

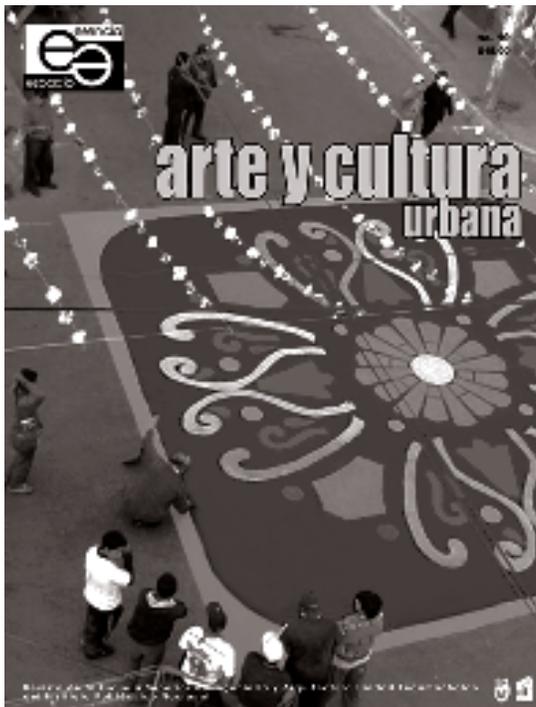


No. 10
\$15.00

arte y cultura urbana

Revista de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad Tecnológica del Instituto Politécnico Nacional





Diseño de portada y contraportada:

Tonatiuh Santiago Pablo.

Fotografía de portada:

Luis Alberto Suari Salazar.

esencia - espacio. Nueva época Año 3, número 19, es una publicación trimestral editada por la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, unidad Tecamachalco del Instituto Politécnico Nacional, Av. Fuente de Leones #28, Tecamachalco, Estado de México, CP. 56500 Teléfono: 5729 63 00 ext. 68013 fax: ext. 68028, correo electrónico esenciayespacio@ipn.mx Página web www.esiateca.ipn.mx/esenciayespacio.html Editor responsable: Isaac Lot Muñoz Galindo. Números de Certificados de Licitud de Título y Contenido (en trámite). Número de reserva al título en derechos de autor: 04-1998-093016180400-102 del 30 de septiembre de 1998. Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de su autor y no reflejan necesariamente el criterio de la institución, a menos que se especifique lo contrario. Se autoriza la reproducción parcial o total siempre y cuando se cite explícitamente la fuente. Certificado de lícitud de título de publicación en trámite. Impreso en Talleres Gráficos de la Dirección de Publicaciones del Instituto Politécnico Nacional. Tresguerras 27, Centro Histórico, México, D.F.

Instituto Politécnico Nacional

José Enrique Villa Rivera, *Director General*; **Efrén Parada Arias**, *Secretario General*; **Yoloxóchitl Bustamante Díez**, *Secretaría Académica*; **José Manuel del Río Virgen**, *Secretario Técnico*; **Manuel Quintero Quintero**, *Secretario de Apoyo Académico*; **Óscar G. Escárcega Navarrete**, *Secretario de Extensión y Difusión*; **José David Vega Becerra**, *Director de Estudios Profesionales en Ingeniería y Ciencias Físico Matemáticas*; **Luis Humberto Fabila Castillo**, *Director de la Coordinación de Estudios de Posgrado e Investigación.*

ESIA Tecamachalco

Isaac Lot Muñoz Galindo, *Director*; **Raúl R. Illán Gómez**, *Maestro Decano*; **Rocío Urbán Carrillo**, *Subdirectora Académica*; **Efrén Garrido Téllez**, *Subdirector de Extensión y Apoyo Académico*; **Adrián García Dueñas**, *Subdirector Administrativo*; **Salvador Urieta García**, *Jefe de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación*; **Sergio Escobedo Caballero**, *Jefe de Difusión Cultural*; **Sergio Villegas García**, *Jefe de la Unidad de Informática*; **Susana González**, *Relaciones Públicas.*



esencia y espacio Comité Editorial

Sergio Escobedo Caballero, *Coordinador General*; **María Lorena Lozoya Saldaña**, *Coordinadora Editorial*; **Miguel Ángel Tenorio Trejo**, *Producción Editorial*; **Ricardo A. Tena Núñez**, *Coordinador Administrativo*; **María Verónica Guzmán Gutiérrez**, *Asistente Editorial y Formación*; **Margarita Sam Rodríguez**, *Corrección y revisión*; **Tonatiuh Santiago Pablo**, *Diseño gráfico.*

Consejo Editorial

Héctor Cervantes Nila • Sergio Escobedo Caballero • Jorge González Claverán • Felipe de Jesús Gutiérrez G. • Agustín Hernández Navarro • Angelina Muñoz Fernández • Francisco Javier López Morales • Teru Quevedo Seki • Pedro Ramírez Vázquez • Mauricio Rivero Borrell • Ricardo Antonio Tena Núñez • Sara Topelson de Grinberg • Salvador Urieta García • Carlos Véjar Pérez-Rubio •

Contenido



Habitaria

- 3** Cultura urbana, prácticas e imaginarios de la ciudad ■ *Ricardo A. Tena Núñez*
18 La mirada, puerta para el goce estético ■ *Ignacio Rabía Tovar / Lorenzo Vargas*
25 Tranformaciones de las grandes metrópolis ■ *José Magnani*



Territorios

- 35** Crecimiento urbano durante el porfiriato ■ *Eugenia Acosta Sol*
40 Arquitectura surrealista de Edward James ■ *Joel Audefroy*
45 Tapete-arte en Santa Clara Coatitla ■ *Luis Alberto Suari Salazar*
48 Intercambio con lo sagrado: Copilco el Bajo ■ *María Soledad Arreola Espinoza*
51 Brasilia: construcción de la utopía ■ *Kátia da Silva Bartsch/Cecilia Barraza Gómez*



InterARQ

- 56** Torre Mayor: ingeniería de vanguardia ■ *esencia y espacio*
60 *Flash mob*, convocatoria en la red ■ *Octavio García Vargas*



Dintel

- 63** *El callejón de los milagros* ■ *Lorena Lozoya Saldaña*
66 *Ex libris*: producto cultural, documento histórico y obra de arte ■ *Gladys Ferreiro Giardina*
70 Modernización urbana y social de un barrio ■ *Susana del Rosario Pérez Sura*



Voces

- 73** Informe de actividades 2003 ■ *esencia y espacio*
75 Intercambio académico ■ *Juan Francisco Martínez Morán*
77 *Atlas de la vivienda rural del estado de Tabasco* ■ *Ricardo A. Tena Núñez*
78 Mejores promedios y alumnos destacados ■ *esencia y espacio*
80 Maestros y personal administrativo ■ *esencia y espacio*

Editorial

En las últimas décadas, la sociedad mexicana enfrenta una serie de cambios económicos y políticos de gran trascendencia, los cuales, si bien están ligados a la dinámica mundial de la globalización, tienen importantes fuentes y repercusiones en los escenarios locales, particularmente en las ciudades. Los especialistas aluden a un conjunto de cambios técnicos, como la presencia y participación de los medios de comunicación electrónicos en la vida económica y en diferentes ámbitos de la vida cotidiana; otros tienen que ver con las nuevas modalidades de acumulación de capital, ligadas a la evidencia de un proceso selectivo en la inversión productiva, servicios y finanzas, donde predominan los capitales nacionales y extranjeros de corte transnacional; además, en este nuevo escenario se aprecia un fuerte crecimiento de la pobreza y la caída del empleo, no sólo en los sectores ya tradicionales de la mano de obra, sino también en los sectores técnicos y profesionales más calificados; en lo político, destaca la pérdida de control y seguimiento de los estados nacionales y de los gobiernos locales en la regulación de los flujos de inversión y en la orientación de las políticas sectoriales de carácter nacional y estatal; esta situación representa la agudización de la exclusión social y un proceso de inclusión altamente selectivo y elitista, que se combina con el crecimiento de la inseguridad y la violencia.

En este contexto, en el estudio de las ciudades contemporáneas de América Latina, adquieren singular importancia los temas relativos al espacio público, la cultura urbana y las identidades colectivas que propician la nueva dinámica urbana; ello debido a varios factores, en principio, a la posición estratégica que tienen las ciudades (con distinto peso y función en la dinámica mundial, y en ellas ciertas zonas y lugares) en el nuevo escenario mundial; de igual manera cobran relevancia las formas y contenidos de la comunicación, ya que introducen una amplia gama de elementos de carácter virtual en las formas de la socialidad, con usos diferenciados en el tiempo, distancia y territorio, lo que sin duda se expresa como una transformación de los espacios de fabrilidad y convivencia, la mayoría de ellos tradicionalmente asociados a las identidades urbanas, como son los núcleos barriales, los lugares de encuentro y convivencia, así como el conjunto de prácticas culturales relacionadas con expresiones colectivas que se desarrollan en zonas y sitios particulares de la ciudad, algunas relacionadas con el consumo de bienes y servicios generados por las llamadas "industrias culturales" (deportes, cine, teatro, libros, video juegos, música, baile, etcétera) y otros muchos, ligados a los rituales colectivos de carácter religioso, político o ideológico, los cuales incluyen desde las celebraciones familiares, comunitarias, escolares hasta las regionales y nacionales.

Con estas características, la problemática socioespacial adquiere gran complejidad en las ciudades medias y grandes, no sólo en cuanto a la atención de las demandas prioritarias de vivienda y servicios públicos básicos, sino también respecto del diagnóstico para la planeación del desarrollo, ya que la determinación de los escenarios a mediano y largo plazo expresan gran incertidumbre. Por ello, es necesario estimular la reflexión y el análisis sobre los procesos urbanos contemporáneos, evaluar el comportamiento socioespacial y poner especial atención en las expresiones culturales que documentan las transformaciones del espacio urbano; a este respecto sirve como un valioso testimonio la amplia producción estética y literaria, pero también el acervo fotográfico y la producción cinematográfica generada en el país desde el siglo XIX.

Finalmente, en este número rendimos un homenaje a los alumnos y profesores cuya labor académica mereció el reconocimiento de la comunidad, y de manera especial a la generación 1953 que el año pasado celebró su 50 aniversario y cuya labor profesional en la construcción del México contemporáneo, ha sido ejemplar y altamente fructífera ●



Cultura urbana, prácticas e imaginarios de la ciudad

Ricardo Antonio Tena Núñez*

La última década del siglo pasado fue rica en experiencias y aportes para el conocimiento de la ciudad, entre ellos destacan una amplia gama de estudios culturales, algunos como investigaciones académicas y otros articulados a proyectos de ordenamiento y regeneración urbana, vivienda, patrimonio histórico y medio ambiente. Trabajos, que si bien tienen antecedentes de varias décadas, la mayoría fueron motivados por la evidencia de cambios socioespaciales generados por las nuevas condiciones históricas, hechos que reorientaron la búsqueda de opciones para el desarrollo de estrategias para enfrentar las recurrentes crisis que afectan severamente a las naciones de América Latina.

En este contexto, las crisis fueron interpretadas en un horizonte histórico dual: por un lado, como signos de agotamiento del paradigma de la modernidad (donde se cuestiona la vigencia de sus principios y aspiraciones, así como la validez de los conceptos que guían sus modelos descriptivos y de instrumentación), lo que desató un importante debate sobre la emergencia del paradigma de la posmodernidad; y por otro, como efecto de dos grandes eventos que se precipitaron al final de la década de 1980: la globalización y la hegemonía militar norteamericana; la primera como predominio de una nueva forma de organización y acumulación del capital (de industrial a postindustrial) que se impone selectivamente a escala mundial y opera sobre la base tecnológica que brindan las telecomunicaciones, dinámica que reestructura y reorienta los procesos económicos, políticos y culturales a escala regional, nacional y local; y la segunda, como efecto de la extinción del bloque soviético y el debilitamiento de las potencias europeas, entre otros factores.

Tales hechos sacudieron las bases que soportaban el orden internacional emanado de la segunda posguerra y suscitaban importantes ajustes políticos, económicos y culturales en los procesos nacionales y en las relaciones internacionales, principalmente de aquellas de carácter regional, lo cual motivó una importante reflexión sobre las nuevas condiciones nacionales, los elementos que integran la nación y el Estado, la estructura social y la base territorial, así como sobre las relaciones que mantienen entre sí; todo ello en un ambiente de gran incertidumbre sobre la legitimidad de los paradigmas, tanto de los viejos que habían orientado a los proyectos nacionales desde el siglo XIX, como de los nuevos que emergen y se estructuran en este proceso desde la década de 1960.

La evidencia de estos cambios también modificó la percepción que las ciencias sociales habían generado sobre el territorio y los espacios construidos, dada la importancia que tienen como soporte de la actividad económica y de la cultura, siendo revalorados y reestructurados en la dinámica global-local. Esta consideración ha generado la búsqueda de nuevos ángulos de observación y análisis de la relación que establece la sociedad nacional (conjunto de clases, grupos, subgrupos y comunidades) con la arquitectura, las ciudades, el capital y el Estado, iniciativa que recupera los temas de la ciudadanía y la democracia, y se enfoca cada vez más al estudio de las características culturales que asumen los espacios urbanos en los escenarios y ambientes que conforman la posmodernidad y la globalización.

En este proceso, los estudios relativos a la cultura, si bien habían mantenido un importante desarrollo en las ciencias sociales, principalmente en la

***Profesor e investigador de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación de la ESIA Tecamachalco y alumno del Programa de Doctorado en Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.**



Conjunto funcionalista, 1950, São Paulo. Fotos: Ricardo Tena Núñez.

antropología y en la sociología de la cultura, también han reestructurado su campo epistemológico con dispositivos teóricos y metodológicos que le permiten: aumentar su capacidad y poder explicativo (heurístico), operar en forma transdisciplinaria, y desarrollar teorías, modelos y conceptos para estudiar la relación entre cultura y sociedad, aun en los casos cuyas lógicas aparecen inconmensurables (por ejemplo, entre economía y lingüística); de igual manera, han mejorado un enfoque particular destinado a considerar las formas culturales que corresponden a la vida en la ciudad y a los procesos urbanos contemporáneos. Este enfoque se identifica actualmente con el concepto de cultura urbana.

Antes de abordar el concepto de cultura urbana y mostrar algunas vertientes en las que se emplea, es necesario asentar que en este caso se toma como referencia fundamental la concepción de la *cultura* que se puede llamar simbólica o semiótica, ya que asume que los fenómenos culturales son esencialmente simbólicos y que, por tanto, su estudio se relaciona con la interpretación de símbolos o de acciones simbólicas (Giménez, 1991).

Esta concepción ha sido desarrollada principalmente por Clifford Geertz (1973) y se resume de la siguiente forma: la cultura designa pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas (acciones, expresiones y objetos significantes de especie variada), en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias. Además, para Geertz el estudio de la cultura tiene más afinidad con la interpretación de un texto que con la clasificación de elementos naturales: requiere más de la sensibilidad de un intérprete dedicado a hacer inteligible un modo de

vida que ya tiene sentido para los que lo viven; con ello, ubica el estudio de las culturas bajo un paradigma de tipo hermenéutico o interpretativo.

Una variante crítica de la propuesta de Geertz, la desarrolla John B. Thompson (1990), quien sostiene que: si bien los hechos culturales son constructos simbólicos, también son manifestaciones de las relaciones de poder y se hallan inmersos en el conflicto social. Así, en el marco de la tradición marxista, Thompson propone una concepción estructural de la cultura y define el análisis cultural como: el estudio de las formas simbólicas –acciones significativas, objetos y expresiones de varios tipos– en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados, en virtud de los cuales dichas formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas.

Thompson también retoma el marco metodológico de la tradición hermenéutica, particularmente en la recuperación que hacen algunos filósofos de los siglos XIX y XX (Dilthey, Heidegger, Gadamer y Ricoeur); en esta perspectiva distingue dos niveles: la “hermenéutica de la vida cotidiana” o interpretación de la *doxa* –opiniones, creencias y juicios que sostienen y comparten los individuos que conforman el mundo social–, y la “hermenéutica profunda” expuesta por Ricoeur (1976), según la cual todo proceso de interpretación científica de los fenómenos sociales y culturales debe estar mediado por métodos explicativos y objetivantes, de manera que “explicación e interpretación” se complementan como parte de un círculo hermenéutico; sobre esta concepción Thompson traza críticamente un marco metodológico para el estudio de las formas simbólicas (*op. cit.* 404). Así, el método de análisis hermenéutico parte del registro –etnográfico– de la vida cotidiana, y aborda la hermenéutica profunda considerando tres fases o niveles: 1) el análisis socio-histórico, 2) el análisis formal o discursivo, y 3) la interpretación-reinterpretación (reconstrucción) de la dimensión referencial de las formas simbólicas inicialmente registradas como parte de la interpretación de la *doxa*.

En resumen, actualmente el concepto de cultura está provisto de un importante alcance semiótico y se define como: el conjunto de formas simbólicas –comportamientos, acciones, objetos y expresiones portadoras de sentido– inmersas en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados, dentro y por medio de los cuales dichas formas simbólicas son producidas, transmitidas y consumidas (Thompson: 136). Además se deben considerar tres modos de existencia de la cultura: 1) Objetivada, en forma de productos, instituciones y de significados socialmente codificados y preconstruidos; 2) Subjetivada, como construcción social del sentido en formas socioculturales interiorizadas, diferenciadas en forma de *habitus* –producto de los condicionamientos sociales asociados a la condición social correspondiente–, y las

unidades de estilo que une a las prácticas y a los bienes de un agente singular o de una clase de agentes (Bourdieu, 1980), y 3) Actualizada, por medio de prácticas simbólicas puntuales (Giménez, 1994).

Con esta base conceptual y metodológica es posible identificar diferentes objetos, acciones, comportamientos y expresiones portadoras de sentido y cuyas características están dadas por "lo urbano": desde el conjunto concebido como "ciudad" y cada una de sus partes (territorio, espacios, calles, plazas, lugares, transportes, infraestructura, edificaciones, equipamiento, recursos naturales, etcétera), y el universo histórico-social, que incluye, entre otros aspectos, estructuras sociales e instituciones, que operan en la vida cotidiana de sus habitantes en un particular tejido de actividades (domésticas, económicas, políticas, religiosas, recreativas, estéticas, etcétera), bajo diversas modalidades y con distintas formas de existencia, expresión, comunicación, valoración y representación, por parte de los grupos, subgrupos, comunidades e individuos que la integran; se trata, por tanto, de un conjunto de formas simbólicas propiamente urbanas en constante producción y reproducción.

Lo anterior nos aproxima a una definición operativa del concepto de cultura urbana, distinto del caudal de nociones generadas desde el siglo XIX —ligadas a las dicotomías: cultura/civilización, comunidad/sociedad o campo/ciudad—, y adecuado para estudiar las formas y expresiones culturales que tienen lugar en las ciudades. Al respecto, varios autores parten de la subdivisión creada en una determinada disciplina para estudiar los aspectos urbanos y los culturales; tal es el caso del enfoque expuesto por Amalia Signorelli (1999), cuando afirma que la antropología urbana tiene como tarea:

(...) ocuparse de concepciones del mundo y de la vida, de sistemas cognoscitivo-valorativos elaborados en y por contextos urbanos; en contextos industriales y post-industriales, capitalistas o postcolonialistas o posreal-socialistas o más bien globalizados y a punto de ser virtualizados. Forma parte de mi hipótesis la idea de que aquellas concepciones y aquellos sistemas cognoscitivo-valorativos engloben muchas "sobrevivencias precapitalistas": mas no como inertes reliquias o despojos, sino como elementos activos de las dinámicas culturales, de los sincretismos y de las hibridaciones, de las transformaciones, de la refuncionalización, de la resemantización y de las revaloraciones que se entretienen en todo proceso de producción cultural (*op. cit.* 10).

Esta postura, sin duda inmersa en la realidad contemporánea, también alude al debate generado como reacción a las concepciones sociológicas que dominaron los estudios urbanos durante la primera mitad del siglo XX, como son: el enfoque "ecológico" de la Escuela de Chicago (Park, Burgess, McKenzie, Wirth) formulado desde la dé-

cada de 1920; los estudios del cambio cultural: la continuidad "folk-urbano" (Redfield, 1947) y la "antropología de la pobreza" (Lewis, 1961), o los estudios de grupos minoritarios (*ghettos*) en las grandes ciudades (Whiteford, 1964; Liebow, 1967; Hanners, 1969); visiones que desde la década de 1960 fueron objeto de fuertes críticas procedentes de diversas disciplinas y subdisciplinas: la sociología urbana (Lefebvre, 1968; Castells, 1974), la geografía urbana (Lynch, 1960), o la historia urbana (Lepetit, 1992), cada una con enfoques diversos y por lo general contrapuestos, pero orientados a construir cuerpos teóricos especializados en el estudio de la ciudad, lo que motivó la emergencia de nuevas teorías y modelos para comprender la "cultura urbana", o como la llama Signorelli: la antropología de la ciudad.

Entre estas nuevas propuestas y con un enfoque particular, José Magnani (1998) propone una definición descriptiva del concepto "cultura urbana":

(...) Aquí la expresión está tomada en sentido estricto, descriptivo, como conjunto de códigos inducidos por y exigidos para el uso de equipamientos, espacios e instituciones urbanas responsables del desempeño de las formas de sociabilidad adecuadas. Abarca, por ejemplo, el conjunto de conocimientos necesarios para usar determinados recursos ofrecidos por la ciudad y que van desde el reconocimiento de las señales y placas referentes al tránsito y transporte colectivo, pasando por la habilidad en el manejo de cajeros electrónicos, locomoción en el metro, terminales informatizadas de localización en *shopping-centers*, hasta el conocimiento más especializado de la oferta y las formas de acceso a bienes y servicios específicos, públicos y privados, dispersos por las diferentes regiones del espacio urbano (*op. cit.*).

Al definir así la cultura urbana, Magnani muestra una postura compatible con la concepción se-



Conjunto habitacional en Brasilia.



Esquina norponiente del Zócalo, ciudad de México.

miótica de la cultura (en tanto conjunto de formas simbólicas significantes); ya que el código actúa como conjunto de reglas de sustitución o convenciones que establecen un orden simbólico compartido (Melanesio, 2001), que se distingue de otros y toma como referencia el contexto social y cultural dominante (étnico, local, nacional, etcétera); los códigos participan en los procesos de comunicación, asociación, conocimiento, etcétera, y pueden ser considerados en forma descriptiva (identificación de elementos, formas y patrones de distinción), o explicativa (interpretación del sentido en las estructuras de significación) (Geertz, 1973:24). Por tanto, se trata de un conjunto (abierto) de códigos, inmerso en estructuras y relaciones sociales, cuyas formas simbólicas (culturales) son susceptibles de ser analizadas empleando el marco metodológico de la hermenéutica profunda desarrollada por Thompson.

La propuesta de Magnani también encuentra compatibilidad con la postura de Signorelli respecto a que se trata de sistemas cognoscitivo-valorativos, toda vez que el "conjunto de conocimientos necesarios para...", alude simultáneamente a dos condiciones que se oponen según su disposición: la de "habilidades" adquiridas en la práctica, y la de "un saber" que opera como "código de acceso" para el uso selectivo y diferenciado de la ciudad; es decir, los códigos tienen una connotación social, instrumental y valorativa, ya sea porque definen una lógica de acceso a la ciudad o a ciertas partes de ella, a partir de la situación que tienen los individuos según su condición sociocultural: el *habitus* y las unidades de estilo referidas a los bienes disponibles (Bourdieu), distinción que los incluye o excluye de ciertos espacios urbanos y de las prácticas que a ellos corresponden; o bien, porque los códigos acusan valores y significados

que prescriben cierto tipo de preferencias, aptitudes y gustos que condicionan selectivamente las opciones de que dispone el ciudadano para usar los espacios que arman la ciudad, o bien para apropiarse de ellos.

Lo anterior remite a una cuestión fundamental que implica al concepto de cultura urbana, se trata de las modalidades de uso y significado de la ciudad para sus habitantes; la complejidad del tema no permite emplear procedimientos "simples" (mapas, fotos, muestras, encuestas de opinión, gestos políticos, deducciones o expresiones arbitrarias), ni es posible esperar respuestas unívocas o uniformes en las ciudades, por pequeñas o grandes que sean, y menos aún si se consideran los cambios históricos recientes y la fuerte inestabilidad (flexibilidad) que caracteriza a la realidad social contemporánea, inmersa en la dinámica de la posmodernidad y la globalización, invadida por nuevas visiones mesiánicas y amenazada por la vieja psicosis del militarismo norteamericano, ahora desatada.

El análisis del significado que en un momento dado tiene el escenario urbano, debe realizarse en dos movimientos: demarcarse de las posturas que conciben a la ciudad como una variable independiente de lo social, cosificada como recurso (económico, político, instrumental o utilitario) o como recipiente (diferenciado en tamaño, forma, función y estructura); y aproximarse a un enfoque integral de la ciudad para considerarla como parte indisociable de la experiencia sociocultural, al concebir (objetiva y subjetivamente) los espacios urbanos, destaca su forma activa: unida a los procesos que definen y configuran un modo particular de vida, participan en la formación de identidades y están inmersos dentro de la dinámica social, económica, política y cultural, aportando su naturaleza (material y simbólica) al análisis de la relación ciudad-ciudadano desde el punto de vista de la cultura.

Como se puede percibir, las expresiones de la cultura urbana se estudian con diversos dispositivos y recursos teóricos (conceptos, léxico, estructuras teóricas, etcétera), ya sea porque proceden de disciplinas particulares o se adscriben a un determinado paradigma (teoría o marco general de referencia aceptado por la comunidad científica), que brinda la orientación teórico-metodológica necesaria para el registro y análisis de los fenómenos, empleando para tal efecto ciertos esquemas simplificadores o descripciones idealizadas del fenómeno (modelos), mismos que pueden ser de carácter descriptivo o explicativo.

De esta forma, si aceptamos que el concepto de cultura urbana se inscribe en el marco interpretativo de las formas simbólicas, donde la ciudad es un objeto activo, un "sujeto", que interpela a los ciudadanos e interactúa permanentemente con ellos; y si esas formas simbólicas son susceptibles de registrarse espacialmente y someterse a un análisis hermenéutico profundo, entonces puede-

mos distinguir, al menos, tres formas expresivas de la cultura urbana, estrechamente relacionadas: 1) los productos culturales propiamente urbanos, 2) la dimensión cultural de las prácticas urbanas, y 3) los imaginarios urbanos. En esta oportunidad sólo se refieren algunos casos seleccionados, que ayudan a ubicar y entender las líneas generales de estas tres formas expresivas de la cultura urbana.

Productos culturales propiamente urbanos

En principio, se puede afirmar que los productos culturales propiamente urbanos son todos aquellos elementos materiales y simbólicos socialmente producidos, que parcialmente o en conjunto participan en la configuración, construcción o reconstrucción de una ciudad; en este sentido, la ciudad toda es considerada producto cultural por ser un conjunto urbano único, distinto de cualquier otro en varios aspectos (localización geográfica, entorno natural, concepción y habitantes), y también son productos culturales cada uno de los elementos que la integran: territorio, espacios y arquitecturas, atendiendo a la manera como definen su forma y tejido, por medio de la traza, edificios, circulaciones, equipamiento, infraestructura, plazas y mobiliario, entre otros elementos que comúnmente se asocian a las estructuras y funciones urbanas.

Esta enumeración parte del hecho de que toda ciudad (y en general todo asentamiento humano) es un producto social e históricamente determinado, y como tal, expresa una concepción del mundo y de la vida; es decir, es un producto cultural, aun suponiendo que sea la obra de un arquitecto, él no escapa a los determinantes culturales de su pueblo y de su tiempo, en su condición histórica y en sus expectativas al futuro. Además, si nos atenemos a la definición semiótica de la cultura, es fácil comprender que toda ciudad tiene una amplia gama de significados ligados a su historia y a las aspiraciones de sus habitantes-constructores, plasmada como iniciativa de las clases dominantes o bien como una imposición a las clases subalternas y a los pueblos dominados.

La historia y la arqueología documentan muchos casos en todo el mundo de cómo las ciudades expresan y representan la concepción del mundo y del universo de las culturas que las crean, construyéndolas de acuerdo a sus formas simbólicas. México-Tenochtitlán es un buen ejemplo, concebida como el ombligo del mundo y centro del universo, en medio del agua, dispuesta en cuadrantes que unen, cada uno, dualidades de fuego, agua, aire y tierra; bien y mal, hombre y mujer, paz y guerra, vida y muerte, pasado y futuro, cielo e inframundo. Mito, magia y religión vuelta ciudad, templo mayor y barrios, construida y reconstruida, plazas, basamentos, templos, acueductos, calzadas, embarcaderos, puentes y unidades de ha-

bitación, donde se consume maíz y pulque, aves y serpientes, logrados en la faena de la vida cotidiana; cantos, música y danzas, flores y templos coloridos, sacrificios y juegos en la vida ceremonial y festiva, donde el Sol, la vida y la ciudad se renuevan.

Algo similar ocurre con las ciudades y la arquitectura moderna, pese a los esfuerzos unificadores de los evangelistas y los racionalistas, que han compartido el sueño de occidentalizar al mundo entero e imponer una cultura (latina o sajona); con todo, tanto las ciudades nuevas como las modernizadas exhiben las huellas culturales de su factura; qué decir del ambiente afrolatino de Nueva Orleans, del hibridismo cultural de Nueva York, del modernismo carioca de Brasilia, del referente catalán de Cerdá en Barcelona o del barroco francés de Haussmann en París, del nacionalismo mexicano en la obra de O'Gorman, o las referencias regionales en la de Barragán, sólo por citar algunos casos conocidos, que no pueden ocultar que se trata de obras colectivas, no sólo por el aporte de equipos, amigos y críticos, sino por las fuentes culturales que nutren las innumerables aportaciones de artistas, arquitectos, ingenieros, técnicos, constructores y administradores, sometidas al juicio de los usuarios y de la historia de cada nación. Esta situación se aprecia mejor en el espacio de las llamadas "obras menores", comunes y corrientes, locales y cotidianas.

El modelo de análisis más amplio e importante en materia de urbanismo, lo desarrolló la filósofa francesa Françoise Choay, está expuesto en su libro *El urbanismo, utopías y realidades* (1965); allí identifica las principales corrientes de pensamiento del siglo XIX y la mitad del XX, mismas que agrupa en dos grandes vertientes: progresistas y culturalistas y muestra la lucha permanente entre las



Mercado de comida, Xochimilco, México.



Eventos culturales, Zócalo, ciudad de México, DF.

visiones que apelan a las tradiciones culturales y las que tratan siempre de cambiarlas, renovarlas o ignorarlas, afrontando las consecuencias; la distinción de Choay entre preurbanistas y urbanistas, es fundamental, no sólo para comprender la ruptura entre una forma “antigua” de concebir y desarrollar la ciudad y la arquitectura, y otra “moderna”, vista en su paulatina adscripción en el campo del conocimiento científico y su pasión por absorber las nuevas tecnologías, sino también para señalar la forma en que los autores y promotores de modelos urbanos, asumen, conciben, o no, las condiciones históricas, sociales y culturales en las que viven.

En materia de arquitectura, seguramente el modelo de análisis más amplio, rico y aportativo, lo presenta la obra de Hanno-Walter Kruft: *Historia de las teorías de la arquitectura* (1985), donde expone un panorama totalizador de las concepciones arquitectónicas de occidente, desde la antigüedad hasta el siglo XX; el amplio estudio realizado, expone críticamente las diferentes teorías, con base en un criterio cronológico y geográfico, que arman las tendencias en Europa y en América, toma a los autores –con sus datos biográficos–, sus fuentes, formulaciones y obras, en su contexto e interrelación con otros autores, según su ubicación temporal, regional, nacional y local, de tal manera que es posible apreciar las referencias socioculturales de las obras, pero principalmente sus referencias teóricas, conceptuales y metodológicas, lo cual permite también apreciar los efectos que generan los cambios históricos en las concepciones urbanas y arquitectónicas, y el proceso de adscripción de las disciplinas a los paradigmas científicos y tecnológicos de la modernidad.

Otros autores importantes que estudian las condiciones y procesos que desembocan en la configuración de ambientes culturales urbanos, son: Marshall Berman (1982) para la modernidad, y Da-

vid Harvey (1989) para la posmodernidad, ambos destacan los efectos socioculturales que generan los cambios en las formas, estructuras y configuraciones urbanas y arquitectónicas, promovidas históricamente por las clases y sectores dominantes, en su interacción con el capital, las artes, las profesiones liberales y los sectores populares; en ambos casos se muestra una amplia gama de dispositivos por medio de los cuales se instaura una nueva condición urbana, y cómo ésta se expresa culturalmente en los impulsos que actúan críticamente y conducen a la ruptura con la modalidad anterior.

Por ahora, basta señalar que el universo de autores, los cuales documentan las formas en que la cultura (étnica, tradicional, moderna y posmoderna) participa en la producción urbana-arquitectónica, es inagotable; sin embargo, también es importante observar que, si bien una parte de tales producciones enriquece y actualiza las formas culturales, y al reinterpretarlas contribuye a su desarrollo otra parte de ellas tiende constantemente a negarlas, se les opone y se inclina a destruirlas; algunas se identifican como propias (internas), pero la gran mayoría son indiscutiblemente ajenas (externas), culturalmente hegemónicas.

Dimensión cultural de las prácticas urbanas

Entre los estudios de cultura urbana que se realizan actualmente en diversas ciudades del mundo, han cobrado interés los que se refieren a la dinámica cultural y particularmente los que abordan la dimensión cultural de las prácticas urbanas, entendiendo que además de esta dimensión existen otras que son de gran importancia: histórica, espacial, económica, ideológica y política, con las cuales se articula para modelar su forma y expresión de sentido. Esta característica adquiere mayor relevancia con la globalización, a partir de la cual se presume que la cultura y la ciudad alcanzan una nueva posición y deben ser consideradas bifocalmente: local y global, simultáneamente (Marcus, 1991).

Además, este tipo de trabajos cobran importancia por la escala humana con que se concibe y aborda la ciudad: son en general los espacios, la vida diaria del ciudadano común y del visitante, donde ocurren contactos personales, encuentros y desencuentros, trayectos, el trabajo, la vida doméstica, la socialidad. Su búsqueda está en el interior de la ciudad, en sus lugares e intersticios, diurnos y nocturnos. Esta visión toma la experiencia antropológica y promueve una etnografía urbana para describir los trazos peculiares que unen a las distintas prácticas socioculturales con los diversos espacios urbanos, y el tejido que forma con otras actividades, aparentemente aisladas y dispares, pero que en conjunto configuran el carácter metropolitano de la ciudad y propician la experiencia urbana.

Esta forma de abordar los procesos urbanos y sus resultados, contrasta con la realidad que muestran los enfoques macro que caracterizan a los estudios sociológicos, demográficos, económicos y territoriales; pensando, por ejemplo, en la percepción usual que identifica a la ciudad moderna con una aglomeración agobiada e impersonal; esta imagen –que ha motivado diversas ideas sobre el anonimato y la soledad en la multitud– se fortalece con el creciente uso de estadísticas, sin duda necesarias y útiles, pero que reducen a los habitantes a un número inmerso en un mar de cifras y cálculos, donde los registros, procedimientos y resultados carecen de referencias sobre la realidad que experimentan las personas: su condición social, forma de vida, expectativas y entorno vital.

Sin embargo, los estudios relativos a la dimensión cultural de las prácticas urbanas, al operar en la escala humana, enfrentan varias dificultades, entre ellas, destaca la relación que mantiene su objeto de estudio (aspectos culturales de las prácticas) con la naturaleza espacial de la ciudad, ya que no sólo es el lugar de la investigación sino que constituye una variable que debe ser incorporada en el análisis. Ello implica asumir que la ciudad y sus espacios están directamente vinculados a las prácticas sociales, no sólo en sus aspectos funcionales y estructurales –usualmente ligados a las actividades económicas y los aspectos jurídico-políticos–, sino en su carácter histórico, valorado por los cambios sociales que registra y por las condiciones culturales que motiva, en tanto expresiones con formas simbólicas particulares, que a su vez modelan y estructuran los procesos urbanos.

Esta relación se ha expresado de manera “natural” desde hace muchos años y en diversos países, empleando diferentes formas de exposición, como la narrativa, la crónica, el relato, el reportaje y la novela; en México la crónica urbana es toda una tradición que cuenta con la obra de varias generaciones, algunos de sus mejores exponentes son: Luis González Obregón, Artemio de Valle Arizpe, Salvador Novo, y recientemente Carlos Monsiváis y Armando Jiménez.

Así, el acervo de documentos que muestran escenas de la vida urbana desde el siglo XVIII hasta nuestros días, son de una variedad y riqueza incalculable, debido a la expresividad de las fuentes que han contribuido a integrarlo, procedente de casi todas las disciplinas (historia, filosofía, política, periodismo, etcétera), pero principalmente de la literatura y las artes: escritores, poetas, pintores, fotógrafos y cineastas. Desde Rousseau, en 1761, con su novela romántica *Julia o la nueva Eloisa*, pasando por Goethe, Dickens o Dostoievski, hasta la producción cinematográfica de Chaplin: *Las luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (1936). Algunas de estas obras han sido analizadas con resultados sorprendentes y alentadores, entre los precursores destacan Walter Benjamin y T. S.

Eliot, quienes analizaron, en 1930, la poesía de Charles Baudelaire *El pintor de la vida moderna* (1959) situada en el París del siglo XIX; este cúmulo de experiencias fueron retomadas de manera innovadora por Marshall Berman (1982), para analizar temas como: *La modernidad* y *El modernismo en la calle*.

En este contexto se pueden citar también algunas investigaciones enfocadas a las expresiones de la cultura urbana contemporánea en ciudades de América Latina: el estudio del circo en los barrios periféricos de São Paulo, realizado por José Magnani en 1982 y expuesto en su libro *Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade* (1998); otros estudios interesantes son los realizados en México bajo la coordinación de Néstor García Canclini, *Públicos de arte y política cultural* (1991) y *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000* (1996), este último expone la trama de un aspecto fundamental de la vida urbana: “el viaje”; trabajo que evoca la exposición de Marc Augé en *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (1977), pero que se distingue radicalmente de él en varios aspectos: el tema, el enfoque, el tipo de viajes, los lugares, los actores y en la percepción de los efectos simbólicos del viaje.

Lo anterior da cuenta de la relevancia que tiene la dimensión espacial en los estudios de cultura urbana, no sólo por la amplitud y variedad de prácticas sociales que existen, sino por la diversidad de formas en que éstas se expresan en la ciudad bajo las mismas condiciones históricas, incluso en un mismo espacio. Por ello, la dificultad que presenta estudiar la relación entre prácticas y espacios, asume una forma concreta al momento de intentar definir las unidades de análisis o establecer recorres y fronteras que de antemano se desconocen, por lo que su construcción usualmente emerge del fondo del paisaje urbano –impreciso y continuo–, tal y como es visto por el sentido común.



Iglesia Óscar Niemeyer ala norte, Brasilia.

Para superar esa dificultad, Magnani (1991) señala que se deben considerar las discontinuidades significativas del paisaje, que no son resultado directo e inmediato de factores como la topografía, la división político-administrativa o la zonificación, ni de intervenciones o formas como el trazado de calles; son las discontinuidades producidas por diferentes modalidades de uso y apropiación del espacio las que es preciso identificar, caracterizar y analizar. Por tanto, es necesario disponer de categorías que permitan explorar las relaciones entre determinada práctica colectiva y sus patrones de implantación espacial.

Al respecto, Magnani formula una serie de categorías de análisis que le permiten identificar y estudiar la dimensión cultural de las prácticas urbanas como discontinuidades significativas que destacan en la trama del paisaje urbano. Con las categorías: pedazo, mancha, trayecto y pórtico, explora las relaciones entre la práctica colectiva y el espacio donde ocurre, aplicándolas en varios estudios sobre prácticas de entretenimiento, lugares de encuentro y formas de sociabilidad en ciudades brasileñas. Este conjunto de categorías integran un modelo descriptivo altamente consistente, tanto en su construcción, alcance de aplicación y capacidad para advertir recortes significativos en la realidad urbana.

En el modelo, la categoría más importante, por su génesis, contenido y capacidad interpretativa, es la de "pedazo"; surgida en el contexto de investigaciones realizadas en los barrios de la periferia de la ciudad de São Paulo, sobre las formas de la cultura popular y las modalidades de entretenimiento que ocupan el tiempo libre de los trabajadores, vistas al margen de la reproducción de la fuerza de trabajo, de esta forma Magnani pretendía detectar su significado a partir del discurso y de la práctica concreta de los personajes directamente involucrados en esa red de entretenimiento (Magnani, 1984).



Restaurante de Sanborns, Los Azulejos, México, DF.

Con esa intención, busca demostrar que –contrariamente a las ideas corrientes– los trabajadores no usaban (exclusivamente) los fines de semana en labores ocasionales para complementar el ingreso familiar, ni tampoco eran consumidos frente a la televisión. El contacto con los habitantes del barrio reveló la existencia de múltiples formas de diversión, entretenimiento y encuentro con que disfrutaban el tiempo libre: bodas, bautizos, cumpleaños, bailes, festivales, torneos de fútbol llanero, fiestas de *candomblé* y *umbanda*, kermeses, circos, excursiones, etcétera. Además, Magnani descubrió que en el discurso relativo a esas prácticas aparecía constantemente el término "pedazo", como una forma significativa de alusión al ambiente del barrio, así como en otras situaciones, denotando lealtades, códigos compartidos, pertenencias; la recurrencia del uso apuntaba para una riqueza de significados que valía la pena investigar. Era, sin duda, una "categoría nativa" que no podía dejar su campo de aplicación y remontarla, en otro nivel (Magnani, 1991).

Así, la categoría "pedazo" se forma por dos elementos básicos: uno de orden espacial, físico, sobre el cual se extiende una determinada red de relaciones (segundo elemento). El primero configura un territorio claramente demarcado por equipamientos (teléfono público, panadería, bar, terminal de camiones, templo o plaza) que definen las fronteras del territorio que constituye un lugar de pasaje y encuentro, donde concurren propios y ajenos; los que "son del pedazo" están situados en una peculiar red de vínculos que combina lazos de parentesco, vecindad, procedencia, y otras relaciones generadas por la participación en actividades comunitarias, deportivas, o de otro tipo. La red de vínculos, instaura un código capaz de separar, ordenar, clasificar, a los que –por referencia a ese código– son o no del "pedazo", y en qué grado.

De esta forma, el "pedazo" designa un espacio intermediario entre lo privado (la casa) y lo público, donde se desarrolla una sociabilidad básica, más amplia que la fundada en los lazos familiares, por ello más densa, significativa y estable que las relaciones formales e individualizadas impuestas por la sociedad (Magnani, 1984: 138).

En su expresión residencial, cotidiana y popular, el "pedazo" tiene como referencia al barrio, y uno puede contener al otro, dependiendo de los límites territoriales que derivan de las redes de vínculos, mostrando una variación importante en la percepción tradicional del barrio como unidad territorial –diferente en las subdivisiones emanadas de las disposiciones administrativas (religiosas y civiles) y las popularmente connotadas–. La importancia de este concepto radica en que permite identificar prácticas culturales que se generan en un espacio urbano intermedio entre la casa y el resto de la ciudad.

Delante del umbral de la casa, por tanto, no surge repentinamente el resto del mundo. Entre una y otro se sitúa un espacio de mediación cuyos símbolos, normas y vivencias permiten reconocer a las personas diferenciándolas, lo que termina por atribuirles una identidad que poco tiene que ver con la producida por la interpelación de la sociedad más amplia y sus instituciones (Magnani, 1984: 140).

En trabajos posteriores Magnani (1986) exploró la posibilidad de aplicar la categoría de "pedazo" en áreas centrales de la ciudad, deterioradas y densamente pobladas; sin embargo, las características socioespaciales mostraron que no coincidía el aspecto simbólico del "pedazo" —las señales de reconocimiento mutuo y significados que se comparan— con el componente espacial. Ese descompás entre los niveles constitutivos del pedazo, lo hizo suponer que podía ser observado también en algunas formas de ocupación "negociada" del espacio, como la de asistentes habituales de un mismo lugar (bar, café, lonchería) que se protegen del indeseado contacto con otros grupos por el establecimiento y tácita aceptación de horarios diferenciados de utilización.

La incursión al centro mostró que la categoría "pedazo" encontraba allí resonancias, de manera que la investigación se enfocó a las formas de recreación en determinadas regiones centrales, eliminando la connotación residencial; las unidades de análisis fueron definidas en función exclusivamente de prácticas de recreación y encuentro. Se quería saber si por esas prácticas, en un territorio heterogéneo y accesible a todos, por ejemplo el centro de la ciudad, se establecen vínculos, señales de reconocimiento y se delimitan espacios, y si se puede definir quién pertenece o no al pedazo. En este nuevo contexto fue posible distinguir dos formas de relación entre los componentes básicos de la categoría: el simbólico y el espacial —con sensibles diferencias en los estilos de apropiación y uso del espacio, en una y en otra.

En el primer caso, el componente determinante que da el tono es lo simbólico. Los códigos son de tal manera explicitados que no hay lugar para dudas (bares "hora feliz" de *yuppies*, espacios *gay*, lugares *black*; puntos de encuentro de *punks*, góticos, cabezas rapadas, etcétera). En este tipo de "pedazo" los que asisten habituales no necesariamente se conocen —al menos no por vínculos construidos en el barrio—, pero sí se "reconocen" en cuanto potadores de los mismos símbolos que remiten a gustos, orientaciones, valores, hábitos de consumo, modos de vida semejantes o *habitus*.

El segundo caso es cuando el factor determinante de la apropiación es ejercido por el componente espacial, se trata de "manchas": lugares que funcionan como punto de referencia para un número más diversificado de usuarios habituales. Su base es más amplia, permite la circulación de gente de varias procedencias. Las "manchas" se



La Diana Cazadora, Paseo de la Reforma, México, DF.

integran por la conjunción de espacios y lugares, se expresan como "pedazos" donde los visitantes frecuentes llevan a cabo encuentros no previstos cuyas prácticas están interrelacionadas en una continuidad espacial limitada, con actividades similares o distintas, pero que en conjunto se complementan: bares, centros nocturnos, restaurantes y vinaterías; cafés, librerías, cines de arte, teatros y restaurantes; sexo-servicio, farmacias, hoteles y bares, etcétera. Las "manchas" pueden estar aisla-



Las Torres de Satélite, Naucalpan, Edo. de México.

das, enlazadas o sobrepuestas, ser diurnas o nocturnas, los visitantes de unas pueden participar en otras, pero siempre definen una por preferencia.

Magnani formula la categoría de "trayecto", para dar cuenta de otra manera de apropiarse del espacio urbano, parte de la consideración de una serie de elecciones basadas en su complejidad y diversidad. El trayecto une puntos complementarios, alternativos o antagónicos en el paisaje urbano como resultado de la aplicación de una lógica de compatibilidades: casa /hospital/ mercado de hierbas, es resultado de una selección, así como casa/ cine/ restaurante/ discoteca, o casa/ museo/ café o pizzería/ lonchería/ discoteca. El trayecto es resultado de selecciones dispuestas en sistemas de reglas y compatibilidades, lo que remite a lógicas más amplias, supera las fronteras del "pedazo", posibilita gozar de la ciudad como un todo (Magnani, 1991).

La ciudad normalmente no se presenta para su uso y disfrute como totalidad indiferenciada o repartida en unidades discretas, lo hace ofreciendo áreas contiguas con equipamientos que se complementan o compiten para ofrecer determinado tipo de servicios, o para permitir el ejercicio de tales o cuales prácticas: éstas son las "manchas". Es el lado estable de la ciudad, el que se puede apreciar visualmente, su énfasis es en el territorio y en el ordenamiento espacial, el uso del suelo y espacio público.

Al interior de la mancha, los trayectos son más cortos y están en la escala del peatón, que participa con los otros usuarios frecuentes en el consumo de productos y en la práctica de actividades culturales, generando así identidades colectivas propiamente urbanas, mismas que se insertan espacialmente con una determinada forma simbólica con la práctica que realiza, aparece y desaparece con los horarios, permanece o se desplaza de un lugar a otro de la ciudad. Estas identidades "transversales" se suman a las identidades colectivas, persis-

tentes o coexistentes, se integran con una particular virtualidad en cada ciudad y en las prácticas de sus habitantes, lo que remite a un complejo y excitante panorama de la cultura urbana.

Con este esquema, en la Escuela de Arquitectura del IPN realizamos algunos trabajos de investigación en distintas zonas del centro de la ciudad de México (Avenida Juárez, El Zócalo, Santo Domingo y La Merced, entre otras), con la intención de explorar las ventajas y potencialidades de este enfoque en el análisis interpretativo de la dimensión cultural de las prácticas urbanas y establecer algunos parámetros de contraste con experiencias similares en otras ciudades latinoamericanas, principalmente en Brasil, donde más se ha desarrollado este modelo de análisis iniciado por José Magnani. Los resultados obtenidos han sido alentadores para el estudio de la cultura urbana, ya que despliegan nuevas perspectivas de estudio (Tena, 2003).

Imaginaros urbanos

En el universo de estudios que consideran la interacción entre la ciudad y sus habitantes, destacan los relativos al análisis de la imagen urbana y de los imaginarios urbanos. En ambos casos se trata de estudios sobre las formas en que los habitantes interpretan la ciudad que viven; sin embargo, no siempre es claro que son dos enfoques distintos cuyos objetos están estrechamente relacionados, basados en diferentes posturas teóricas y metodológicas, derivan en resultados radicalmente distintos y pocas veces coincidentes; situación que ha generado confusión y la aplicación mecánica de algunos modelos de análisis, lo que sin duda ha minado su desarrollo y resta importancia a sus aportes. Por ello, para valorar el papel que cada uno puede cumplir en el estudio de la cultura urbana, es necesario caracterizarlas, apreciar sus diferencias, particularidades, límites y alcances.

El estudio de la imagen urbana tienen como antecedente el análisis del paisaje urbano, iniciado por una vertiente de la geografía interesada por los aspectos cognoscitivos y psicológicos del medio ambiente; fue Federick Bartlett quien en 1932 exploró las reacciones de los individuos ante ilusiones ópticas, para demostrar que existen consideraciones internas que cada individuo considera como modelo al tratar de construir una imagen del mundo que lo rodea. En 1954, Lee desarrolla el concepto de "esquemas socioespaciales" al estudiar las interacciones cotidianas en barrios y lugares determinados. En 1956 Boulding postula que los esquemas que se forman cotidianamente en una imagen están combinados como un todo coherente, donde la imagen permite interpretar la información que se recibe del medio ambiente, y en ese año también, G. Kepes publica *El nuevo paisaje*, ambas obras fueron fundamen-



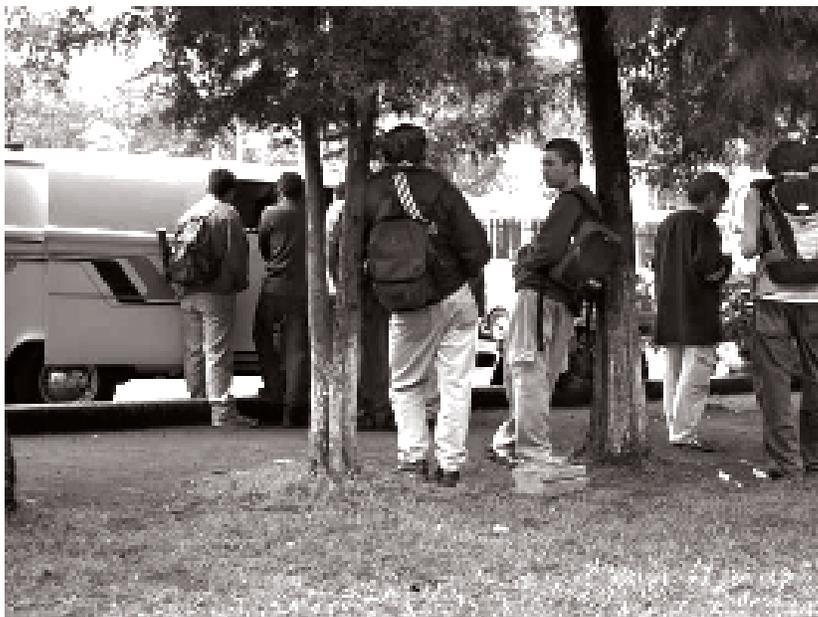
Centro Histórico, ciudad de México.

tales para Kevin Lynch, quien propone una aplicación práctica al relacionar los problemas de la planificación con el diseño del paisaje urbano y formula un método novedoso expuesto en *La imagen de la ciudad* (1960).

Para esta corriente, la imagen es una construcción mental según la idiosincrasia de los individuos, que se manifiesta como un “reflejo de la realidad objetiva”, donde la realidad (totalidad) es un sistema más complejo y por tanto más rico que su representación; es decir, el hombre es incapaz de procesar toda la información, por lo que consideran que la imagen se presenta como un sistema analógico de parámetros y relaciones observadas en el medio ambiente, lo que revela una cualidad funcional al preservar distancias relativas entre los elementos y objetos urbanos. Así, la imagen urbana es una imagen mental –individual– de carácter funcional, que se construye paulatinamente en unidades gestálticas –donde el observador las escoge, organiza y dota de significado– a partir de experiencias directas e indirectas (Martínez, 2001:75). La imagen es un reflejo y la mente es un espejo “poroso”.

Pero si se acepta que las imágenes son productos individuales (idiosincrásicos), es imposible establecer regularidades o generalidades, y deja de ser un problema para las ciencias sociales, la geografía, el urbanismo o la arquitectura, siendo sólo de interés en la psicología experimental (Fechner y Wundt), dedicada a explorar la mente de los individuos. Este obstáculo se aprecia en Rapoport (1977), quien estudia el medio ambiente construido en la relación: individuo (mente-imagen) entorno, con una visión antropológica (psicofísica de Boas) compatible con el psicologismo geográfico. Por otro lado, en 1988 el geógrafo Walmsley propuso otra salida: “la imagen es tanto un fenómeno individual y un fenómeno cultural”, donde la cultura implica la socialización y la imagen es compartida.

Es curioso observar cómo la geografía urbana (del paisaje), se mantiene aislada de los aportes de la geografía cultural (Vidal de la Blanche, F. Ratzel y Carl Sauer), corriente que desde el siglo XIX consideraba a la cultura como una instancia mediadora entre los hombres y la naturaleza –la cultura, aun entendida como conjunto de objetos y prácticas que permiten al hombre actuar sobre el mundo exterior (casas, instrumentos, formas agrícolas, etcétera), y luego como sinónimo de la noción: modo de vida–. Es hasta la década de 1980 que esta corriente reconoce las formas interiorizadas de la cultura y estudia las representaciones sociales, alentando la integración de una nueva geografía (Raffestin, Di Meo, Scheibling y Hoerner) que concibe el territorio como espacio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales: materiales y simbólicas; postura más consistente y que permite analizar las formas de apropiación del



Espacios de sociabilidad, ESIA Tecamachalco.

espacio y la dimensión cultural del territorio, al identificar: geosímbolos, signos mnemónicos, región étnica o cultural (Giménez, 2001).

Recientemente, la combinación de ambas posturas (geografía urbana y cultural) encuentran una expresión particular en algunos trabajos; por ejemplo, Jérôme Monnet en su libro *Usos e imágenes del Centro Histórico de la ciudad de México* (1995), recupera la visión clásica tanto de la geografía cultural como la del paisaje, cuando sostiene:

Nuestra percepción del mundo sensible y del espacio a nuestro alrededor no es el producto bruto de las informaciones recibidas por medio de nuestros sentidos; nuestro cerebro clasifica y estructura esas informaciones, las organiza en representaciones significantes. Esta transformación de las informaciones sensitivas produce lo que llamaremos aquí la imagen, o sea la construcción mental resultante de la percepción (sensible) de un espacio y de la calificación (intelectual) de esa percepción (Cfr. Brunet 1974b:191, Claval 1974b:184). (*op. cit.* 21).

Aunque Monnet no aclara cómo las representaciones son “significantes”, admite que toda percepción está condicionada culturalmente –por su función valorativa y sus categorías (sic)–, de manera que la cultura brinda un orden y le da sentido. La imagen es cultural porque se ubica dentro de un sistema de referencias y valores comunes a un grupo y le da su “medianza”; esta función mediadora entre el paisaje y su producto visual, implica que: sin una imagen culturalmente determinada, ningún espacio tendría sentido ni, por tanto, función (*op. cit.* 22). Esta afirmación lo enreda con su propia condición cultural (francesa), referida como una limitación para valorar las imágenes de un paisaje urbano “culturalmente mexicano”; confusión que

lo lleva a colocarse –indebidamente– como un observador-comentarista extranjero; los efectos de este “mal entendido” son diversos, ya que no son las imágenes-usos de él (de su mente-actividad) las que son el objeto de estudio.

Ahora bien, si en ese texto Monnet rechaza el término de imaginario por sus resonancias míticas (difíciles de distinguir y jerarquizar), otros autores, que se mantienen en la línea de la geografía urbana (del paisaje), fieles a la idea de la imagen como un producto mental, acogen la noción de imaginario para mostrar la naturaleza sociocultural de la imagen; por ejemplo, Félix Martínez (2001) en su concepción sistémica del paisaje, busca aproximarse a una geografía imaginaria, al considerar “la imagen de la ciudad como un juego de espejos, donde ésta nunca está presente, se convierte en una representación, una evocación, es decir, en una imagen del espejo” (*op. cit.* 85). Este autor, siguiendo a Bailly (1979), destaca a la literatura y al escritor (intérprete) como constructor del imaginario.

Por tanto, las posturas geográficas sobre la imagen tienden, por distintas vías, a desplazar o complementar la visión psicológica situada en la mente del individuo, para superar esta limitación invocan a la cultura para observar su carácter social; con ello convocan a las ciencias sociales: la antropología y la sociología de la cultura, las que atraen a la historia y a la semiótica, ya que sólo de esta forma se puede concebir la imagen compartida (significante) y estudiar la forma simbólica de los imaginarios urbanos.

Los pioneros en la exploración de la imaginación simbólica y del imaginario, fueron los trabajos realizados en la década de 1960 por Gilbert Durand (1964) y Cornelius Castoriadis (1965), y más tarde Michel de Certeau (1974) y Marc Augé (1977), entre otros. Sin embargo, los primeros trabajos que expresamente abordan el tema en el ámbito

latinoamericano, son el de Armando Silva Téllez *Imaginario urbano Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina* (1992) y el de Néstor García Canclini *Imaginario urbano* (1997), para estos autores la ciudad es principalmente –además de un espacio físico, habitado, vivido y útil– un espacio “imaginado”, por lo que centran su análisis en las representaciones del espacio construido y natural, en los usos sociales, las modalidades de expresiones y en los tipos particulares de ciudadanos que actualmente producen las ciudades.

En el trabajo de Silva hay una importante preocupación metodológica que tiende a definir un modelo de análisis que denomina proyección cualitativa, basado en las formas de evocar y usar la ciudad, propuesta que ubica en el proceso que va de la consideración de las imaginaciones urbanas a la ciudad vivida después de documentar el paso de la ciudad vista (la imagen) a la ciudad imaginada (formaciones simbólicas). Posteriormente, diversos autores han tratado de sistematizar esta propuesta conceptual (ver por ejemplo: Fuentes, 2000), y otros más han realizado diversos estudios de caso con referencias teóricas y metodológicas diversas; el trabajo de Ernesto Licona *El dibujo, la calle y construcción imaginaria* (2000), que retoma el tema de la memoria (la evocación) como productora de imágenes e imaginarios sobre el territorio y las identidades que promueve, en el caso de Tacubaya en la ciudad de México; o el de Amalia Jiménez *Los imaginarios maléficos* (2000), relativo al uso y representación de los espacios públicos en Buenos Aires, entre otros.

Queda, sin embargo, por esclarecer algunas cuestiones fundamentales en torno a la relación que hay entre la imagen y lo imaginario, como es el problema de la representación y su valor simbólico. Al respecto, un abordaje consistente lo realiza Natalia Milanesio en su trabajo *La ciudad como representación. Imaginario urbano y recreación simbólica de la ciudad* (2001); mismo que se ubica en el campo del análisis histórico, particularmente en una vertiente de la historiografía denominada historia urbana, y cuyos estudios se enfocan a la dimensión espacial, a sus permanencias y continuidades, básicamente a la interacción del espacio con los ciudadanos en las relaciones e identidades sociales que construyen; ello debido a la importancia que tiene el espacio urbano en la construcción de los actores sociales, de sus relaciones e identidades, pero también en tanto producto de éstas, como resultado.

Para Milanesio, el espacio urbano es producto de su construcción y al mismo tiempo es resultado de un proceso de construcción simbólica que genera una multitud de imágenes de varias significaciones. La ciudad es representación o conjunto de representaciones, por tanto, es un escenario semiótico privilegiado como teatro de

La imagen de la ciudad como un juego de espejos...



Plaza de San Jacinto, San Ángel, DF.

recreación imaginaria. Con esta perspectiva, el trabajo avanza en la construcción de lo imaginario como objeto de estudio y en la definición del concepto de imaginario urbano; reflexiona sobre el carácter colectivo de lo imaginario en el estudio de las representaciones y como parte de la historia, la cultura o la vida urbana; y ubica la relación que tiene el concepto de imaginario con la noción de mentalidades en la tradición historiográfica; luego aborda la discusión sobre la naturaleza real o de ficción del imaginario; realiza una caracterización del concepto de imaginario urbano, y finalmente aborda el tema de los actores sociales considerados como autores de las representaciones que conforman los imaginarios urbanos; temas fundamentales, pero que no todos serán abordados en esta ocasión.

El punto de partida para definir el carácter colectivo del imaginario, se basa en la hipótesis de que históricamente las sociedades inventan sus propias realidades, pasadas y presentes: imaginarse a sí mismos de modo colectivo, equivale a generar un conjunto de imágenes –ideas a través de las cuales cada pueblo se da una identidad–. De forma tal que las representaciones colectivas constituyen la materia prima del imaginario.

El concepto de imaginario hace referencia a la “actividad” de invención, de creación, de apropiación, de percepción, de conformación de una visión de la realidad de los actores sociales, y por el otro, a los “productos” que resultan de esta actividad y que ponen de manifiesto sus particularidades. Leyendas, creencias, historias, mitos, imágenes, pinturas, fotos, películas, canciones, obras literarias, tradiciones y costumbres, son sólo algunas de las formas en que el imaginario toma cuerpo como *actividad y resultado* (op. cit. 20).

Para abordar el problema medular de la conceptualización de los imaginarios, establece un esquema de relaciones entre lo real (objetos) y lo simbólico (imagen e imaginario), que pasa por la racionalidad de tales relaciones (mediación significativa).

Toda representación implica la relación entre un objeto ausente y una imagen presente. Las imágenes tienden a reproducir, bajo el modo de representación, a los objetos del mundo sensible. La representación imaginaria del objeto se constituye, entonces, como una mediación significativa frente al mismo objeto ausente, de aquí la función simbólica de la que depende el imaginario para existir: las imágenes están allí en representación de una “otredad” que no está; el simbolismo presupone un “vínculo” entre una imagen y un objeto por el cual la primera representa al segundo. En otras palabras, los signos significativos o símbolos son los “mediadores” universales entre el hombre y las cosas, dotándolas de un significado que las valoriza por algo más o menos diferente de lo que son (Cfr. Colombo Eduardo, 1993).



Fundación de Tenochtitlán, Centro Histórico de la ciudad de México.

De esta forma, lo imaginario debe su existencia a lo simbólico: las imágenes están en representación de “otra cosa” y, por tanto, tienen una función simbólica. Por otra parte, el simbolismo presupone a su vez la capacidad imaginaria, por la cual se establece entre los dos términos un vínculo por el que uno representa al otro (lo imaginario a lo simbólico y a la inversa), y aunque no todo lo que ocurre y todos los objetos son considerados símbolos, no se pueden aprender ni comprender por fuera de



Nicho con motivos religiosos y prehispánicos en el Centro Histórico.

una red simbólica. Así, para que el signo sea entendido en su función significante es necesaria la existencia de un código, de un conjunto de reglas de sustitución o convenciones que establezcan un orden simbólico compartido (*op. cit.* 21).

Además, Natalia Milanesio señala que este proceso no se limita a la realidad actual, ya que una de sus funciones es el dominio y la organización del tiempo colectivo (pasado, presente y futuro) sobre el plano simbólico. Así, en la historia urbana, la conformación imaginaria de la memoria colectiva aumenta la carga simbólica y legendaria de los objetos que la constituyen; las representaciones del pasado lo reclasifican, modelan, actualizan o lo opacan, pero en todos los casos se trata de un acto de apropiación, de resignificación y de reconquista, donde acontecimientos y objetos en su apariencia sensible se diluyen tras las representaciones imaginarias a las que dan origen.

El trabajo de Milanesio es mucho más amplio y aportativo, permite una ubicación precisa del concepto de imaginarios urbanos, no sólo en el contex-

to del debate actual de la historiografía en materia de historia urbana y cultural, sino que muestra una clara articulación con la concepción semiótica de la cultura, al definirse como historia de la construcción de la significación, afirma que toda representación es construcción de sentido. Por otro lado, documenta la relación del concepto de imaginario con el de mentalidades, donde si bien el acento estaba en la naturaleza colectiva de los sistemas de representaciones y valores que las integran –en contraposición con la construcción consciente e individual a la que hace referencia el concepto de idea–, su connotación interclasista y otras limitaciones, provocaron su desplazamiento y el desarrollo del concepto de imaginario.

Respecto del concepto de imaginario urbano, es importante retener que se trata de representaciones de lo urbano, aspecto que se refiere a una de las formas de relación y de pertenencia elemental: la del sujeto con el espacio. Y que, lo que define a los imaginarios urbanos, no es otra cosa que la representación y consiguiente construcción

Cuadro simplificado del proceso de construcción del imaginario (basado en Milanesio, 2001)

Lo real	Lo racional	Lo simbólico
Objeto–producto–resultado	Concepto de imaginario	Actividad–producto–resultado
Objeto ausente	Relación de representación	Imagen presente
Objetos del mundo sensible	Relación de reproducción bajo el modo de representación, simbolismo	Las imágenes tienden a reproducir los objetos bajo el modo de representación
De objeto presente, representado en una imagen, a objeto ausente, sujeto a la representación imaginaria dada como una mediación significativa, lo hace símbolo y lo valoriza, lo hace imaginario	Relación dada como una mediación significativa, vínculo entre: la imagen-representación y la representación imaginaria. En ausencia del objeto: la imagen-representación asume una función simbólica, se constituye en símbolo, o signo significativo, dotado de un significado que valoriza, y forma la representación imaginaria, el imaginario	De la imagen como representación del objeto pasa a la representación imaginaria del objeto ausente, debido a la mediación significativa, donde la imagen asume una función simbólica frente al objeto ausente, la imagen pasa a ser un símbolo, un signo significativo, dotado de un significado que valoriza al objeto ausente
Objeto ausente representado, vuelto símbolo, puesto en el imaginario como representación imaginaria	Relación entre lo real (objeto) y lo simbólico (imagen) está mediada por un vínculo significativo: el imaginario o la representación imaginaria	La imagen está en representación de la otredad ausente, es ya un signo significativo un símbolo, con una función simbólica

de sentido, y que tiene como objeto de apropiación simbólica al espacio de la ciudad, haciendo evidente la relación que una sociedad en particular, en un momento histórico determinado, tiene con el espacio que habita, en el que trabaja o en el que se recrea; es la vinculación entre la sociedad y la ciudad a través de la reinención representacional que la primera realiza sobre la segunda (*op. cit.* 27) ©

Fuentes de consulta:

Augé, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. España. Editorial Gedisa. Barcelona, 1998

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI Editores, 2000.

Choay, Françoise. *El urbanismo: utopías y realidades*. Barcelona. Editorial Lumen, 1976.

Fuentes, José. "Imágenes e imaginarios urbanos: su utilización en los estudios de las ciudades". México. Revista *Ciudades*, núm. 46. pp. 3-10.

García Canclini, Néstor, Castellanos, Alejandro y Rosas Mantecón, Ana. *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000*. México, ed. Grijalbo-UAM.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. España, Gedisa, 1973.

Giménez, Gilberto. "La teoría y el análisis de la cultura". En: González y Galindo (co-ord.) *Metodología y cultura*. México, CONACULTA. pp. 33-66.

"Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas". México. Revista *Alteridades*, núm. 22, julio-diciembre del 2001. pp. 5-14.

Harvey, David *Condição Pós-Moderna*. Ediciones Loyola. São Paulo, SP. Brasil, 1992.

Jiménez, Amalia. "Los imaginarios maléficos". México. Revista *Ciudades*, núm. 46. pp. 58-61.

Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la Arquitectura*. España. (2 vol.), Edit. Alianza Forma, 1990.

Licona, Ernesto. "El dibujo, la calle y construcción imaginaria". México, 2000. Revista *Ciudades*, núm. 46 pp. 25-34.

Magnani Cantor, José G. "Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade". Brasil. São Paulo, Brasiliense *Os pedaços do centro*. Brasil. Revista *Espaço & Debates*, São Paulo, 1986 año VI, núm. 17.

Os pedaços da cidade. Brasil. Relatório de Pesquisa, CNPq 1991.

Marcus, George. *Identidades pasadas, presentes y emergentes: requisitos para etnografías sobre la modernidad al final del siglo XX a nivel mundial*. México. IPN, ESIA-Tecamachalco. 2003 (mecanograma).

Martínez, Félix A. "Notas para el estudio del paisaje urbano. Una aproximación a la geografía imaginaria". México. En: *Anuario de Espacios Urbanos*, 2001. UAM-Azcapotzalco. pp. 69-93.

Milanesio, Natalia. "La ciudad como representación". México. En: *Anuario de Espacios Urbanos*, 2001, UAM-Azcapotzalco pp. 17-33.

Monnet, Jérôme. *Usos e Imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Departamento del Distrito Federal.1995.

Rapoport, Amos. *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. España. Gustavo Gilli, Barcelona, 1978.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México. Siglo XXI y Universidad Iberoamericana. 2003.

Signorelli, Amalia. *Antropología urbana*. México. UAM-Iztapalapa, 1999.

Silva, Armando. *Imaginarios Urbanos*. Colombia, Tercer Mundo Editores, 1992.

Tena Núñez, Ricardo A. *Urbanización sociocultural en el Centro Histórico de la ciudad de México*. México, IPN, ESIA-Tecamachalco, Sección de Estudios de Posgrado e Investigación, 2003.

Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, UAM-Xochimilco,1990.



Periferia São Paulo, Brasil.

La mirada, puerta para el goce estético

Ignacio Rabía Tovar*
Lorenzo Vargas Sánchez**

El siguiente texto forma parte de los resultados del proyecto de investigación del Doctorado en Espacios Urbanos que aborda la problemática de los espacios de identidad urbana en la ciudad de México, se trata de realizar una aproximación estética a las colonias de Polanco y Anáhuac, con la finalidad de comprobar la tesis que las relaciones imaginarias que todos tenemos en las estructuras urbanas son fragmentarias y la forma en que los actores sociales viven la calle, el barrio o la ciudad, realizada por operaciones simplificadas de la realidad, por lo cual construyen en ese acto sus estrategias de vivir o sobrevivir ante los problemas urbanos, sin que exista un referente común entre ellos.

Estética como metodología para el análisis de las identidades

A través de la mirada ha sido posible comprender gran parte de la cultura de la humanidad. La mirada es una poderosa herramienta del conocimiento, una puerta para el goce estético del ser, en donde se evidencia, a través de lo simbólico, lo real. A lo largo de los siglos hemos educado nuestra forma de ver y comprender; es un ejercicio de la praxis social. Muchos de los sistemas filosóficos, estéticos e históricos se basaron en la acción e intervención de la mirada, cuya imagen interiorizada nos da cuenta de lo "real", a diferencia de lo que no podemos "mirar", lo irreal, es decir, a través de la mirada podemos identificar las marcas de lo que consideramos verdadero, de lo creíble, de lo válido. No por nada, la cultura occidental está configurada por una serie de miradas "morales y espirituales". Esto es, la mirada nos ubica en planos diferentes de percepción sensorial de los individuos, y en posicio-

nes que éstos asumen frente a la realidad que observan. Lo cual permite que los individuos reafirmen lo que consideran válido de lo que consideran falso, lo bueno y lo malo. Por lo tanto, comprender desde dónde estoy mirando o enfocando la realidad es importante.

Las reflexiones anteriores nos llevan a pensar que nuestras relaciones sociales se dan por la mediación de lo que podríamos llamar una mirada étnica-cultural, elaborada a través del trabajo de la sedimentación cultural que se dio en distintos momentos históricos y en un contexto social, que se va haciendo visible en la acción de ver y encontrar un sentido, un universo simbólico específico a la vida, al mundo, a la divinidad, etcétera.

La robot-técnica crea herramientas para la producción que transforman modos de vida de las sociedades, y por tanto crea una subjetiva mirada de la época presente, con la cual los individuos tratan de apropiarse de esta realidad, esto es, ayuda a conformar la mirada hegemónica con la que la cultura occidental observa el mundo, esta forma de ver es producto de esa mentalidad que tiende a crear redes de identidades dominantes o dependientes. Sólo de esta manera podemos explicar cómo actualmente los jóvenes se identifican con la marca del producto más que con su utilidad. Esta visión dominante da una falsa identidad en cuanto a que "eres" la marca que consumes; esto explica la homogeneidad del mercado mundial integrado y globalizado en el que viven muchos jóvenes, pero entonces, ¿dónde quedan los excluidos del mercado, los que no tienen acceso a los productos de marca? Ellos crean también su mirada sobre la realidad en la que viven. Observar estos contrastes es interesante en el modelo de exclusión socio-cultural hegemónico, en que se desenvuelve un cúmulo de relaciones sociales y de imaginarios urbanos.

* Profesor e Investigador de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación de la ESIA Tecamachalco, candidato a doctor en Estudios Urbanos.

**Profesor e investigador de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación de la ESIA Tecamachalco, candidato a doctor en Pensamiento y cultura de América Latina.

En estos tiempos, donde el pensamiento neoliberal se vincula con una racionalidad nueva, y la maquinaria tecnológica que lentamente le da otros rostros y perfiles a los imaginarios sociales, es pertinente pensar en cómo se construyó la mirada cultural y la forma cómo la mirada ha sido el puente con la realidad.

¿Cómo pensar desde los tiempos que corren, donde los medios masivos se han constituido como los principales informadores de las identidades colectivas y los nexos con el pasado, el presente y el futuro (Zermeño y Mendiola, 1995); donde la presencia de las industrias audiovisuales se han conformado a lo largo de todo el siglo como los principales instrumentos de las redes sociales a través de concebir y apelar a los individuos como públicos consumidores de un mercado simbólico (García Canclini, 1995); donde la presencia de lo visual confecciona una de las principales instancias del saber comunicativo de nuestra sociedad y su unión con nuevas formas de oralidad que actualiza y genera nuevas dimensiones de lo social (De Certau, 1995). Lo importante, para responder esta pregunta, no es plantearnos cómo pensar, sino desde dónde pensamos y qué lectura hacemos de la realidad en la que vivimos. Consideramos desde la información que nos dan los medios, la occidentalidad de nuestro razonamiento, las relaciones hegemónicas de dominación o bien la subjetividad latinoamericana. La posibilidad de articular nuestro presente con el futuro latinoamericano. El ejercicio es válido epistemológicamente, por ello, es importante aclarar que la finalidad del trabajo es ver a partir de las relaciones sociales, los procesos de identidad y construcción de nuestra propia estética, que siempre nos ha sido negada por el pensamiento occidental, desde Kant hasta nuestros días. Esto mismo sucede con el amor y lo erótico, por ejemplo: Octavio Paz cita que Denis de Rougemont, en su libro *L'Amour et l'Occident*, argumenta que el amor es un sentimiento exclusivo de la civilización occidental y que nació en Provenza entre los siglos XI y XII. Paz señaló: "es insostenible esta afirmación, sin embargo, a los pueblos de América Latina continuamente se les escamotea su percepción estética, bajo los cánones de la creencia y supremacía de la raza blanca, que fue uno de los fundamentos para la colonización y las posteriores guerras contra los pueblos de América Latina".

Es en este sentido que podemos afirmar que la subjetividad no es transhistórica, sino plástica y está en constante cambio, hay una construcción material de la subjetividad, los hombres y mujeres no son iguales, ni en el género ni entre sí. Esto tiene que ver con los procesos de trabajo y éste es un ciclo de construcción de lo real. El ser humano es la corporeidad orgánica que nos dio la naturaleza, por tanto, tenemos la posibilidad de reflexionar desde nuestro cuerpo y sobre éste se

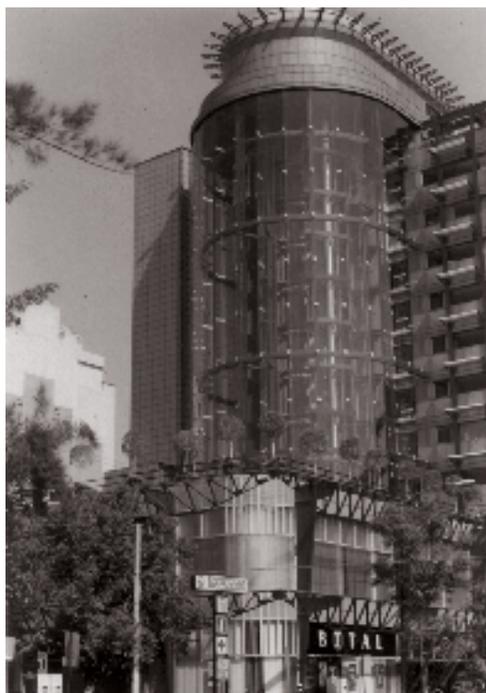
construye la subjetividad, desde ahí codificamos y decodificamos, es decir, damos orden a la realidad a partir de prácticas sociales concretas.

El orden y lo simbólico

La cultura es el material con el cual organizamos y configuramos el mundo social. A través de ésta, poblamos, amueblamos y habitamos el mundo. Es la relación de la totalidad humana con cada parte de ella, los universos simbólicos habitados y habitables, los campos semánticos desde donde cada actor social se ubica y se relaciona con el todo (Galindo, 1994). Sin embargo, debemos considerar que el problema de la separación del ámbito cultural de lo natural es arbitrario, debido a que el pensamiento occidental buscó darle un contenido subjetivo a los hechos humanos, como si éstos fueran independientes de la naturaleza; esta resignificación de lo propiamente humano, forma parte de esa mentalidad que pretendió generar un orden y organizar el conocimiento disciplinario de las ciencias, separando lo social de lo natural.

Fijar la mirada en los contextos sociales, más que en los naturales, tanto espacial como temporalmente, nos facilita enfocar las transformaciones culturales, ver el curso del orden/des-orden/ nuevo orden, la tensión de los mundos por devenir (Gómez, 1997).

Hay dos imágenes en movimiento que permiten una observación más compleja de la configuración de la mirada cultural, por ello, es conveniente utilizar el concepto de imaginario, entendido como



Símbolo de modernidad, edificio de la BMW en Polanco. Fotos: Ignacio Rabía Tovar.



Anuncios donde se resaltan las huellas de apropiación.

el conjunto de todas las cosas posibles que están orientadas por la variedad o diversidad de la que me puedo apropiar.

Los mundos urbanos

La mirada de las transformaciones culturales nos llevan en primer lugar a los mundos urbanos, que se entienden como las distintas formas en que la sociedad se organiza, es decir, nos habla de un orden de vida que permite incluir distintas manifestaciones sociales y culturales. Esto nos lleva al reconocimiento de lo diverso frente a la homogeneidad que pretende alcanzar el modelo neoliberal de mercado, por lo cual podemos subrayar que la ciudad es una de las tantas tensiones donde lo fijo y lo móvil, lo geográfico y lo histórico, se da y se manifiesta de manera privilegiada: cobra rostros, límites, posibilidades, trayectorias, siempre rehaciéndose en diferentes planos y contextos que distinguen una ciudad de otra.

Pensemos la ciudad como el espacio donde se dan las principales prácticas culturales, las interacciones sociales cotidianas, donde se gestan y ponen en juego los universos simbólicos, identidades, memorias, saberes, competencias, las vivencias, cotidianeidad, micro y macro, diverso y homogéneo, pobreza y riqueza, atrasado y moderno, tradicional y nuevo, etcétera, es en este sentido que podemos hablar de los imaginarios urbanos.

Imaginarios urbanos

Los imaginarios urbanos nos permiten observar la forma como los distintos actores sociales construyen y reconstruyen su relación simbólica con la ciudad, a partir de la cual se mueven y se relacionan dentro de ella. La sociedad es entonces pro-

ducto de interacciones simbólicas que constituyen una pluralidad de universos. La construcción simbólica de la realidad se da a partir de distintas miradas. La mirada no es solamente ver, es tomar una posición para observar la realidad, interpretarla desde un determinado punto y reflexionar en un doble proceso: comprensión y cambio.

Mirar es encontrar registros visuales, emblemas, discursos varios con los cuales los habitantes de cada ciudad construyen sus identidades. Cómo se han relatado y cómo se han llamado a sí mismos, cómo se ven al ver a los demás, cómo se ven cuando los miran los demás (Gómez, 1997).

Los relatos se realizan a través de distintos mecanismos de interactuar en lo cotidiano, oral, visual, contactos, afectos, sentimientos, amor, erotismo, ira, rencor y frustración no superados, todo ello y más, forma parte de esa memoria colectiva como canales de redes sociales que se entrecruzan; a veces son historias de vida paralelas o coincidentes y en otras son totalmente divergentes, pero que al ponerse en contacto con distintas redes de identidades locales, regionales, nacionales e incluso internacionales, constituyen una historia específica y un proyecto social en donde se recrea el imaginario del mundo urbano.

La visión del mundo urbano se gesta en esos discursos o relatos de lo vivido donde la cultura, incluso la migrante, se entrelaza y conforma nuevos modos de nombrar las prácticas sociales. Éste es el caso de las colonias que estudiamos, por tanto, el problema metodológico se centra en la disyuntiva de hacer una clasificación para diferenciar y distinguir los diferentes momentos culturales, para capturar los elementos de la identidad urbana que están presentes, pero no son visibles. La diferenciación de esos elementos se debe contrastar para corroborar su validez y desentrañar los mitos.

Los mitos urbanos

Los mitos son uno de los sustratos profundos y fundamentales de la relación del hombre con otros mundos y el propio, viven entre el recóndito pasado y el epidérmico presente que lo actualiza. Una serie de imágenes donde se habita a través de símbolos los orígenes y lo central de la vida psíquica, social, histórica y cultural del hombre. Representaciones que transitan del pasado al presente y posibilitan el futuro. Conectan lo humano con lo *sub* y *supra* humano, lo micro con lo macro, lo propio con lo extraño, lo terrenal con lo extraterrenal, la vida con el más allá (Eliade, 1986).

Existen tres visiones que se han realizado sobre los mitos:

La primera afirma que los mitos son imágenes o sistemas de ideas y conceptos que ayudan a explicar una visión, una situación, un objeto y un símbolo. "Esos sistemas son lo que *unen/sepa-*

ran, cohesionan visiones colectivas y hacen visible lo invisible: vemos a través de sistemas de símbolos como sistemas de comunicación” (Barthes, 1983). Para materializar lo invisible, el mito debe ser usado socialmente: “debe servir para crear un universo simbólico, para habitarlo y, desde ahí, relacionarse con el mundo. Cuando se desgasta, se renueva” (Eliade, 1985).

La segunda dice que los mitos no han perdido vigencia en la cultura urbana. “La vida urbana es el espacio donde los mitos antiguos coexisten a través de la transferencia de lo viejo a lo nuevo” (Propp, 1983); o con “la creación de nuevos sistemas de imágenes para habitar lo urbano” (Reguillo, 1996).

Finalmente, la tercera señala que los mitos son los sistemas arcanos que funcionan como estructuras de comunicación con el mundo. “Ellos habitan los factores de progreso y de regresión donde en cada momento de progreso cultural o tecnológico, de crisis de la cultura *indicial*, se crea un *des-equilibrio/equilibrio* de las identidades y las memorias, y el mito hace que el mundo social y humano encuentre nuevos causes de equilibrio, manteniendo los sentidos históricos y los no históricos de la comunidad” (Debray, 1996).

Los mitos tienen fuerza porque viven y habitan en lo profundo de la vida social y humana (Ginzburg, 1989). Pero también son los emblemas, las huellas con los cuales las culturas, a través de su historia, se representan y hacen visible los indicios de su subjetividad, de su mirada cultural (Ginzburg, 1994).

Por ello el ejercicio de pensar la ciudad, por estos registros que la constituyen, nos lleva a ver la ciudad como una inmensa superficie de inscripción, auténtico espacio de una escritura polivalente, la ciudad va construyendo un inmenso territorio de manuscritos borrados y reescritos, a medida que va signando con sus huellas, marcas y registros los espacios de su entorno, los cuerpos sociales en los cuales se materializa y los lugares de morada de sus habitantes; configuran así, el juego intrincado de identidades y de diferencias, relaciones y contradicciones en las cuales se reconocen sus habitantes o bien estigmatizan o estereotipan su desigualdad, el hecho de nombrar al “otro” desde mi propia visión me hace generador de un “orden”, que es el propio y que se distingue, a diferencia del hecho que supone reconocer las diferencias del “otro”.

Basta recordar uno de los fragmentos en los cuales Italo Calvino compone y describe las “ciudades invisibles” (1990, 83):

“De ahora en adelante seré yo quien describa las ciudades –había dicho el Kan–. Tú en tus viajes verificarás si existen.

“Pero las ciudades visitadas por Marco Polo eran siempre distintas de las pensadas por el emperador.

“–Y sin embargo he construido en mi mente un modelo de ciudad de la cual se pueden deducir

todas las ciudades posibles –dijo Kublai–. Aquél encierra todo lo que responde a la norma. Como las ciudades que existen se alejan en diverso grado de la norma, me basta prever las excepciones a la norma y calcular sus combinaciones más probables. –También yo he pensado en un modelo de ciudad de la cual deduzco todas las otras –respondió Marco–. Es una ciudad hecha sólo de excepciones, impedimentos, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Si una ciudad así es cuanto hay de más improbable, disminuyendo el número de los elementos fuera de la norma aumentan las posibilidades de que la ciudad verdaderamente sea. Por lo tanto basta que yo sustraiga excepciones a mi modelo, y en cualquier orden que proceda llegaré a encontrarme delante de una de las ciudades que, si bien siempre a modo de excepción, existen. Pero no puedo llevar mi operación más allá de cierto límite: obtendría ciudades demasiado verosímiles para ser verdaderas (Calvino, 1990, 83).

La cita es bastante ilustrativa para comentar la visión que tiene cada uno de los personajes, pero es más rica si tomamos en cuenta la discusión epistemológica para comprender y estudiar la ciudad. Existe una norma para entender la ciudad, pero hay límites, es decir, el ordenamiento propio que rige las ciudades modernas es a partir de éste, que vemos solamente lo que queremos ver, pero no lo que está fuera del ordenamiento; su exterioridad que es mucho más rica para construir nuevas propuestas a partir de sus espacios y lugares que se signan en multiplicidad de referencias, reescribiendo la mayoría de las veces sobre las huellas de su propio devenir, las historias de su presente.

La ciudad, más que un lugar, es un territorio existencial que, construido sobre la base de una auténtica inserción afectiva de los individuos en su sociedad, permite estructurar las coordenadas espacio-temporales que configuran el tejido de relaciones entre los ciudadanos.



Vecindad La Guadalupana, formas de apropiación simbólica.



Graffias ecológicas. Foto: Mauricio Contreras Ocaña.

La ciudad es un discurso y ese discurso es en realidad un lenguaje...

Este criterio metodológico permite el estudio de la "dimensión oculta" y de "lenguaje silencioso" que comprende esas "experiencias hondas, comunes y no declaradas que comparten los miembros de una cultura dada, que se comunican sin saberlo y forman la base para juzgar todos los demás sucesos" (Hall, 1989: 2).

De tanto insistir en la búsqueda de acuerdos sobre los dominios visibles resquebrajados, frágiles y fracturados por los ordenamientos, se nos ha olvidado que el tejido perceptible pero no manifiesto de nuestros comportamientos estéticos ha sufrido grandes transformaciones, que es allí donde ya no parecen existir formas de reconocimiento del "nosotros" que incluye el "yo" y a los "otros" que incorpora los "ellos". La falta de ética en la política ha condenado casi al ostracismo a esto que podemos denominar la *estesia* de nuestra condición citadina.

En efecto, las transformaciones que ha experimentado nuestra ciudad en los últimos 30 años "nos han conducido a un cambio silencioso, constante pero profundo en sus formas de inscripción como dispositivo y en los marcajes mnemotécnicos de sus memorias ciudadinas" (Montoya, 2001).

Ciertamente, las formas manifiestas de la arquitectura en la ciudad "reflejan agudas polarizaciones y dualidades que lastiman la vista tanto como los demás sentidos de los individuos" (Tamayo, 2001: 190); han hecho emerger una auténtica ciudad posmoderna, llena de referencias y de citas de los movimientos arquitectónicos contem-

poráneos que han modificado sus entornos visibles y ostentosos. Pero bajo ellas, ese tejido casi imperceptible que se disuelve en lo que pudiéramos llamar la "altura visual del ojo ciudadano" (Montoya, 2001), el cual ha experimentado profundas y aceleradas transformaciones. Basta mirar la trama misma de la ciudad para corroborarlo.

Las trazas que parecían signar en su misma trama las estructuras jerárquicas de su organización social, las claras diferencias de sus lugares, las "marcas" evidentes de sus espacios, devienen ahora en flujos de tiempos, de comportamientos estéticos, memorias, transacciones e intercambios que como una inmensa red se entrecruzan simbólicamente.

Las marcas visibles de sus entornos, alrededor de las cuales cristalizan los símbolos de reconocimiento citadino y los puntos más o menos fijos y constantes de identidad, pierden esa condición de monumentalidad casi siempre alegórica para ganar en su lugar la de signos externos y móviles continuamente resemantizados por una experiencia citadina que cotidianamente los dota de significaciones a veces diferentes entre sí; sólo de esta forma podemos entender el nomadismo del sistema capitalista y su imposibilidad para encontrar un modelo único y definitivo.

Basta recordar un fragmento en el cual Italo Calvino compone y describe las "ciudades invisibles":

"La ciudad es un discurso y este discurso es en realidad un lenguaje; la ciudad habla a sus habitantes; nosotros hablamos nuestra ciudad; la ciudad en la que estamos, simplemente al habitarla, al atravesarla, al mirarla... La ciudad esencial y semánticamente es el lugar de nuestro encuentro con el otro y por esta razón el centro es el punto de reunión de cualquier ciudad."

Si seguimos esta metáfora encontramos en ella no sólo un discurso sino miles de relatos que la cruzan y se componen o descomponen en experiencias simultáneas, pero a la vez fragmentadas por la subjetividad.

Todo indica que ya no existe memoria colectiva que cubra todo a partir de tiempos fragmentados y de espacios superpuestos que logran modificar nuestra percepción, como en el cine y la televisión. Así, las vitrinas en los centros comerciales de Polanco y las tiendas en la colonia Anáhuac podrían ser formas de visibilidad cinematográfica, que dan paso a los relatos compuestos de fragmentos y de superposición, con los cuales podemos construir imaginarios urbanos con la misma lógica de fragmentos y superposición.

Si vemos estas imágenes o fragmentos de ellas como palabras en el sentido estricto, podremos ver cómo la imagen explota los afectos y las pasiones, ya que podríamos designar a esta imagen como otra cosa, pues apunta al todo desde las partes y produce efectos de fascinación (paroxismo metonímico de una retórica).

Otro comportamiento estético que resulta evidente, lo encontramos en las partes sensoriales colocadas en los gráficos, que tratan de recuperar la sensibilidad acallada en nuestra experiencia citadina: gusto, tacto, olfato, tal es el caso de la publicidad: “A que no puedes comer sólo una”, “La chispa de la vida”, que incitan más a tocar que a mirar. Formas perceptivas de una gran pintura, que tiende a capturar, comprender y plasmar la estética visual de nuestra ciudad.

La temporalidad ha sido el registro privilegiado de la historia y la demostración más propicia para la memoria colectiva; convirtiéndose en el relato que funda y signa la vida de las colectividades, y les da sentido.

Es por eso que emerge como una posibilidad de la experiencia estética, al percibirla como una dimensión de la sensibilidad, dando significado precisamente a lo sensible. Allí está el universo simbólico con el que se construye su referente identitario.

Otras experiencias estéticas las encontramos hoy con la temporalidad. Convertida en soporte de la obra misma, inscribe con sus trazos e íconos los rasgos propios de su dimensión humana para recopilar lentamente ese carácter de fragilidad compositiva, de proyecto comprensivo, abarcador, pero al fin y al cabo inconcluso, de todo aquello que tiene la factura humana.

Otra experiencia estética diferente con la temporalidad son las fachadas de las casas viejas que se superponen en esa especie de “hojas gigantes” y duras que en el inmenso álbum al que pertenecen, hacen del registro icónico histórico una impronta sobre la cual el paso del tiempo ha de producir el efecto del deterioro y la destrucción, para convertirlo así en una grafía más de la escritura *palimpsestica* de la ciudad.

Nuestra estética urbana no es ajena a las preocupaciones por la destrucción del ambiente y por ello múltiples grafías intentan recuperar el hábito de esos elementos que por su continua y permanente cercanía parecen ser ya extensión del hombre mismo, cuando no es que su mano ha terminado por destruirlos irremediadamente.

La destrucción ambiental de edificios es una especie de “esculturas orgánicas” producto del ambiente hostil de la vida citadina y hablan de la condición de temporalidad y fragilidad que siempre la acompaña. Esas propuestas plásticas recuperan el devenir mutante de la ciudad, ponen en escena un elemento-grafía.

Obra abierta

Umberto Eco designó “obra abierta” a los movimientos artísticos de mediados del siglo pasado. Quizá ello nos permita comprender por qué razón el cuerpo humano fue reivindicado por muchos artistas como superficie de inscripción de sus propuestas, recuperando así esas experiencias tan

frecuentes en otras culturas que hicieron de la materialidad del cuerpo un auténtico registro de sus comportamientos estéticos. En nuestra estética urbana abundan ejemplos de esta corporográfica; por eso al lado de esos cuerpos signados por las marcas de la violencia que imponen a la fuerza sus huellas imborrables, desfilan también miles de cuerpos tatuados que pregonan con sus “grafías” la singularidad de su anatomía o las marcas de reconocimiento de algún gueto, en ese gesto ambivalente del mostrarse y del ocultarse que las constituye como tales marcas.

Pero también el cuerpo ha servido como registro estético en esas experiencias plásticas, que reivindicando su carácter precario y temporal, ponen en obra elementos de recordación que buscan perpetuarse más allá del cuerpo mismo.

Tal es el caso de esos fragmentos corporales que imbricados en el contexto alegórico de una simbología mágico-sagrada rememoran lazos de pertenencia y principios de cosmogonías de vida, afincan la experiencia humana en la materialidad corpórea. Como también lo es el regodeo sensual que, interviniendo las imágenes de esa iconología banal e idílica tan cara a nuestros imaginarios prosaicos, los convierte en auténticas superficies de inscripción, para reivindicar así una mirada a ese otro mundo: el erotismo.

En las décadas de 1960 y 1970 nuestra ciudad se inundo de escrituras políticas que merecían un espacio de discusión, escrituras furtivas, ahora los *graffitis* tienen el mismo tenor, ya que deben realizarse en lapsos cortos de tiempo, escrituras casi anónimas porque el ritual así lo exige. Pero ahora han integrado elementos de percepción sensible, esto indica que es un acto pensado, cuidadosamente ejecutado, es marca y huella de territorialidad de algunos jóvenes.

Estas nuevas formas de sensibilidad estética han cambiado la manera de ver nuestra ciudad, ya no la percibimos como una alegoría sino como ironía sa-



Fachada de casas viejas, Anáhuac.



Foto: Mauricio Contreras Ocaña.

tífica. Ya no es estática por ser la presencia de un pasado, ahora es dinámica al ser un pasado siempre presente y por tanto modificable.

Esto explica que no hay nada más profundo que lo trivial, al no pasar por las instituciones quienes ostentan el estatuto artístico. Ya que la experiencia humana las acerca más a lo cotidiano de lo intrascendente, de lo vital, por eso no hay nada más profundo que la piel, quizá porque es lo único que se toca.

La "estética urbana" se completa con una polución visual que satura los espacios públicos. Carteles publicitarios coexisten con el *graffiti*. Postes de luz se convierten en soportes para todo tipo de anuncios, incluyendo campañas políticas, oferta de servicios y profesionales, etcétera. Inscripciones

emblemáticas de bandas de rock, *grupos barriales* y equipos de fútbol llanero alternan con pintadas anónimas, utilizando todos lenguajes acordes a un universo massmediático pero situándolo en un contexto determinado y un momento particular. Como símbolo de esta era comunicacional, antenas parabólicas contrastan con flanerías y budinerías que los sectores populares utilizan para bajar señales televisivas ☹

Fuentes de consulta:

Bourdieu, Pierre. "La génesis de la mirada". En: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, de Anagrama.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, De Gedisa.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. México, Minotauro, 1993, p. 81.

De Certau, Michel. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México, Universidad Iberoamericana-ITESO.

Debray, Régis. *El arcaísmo posmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Buenos Aires, Ed. Manantial.

Ford, Aníbal. *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires, Amorrortu editores.

Galindo, Jesús. "La cultura de información, política y mundos posibles". En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Universidad de Colima, época II, núm. 3, 1995.

"Política, cultura y comunicación para una percepción de mundos posibles en el espacio social mexicano". México. Universidad Iberoamericana. Cuadernos *Mass Culturas*, núm. 1.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Ed. Grijalbo.

Gómez Vargas, Héctor. "La configuración de la mirada cultural. Medios de comunicación, transformaciones culturales y progresiones orgánicas en Generación Mc Luhan". Revista *Electrónica*, 1ª edición.

González, Jorge. "Las transformaciones de las ofertas culturales y sus públicos en México". En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Universidad de Colima, No. 18.

Hall Edward T. *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI, 1989, p.2 .

Hartog. "El ojo y el oído". En: *Historia y Graña*. Universidad Iberoamericana, No. 4.

Ingersoll, Richard. "Tres tesis sobre la ciudad". En: *Revista de Occidente*. núm. 185. 1996, p. 19.

Martín Barbero, Jesús. "De los medios a las prácticas". En: Orozco, G. "La comunicación desde las prácticas sociales". México, Universidad Iberoamericana. Cuadernos del *Proicom*, núm. 1.

Monsivais, Carlos. *Los rituales del caos*. México, Era.

Montoya Gómez, Jairo. "Marcajes, Polimpsesto y estética urbana". Colombia, *Revista de Extensión Cultural*.

Morin, Edgar. "Cultura y conocimiento". En: Watzlawich, P. y Krieg, P. (comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona, Gedisa.

Negroponte, Nicholas. *Ser digital*. México, Grijalbo.

Piscitelli, Alejandro. *Ciberculturas en la era de las máquinas inteligentes*. Argentina, Paidós.

Thompson, John. *Ideología y cultura moderna. Teoría social en la era de las comunicaciones de masas*. México, UAM-Xochimilco.

Varela, Francisco. *Conocer*. España, Gedisa.

Zermeño, Guillermo y Mendiola, Alfonso. "El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia". En: *Historia y Graña*. Universidad Iberoamericana, núm. 5.



Cultura urbana

Transformaciones de las grandes metrópolis

José Magnani*

Es bastante común, en testimonios de habitantes de barrios que pasaron por procesos de rápida transformación, principalmente en las grandes ciudades, la evocación nostálgica de un tiempo en que era costumbre colocar las sillas en la banqueta al frente de la casa, para apreciar el movimiento de la calle al atardecer. No se trata sólo de recuerdos, en ciertos casos, el regreso de ese hábito es celebrado como una conquista, según se desprende de la entrevista concedida por un director de teatro con un proyecto experimental en la explanada de Lapa, en plena área del centro de Río de Janeiro. Explicando los efectos inducidos por su propuesta en el entorno, constata que:

—...las familias que viven en los alrededores de Lapa salen y se van a sentar allí, quedan sosegados, enamoran...

—Como si fuese en una ciudad del interior, ¿a pesar de lo paradójico?

—Aquí, en ese corazón deteriorado de Río de Janeiro, la explanada recuperó un aire provinciano, saludable, cotidiano. Cuando todo estaba funcionando, y la gente estaba con las casas abiertas y en actividad, todo iluminado —bares y sillas en la banqueta.

—Eso aquí va ser un lugar lindo...¹

Como tendencia general, hace mucho las sillas fueron recogidas porque la calle se tornó inhóspita, o porque a esa hora el aparato de televisión mantiene a los habitantes en el espacio privado de la casa.

Asociado con el modo de vida de ciudad del interior, tal comportamiento parece cada vez más incompatible con las actuales condiciones de existencia en las metrópolis contemporáneas: las dimensiones y complejidad inherentes a la estructura, funciones y modos de vida de los grandes centros urbanos, en efecto, son de tal orden que

hasta es de preguntar “si el propio concepto de ciudad no está superado” (Habermas, 1987:123).

Entre los innumerables diagnósticos sobre las transformaciones en las metrópolis actuales, se pueden distinguir dos visiones principales: una enfatiza los aspectos desagregadores del proceso, como el colapso del sistema de transporte, las deficiencias sanitarias básicas, la falta de vivienda, la concentración y mala distribución de los equipamientos, contaminación, violencia, subempleo: con base en variables e indicadores de orden macro (sociológico, económicos, demográficos), éste es el cuadro generalmente aplicado a las grandes ciudades del Tercer Mundo. En esta línea, en la reciente reunión de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre los Asentamientos Humanos (Hábitat II),² São Paulo fue señalada en algunas relaciones como ejemplo de “anticiudad”.

Una visión distinta, generalmente referida a las grandes ciudades del Primer Mundo, proyecta una deslumbrante sucesión de imágenes montada a partir de la yuxtaposición de signos, simulacros, aparatos publicitarios, redes y puntos de encuentro virtuales. Ésta es la ciudad que se delinea a partir del análisis de los semiólogos, arquitectos, críticos posmodernos, identificada con la sociedad pos-industrial.

En la primera visión, se muestra una continuidad evolutiva, donde los factores del crecimiento desordenado terminan por producir inevitablemente el caos urbano; en la segunda, se enfatiza la ruptura, resultado de un salto tecnológico que vuelve obsoletas no sólo las estructuras urbanas anteriores, sino las formas de comunicación y sociabilidad. Una fruto del capitalismo salvaje; la otra, identificada con el capitalismo tardío.

*José Guilherme Cantor Magnani es profesor y jefe del Departamento de Antropología de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, USP.
Traducción de Ricardo A. Tena Núñez.



La “buena” experiencia urbana, simbolizada por la calle. Fotos: Renata Belchior.

Aunque por motivos diferentes, esas dos perspectivas –aquí polarizadas para efecto comparativo y de contraste– llevan a conclusiones semejantes en el plano de la cultura urbana:³ deterioro de los espacios y equipamientos públicos, con la consecuente privatización de la vida colectiva, segregación, eliminación de contactos cara a cara, confinamiento en ambientes y redes sociales restringidas.

No hay cómo negar la existencia de tales características y sus factores determinantes, comprobados no sólo por índices, tablas y proyecciones, sino también por la propia experiencia del día a día. No obstante, es posible también multiplicar ejemplos de “buenas prácticas urbanas”, muchas de ellas premiadas en el mismo encuentro de Hábitat II, que atestiguan un movimiento, o al menos focos de resistencia, en el sentido contrario a la tendencia de desorden urbano.

¿Cómo, entonces, encarar adecuadamente el hecho de la complejidad, sin caer en la descripción sin fin de particularismos y casos aislados, o en la generalidad de enfoques reductores? El problema es que en las visiones corrientes, que toman la ciudad como unidad de análisis, se tiende a generalizar los efectos de sus distorsiones estructurales y a reducir a sus habitantes a un tipo medio y abstracto: el déficit habitacional es de tal magnitud, que la tasa de área verde por habitante está por debajo de la norma aceptable, y así por el estilo.

Esos enfoques, hasta por una cuestión de escala, no consiguen captar el nivel en que se dan los innumerables ejemplos de la diversidad de estrategias locales de vida y sobrevivencia en asentamientos urbanos, principalmente cuando constituyen el centro de un área de ocho mil kilómetros cuadrados, habitada por más de 15 millones de personas, como es el caso de São Paulo y su región metropolitana.

Por tanto, en vez de la habitual perspectiva de “lejos” o de “paso”⁴ –la primera, característica de la visión que privilegia el nivel de las macro variables, y la segunda, cuyo paradigma es el simulacro sin referente en la “hiperrealidad”– lo que se propone es un enfoque “de cerca y de adentro”, capaz de permitir trazar, si no un diagnóstico exhaustivo de los problemas de la ciudad, al menos el movimiento de algunos procesos urbanos y reconocer las articulaciones entre sus dinámicas.

El mirar antropológico

El enfoque que se propone –de cerca y de adentro– es el de la antropología. Como se sabe, esta disciplina forjó sus conceptos y metodología de investigación inicialmente en el estudio de sociedades de pequeña escala, dedicadas a la caza, recolección, agricultura de subsistencia y cuyo modo de vida tenía como base el campamento y la aldea, mas no la ciudad.

A primera vista, esta experiencia evidentemente no la acredita para deslindar las complejidades de la sociedad urbano-industrial (y post-industrial) contemporánea. No obstante, su modo de operar presenta algunas características que tal vez permitan captar procesos cuya dinámica pasaría desapercibida si son encuadrados exclusivamente por un gran angular.

En una línea interpretativa cuyo enfoque es microscópico, la etnografía tiene como objetivo la búsqueda del significado de la acción social. Es a partir del “material producido por un trabajo de campo *cuasi* obsesivo de filtrado, a largo plazo, principalmente (aunque no exclusivamente) cualitativo, altamente participante y realizado en contextos confinados, que los megaconceptos con los cuales se aflige legítimamente la ciencia social contemporánea –modernización, integración, conflicto, carisma, estructura, significado– pueden adquirir toda la especie de actualidad sensible que posibilita pensar no sólo realista y concretamente sobre ellos, sino, lo que es más importante, creativa e imaginativamente, con ellos” (Geertz, 1978:33–34).

Es ese particular tipo de contacto confrontado, diálogo con el “otro”, que constituye el fundamento de la verdadera etnografía (Peirano, 1995). Ellos –que en los estudios antropológicos clásicos son los nativos de alguna aldea distante–, en el contexto de las grandes ciudades son los múltiples, variados y heterogéneos grupos de actores sociales que viven en ellas, sobreviven, trabajan, se cambian, circulan, usufructúan sus equipamientos o son excluidos de ellos.

Para describir la multiplicidad de los arreglos a través de los cuales esos actores organizan su vida cotidiana –el trabajo, la vida familiar, la devoción, el entretenimiento– es preciso observarlos en el contexto en que son realizados; no hay otra forma de evaluar si aún es posible ver en ellos, a pesar de sus profundas transformaciones, una genuina experiencia urbana.

La naturaleza de la experiencia urbana

Antes, sin embargo, de enfrentar la cuestión de si y dónde subsiste –en medio, al ritmo y condiciones de vida característicos de las grandes metrópolis– una “genuina experiencia urbana”, es preciso preguntar cuál es la naturaleza de esa experiencia y en qué situaciones ella puede ser identificada.

En vez de proceder a una reconstitución histórica, remontando hasta las primeras formas de asentamientos que sucedieron a las aldeas neolíticas, para determinar los tipos de prácticas asociadas con el pretendido modo de vida ciudadano, se optó por partir de un elemento recurrente del paisaje urbano que terminó tornándose símbolo de su experiencia: la calle.⁵

Utilizada como “categoría sociológica” (Da Matta, 1979; 1991), la calle permite identificar y clasificar experiencias que se tornan plenamente significativas cuando son puestas en relación con otro término: la casa, con el cual constituye un sistema de oposiciones. Su poder evocativo para pensar las prácticas urbanas que provienen, por un lado, de la relación metonímica que mantiene con la propia ciudad, y por otro, de la referencia a conceptos ya clásicos en el estudio de la sociedad y de las relaciones sociales en general, así como del fenómeno urbano en particular.

Se trata del conocido modelo comunidad *versus* sociedad formulado por Tönnies ([1935], 1963), utilizado para tipificar dos conjuntos paradigmáticos de relaciones sociales. Como se sabe, el primero (comunidad) designa lazos de sangre, relaciones primarias, consenso, rígido control social; sociedad, por el contrario, se caracteriza por la presencia de relaciones secundarias, por la convención, el anonimato, cambio de equivalentes.

Aplicado a diferentes contextos –campo/ciudad; ciudad pequeña/metrópoli; barrio/centro; casa/calle, etcétera– y manteniendo la misma distancia, permite separar y distinguir aquellos trazos que remiten en cada nuevo contexto, a cada uno de los polos que actualizan la relación de oposición. Cada término evoca, “a su manera”, los mismos significados sugeridos por comunidad y sociedad.⁶

Por tanto, cuando se está refiriendo a la calle, obviamente no es por su materialidad en cuanto a elemento físico constante del paisaje urbano, sino por el lugar que ocupa como categoría en el interior del sistema y en la distancia que mantiene con relación al otro término de la oposición. En ese sentido, remite a un conjunto definido de normas, derechos, deberes, costumbres, comportamientos y expectativas que, inicialmente, pueden ser caracterizados como pertenecientes al dominio de lo público, por oposición a lo privado.⁷

Ésta es una de las más recurrentes asociaciones que la calle evoca. Sus correlatos son el ágora, el forum, el mercado; las actividades que en ellas

se desenvuelven van desde prácticas políticas (asambleas, manifestaciones, protestas, volantes, barricadas); de poder (desfile, castigo, ejecución, pasando por las religiosas (procesión, promesa, testimonio, peregrinación, hechizo); de entretenimiento (el paseo, la fiesta, el espectáculo, los juegos, las bromas, el reventón); de encuentro/confrontación (el intercambio, la conversación, el coqueteo, la discusión, el insulto, la pelea); de información (cotorreo, chisme, rumor); de trabajo, de aventura. Aunque esos (y otros) aspectos se puedan encontrar, en mayor o menor medida, en todas las modalidades históricas de la ciudad, una de ellas se hizo célebre, para algunos tal vez como el canto del cisne, la experiencia por antonomasia proporcionada por la calle: París de mediados del siglo XIX.

Son bien conocidas las propuestas y las consecuencias de la amplia reforma conducida por el barón Haussmann, bajo el imperativo de adecuar la ciudad a las profundas transformaciones inducidas por la nueva etapa del crecimiento capitalista, cuyas necesidades ya no eran compatibles con el tímido diseño y dimensiones de la ciudad preindustrial.

Para atender las exigencias de circulación (de personas y mercancías), fue preciso abrir amplias vías de circulación en el tejido de la vieja ciudad, lo que posibilitó una nueva gama de contactos, encuentros y sensaciones, protagonizados por personajes (el *flaneur*, el *dandi*, el anónimo en la multitud), célebres por Baudelaire, analizados por Benjamin. Multiplicadas y reverberadas en otros espacios –en los pasajes cubiertos, en los pabello-



Avenida São Joao.



Patio del Colegio.

nes de las exposiciones universales, en las estaciones ferroviarias— las nuevas experiencias fueron consideradas como resultado de “nuevas esferas de vida”.⁸

Para Berman (1989), esa “vieja calle moderna, con su volátil mezcla de personas y tráfico, negocios y residencias, ricos y pobres” (1989:162) es el propio símbolo de la experiencia de la modernidad, “en medio de la cual la totalidad de las fuerzas materiales y espirituales modernas se podían encontrar, chocarse y mezclarse para producir sus destinos y significados últimos.” (1989:300). Jane Jacobs en *The Death and Life of Great American Cities* (1992), compara el complejo movimiento de la calle con la danza, no en la forma de un *ballet* en el cual los bailarines hacen los mismos gestos, sino donde las participaciones de cada uno refuerzan las de los demás y terminan produciendo un conjunto ordenado. “El *ballet* de las banquetas nunca se repite: en cada lugar está siempre repleto de nuevas improvisaciones” (1992:50).

El problema que se plantea es: si existe aún tal experiencia en el contexto de las actuales metrópolis. Cuando Habermas se pregunta si el concepto de ciudad no estaría ya rebasado, la cuestión que tiene en mente es el desajuste entre las funciones urbanas habituales y los nuevos patrones de temporalidad y espacialidad: en tanto era un mundo abarcable, la ciudad podía ser arquitectónicamente formada y representada para los sentidos. Las funciones sociales de la vida urbana —trabajo, habitación, actividades religiosas, políticas, económicas, recreativas— “podían ser traducidas en fines, en funciones de utilización temporalmente regulada de los espacios configurados. Con todo, a más tardar en el siglo XIX, la ciudad se torna punto de intersección de relaciones funcionales de otra

especie... y el mundo urbano se encuentra cada vez más mediatizado por conexiones sistémicas no configurables” (1987:123).⁹

Siguiendo esa línea de análisis y la de otros autores actuales sobre la cultura urbana, la conclusión sería que la experiencia de la calle desapareció o se volvió prisionera de la intimidad, como apunta Sennett (1988), y que el espacio emblemático de la vida en los grandes centros urbanos ya no es la calle, sino el “no lugar”.¹⁰ Es aquí donde entra la antropología, o mejor, el resultado de algunas etnografías que permiten pensar, en otros términos, las transformaciones recientes en la cultura urbana de las grandes metrópolis.

La dinámica cultural urbana

Estudios recientes sobre formas de sociabilidad y cultura de grupos —desde juveniles, hasta de la tercera edad— en las grandes ciudades contemporáneas, mostraron que, lo mismo en el interior de espacios considerados “no lugares”, existen formas de apropiación que dan soporte a comportamientos no convencionales.

Los *shopping centers*, por ejemplo, “templos” del consumo y uno de los íconos del estilo *fashion* de vida, planeados y señalizados para fines específicos, terminan siendo apropiados por grupos de jóvenes que, o subvierten sus reglas o crean usos alternativos propios —para encuentro, entretenimiento, relajación, cotorreo— dando nuevos significados, a través de códigos particulares, a aquel espacio (Frúgoli, 1990).

Otro ejemplo es proporcionado por los diferentes servicios telefónicos de encuentros. Muchas veces asociados a la soledad que supone caracteriza el modo de vida de las grandes ciudades, pero que no siempre se limitan al anonimato que es su trazo principal, pues acaban propiciando intercambios de experiencias personalizadas. Los interlocutores, mismo cuando no identifican el propio barrio, la profesión y el nivel de escolaridad, “acaban por hablar de su círculo de diversión, locales de compras, gustos musicales y preferencias estéticas, remitiendo a los interlocutores a un universo sociocultural demarcado en términos de un estilo de vida” (Torres, 1993:74). No son raras las veces en que contactos iniciados en la línea acaban en encuentros reales, en espacios convencionales de entretenimiento.

Eventos marcados por altos índices de “supermodernidad”, como la Muestra Internacional de Cine de São Paulo, se transforman, en algún momento —principalmente durante el “ritual” de la fila de espera a la entrada de las salas— en ocasiones de aproximación y contacto (Almeida, 1995).

Una interesante etnografía presentada como trabajo final para un curso de licenciatura, mostró un uso muy particular de las dependencias bancarias, protagonizado por ancianos: la ida al banco, para muchos señores y señoras jubilados, era visto más

como un programa de diversión que de obligación. El pago de tarjetas y cuentas diversas, la solicitud de saldos y extractos (un favorcito prestado a varios hijos) significaba la posibilidad de encuentro con otras personas en las mismas condiciones, de animadas pláticas (para la desesperación de los demás clientes) con los cajeros y, en fin, de disfrutar de aquel cafecito que algunas agencias dejaban a disposición de los usuarios, evidentemente degustado por quien anda medio sin prisa... Hasta casos de un "buen sueño" fueron captados durante la investigación de campo, en las confortables poltronas destinadas a la espera de atención.¹¹

Otro trabajo de conclusión de curso, estudiaba la relación entre habitantes del entorno de modernas carreteras y la empresa responsable por su construcción y mantenimiento. Ejemplo clásico de "no lugar", planeada para el eficiente y rápido desplazamiento de "pasajeros" y "viajeros", la carretera no considera al "peatón" como usuario del "sistema". No obstante, tomando en cuenta los constantes atropellamientos en determinados puntos, la empresa se vio obligada a construir pasarelas y entrar en contacto con la población "lindera". El estudio muestra los conflictos, contactos y negociaciones entre dos visiones: la de la carretera y la de los habitantes. Estos últimos se apropiaron de ella según sus propios patrones, resultando de allí desde el uso de la cantera central como campo de fútbol, para paseo en bicicleta y baños de sol, hasta el aprendizaje y utilización de los *call-boxes*, sistema de telefonía destinado a emergencias carreteras, más rápidamente transformado en medio de comunicación con servicios de ambulancia, policía, etcétera, para atender a la población del entorno.¹²

Como último ejemplo se puede citar el uso de un equipamiento urbano, sin duda alguna también prototipo de "no lugar": el puente elevado Costa da Silva, más conocido como *Minhocão* ("lombrizota"), vía expresa exclusiva para vehículos en la dirección este-oeste en la región central de la capital paulistana. Objeto de polémica desde su construcción en 1971 por causa de los efectos de degradación producida en las inmediaciones, a partir de 1989 es usado por los habitantes de los predios vecinos los fines de semana –cuando queda cerrado al tráfico–, como espacio de entretenimiento, encuentros, caminatas y paseos en bicicleta.

Éstos son algunos ejemplos de usos y arreglos no previstos por las reglas y distinción del espacio. Tales experiencias constituyen un caso particular de una cuestión más general –el tiempo libre–, cuyo significado, alcance, variedad y modalidades de utilización constituyen una temática privilegiada para pensar la dinámica cultural de las grandes ciudades (Magnani, 1984; 1992(a); Magnani y Torres, 1996).

Tanto las formas convencionales como aquellas más inusitadas, atestiguan la vitalidad de las prácticas urbanas en esta dimensión particular, la del entretenimiento y la socialidad. Se puede

concluir que la experiencia de la calle, no obstante los conocidos problemas de los grandes centros urbanos, no murió: se diversificó, asumió nuevas modalidades, se adaptó a nuevas circunstancias, estableció otros diálogos. Para dar cuenta de esas transformaciones, tal vez sea necesario desdoblar la categoría clásica de calle, de forma que pueda describir la más variada gama de experiencias que propicia la escala de las grandes ciudades contemporáneas.

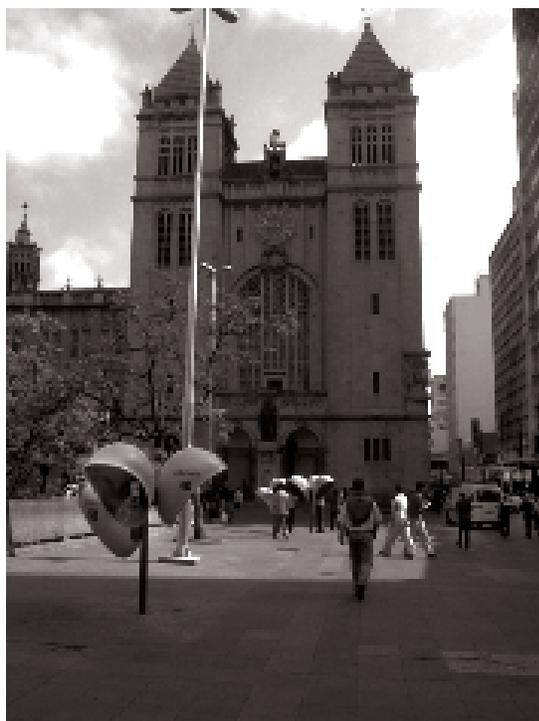
En trabajos citados anteriormente desarrollé las nociones de: "pedazo", "mancha", "circuito", "pórtico", justamente para pensar algunos procesos de la actual dinámica cultural urbana. No cabe, por cierto, repetir aquí lo que ya fue expuesto en aquellos textos; interesa sólo mostrar cómo se articulan.

La noción de "pedazo", elaborada a partir de investigaciones en barrios de la periferia, apunta a la existencia de un espacio social que se sitúa entre la esfera de la casa y de la calle. Con base en vínculos de vecindad, camaradería, procedencia, de trabajo, establece una forma de socialidad más abierta que la fundada en lazos de familia, por ello menos formal y más próxima de lo cotidiano que la dictada por las normas abstractas e impersonales de la sociedad. Es en el ámbito del pedazo que se vive y se comparte toda suerte de vicisitudes que constituyen el día a día, en los momentos de entretenimiento, devoción, participación en actividades comunitarias y asociativas, intercambio de favores y pequeños servicios; y también de los inevitables conflictos.¹³

La vida en la ciudad, no obstante, no se restringe a las experiencias de lo cotidiano que transcurren en el ámbito del barrio. Las circulaciones en dirección a y a través de territorios más amplios se da por medio de trayectos –recorridos determinados por reglas de compatibilidades– que abren el



Elevado Costa da Silva (*Minhocão*).



Iglesia del Monasterio de San Benito.

particularismo del pedazo a nuevas experiencias, situadas fuera de las fronteras de aquel espacio, conocido, donde se está protegido por reglas claras de pertenencia.

La ciudad, además, no se ofrece para el uso y disfrute como una totalidad indiferenciada, o en tanto repartida en unidades discretas: en aquellos territorios más impersonales de las regiones del centro, es posible distinguir la existencia de áreas claramente demarcadas por la oferta de determinados bienes o servicios: son las manchas, áreas contiguas del espacio urbano, dotadas de equipamientos que marcan sus límites y viabilizan, compitiendo o complementándose, una actividad o práctica predominante.¹⁴ El "circuito", por su lado, cumple las mismas funciones de la "mancha"; la diferencia está en la forma de inserción, una vez que no presenta el carácter de contigüidad espacial. Así, por ejemplo, es posible distinguir los circuitos de los cines de arte, de las librerías, de los antros, de espacios esotéricos, de la cultura *black*, del *ligue gay*, del movimiento *rapper* y muchos otros, constituidos por puntos dispersos (pero que mantienen algún tipo de relación entre sí) por la ciudad.

Estas categorías, en cierto modo, recubren el registro de lo que Marc Augé (1944) denomina "lugar antropológico", en el contexto de su discusión sobre el concepto de "no lugar", ya mencionado. Para construir este último, el autor coloca en relevo sus diferencias con el concepto de "lugar", tradicionalmente asociado, en la literatura clásica, a una cultura localizada en el tiempo y en el espacio. "Lugar antropológico", con todo, es más específico y presenta una connotación suple-

mentaria, en la medida en que es significativo no sólo para los que lo habitan o se benefician de él, sino para quien, de fuera, procura entenderlo. Es, simultáneamente, principio de sentido y principio de inteligibilidad, de ahí su importancia para la descripción etnográfica, en la medida en que constituye la vía de acceso privilegiada para entender el comportamiento de los usuarios.

Marc Augé, ante la cuestión de diferenciar el "lugar antropológico" de los "lugares de memoria" de Pierre Nora: en cuanto a que es a través de esos últimos que se aprende "la imagen de lo que no somos más ..., el habitante del lugar antropológico no hace historia, vive en la historia" (1994:54),¹⁵ en otros términos, su significado está anclado no en la memoria de lo que fue, sino en las prácticas que lo mantienen.

Como estoy trabajando con la dimensión del entretenimiento y de las prácticas de encuentro y sociabilidad, no aparece en las categorías que utilizo (con excepción de "pedazo", en el contexto del barrio) la referencia al habitante, como ocurre en la conceptualización de Marc Augé. Lo que aquellas, en suma, permiten es: a) describir recortes en el espacio, b) recortes que son significativos en virtud de prácticas y formas de apropiación por parte de los agentes, c) y que terminan por determinar patrones colectivos de comportamiento y reglas de sociabilidad.

En el caso del "pedazo", las marcas en el espacio que establecen las fronteras, aunque visibles, son reconocidas e identificadas principalmente por sus miembros –los cuales, cuando cambian de punto, llevan junto consigo el "pedazo"–. La exclusividad que caracteriza esta forma de pertenencia deriva más del manejo de los códigos que operan el reconocimiento mutuo que de la apropiación de un espacio físico.

Ya en la "mancha", frecuentada por gente de diferentes "pedazos", la dinámica es otra: su forma de inserción en el paisaje urbano es más clara y estable, pues demarcada a partir de la interrelación entre equipamientos, edificaciones y vías de acceso, funciona como punto de referencia concreto para un número mayor de usuarios. Se sabe lo que se quiere buscar, en determinada mancha, pero no necesariamente lo qué o a quién se va a encontrar; esta particularidad es lo que garantiza la posibilidad (y el encanto) de lo imprevisto –dentro de ciertos patrones, ya conocidos y escogidos.¹⁶

La actualidad de la discusión sobre la cuestión del "lugar" en el escenario metropolitano se puede comprobar, aun en otro campo, íntimamente relacionado con la ciudad: la arquitectura. En una serie de ensayos reunidos en reciente volumen, Otilia Arantes (1995) analiza algunas obras, tendencias y teorías que componen el estado actual del debate en esa área. Situando la discusión en el ámbito de la cultura contemporánea, cuyo trazo más sobresaliente es la presencia avasalladora de la *media*, la

autora va a explorar la interrelación entre esa “nueva civilización mediática” y la arquitectura contemporánea, mostrando que, si vivimos bajo el signo del mirar, bajo el imperio de la imagen y en la esencia de una civilización del simulacro, el escenario de esa irrealidad es la metrópoli moderna (1995: 19,20).¹⁷

Por tanto, contraponiéndose al formalismo extremo de la arquitectura posmoderna –*revival, high tech, “frívola”, new modern*, etcétera– se registra una alternativa, incluso una resistencia: la arquitectura del lugar, tentativa de resemantizar la ciudad a través de la producción de espacios cargados de sentido, en busca de la reanimación del *genius loci* o espíritu del lugar.¹⁸

Aun en este registro –no por ello, como resultado de un proyecto arquitectónico y sin intervenciones en el tejido urbano– cabe mencionar el texto de Glauco Campello sobre la necesidad de preservar en la metrópoli la existencia de núcleos de espacios próximos que abrigan el convivio, conciliándolos con las amplias estructuras urbanas impuestas por el desarrollo de la sociedad (1994).

“Islas de convivio”, “lugar”, “pedazo”, éstas y otras nociones correlativas apuntan todas para la particular realidad de la dinámica urbana contemporánea, principalmente en los grandes centros: el gigantismo de sus instalaciones y estructuras no significa necesariamente la destrucción de formas de sociabilidad que suponen otro tipo de arreglo espacial. O en vez de pronosticarse la progresiva destrucción de formas tradicionales de vida y convivio, en razón de la escala de las megaciudades, es preciso ver en esa misma escala el factor que amplía y multiplica las posibilidades de uso y disfrute de las instituciones y equipamientos –de entretenimiento, salud, trabajo, cultura– invariables en escalas menores.

Las prácticas urbanas de sociabilidad que la metrópoli enseña, tal vez no se encuadren más en la imagen clásica del *footing* en la vuelta al kiosco de la plaza central de la ciudad provinciana: costumbre sin duda de nostálgicas resonancias, pero limitado ante la apertura y las posibilidades que ofrece la gran ciudad –y que constituyen su llamado–. La experiencia paradigmática de la calle, por consiguiente, no desaparece, pero se multiplica en mil formas y arreglos: se refugia en la placita *fake* y corredores de los *shopping-centers*, se establece en las galerías del centro, arde en los salones de danza de la periferia y hierve en los clubes de *Jardins*, vibra en la Avenida Paulista el día de conmemoración de título, ocupa el *Minhocão*, homenaje a *guías* y *orixas* en ciertas esquinas, se renueva semanalmente en el “día de plaza” de cada barrio y anualmente en las ferias de arte y en las fiestas de los santos patronos, se mantiene, en fin, en los múltiples espacios convencionales de entretenimiento, de convivencia, de culto, de encuentro; constituyendo “pedazos”, consolidando “manchas”, inventando “circuitos”.

Las sillas de vuelta

Se puede concluir, por tanto, que las transformaciones en la cultura urbana de las grandes metrópolis contemporáneas no se dan necesariamente en una sola dirección, sea en el sentido del deterioro de los lazos de convivencia –en virtud de un inevitable caos urbano–, sea en la sustitución de esos lazos por contactos y relaciones virtuales en la dimensión hiper real construida por signos e imágenes. Diferente de lo que a veces se imagina y teme, mismo, hasta en el tapete de determinados análisis, la “buena” experiencia urbana, simbolizada por la calle, subsiste.

No, incluso, como sobrevivencia de antiguas costumbres tomadas aquí y allí en calidad de reminiscencias de un tiempo irremediamente pasado: las experiencias urbanas típicas de las grandes ciudades son el resultado justamente de la propia escala de esas metrópolis. Por cierto, su complejidad impone el conocimiento y manejo de determinados códigos que permiten el uso y aprovechamiento de los recursos que ofrece. Así como el hombre del campo detenta un conjunto de conocimientos, informaciones y habilidades perceptivas que lo capacitan a orientarse e interpretar el medio donde vive, la socialización (formal e informal) del ciudadano lo dota de una competencia específica; tal es la cultura urbana, en sentido estricto (y restringido).¹⁹

En realidad, sólo el plural daría a esa expresión su verdadero alcance. No, en tanto, el sentido de las subculturas, propias de guetos. La diversidad cultural, antes que una suma o agregado de usos y costumbres, es un proceso continuo de intercambios, intercambios intensos proporcionados por la



Museo de Arte de São Paulo en la Avenida Paulista.



Plaza de Sé.

existencia de innumerables patrones culturales que resultan continuamente en nuevos arreglos, combinatorias y experimentos.

Circunstancias y factores diversos como el legado de flujos migratorios, presencia de grupos étnicos, influencia de tradiciones religiosas, actuación de economías de escala, diferentes niveles de acceso a la escolaridad, información, consumo –variables en grados de determinación y temporalidad– aportan los elementos que integran esa inmensa circularidad proporcionada por las dimensiones de la gran ciudad.

Si, de un lado, el proceso de homogeneización que deriva del propio funcionamiento de las grandes estructuras (reforzada por el decantado proceso de la globalización) impone patrones masificadores, del otro –en la punta de acá, en el contexto de la vida diaria, de las dinámicas locales– se reventa y repone continuamente la diversificación.

Es en el contexto de los pequeños grupos donde mejor se nota tal dinámica, normalmente en esa cada vez más importante esfera de la vida contemporánea, el tiempo libre –llenado con cuidados del cuerpo, cultivo de la mente, redescubrimiento de la dimensión del espíritu, disfrute de bienes culturales sofisticados–. Con eso, no se está refiriendo al fácil y llamativo recurso de identificar aquí y allí exóticas “tribus urbanas”,²⁰ tan al gusto de los medios –punks agresivos, drag queens estrafalarias– eligiéndolas como emblemas de la posmodernidad.

Esos y muchos otros grupos, que sin duda hacen parte del escenario contemporáneo, parecerán menos exóticos cuando sean considerados no de forma aislada, sino en contextos adecuados. Hay casos, sin embargo, en que la pertenencia a grupos se hace de manera menos episódica: las actitudes, los patrones de consumo, los gustos, creencias y vínculos de sociabilidad revelan la presencia de un estilo de vida claramente diferenciado, compartido y anclado en espacios precisos del paisaje urbano.²¹

El tránsito entre lo local y lo global, entre el pequeño grupo y las grandes estructuras de comunicación, muestra que la metrópoli abriga, paradójicamente, el patrón aldea (la lógica de la comunidad, del pedazo, del contacto próximo) y el de la ciudad (énfasis en el anonimato, en la multitud, en la mezcla). La gran ciudad acoge a la “comunidad” y la impulsa a salir para la “sociedad”: no se trata de escoger entre una y otra, pues la característica de la cultura y sociabilidad propias de la metrópoli es la articulación y pasaje constante entre ambas.

Es en este contexto que la escena de las sillas en la banqueta puede continuar siendo la imagen de la buena experiencia urbana. En vez de mera evocación nostálgica de un tiempo que sólo subsiste en la memoria, puede ser la expresión de la voluntad de mantener prácticas, lazos y redes que garantizan una importante dimensión de la sociabilidad, al lado, claro está, de otras alternativas de contactos y relaciones que resultan de la propia escala de la metrópoli. Debidamente articuladas, esas dos dimensiones permiten optimizar el uso de la ciudad en todas sus posibilidades, contribuyendo, al lado de otras condiciones, para la tan deseada mejoría de la calidad de vida de sus habitantes ©

Fuentes de consulta:

Almeida, Heloisa Buarque de. *Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público (años 40/50 e 90)*. Brasil. *Disertación de Maestría*. Departamento de Antropología, FFLCH/USP, 1995.

Arantes, Otilia. *O lugar de arquitetura depois dos modernos*. Brasil, EDUSP, 1985.

Augé, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Brasil, ed. Papyrus, 1994.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 1988.

Castells, Manuel. *La cuestión Urbana*. México, Siglo XXI, 1983.

Caiuby, S. “As casas na organização social do espaço bororo”. En: Caiuby, Silvy (org) *Habitaciones indígenas*. Brasil. Nobel/Edusp, 1983.

Campelo, G. “Patrimonio e cidade, cidade e patrimonio”. Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. CIDADE-SPHAN/Minc, no 23, 1994.

Da Matta, R. *Carnavals, Malandros e Heróis*. Brasil, 1979.

A casa e a rua. *Brasil*. Brasil, Guanabara Koogan, 1991.

Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. España, Amorrutu Editores, 1995.

Frúgoli, Heitor. *Os Shopping Centres de Sao Paulo e as novas formas de sociabilidad no contexto urbano*. Brasil, Disertación de Maestría Sao Paulo, Departamento de Antropología, FFLCH/USP, 1990.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. España, Gedisa, 1992.

Giddens, A. *Las consecuencias de la modernidad*. España, Alianza editorial, 1990.

Habermas, J. *Arquitectura moderna y posmoderna*. Brasil. Nuevos Estudios. Editora Unesp. SP. 1991.

Jacobs, Jane. *The Death an Life of Great American Cities*. USA, Vintage Books Edition, 1992.

Lewis, Óscar. *Antropología de la pobreza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Magnani, José Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. Brasil, Brasiliense, 1984.

"Da periferia ao centro: pedaço & trajectos". *Brasil, Revista de Antropologia*, no. 35, USP, 1992.

Tribos urbanas: metáfora ou categoria. In *Cadernos de Campo*. Brasil, Departamento de Antropologia, USP. Año. 2. No. 2. 1992 (b).

E Torres, L. (org). *Na metropole: textos de antropología urbana*. Brasil. EDUSP, SP. 1996.

Peirano, M. *A favor da etnografia*. Brasil, Relume-Dumark, 1995.

Tönnies, F. *Community and Society*. USA, Harpper and Row, 1963.

Torres, L. *Para não ver cara nem coração: um estudo sobre o serviço telefónico. Disque-amizade*. Brasil. Cadernos de Campo, SOP. Departamento de Antropología / USP, Ano III, No. 3, 1993.

Sennet, R. *O declínio do homem público*. Brasil. Companhia das Letras, 1988.

Newsweek International, *Urban Bliss: Why Megacities Like Sao Paulo Aren't So Bad*.

USA. NY. Vol. CXXVII, no 24, June 10, 1996.

Revista do patrimonio Histórico e Artístico Nacional. CIDADE-PHAN/Minc, no. 23, Brasil, 1994.

Notas:

¹ Entrevista concedida por el teatrólogo Amir Hadad para el número 23 de la *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional* dedicado al tema "ciudad". Brasil. São Paulo, 1994.

² Realizada en Estambul, Turquía del 4 al 14 de junio de 1996.

³ El concepto de *cultura urbana* es bastante controvertido, en vista de, por ejemplo, la posición radical de Manuel Castells (1983), para quien el término no es más que una construcción ideológica de la Escuela de Chicago. Aquí, la expresión está tomada en sentido estricto, descriptivo, como conjunto de códigos inducidos por y exigidos para el uso de equipamientos, espacios e instituciones urbanas responsables por el desempeño de las formas de sociabilidad adecuadas. Abarca, por ejemplo, el conjunto de conocimientos necesarios para

usar determinados recursos ofrecidos por la ciudad y que van desde el reconocimiento de las señales y placas referentes al tránsito y transporte colectivo, pasando por la habilidad en el manejo de cajeros electrónicos, locomoción en el metro, terminales informatizadas de localización en *shopping-centers*, hasta el conocimiento más especializado de la oferta y las formas de acceso a bienes y servicios específicos, públicos y privados, dispersos por las diferentes regiones del espacio urbano.

⁴ Referencia a las ideas de R. Venturi sobre una arquitectura en clave publicitaria (o "eclecticismo de margen de carretera"), a partir del efecto visual producido por las imágenes de los paneles, espectaculares y anuncios de las calles de comercio de Las Vegas (Arantes, 1995:20, 40; Featherstone, 1995:141).

⁵ "Calles y sus banquetas –los principales espacios públicos de una ciudad– son sus órganos vitales más importantes. Piénsese en una ciudad, ¿y lo que viene a la mente? Sus calles" (Jacobs [1961] 1992:29).

⁶ Mismo en un contexto tradicionalmente asociado con la vida comunitaria, una aldea indígena –en el caso, bororo– donde obviamente no hay calles, se observa el mismo tipo de oposición entre el centro y el círculo de las casas; un espacio típicamente masculino (donde queda la casa de los hombres) y el otro femenino. Centro y periferia, a su vez, forman un sólo termino (aldea), que se opone a milpa (*roça*): centro, casa, milpa, finalmente, se oponen a selva. Las categorías más englobantes, aquí forman la oposición naturaleza *versus* cultura. "Si pensamos en la oposición naturaleza/cultura, extensamente desarrollada por Lévi-Strauss y otros autores estructuralistas, podremos caracterizar el centro de la aldea como el dominio de la cultura por excelencia, donde tienen lugar las representaciones de los *aroe*, los héroes míticos que dieron origen a la sociedad bororo. En contrapartida, las casas se constituyen en el espacio donde se dan las grandes transformaciones naturales: la procreación y el envejecimiento, la transformación de los alimentos crudos en cocidos. Además de eso, es en el espacio de la casa que son creados los lasos de sustancia (Da Matta, 1976) que unen a los individuos co-residentes. Esos lasos de sustancia común provienen del hecho de que esas personas comparten el mismo alimento, viven bajo el mismo techo, participan de la misma sustancia vital –*rakare*– contenida en los



Favela.



Barrio de la Libertad.

fluidos intercambiados: sangre, semen, sangre menstrual y leche materna" (Caiuby, 1983:69). Como se ve, se trata de un conjunto de relaciones que pueden ser asimiladas a las descritas por Tönnies para caracterizar la *comunidad*.

⁷ "Al lado luminoso de la vida pública en común [Hannah Arendt] atribuyó la libertad y la individuación, al paso que en el ámbito privado vio a su contrario, la estrechez de la familia, jerarquizada, dominada por la autoridad incontestable del patriarca, confinada a las dimensiones estrechas de una casa, también lugar etimológico (*oikos*) de la reproducción económica de la vida, reino de "labor" y de la necesidad —aquí privado era sinónimo de privación" (Arantes, 1995:114–115).

⁸ "Las estaciones obligan al contacto próximo y variado, pero también anónimo y huido, y son el lugar característico del tipo de interacción

—cargado de estímulos sensibles y sala de encuentros— que iría a conformar el sentimiento de vida en las grandes ciudades" (Habermas, 1987: 118).

⁹ Ver la noción de "desanclaje" de Anthony Giddens (1991:32 y ss).

¹⁰ Según Marc Augé (1994), tres transformaciones aceleradas del mundo contemporáneo —una relativa al tiempo, otra a la individualidad y la tercera al espacio— son las responsables por la figura de exceso, característica de la situación de supermodernidad. En el caso de la superabundancia espacial, ésta "se expresa en los cambios de escala, en la multiplicación de las referencias energéticas e imaginarias, y en las espectaculares aceleraciones de los medios de transporte. Ella resulta, concretamente, en considerables modificaciones físicas: concentraciones urbanas, transferencias de población, multiplicación de aquello que llamaremos "no-lugares", por oposición a la noción sociológica de lugar, asociada por Mauss y por toda una tradición etnológica a aquella de cultura localizada en el tiempo y en el espacio. Los no-lugares son tanto las instalaciones necesarias a la circulación acelerada de las personas y bienes (vías expresas, intersecciones carreteras, aeropuertos), cuanto los propios medios de transporte o los grandes centros comerciales, o aun los campos de tránsito prolongado donde son estacionados los refugiados del planeta" (1994:36,37) Cf. También: Featherstone, 1995.

¹¹ Etnografía de la *Agencia Rafael de Barros, Banespa*, trabajo presentado por Clarice Nonaka para el curso "Seminario de Antropología I", curso de Ciencias Sociales (FFLCH/USP), 1er. semestre de 1988.

¹² *Murió a contramano confundiendo la vía —trayectos y descaminos en el conflicto carretera / comunidades linderas*, trabajo de aprovechamiento de María Tereza Araujo Mello para la disciplina "Investigación antropológica en el contexto urbano", curso de Ciencias Sociales, FFLCH/USP, 2º semestre de 1992.

¹³ La noción de "pedazo", aplicada en otro contexto —no sólo en la periferia sino en el centro— mostró que las reglas de socialidad que instaura también se encuentran en espacios desvinculados de la vivienda y el vecindario: "La diferencia con la idea de pedazo tradi-

cional es que aquí los asistentes no necesariamente se conocen —al menos no por vínculos construidos en el día a día del barrio—, pero sí se reconocen en cuanto portadores de los mismos símbolos que remiten a gustos, orientaciones, valores, hábitos de consumo, modos de vida semejantes" (Magnani, 1992[a]: 195).

¹⁴ En una "mancha" de entretenimiento, por ejemplo, los equipamientos pueden ser bares, restaurantes, cines, teatros —los cuales, sea por competencia o complemento— concurren para el mismo efecto. Una "mancha" caracterizada por actividades ligadas a la salud, por ejemplo, generalmente se constituye en torno de una institución tipo ancla —un hospital— agrupando los mas variados servicios (farmacias, clínicas particulares, servicios radiológicos, etcétera.).

¹⁵ Para marcar la diferencia, Marc Augé ejemplifica con alusiones a fiestas, procesiones o ceremonias que ya no existen más, pero que pueden ser celebradas, a veces hasta en una antigua capilla restaurada, hoy utilizada para un eventual concierto o espectáculo. "Esa representación no ocurre sin provocar sonrisas perplejas o comentarios retrospectivos de ciertos viejos habitantes de la región... Especialmente de sí mismos, turistas de lo íntimo, ellos no sabrían imputar a la nostalgia o a las fantasías de la memoria los cambios que atestiguan objetivamente el espacio en el cual ellos continúan viviendo, y que no es más el local en el cual vivían" (1994:54).

¹⁶ El habituado a la mancha de entretenimiento de Bexiga, por ejemplo, sabe perfectamente el tipo o estilo de música, de espectáculo y hasta de personas que podrá encontrar allá y que difieren de los de otras "manchas", como la de Moema (zona sur), la de la calle Franz Schubert (Jardines) o de la calle Bento Freitas (centro), para citar algunas bien marcadas por sus trazos característicos.

¹⁷ No deja de ser significativa la forma asumida por la exposición que constituye el tema del primer ensayo, *Arquitectura Simulada*: fachadas, de autoría de 20 arquitectos, dispuestas en una calle artificial —*Strada Novissima*— en la Bienal de Venecia de 1980. *Boutade* (fr), provocación, juego, no importa: el apego a la calle continúa.

¹⁸ La autora apunta, no obstante, para el debilitamiento de esa tendencia cuando es acaparada por el oficialismo, o delegada al "capital en persona".

¹⁹ Sin querer hacer ninguna apología de una supuesta "cultura de la pobreza", en el sentido de Óscar Lewis (1987), ni minimizar la violencia de la situación, cabe reconocer que hasta los más desamparados desarrollan estrategias para el uso de los recursos que la ciudad posee. Entrevistas con habitantes de calle, mostraron que esas personas al conocer y manipular las reglas de funcionamiento y horarios de restaurantes, loncherías, instituciones de caridad y asistencia, disponen de una extensa red que les garantiza la alimentación básica. ¿Y el dinero de la limosna? "para el cigarro y la cervicita", aseguró un entrevistado. Alojado provisoriamente en albergue, uno de los *trecheiros* (designación dada a los desahogados) declaró al reportero de la *Folha*: "En la calle, la gente gana mucha ropa y comida de los creyentes y espiritistas. Me gusta vestir bien. São Paulo es tierra querida, que acepta gente. La sociedad nos desprecia, pero la ciudad no" (*Folha de S. Paulo*. 24/06/1996).

²⁰ Para un análisis crítico de esa noción, ver Magnani, 1992 (b).

²¹ Es el caso de grupos que cultivan una forma de religiosidad genéricamente denominada "esotérica". Aun en ese terreno, se puede citar la significativa unión entre recreación y vivencia religiosa en grupos de jóvenes neo-evangélicos y de carismáticos en la iglesia católica.



Crecimiento urbano durante el porfiriato

Última parte

Eugenia Acosta Sol*

A partir de la expansión del territorio de la capital, iniciada con la reglamentación de la Constitución de 1824, la puesta en circulación de los bienes inmuebles por las Leyes de Reforma y el paulatino pero constante crecimiento de la población capitalina, nació la especulación urbana en la ciudad de México, convirtiéndose rápidamente en uno de los negocios más rentables del país. Con el primer fraccionador, Francisco Somera, y la primera Sociedad Inmobiliaria de la ciudad de México (Flores Hermano, de Estanislao y Joaquín Flores Casillas),¹ se origina un grupo de especuladores que en pequeña y gran escala adquirieron toda clase de terrenos rurales: molinos, huertas, ranchos, potreros, haciendas, propiedades comunales de barrios y comunidades indígenas, para dividirlos y venderlos como lotes urbanos.

Muchos de los nuevos dueños y antes arrendatarios de terrenos fraccionados, adquirieron estas propiedades a través de su "denuncia" al promulgarse la Ley de Desamortización de junio de 1856. Los ex arrendatarios se apropiaron así de terrenos eclesiásticos, comunales (de barrios y comunidades) e incluso de propiedades del ayuntamiento. Por otra parte, los especuladores pudieron adquirir muchos de los terrenos puestos a remate por el ayuntamiento, a raíz de la misma ley.

Así, la mayoría de los terrenos convertidos en colonias durante el siglo XIX, fue adquirida con el objeto de venderse como fraccionamiento. Dolores Morales explica cómo los agentes promotores "aprovechan las exenciones y facilidades que se ofrecen a los fraccionadores y a los compradores de terrenos baldíos, que se apoyaban en la corriente liberal que fomenta la política colonizadora durante la segunda mitad del siglo XIX, para la cual, el progreso de México estaba en el

aumento de la población, la subdivisión de la tierra y la creación de nuevos propietarios. A esto se debe que en nuestro país se les llame colonias a los fraccionamientos".²

Las sociedades fraccionadoras, signadas por un puñado de nombres, se dedicaron activamente a comprar todo predio susceptible de fraccionamiento en el creciente mercado inmobiliario. Los agentes y beneficiarios de la especulación inmobiliaria fueron unos cuantos; en la constitución de compañías fraccionadoras, y concesionarias de servicios urbanos, se repiten una y otra vez los nombres de Francisco Somera, Rafael Martínez de la Torre, Manuel y Vicente Escandón, Limantour e hijos, Estanislao y Joaquín Flores, entre otros.

La dimensión de la especulación en el Distrito Federal, queda expresada en el número de haciendas y ranchos existentes en la entidad, que de 1877 a 1910 pasan de 37 a 11 en el primer caso, y de 62 a 42 en el segundo.³

La colonización de amplias zonas de la periferia de la ciudad de México, primero hacia el poniente y después hacia el surponiente da inició con la formación de tres colonias:

- La colonia Francesa o barrio de Nuevo México, localizada entre las actuales calles de Bucareli, Eje Lázaro Cárdenas, Victoria y Arcos de Belén, formada en terrenos pertenecientes a los barrios indígenas de la Candelaria Atlampa y San Antonio de los Callejones, entre 1840 y 1850. Como ocurre en gran cantidad de casos, la fecha exacta de autorización de esta colonia es desconocida, debido al desorden aparejado a las constantes guerras que anteceden al porfiriato, y al secular desorden administrativo en el trámite de evaluaciones técnicas y autorizaciones, no exentos ambos de buenas dosis de corrupción.

* Profesora e investigadora de la ESIA Tecamachalco. Candidata a Maestra en Sociología de la Universidad Iberoamericana. Becaria de la COFAA.

- La colonia Barroso o de Los Azulejos. El señor Juan Yúdico, archivero del Ayuntamiento, asienta en su informe de 1908 que respecto de esta colonia “existen dos expedientes, uno del año 1858 y otro de 1877... el primero es una solicitud... para dar comunicación a la colonia que se estaba formando en la Ribera de San Cosme a espaldas de la casa de la señora García y Barroso... la [colonia] estaba formada de ocho manzanas con cuatro lotes cada una...a espaldas de los Mascarones. En el expediente de 1877... las señoras Guadalupe y Loreto Barroso... manifestaban que en el año de 1859 obtuvieron del Ayuntamiento el permiso para formar la colonia de Los Azulejos”.⁴ Esta pequeña colonia quedó integrada poco tiempo después a la Santa María la Ribera.

- La colonia de los Arquitectos, proyectada por Francisco Somera en 1857 (hoy colonia Tabacalera), para construcción de casas de campo, en donde adquirieron propiedades arquitectos reconocidos y alumnos de la Academia de Bellas Artes.

- La colonia Santa María la Ribera, formada por los hermanos Flores en los terrenos de la ribera del río San Cosme, proyectada para que la clase media contara “con viviendas decorosas en donde habitar”. La concesión para su formación fue otorgada a fines de 1858 o principios de 1859.⁵

Entre 1858 y 1883, la expansión urbana experimenta una etapa poco dinámica de crecimiento, que incluye al noroeste las colonias Barroso, Santa María y Guerrero; proyectada esta última para el asentamiento de obreros, artesanos y trabajadores de la estación de Buenavista, sin embargo, incluyó muchas construcciones de alto costo, sobre todo en la zona cercana al convento de San Fernando. Hacia el poniente se forma en esta época la colonia Arquitectos –ya mencionada– y al noreste aparece la Violante o Tepito, en el barrio del mismo nombre.

De 1884 a 1889, la urbanización se dinamiza notablemente con la formación de 11 fraccionamientos y seis colonias para obreros, se fraccionan y ofertan la San Rafael para clase media, y la elitista Juárez, epítome de la urbanización moderna y opulenta, inaugurada en 1889.

De 1900 a 1910, la ciudad experimenta un gran crecimiento hacia el surponiente, con la formación de colonias para las clases adineradas, la Juárez (que se amplía al fundarse la Nueva del Paseo),

Cuauhtémoc, Roma y Condesa. Se multiplica la oferta de predios en colonias para trabajadores como la Tlaxpana, Sheibe, Chopo, La Viga, Santo Tomás, Romero Rubio, Peralvillo, y Cuartelito (plano y cuadros 1 y 2).

En el plano de la ciudad de México, 1930,⁶ se muestra la relación de las colonias formadas hasta 1910, así como su ubicación; más adelante, en los cuadros 1 y 2, se relacionan las mismas colonias, señalando su fecha de autorización y los predios en que fueron construidas. Es preciso señalar que los autores consultados insisten en el desorden, contradicciones y duplicidad constantes de los informes técnicos, autorizaciones y actas constitutivas de fraccionamientos y colonias. Se trata de un proceso complejo, en el que muchas colonias cambiaron su nombre original, se vieron integradas a otras, o simplemente no se construyeron.

Resulta notable la rapidez con que la mancha urbana expandió su contorno ya hacia 1900. El eje de crecimiento es fundamentalmente Reforma, y el ensanche se carga –como sabemos– al poniente, sobre todo en relación con calidad de urbanización: servicios, infraestructura, salubridad del ambiente. Tan sólo 10 años más tarde, el contorno duplica, y el eje de conurbación cambia hacia la avenida de los Insurgentes, siguiendo por el surponiente hacia las colonias del sur: Roma, Romita y las gigantes Del Valle y Nueva del Valle. Para ese momento se autoriza el fraccionamiento de colonias campestres tan alejadas como la San Miguel Chapultepec y la colonia para trabajadores El Cuartelito, que después de la Revolución se convirtieron en verdaderos hitos de conurbación.

El otro crecimiento

La dimensión del problema de la vivienda durante el periodo de Díaz fue enorme, en parte heredado de la Colonia, y también producto del propio sistema socioeconómico porfiriano. Se sabe que durante la Colonia, los llamados “barrios de indios”, representaban el cinturón de crecimiento desordenado, paupérrimo y carente de servicios alrededor de la traza.⁷

Hacia 1900, el 37 por ciento de la población de la ciudad habitaba en chozas miserables de tejamanil y suelo apisonado, con un “mobiliario” consistente en piedras para el fuego y algunos petates. Es casi inútil recordar las condiciones de miseria, carencia de servicios y hacinamiento de estos lugares en los límites de la mancha urbana.

Hacia finales del XIX, el ingreso de una familia de clase media baja era de 80 a 100 pesos mensuales; una casa pequeña rentaba más de 600 pesos al año. Para el año de 1910, las rentas subieron de manera insostenible para la mayoría de los inquilinos de clase media: las casas

Tipos de vivienda en años seleccionados (porcentaje sobre el total)

Año	Chozas	Un piso y chozas	Un piso	Dos pisos	Tres pisos	Habitantes por casa
1985	—	87.65	—	9.78	2.4	11.47
1900	37.55	91.39	53.84	7.37	1.15	9.53
1910	26.21	87.25	60.64	10.99	1.55	12.10

Fuente: Secretaría de Economía/Dirección General de Estadística. *Estadísticas sociales del Porfiriato*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1959. Estudio preliminar: Moisés González Navarro.

de 30 a 50 pesos mensuales subieron a 100 y 120; un departamento interior con cinco "piezas" (es decir, dos o tres recámaras, sala, comedor, cocina) rentaba entre 40 y 80 pesos. Las moradas de 10 a 20 pesos, eran calificadas como "moradas de trogloditas".⁸ Esta ingente demanda de espacio urbano para vivienda, permitió, por una parte, el abuso e incumplimiento de los fraccionadores de colonias populares, que vendieron predios sin servicios ni urbanización a costos desproporcionados, y por otra, la continuidad de la práctica de autoconstrucción miserable y desordenada, fenómeno permanente desde el siglo XVI hasta nuestros días en la urbanización capitalina.

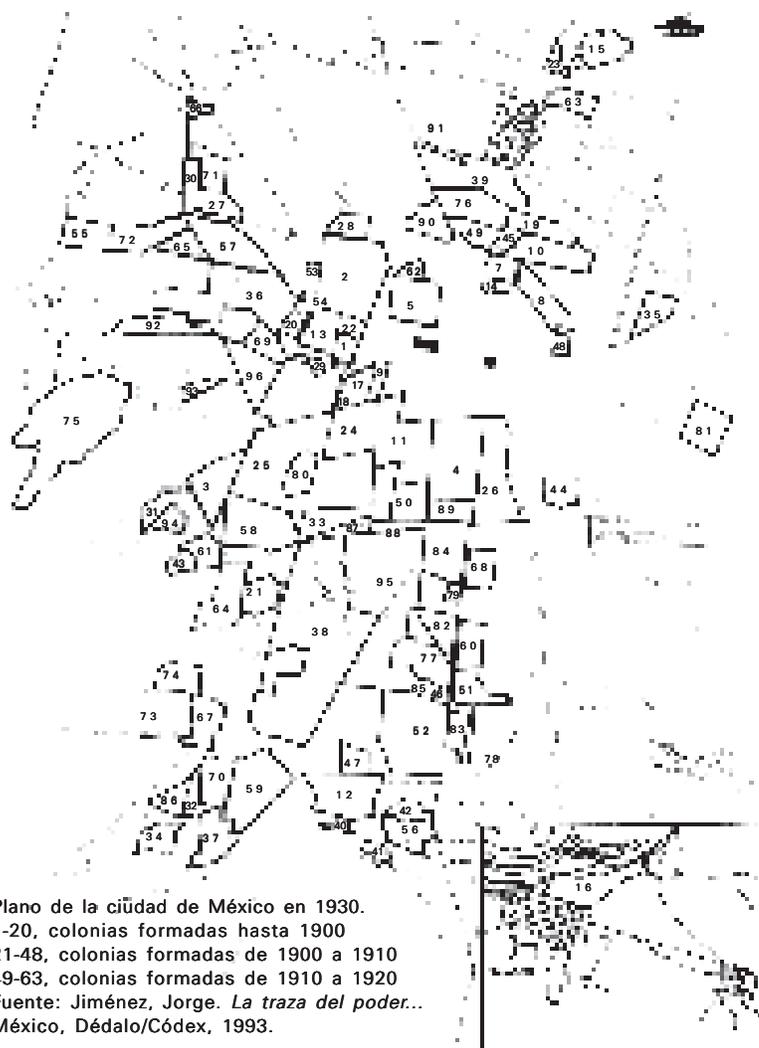
El primer informe sobre el proceso de autorización y construcción de colonias y fraccionamientos fue elaborado por el señor Antonio Torrija,⁹ miembro de la Dirección General de Obras Públicas en 1906. Allí se consigna que para ese año, las colonias autorizadas por el Ayuntamiento eran solamente: La Teja, Violante o Tepito, Morelos, Hidalgo o Indianilla, San Rafael, Peralvillo, Limantour, Roma, Condesa, Del Paseo, Nueva del Paseo o Del Triángulo, y Cuauhtémoc (Stilwell Place). El mismo informe reportaba que las colonias que se conocían, pero que no estaban autorizadas eran: Díaz de León, La Viga, Valle Gómez, La Bolsa, Chopo, Escandón o del Cuartelito hoy Obrera, distinta de la actual Escandón.

La situación legal de estas últimas, ya en crecimiento, era diversa, y aunque su autorización se demoraba por falta de cumplimiento de los inversionistas en la dotación de servicios, y/o lentitud administrativa, los terrenos proseguían su poblamiento. Por ende, las colonias, autorizadas o no, se conformaron de facto, a consecuencia del afán de lucro de los fraccionadores y la impostergable necesidad de vivienda de grandes sectores depauperados de la población.

No es de extrañar que en 1909, el *Boletín Oficial del Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal*,¹⁰ reportara gran cantidad de asentamientos autoconstruidos en zonas no autorizadas para su urbanización en los alrededores de la ciudad; el documento expresa que "las autoridades municipales encontraron por toda la ciudad colonias fundadas sin autorización, así como multitud de lotes vendidos y casas que se encontraban anárquicamente localizadas, sin servicios y que representaban focos de insalubridad". Las pocas colonias que contaron con equipamiento urbano y servicios desde su formación fueron aquellas destinadas al acomodo de las clases adineradas, toda vez que eran las únicas que garantizaban al gobierno el pago de contribuciones elevadas por concepto de compra-venta de terrenos e impuesto predial¹¹ ©

Notas:

¹ Vid: Morales, María Dolores. Francisco Somera y el primer fraccionamiento de la ciudad de México. Revista



Plano de la ciudad de México en 1930.

1-20, colonias formadas hasta 1900

21-48, colonias formadas de 1900 a 1910

49-63, colonias formadas de 1910 a 1920

Fuente: Jiménez, Jorge. *La traza del poder...*

México, Dédalo/Códex, 1993.

Arquitectura Autogobierno 4, México, UNAM/Escuela Nacional de Arquitectura-autogobierno, ene-feb 1977.

² *Idem.*, p. 21.

³ Secretaría de Economía/Dirección General de Estadística. *Estadísticas Sociales del Porfiriato*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1956. Estudio preliminar de Moisés González Navarro.

⁴ Jiménez Muñoz, Jorge H. *La traza del poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal, de sus orígenes a la desaparición del ayuntamiento (1824-1928)*. México, Dédalo/Codex., 1993, p. 46.

⁵ Martín Hernández, Vicente. *La vivienda del Porfiriato en algunas colonias de la ciudad de México*. México, UNAM, 1981, p. 34.

⁶ Jiménez Muñoz, Jorge H. *Op. cit.*, p. 325.

⁷ Cfr. Dávalos, Marcela. *De basuras, inmundicias y movimiento, o de cómo se limpiaba la ciudad de México a finales del siglo XVIII*. México, CONACULTA, 1991.

⁸ González Navarro, Moisés. "La vida social", en: Cosío Villegas, Daniel. *Historia Moderna de México (1867-1910)*. México, Editorial Hermes, 1957, vol. VIII, p. 82 y ss.

⁹ *Idem.*, p. 24.

¹⁰ Archivo Histórico del Distrito Federal. *Boletín Oficial del Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal de 1909*. No. 3426.

¹¹ Vid: Cruz Rodríguez, María Soledad. *Crecimiento urbano y procesos sociales en el Distrito Federal*. México, UAM/A, 1994.

**Cuadro 1. Colonias formadas hasta 1900.
Según informe del Ayuntamiento en 1908**

AUTORIZACIÓN	COLONIA	PREDIOS EN QUE SE ORIGINA
1840-1850	Francesa o Barrio de Nuevo México	Barríos indígenas de la Candelaria Atlampa y San Antonio de los Callejones
1859	Barroso o de Los Azulejos	Rivera de San Cosme, a espaldas de la casa de la señora García y Barroso
1857-1859	De Los Arquitectos (parte de ella, pasa a formar posteriormente la Juárez)	
1858 ó 1859	Santa María la Ribera (absorbe a la Barroso o de Los Azulejos)	Parte de la Hacienda de la Teja y Rancho de Santa María
Sin datos	San Miguel Chapultepec	Rancho de San Miguel Chapultepec
S/A	Escandón o del Cuartelito, hoy Obrera	Potreros del Cuartelito
S/A	Guerrero	Se forma en 1873. También se llamó Buenavista, por su cercanía con esa estación
1882	La Teja (en parte, forma después la Juárez)	Parte de la Hacienda de la Teja y Rancho de Los Cuartos
1882	Violante o de Tepito	Barrio de Tepito y Tequipehuca
1886	Morelos	
1890	Bucareli o Limantour (después parte de la Juárez)	Potrero de la Candelaria Atlampa
1897	El Rastro	Terrenos que circundan el nuevo rastro
1889	Indianilla o Hidalgo	Potrero de Romita / Terrenos de la Indianilla
S/A	El Carmen	Convento Carmelitas, San Ángel
1891	San Rafael	Rancho del Cebollón
1894	Díaz de León	Terrenos de la familia Díaz de León
1889	Carrera Lardizábal	Terrenos de don Martín Carrera Lardizábal
Sin datos	Toriello Guerra	Rancho de Carrasco en Tlalpan
1898	Del Paseo (posteriormente parte de la Juárez)	Hacienda de la Teja y Rancho de los Cuartos
S/A	Valle Gómez	Parte Hacienda de Aragón
Sin datos	Tlaxpana	
1899	Peralvillo	San José y la Cuchilla
S/A	La Bolsa	

Elaboración de la autora con datos de: Jiménez Muñoz, Jorge H. *La Traza del Poder. México*, Dédalo, 1993. Rodríguez Kuri, Ariel. *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*. México, UAM-A/El Colegio de México, 1996.

F = Formada. S/A = Sin autorización en 1908.

**Cuadro 2. Colonias formadas de 1900 a 1910.
Según informe de Ayuntamiento en 1908**

AUTORIZACIÓN	COLONIA	PREDIOS EN QUE SE ORIGINA
1900*	Nápoles	Rancho Colorado de Nápoles
Dictamen pendiente	La Blanca (continuación de la San Rafael)	Rancho Casa Blanca
Sin datos	La Estanzuela	
1902	Roma	Potrero Romita o La Ciénaga
1902	Condesa	Hacienda de la Condesa
S/A	La Viga	Potrero los Patitos, Barrio Candelaria
1900*	San Álvaro	
S/A	Chopo	Rancho del Chopo
1903	Nueva del Paseo (después parte de la Juárez)	Hacienda de la Teja (lote de Viqeras)
1904	Cuauhtémoc (Stilwell Place)	Terrenos de la Hacienda de la Teja
1905	Imparcial	
S/A	Daniel Garza	
S/A	Campestre	Hacienda de Guadalupe
1906	Roma Sur	Parte de la Roma
1906*	Altavista	
1907	Romero Rubio	Terrenos del Peñón de los Baños
1903	Santa Julia	
Sin datos	Huerta del Carmen	Convento Carmelita San Ángel
1909	Del Valle y Nueva Colonia del Valle	Rancho Santa Cruz, San Borja, Santa Rita, Amores
1886	Vallejo	Garita de Vallejo
Sin datos	Central	
Sin datos	Concepción	
1908*	Carreteraco	
1908*	Ex Molino de Santo Domingo	
1909	Magdalena Mixhuca	
1909	Maza	
Sin datos	Albert	
Sin datos	San Felipe	
S/A	Scheibe	Parte del Potrero de San Lázaro

Elaboración de la autora con datos de: Jiménez Muñoz, Jorge H. *La Traza el Poder. México, Dédalo, 1993.*
Rodríguez Kuri, Ariel. *La experiencia olvidada, El ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912.* México, UAM-A/El Colegio de México, 1996.

S/A = Sin Autorización. F = Formada*de acuerdo con el informe del jefe del Departamento del Distrito Federal, José Manuel Puig Casauranc en 1930. Citado por Jorge Jiménez Muñoz, *Op. cit.*, p. 53.

Las Pozas, Xilitla

Arquitectura surrealista de Edward James

Joel Audefroy*

Entre las obras surrealistas, la de Edward James es sin duda la menos conocida. Es a veces difícil distinguir una arquitectura fantástica, de una surrealista, la de Las Pozas en Xilitla, San Luis Potosí se inscribe claramente en el movimiento surrealista, pues fue construida en los años 50 por un coleccionista y patrocinador de arte surrealista.

Edward James (1907-1984) nació en Escocia de una madre aristócrata, Elizabeth Evelyn Forbes y de un padre industrial, William Dodge James. Pero un rumor afirma que podría ser el descendiente

del rey Edouard VII, su padrino. Como era el único descendiente entre cuatro hermanos, él heredó la inmensa fortuna de su padre William Dodge, quien falleció cuando Edward tenía cinco años.

Fue criado por preceptoras francesas y alemanas en el Sussex occidental, en una propiedad de su padre, West Dean Park, un castillo inglés neogótico construido entre 1805 y 1808 por el arquitecto James Wyatt (1747-1813). Fue a varias escuelas y parecía mostrar habilidad solamente por las letras: a los 14 años escribió sus primeros poemas. Vivió una adolescencia caracterizada por un continuo estado de depresión y ansiedad, debido sin duda a la rígida educación aristócrata inglesa de aquella época. A pesar de esta infancia difícil, logró entrar en 1926 a la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oxford. Publicó el mismo año su primer libro de poemas. En 1928 abandonó la universidad, al año siguiente su madre murió. A los 22 años fue liberado del yugo maternal y heredó los bienes de aquella. El primer y único empleo de su vida fue el de agregado honorario de la embajada británica en Roma en 1930, pero siete meses después, renunció.

De regreso a Londres, fundó su propia casa editorial: *The James Press*, con la que publicó sus poemas y los de John Betjeman (1906-1984). Compró un *Roll-Royce* y cortejaba a una bailarina, Tilly Losch, con la que se casó, y tres años después se divorció. Mientras que Tilly se ocupaba de su carrera, James comenzó a adquirir una reputación de patrocinador en el círculo intelectual y artístico parisino. Uno de sus artistas favoritos era el bailarín Georges Balanchine (1904-1983) a quien financió un periodo de su compañía *Les ballets* en 1933. Después de su divorcio en 1935, regresó a West Dean donde escribió su única novela: *Le jardinier*



La reproducción prohibida (retrato de Edward James), 1937.

*Arquitecto y doctor en Etnología, profesor investigador de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación de la ESIA Tecamachalco.

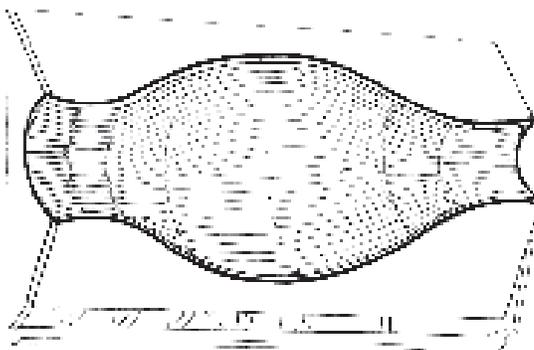
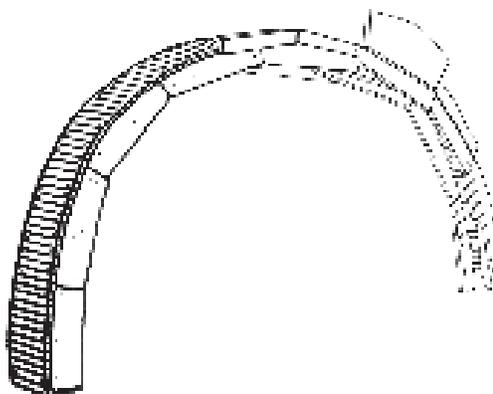
qui vit Dieu, inspirado por una visión: una noche en que cenaba solo en su castillo, le pareció ver el techo del comedor que se derrumbaba, y como un torbellino, surgió delante de sus ojos una escena de la creación del mundo mientras escuchaba la tercera sinfonía, *La heroica* de Beethoven.

Se quedó poco tiempo en West Dean, pronto se dejó seducir por el surrealismo. Financió también la magnífica revista *Minotaure*, editada por Albert Skira que salía cuatro veces al año y que era aprovechada por André Breton, Gisele Prassinos, Benjamin Péret, Paul Eluard, Salvador Dalí, Marcel Duchamp y muchos otros escritores y artistas surrealistas como René Magritte para quien posó y se convirtió en el modelo del cuadro *La reproduction interdite*. Edward James redecoró (1936-1937) su casa de Mokton, bajo las ventanas puso unas molduras de yeso que simulaban ser banderas suspendidas.

Pero no se detuvo ahí, se convirtió en el patrocinador de varios artistas surrealistas, en particular René Magritte (1898-1967) y Salvador Dalí (1904-1989). Firmó un contrato con Dalí, quien se comprometió a entregarle su producción de 1936 hasta 1938 mediante un pago semestral. En 1939, Edward James financió *Le Rêve de Vénus*, una extravagante instalación daliniana para la Feria Universal de New York: un tanque de agua con sirenas de hule.

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, Edward James se instaló en Nueva York. En 1940, después de haber pasado el verano con un grupo de artistas vegetarianos en Taos, Nuevo México, viajó a Los Ángeles atraído por el movimiento de meditación budista, entre ellos figuraba Aldous Huxley. Se quedó ahí el tiempo necesario para adquirir una propiedad en las colinas de Hollywood y una "más chica" en Malibú. De ahí viajó por primera vez a México en 1944. Fue a Cuernavaca, Morelos, invitado por un viejo amigo de Oxford, donde conoció al psicoanalista Erich Fromm. Este primer contacto con el medio mexicano en realidad iba a cambiar su vida y motivar su espíritu creador. Lo que originó su revolución interior fue el encuentro con dos personas cuando estaba viviendo en México: Leonora Carrington, pintora surrealista de origen inglés, a quien le compró numerosas obras, y Plutarco Gastelum, un mexicano, mitad indígena (yaqui), fotógrafo y empleado en las oficinas del telégrafo de Cuernavaca. Es con Gastelum que comenzó a recorrer México en su *Packard* y su chofer. En uno de sus viajes James llegó a Xilitla, San Luis Potosí, en donde se quedó maravillado por el esplendor del paisaje tropical de la huasteca potosina y las cascadas de agua natural.

Un día que se estaba bañando en el río, vio cómo descendía una nube de mariposas que tapaban el cielo, cubriendo los rayos del sol. Interpretó este fenómeno como un signo de que se debería instalar en ese sitio. Fue en 1947 que encargó a su amigo Gastelum adquirir un terreno



Arriba: Dibujo de molde de madera para arco (ancho: 260 cm; alto: 145 cm).

Abajo: Dibujo de molde de madera para columna (largo: 106 cm; ancho: 56 cm).

La primera creación de James en Las Pozas fue un jardín exótico

en Xilitla, este último se convirtió entonces en su administrador. Xilitla, en esa época, tenía un acceso muy difícil a partir de la carretera México-Laredo. El terreno que pertenecía a James era un viejo cafetal llamado "Las Pozas", localizado en la falda de la montaña y conocido como "La Conchita", a cuatro kilómetros de Xilitla, en un paraíso de verdura tropical bañado por cascadas de agua. Poco a poco Gastelum construyó una pequeña casa en la parte baja, James hizo también dos recámaras pequeñas, un jardín que tomó forma poco a poco, importó unas orquídeas de América Central y Hawai. Un jardín exótico fue la primera realización de Edward James en ese lugar.

En 1952, Gastelum adquirió una casa colonial en Xilitla y agregó poco a poco dos pisos de estilo ecléctico, pero utilizando el cemento armado. James descubrió así las posibilidades del cemento armado. En los años 50 pasaba tres meses al año en México en la casa de Gastelum en Xilitla, el resto del tiempo en Los Ángeles, Nueva York o en Europa. En el invierno de 1962 llegó la nieve a Xilitla y las orquídeas se perdieron. James decidió transformar el jardín en zoológico privado. Entonces comenzó su furor arquitectónico: hacía falta construir refugios para los ciervos, felinos, ser-



Bodega de los moldes. Fotos: Joel Audefroy.

Sus ideas también quedaron plasmadas en cuadernos donde desbordaba la imaginación

pientes y pájaros exóticos que compraba regularmente en el mercado central de México (La Merced). A medida que construía jaulas y cercados para animales, comenzó a fantasear con un jardín de concreto en el que las formas naturales podrían confundirse con las artificiales, es decir, iniciaba el cambio hacia una arquitectura integrada al paisaje. En los cuadernos escolares dibujaba con lápiz las formas que su imaginación desbordante le sugería. Pero sólo pudo realizar estos proyectos cuando encontró al carpintero José Aguilar. Él se encargó de materializar los dibujos de James en moldes de madera, lo cual requirió un gran dominio sobre el oficio, audacia y paciencia.

Así, durante más de 10 años el cemento fue vaciado en los moldes de madera, James continuaba llenando sus cuadernos mientras que el carpintero Aguilar con sólo una sierra y un gramil, fabricaba al tamaño real los dibujos orgánicos. Una cuarentena de albañiles llenaban los moldes con cemento, y realizaban las extravagantes ideas de James. Los albañiles mezclaban cemento blanco con un pigmento de color, el cual daba a las formas un aspecto verdaderamente fantástico que se confundía con la naturaleza tropical.

Apenas daba inicio una construcción cuando empezaba con otra, sin haber terminado la primera. Es por eso que hoy en día podemos admirar una serie de edículos, casas en plena construcción, verdadera materialización del sueño surrealista.

En 1979, con un costo prodigioso, James suministró la electricidad desde Xilitla hasta Las Pozas. Las estructuras, alumbradas por la noche, aumen-

taban el aspecto surrealista del lugar. Entre 1962 y 1984, James gastó cinco millones de dólares en la construcción de su obra surrealista. Llegó un momento, según Kaco, el hijo de Gastelum, que se subastó parte de la colección de pinturas surrealistas del millonario para poder cubrir los gastos de la obra. James murió en 1984 a los 77 años en una clínica de San Remo en Italia. Su cuerpo fue transportado a Inglaterra y enterrado en el Jardín Botánico de West Dean.

Referencia surrealista inacabada

El jardín surrealista de Las Pozas se compone de 36 edículos en conjunto con esculturas, sobre una superficie de bosque tropical rodeado de un río y situado entre 675 y 700 metros sobre el nivel del mar. Las construcciones se encuentran a lo largo de una especie de laberinto formado por varios caminos de tierra que serpentean entre plantas y árboles. El terreno es bastante accidentado, y numerosas escaleras permiten pasar de un nivel a otro. Todas las construcciones son diferentes, cada una representa una idea, un concepto. En cada visita da la impresión de irrumpir en un espacio surrealista de Max Ernst, Paul Delvaux o Salvador Dalí. Entrar en un espacio surrealista, tiene sus riesgos. Es como penetrar realmente en un mundo imaginario, y sin duda una de las aventuras que André Breton habría soñado.

Edward James, como los pioneros del surrealismo, partió de una búsqueda abstracta de posibilidades del lenguaje como un instrumento poético. Él partió de un lenguaje formal a veces inspirado por las formas de la naturaleza, pero también esencialmente personal, inspirado por el inconsciente y revelado por los sueños. Llegó así a la construcción de una surrealidad que, como dice Maurice Nadeau (1945), "comprende y va más allá del consciente y del inconsciente, del hombre y el mundo, de la naturaleza y lo sobrenatural".

El jardín de Las Pozas puede leerse como un recorrido, un cortejo de acontecimientos surrealistas, de espacios imposibles, en los que la tradicional oposición dentro/fuera ya no existe. Si vamos más lejos con esta idea, los binomios abierto-cerrado; entrar-salir; alto-bajo, son perpetuamente reinterpretados. Los conceptos de base de la arquitectura son también reinterpretados: el eje y la escala son múltiples, varias escalas coexisten en un mismo edificio y el concepto de seguridad del eje ya no sirve para nada, tampoco en un sentido horizontal ni vertical.

Nuestra percepción habitual frente a un edificio se trastorna, las sensaciones de seguridad son reemplazadas por el vértigo, de orden por el desorden, la lectura habitual de un espacio en función de sus usos se vuelve ilegible; los espacios ya no tienen uso, ya no tienen razón de ser, tampoco son

multifuncionales: no sirven para nada, las puertas se abren hacia el vacío, las escaleras de caracol van hacia ningún lado. El concepto de funcionalidad ya no existe, tampoco el de racionalidad. Estamos en el espacio de lo onírico.

Si retomamos la definición de surrealismo de André Breton en el *Manifiesto* en 1924: "Surrealismo, n.m. Automatismo Psíquico puro por el cual nos proponemos a expresar verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral". Observamos que se aplica perfectamente a la obra de James. Se trata de una arquitectura desprovista de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética: la obra de James no se inscribe en ninguna de las tendencias de la arquitectura, los principios estéticos son olvidados para el beneficio de un cierto automatismo, en el cual los espacios son creados e inacabados en ausencia de la razón y del funcionalismo.

Elementos arquitectónicos

La estructura llamada "El Cine": se trata de dos plataformas cargadas por pilares y flanqueadas por dos gigantescas columnas, alrededor de las cuales giran escaleras en caracol; si las subimos más de 20 metros, sin pasamano, la sensación de vértigo alcanza a su paroxismo. Las escaleras no llevan a ningún lado, sino a ellas mismas, un puente las une.

La estructura llamada: "El palacio de bambú": sobre el espacio más elevado del conjunto, James construyó lo que iba ser su casa. Es una construcción de tres niveles, cada nivel es como una habitación abierta, sin muros perimetrales, pisos de concreto armado en forma de trébol de cuatro hojas y sostenidos por columnas con capiteles en forma de flores-campanas; de un lado, el edificio está rodeado de una cortina de columnas delgadas de 10 metros de altura en forma de bambú. Cerca de la estructura, un tanque de agua en forma de ojo con una tina redonda en el centro, la pupila, en la cual debía correr el agua caliente.

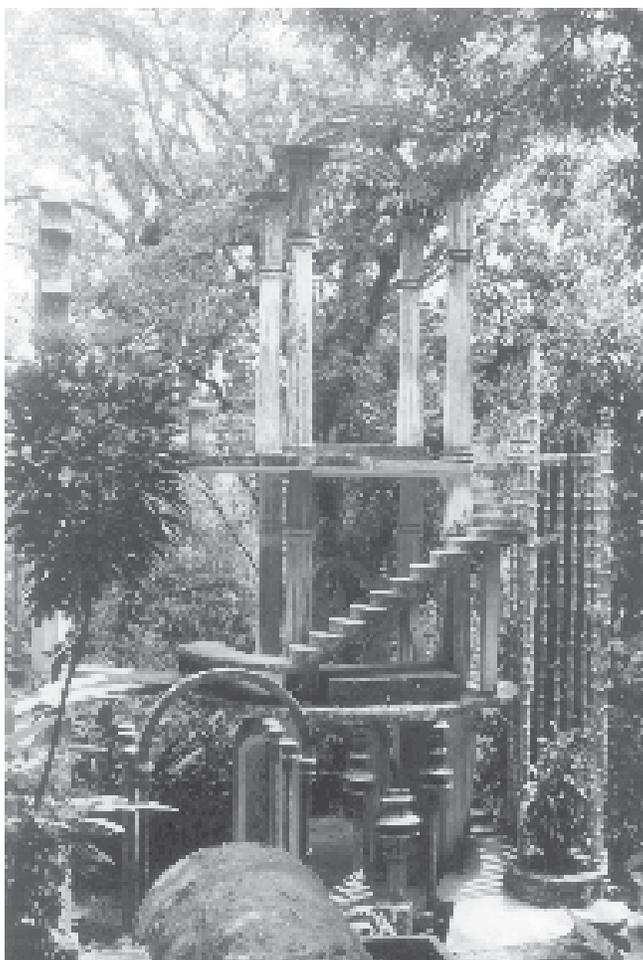
La estructura llamada "Homenaje a Max Ernst", es una representación en concreto armado de las obras de Ernst: hongos gigantes, vegetación abundante e imaginaria. Algunos elementos son coloreados en la mezcla con pigmento en polvo. Es una de las pocas estructuras donde la referencia a la pintura es explícita. James había conocido al artista durante su exilio en los Estados Unidos en los años cuarenta.

Elementos simbólicos. Se encuentran a lo largo del camino de Las Pozas varios elementos simbólicos que tienen su origen en los mitos religiosos, tal como la Puerta de San Pedro y San Pablo,

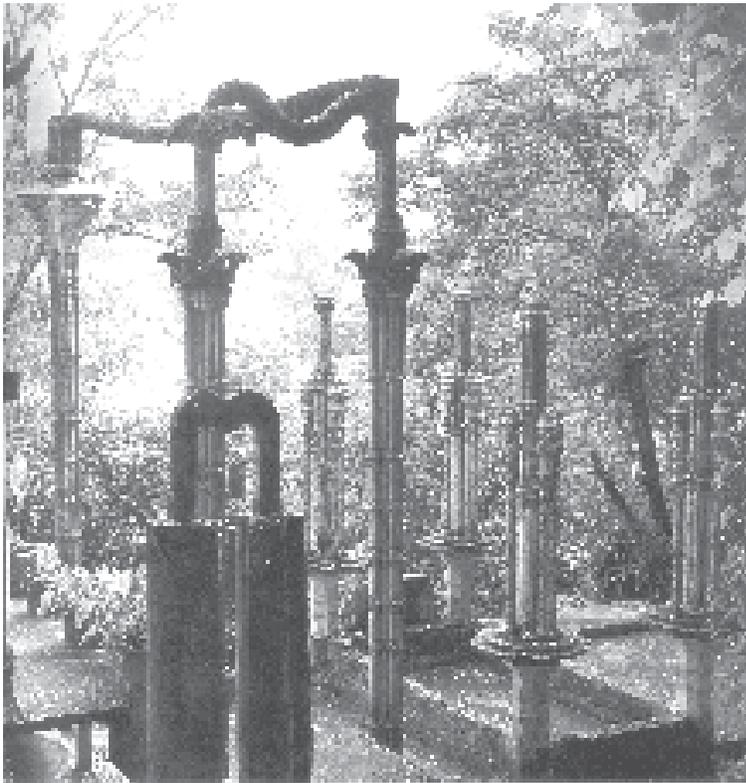
tríptico de puertas góticas en el cual sólo se puede pasar por la puerta del centro. El anillo de la reina, una puerta gigantesca en forma de sortija colocada a medio camino; un camino bordeado por un lado de siete serpientes de piedra, construidas como muro de piedras junteadas que simbolizan los siete pecados capitales.

Las columnas. Son elementos arquitectónicos cuya variedad es extraordinaria. Columnas con capiteles en forma de flores, hongos, frutas, hojas, espina dorsal de *stegosaurus*, pico de perico, con forma de bambú; utilizadas de todas las maneras posibles, cargadores, decorativas, aisladas, verdaderos *fallus* salidos de la selva y sosteniendo la bóveda del cielo como los cuatro *Bacabs* de la mitología maya.

La riqueza de los elementos arquitectónicos es tal, que sería difícil y laborioso sacar el inventario; cada una de ellas ha sido reinventado: pasamos para escaleras, molduras, puertas, ventanas, cerramientos, contrafuertes, bóvedas, dovelaje, cada uno es original y no se encuentra su fuente en ningún libro de arquitectura; James dibujó estos detalles sin escala en pequeños cuadernos, y el carpintero construyó los moldes de madera para



El palacio de bambú.



Casa de los pericos.

su ejecución. Todos los elementos han sido inventados por James, es una lástima que prácticamente no se sepa nada sobre su proceso de creación. ¿Cuáles fueron las fuentes de inspiración aparte de la propia imaginación y de su colección de pinturas?

Imaginario surrealista

El jardín de Las Pozas no salió de ninguna escuela de arquitectura o de la imaginación de un arquitecto, esto lo hace interesante. James era un autodidacta que supo conducir el imaginario surrealista hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, se puede encontrar un hilo conductor desde el desierto de Retz del siglo XVIII hasta el jardín del Factor Cheval en el siglo XX, pasando por el Parque Güel de Gaudí en Barcelona, sin olvidar el jardín de Monsieur Pique-assiettes cerca de Chartres. Es evidente que aquí el hilo conductor no es el surrealismo sino la búsqueda de un imaginario onírico común a sus creadores. Este imaginario me parece muy literario y tan cercano a Stéles de Víctor Segalen que a Nadja de André Breton. Estos paseos –pues se trata de paseos– son antes que todo recorridos literarios, uno camina en el jardín de Las Pozas o en el Parque Güel como en un sueño, como en un relato, como en un poema.

Ahora bien, encontramos en el jardín de Las Pozas, lo inacabado, como en el desierto de Retz, donde la impresión de lo inacabado se mezcla con la idea de ruina. En uno y otro caso el desorden o la deconstrucción impone su ley, algunos conceptos que encontramos en la arquitectura postmoderna. Pero en Las Pozas se trata del mismo desorden que tiene la naturaleza: la integración, la imitación de vegetales, plantas, flores, tanto en sus formas y colores.

Edward James nos deja una obra inacabada, pero como la de Antonio Gaudí, forma parte de la historia de la arquitectura contemporánea, a pesar de algunos detractores que se obstinan a considerarla como el pasatiempo de un rico diletante o de un amateur informado ©

Fuentes de consulta:

Andrade, Lourdes. *Arquitectura vegetal, la casa deshabitada y el fantasma del deseo*, México, 1997.

Andrade, Lourdes. "Ruinas y Bosques", *Saber Ver* núm. 35, México, julio-agosto 1997.

"Las Pozas, el extraño paraíso de James", *Saber Ver* núm. 35, México, julio-agosto 1997.

Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*, Paris, 1945.

Marcel, Jean y Arpad, Mezei. *Histoire de la peinture Surréaliste*, Paris, 1959.



Casa de tres pisos que podrían ser cinco.

Manifestación cultural

Tapete-arte en Santa Clara Coatitla

Luis Alberto Suari Salazar*

El área metropolitana de la ciudad de México es, sin duda, un mosaico de diversidad cultural, esta afirmación parte de la idea de que cualquier manifestación que produzca el hombre, es un reflejo de su cultura, ya sea por identificación o por diferenciación de otras culturas.

Se sabe que la zona centro de la ciudad de México contiene una enorme oferta cultural, además es la zona de mayor accesibilidad del país. Esta facilidad se da respecto a la comunicación, la difusión de la cultura y las instancias de poder económico y político centralizadoras.

Las culturas que se han convertido ahora en periféricas a la ciudad, son el resultado de la integración de pueblos aledaños, que se incorporaron a la mancha urbana. En algunos casos no es posible que habitantes de la ciudad conozcan sus tradiciones ancestrales, debido a la dificultad que entraña valorar simbólicamente lo cotidiano vivido, tal es el caso de manifestaciones artísticas locales.

Hasta hace poco tiempo esas tradiciones se basaban en el recuerdo oral y algunos sólo eran rumores de viejas historias que se forjaron y deformaron con el tiempo. Pero con el acceso a la información que se tiene actualmente, es posible conocer y rescatar bagajes culturales de prácticamente todo el mundo.

Santa Clara Coatitla es un claro ejemplo de lo dicho anteriormente; ubicada en Ecatepec, Estado de México, debe su nombre a las monjas clarisas, que construyeron la iglesia de Santa Clara en este pueblo asentado sobre la Sierra de Guadalupe; cuyo nombre antiguo era Coatitla, que proviene del náhuatl *coatl*, serpiente; la ligadura *ti*, y *tlán* que significa lugar, por lo cual resulta como "lugar de serpientes".

Este pueblo posee una importancia singular dentro del pasado prehispánico, debido a la refe-

rencia que se hace en el códice "la Tira de la Peregrinación" donde se relata que los aztecas se instalaron en lo que hoy es Santa Clara, porque poseía características naturales abundantes para la caza, pesca y agricultura.

Los pobladores tuvieron influencia cultural de los olmecas, los teotihuacanos y los propios aztecas. Esto se desprende del análisis de los restos de figurillas de barro que encontraron en esta zona y de la costumbre de los habitantes a tatuarse para establecer su identidad.¹

Los residentes poseen un fuerte arraigo a las tradiciones religiosas entre sus tres barrios: San Pedro, San Antonio y San Andrés, producto de la

* Alumno de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación de la ESIA Tecamachalco.



Los grupos de trabajo también sirven para socializar y conocer a personas que quizá no son del barrio o lugar, pero que igualmente se integran en la dinámica.

Fotos: Luis Suari Salazar.



El tapete con el diseño de un mosaico de talavera ya terminado es admirado por los vecinos, será arrasado por la procesión de la Santa Patrona.

conquista española, por lo que se organizan entre ellos para realizar las festividades en honor al santo patrono de su devoción: Santa Clara.

Los antecedentes de las actuales festividades religiosas se remontan a más de un cuarto de siglo y sus elementos característicos se han transmitido de generación en generación involucrando a todos los miembros de las familias.

Existen diversos hechos que reflejan la devoción a su patrona. La fiesta principal de Santa Cla-



La procesión es representada con la pureza de la niñez, la fiesta de la gente y la solemnidad de los guardias.

ra es el 12 de agosto; desde una semana antes se empieza a escuchar y a iluminar el cielo con juegos pirotécnicos y cohetones, símbolo del inicio de la fiesta. Dentro de este periodo festivo se llevan a cabo en el atrio de la parroquia misas, venta de comida y bebidas mexicanas, música de banda, juegos mecánicos, y en el exterior se realizan corridas de toros. Un elemento que constituye la estructura simbólica medular de la fiesta es la realización de tapetes de aserrín o arena que adornan la calle.

Los tapetes de aserrín que se realizan en Santa Clara poseen características que los diferencian con respecto a otros que son manufacturados en diversos pueblos típicamente rurales, ya que en ellos interviene la organización de los barrios con la participación activa de los jóvenes, quienes son el elemento importante en la realización de esta actividad, lo que permite que se conserve la tradición dentro de ámbitos urbanos.

Los tapetes se realizan en seis calles que abarcan 10 kilómetros de longitud, que colindan y forman un circuito alrededor de la parroquia; la procesión parte del atrio y hace el recorrido hacia las calles adornadas y finaliza en la parroquia.

Las calles lucen adornos de festones hechos de papel, hilo y popotes, este adorno es muy representativo, ya que la gente se apropia virtualmente del espacio, colocándolos a la altura del tendido de cables de energía eléctrica o teléfono, formando un marco performacero entre la calle y el cielo para recibir a la patrona.

El límite entre los tapetes son las calles y los barrios que las demarcan; en cada calle se agrupan personas que comparten lazos familiares o de amistad muy fuertes por lo que forman un grupo de trabajo. Las comunidades se conforman en su mayoría con uno o varios líderes, ayudantes y trabajadores que realizan diversos roles. Adultos, jóvenes y niños (mujeres y hombres) se organizan para el trabajo sin excepción alguna; todos son parte fundamental en la realización del tapete.

El diseño del tapete es libre, se planea con semanas y hasta meses de anticipación. Por supuesto, contiene elementos artísticos que lo caracterizan, por lo que pueden ser considerados como arte urbano. Regularmente los diseños son ideados por el líder y se van perfeccionando con aportes de los demás miembros del grupo de trabajo. De la propuesta de diseño se inicia la elaboración de los moldes, los cuales deberán estar listos junto con los sacos de aserrín ya pigmentados y demás elementos para la realización de los tapetes, por ejemplo los harneros para cernir el aserrín ya pintado, que se va a utilizar.

Entre los temas más importantes del diseño están los motivos prehispánicos, los religiosos y los de identidad local como los toros y las actividades productivas relacionadas con la agricultura y pesca.

El proceso de realización es sencillo, pero efectivo, al caer la noche se reparten tramos de la calle y se forman cuadrillas de trabajo con su líder; cada grupo dispone de sus herramientas e inicia el trabajo durante toda la noche hasta que se termine totalmente el tapete.

Primero, son delimitados los tramos de calle y se marcan en el pavimento guías con gises o pintura para comenzar a cernir o montar los moldes; éstos pueden ser de madera o cartón, según lo requiera el diseño; regularmente se cierne el color de fondo para que asiente, éste es la base, posteriormente se colocan los moldes, los cuales son llenados a mano para que el aserrín tenga un espesor grueso y sobresalga la figura o el motivo principal.

Como en toda tradición festiva, no se deja de lado la parte lúdica, por eso durante la noche se ameniza con música de banda y se ingieren bebidas alcohólicas, aunque muchas veces los grupos de trabajo no terminan su labor porque el alcohol llega a niveles fuertes en su cuerpo.

Aproximadamente, a las 2:00 de la mañana, salen las señoras a la calle con jarras de café, atole y tamales para alimentar y dar energía a los trabajadores, siendo éste un elemento más de integración entre la comunidad.

Al terminar el tapete los grupos guardan los moldes, los sacos de aserrín sobrante y las herramientas; posteriormente limpian todo lo que haya quedado alrededor del tapete para darle mayor vista. Con esto, sólo basta que la procesión religiosa camine sobre el tapete para dar por concluidos los trabajos, dinero y tiempo que son ofrecidos a la santa patrona para demostrarle fe y devoción, así como agradecerle que por otro año más puedan continuar con vida y seguir su tradición.

La procesión está conformada por la patrona colocada sobre un pedestal adornado con flores y sostenida por niñas y mujeres de 12 a 30 años, vestidas de blanco, como significado de pureza; en los extremos y encabezando la marcha dos "guardias", con estandartes e indumentaria muy al estilo de comandante español, con pantalones abombados, sacos cortos y en la cabeza una boina, todo en coloridos tonos azul rey, rojo y blanco.

La procesión es seguida por música de mariachi y una banda de viento; por lo tanto, para expresar correctamente todo lo que acompaña a las fiestas de Santa Clara, es necesario presenciarla para sentir la emoción y misticismo que denota en sus calles y principalmente en la gente que comparte esta felicidad.

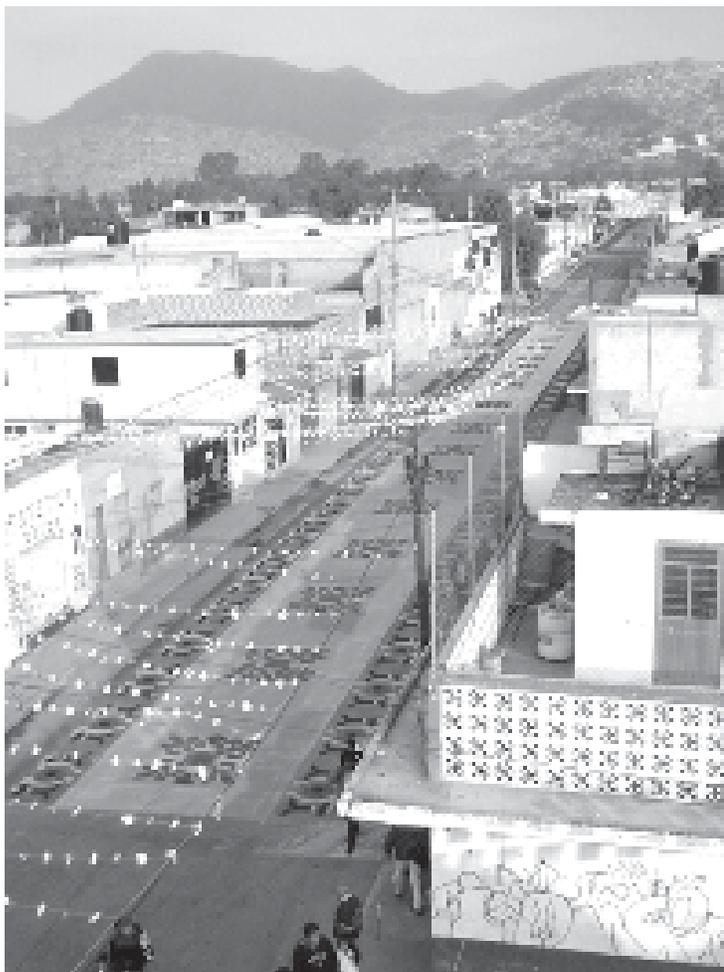
Cultura y arte urbano se mezclan en un símbolo de identidad y apropiación del espacio público dentro de este hecho pagano/religioso. Los habitantes no sólo ocupan la calle sino se apropian de ella como parte de un juego, símbolo y fiesta. En la calle, como escenario de lo público, ocurren even-

tos inéditos propios de un reforzamiento cultural identitario. Este fenómeno es también una manifestación artística, ya que la realización de los tapetes connota y denota sensaciones y percepciones de carácter estético, necesarios para construir y captar las obras de arte.

Entonces, los sociólogos y urbanistas podrían enfocar su mirada hacia lo local, como esta muestra colorida; no sólo mirar a la tan mencionada globalización y su impacto en la sociedad, sino también explicar que, aun en los tiempos en los cuales la información y la tecnología forman parte de la columna vertebral de algunos países, es fundamental la fuerza del pueblo, porque este hecho manifiesta, de manera clara, que a este sector de la población la globalización no afecta sus raíces ni sus expresiones culturales ③

Notas:

¹Información obtenida de la página www.ricardomerino.com.



Los diseños del tapete son variados y forman mosaicos muy vistosos a lo largo de las calles.

Intercambio con lo sagrado: fiesta patronal de Copilco el Bajo

María Soledad Arreola Espinoza*

Existen identidades que se fortalecen y luchan por sobrevivir a partir de actos voluntarios y conscientes por reproducir sus tradiciones; tal es el caso de los pueblos del sur del Distrito Federal, originalmente agrícolas, que han sido incorporados a la mancha urbana desde hace por lo menos 50 años¹ y actualmente están incluidos jurídicamente en delegaciones como: Tlalpan, Coyoacán, Milpa Alta, Tláhuac, Xochimilco, Cuajimalpa y Contreras, éstas suman más del 50 por ciento del territorio del DF y representan un espacio interesante para el análisis de los fenómenos de identidad y la forma en que se recrea lo moderno y lo tradicional de manera articulada y funcional.²

Estos pueblos urbanos se distinguen del resto de la urbe por su religiosidad, que se vincula al santo patrón y al sistema de cargos y mayordomías; es por medio de la práctica religiosa católica, que los habitantes del pueblo construyen una imagen del mundo moderno, organizando prácticas sociales, configurando su identidad, definiéndose a sí mismos y construyendo su colectividad.

La religiosidad popular es un tipo de práctica en la cual se sincretizan tanto elementos católicos como aspectos ancestrales del mundo mesoamericano que facilitan la organización social, en donde la participación de los individuos en la colectividad se regula, promueve y consolida, generando así elementos de cohesión y de adscripción, “dándole al espacio físico una dimensión diferente a las que se viven en otras zonas de la urbe”.

El que en estos pueblos se privilegie y se le dé mayor importancia a lo mítico-religioso y no a otros aspectos como el laboral o el económico, es lo que genera la construcción de las identidades.

Es importante señalar que la religiosidad de un pueblo, no es meramente una reminiscencia del pasado indio reformulada a partir del contacto con

lo español, sino que es uno de los pilares en la construcción de la imagen del mundo moderno. En el presente ensayo se analizaron tres elementos:

- El santo patrón.
- Las mayordomías (incluye a las de promesas o correspondencias).
- La fiesta patronal.

A través de la práctica religiosa se recrean los mecanismos concretos de inclusión y de exclusión, de pertenencia y distinción, además de establecer una red de relaciones sociales mediante el intercambio simbólico-sagrado.



FIESTA PATRONAL DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS

DEL 15 DE AGOSTO AL 15 DE SEPTIEMBRE

PROGRAMA

- 1.- EL 15 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 2.- EL 16 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 3.- EL 17 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 4.- EL 18 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 5.- EL 19 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 6.- EL 20 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 7.- EL 21 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 8.- EL 22 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 9.- EL 23 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 10.- EL 24 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 11.- EL 25 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 12.- EL 26 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 13.- EL 27 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 14.- EL 28 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 15.- EL 29 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 16.- EL 30 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 17.- EL 31 DE AGOSTO SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 18.- EL 1 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 19.- EL 2 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 20.- EL 3 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 21.- EL 4 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 22.- EL 5 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 23.- EL 6 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 24.- EL 7 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 25.- EL 8 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 26.- EL 9 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 27.- EL 10 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 28.- EL 11 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 29.- EL 12 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 30.- EL 13 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 31.- EL 14 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.
- 32.- EL 15 DE SEPTIEMBRE SE REALIZARÁ LA MISA PATRONAL EN LA IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE JESÚS.

*Profesora de la ESIA Tecamachalco. Alumna de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación.



Las fotografías pertenecen a la familia Cruz Barrales, miembros del comité organizador de la fiesta patronal.

Gilberto Giménez, en su texto sobre religiosidad popular en el Anáhuac, afirma que:

"... El santo patrono constituye siempre la base de la organización social y del consenso simbólico en cuanto que se le considera no sólo como el protector y el abogado local, sino como centro de la convergencia de todas las relaciones sociales, principio vital de la comunidad y elemento clave de su identidad.

Como los 'dioses abogados' del pasado prehispánico, el santo patrón es 'el corazón del pueblo' y resume en sí mismo su identidad histórica, su realidad presente y su destino. Por eso cuando el pueblo emigra o se desplaza de cualquier modo, carga siempre sus patrones a cuestras y los portan como emblemas de su identidad".³

Cada pueblo tiene un "santo patrón" que lo identifica y que en ocasiones le da nombre a la comunidad, en el caso del pueblo de Copilco el Bajo, el santo patrono es el Sagrado Corazón de Jesús. La fecha de su fiesta es movible en cuanto al día, pero se celebra siempre en el mes de junio.

En lo que respecta al llamado sistema de cargos, éste tiene como función principal garantizar la recreación anual de la fiesta del santo patrón del pueblo; cumple las funciones de normatividad, jerarquía y prestigio frente a la comunidad; es la encargada de la organización del evento, cada pueblo establece diferentes jerarquías, así como el número de cargos que tendrá y los requisitos para ocuparlos.

En el pueblo de Copilco el Bajo existe una organización que cada año se encarga de repartir las actividades o los cargos, por ejemplo: existe una persona responsable de preparar todo lo neces-

ario para llevar a cabo la misa, otra contacta y organiza lo referente a las danzas, otra más las ofrendas que recibirá el santo, además, alguien recibe y atiende a los visitantes de los otros pueblos que vienen a acompañar y a cumplir con su promesa. Del buen desempeño de los encargados depende el éxito de la fiesta.

En Copilco el Bajo, no precisamente se llaman mayordomos las personas que ayudan a organizar la fiesta patronal, sino que es una comisión constituida por: presidente, secretario, tesorero, acompañados por recolectores, y personas que colaboran en la preorganización y preparación de eventos que se realizan para la recaudación de fondos.

Festejo sagrado

"... La fiesta es la más expresiva síntesis de la historia y la cultura de una comunidad, esto es particularmente apropiado para los pueblos indios, pero también para pueblos campesinos que si bien han abandonado su identidad étnica india, han conservado el antiguo ciclo ceremonial y algunos de sus rituales".⁴

"La fiesta es el tiempo privilegiado de la reciprocidad y el intercambio con lo sagrado, con lo cual se garantiza la permanencia del grupo sobre la tierra. En la medida en que los dioses son dueños del mundo, de la relación que establezcan hombres y deidades dependerá la posibilidad de la reproducción humana. En ella se pone en juego la capacidad de dar, de devolver y de recibir del pueblo."

"La fiesta tiene un carácter voluntario y aparentemente libre y gratuito, pero siempre obligatorio, no son los individuos sino las colectividades las que se obligan mutuamente, las que cambian y contratan".⁵

Esta obligariedad en México se establece a partir de que las comunidades se ven a sí mismas como la objetivación del santo patrón, por ejemplo, las características de cada santo son las que



La fiesta es la síntesis de historia y cultura de una comunidad.



Cada actividad de la fiesta constituye un puente entre lo sagrado y lo profano.

definen a sus pobladores, así, los de San Miguel Ajusco se consideran valientes porque San Miguelito fue el primer soldado de Cristo, un poblador afirma: “yo soy copilqueño”, esto nos habla de su manera de pertenencia, que trasciende el hecho de haber nacido o de residir en el pueblo.

Las ofrendas

En esos días de fiesta, la gente agradece al santo y hace un sacrificio personal. Las bandas, los cohetes, los cirios, las danzas, todo es para el santo. Las

ofrendas, sin importar de qué tipo sean, representan el lenguaje simbólico desde el cual se establece un diálogo con lo sagrado.

Cada objeto, rezo y acto constituye un puente que vincula los dos universos de una manera particular, pues lo ofrendado es ambivalente; posee un sentido sagrado y profano; a la vez esta dualidad facilita su tránsito hacia la formulación del lenguaje ritual.

Las ofrendas son muy variadas: dinero en efectivo, ajueres para los párrocos, cirios y velas, salva, flores, globos; el tipo de ofrenda dependerá de las características de la comunidad, las más urbanas lo hacen en dinero o en objetos manufacturados.

Al terminar la misa los mayordomos de promesa atienden a cada una de las comunidades que vinieron de visita, les dan de comer a todos sus integrantes, para lo cual preparan distintos platillos con la comida típica de fiesta que generalmente consta de mole, arroz y tortillas, acompañado por refrescos y suficiente alcohol.

El sentido de comunidad que reproduce la fiesta patronal y que se expresa en los sistemas de cargos es lo que distingue al pueblo urbano del resto de la ciudad.

Los rituales religiosos cumplen entonces una doble función de identidad: colocan al hombre frente a lo sagrado (como un primer nivel de contraste) y también lo colocan uno frente a otro.

Llama la atención que prevalezca esta forma ancestral de organización cívico/religiosa, considerada como una manifestación rural que sintetiza creencias mesoamericanas con elementos del catolicismo español, en un momento en el que el desarrollo científico y tecnológico, el pensamiento racional y las comunicaciones masivas permean toda nuestra existencia.

Desgraciadamente, cada vez son menos las fiestas patronales en la ciudad de México. Por lo cual es importante que se conserven y conozcan estas manifestaciones culturales para fortalecer la identidad y pertenencia de nuestros espacios ⁶

Notas:

¹ La ciudad de México, como la conocemos hoy, se construyó a partir de dos procesos fundamentales: hacia el norte y hacia el centro se generaron asentamientos de tipo obrero, producto de la migración campesina. El crecimiento hacia el sur de la ciudad abarcó grandes áreas rurales que después de la década de los cuarenta fueron literalmente tragadas por la expansión desmedida de la mancha urbana. Portal, María Ana, *Ciudadanos desde el Pueblo*. Culturas Populares de México, 1997, p. 26.

² La idea de “modernidad” es entendida aquí como el lapso histórico iniciado en el siglo XVI, el cual rompe con la mentalidad medieval y paulatinamente se construye una nueva forma de pensamiento.

³ Giménez Gilberto. *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. México, Centro de Estudios Ecuménicos, 1978, p. 148.

⁴ Portal, María Ana. *Ciudadanos desde el Pueblo*. México. Culturas Populares de México, 1997, p. 14.

⁵ Mauss, México, 1979, p. 159.



La lucha libre es uno de los principales atractivos.

Brasilia: construcción de la utopía

Kátia da Silva Bartsch*
Cecilia Barraza Gómez**

Cuando el hombre decide escoger su morada, está intentando cosmogómicamente, como dicen los estudiosos, el ethos, la morada de las virtudes humanas. Crear un lugar perfecto, la morada. La ciudad ideal, por lo tanto, su propia utopía. Pero lo más importante de Brasilia es ser la utopía realizada.

Claudio Queiroz

Brasilia, más que cualquier otra capital en la actualidad, debe narrarse desde sus orígenes para entenderla, rastrear desde su planteamiento inicial como ciudad construida *ex novo* y apartarla de la fundación de ciudades coloniales asentadas en urbes o poblados indígenas durante la conquista portuguesa. Brasilia fue una idea elaborada y acabada por Lucio Costa y Óscar Niemeyer mucho antes que una realidad.

En Jatal, estado de Goias, el 4 de abril de 1955 Juscelino Kubitschek, al ir en campaña electoral para obtener la presidencia de Brasil, declaró que cumpliría el deseo plasmado en la Constitución de trasladar la capital al Planalto central. "Con esta empresa, haremos crecer Brasil 50 años en sólo cinco", dijo Kubitschek, quien llegó a la presidencia y cumplió la promesa. El sueño de una nueva época para el país arrancaba justamente con la propuesta de crear la ciudad capital. Así es como en tres años Brasilia se erigió e inauguró el 21 de abril de 1960 sobre una meseta de 1 100 metros de altura con un aspecto urbanístico original y esplendoroso. La fecha fue elegida *ex profeso* para emular la conquista de los portugueses a tierras brasileñas; ahora los brasileños conquistaban e impulsaban el desarrollo industrial hacia el interior del país.

Este nuevo centro administrativo-político tenía como objetivo llevar el progreso y el desarrollo al centro del país. Ubicada la clase política en el centro de Brasil, atraería migración, sería el corazón del poder político, administrativo y social. Brasilia nació siendo monumento.

El desarrollo urbano

El proyecto de Lucio Costa, ganador de la convocatoria para construir la ciudad, lleva implícito una forma de pensar el urbanismo con orígenes en el plan de Le Corbusier, quien en 1922 desarrolló una ciudad de tres millones de habitantes. Este urbanismo, planificado y racional, pretendía que fuera capaz de resolver de una vez y para siempre los conflictos y contradicciones de la ciudad contemporánea.

"El plan piloto" de Costa presenta en su diseño la forma de una cruz: en el eje central ubicó las instituciones, en las alas sur y norte la zona residencial, en el oeste la Plaza de los Tres Poderes (ejecutivo, legislativo y judicial). "Era el triunfo de la burocracia bajo la democracia". Los idealistas Lucio Costa y Óscar Niemeyer daban la forma de una señal de cruz, como de quien señala o toma posesión del lugar, no obstante la cruz se volvió pájaro.

Este desarrollo urbano se basaba en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna y en la ciudad Radial de Le Corbusier. Las comparaciones no disminuyen la originalidad de Costa y de Niemeyer al concebir Brasilia. La ciudad era la concreción del ideal moderno en la Carta de Atenas.

Brasilia, soñaban, sería la morada de una sociedad en donde todas las clases convivirían en armonía e igualdad. Al principio estaba planeada para 600 mil habitantes, los cálculos fallaron y para el año 2000 la ciudad albergaba casi dos millones de habitantes que pueblan las 18 ciudades satélite.

En el Planalto central, arqueándose de oriente a occidente, conforme a la topografía local y a la

*Alumna de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación.
** Alumna del Seminario de Cultura Urbana.

comba del lago Paraná que la abraza y circunda, cruzan cuatro pistas laterales y una central que corren de sur a norte separadas por pastos, dando vía a la circulación sin cruzamientos, mediante tréboles y pasos de nivel que conducen a las supercuadras y habitaciones individuales o residencias gremiales; luego éstas son cortadas en el eje de la cruz planificada, y las avenidas axiales de los brazos alojan el conjunto monumental.

En el centro de la ciudad se levanta la Plaza de los Tres Poderes, la Catedral, el Palacio de Planalto o Casa Presidencial y el Palacio de Justicia, el cual tiene como fachada principal la estatua macroscópica de la justicia, sosteniendo la venda con ambas manos sobre sus piernas para ver bien. En tanto los palacios del Senado y del Congreso son dos bloques circulares, uno cóncavo y otro convexo.

En el centro geométrico del lugar existe un elemento circulatorio: la plataforma de autopista, nudo de intercambio vial a tres niveles que contiene la estación terminal de autobuses. La concepción monumental se combina con la fluidez del tránsito.

Dentro del sistema integral corre el sistema arterial de los desplazamientos humanos, con facilidades previstas para una intensa intercomunica-

ción, sin congestionamientos de tránsito ni un visible pulular de peatones por los espacios verdes sectoriales o diseminados entre los edificios.

La maravilla que produce el observar tan ordenado y exacto desarrollo urbano, revela la locura de la utopía. El sueño que concibe el orden humano a partir de un esquema de comportamiento simple y abstracto, y por lo tanto, presumiblemente racional. Los elementos esenciales de la ciudad fueron desarrollados rígidos, previniendo una multiplicidad de detalles que no deja cuestiones liberadas a la espontaneidad de la vida social ni al crecimiento o cambios que el tiempo introduce inexorablemente.

Por ejemplo, en el acceso sur de la ciudad, un núcleo bandeirante provisional: favela estructurada a lo largo de una *main street*.

Brasília fue una idea acabada antes de ser construida, por consecuencia, el crecimiento humano normal de la ciudad desbordaba la idea inicial con consecuencias negativas.

La idea del tránsito automotor como prioridad para el desplazamiento cotidiano se respaldaba en la lógica de zonificación de actividades, lo que contribuiría a eliminar el caos producido por la mezcla de viajes.



En este sentido, la idea de la división de las funciones era crucial. Las actividades urbanas se dividieron en trabajo, vivienda y recreación. Cada una de estas funciones están separadas por distancias muy largas para proporcionar algún tipo de intercambio social, encuentro, vitalidad a la ciudad.

La idea del espacio como derivado del movimiento es una concepción moderna, Senett dice: "El automóvil particular es el instrumento lógico para ejercer el derecho sobre el espacio público, especialmente sobre el espacio de las calles urbanas, es que el espacio se vuelve insignificante o incluso irritante a menos que pueda subordinarse al movimiento libre".

La ciudad en conjunto aparece completamente ajena al paisaje circundante en el cual destaca el inmenso lago. Los centros cívicos de poder se encuentran muy distantes del área habitacional que se desarrolla en bandas paralelas a lo largo del eje estructural curvo norte-sur. El paisaje alrededor es inhóspito, no existe vegetación o jardinería alguna, por lo general nadie la cruza o se encuentra en ella, se tiene la sensación de que la plaza no ha sido utilizada nunca. Senett, al hablar de la inmensidad de las plazas modernas, dice: "en este concepto de diseño se combina la estética de la visibilidad y el aislamiento social".

Expectativa de progreso

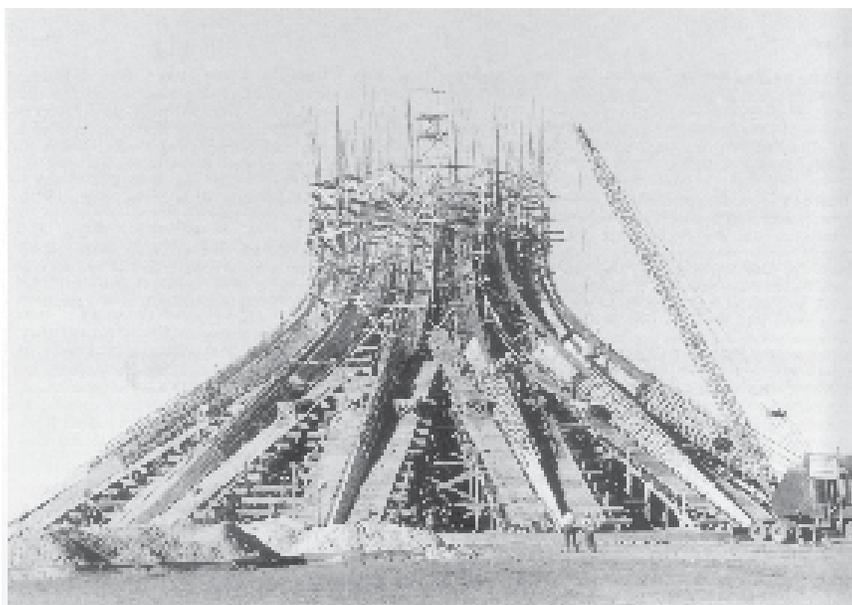
La modernidad desde arriba, como diría Berman a propósito de San Petersburgo. La pregunta que se le hace a Brasil y pone en jaque a su presidente impulsor: ¿era realmente necesario contar con una nueva capital en el interior del país y si la presencia de la misma es un factor idóneo para promover el desarrollo del interior?

Brasil es un país muy extenso, de una diversidad étnica y cultural compleja. Mucha gente abrigó la esperanza del viaje. Brasilia atrajo a gente de todos los rincones del país, atraída por la posibilidad de empleo o de ascender socialmente.

No obstante, en Brasilia, más que en cualquier lugar de Brasil, la estratificación social es un claro reflejo de la distribución residencial. Según la lingüista Maris Bortoni, la clase media vive en el Plano piloto y en las áreas satelitales no lejos de ahí, la clase baja vive a más distancia o a las afueras del Distrito Federal.

A partir del lenguaje se pueden diferenciar las clases en Brasilia, por ejemplo, toda la planta burocrática que se desplazó de Río de Janeiro a Brasilia es la gente que tiene mayor prestigio en la nueva capital, frente a la migración de clase baja que proviene del noreste.

Brasilia tiene décadas tratando de hacerse una identidad propia; al contrario de su diseño y arquitectura moderna y revolucionaria, no ha podido quitarse el estigma de ser una ciudad de provincia.



Catedral en construcción.

Las consecuencias en hábitos laborales, sociabilidad y consumo.

El desarrollo urbano de Brasilia ha dado al traste con la sociabilidad en los espacios públicos, con una cultura urbana de encuentros e intercambios. Para muestra un botón, la Plaza de los Tres Poderes, la más monumental de la ciudad, es concebida como un sitio de actos oficiales o paradas militares. La lejanía de los centros cívicos de poder se traduce en la dinámica misma de este poder, del hacer político en la capital del país. La ausencia de otros ámbitos de reunión pública en el resto de la ciudad, hace pensar que el modelo de vida que se ha formulado recibe su fundamento de una concepción bastante autoritaria del gobierno. No es de extrañar si percibimos detrás de este sueño hecho realidad un capricho o un acto de autoridad proveniente de un presidente enmarcado aún en los años de la dictadura brasileña.

El aislamiento en que la utopía coloca a los centros de poder presagia la caída del gobierno popular y abre la escenografía al poder de élite, indiferente a la participación de la ciudadanía. La soga al cuello en la misma planeación urbana.

La súper cuadra es una unidad urbana fundamental configurada por un espacio de 240 metros de lado, contiene entre ocho y once bloques de apartamentos de seis pisos de alto sobre pilotes, una escuela primaria y un jardín de niños-guardería. Cuatro súper cuadras constituyen una unidad vecinal dotada de iglesia, cine, una escuela y un centro comercial.

La disposición de los bloques de viviendas casi nunca permite la estructuración de perspectivas reunificadoras, y cada unidad vecinal resulta subdividida en súper cuadras. No crea la sensación de pertenencia a un lugar específico.

El resentimiento de los usuarios contra el diseño de las fachadas y los bloques de vivienda de Óscar Niemeyer, se hace patente en el uso que hacen de los "casetones" de hormigón, parasoles en los que se colocan desde macetas y bicicletas hasta ollas y sartenes.

Las ciudades satélite nuevas poseen cada día menos áreas verdes, a diferencia de las más antiguas en el plano piloto.

Como se mencionó anteriormente, Brasilia fue un foco de atracción poderoso para gente de todo el país, no obstante, el proyecto de ciudad para 600 mil personas no previó esta oleada de migración, con lo que al final resultó que gran cantidad de personas recién llegadas no encontraran empleo, que la falta de infraestructura de la ciudad para recibir a tanta gente alterara el plan piloto con consecuencias graves de marginalidad, etcétera.

Las nuevas ciudades no planeadas alrededor de Brasilia son el ejemplo perfecto. Ciudades de la autoconstrucción, de la falta de infraestructura básica, ciudades dormitorios. Ciudades de aquellos que no pueden comprar o rentar espacios de altísimo valor en Brasilia. Ciudad de los excluidos, las ciudades denominadas satélites.

Omnibuses y minibuses provistos por las distintas agencias gubernamentales llevan a los empleados al trabajo. El transporte público es insuficiente, el ómnibus tiene deficiencias y es caro. La construcción del Metro es lenta debido a la falta de recursos.

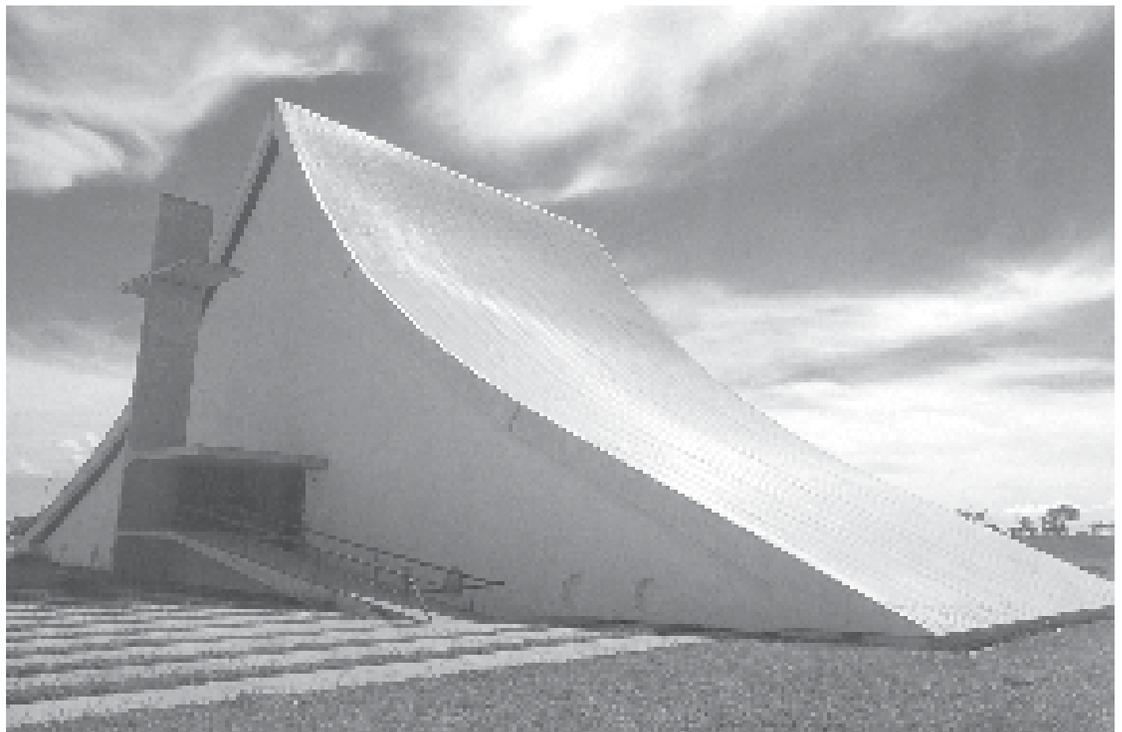
La mecánica división de la ciudad por áreas funcionales unida a la utopía automovilística y a la alegoría paisajista conduce a la eliminación del peatón: histórico protagonista de la ciudad. El peatón arrojado en medio de la trama automovilística, se le aísla y aniquila. Ir al trabajo, de uno a otro lado, algo que en Brasilia carece de sentido hacer a pie.

Al desaparecer el peatón, desaparece el vendedor de periódicos, el kiosco de cigarros, golosinas, el café, el bar; no hay sociabilidad urbana. Dado que Brasilia no posee calles ni plazas en el sentido lato, el centro de negocios y diversión debía ser el único capaz de suministrar una atmósfera urbana. Los centros de diversión en las afueras son el resultado de la decadencia de las áreas centrales de las ciudades.

Le Corbusier, en 1929, dijo: "la calle está llena de gente, hay que mirar perdonando, se camina... está formada por 1 000 casas diferentes: nos hemos acostumbrado a la belleza de lo feo... los hombres y las mujeres están codo a codo, los negocios brillan, el drama de la vida hormiguea en toda la calle, nos usan, nos da asco, nada de esto exalta en nosotros la alegría que es el efecto de la arquitectura, ni el orgullo que es el efecto del orden, ni el espíritu de empresa que se encuentra a gusto en los grandes espacios. Sólo la piedad y la conmiseración frente al rostro de los demás".

La asepsia humana predominada por el urbanismo racionalista.

Brasilia tiene décadas tratando de construir una identidad propia



Catedral Militar Nuestra Señora Reina de la Paz.

Importancia de las artes en la denuncia sobre Brasilia

Brasilia siempre se ha considerado pobre en cuestión cultural comparada con Río o São Paulo. En su mayoría hay artistas plásticos, también músicos y en menor proporción cineastas, actores y artesanos. La existencia de la periferia, como la llama la propia población de las ciudades satélite, por sentirse excluida, también enriquece la vida cultural de la capital brasileña.

En esta ciudad conviven el arte contemporáneo del cual comienza a dar contribuciones la ciudad, y el marginal, el *graffiti*, la artesanía y otras técnicas que no sólo vienen del entorno, sino que son también práctica de algunos artistas en la ciudad planeada. Lo que más llega de las ciudades satélite es el rock.

La falta de un lugar donde las personas se congreguen y se sientan en casa para admirar el arte, me parece, es consecuencia de la propia configuración arquitectónica de la ciudad que provoca esta dinámica de dispersión.

Los artistas juegan con lo que no funcionó en Brasilia: con la utopía estética y social. No se pensó en la realidad del país cuando se proyectó la ciudad, las expresiones artísticas de Brasilia nacen para llenar vacíos que la ciudad presenta. Es la incompletud.

Grupos de música pop, como Paralamas do Suceso, dicen de Brasilia en sus canciones: *...Recámaras de hoteles son iguales, los días son iguales, los aviones son iguales, las niñas son iguales, no hay mucho que hablar del día, no hay de qué reclamar, todo camina, las horas pasan muy despacio, ómnibus de línea. Pasos en el corredor, alguien se aproxima y una voz extraña dice, buenos días, buenos días.*

Se puede pedir el periódico, pedir la cena, llamar a tantos ramales, nadie para hablar acerca del rojo que abre el día, todo está en su lugar, todo está donde no debería estar.

El mundo sale a trabajar en cuanto yo abro el agua fría, un extraño en el espejo... yo casi no me conocía...y una voz extraña me dice buenos días..buenos días...ha..ha...ha...El sol viene, el sol viene. It's all right, it's all right? La letra de esta canción expresa el sentimiento de un ciudadano donde todo es igual, revela el orden, la organización de Brasilia, las facilidades que la ciudad le ofrece, y al mismo tiempo no se siente de ahí, se siente solo, porque tampoco encuentra alguien para hablar del color rojo del cielo de Brasilia cuando el día empieza. Dice que despierta muy temprano, que todos van a trabajar, pero no encuentran a nadie, porque la ciudad camina sola, no proporciona encuentro, no hay espacio para platicar. Cuando habla que todo está en su lugar donde no debería estar, muestra su insatisfacción con

el diseño o plan de la ciudad, con la ciudad en sí misma. Es cierto que la poesía como la música puede generar muchas interpretaciones, y es cierto que el compositor y músico que vivió la ciudad la traduce con mucho sentimiento y la consigue plasmar en letras ☹

Fuentes de consulta:

Balcázar, Gabriela. "La ciudad de Brasilia podría dejar de ser Patrimonio de la Humanidad". En: *Proceso* No. 1229, México, 21 de mayo de 2000, pp. 74, 75 y 78.

Bermann, Marshall. *Tudo que e Sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade.* Companhia das Letras. São Paulo, 1995. p.330.

Bullrich, Francisco. *Ciudades creadas en el siglo XX. Brasilia en Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana.* Barcelona, Blume, 1969. p.128.

De Fusco, Renato. *Historia de la Arquitectura Contemporánea.* Celeste ediciones, Madrid, 1992, p. 567.

Frampton, Keneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Contemporánea.* Gustavo Gilli, Barcelona, 1993, p. 402.

Herbert, Jean L. *Brasilia: Una civilización en gestación.* Anuario de espacios urbanos. México, 1998.

Maris Bortnoni, Stella. "Dialect Contact in Brasilia", *Revista de lingüística*, Universidad de Brasilia, Brasil, 1998.

Papadaki, Stamo. *The Work of Óscar Niemeyer.* New York: Reinhold, 1950.



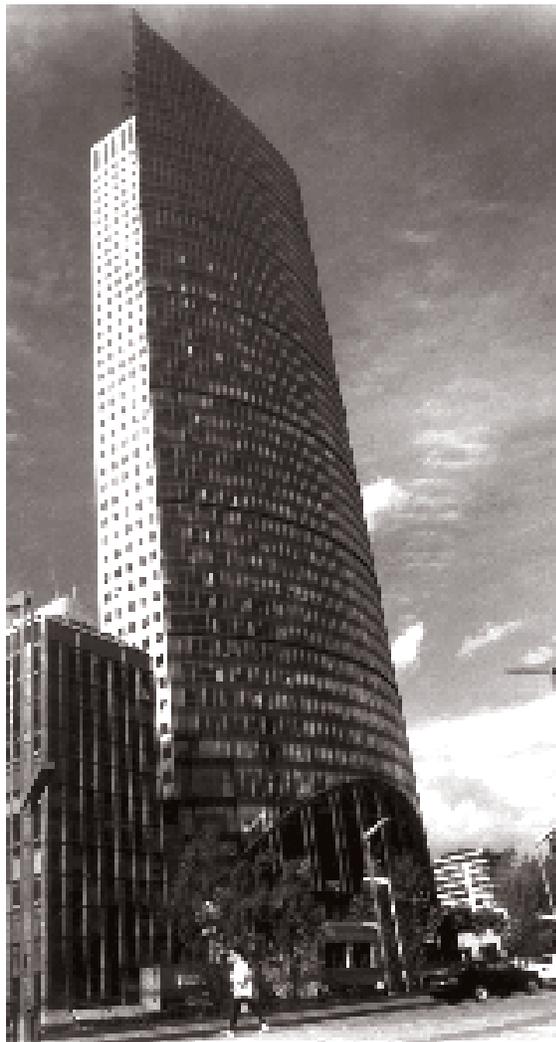
Vista del ala sur. El edificio destacado es la sede del Banco Central de Brasil.



I n t e r A R Q

Torre Mayor: ingeniería de vanguardia

*esencia y espacio**



En la ciudad de México, la época de los rascacielos se inició en 1940 con la sede de seguros La Nacional, más tarde, en 1956, la Torre Latinoamericana causó polémica y asombro con sus pilotes de control que han resistido sismos y hundimientos. En 1984 el edificio de Pemex fue el más alto. Actualmente, sobre Paseo de la Reforma miramos la Torre Mayor, el edificio más alto de México y Latinoamérica.

Torre Mayor tiene 55 pisos y 225 metros de altura, remetida de su alineamiento sobre Paseo de la Reforma, cuenta con una gran plaza ambientada con palmeras y jardines interiores, rodeada por tiendas y restaurantes. La inconfundible curva superior del edificio corresponde con el arco de entrada de 10 pisos de altura, donde la fachada se remete para dejar expuestas las columnas y las traveses de la estructura. Desde el vestíbulo recubierto de mármol, se puede acceder al área de elevadores de alta velocidad, al área comercial distribuida en los dos primeros niveles, así como a los elevadores que dan servicio a los estacionamientos.

En el predio donde se ubica, había un edificio de oficinas y locales comerciales, una guardería del IMSS y el cine Chapultepec, desplantados en un área de aproximadamente 80 x 80 metros en el número 503 de la avenida Paseo de la Reforma.

El acceso a la Torre en automóvil es fácil y flexible. El circuito interior cruza Paseo de la Reforma a una cuadra de distancia, proporcionando acceso directo e independiente a sus dos entradas para vehículos. En los alrededores existe toda clase de transporte público, más de 20 líneas de autobuses circulan frente a ella, y en su inmediación se localizan las estaciones del Metro, Sevilla y Chapultepec, así como uno de los principales paraderos de la ciudad.

*Con información proporcionada por ICA.

Fotos: Tonatihu Santiago Pablo.

La tecnología y los sistemas de construcción que se utilizaron en la Torre son los más modernos; sus estructuras duales en acero y los sistemas de resistencia de carga se han diseñado para asegurar la confiabilidad de la estructura bajo las condiciones sísmicas más severas. La arquitectura ofrece tanto funcionalidad como resistencia; cuenta con 43 pisos de oficinas libres de columnas interiores, con plantas que van desde mil 700 a mil 840 metros cuadrados, 21 elevadores de alta velocidad a través de un solo punto de seguridad para dar servicio a los usuarios, además de elevadores de servicio y mensajería. Torre Mayor cuenta con 13 niveles de estacionamiento con dos conjuntos de entradas y salidas independientes.

Se dio prioridad especial a los temas relacionados con el medio ambiente, con recursos tales como un sistema de triple filtrado para la toma de aire exterior, un sistema de enfriamiento libre de CFC y un proceso interno para reciclar el agua. Cuenta con el más moderno sistema de fibra óptica y de cobre, con capacidad para siete mil 500 líneas telefónicas.

Los cimientos

La cimentación está compuesta por pilas empotradas en el estrato resistente del subsuelo a una profundidad de 54 metros y una losa maciza de concreto reforzado con un espesor de 2.40 metros apoyada en ellas. La superestructura del edificio es primordialmente de acero, para aprovechar la gran resistencia y ductilidad de este material. En la mitad interior de la torre, las columnas de acero están encofradas en concreto reforzado para aumentar su resistencia y rigidez.

La Torre está diseñada para cumplir y superar el reglamento de construcción de la ciudad de México, que incluye requerimientos sísmicos que se encuentran entre los más rigurosos del mundo. Está equipada con dispositivos disipadores de energía o amortiguadores altamente eficientes para reducir las fuerzas sísmicas en la estructura y sus consiguientes movimientos.

El sistema de resistencia lateral se basa en el concepto de sistema dual, que es el indicado por los más modernos y avanzados requisitos antisísmicos del mundo. El grupo de columnas que rodean el núcleo central del edificio y los sistemas de contraventeo lateral en las columnas del perímetro aumentan la confiabilidad en el comportamiento de la estructura al crear una redundancia en el sistema de protección sísmica. Este diseño se basa en el concepto de tubo-en-tubo con contraventeo, compuesto de un sistema de macrocontraventeo perimetral en segmentos de seis niveles. Un tubo exterior integrado por las columnas y marcos perimetrales que forman un sistema continuo y en el tubo interior integrado por las columnas y traveses contraventeados del núcleo central.

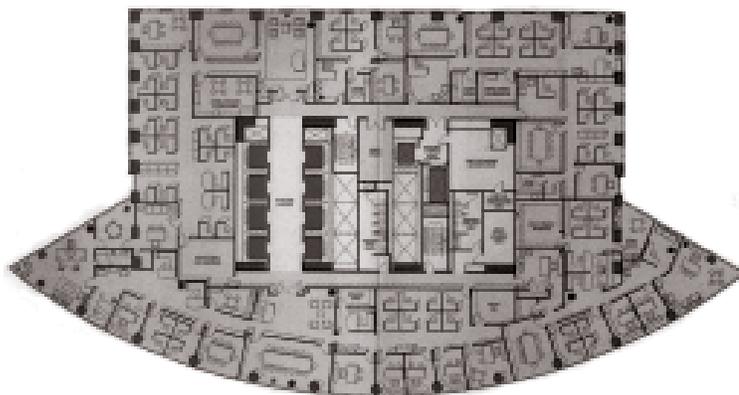
El marco perimetral, complementado por un sistema de abrazaderas en diagonal, crea una estructura tubular eficiente que da forma a la estructura principal en combinación con los diafragmas rígidos de los entrepisos.

El sistema de entrepiso se apoya sobre las vigas de acero de la estructura y está compuesto por losacero, con ductos eléctricos en su interior y un firme de concreto para recibir acabado. El sistema de ductos permite importantes ahorros y gran versatilidad para las adecuaciones de cableado y telecomunicaciones de los ocupantes. La altura de entrepiso de cuatro metros permite alturas libres de 2.74 metros entre piso terminado y plafón, así como un espacio suficiente para albergar las diversas instalaciones y la cámara plena para el manejo de aire acondicionado. Los muros exteriores cuentan con un sistema de paredes con cavidades que actúan como una pantalla protectora, y proporciona dos líneas de defensa contra la infiltración de lluvia y de aire.

Todos los componentes estructurales tienen recubrimientos contra incendio de acuerdo con los parámetros internacionales. El diseño por viento ha sido estudiado por la Universidad de Western Ontario, creando modelos de estudio de resistencia al viento que utilizan técnicas especiales de análisis de flujos, los cuales han dado como resultado la configuración de la Torre, y llevar a niveles óptimos el reforzamiento de la fachada.

Esta última es una combinación de cristal y granito, en cuyo diseño se han incorporado las técnicas de construcción más sofisticadas para crear una estructura sellada que da como resultado ahorro de energía y espacios de oficinas. Torre Mayor es el primer edificio de México que cumple con los parámetros de eficiencia energética de Estados Unidos, conocidos como ASHRE 90.1.

Torre Mayor ha sido diseñada para tener un solo punto de control y acceso a todos los niveles. Los movimientos, tanto internos como externos, estarán controlados por personal de seguridad que se auxiliará con cámaras, detectores de movimiento y de accesos; todo el control se centralizará y efectuará desde el mostrador de seguridad. El edificio



es un modelo de avanzada tecnología en esta materia, ya que cuenta con vigilancia de circuito cerrado en todos los accesos de los pisos de oficinas a nivel de calle y dentro del estacionamiento, además de dispositivos lectores de tarjeta para el personal autorizado. Cuenta con un helipuerto que sirve como plataforma de operaciones de rescate en caso de situaciones de emergencia.

Proceso constructivo

Para su construcción, el proyecto se dividió en tres etapas. La etapa "A" comprende la cimentación profunda, excavación y estructuración de los cuatro niveles de estacionamiento subterráneo hasta llegar al nivel de banqueta.

La etapa "B" comprendió la construcción de la Torre completa, hasta la plataforma del helipuerto, excepto los acabados de los niveles 22 a 55. La etapa "C", última en la fase de construcción, abarcó los acabados que no contempla su predecesora en los niveles 22 a 55. El tiempo programado para su construcción fue de 30 meses.

Con el objeto de conocer la capacidad de carga de las pilas de cimentación de la Torre Mayor, se realizaron en el sitio de construcción de la obra dos pruebas de capacidad de carga. La prueba de compresión fue la más importante, se efectuó en una pila de concreto armado de 70 centímetros de diámetro desplantada a 34 metros de profundidad, empotrada a un metro de los depósitos profundos y con una longitud efectiva de fuste de 29 metros. A esta pila se le dotó en su extremo inferior de un gato hidráulico plano especial de 50 centímetros de diámetro, 15 centímetros de carrera y mil 90 toneladas de capacidad conocido como Celda Osterberg, la cual fue especialmente instrumentada para conocer de manera directa la presión interna de la celda y los movimientos hacia arriba y hacia abajo de la pila. Se midió al mismo tiempo la capacidad de carga por fricción (adherencia en este caso) y la capacidad de carga por punta. La instrumentación se hizo con equipo eléctrico a lo largo de toda la longitud de la pila y en la cabeza de la misma. Se emplearon deformímetros *-strain gages-*, micrómetros con extensión *-telltalerods-*, manómetros, entre otros dispositivos.

La cimentación profunda del edificio está constituida por pilas de concreto armado con diámetros de un metro (94 piezas), 1.20 metros (28 piezas) y 1.50 metros (129 piezas). Su desplante va de 35 a 52 metros de profundidad respecto al nivel de banqueta. En total son 251 pilas distribuidas en toda el área del predio. El procedimiento constructivo consistió en la perforación, colocación del armado y colado de concreto, que estabilizan las paredes de las perforaciones con ademe metálico en los primeros cinco metros y con lodo bentonítico en el resto de la perforación. La colo-



cación del acero de refuerzo se hizo al terminar la perforación de la pila, una vez que se certificó que su fondo estuviera libre de azolve, tras limpiarlo con el bote de perforación y verificando con una sonda la profundidad total. Antes de colocar el acero de refuerzo, se realizó una limpieza mediante el método de *airlift*, o por medio de una bomba de succión a través de la tubería tremie. Posteriormente se llevó a cabo la colocación del concreto hidráulico mediante el sistema de tubería tremie de 10 pulgadas de diámetro.

Debido a las dimensiones del predio donde se construyó Torre Mayor, se decidió dividirlo en tres zonas para la excavación, apuntalamiento y estructuración: A (central), B (sur), C (norte). Estas zonas se dividen por dos ejes de tabletas precoladas de concreto $f'c=280 \text{ kg/cm}^2$, las cuales se colocaron en forma similar al muro milán, con la diferencia de que las tabletas se ubicaron ya construidas, lo que hace más eficiente el proceso.

Las tabletas son de 0.99 metros de ancho por 20 metros de largo, de las que se colocaron 162 piezas para poder seccionar correctamente el terreno. El muro milán tiene un espesor de 60 centímetros y una profundidad de 20 metros a partir del nivel de calle. La construcción de los muros milán se llevó a cabo en zanjas excavadas, cuyas paredes se estabilizaron con lodo bentoníti-

co. Las parrillas de acero de refuerzo se introdujeron a la excavación con el apoyo de dos grúas montadas sobre orugas de 100 y de 55 toneladas de capacidad. En total se colocaron 60 tableros en las tres zonas que se dividió el terreno.

La losa de cimentación de concreto armado tiene un espesor entre 1.40 y 2.80 metros, con un volumen de concreto de 11 mil 550 metros cúbicos. Sobre la losa se desplantan las columnas metálicas, las cuales irán recubiertas de concreto armado; las losas de entrepiso de los estacionamientos E3 a E1 son de concreto armado, de 25 centímetros de espesor. A partir de la planta baja, el sistema de piso cambia por una cubierta de lámina de acero, sobre la cual se cuela un firme de concreto, reforzado con un lecho de malla electrosoldada.

La estructura metálica, a base de columnas soldadas, travesaños atornillados y amortiguadores sísmicos sujetos de la misma manera, los que poseen una capacidad de entre 270 y 570 toneladas-fuerza, resistencia con la cual reducen los desplazamientos laterales de la estructura en caso de un movimiento telúrico. Las columnas de estructura metálica de la fachada sur están ahogadas en concreto hasta el nivel 30 y las del núcleo de servicios hasta el nivel 35.

El servicio eléctrico se suministra a todos los niveles por un sistema vertical de cableado con una capacidad de 60 watts por metro cuadrado para abastecer los requerimientos normales de fuerza e iluminación. Se cuenta con ductos vacíos destinados a cubrir necesidades adicionales de los usuarios; en caso de una falla en el suministro de energía, hay una planta de emergencia que proporciona electricidad a los servicios básicos del edificio.

La combinación de paneles dobles de vidrio, una fachada sellada y un equipo de aire acondicionado de alta tecnología producen un sistema de control de clima sumamente eficiente y ahorrador de energía. Los sistemas centrales de captación de aire externo filtran el aire utilizando un prefiltro y un filtro final de alta eficiencia que aseguran el suministro constante de aire puro a todos los usuarios de Torre Mayor.

El sistema de manejo de aire instalado también está diseñado con características adicionales altamente sofisticadas, tales como el control de humedad y la capacidad de extracción de humo. Asimismo, cuenta con un sistema secundario de condensación de agua para proporcionar a los ocupantes una ventaja adicional en el ahorro de energía.

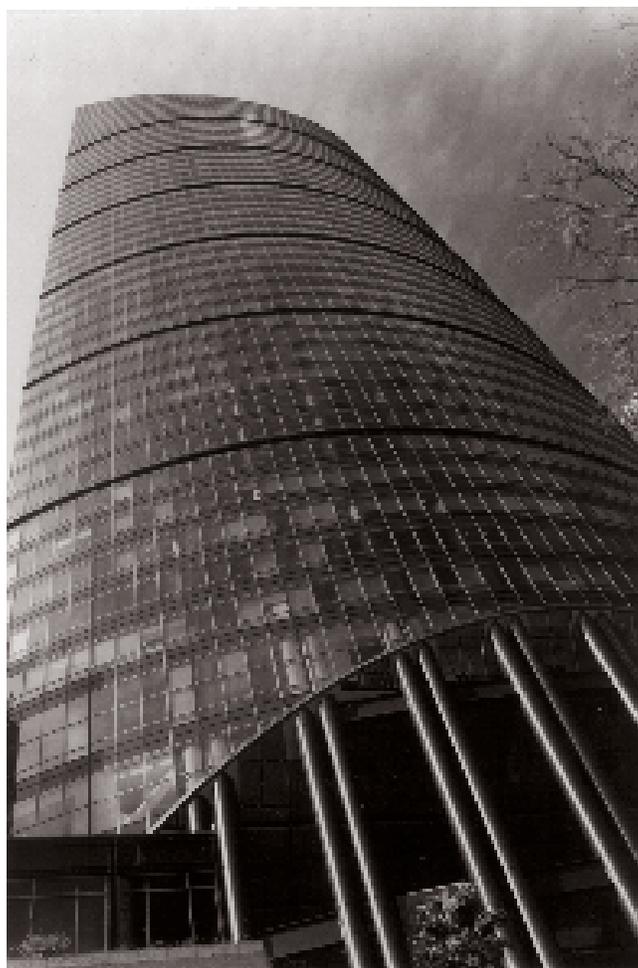
Normatividad

Cumpliendo con el objetivo principal del contratista general responsable del proyecto, en cuanto a calidad, costo y tiempo pactados, el proyecto se desarrolla atendiendo las especificaciones del pro-

pietario y a la norma internacional de calidad ISO-9001, cuyo certificado fue otorgado a ICA en 1998. El sistema de administración por calidad bajo el cual se labora en el proyecto, comprende la integración de una estructura organizacional de operación matricial, la elaboración y seguimiento de procedimiento de trabajo, y la definición de procesos y recursos necesarios, todo ello tiende a alcanzar un nivel de mejora continua.

En cuanto a la seguridad e higiene, los planes propuestos atenúan las causas y condiciones de riesgo, con el fin de prevenir la ocurrencia de accidentes. Otro punto de atención es reducir la frecuencia de los accidentes mediante la aplicación de estrategias de seguridad que incrementen las condiciones adecuadas para laborar. Se ha establecido como meta reducir el índice de siniestralidad para accidentes incapacitantes hasta 1.75, lo que significa la ocurrencia de un caso por cada 114 mil 285 horas hombre laboradas.

La firma Reichmann Internacional, constructora, promotora y encargada de la comercialización de Torre Mayor, pretende amortizar su inversión en el inmueble en diez años **e**



De Nueva York para el mundo

Flash mob, poder de convocatoria en la red

Octavio García Vargas*

En la actualidad es conocido el poder de convocatoria que tienen los medios de comunicación, con los avances tecnológicos esta comunicación puede darse en diversas formas, los más recientes son Internet, con los llamados correos electrónicos y los teléfonos celulares, videoteléfonos, ya sea mediante la voz o con mensajes escritos.

La computadora ha modificado algunos hábitos, por ejemplo, los estudiantes que tienen acceso a ella, pueden realizar trabajos en equipo sentados frente al monitor. El ordenador también se utiliza para conocer individuos de cualquier parte del mundo y formar grupos virtuales. Para mucha gente el mundo se ha reducido al estar frente a una computadora y olvidarse de lo que sucede en el exterior, todas las acciones que se pueden realizar por Internet han desplazado actividades sociales, económicas, políticas y culturales importantes. ¿Para qué ir al banco si se pueden realizar transacciones o consultas de saldo frente a la pantalla, realizar la compra de algún producto, presenciar una conferencia en directo; para qué reunirse en la calle con amigos si puedes adquirir una personalidad frente a la computadora que tal vez te haga sentir más seguro?

El Internet presenta tal cantidad de páginas que prácticamente es imposible conocer todas; con la red nació el correo electrónico, en nuestros días las personas que tienen acceso a una computadora, requieren de una dirección electrónica, ésta se ha vuelto indispensable para la vida moderna. Debido a este fenómeno global de comunicación vía Internet, surgió desde la segunda mitad de 2003 un movimiento singular en la ciudad de Nueva York: el *mob*, que en un principio fue sólo diversión y hoy se repite en varias ciudades del mundo.

Mob significa muchedumbre, turba, populacho o multitud, pero se ha definido como: *flash mob*, o "comunidades instantáneas", el término *flash* se

debe a la duración del evento, que regularmente es de menos de dos minutos.

Hay quien dice que el primer *mob* lo convocó un locutor de radio en 1960, el cual "citó a sus radioescuchas en un lugar y hora determinados sin ningún motivo concreto. La concentración fue multitudinaria y, cuando apareció la policía para poner orden, nadie supo explicar por qué estaban ahí".¹ El primer *flash mob* se dio en la ciudad de Nueva York el pasado mes de junio, cuando un tipo llamado Billy decidió utilizar el correo electrónico para congregarse a todos sus amigos, unas 100 personas, en los almacenes *Macy*, una vez allí todos debían seguir las instrucciones de Billy, las cuales consistían en "reunirse alrededor de una de las alfombras que había en la tienda, y una vez en posición, uno de los amigos se acercó al dependiente y le dijo que todos vivían juntos y que querían comprar esa alfombra porque era la alfombra del amor".²

Este evento fue el primero de una larga lista de movimientos que parecen no tener fin. En otra ocasión se juntaron 200 personas en Central Park, cerca del Museo de Historia Natural de Nueva York. "A la hora señalada, con mucha puntualidad, todos los voluntarios se pusieron a cantar y a imitar el sonido de los pájaros. Hasta que llegó la hora de terminar, momento en que todos se dispersaron rápidamente como si no hubiera pasado nada".³

Este fenómeno se extendió rápidamente por todo el mundo, algunos señalan otras ciudades de Estados Unidos y Canadá como las primeras en copiar esta nueva forma de expresión, otros señalan que este evento fue imitado por 100 brasileños que se reunieron en la ciudad de São Paulo, en la esquina de la Avenida Paulista. "Mientras el semáforo detenía los automóviles, los manifestantes se quitaron los zapatos y golpearon el cemento de la calle gritando frases incomprensibles".⁴

En la vieja Europa, el primer *mob* se celebró el 24 de julio de 2003 en Roma, donde unas 300 personas "se reunieron en una tienda de libros para

*Alumno de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación de la ESIA Tecamachalco.

acribillar a los empleados con preguntas sobre títulos que no existían, cinco minutos después, de nuevo con puntualidad inglesa y sincronía de relojes, aplaudieron durante 15 segundos y se dispersaron”.⁵ En el Reino Unido, el primer *mob* tuvo lugar el pasado 7 de agosto de 2003 en Londres: unas 200 personas se congregaron en una tienda de sofás; una vez allí, “cada uno se puso a llamar a un amigo por teléfono celular, tenían que contar lo que estaba ocurriendo sin utilizar la letra o. En Europa, el fenómeno ha tenido eventos organizados en Berlín, Londres, Budapest, Roma, Frankfurt, Colonia, Munich, Hamburgo, Newcastle, Oslo, Amsterdam y Zurich”.⁶

África no se ha quedado atrás, 200 *mobbers* se reunieron el 15 de agosto de 2003 en Ciudad del Cabo, en el Centro Internacional de Convenciones. A las 13:13 horas exactamente, “todos empezaron a imitar el sonido del pato, al mismo tiempo que daban vueltas en las puertas giratorias del edificio. Luego, a las 13:25, la multitud se dispersó”.⁷ Esta dispersión es una de las características imprescindibles del evento, en la mayoría de las instrucciones se indica que se realice como si no hubiera pasado nada. Muchos se marchan del *flash mob* preguntándose qué sentido ha tenido. Y así podríamos seguir citando diversos ejemplos, ya que los *flash mob* se repiten a diario en diversas ciudades del mundo y muchas ciudades nuevas se agregan a la lista de estos movimientos.

Existen diferentes posturas, tanto de personas que ven estos movimientos como inofensivos o pasajeros, como Efraín Molina, experto en sistemas, quien piensa que es una forma de comunicación fácil, pues funcionan básicamente con una lista de correos electrónicos y un horario, no están conectándose al correo de la gente y no están contagiando virus a otros. “En todo caso el virus transmisible es el de la sociabilidad comunicativa, lo cual significa estar en línea. Este fenómeno implica que se está haciendo exactamente para lo que fue diseñado un sitio web: dirigir personas en cualquier momento y lugar del mundo sin preocupación de una intervención policial” y sin el riesgo de enfrentar una violencia innecesaria por parte de las autoridades.⁸ James McElwee, de 30 años, uno de los organizadores del primer *mob* en Denver, el 12 de agosto de 2003, aseguró a un diario que “la razón de ser del fenómeno es conseguir que la gente se reúna y experimente un momento de unidad”.⁹ Lo cual es muy significativo en estos tiempos de sedentarismo y aislamiento social.

Carlos Torres, sociólogo de la Universidad de Colorado, experto en la globalización, declaró al periódico *Rock Mountain News*, sobre el fenómeno *mob*: “La gente siempre decía que Internet traería consigo una revolución; pues bien, el hecho de que la gente se reúna de este modo es una buena muestra de la revolución”.¹⁰ Algunas personas señalan el lado negativo del fenómeno y piensan que



La razón de ser del fenómeno es conseguir que la gente se reúna y experimente un momento de unidad.

este tipo de eventos podrían ser blanco de grupos terroristas y por lo tanto, no debían permitirse.

En México aún no se ha realizado ningún *mob*, sin embargo, la “revolución mediática”, como se ha calificado al zapatismo en Chiapas, es un claro ejemplo del poder de convocatoria que tiene este medio, generando una opinión internacional favorable al movimiento y a los derechos de los pueblos indígenas.

Cybercultura es el término que se utiliza para designar a estos nuevos movimientos sociales. Howard Rheingold y Rob Zazueta, teóricos de la cybercultura, hablan de llevar la aparente subversividad de la red a la vida real. Otros subrayan el entretenimiento y la gracia de encontrarse con extraños para hacer cosas raras, inofensivas y disfrutar el efecto sorpresa. Rheingold, en su libro titulado *Smart Mobs: The Next Social Revolution*, advierte que de perder la moda, es posible que este tipo de evento llegue a politizarse. “Hasta ahora se trata de una diversión que no hace daño a nadie, una manera inofensiva de experimentar con una nueva forma de acción colectiva propiciada por la tecnología. Pero esta técnica fue aplicada para derrocar al régimen de Estrada en las Filipinas (para él) toda multitud tiene un enorme potencial de peligro”.¹¹

Esto habría que tomarlo con pinzas, ¿quién tiene miedo al poder de la multitud? Básicamente estamos hablando del poder instituido y de los grupos sociales más privilegiados, pues ellos son los retardatarios, y pretenden evitar que los avances tecnológicos se socialicen y mejoren las condiciones de vida de esa multitud, que no quieren que se reúna en el mundo real ni que cobre conciencia de su potencialidad.

El *mob* se realiza de manera sencilla, una persona tiene la idea y comienza a transmitirla mediante correo electrónico, en él se informa fecha, lugar, hora y las acciones que deben realizarse, tal vez la parte más importante es la exactitud, debido a la corta duración del evento, en cuestión de

minutos, los participantes deben arribar a la hora señalada, ¿cómo se logra esto?, fácil, gracias al reloj de la computadora, el cual tiene la función "hora de internet", donde basta dar un *clic* para sincronizarlo a un tiempo determinado, dependiendo de la zona horaria común para todas las personas interesadas (*mobbers*). Así, todos los participantes sabrán exactamente el momento de la reunión, ya que si no hay puntualidad no habrá coordinación, y el movimiento no cumplirá con su objetivo.

Los siguientes son algunos de los mensajes transmitidos por correo electrónico; el aviso será repetido en varios idiomas ya que puede participar cualquier persona. En la actualidad los *mobs* se dan entre personas desconocidas, no mediante una lista de correos de amigos como al principio, esto constituye un verdadero fenómeno de inclusión pluricultural y multiétnica, dentro de la globalidad que tiende a disgregar a las personas, o bien a atomizarlas en sus particularidades culturales debido a la diferenciación y competitividad del mercado capitalista.

En Barcelona, al pie del monumento a Colón, se reunieron el 4 de octubre a las 18:00 horas; 18:03 apuntaron con el dedo en la dirección que apunta Colón, 18:05 dieron dos vueltas haciendo el indio alrededor del monumento, 18:07 gritaron ¡que vienen los indios! y se dispersaron.¹²

En el Reino Unido, el 20 de agosto a las 17:00 horas en el Saint Martin's Memorial, en la gran estatua donde se cuelgan los estudiantes, se reunieron, sujetaron los brazos de la estatua durante medio minuto y gritaron: ¡Me encanta la web!

En los Estados Unidos ya apareció la nueva generación de *flash mob*, llamados *Flashy Mob*, los cuales siguen la misma fórmula que los movimientos anteriores, gente desconocida que se reúne en un sitio determinado, pero ahora se desnudan por unos minutos y después desaparecen.

El próximo paso tal vez será encontrar una forma útil a este tipo de movimiento, algo semejante

a lo que realizan ahora los *hackers*, quienes después de perjudicar seriamente a compañías y usuarios de Internet, ahora utilizan sus conocimientos para mejorar problemas de tránsito en la red, por ejemplo en Inglaterra ya han comenzado por organizar movimientos llamados *love flash*, el primero consistió en reunir personas para donar ropa.

El 25 de octubre de 2003 se celebró el primer *flash mob* global, donde participaron 50 ciudades, comenzó en Nueva Zelanda y terminó en Hawái.

Aún no se determina si estos movimientos son: moda pasajera, movimiento surrealista, nuevas formas de manifestación, de diversión, *performance* artístico o nuevo experimento. Existe quien lo considera el renacimiento del dadaísmo. Ciertamente es una verdadera revolución virtual, en la cual la imaginación y el poder de convocatoria juegan un papel importante para cambiar la visión localista del ser humano, y habrá de esperar que ésta sea una buena herramienta de humanización ante la barbarie de la posmodernidad, desatada por el poder militar de Estados Unidos.

Internet ha ayudado a formar una nueva generación de personas que se relacionan sin importar su nacionalidad, grupos que pertenecen a la cultura global, que se extiende rápidamente en varios países donde los jóvenes no presentan ningún rechazo a estos comportamientos y los adoptan sin ningún problema, aunque ello signifique la pérdida de elementos de la cultura de cada país **E**

Fuentes de consulta:

www.diariorred.com
www.holahoy.com
www.abc.es
www.elnuevoherald.com
www.miami.com
www.flashmob.info
www.geocities.com
www.deutschewelle.de/spanish/
www.flashmob.twoday.net
www.lapaginadefinitiva.com
www.time.gov
www.elflashmob.blogspot.com
www.geocities.com/spainflashmob/
www.flashblaine.co.uk/
www.FlashmobMaker.com
<http://elflashmob.blogspot.com/>
<http://nicemobs.free.fr/gall>

Notas:

- 1 diariorred.com/blog/000468.php
- 2 www.abc.es/domingos/noticia.asp?cid=4578&hid=4576
- 3 *idem*
- 4 <http://www.holahoy.com/internet.nsf/All/pg061478.htm>
- 5 www.abc.es/domingos/noticia.asp?cid=4578&hid=4576
- 6 *idem*
- 7 *idem*
- 8 www.holahoy.com/internet.nsf/All/pg061478.htm
- 9 www.abc.es/domingos/noticia.asp?cid=4578&hid=4576
- 10 *idem*
- 11 www.miami.com/mld/elnuevo/entertainment/movies
- 12 www.flashmob.info/index



Reunir a la gente es una buena muestra del poder de convocatoria del *flash mob*.



D i n t e l

Cuna de sueños y campo de batalla *El callejón de los milagros*

Lorena Lozoya Saldaña

El barrio: fragmento de ciudad vieja tejida con vecindades, universo y destino, fortaleza popular con una sola puerta que se abre y se cierra al espacio profundo de la vida cotidiana, breve territorio que marca la identidad y alimenta la memoria colectiva, fuente de valores que se integran y desintegran, cuna de sueños y campo de batalla, suerte de pena y gloria. Un relato cinematográfico dividido en cuatro rondas (entregas) que nos llevan por los intersticios de *El callejón de los milagros*, se trata de la película mexicana inspirada en la novela del egipcio Naguib Mahfuz (premio Nobel de literatura: 1988), realizada en 1994 con la adaptación de Vicente Leñero y la dirección de Jorge Fons; combinación que logró producir un documento escénico pletórico de imágenes que trascienden el tiempo y el espacio, dispuesto con la naturalidad de un espectador que transita en esa parte degradada de la ciudad y se topa con su historia encarnada en la vida privada de sus habitantes: amores, anhelos y desventuras de los vecinos del callejón, espacios públicos que integran el microcosmos de las culturas populares, donde se conjuga el mito y la fe en sus milagros, con la cruda realidad que los acoge.

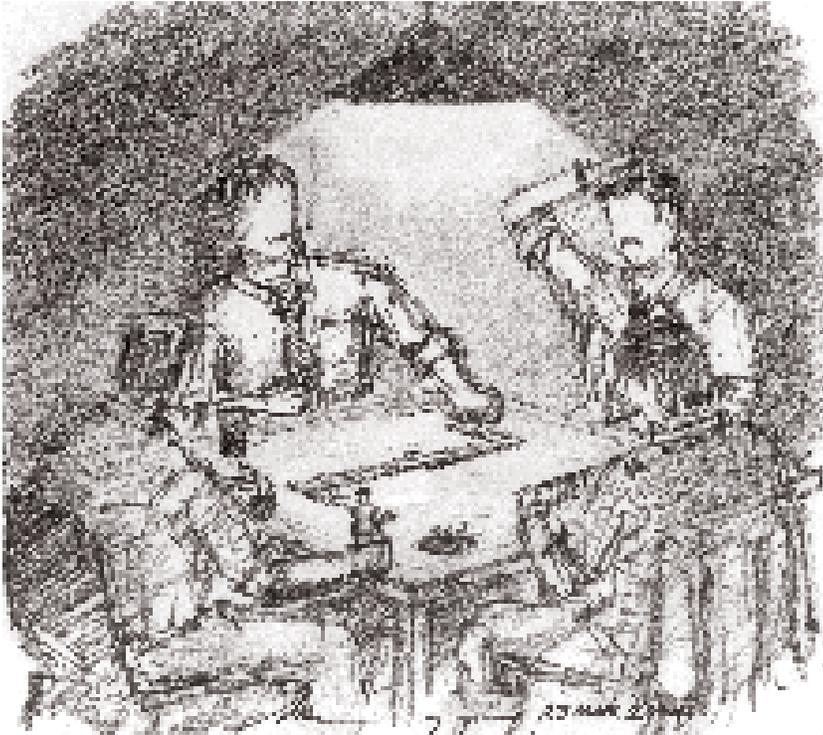
Renovación de la vieja ciudad de México

Escenificada en el Centro Histórico de la ciudad de México, la película toma la atmósfera de la carga secular que pesa en el espacio que fue, desde su fundación en 1325 hasta 1940, la ciudad toda, convertida rápidamente –por su potencial y vigoroso crecimiento– en el centro de una megalópolis, tal vez la más grande del mundo, que muestra las huer-

llas del abandono de las clases dominantes en el deterioro de las casonas coloniales, vueltas bodegas, talleres y vecindades abiertas al poblamiento de los sectores populares y los inmigrantes, que la acogieron como territorio y espacio vital, con su jerarquía, centralidad y estirpe de capital cultural de la nación; estatuto que interpeló a propios y ajenos motivando su declaración, primero como sitio monumental (1980) y luego como patrimonio mundial (1987), espacio de historia por siglos contenida en un centro vivo, vivido, pletórico de memoria, cicatrices y emociones, al que hoy retornan paulatinamente las clases pródigas, ciertas del perdón por su abandono, dispuestas a derramar su estatus y recuperar aquello que sus antecesores dejaron, eso que permanece en el mismo lugar pero en otras condiciones, donde se va la vida.

El callejón de los milagros, se mueve en el espacio propio del barrio: la calle, donde convergen y se articula la vida diaria de sus moradores, espacio público-privado que prolonga el patio de la vecindad hasta la calle y coloca el portón en los límites de su territorio, escenario de encuentro y desencuentro cotidiano que se introduce a la vida privada de la vecindad por la puerta de la cantina, en el ritual propiciatorio del lugar que bebe el tiempo libre y reúne a los cuates para condensar los sueños, movidos a danzar entre las mesas; allí, el juego se abre a la narración de la vida moderna con los héroes vivos del barrio, al que deben sus lealtades y adeudan sus traiciones.

El barrio se comunica consigo mismo, establece su lenguaje, símbolos y códigos, propicia alianzas y complicidades, sólo por su historia viva se distingue de los otros, donde brilla su carácter popular capitalino, picaresco, alburero, gandalla y ju-guetón, siempre presente en la cantina y en cada



uno de los espacios y momentos de la vida. En el callejón todos son consumidores y ciudadanos, se atienden y se entienden, son vecinos y cumplen una singular función, necesaria pero no indispensable: cantinero, peluquero, librero, dentista, carnicero, casera y adivinadora, que se mezcla con los limosneros, las pirujas y los padrotes, todos concurren en el territorio que marca la historicidad de la trama. El paso de la historia, la pátina del tiempo, donde las nuevas generaciones se proyectan a un futuro incierto, tan prometedor como las paredes descascaradas de la vecindad.



Ilustraciones: Moisés González Arellano.

En un México en crisis, dispuesto a traspasar y transgredir las puertas del siglo XXI, *El callejón de los milagros*, narra una historia que se comenzó a contar en Egipto basada en la habilidad literaria de alguien que fue capaz de expresar lo común y lo distinto; la película tal vez no revitalizó la industria cinematográfica nacional, sin embargo, encontró una nueva dimensión y potencialidad escénica: la obra, la proyectó al mundo de nuevo y le proporcionó un triunfo al cine latinoamericano ávido de contar sus memorias con sus innumerables facetas.

En el filme de Jorge Fons la ciudad no es glorificada ni satanizada, evita la estética de postal que la hace ajena, por el contrario, presenta al espacio por dentro como una más de las figuras dramáticas de la trama. Fons logra una compleja representación del microcosmos de los sectores populares que se integran con el Centro Histórico, asumidos como unidad inseparable, entre el lugar y la cultura, mostrando lo particular y lo común, aquello que se repite como forma de vida, pero que bien puede ubicarse en cualquier otro barrio integrado al relato de las ciudades viejas de nuestro país, o de cualquier otro. Las historias de vida se dan como en la realidad, tejidas con el barrio, lugar y vecindario, y se tornan paradigmáticas, su carácter popular y naturaleza espontánea, se desarrolla lúdicamente en episodios que exhiben experiencias significativas que se redimen ante la fatalidad y el destino irremediable.

Cuatro jugadores, siete fichas y una historia

Todo inicia y reinicia en el azar, en la cantina, en una partida de dominó en el solaz retozar de los juegos de palabras y poemas que hilvanan el juego de la vida cotidiana en el barrio, las fichas se hacen "sopa" con expectante agilidad, cada jugador toma su destino, el afortunado saca la "mula de seises" y lleva la mano; de ahí parte y reparte la historia. Cuatro jugadores con siete fichas y varias posibilidades, uno de tantos juegos dominicales en la cantina donde cada partida es una historia: Rutilio, Alma, Susanita y el Regreso. Es un juego de compañeros situados frente a frente, donde la travesía, el triunfo o la derrota se comparten, nadie está solo. El juego se desarrolla por los dos lados de cada ficha, dos oportunidades o dos opciones, pero se puede atascar si uno de los participantes cierra las alternativas, pero ahí no termina, paradójicamente los que tienen menos puntos obtienen la victoria, sin embargo, aquí nadie gana, la muerte obtiene el triunfo y el barrio vive.

La salida y las expectativas de progreso se agotan: irse pa'l otro lado, casarse o prostituirse. Hay que huir del barrio y regresar con el "triunfo" y mostrarlo, nada sabe igual que la exhibición del objetivo. ¿Escapar a dónde? Todo está ahí dentro.

Las historias se enlazan y se entrelazan, no hay protagonistas, hay situaciones, vivencias, emociones que se transmiten no sólo por las imágenes, sino también por lo que se escucha, la música pausada pulsa la vida de cada personaje de la historia, una historia de todos y de nadie a la vez. Los personajes se mueven deprisa en un espacio agitado cada vez más amenazante y a la vez vital. Los actores, curiosamente, se mueven como en su casa y las escenas fluyen con el oficio y la batuta del director, se apoyan con un montaje rápido, con una rasante dirección de cámara y ambiente musicado que ocupa diferentes planos. El conjunto construye y estalla la tranquilidad del nido que evoca la penumbra, ésa que transmite la sensación de un estado temido y añorado al mismo tiempo.

De la imagen a los imaginarios

Si hay una “incómoda frontera entre el periodismo y la literatura”, como diría René Avilés Fabila, la conjunción entre la literatura y el cine no siempre resulta desafortunada, tal es el caso de la película que nos ocupa. No es un relato lineal, existe una yuxtaposición de tiempo y espacio. Todo sucede en el corazón del barrio, con escenas a media luz y en pleno día, que nos permiten surcar el paisaje de los rostros cotidianos y las ciudades nuestras. Personajes sin rodeos, se presentan reales, creíbles y hasta entrañables. Quién no conoce a una Doña Cata que lee la mano y hace pócimas de amor; a un dentista que parece carnicero, a una bella novia convertida en prostituta, a un machín que le gustan los hombres, a la mujer mayor que compra al marido o al novio que se va para el otro lado en busca de dinero para la boda.

El guión de Vicente Leñero nos lleva por diversos lenguajes, desde la cantina hasta el diálogo entre jovencitas que se inician en el ejercicio de la sexualidad. No hay juicios ni maniqueísmo en el relato, todo fluye con agilidad durante los 220 minutos, donde ocurren las partidas, mientras viven y mueren los vecinos del barrio, movidos por él y para que él viva.

Es significativo el hecho de que *El callejón de los milagros* (la novela) es considerada como la gran novela de El Cairo, mientras que la película, a decir de Gustavo García (crítico de cine), representa el último filme de la serie que caracterizó el “buen momento internacional” para el cine mexicano. Con todo, la película aún despierta reflexiones y motiva a explorar los secretos de los cuatro jugadores que transitan entre las narraciones y las letras, las butacas y las pantallas, mezclándose con las imágenes y los sonidos, captando lo “esencialmente humano” para apreciar su sentido y su naturaleza única y común: el tiempo, el espacio, la literatura y el cine.

Con obras como ésta, el cine mexicano reivindica su potencial creativo y su valor estético, proyectándose además como uno de los medios de comunicación más importantes de nuestro tiempo, no sólo por su capacidad documental y habilidad expresiva, sino porque logra despertar la reflexión sobre el “nosotros” y nuestra vida, con recursos que provienen de lo que el consenso internacional valora como patrimonio de la humanidad: la obra literaria de Mahfuz y el centro histórico de la ciudad de México, ambos producto de una historia que se nutre con la vida anónima de personas comunes y corrientes, que aun en esta época han trascendido al tiempo y al espacio, como signos de que lo global puede fortalecer lo local; en este caso tal vez por azar —una buena mano de dominó—, sus efectos tocan las fibras más sensibles de la identidad y movilizan las formas simbólicas que se encuentran incrustadas en la cultura y en la memoria colectiva de nuestros pueblos. Pero en la siguiente mano, otros jugadores del cine mexicano pueden también, hacer “zapato” 



Ex libris: producto cultural, documento histórico y obra de arte

Gladys Ferreiro Giardina*

Entre un texto y su lector se establece una apretada red que el vocabulario oculta e ilumina al mismo tiempo: si el libro es un objeto, la pasión del bibliófilo hace que él, a su vez, permanezca en estado de dependencia y sujeción (es un verdadero sujeto). Para compensar su servidumbre, el coleccionista intenta, como cualquier amante, atar con una sortija el cuerpo amado: proclamarlo propio, irrevocablemente suyo.

Alfonso Alfaro

La compleja y diversa genialidad del hombre, ha sido uno de los factores elementales para la creación de una gran variedad de productos culturales,¹ destacando, para este caso, dos de ellos. En primer término, el libro en su concepción genérica, y derivado de éste la concreción de algo tan universal como los sentimientos de apego o las denotaciones de sujeción y propiedad, propósito esencial del *ex libris*.

Ex libris, locución latina que significa “de los libros de”, es una marca de propiedad generalmente grabada o impresa a manera de etiqueta “que representa algún asunto alegórico con un lema o pensamiento y el nombre del propietario; algunas veces se adhiere después del colofón, otras en la portada y más comúnmente en el reverso de la tapa superior del libro”.²

Marcas de identidad

Cuando la memoria colectiva ya no fue suficiente para asegurar la transmisión del conocimiento, y la palabra se apoyó en una representación gráfica que la hizo permanente y la legitimó, aparecieron los primeros documentos³ escritos; éstos constituyen el registro de los cambios en las estructuras económicas, sociales y políticas de las culturas urbanas de la antigüedad.

Paralelamente al uso y transformación de diversos materiales escriptoreos (tabletas de arcilla, papiro,⁴ pergamino⁵ y papel), surgió la necesidad de hacer notar la identidad de los mismos, ya sea por su autoría subjetiva o por su posesión objetiva.

Así, las primeras marcas de propiedad fueron creadas en los templos y bibliotecas de las antiguas ciudades sumerias, semitas, asirias y egipcias de la llamada luna fértil. De Mesopotamia se conservan tabletas de arcilla en cuyo reverso escribían el nombre del propietario y el escriba (junto con una amonestación de usar con cuidado la tableta). En el Museo Británico de Londres, se conserva una tablilla de porcelana azul, misma que se introducía en las cajitas de rollos y papiros, y cuyo texto acredita pertenecer a la biblioteca del faraón egipcio Amenofis III (1405-1370 a.C.). Griegos y romanos, dinámicos productores de documentos, formaron las más grandes y completas bibliotecas de la antigüedad, y en sus rollos y codex de pergamino, dejaron las huellas de sus marcas de propiedad, que van desde simples inscripciones con el nombre del propietario hasta sellos alegóricos.

Con el cristianismo, el libro se volvió un objeto de consumo minoritario, su lenta producción se limitó al trabajo de los amanuenses⁶ en los monasterios, por lo que las marcas de propiedad de los documentos medievales fueron obra de calígrafos

*Profesora de la ESIA Tecamachalco.



Figura 1.

y miniaturistas. Ejemplo de ello es la miniatura que adorna un códice bávaro del año 1188, conservado en la Biblioteca del Vaticano, representando a Federico I Barbaroja (h. 1123-90), rey de Germania, en hábito de cruzado (figura 1).

A mediados del siglo XIV, la nobleza europea prodigó en iniciales y cabeceras⁷ sus blasones⁸ como marca de propiedad indeleble, repetido en cada hoja del libro y difícil de hacer desaparecer (figura 2).

Este largo proceso de gestación del *ex libris*, empezó a tomar esplendor cuando se conjugó en la tradición occidental: por un lado, el uso cotidiano del papel (inventado por los chinos hacia el año 105 de nuestra era y difundido en Europa por los árabes a partir de 1100) y por otro, la invención, en 1440 por el alemán Johann Gutenberg, de los instrumentos para fundir tipos sueltos, mismos que paulatinamente revolucionan la producción y la difusión del libro moderno impreso, el cual se democratizó y multiplicó, ya que antes los libros eran joyas de extraordinaria riqueza y valor, circunscritos a las élites que detentaban la riqueza, el poder y el conocimiento (nobleza y alto clero).

En este corte histórico cultural se adapta el procedimiento tipográfico y xilográfico⁹ primitivo a la producción de etiquetas o estampas de posesión, susceptibles de ser adheridas en las primeras hojas de los libros o en la parte interna de las encuadernaciones. Ésta es la forma por excelencia de la marca de posesión de un libro, a la que se le llama *ex libris*; es una pieza gráfica, expresión más acabada de una marca de propiedad debido a la composición de signos y símbolos, los cuales invitan a

una interpretación libre en la que es posible trascender de la decodificación del significado, al goce estético; ello dentro del marco de capital cultural por el que fueron creadas y la sensibilidad del observador, ajeno en un primer momento a ese universo expuesto.

Los primeros *ex libris* que ostentan una fecha en el texto o firma del artista son: Suiza, 1502, obispo Baltasar Brennwald; Alemania, 1516, Jerónimo Ebner (figura 3); Francia, 1529, Juan Bertaud de Latourblanche; Inglaterra, 1574, N. Bacon (figura 4); Suecia, 1595, Ana van der Aa; Italia, 1622, anónimo y EUA, 1679, Williams.

Durante cinco siglos, el *ex libris* ha estado presente entre el libro y el lector (sea o no su propietario), variando su contenido simbólico y su arreglo artístico según la moda estilística de la época. Su desarrollo es más fructífero en los países con arraigada tradición libresca dentro de los estrechos círculos de bibliófilos,¹⁰ coleccionistas y artistas, estos últimos nunca han desdeñado la oportunidad de dedicar su atención al pequeño arte de grabar *ex libris*.

El prestigio de grandes artistas, el comercio del libro usado y el coleccionismo, favorecieron la difusión de estas pequeñas obras de arte que conforman en algunos países grandes acervos que son expuestos al público periódicamente. La clasificación de *ex libris* es compleja, sin embargo, se pueden establecer cuatro grandes tipos, a saber:

1. Emblemáticos: emplean una imagen "en cuanto ésta se (re)presenta como cifrada; en tanto en cuanto se muestra explícitamente abierta a la lectura simbólica... El aspecto connotativo es de gran construcción ideológica o mitológica que se pliega sobre el contenido manifiesto o denotativo de todo signo plástico".¹¹

2. Heráldicos: muestran el blasón de una familia aristocrática. Este diseño tiende a desaparecer hacia el siglo XIX, sin embargo, en el XX se elaboraron muchos *ex libris* heráldicos que inventan nuevos



Figura 2.

blasones desligados de una casa noble y hacen uso de esmaltes y figuras arbitrariamente, ignorando las reglas de la heráldica. Ello alude a “penetrar en los problemas de la representación social”¹² propios de la modernidad, ya que es evidente la asociación entre los símbolos heráldicos y las ideas de riqueza y poder.

3. Tipográficos: ostentan el nombre del propietario como motivo principal.

4. Artísticos: exhiben elementos de composición libre, desarrollando una amplia libertad creativa con infinidad de temas: religión, época prehispanica, sátira, quijotescos-cervantinos, profesiones, necrología, etcétera.

En México, la actividad exlibrística es exigua, sobre todo considerando que durante la época colonial los acervos más completos de materiales bibliográficos pertenecían a las bibliotecas conventuales, mismas que hicieron poco uso del *ex libris* como tal, prefiriendo, por razones de seguridad, la aplicación de “marcas de fuego” impresas con un hierro candente en los lomos, pastas y cantos de los libros, a la manera en que se solía marcar el ganado (figura 5).

El *ex libris* mexicano tuvo un desarrollo fugaz a mediados del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX, asociado a la reunión temporal de grupos heterogéneos de pintores, grabadores, dibujantes, caricaturistas, literatos, historiadores y periodistas en instituciones como la Academia de San Carlos, las escuelas al aire libre de los años 20, la Escuela de Artes del Libro, el Taller de Gráfica Popular y la Sociedad Mexicana de Grabadores.

En la década de los 90 tuvo un pequeño resurgimiento, motivado por caricaturistas como El Fisgón, Helguera, Reynaldo Velázquez y Joel Rendón, así como por las exposiciones de coleccionistas,

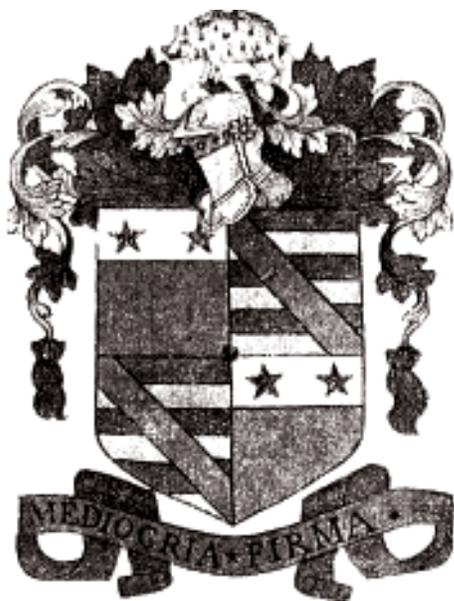


Figura 4.



Figura 3.

entre los que destacan: Mercurio López, quien posee uno de los acervos más grandes del país (cerca de 1 500 ejemplares) y Guillermo Tovar de Teresa con 670 *ex libris* de los siglos XVIII al XX, cuya colección se encuentra bajo la custodia de la Universidad Iberoamericana.

Trascendencia

Ahondar en el desarrollo de las marcas de propiedad asociadas a los documentos escritos, da cuenta de los cambios sociales ocurridos entre la antigua sociedad de la oralidad y la moderna sociedad del impreso. El *ex libris*, es fruto de la cultura urbana de la modernidad, que pese a la difusión masiva del libro impulsada por la educación liberal, no ha logrado ser un producto aprehendido por la cultura popular, de ahí su paulatino desuso actual.

Sin embargo, la valoración de las piezas que se conocen y las producciones nuevas, nos ofrecen la percepción de dos momentos. En primera instancia, asistimos al escenario de su gestación, en donde se lleva a cabo un diálogo entre el artista y el bibliófilo (propietario). El primero, a solicitud del segundo, tiene que interpretar y representar el imaginario (sueños-deseos-necesidades) y la identidad (territorio-espacio, memoria-tiempo) del segundo, creando un pequeño universo de signos y símbolos. Para el bibliófilo este proceso es muy importante, ya que el *ex libris* es único, irreplicable, personal; creado para ser visto, interpretado y estéticamente gozado; constituyendo a su vez, un vehículo para trascender de lo privado a lo público. Es aquí en donde se percibe un segundo momento: cuando esa composición pletórica de imágenes es reinterpretada en el marco de un contexto espacial y temporalmente distinto del que formó parte, se vuelve un reto a nuestro conocimiento y sensibilidad ②

Fuentes de consulta:

Buonocore, Domingo. *Diccionario de bibliotecología, términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1976, p.452.

Catálogo de la colección de ex libris de Guillermo Tovar de Teresa. México: Universidad Iberoamericana, 2002, p. 239.

Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. México: CONACULTA, ITESO, 2000, p. 502.

Dahl, Svend. *Historia del libro*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1985. (Alianza Universidad; 336). p. 316.

Hernández López, *Selva ex libris mexicanos: artistas del siglo XX*. México. RM, 2001. p. 145.

Notas:

1 "Aquellos que expresan ideas, valores, actitudes y creatividad artística, y que ofrecen entretenimiento, información o análisis sobre el presente, el pasado (historiografía) o el futuro (prospectiva, cálculo de probabilidad, intuición), ya sea que tengan un origen popular (artesanía) o se trate de productos masivos (discos de música popular, periódicos, historietas), o bien que circulen entre un público más restringido (libros de poesía, discos de acetato y discos compactos de música erudita, pinturas). Aunque en esta definición tomen parte conceptos vagos, como ideas y creatividad artística, ella expresa un consenso sobre la naturaleza de los productos culturales." (Coelho, 2002:414)

2 Buonocore, Domingo. *Diccionario de bibliotecología, términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1976. p. 210

3 Todo aquello que bajo una forma de relativa permanencia puede servir para suministrar o conservar una información.

4 "Lámina, similar al papel, extraída de la planta llamada papyrus, que utilizaban los antiguos para escribir sobre ella. Se cortaba el tronco en tiras finísimas que luego se yuxtaponían longitudinalmente hasta formar un conjunto plano, llamado scheda. Sobre ésta se ponía otra capa en sentido transversal, adhi-

riéndose ambas para formar el folio de papiro, llamado plagula. Se empleó en gran escala más o menos hasta el siglo XI". (Buonocore, 1976:334).

5 "Es la piel de animales, generalmente de cabra, carnero o de vaca, preparada para escribir sobre ella o para encuadernar libros. El raído de la piel se hacía con un especie de cuchillo (rasorius) y el pulimento con la piedra pómez, denominándose en los conventos pergaminarius a las personas encargadas de estas operaciones. Dicese que el descubrimiento de esta materia escritoria se debe al Rey Eumenes II de Pérgamo (197-158 a.C.) cuando Ptolomeo II, de Egipto, envidioso de la biblioteca de aquella ciudad, que rivalizaba con la de Alejandría, prohibió la exportación del papiro del Nilo. Se usó mucho durante la Edad Media, pues ofrecía la ventaja de ser más resistente que el papiro." *idem*. p. 340.

6 "Nombre que los antiguos dieron a los copistas que reproducían los libros manuscritos antes de la invención de la imprenta. Entre los griegos el copista se llamaba grammateus, y entre los latinos: amanuenses, scriba, notarius." *idem*. p. 40.

7 Adorno o grabado que se pone al principio de una página, capítulo o parte de un impreso.

8 Escudos de armas de cada linaje, ciudad o persona. Se usa también el término heráldica para designar la ciencia que estudia los escudos nobiliarios.

9 Impresión tipográfica hecha con planchas de madera grabadas. Las primeras xilografías aparecieron en Europa a principios del siglo XV, en la forma de naipes y estampas populares.

10 "El amante o aficionado a las ediciones originales y más correctas de los libros. Sabe, además, distinguir las e identificarlas ya sea por la pureza de su texto, su tipografía, la calidad del papel, la encuadernación, etc. [...] reúne su colección inspirándose siempre en la finalidad altruista y generosa de hacerla servir a las necesidades de su vocación de estudioso y a los intereses de la cultura. El verdadero bibliófilo ama al libro considerado en su materialidad, como obra de arte, y en su contenido, como expresión de la inteligencia creadora." *idem*. p. 65.

11 Flor, Fernando R. de la. *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Citado en *Catálogo de la colección de ex libris de Guillermo Tovar de Teresa...* p. 14.

12 *idem*. p. 15.

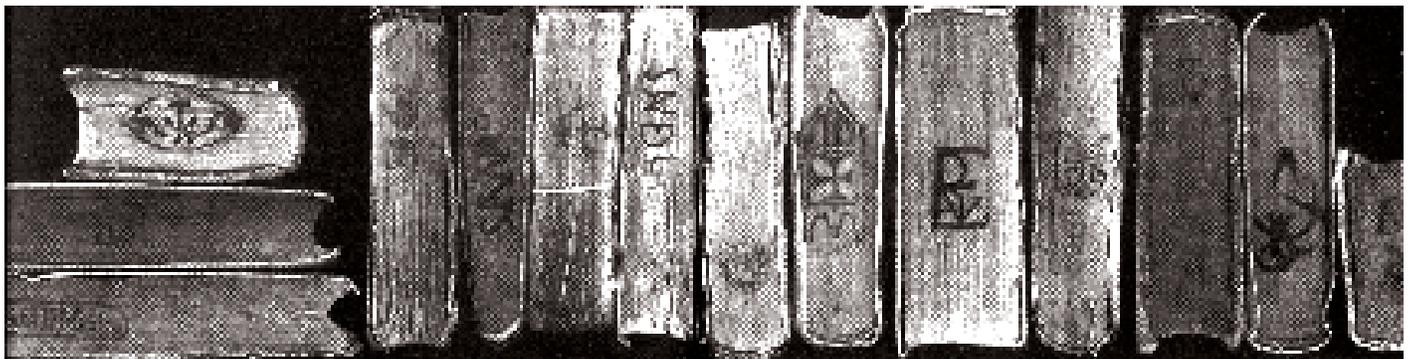
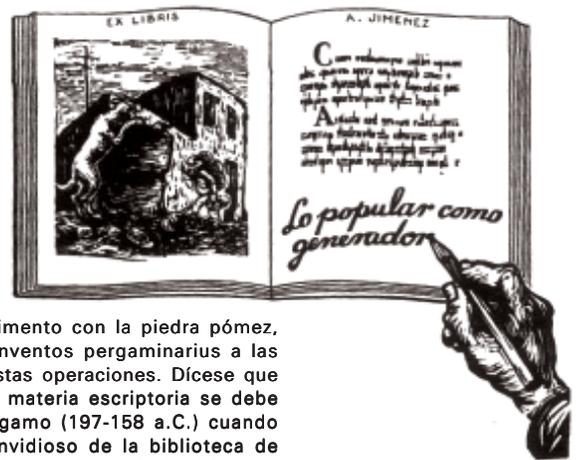


Figura 5.

Tabasco 2000

Modernización urbana y social de un barrio

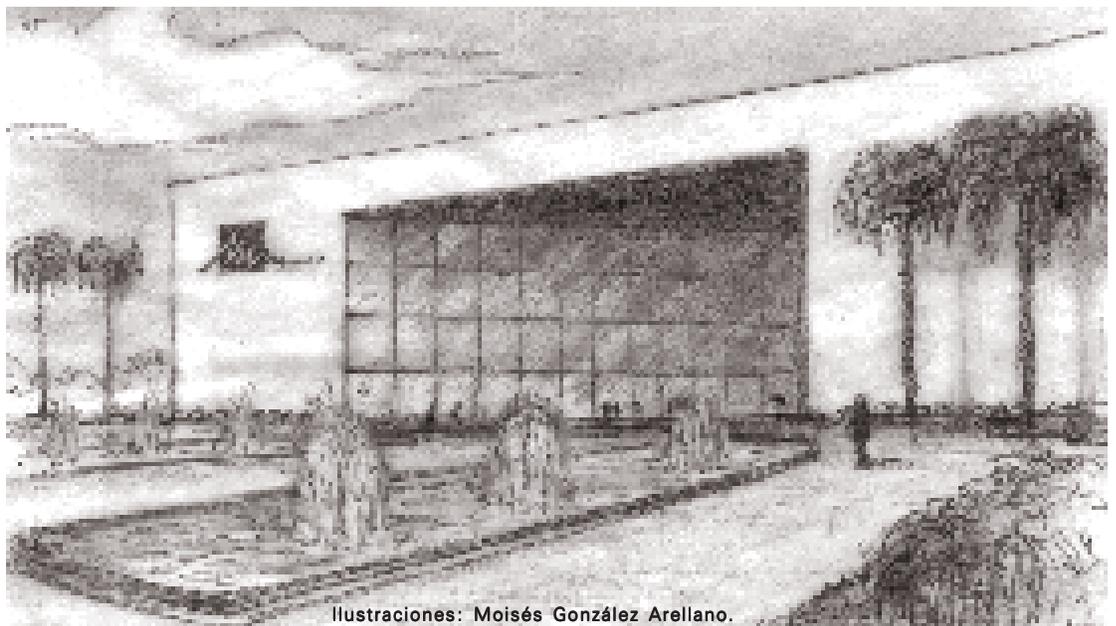
Susana del Rosario Pérez Sura*

Tabasco 2000 fue la propuesta de desarrollo urbano para dar solución a la dinámica generada en la ciudad de Villahermosa por la actividad petrolera a finales de 1979. Así, la urbanización se constituyó en un nuevo barrio en donde tanto su nombre como arquitectura expresan su carácter e imagen con relación al futuro. Se puede decir que Tabasco 2000 es la clave para la modernización tanto de la estructura urbana como social de la ciudad.

Por naturaleza, las personas en su andar cotidiano generan imágenes mentales de lo que observan y perciben, que le servirán fundamentalmente para orientarse y desplazarse dentro de la ciudad. Estas imágenes le ayudarán a entender la forma y

estructura de la ciudad, y creará un sentido de ella. Es importante subrayar que el espacio participa no sólo como contenedor o soporte material de los procesos sociales, sino también como un elemento activo que influye en la estructuración misma de la sociedad, lo que contribuye a precisar los factores que inciden sobre la apropiación y transformación del espacio. Así es como finalmente Tabasco 2000 me interesa, como el espacio transformador de una ciudad en crecimiento.

Raíces es el discurso narrativo que manifiesta el interés por estudiar un barrio de la ciudad de Villahermosa. *Raíces* es la identidad con "el lugar" y el reconocimiento por el "arraigo al territorio" tabasqueño.

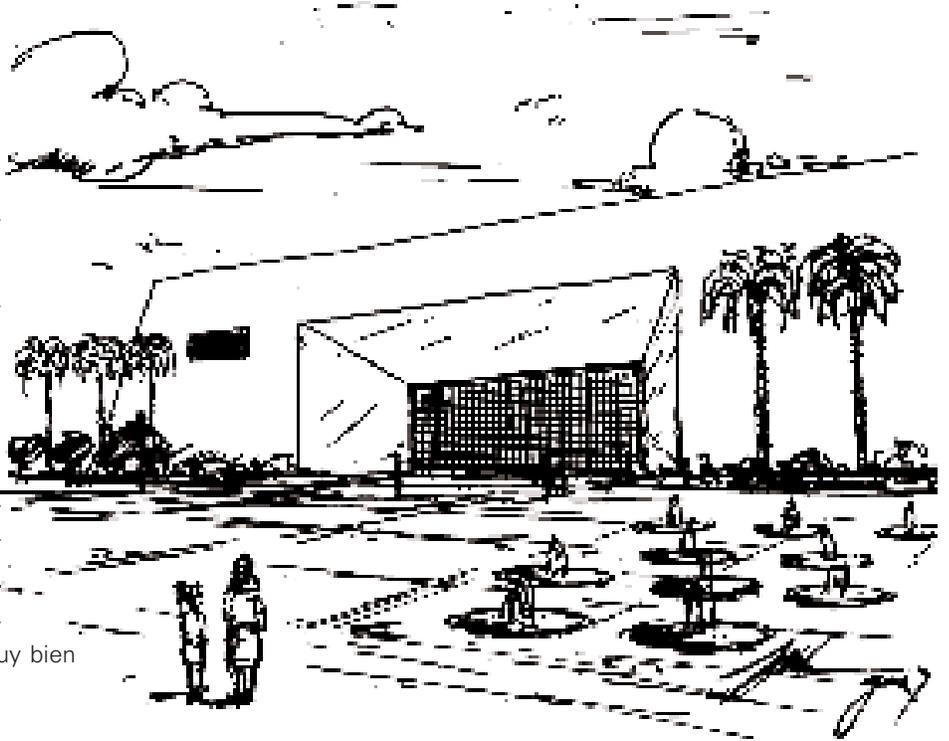


Ilustraciones: Moisés González Arellano.

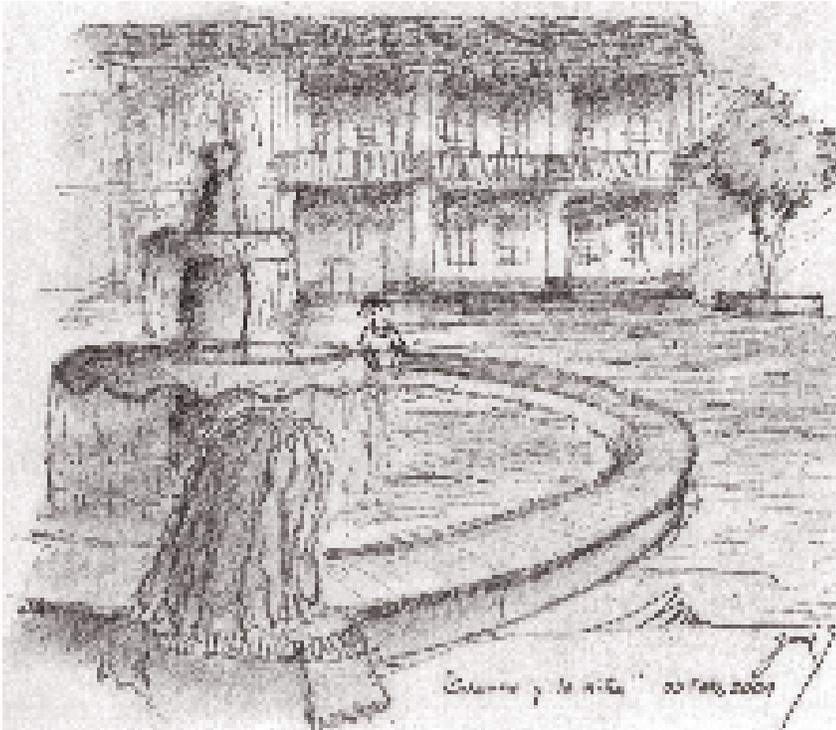
*Arquitecta, Candidata a Maestra en Diseño Urbano por la UAM.

Raíces*

–Buenos días –dijo la niña.
 –Buenos días –respondí, pero no vi a nadie.
 –Estoy acá –dijo la voz– jugando con el agua de estas fuentes.
 –¿Quién eres? –Pregunté.
 –¿Quién soy? Pues, un niña que quiere hacer nuevos amigos.
 –Entonces ya tienes una amiga... ¿te parece?
 –Sí, sí me parece, entonces ven a jugar conmigo –dijo la niña.
 –No puedo, gracias.
 ¿Por qué? –preguntó la niña.
 –Estoy ocupada –respondí.
 –No lo creo, parecieras estar esperando a alguien ¿O no? –dijo la niña.
 –No –no puedo evitar sonreírme–, no estoy esperando a alguien en particular, sólo observo –dije.
 –¿Observar... y eso? –preguntó la niña
 –Ésta es una zona de la ciudad que es muy cotizada por las personas –he pensado muy bien mis palabras, para que esa chiquilla hermosa pueda entenderme.
 –¿C o t i z a d a? –preguntó la niña.
 –Cotizada, o mejor dicho valorada. Ya sabes, la zona donde todos quieren trabajar o vivir –respondí.
 –Entiendo, al ser “c o t i z a d a” la observas –dijo la niña.
 De plano suelto la risa –así es –le contesto.
 –Enséñame a observarla –dijo la niña.
 –Ya lo estás haciendo, es intuitivo –dije.
 –Entonces tú estás observando por algo más, ¿por qué? –preguntó la niña.
 –¡Ah! Porque es nuestra palabra favorita, ¿verdad? –respondí.
 –Tal vez, pero dime, por qué haces esta observación –dijo la niña.
 –Bueno, bueno, he estado pensando... ¿Por qué el éxito de Tabasco 2000? –dije.
 –Pensaba que observabas las fuentes –dijo la niña.
 –Eso también, porque esas fuentes son parte de Tabasco 2000, pero me refiero a todo lo que engloba Tabasco 2000 como barrio, ¿entiendes? –dije.
 –Como barrio, bueno pero ¿por qué Tabasco 2000?, qué significa para ti Tabasco 2000, qué buscas? –preguntó la niña.
 –Vaya, vaya, sí que tenemos preguntas. Primero, ¿por qué Tabasco 2000 y qué significa? Tabasco 2000 significa “casa y trabajo”. Segundo, ¿qué busco?, mis raíces y, como te dije antes, comprender la importancia de la zona –respondí.
 –Con eso de las raíces, ¿te refieres a su historia, su espacio y su gente? –dijo la niña.
 –Sí, por supuesto, me refiero a su gente como los actores urbanos, y dentro de su historia a los hechos políticos y sociales que de alguna manera han contribuido a la formación de este espacio –dije.
 –¿Eres tabasqueña? –preguntó la niña.



–Sí, de corazón, porque tenía escasos meses cuando llegamos a residir en esta región ... ¿Por qué lo preguntas?
 –Por tu visión... es diferente, a veces muy regionalista, otras como fuereña –dijo la niña.
 –Tal vez tengas razón, tengo la visión de nativa, adentro o abajo, y por mi formación profesional, aunado a la experiencia laboral, tengo la visión de una etnóloga, desde afuera o desde arriba, pero también debo percibir la forma en cómo los demás perciben esta zona tan particular de Villahermosa –dije.
 –Entonces, ¿qué me dijiste que buscas? –preguntó la niña.
 –Las raíces de esta tierra, o más bien entenderlas –respondí.
 –¡Ah! Nuevamente las raíces... ¿Cómo las estás buscando? –dijo la niña.
 –En este momento por medio de un “flaneo” –dije.
 –¿Flan... qué? –preguntó la niña.
 –F l a n e o, pasear la ciudad, donde también debo interrelacionarme con los ciudadanos, precisamente como tú amigueta, es por eso que me interesa tu opinión –respondí.
 –Sí, tienes que “pasear la ciudad”, porque nada más la estás observando –dijo la niña.
 –Como ya sabes, mi familia vive aquí, en estos momentos puede decirse que soy una visitante asidua, pero visitante, y como conozco la ciudad, al estar observando estoy haciendo un recorrido mental e imaginando cómo están los demás percibiéndola –dije.
 He realizado otros “paseos”, siempre acompañada



de mi muy joven amiga, pero ha llegado el día de la despedida, comprendiendo lo mucho que me he acostumbrado a ella y sobre todo lo que me han gustado nuestras pláticas tan peculiares.

Presintiendo mi nostalgia, más la suya, la niña me pide que vaya a realizar mi paseo y que regrese para platicar nuevamente, y finalmente ... también para despedirnos.

Regreso tan nostálgica como siempre que sé que saldré de la ciudad.

Inmediatamente que me ve la niña me pregunta: –¿De todo lo que has observado, qué has aprendido o comprendido?

–Algo muy simple he comprendido –respondí.

–¿Simple? –preguntó la niña.

–Sí, tan simple como el secreto del zorro al Principito, donde le dice: “he aquí mi secreto. Es muy simple: no se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible para los ojos”. Es por esto que hemos olvidado nuestras raíces, habrá quienes digan que es parte del fenómeno del progreso y la globalización, eso es un pretexto porque debemos ser responsables de ellas, de nuestro espacio y de su arraigo cultural, no debemos olvidarlas, ellas serán la base de nuestra continuidad, de nuestro futuro, porque sin ellas seremos “modernos” pero vacíos, como un “no lugar”, entonces vagaremos de ciudad en ciudad buscándolas –dije.

–¿Un “no lugar”? –preguntó la niña.

–Sí, como estas fuentes, que ya me gustaban, pero al ser el punto de nuestras reuniones han adquirido un significado, ahora son una imagen mental de nosotras, ahora significa un lugar, porque me recordarán a una personita muy especial, ¿o no? –dije.

Empieza el sol a ocultarse, percatándome del paso del tiempo y como siempre me extasia ver su puesta, afino los oídos para percibir la sonoridad del atardecer villahermosino. No deseo marcharme, pero no puedo evitarlo, confortada por la naturaleza, finalmente me despido... camino unos pasos, giro y entonces le pregunto a esa hermosa niña algo que desde un principio me intrigaba: –¿Por qué siempre sentí como si me conocieras?

A lo cual me respondió la niña: –Pensaba que no te percatarías de ese detalle, no es como si te conociera, nos conocemos desde que has apreciado a tu alrededor, apropiándotelo, soy los recuerdos de la memoria que has despertado al efectuar este “paseo” por tu ciudad... soy esa verdad que buscas: tus raíces, las que nunca has olvidado ⑥

*Adaptación basada en el texto original de Antoine de Saint Exupéry, cuando al Principito se le apareció el zorro.

Fuentes de consulta:

Áuge, Marc, 1997. *Los no-lugares, espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa Editorial.

Certau de, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México. UIA, ITE-SO, CEMCA, 1996.

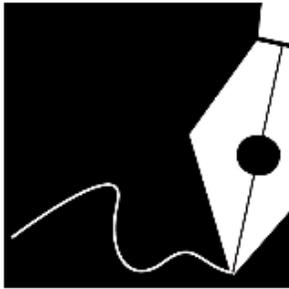
Hoffmann, Odile & Salmerón, Fernando. *Nueve estudios sobre el espacio. Representación y formas de apropiación*. México; Ciesas y Orstom, 1997.

Mandoki, Katia. *“Desarraigo y quiebre de escalas en la ciudad de México. Un problema de semiosis y estética urbana”*, Anuarios de Espacios Urbanos. México. UAM, Azcapotzalco, 1998.

Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona. Gustavo Gilli, colección “GG Reprints”, 3ª edición, 1998.

Wildner, Kathrin. *En Teoría y métodos El Zócalo de la ciudad de México. Un acercamiento metodológico a la etnografía de una plaza*. Anuario de Espacios Urbanos. México. UAM, Azcapotzalco, 1998.





V o c e s

Los días y las cosas

Informe de actividades 2003

esencia y espacio

Conforme con lo establecido por el reglamento del IPN, Isaac Lot Muñoz Galindo, director de la ESIA, unidad Tecamachalco, presentó su informe de labores correspondiente al 2003. En el documento se da cuenta pormenorizada de las actividades que relizaron las tres subdirecciones, la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación y cada uno de sus departamentos. Al evento acudieron todos los funcionarios de la escuela, los miembros del Consejo Técnico y se contó con la presencia de Yoloxóchitl Bustamante Díez, secretaria Académica del IPN. Presentamos a continuación un resumen.

Algunas de las actividades que reportó la Subdirección Académica fueron: elaboración del inventario académico por semestre, evaluación de profesores, impartió 25 cursos intersemestrales, reestructuración del plan de estudios con un avance del 85 por ciento. Asimismo, elaboró la estructura educativa con puntualidad. También se adecuaron espacios para diez laboratorios; se continuó con la promoción, gestión de intercambio académico, firma de convenios con otras instituciones y la titulación de 480 egresados.

Respecto a la Subdirección de Extensión y Apoyo Académico, en este periodo se incrementó la capacidad instalada para consulta de la situación escolar de los alumnos, se tramitaron 625 registros de inicio de Servicio Social y liberaron a 844 estudiantes del mismo. En este rubro se realizaron convenios con 16 municipios de diversos estados de la República. Se entregaron altas al Seguro Social a los alumnos de primer ingreso y a los de posgrado. También se otorgaron 712 becas de los diferentes programas con los que cuenta la

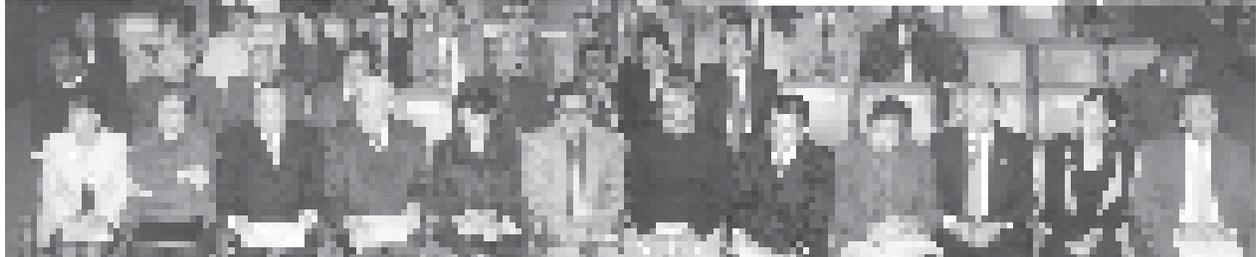
escuela. Por otra parte, se incrementaron las actividades de difusión y extensión de la cultura.

La Subdirección Administrativa realizó las actividades necesarias para tener los apoyos financieros suficientes y cubrir los gastos de recursos materiales y humanos que la ESIA requiere para su mejor funcionamiento. Coordinó la elaboración adecuada de los estados financieros de la escuela, lo que permitió terminar el año sin deudas. En tanto, se atendieron dos procesos de basificación, en los cuales 88 profesores resultaron favorecidos y se atendieron los requerimientos de dos auditorías de la Dirección de Recursos Humanos. También realizó el mantenimiento y reubicación de instalaciones para mejorar las actividades académicas y culturales de la unidad.

Mientras tanto, la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación (SEPI) estableció vínculos con la Comisión Nacional de Vivienda, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Unión de Escuelas y Facultades de Arquitectura. Por otra parte, se creó el Laboratorio de la Imagen que permite fortalecer las herramientas creativas de los alumnos de la maestría. Asimismo, la SEPI realizó la gestión para editar la publicación del *Estudio diagnóstico para el proyecto integral del barrio de La Merced*, investigación galardonada con el premio "Francisco de la Maza".

Finalmente Isaac Muñoz Galindo señaló: "Los invito a que en un espíritu de colaboración continuemos sumando esfuerzo para incrementar el prestigio de nuestra escuela y de la institución que nos proporciona una honrosa fuente de trabajo, y así retribuir a la sociedad que nos proporcionó los medios para nuestra preparación y desarrollo"

Informe de actividades 2003
Isaac Lot Muñoz Galindo



Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Intercambio académico

Juan Francisco Martínez Morán*

Primero quiero agradecerle al Instituto Politécnico Nacional (IPN) el apoyo que me brindó para realizar este intercambio académico. Creo que fue una experiencia enriquecedora en todos los aspectos tanto académico como personal. El hecho de conocer otra forma de enseñanza y otra forma de pensar en los alumnos justifica que haya este tipo de actividades.

Hablando un poco de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP), Facultad del Hábitat específicamente, creo que es una muy buena escuela, con docentes calificados, excelentes instalaciones y una rigurosa organización educativa. En la Facultad del Hábitat se imparten cuatro carreras: Arquitectura, Edificación, Diseño Gráfico y Diseño Industrial, las cuales mantienen una estrecha relación en el campo laboral, principalmente la carrera de Arquitectura y Edificación. Durante mi estancia en esta facultad conocí gente de las cuatro carreras y aprendí desde simples cálculos topográficos de algunos buenos edificadores, hasta fotografía de amigos de diseño gráfico, lo cual no está de más para mejorar la preparación de un profesional de la arquitectura.

La facultad cuenta con:

1. Un edificio administrativo.
2. Edificio de coordinadores y maestros, donde los alumnos pueden acudir para solicitar asesorías.
3. Edificio de talleres (para alumnos de diseño gráfico y diseño industrial principalmente).
4. Un edificio interactivo con salones que cuentan con equipo audiovisual.
5. Dos edificios con salones donde se imparten las sesiones teóricas.
6. Edificio con cinco salones con computadoras

(para uso de paquetería de Office y programas de Cad, Internet, entre otros paquetes) con tres plotters e impresoras.

7. Una sala de conferencias.

8. Además, cuenta con una biblioteca muy amplia distribuida en tres niveles, donde hay en existencia gran variedad de libros de ingeniería y arquitectura, hemeroteca, mapoteca, salones de cómputo y de trabajo en equipo, salas de exposición, de lectura, y un excelente servicio de fotocopiado. El sistema de préstamo de libros es organizado y ágil, ahí el registro de los alumnos y libros se hace mediante escáner.

9. Laboratorios de pruebas de materiales.

10. Además de las áreas deportivas y recreativas y servicio de papelería y cafetería.

* Alumno de la ESIA Tecamachalco.



Juan Francisco Martínez Morán.

El programa de estudios de la carrera de Arquitectura de la Facultad del Hábitat, consta de varias áreas: humanística, estética y tecnológica, todas ellas con sus materias obligatorias y optativas que sirven para complementar su preparación con materias como Administración asistida por computadora y Arquitectura ecológica, por mencionar algunas. Además hay un taller de síntesis de Arquitectura, el cual está formado por alumnos de los diferentes semestres (alrededor de seis alumnos de cada semestre); tuve la oportunidad de asistir a las diferentes clases y talleres y me di cuenta cómo se constituían los grupos por alumnos de cada semestre con un profesor, lográndose así clases más personales. Eventualmente se realizaban exposiciones y proyectos completos.

Creo que estas actividades son interesantes, ya que los alumnos aprenden de los más adelantados y enseñan a los compañeros de semestres inferiores, sin olvidar el enriquecimiento de opiniones en el momento de diseñar.

Es importante mencionar la organización que hay en los talleres: en cada una de las tres unidades se realizó un proyecto, que fue individual o en equipo, el profesor daba seguimiento continuo, exponía las condiciones, analizaba proyectos análogos, proponía y llevaba a cabo visitas a edificios similares, y así estar en condiciones para plantear conceptos e hipótesis formales, las cuales revisaba y corregía constantemente hasta llegar a la entrega final de un proyecto de buena calidad, debido al seguimiento que se le dio. Durante mi estancia en la UASLP se llevó a cabo una visita a la ciudad de México en donde observamos y analizamos construcciones como: Torre Mayor, Hotel Hábitat, Plaza Comercial "Los Duraznos" y la Catedral Metropolitana.

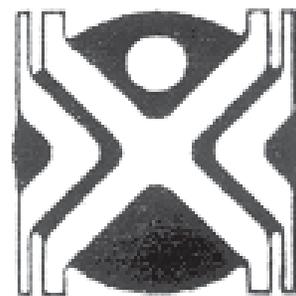
Los profesores no se limitan únicamente a la enseñanza teórica, tanto los alumnos como los maestros teníamos la posibilidad de salir a trabajo de campo, mediciones y trazos para comprobar lo aprendido en el aula, también se realizaron visitas guiadas a empresas y construcciones importantes, siempre bajo la supervisión de un maestro.

Además, durante mi estancia en la UASLP asistí a la XX Semana del Hábitat, en este evento se realizaron conferencias relacionadas con las cuatro carreras que se imparten en la universidad, los ponentes fueron arquitectos y diseñadores de prestigio estatal y nacional; se llevaron a cabo seminarios, talleres, cursos, exposiciones, eventos culturales y deportivos. A pesar de que durante esta semana la asistencia a clases no fue obligatoria, debido a las facilidades que los profesores prestaron para poder acudir a dichas actividades, me atrevería a decir que la facultad se vio con más movimiento durante esta semana que en cualquier otro día normal de clases, pues los

alumnos teníamos gran interés por adquirir conocimientos extras para nuestra preparación.

En definitiva, me agradó estudiar el sexto semestre en la Facultad del Hábitat, la gente es muy agradable, y desde que llegué me apoyaron en todo para hacer mi estancia lo más placentera posible.

Cuando mencionaba a mis compañeros que era alumno del IPN, se asombraban y decían que pertenecía a una de las mejores escuelas, a lo cual respondía orgullosamente que sí. Con ello, no pretendo comparar la Facultad del Hábitat con una escuela con prestigio internacional como lo es el IPN, estoy seguro que es de las mejores escuelas, aun comparándola con universidades privadas, pero en particular mi escuela, la ESIA Tecamachalco tiene potencial para convertirse en una de las mejores escuelas de Arquitectura a nivel internacional, esto siempre y cuando las autoridades superiores aprecien la capacidad que tiene cada uno de sus alumnos y hagan lo posible por mejorar la calidad educativa de nuestra escuela. No dudo de la buena calidad del personal docente que aquí labora, pero quizá haga falta hacer un análisis del aprendizaje de sus alumnos y, por consiguiente, complementar las clases con una serie de sesiones prácticas, conferencias impartidas por arquitectos destacados, difusión de talleres, cursos y otras actividades al alcance de todos los alumnos. Me refiero también a mejorar las instalaciones de la biblioteca, el servicio de fotocopiado y los talleres; además de dar mayor difusión a la vinculación académica, promover convenios con empresas importantes para que se percaten de la calidad educativa de nuestra escuela; así como promover todo tipo de eventos que hagan de nosotros ingenieros arquitectos competitivos a nivel internacional como debe ser todo egresado de nuestro Instituto 



**FACULTAD
DEL HABITAT**
UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE SAN LUIS POTOSI

Atlas de la vivienda rural del estado de Tabasco

Ricardo Antonio Tena Núñez*

El trabajo que ahora publica el maestro Gerardo Torres Zárate es de gran valor, no sólo para el estado de Tabasco (caso que documenta ampliamente en sus diferentes regiones), sino para nuestro país y el resto de América Latina, ya que constituye un importante testimonio, que al mismo tiempo que brinda un conocimiento fundamental sobre diversas formas de habitación en el medio rural, aporta distintos elementos de valoración cultural que contribuyen a reconocer nuestras principales referencias de identidad, las cuales constituyen la principal fortaleza frente a las fuerzas económicas y políticas que dominan el mundo globalizado contemporáneo.

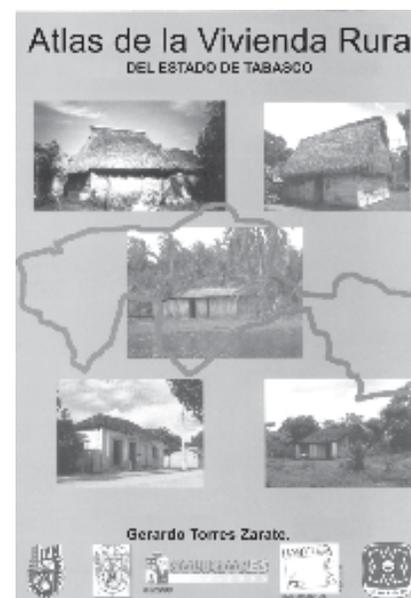
De esta forma, *Atlas de la vivienda rural del estado de Tabasco* se suma al esfuerzo que venimos realizando: investigadores, profesionales, técnicos y estudiantes de Arquitectura, convocados por la Red XIV-E de CYTED-HABITED que coordina el doctor Jorge González Claverán desde hace cinco años, iniciativa que sin duda constituye uno de los esfuerzos más importantes de las últimas décadas en materia de vivienda rural, tanto por su propósito de revalorar el espacio fundamental de habitación popular, como por el estudio de la calidad de vida que priva en el medio rural de los distintos países de Iberoamérica.

Esta publicación cobra importancia porque constituye un testimonio del olvido y la segregación de la que son objeto las comunidades rurales de nuestro país, y de las pésimas intervenciones que han tenido lugar en el campo mexicano, generalmente como parte de obras que ofrecían un bienestar económico para la nación y del que los pobladores, lejos de recibir un beneficio, han sido los más afectados y, eventualmente, expulsados de su territorio. Esta situación, muchas veces conocida, pero pocas documentada y expuesta, toca varios problemas, tal vez el más importante

sea el deterioro de la calidad de vida de quienes históricamente han sido los encargados de la producción de alimentos; y el otro, no menos importante, se refiere a la pérdida gradual del patrimonio cultural que integra la vivienda rural, no sólo la tradicional o milenaria, propia de los grupos étnicos, sino también de la vivienda mestiza, gestada a lo largo de más de 500 años de intercambios culturales.

Estos antecedentes nos permiten reconocer que durante un largo periodo, tanto la vivienda rural como su contexto sociocultural fueron altamente valorados y registrados con distintas finalidades y destinos; sin embargo, lo que es necesario averiguar es el proceso que documenta la separación entre los conocimientos que aportan las viviendas construidas como parte de las "artes populares" en el campo de una tradición milenaria, y las nuevas tendencias constructivas que tratan de sustituirla.

Por lo anterior, los estudios de la vivienda rural obligan a una reflexión más profunda de las causas y el origen de la visión contemporánea de la vivienda (rural y urbana), los que sin duda tienen como referencia el arribo de la modernidad en las sociedades occidentales, cuya ideología forzó una visión del campo fuertemente estratificada y excluyente, al considerar los aspectos rurales como la parte social que representa el atraso, frente a lo moderno de las ciudades. Sin embargo, la vivienda rural aún presenta una gran cantidad de fortalezas que desmienten y refutan las ideologías modernistas y del "progreso", como se aprecia en el trabajo de Torres Zárate 



Mejores promedios y alumnos destacados

Loeza Díaz Gabriela	9.13
Manríquez Suárez Eva	8.94
Hernández Díaz Jhoana	8.89
García Vargas Ivonne	8.88
Niño de Rivera Garzón Lose Arturo	8.88
Velásquez Reyes Karen	8.88
Valdés Vázquez Edith	8.82
Lastra García Augusto Rafael	8.81
Ramírez Ramírez Berenice	8.79
Pérez Sánchez Rosalinda	8.79
Sánchez González Mario	8.79
Crespo de la Vega César Alejandro	8.75
Moreno Enríquez Alma Rosa	8.75
Cide Molina Sonia	8.75
García Ibarra Arturo	8.75
Zaragoza Lira Francisco Fabián	8.75
Vidal Segura Ana Laura	8.75
Andrade Chicuellar Eder	8.69
López López Elda Esther	8.69
Tepale Vargas Carlos César	8.67
Fermín Cantoran Francisco Javier	8.65
Melo Rangel Víctor Alfonso	8.65
Moreno Zamora Irais Jacqueline	8.63
Morales Soriano Marisol	8.63
Pineda Guzmán Misael	8.61
Aguilar García José Luis	8.58
García Fernández Liliana	8.56
Vélez Juárez Haydee	8.56
Castro Cortés Sara Berenice	8.56
López Jaimés Juan Carlos	8.56
Flores Alanís Adrián	8.55
García Ramírez Marisol	8.55
Chiney Tapia Miguel Ángel	8.54
Estrada García José Luis	8.53
Ocampo Díaz Rogelio	8.53
Quevedo Beger Josué Abraham	8.53
Villaverde Cruz Karen	8.52
Sánchez Clemente Martha María	8.52
Castro Naranjo Héctor Hugo	8.50
Vallejo Lecuona Carlos René	8.50
Pérez Pérez María Eugenia	8.50

Concurso ENEA 2003 (por equipos)

Gabriela Vega Villaroel	primer lugar
Ernesto Dueñas Amezcua	segundo lugar
Juan Carlos Meza	tercer lugar

"V Bienal de Arquitectura de Brasil 2003"

Eduardo Hernández Obieta	finalista
Yessica Ortiz Rojas	finalista
Mauricio Lozada Montaña	finalista

Interuniversitario Estado de México 2003

Javier Antonio Mora Aparicio	mención
Gabriel Zúñiga González	mención

Mejor promedio de Posgrado CGPI 2002

Cuauhtémoc García Casas

Interpolitécnicos de teatro 2003

Tercer lugar con la obra: "Yo también hablo de la rosa"

Omar Barrios Alatraste, mejor actor de reparto
Norma Angélica López, mejor actuación femenina
Benjamín Calel Velásquez Villegas, mejor actor
Ana Patricia Yáñez Díaz, mejor dirección y puesta en escena.

Premio Estatal y Nacional del Deporte 2003

Roberto Silva Martínez	gimnasia
Javier Rogelio Díaz Torres	gimnasia
Rogelio Moya Hernández	gimnasia
Luis Antonio López Cruz	gimnasia

Torneo interclubes Tae kwon do (formas)

David García Jiménez primer lugar 🏆



Reconocimiento y trayectoria

A quienes a lo largo de más de tres décadas han dado al Instituto su trabajo, conocimiento, esfuerzo y buena parte del tiempo de su vida. Muchas gracias.





Foto: Steve Double.

Zaha Hadid

Premio Pritzker 2004

La arquitecta Zaha Hadid ganó el Pritzker 2004. La concesión del premio, considerado el Nobel en el campo de la Arquitectura, confirma el reconocimiento internacional a Hadid, quien el año pasado recibió el galardón Mies van der Rohe, es ahora la primera mujer que recibe el Pritzker.

Hadid, de 53 años y ciudadana británica, pasa así a formar parte de una corta lista de 22 arquitectos de 14 países seleccionados desde 1979 como lo más destacado de su profesión.

"Aunque su obra es relativamente pequeña, ha conseguido una buena respuesta y su energía y sus ideas muestran un futuro muy prometedor", resumió sobre la elección de la ganadora el presidente de la Fundación Hyatt, Thomas J. Pritzker.

La ganadora acaba de finalizar en Cincinnati (EEUU) el Centro de Arte Contemporáneo Richard y Lois Rosenthal y está trabajando en el Centro Artístico *Price Tower* en Bartlesville, también en Estados Unidos.

Otros de sus trabajos en Europa incluyen la estación de bomberos de la compañía de muebles Vitra, en Alemania, o el garaje en la terminal ferroviaria a las afueras de Estrasburgo, en Francia.

Entre los nuevos proyectos de Hadid está el Plan Maestro de la ciudad de Bilbao, una nueva estación para trenes de alta velocidad en Nápoles o el conjunto de biblioteca, archivo público y centro deportivo para la ciudad de Montpellier, en Francia.

El premio Pritzker fue instaurado con el deseo de honrar anualmente a aquellos arquitectos vivos cuyo trabajo refleja "talento, visión y dedicación".

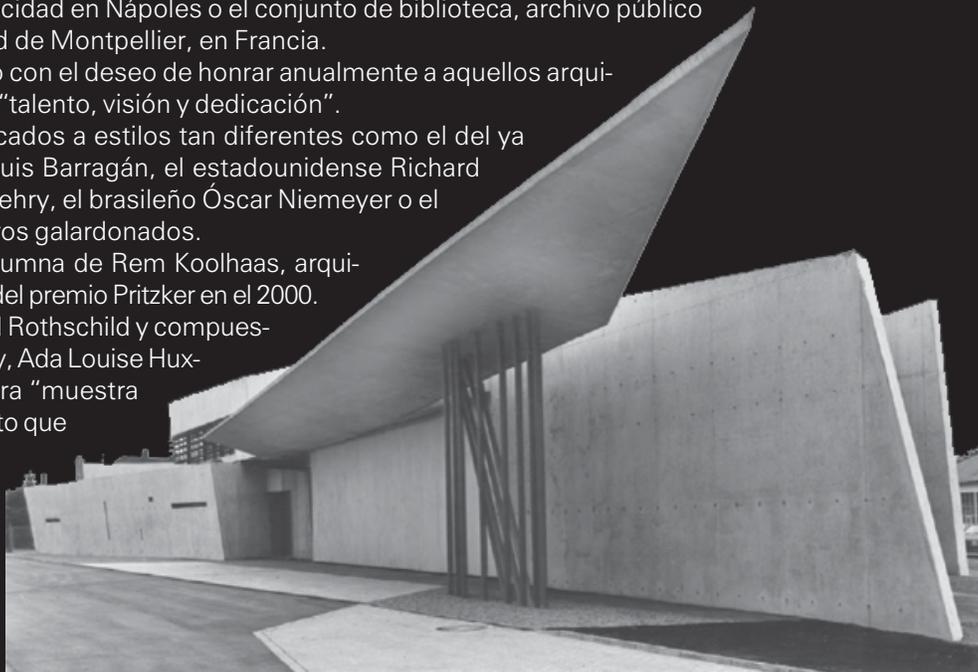
Los tres adjetivos han sido aplicados a estilos tan diferentes como el del ya fallecido arquitecto mexicano Luis Barragán, el estadounidense Richard Meier, el canadiense Frank O. Gehry, el brasileño Óscar Niemeyer o el español Rafael Moneo, entre otros galardonados.

Hadid, nacida en Bagdad, fue alumna de Rem Koolhaas, arquitecto holandés también ganador del premio Pritzker en el 2000.

Para el jurado, presidido por Lord Rothschild y compuesto, entre otros, por Frank O. Gehry, Ada Louise Huxtable o Jorge Silvetti, la ganadora "muestra

su audacia en cada nuevo proyecto que afronta y su originalidad no tiene fin... Es probablemente una de las más jóvenes galardonadas y la que posee una de las trayectorias más claras que hemos visto durante muchos años. Una nueva excitación e innovación se revela en cada proyecto que aborda" ©

su audacia en cada nuevo proyecto que afronta y su originalidad no tiene fin... Es probablemente una de las más jóvenes galardonadas y la que posee una de las trayectorias más claras que hemos visto durante muchos años. Una nueva excitación e innovación se revela en cada proyecto que aborda" ©



Estación de bomberos "Vitra", Weil am Rhein, Alemania 1991-1993. Foto: Helene Binet.

www.pritzkerprize.com