



TEMAS

LA ESTETIZACIÓN DE LA CIUDAD

POLÍTICAS DE LA REGENERACIÓN URBANA



María Emilia Ismael Simental

Rudi Colloredo-Mansfeld

Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXII



TEMAS

LA ESTETIZACIÓN DE LA CIUDAD

POLÍTICAS DE LA REGENERACIÓN URBANA

María Emilia Ismael Simental

Rudi Colloredo-Mansfeld

Coordinadores



TEMAS

LA ESTETIZACIÓN DE LA CIUDAD

POLÍTICAS DE LA REGENERACIÓN URBANA

María Emilia Ismael Simental
Rudi Colloredo-Mansfeld

Coordinadores



Colección

La Fuente

Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP y el IF

Vol.
17

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXII

BUAP
ediciones



MEyA
Instituto de Filosofía de La Habana

INSTITUTO DE
FILOSOFÍA

filosofia@.cu
EDITORIAL



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Ma. Lilia Cedillo Ramírez | *Rectora*

José Manuel Alonso Orozco | *Secretario General*

Luis Antonio Lucio Venegas | *Director General de Publicaciones*

Ángel Xolocotzi Yáñez | *Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

Araceli Toledo Olivares | *Coordinadora de Publicaciones FFyL*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA HABANA

Georgina Alfonso González | *Directora*

Wilder Pérez Varona | *Subdirector científico*

Yohandry Manzano Castillo | *Jefe del Departamento de Comunicación
y Publicaciones*

Volumen 17

La estetización de la ciudad. Políticas de la regeneración urbana

Primera edición, 2022

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104 C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

© Instituto de Filosofía de La Habana

Calzada 251, Esq. J.

C. P. 10400, Vedado, La Habana, Cuba

Tel.: (53-7) 8320301

ISBN versión digital: 978-959-7197-52-2

ISBN versión impresa: 978-959-7197-51-5

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico



COLECCIÓN LA FUENTE

José Ramón Fabelo Corzo

Director de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez

Coordinadora editorial

Fernando Huesca Ramón

Gestor editorial

Ana María Aguilar Pumarada

Coordinadora ejecutiva

Marco Antonio Menéndez Casillas

Ana María Aguilar Pumarada

Marilyn Payrol Morán

Irving Bautista Santamaría

Juan García Hernández

Rodrigo Walls Calatayud

Edición y corrección

La Aldea, edición y diseño

Diseño editorial

Héctor Remedios Fernández

Community manager

www.lafuente.buap.mx

ÍNDICE

LA ESTETIZACIÓN DE LA CIUDAD: POLÍTICAS DE LA REGENERACIÓN URBANA (A MODO DE PRESENTACIÓN) <i>Emilia Ismael Simental</i> <i>Rudi Colloredo Mansfeld</i>	13
1 DEL PASADO	31
URBICIDIO O MATAR A LA CIUDAD. VIOLENCIA BÉLICA CONTRA EL ESPACIO URBANO <i>Arturo Aguirre Moreno</i> <i>Eduardo Báez Gil</i>	33
DISPUTA POR LA MEMORIA Y EL RECUERDO EN LA POLÍTICA CULTURAL Y LA PATRIMONIALIZACIÓN. EL CASO DE LA EX FÁBRICA DE HILADOS Y TEJIDOS DE ALGODÓN DE SAN LUIS APIZAQUITO <i>Luz Areli Hernández Escobar</i>	53
ENTRE CASONAS Y HOSPITALES. EL CASO DE TRES MUSEOS EN EL CORAZÓN HISTÓRICO DE PUEBLA <i>Isabel Fraile Martín</i>	87

TENSIONES Y USOS DEL DERECHO EN TORNO AL ESPACIO PÚBLICO EN QUITO. LA DISPUTA POR EL SENTIDO POLÍTICO DE LA MEMORIA (DEL ANTIGUO TERMINAL TERRESTRE CUMANDÁ Y DEL EXPENAL GARCÍA MORENO EN LA REVOLUCIÓN CIUDADANA)	109
<i>Paco Salazar</i>	
LA RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA COMO UN PAISAJE HISTÓRICO URBANO	135
<i>Mariano Castellanos Arenas</i>	
2	
EL CUERPO	177
COLOR TALAVERA TURISTA. CRÓNICA VISUAL DE UNA CIUDAD CONDICIONADA	
<i>Gabriela Bernal</i>	
<i>Zuleica Rodríguez</i>	
<i>Fátima Frausto</i>	
<i>Mariana Cortés</i>	
<i>Carolina Tabares</i>	179
INFRAESTRUCTURAS FENOMENOLÓGICAS. ASPIRACIONES DE LOS ACTIVISTAS PARA LOS ESPACIOS PÚBLICOS URBANOS EN GUADALAJARA	189
<i>Raúl Acosta García</i>	
“¿QUÉ ES ESTA COSA?” EL HIGH LINE COMO INFRAESTRUCTURA DE AFECTO	209
<i>Julian Brash</i>	

NO SE SABE LA PUNTA DEL HILO (III)

Ana Fernanda Cadena Payton

Federico Martínez Montoya 245

3
Y LAS RELACIONES 269

EL VIAJE DEL CONCEPTO *ESTETIZACIÓN*
POR LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.
A PROPÓSITO DE LAS INVESTIGACIONES
DE LOS ALUMNOS DE LA *MEYA*

Mayra Sánchez Medina 271

PARQUES LINEALES Y EL GIRO ECOURBANO.
LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA ECOLOGÍA
EN LAS CIUDADES ACTUALES

Josué Gorospe Pavón 295

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS
Y ACTIVISMO CULTURAL. EL CASO DEL PROYECTO
DE MURALES DE ZACATLÁN DE LAS MANZANAS
(2014-2019)

Mayra Ayelén Prósperi Jerez 329

ABANDONO INDUSTRIAL, TRAUMA ECONÓMICO
Y EL SURGIMIENTO DE UN NUEVO MODELO
ECONÓMICO CREATIVO

Nancy Gottovi 355

POLÍTICAS PÚBLICAS E INTERVENCIONES
EN EL CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA (2011-2017).
UN ESPACIO QUE SE REDUCE A SITIOS TURÍSTICOS

Adriana Armenta Ramírez 377

LA ESTETIZACIÓN DE LA CIUDAD: POLÍTICAS DE LA REGENERACIÓN URBANA (A MODO DE PRESENTACIÓN)

Emilia Ismael Simental¹
Rudi Colloredo Mansfeld²

El presente libro indaga en el orden sensible de la regeneración urbana activada a través de proyectos de índole cultural. En específico, la publicación es un esfuerzo por abordar cómo la refuncionalización cultural de infraestructura histórica, civil, vial o industrial incide notablemente, por medio de la estetización, en la organización de distintas lógicas políticas, sociales y económicas, ya sean posindustriales, preindustriales o alternativas. Expresado de otro modo, se intenta dilucidar cuál es la economía política y social de los proyectos de regeneración articulada mediante la estetización de espacios de uso público. Lo que queda claro, en primera instancia, es que tales proyectos existen como diversos momentos de encuentro entre el Estado, capitales globales y actores locales, en ocasiones desde arriba, desde abajo o en ambas direcciones –según las visiones de cada parte–, para revitalizar barrios urbanos y trayectorias de vida de sus habitantes. En estas circunstancias, ¿cómo nos permite la cuestión de lo estético indagar en el ordenamiento político de los cuerpos en el espacio, sus afectos y memorias, en función de un proyecto económico? Esta interrogante eleva las conexiones entre nociones de identidad y sentimientos de responsabilidad en espacios urbanos específicos, vinculaciones que involucran, a su vez, acciones cívicas y ambiciones políticas en las prácticas de diseño y programación cultural.

Como parte de la trayectoria de terciarización del capital, en las últimas décadas se ha popularizado la tendencia a reusar, readaptar o

¹ Profesora-Investigadora Titular, Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² Profesor de Antropología, Decano de Ciencias Sociales y Programas Globales, Universidad de Carolina del Norte-Chapel Hill.

refuncionalizar infraestructura pública y privada –especialmente aquella de carácter histórico– como centros de arte, cultura y entretenimiento. Esto es, se ha intentado remplazar el pasado económico y social de esa infraestructura con un presente estimulado por la producción de servicios y bienes intangibles. Los casos son diversos tanto en la complejidad demográfica de las poblaciones a las que sirven como en su distribución geográfica y las visiones económicas que sustentan. Fábricas se transforman en centros culturales, estaciones de autobuses en parques, vías de tren en parques lineales, bodegas en galerías y distritos urbanos enteros en museos abiertos a gran escala. Los ejemplos se encuentran en diversas latitudes y los objetivos que los impulsan van desde la potenciación turística regional hasta la reactivación participativa de comunidades industriales decaídas.³ Detrás de todos ellos, no obstante, hay una lógica de *regeneración económica*: la promesa de integrar el pasado –la vida y los medios industriales o preindustriales– a las prácticas de un capitalismo tardío parcialmente desindustrializado.

Sin embargo, antropológicamente, la regeneración implica dos procesos: por una parte, la movilización económica en la generación de medios actualizados de subsistencia y, por otra, la operación cultural de invocar el pasado o los viejos tiempos para legitimar las nuevas formas de vida.⁴ En la articulación de ambos encontramos al arte y a la cultura como agentes activadores de nuevos espacios urbanos. La diversidad de escenarios proyecta una apuesta por la industria creativa como estrategia de desarrollo o la adaptación del sector cultural a la tendencia neoliberalizadora de políticas económicas y culturales. Pero ¿de qué manera se intersecan estos procesos de regeneración y estetización?

Investigadores como el geógrafo David Harvey han expuesto la preocupación por el impacto que tienen los espacios diseñados por el capital en la marginalización de la actividad humana, en la inequidad del desarrollo social y geográfico y, finalmente, en los procesos

³ Cfr. Andy C. Pratt, “Creative cities: the cultural industries and the creative class”, en *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*; Caroline Donnellan, *Towards Tate Modern: Public Policy, Private Vision*; Kornelia Ehrlich, “Conflicting Visions of Urban Regeneration in a New Political and Economic Order”, en *Anthropological Journal of European Cultures*; Lauren Andres, “Alternative Initiatives, Cultural Intermediaries and Urban Regeneration: the Case of *La Friche* (Marseille)”, en *European Planning Studies*; Lily Kong, Ching Chia-ho y Chou Tsu-Lung, *Arts, Culture and the Making of Global Cities: Creating New Urban Landscapes in Asia*.

⁴ Cfr. Rudi Colloredo-Mansfeld, “The anthropology of economic regeneration”, en *Economic Anthropology*.

de cambio social. De manera particular, y en relación con el arte, la publicación seminal de Sharon Zukin⁵ puso de manifiesto el poder gentrificador del arte –con sus agentes y espacios– en los procesos urbanos del capital. La reutilización de infraestructura histórica a través de proyectos culturales desarrollados en los últimos años cobra especial relevancia de estudio por su incidencia directa en la economía política de su emplazamiento.

Si bien desde el siglo XVIII, el arte, la cultura y sus instituciones han estado consistentemente vinculadas a proyectos de orden político y urbano,⁶ las instituciones del Estado moderno se abocaban principalmente a la administración y representación de un orden social. Los museos, por ejemplo, acumulaban colecciones que regulaban y jerarquizaban el acceso de ciertas clases sociales a determinado tipo de lugares y bienes culturales,⁷ mientras que los parques permitían articular divisiones sociales mediante los usos culturales del moderno espacio público.⁸ Sin embargo, las actuales instituciones o proyectos de la cultura van más allá de la colección y delimitación de usos y prácticas sociales. La refuncionalización de infraestructura para uso público actúa directamente sobre un orden no solo económico sino estético, pues transforma y regula en una dimensión sensible los modos corporales, afectivos y simbólicos de construir, actuar y organizar el espacio urbano y las relaciones sociales que lo construyen.

Como ha señalado Allen Scott, la dimensión cognitiva-cultural de la economía que había signado otras etapas previas del capitalismo,⁹ ha sido convertida por el tardocapitalismo en su fuerza vital y en la lógica misma de su *territorialización*.¹⁰ Por su parte, Chantal Mouffe ha advertido que el

capitalismo actual depende cada vez más de las técnicas semióticas para crear los modos de subjetivación necesarios para su reproducción [...]

⁵ Cfr. Sharon Zukin, *Lofi Living: Culture and Capital in Urban Change*.

⁶ Cfr. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; Daniel Herwitz, *Heritage, Culture and Politics in the Postcolony*; Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*; Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*.

⁷ Cfr. N. García Canclini, *ob. cit.*

⁸ Cfr. Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*.

⁹ Cfr. Allen J. Scott, *Social Economy of the Metropolis: Cognitive-Cultural Capitalism and the Global Resurgence of Cities*, pp. 64-65.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

Para mantener su hegemonía, el sistema capitalista actual necesita movilizar constantemente los deseos de la gente y moldear sus identidades.¹¹

Así, mirar hoy el papel que tiene lo estético –el sentir, los afectos y sus operaciones simbólicas– en la movilización del capital se vuelve central para pensar lo social y su configuración espacial. La *estetización*, entendida en su teorización posmoderna¹² como el proceso de (re) configuración de la experiencia sensible del espacio, el tiempo, los cuerpos, las relaciones, los afectos y sus representaciones, se revela no solo como una aproximación crítica a la economía del espacio social, sino también como un *locus* de intervención y disputa. La propuesta del presente libro es precisamente develar cómo los medios de producción poseen una expresión sensible en el ordenamiento de esas mismas dimensiones (espacio, tiempo, cuerpos, relaciones, afectos y representaciones). Por ello, el cuestionamiento de la estetización de la ciudad y su infraestructura en los proyectos de regeneración urbana a distintas escalas deviene fundamental para el ámbito de negociación del orden sensible en la economía política.

¿Qué es la estetización de una ciudad?

La *ciudad*, en tanto unidad hermenéutica, es entendida aquí como un ensamblaje urbano de naturaleza cambiante y heterogénea, y no como una superficie delimitada política o geográficamente.¹³ A la ciudad ya no la define su extensión territorial, su volumen demográfico, su equipamiento urbano o su organización gubernamental, sino el tipo y densidad de relaciones humanas y no humanas que generan una territorialización reconocible y modos de vida identificables. En el capítulo “Urbicidio o matar a la ciudad. Violencia bélica contra el espacio urbano”, compendiado en este volumen, Aguirre y Báez proponen algo semejante: recurren al concepto de *complejidad* para nombrar una característica clave de un ensamblaje urbano. En sus palabras, “con *ciudad* nos referimos a la intrínseca manera de complejización permanente del

¹¹ Chantal Mouffe, *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, p. 97.

¹² Cfr. C. Mouffe, *ob. cit.*; Fredric Jameson, *La lógica cultural del capitalismo tardío*; Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*; Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus*; Pedro P. Gómez y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales*.

¹³ Cfr. Emilia Ismael Simental *et al.*, “Building the city through culture: Puebla’s cultural urban assemblage (1987-2017)”, en *Social & Cultural Geography*.

espacio”, a saber, “la permanente dinámica de las prácticas espaciales de los cuerpos, para alterar morfológica y simbólicamente el espacio”.

En ese sentido, las redes y flujos que conectan a una pequeña población con trayectorias regionales o globales hacen de esta un ensamblaje urbano con cualidades específicas y reconocibles. Ello posibilita articular y pensar, por un lado, una aproximación a ensamblajes más pequeños (como los barrios) en relación a una red urbana más amplia (como otra ciudad), o a una ciudad en relación a otras redes metropolitanas. Por otro lado, y de manera simétrica, esto también permite integrar dimensiones materiales, históricas, ambientales, afectivas y simbólicas para desarrollar una lectura estética del territorio como estructura conformada por partes interdependientes. En este contexto, la estetización es entendida como una manifestación de la complejidad de lo urbano que expresa, territorialmente, las manipulaciones de proyectos humanos, sus aspiraciones y límites.

Los capítulos que integran este volumen no se enfocan solo en grandes ciudades, sino en escalas y configuraciones diferentes del territorio. Tampoco tienen el objetivo de decifrar algún estilo arquitectónico o de urbanización, un carácter plástico o tipología del paisaje, ni reconstruir una identidad original de la ciudad en los recientes procesos de transformación urbana. Entonces, ¿cómo puede la estética hablarnos con mayor complejidad sobre la regeneración de la ciudad?

En las últimas décadas ha sido posible identificar las pretensiones de revitalizar o activar económicamente zonas urbanas con operaciones específicas de la estetización, como la patrimonialización, la modernización, el embellecimiento, la ecologización o la recuperación, entre otras. Cuando analizamos estas operaciones a partir del dinamismo del orden estético queremos llamar la atención hacia dos componentes: la temporalidad y la participación. Al respecto son distinguibles, sobre todo, tensiones por presentar instalaciones históricas recuperadas a través de los medios de producción contemporáneos. En estos casos, el momento de refuncionalización, ya sea de una planta industrial o de infraestructura histórica o vial adecuada al presente, reclama la inversión de recursos para lanzar usos, negocios o trabajos nuevos.

El reto estético parece ser, por tanto, el de generar flujos de personas, capital, ideas y arte para encontrar una salida a las circunstancias endémicas del declive socioeconómico. Desde la perspectiva de la estetización

se puede hablar de una suerte de demanda por estar a la moda, que es ciertamente otra forma de reformular el pasado, un signo de la visión contrastiva de la propia historia industrial. Sin embargo, la estetización corre por varias avenidas –los espacios cerca de los edificios, el arte en exposición, la comida, la cerveza, la música y las ciclovías–. A partir de todos estos medios toman forma las temporalidades contemporáneas, vinculando a fábricas refuncionalizadas con lugares cosmopolitas.

En contrapunto, los proyectos que se discuten en este libro se comprometen a considerar una temporalidad más: la de la continuidad. En esta se inscribe el trabajo del patrimonio y otras formaciones culturales que tienen la responsabilidad de demostrar prácticas de preservación y uso de un sitio año tras año. Es decir, la estetización no refiere solamente a la última tendencia, sino también a expresiones multigeneracionales que puedan presentar las innovaciones actuales como manifestaciones de continuidad de y para la gente. Aún más, las estrategias estéticas en la proyección del pasado en el presente negocian la posibilidad de un futuro: una infraestructura renovada irradia y moldea las fuerzas para la próxima generación. La idea es cuestionar cómo se construye una identificación a largo plazo entre las inversiones económicas y un lugar. Estos procesos de encadenamiento de una época nueva con la anterior devienen centrales en la noción de regeneración, lo que nos compele, inevitablemente, a mirar más allá de la refuncionalización de infraestructura y a asumir la estética como un eje crucial a ser pensado.

Además de la temporalidad, estas operaciones presentan procesos distintos de participación social. La estética en las manos de artistas, activistas, gestores, técnicos, funcionarios municipales, curadores y políticos es una herramienta de enrolamiento de otros actores, una propuesta de un gusto compartido y una visión de vida renovada. Los textos recopilados en este libro coinciden, en ese sentido, en la articulación de un análisis que evidencia cómo estas expresiones estéticas guían procesos organizativos y de formación institucional.

Por un lado se habla de la autogestión y los esfuerzos desde abajo que movilizan colaboraciones entre grupos diversos, protagonizados por artistas o activistas con la capacidad de sostener una visión novedosa, ya sea económica, estética o histórica. Por otro se abordan las formas de participación cívica auspiciadas por el Estado y las normas de consulta pública mezcladas con las campañas políticas. En las siguientes páginas,

los trabajos documentan el poder estatal en discusiones cotidianas sobre proyectos urbanos de arte, patrimonio, espacios cívicos y planes para nuevas funciones de la infraestructura deteriorada. Descrito de otra manera, las tensiones entre las temporalidades que distinguen los proyectos de revitalización expresan también la complejidad de las metas sociales a través de la estetización de la ciudad. En la fricción entre las reclamaciones de continuidad y de un nuevo comienzo emergen estrategias de reorganización de poblaciones, trabajadores y usuarios originales en el proceso de atraer a nuevos grupos de clientes, residentes o inversionistas.

Estos componentes nos hablan de un dinamismo de orden estético como el campo de disputa para experiencias sensibles de la economía política. Llamamos, así, la atención sobre cómo distintas operaciones, por medio de estos componentes en el orden de lo sensible, reivindican estéticamente ciertas formas de regeneración. La principal preocupación es exponer el tema para fomentar estudios sobre estos procesos, más allá de los límites formales impuestos por un proyecto, edificio o sitio en específico.

Nuestro primer intento por generar debates en torno a la cuestión se dio en 2017 a partir de la convocatoria al coloquio internacional “La estetización de la ciudad: políticas de la infraestructura cultural”, organizado en colaboración entre la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y el Departamento de Antropología de la Universidad de Carolina del Norte, Chapel-Hill (UNC-CH). La convocatoria respondía, en primera instancia y de manera muy concreta, a la relación académica entre ambas entidades a través del proyecto *Factories of Change*, en el cual se exploraba la tendencia internacional de las últimas décadas a refuncionalizar infraestructura fabril en centros culturales como museos o parques. Los casos estudiados en México, Ecuador y la costa este de los Estados Unidos arrojaron cuestionamientos que establecían una vinculación con procesos urbanos, culturales y económicos más allá de los proyectos específicos y, al mismo tiempo, revelaban su resonancia con otros procesos de estetización urbana.

La respuesta a la convocatoria fue generosa y diversa, lo que, sin duda, animó al presente proyecto editorial. A partir de la experiencia en el coloquio se convidó a algunos ponentes a continuar la reflexión

mediante este libro, al tiempo que se invitó directamente a otras autoras a sumar sus perspectivas. La lista de contribuidores en el presente volumen expresa este compromiso con la extensión del tema. Para nosotros, la pregunta por la estetización de la ciudad introduce debates relevantes que no pueden dejarse exclusivamente en manos de los académicos. De esa forma, en el libro se recogen las intervenciones de investigadoras de varias disciplinas –filosofía, antropología, estudios culturales–, pero también se da cabida a las aportaciones de un ingeniero mecánico, de la directora de una organización de la sociedad civil y de artistas. Así, los debates cívicos y la vida urbana se benefician, finalmente, de una amplia gama de mentes y experiencias que abordan un tema como este con complejidades tanto emocionales como identitarias y políticas.

Ante tal diversidad, la lectora puede simplificar su entrada a cada uno de los análisis a través de tres interrogantes: ¿en qué consiste la refuncionalización, sea económica, cultural o de la vida cívica?, ¿cuál es la visión y ambición estética en cada caso? y ¿hay en el proceso de refuncionalización también una esperanza de regeneración histórica e identitaria en el proceso de la construcción del futuro? Esto no implica que se puedan responder de la misma forma las tres preguntas en cada caso, sino que la presencia o ausencia de una nueva función, visión estética o reclamo de regeneración revela algo útil en las acciones de los grupos protagonistas.

Existe otra estrategia para agrupar y clarificar los casos y sus trayectorias. Identificamos tres registros en los que se interviene el orden de lo sensible a través de proyectos de regeneración cultural: la configuración del pasado, la organización de los cuerpos y la regulación de las relaciones humanas (así como de lo humano con aquello que no lo es). Aunque estos registros no son independientes es posible constatar la prominencia de un registro u otro en determinado proyecto, zona, barrio o ciudad, y es precisamente eso lo que hemos querido destacar en la articulación de las secciones de este libro. Al recurrir a la noción de *registro* aprovechamos la idea lingüística de atender tanto contexto como repertorio en prácticas simbólicas, sumando simétricamente las funciones de lo material y lo no humano –como el acero o la arcilla– para establecer tanto los límites como los recursos disponibles para la acción dentro del ensamblaje de la complejidad urbana. En lo que sigue, exploraremos estos tres registros:

Del pasado

Por *pasado*, como primer registro estético, entendemos las formas culturales del recuerdo, la memoria, la remembranza y su representación simbólica. Más que asumir el pasado como un hecho objetivo y determinado históricamente, lo pensamos como una irrupción o disrupción política del presente.¹⁴ En esta lógica, las operaciones simbólicas, discursivas y materiales reconstruyen narrativas temporales sobre el tiempo pasado que organizan las concepciones de lo social en el presente y el futuro configurando su orden político. Los textos aglutinados en esta sección ponen de manifiesto distintos procedimientos estéticos de la intervención urbana que reconfiguran el pasado para darle sentido a la experiencia sensible en el presente. Aunque estos se articulan frecuentemente con ejercicios que involucran el patrimonio, las discusiones desarrolladas señalan, además, la importancia sociopolítica de la gestión del pasado y la memoria en proyectos de regeneración urbana.

Urbicidio o matar a la ciudad. Para abrir esta sección, Aguirre y Báez presentan una importante reflexión conceptual sobre la construcción y destrucción de un entorno urbano habitado. A partir del concepto de *ciudad* como una estructura compleja y heterogénea, y del *urbicidio* como su aniquilación, los autores nos incitan a reconsiderar cómo la violencia que sufren los espacios urbanos contemporáneos no se limita al daño de la infraestructura, sino que implica necesariamente la ruina del valor simbólico de la memoria y de la cultura de poblaciones enteras. Desde esta perspectiva, la violencia material deliberada es también una operación estética de reconfiguración del pasado y el futuro tras la destrucción de modos de vida específicos, sus referencias y las condiciones que los posibilitan. Si bien su reflexión parte de contextos bélicos delimitados, la instancia a pensar el papel de la destrucción deliberada en las trayectorias urbanas se vuelve ineludible.

Disputa por la memoria. ¿Qué lugar tiene la infraestructura histórica en la construcción social de la memoria? Hernández Escobar contribuye a este volumen haciendo dialogar a las culturas del recuerdo con las políticas culturales de patrimonialización e intervención de lugares

¹⁴ Cfr. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.*

históricos. Tras la refuncionalización de la ex Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón San Luis en Apizaco, Tlaxcala (México), en el moderno Centro de las Artes de Tlaxcala, la autora cuestiona el impacto metodológico y jurídico que un régimen histórico tiene en el desarrollo y alcance social de este tipo de proyectos. Los hallazgos de su trabajo de campo advierten el gran recorrido que las políticas culturales tienen todavía pendiente en la gestión del pasado, especialmente respecto al tratamiento de la infraestructura histórica fabril.

Arquitectura histórica y propuestas museísticas. El museo de arte no es una estrategia reciente de renovación urbana, como lo atestiguan ya dos décadas de debates sobre el efecto Guggenheim.¹⁵ Sin embargo, en ciudades catalogadas como patrimonio o con reconocidos centros históricos, la función de estas intervenciones cobra especial relevancia por las tensiones que genera la remodelación de edificios antiguos y la transformación del carácter, usos y significados de áreas con alto valor histórico. Isabel Fraile explora esta operación estética sobre el pasado arquitectónico de la ciudad de Puebla, México. Reconocido como Patrimonio Mundial por la Unesco, el centro histórico de esta ciudad incluye numerosos museos con una agenda cultural diversa. La autora subraya la sobrada centralidad que la agenda expositiva de estos espacios ha cobrado en relación con su función sociourbana para reclamar la gestión arquitectónica del pasado como ámbito igualmente importante en la construcción de significados colectivos contemporáneos de la ciudad.

Tensiones y usos del derecho en torno al espacio público. Paco Salazar traza las disputas sobre el espacio público y el patrimonio después de la reinención democrática de Ecuador, a partir de la Constitución de Montecristi (2008). Los “fetiches del patrimonio elitista” que habían regido la política cultural y urbana de este país sudamericano fueron sometidos a una lectura crítica que ha intentado dinamizar y defender la memoria, los imaginarios y los modos de vida de la ciudadanía en torno a los espacios históricos. Desde su experiencia como consultor de

¹⁵ Cfr. Beatriz Plaza, “The Guggenheim-Bilbao Museum Effect: A Reply to María V. Gómez’ ‘Reflective Images: The Case of Urban Regeneration in Glasgow and Bilbao’”, en *International Journal of Urban and Regional Research*, pp. 589-592.

los proyectos de renovación urbana de la terminal terrestre Cumandá y del penal García Moreno en Quito, el autor reivindica otras maneras de gestionar colectivamente la ciudad.

La resignificación del patrimonio industrial. Como bien señala Mariano Castellanos en su contribución a este volumen, la investigación histórica sobre la ciudad de Puebla es inagotable. De ahí que cerremos esta sección sobre la configuración estética del pasado regresando a dicha urbe. Para ello, Castellanos nos habla, desde la perspectiva de las geohumanidades, sobre la articulación de los procesos de resignificación del paisaje urbano y de su puesta en valor. A través del concepto de *paisaje histórico urbano* analiza el pasado fabril que le da orden al territorio construido para ofrecer una lectura del presente de la capital poblana y revelar otras formas comunitarias de habitar que no estén motivadas por la especulación territorial.

El cuerpo

Podemos decir con cierta certeza que el cuerpo humano ha sido, históricamente, uno de los primeros objetos de reflexión de la estética. En ese sentido se ha conceptualizado como una materialidad sujeta, por un lado, a las afecciones temporales del gusto y, por otro, a su funcionalidad, derivando en cánones y estándares de representación. Sin embargo, en el marco de nuestra reflexión estética el cuerpo es abordado no como una materialidad estable, homogénea y coherente individualmente, sino como una corporeidad social, es decir, inscrita en temporalidades específicas y distintas redes de participación. Aquí, la localización corpórea de lo sensible da cuenta de la capacidad de lo estético para rearticular la experiencia colectiva y constituir sociabilidad mediante la experiencia corporal compartida.¹⁶ Así, la interrelacionalidad con la experiencia de la subjetividad y lo social alcanza implicaciones éticas.¹⁷ Es la resonancia de unos cuerpos con otros lo que informa y significa su posición política. Desde tal resonancia, los textos de esta sección reflexionan sobre el ordenamiento de los cuerpos, la corporalidad y la experiencia corporal en proyectos de regeneración

¹⁶ Cfr. E. Ismael Simental y Alberto López Cuenca, "El cuerpo del afecto: la dimensión política de lo grotesco", en *Imaginarios del grotesco, teoría y crítica*, pp. 189-207.

¹⁷ Cfr. Sherri Irvin, ed., *Body Aesthetics*.

urbana para tratar de entender los efectos vividos de la estetización del espacio público.

Color Talavera Turista. La sección inicia con una provocación visual y experiencial. Bernal, Rodríguez, Frausto y Cortés recrean, a manera de ensayo fotográfico, una exposición presentada en el marco del coloquio de 2017. A través de la obra de Carolina Tabares nos invitan a recorrer la ciudad de Puebla contemporánea y reflexionar sobre nuestra presencia en el espacio público. Es por medio de la experiencia sensible del espacio que se revela la normalización estética de la desigualdad.

Infraestructuras fenomenológicas. Raúl Acosta aborda la tensión entre la ética y la estética en la transformación urbana a partir de una reconsideración elemental: el cuerpo en el espacio público. En un seguimiento etnográfico de movimientos activistas en la ciudad de Guadalajara, Jalisco (México), Acosta introduce el concepto de *infraestructuras fenomenológicas* para subrayar la dimensión performativa y cultural de la organización social del espacio y su administración. Así, la experiencia corporal se vuelve fundamental en la formulación e implementación de políticas públicas de movilidad urbana, junto con la emergencia de insospechadas alianzas en la gestión de la ciudad.

¿Qué tipo de infraestructura es el High Line? Del mismo modo, en el siguiente capítulo la experiencia corpóreo-afectiva se convierte en un presupuesto crítico para dar lectura a una de las infraestructuras más paradigmáticas de la rehabilitación cultural-urbana de los últimos tiempos: el High Line de Nueva York. Desde su apertura en 2009, esta renovada estructura del pasado industrial ha recibido una gran atención por parte de turistas, usuarios locales, urbanistas, arquitectos, funcionarios e investigadores de diversas arenas. Sin embargo, paradójicamente, no hay un consenso respecto a qué es ahora esta estructura: ¿un parque?, ¿una innovadora estrategia de revitalización?, ¿una tecnología de gentrificación? Julian Brash propone pensarla como una infraestructura integral en función de las operaciones afectivas específicas de flujos corporales y materiales en el presente (es decir, su *infraestructuralidad*), para iluminar lo que el High Line nos puede enseñar sobre la gobernanza urbana contemporánea.

No se sabe la punta del hilo. La tendencia a la refuncionalización de grandes instalaciones fabriles en centros para la cultura y el esparcimiento destaca actualmente en, al menos, dos aspectos: la distancia cultural entre su función original y su nuevo giro productivo, y la nueva relación que dichos proyectos establecen con aquellas personas que anteriormente dieron vida a ese espacio. A diferencia de las infraestructuras históricas de épocas más tempranas, las comunidades que habitaban estas fábricas aún sobreviven a través de extrabajadores y sus familiares cercanos. Con metodologías basadas en artes y fuertemente ancladas a la experiencia de los cuerpos, Ana Cadena y Federico Martínez exploran la co-constitución de una comunidad de obreros, la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey y el ahora Parque Fundidora.

Y las relaciones

El tercer registro estético que hemos identificado para este volumen tiene que ver con pensar el espacio urbano no como la delimitación o identificación formal de un lugar, sino como la configuración de relaciones y encuentros que se sostienen temporalmente y presentan cualidades específicas. En una línea de pensamiento de tipo *ensamblaje*,¹⁸ se propone pensar el territorio y su intervención cultural como la estructuración aglutinante de relaciones humanas y de lo no humano a través de la acción de actores o componentes estéticos como la temporalidad y la participación. En este sentido, por ejemplo, la refuncionalización de un espacio por medio de cierto tipo de actividad artesanal, oficio o técnica artística tiene una función específica en la alineación de actores y configuración de relaciones políticas y socioafectivas. De la misma manera, la introducción de un vocabulario novedoso o economía de gustos no solo reactiva ciertos espacios, sino que los regenera al intervenir en su articulación sociocultural con resultados muy diversos.

El viaje del concepto estetización. Mayra Sánchez abre esta sección con un ejercicio de transversalidad tanto epistemológica como metodológica. Su texto evidencia una clara articulación entre los conceptos que utilizamos para reconstruir la realidad y los métodos que empleamos para

¹⁸ Cfr. E. Ismael Simental *et al.*, *ob. cit.*

validarlos. El análisis de distintos estudios sobre la ciudad, su infraestructura cultural y su estetización, pone en relieve las tensiones metodológicas que emergen de las distintas conceptualizaciones con las que operan. Al hacer viajar los conceptos, Sánchez advierte la importancia de tomarse en serio las significaciones que distintos actores generan cuando se diseñan estrategias de intervención del espacio urbano, pues son estas las que definen sus interacciones y modos de actuar.

Parques lineales y el giro eco-urbano. En este capítulo, Josué Gorospe interroga el recurso simbólico de lo ecológico en los proyectos urbanos conocidos como parques lineales. En un análisis crítico de la investigación académica sobre este fenómeno, el autor detecta la infravaloración de la estética como aproximación teórico-metodológica para problematizar la instrumentalización de la ecología en proyectos de renovación urbana ligados a procesos de especulación territorial y gentrificación. Apunta, así, a la estética ambientalista como mediadora de las relaciones político-urbanas, con importantes implicaciones para las estrategias de lucha social por el derecho a la ciudad.

Prácticas artísticas participativas. La función que cumple el activismo cultural en la transformación del espacio urbano a partir de su estetización no puede desestimarse como mero embellecimiento o rescate de espacios. De particular atención son aquellas acciones artísticas y culturales que buscan atender problemáticas sociales específicas a través de proyectos llamados participativos, por sus propósitos catalizadores de experiencias colectivas. Mayra Prósperi indaga en el caso del Proyecto de Murales de Zacatlán de las Manzanas en la Sierra Norte del estado de Puebla, entre 2014 y 2019. La autora traza, analizando cada etapa del proyecto, las transformaciones no solo plásticas de lugares icónicos del municipio, sino su impacto político y social como parte de esfuerzos público-privados por incentivar una economía turística. El capítulo evalúa las tendencias de toma de decisiones de los agentes involucrados a partir de la organización estética del proyecto. Los hallazgos son reveladores, pues el acercamiento a las temáticas y a los procesos técnicos de la elaboración de los murales manifiesta la función histórica que las élites tienen en la territorialización de Zacatlán.

Abandono industrial y un nuevo modelo de economía. Mientras los proyectos culturales de refuncionalización de infraestructura histórica industrial parecen llamativos fenómenos globales ligados a grandes metrópolis en su trayectoria tardocapitalista, las poblaciones rurales no son ajenas a esta operación estética de los espacios fabriles. La devastación socioeconómica de pequeñas poblaciones tras el colapso de sus economías manufactureras ha motivado a emprendedores culturales –o lo que Richard Florida¹⁹ llamó la *clase creativa*– a experimentar en microrredes urbanas con la actividad cultural como motor de la rehabilitación económica. Algunos de estos casos apuestan por una reactivación económica sustentable inscrita en una regeneración sociocultural, un reordenamiento de las relaciones dentro de la comunidad y la capacidad de reimaginar su futuro. En este capítulo, Nancy Gottovi relata su experiencia en el desarrollo del proyecto STARworks, en Carolina del Norte, y los constantes reajustes y desencuentros a los que se enfrenta un proyecto cultural sin fines de lucro en su trayectoria por subvertir los modelos de arriba hacia abajo de la política de desarrollo neoliberal.

Inequidad sociourbana en Puebla. Para cerrar la reflexión regresamos a la ciudad que acogió el coloquio de 2017: Puebla. Adriana Armenta reflexiona sobre la profunda transformación del afamado centro histórico poblano a partir de 2011. Con su contribución, Armenta nos recuerda que las políticas urbanas turistificadoras del tardocapitalismo no son producto solo de un giro creativo en la economía, sino de la articulación histórica de modelos de gestión pública donde la ciudadanía ha tenido que organizarse y disputar su lugar en las estructuras de toma de decisiones. Lo estético emerge en estos procesos como el terreno de negociación de las relaciones sociales, políticas y materiales para hacer la ciudad.

Por último, este volumen llega a sus manos como parte de la serie Temas de la Colección La Fuente, brazo editorial de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, que tiene como objetivo dar continuidad y consolidar el trabajo originado en eventos académicos de temas selectos de la maestría, así como articular relaciones académicas interinstitu-

¹⁹ Cfr. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*.

cionales a partir de cuestionamientos y aplicaciones específicas de la reflexión estética. Esta publicación es una integración de tales esfuerzos en la medida en que atiende una diversidad de preocupaciones en torno y más allá de la estética, al tiempo que se concentra en estimular y nutrir el debate social desde la academia.

Bibliografía citada

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres & Nueva York, Verso, 1983.
- Andres, Lauren, “Alternative Initiatives, Cultural Intermediaries and Urban Regeneration: the Case of *La Friche* (Marseille)”, en *European Planning Studies*, vol. 19, núm. 5, mayo, 2011, pp. 795-811.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres & Nueva York, Routledge, 1995.
- Colloredo-Mansfeld, Rudi, “The anthropology of economic regeneration”, en *Economic Anthropology*, vol. 6, núm. 1, enero, 2019, pp. 147-149.
- Donnellan, Caroline, *Towards Tate Modern: Public Policy, Private Vision*, Abingdon & Nueva York, Routledge, 2018.
- Ehrlich, Kornelia, “Conflicting Visions of Urban Regeneration in a New Political and Economic Order”, en *Anthropological Journal of European Cultures*, vol. 21, núm. 2, septiembre, 2012, pp. 68-88.
- Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class*, Nueva York, Basic Books, 2002.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México, Grijalbo, 1989.
- Gómez, Pedro P. y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, ils. de Nicolás Consuegra, fotogs. de Sandra Rengifo y Pablo Adarme.
- Herwitz, Daniel, *Heritage, Culture and Politics in the Postcolony*, Estados Unidos, Columbia University Press, 2012.
- Irvin, Sherri, ed., *Body Aesthetics*, Reino Unido, Oxford University Press, 2016.
- Ismael Simental, Emilia *et al.*, “Building the city through culture: Puebla’s cultural urban assemblage (1987-2017)”, en *Social & Cultural Geography*, diciembre, 2019.

- Ismael Simental, Emilia y Alberto López Cuenca, “El cuerpo del afecto: la dimensión política de lo grotesco”, en Angélica Tornero y Lydia Elizalde, coords., *Imaginarios del grotesco, teoría y crítica*, México, UAEM y Juan Pablos Editor, 2011, pp. 189-207.
- Jameson, Fredric, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, 4.^a ed., Trad. de Celia Montolío y Ramón del Castillo, Madrid, Trotta, 2016.
- Kong, Lily, Ching Chia-ho y Chou Tsu-Lung, *Arts, Culture and the Making of Global Cities: Creating New Urban Landscapes in Asia*, Cheltenham, Inglaterra, Edward Elgar Publishing, 2015.
- Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*, Trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Pról. de Jesús Ibáñez, Barcelona, Icaria, 1990.
- Mouffe, Chantal, *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Plaza, Beatriz, “The Guggenheim-Bilbao Museum Effect: A Reply to María V. Gómez’ ‘Reflective Images: The Case of Urban Regeneration in Glasgow and Bilbao’”, en *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 23, núm. 3, septiembre, 1999, pp. 589-592.
- Pratt, Andy C., “Creative cities: the cultural industries and the creative class”, en *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, vol. 90, núm. 2, noviembre, 2008, pp. 107-117.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Trad. e introd. de Gabriel Rockhill, Londres & Nueva York, Continuum, 2004.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Argentina, Siglo XXI, 2005.
- Scott, Allen J., *Social Economy of the Metropolis: Cognitive-Cultural Capitalism and the Global Resurgence of Cities*, Reino Unido, Oxford University Press, 2008.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, Barcelona, Paidós, 2004.
- Zukin, Sharon, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore & Londres, Johns Hopkins University Press, 1982.



1

DEL PASADO

URBICIDIO O MATAR A LA CIUDAD. VIOLENCIA BÉLICA CONTRA EL ESPACIO URBANO¹

Arturo Aguirre Moreno²

Eduardo Báez Gil³

Apertura

En los últimos dos siglos la ciudad, en tanto concepto y realidad, ha cambiado de modo impredecible. Una combinación inédita de factores, actores y elementos ha dado lugar a la alteración de *umbrales de habitabilidad*,⁴ esto es, a la modificación en las formas humanas de relación con el espacio edificado. La Revolución industrial –como amplio proceso de alteración en los modos de relación, producción y desecho–, el desarrollo de la metalurgia en el fortalecimiento de materiales o creación de otras aleaciones, la aceleración de los transportes y las comunicaciones, así como el impulso otorgado al trazado urbano y a la edificación monumental han dado pie a la construcción de grandes bloques habitacionales, rascacielos, urbanizaciones y, con ello, a la estructuración ciudadina.⁵ Así, en dos siglos las antiguas ciudades han sido

¹ El presente texto es una versión del ensayo “Urbicidio en tiempo de las ciudades. Violencia contra el espacio urbano”, publicado por los autores en *Reflexiones Marginales*, núm. 46, 2018. Ambos trabajos forman parte del proyecto *Filosofía forense*, del Posgrado en Filosofía Contemporánea de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² Profesor-Investigador de tiempo completo del Doctorado en Filosofía Contemporánea de la BUAP.

³ Profesor colaborador de la Licenciatura en Filosofía y doctorante en Filosofía Contemporánea por la BUAP.

⁴ La noción de *umbrales de habitabilidad* rescata la noción de *umbrales de mutación*, propuesta por Iván Illich, en el uso y rebase de las herramientas y dispositivos de regulación que se da en las sociedades industrializadas. Para Illich, las instituciones modernas y su énfasis desmedido en la técnica y el control apuntan a una destrucción de lo humano y contravienen los principios para los cuales fueron concebidas. En sus palabras, “el equilibrio de la vida se expande en varias dimensiones y, frágil y complejo, no transgrede ciertos cercos. Hay umbrales que no deben rebasarse [...] En tanto el incremento de la instrumentación, pasados los umbrales críticos, produce siempre más uniformación reglamentada, mayor dependencia, explotación e impotencia, el respeto a los límites garantiza un libre florecimiento de la autonomía y de la creatividad humanas”. Cfr. Iván Illich, “La convivencialidad”, en I. Illich, *Obras reunidas*, pp. 373 y 395.

⁵ Existe una correlación proporcional entre el desarrollo de los medios de producción durante la Revolución industrial y el desarrollo urbano. Esto se puede verificar en el acelerado crecimiento demográfico que experimentaron las principales ciudades industriales: se

modificadas bajo las intensas dinámicas sociales de conflicto, exclusión y re-territorialización que tienen lugar en ellas: las pequeñas urbes de antaño son actualmente metrópolis,⁶ megalópolis⁷ o posmetrópolis,⁸ cuando no, reductos folclóricos de consumo turístico.

En este horizonte histórico, las ciudades destacan por su pluralidad, rápido crecimiento, economías materiales y virtuales; por los múltiples espacios que se crean de manera controlada y planificada y por aquellos que son resultado de la aglomeración espontánea. En ese sentido, apenas en el siglo pasado y en lo que va del XXI, la mayoría de las ciudades, sobre todo los principales centros urbanos del mundo, han sufrido una transformación acelerada debido a los desplazamientos migratorios –ya sea desde ámbitos rurales o desde otras latitudes–. Aunado a ello, el desarrollo de las nuevas tecnologías ha incentivado la modificación y la construcción de complejos urbanísticos. Entre todo esto, no menos importante: la destrucción y reconstrucción reiterada de las ciudades a causa, o bien de la elitización urbana (gentrificación)⁹ o a causa de conflictos bélicos de alta intensidad.¹⁰

estima que, en el siglo XIX –para ser más precisos entre 1800 y 1880– la población de Londres aumentó en 380%, la de Berlín creció 765%, mientras que la de Nueva York creció 2000%, pasando de 60 000 a 1 200 000 habitantes. *Cfr.* Carlos García Vázquez, *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, p. 14. Además, la industrialización de las ciudades ocasionó que el medio urbano, desde los barrios habitados por los obreros hasta los barrios de las clases medianamente acomodadas, se convirtieran en lugares deplorables, insalubres y conflictuales. Pero lo más alarmante fue, sin duda, el desplazamiento de la población que vivía en entornos rurales hacia las urbes, mismo que incrementó la concentración de la población en espacios mínimos y miserables. *Cfr.* Lewis Mumford, *La ciudad en la historia*, p. 744.

⁶ *Cfr.* Clemens Zimmermann, *La época de las metrópolis. Urbanismo y desarrollo de la gran ciudad*.
⁷ En *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, Carlos García Vázquez desarrolla una historia conceptual de la ciudad desde finales del siglo XIX y hasta los primeros siete años del siglo XXI. En este trabajo, García Vázquez muestra que el crecimiento de algunas ciudades, como es el caso paradigmático de Los Ángeles, California, en Estados Unidos de Norteamérica, desde mediados del siglo pasado y hasta nuestros días ha desbordado tanto sus límites geográficos como de densidad poblacional. Las formas de comunicarse con otras ciudades, así como de asimilarlas, hace difícil suponer, por tanto, que la ciudad actualmente tenga límites. El término con el que se hace alusión a este fenómeno es el de *megalópolis*, es decir, ciudad de ciudades. Al respecto, véase el magnífico libro de Jean-Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos*, p. 12. En este texto, Nancy también reconoce que la ciudad ha perdido sus límites: “Se habla de ‘conurbación’ o de ‘megalópolis’: esto equivale a decir que ya no se sabe qué es la ciudad”.

⁸ *Cfr.* Edward Soja, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*.

⁹ *Cfr.* Fernando Carrión, “Urbicidio o la producción del olvido”, en *Observatorio Cultural*.

¹⁰ En décadas recientes, los conflictos bélicos se han transformado radicalmente dando lugar a la guerra urbana y a tácticas conocidas como *geometría inversa*, que implican una reinterpretación espacial de la ciudad. Recientemente, el arquitecto israelí Eyal Weizman demostró, en su estudio sobre el conflicto israelí-palestino, cómo las instituciones militares se han logrado apropiarse del lenguaje y del pensamiento que la filosofía propone sobre el espacio para generar estrategias de guerra. Esta nueva interpretación militar del espacio comprende a la ciudad como un espacio instrumental, es decir, como el vehículo o el medio para practicar un conflicto armado, dando lugar a la guerra urbana como paradigma

Por ello, es imprescindible realizar, desde la filosofía, un estudio crítico de la ciudad y de las distintas formas en que se le destruye. En ese sentido recurrimos a la noción de *urbicidio*, la cual –como detallaremos más adelante– nos permite aludir a la destrucción de los entornos urbanos no solo en términos materiales sino también simbólicos. De esa forma, en este trabajo intentamos desarticular conceptualmente las implicaciones que tiene para la vida moderna una serie de prácticas estructuradas, consensuadas y abiertamente aceptadas que, bajo las promesas de renovación, modernidad y progreso, aniquilan las formas de habitar de una sociedad, articuladas históricamente en relación con la ciudad.

El estudio de estos procesos no busca solamente integrar o suscribirse a una serie de análisis históricos, urbanos, sociológicos y arquitectónicos; antes bien propone la apertura de un marco de comprensión de una realidad global actual, históricamente inaugurada por la industrialización capitalista y el surgimiento de la arquitectura moderna funcionalista,¹¹ así como del saber tecnocientífico instrumental, que tiene la facultad de destruir espacios de aglomeración masiva de vida humana, así como espacios arquitectónicos históricos representativos para las civilizaciones occidental y oriental. La destrucción de las ciudades, bajo estos términos, amenaza las formas articuladas de vida civilizatoria. Estas formas de destrucción son reales y están a la orden del día en ciudades como París, Nueva York o Londres, en Alepo, Damasco o Saná, pero también en ciudades como Puebla.

Las metrópolis, que fueron motivo de orgullo como estandarte de la modernidad capitalista y del desarrollo económico, aplaudidas por quienes veían en ellas el progreso de la ciencia y la capacidad humana para edificar construcciones monumentales –como sus aspiraciones mismas–, son transformadas pronto en las necrópolis del siglo XX; o peor aún, ni siquiera alcanzan el estatus de una necrópolis, ya que la

moderno de guerra. Cfr: Eyal Weizman, *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana*, p. 52 y *passim*.

¹¹ Dicha concepción y puesta en práctica de la arquitectura sostiene que los edificios deben ser diseñados a partir de la función para la que están destinados. En esta radicalidad, el funcionalismo descartó frontalmente la idea de diseñar elementos ornamentales como forma de expresión artística de los arquitectos. El surgimiento y auge urbanístico de esta tendencia se dio a principios del siglo XX, en aquellos países industrializados que aspiraban a construir idóneamente –en términos de funciones y usos de los espacios– en sus grandes centros financieros. Cfr: Jon Lang y Walter Moleski, *Functionalism Revisited. Architectural Theory and Practice and the Behavioral Sciences*.

ciudad de los muertos guarda una característica esencial del cuidado y la construcción. En cambio, las ciudades modernas destruidas apenas se distinguen por las ruinas y el desafecto.

De esta manera, el estudio de la ciudad que aquí proponemos va más allá de las vías de acceso teóricas de la genealogía o el constructivismo, en tanto no es el origen sino lo que señala el fin lo que nos importa: ¿qué se acaba, qué se pierde cuando se destruye una ciudad? Esto es lo que el urbidio nos permite comprender desde un enfoque filosófico, a través de acercamientos categoriales como son el espacio, el cuerpo y el habitar, los cuales irradian hacia temas de comprensión ontológica, cultural, política, social y ética.

Ciudad y espacio

Con *ciudad* nos referimos a la intrínseca manera de complejización permanente del espacio. Más que una estructura estática, la ciudad deviene un conjunto de fuerzas, movimientos, funciones y relaciones de expulsión, integración, incremento, degeneración, pluralidad.

En este sentido es la complejidad la que nos permite hablar de la ciudad desde distintos horizontes y factores conceptuales que, ciertamente, pueden contraponerse. Sin embargo, en la complejidad también encontramos la *signatura*¹² que señala una profunda modificación morfológica del espacio en la forma de habitar la materia edificada,¹³ y una extendida alteración de las relaciones colectivas en la manera de generar marcos normativos; es decir, vías para gestionar intereses y dirimir conflictos que han signado la distinción occidental entre lo ético, lo jurídico, lo económico y lo político.

Si lo pensamos bien, los procesos de discernimiento y distinción entre *polis* griega y *urbe* romana, entre ciudad moderna, metrópolis capitalista y urbanización poscapitalista, son inexactos, en la medida en que no existe una linealidad, una simple secuencia histórica o una evolución que determine y delimite la emergencia de estas ciudades. Todas ellas hacen patente el dinamismo y los momentos de experimentación espacial, a saber, de construcción del espacio que los individuos

¹² Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método*.

¹³ Con *materia edificada* nos referimos al espacio edificado a partir de la metamorfosis de la materia efectuada por la intervención humana. Sobre el carácter de alteración morfológica en su emergencia, desde un enfoque de la antropología urbana, *cf.* Marta Llorente, *La ciudad: huellas en el espacio habitado*, pp. 114 y ss.

y sus formas de relación han bosquejado: formas, algunas efímeras y otras que mantienen vigencia hasta nuestros días.¹⁴

Sugerimos que, entre la pluralidad de sentidos que ha tomado el concepto de espacio después del llamado *spatial turn*¹⁵ de la segunda mitad del siglo XX, en este artículo el *espacio* es pensado desde la noción de *con-struere* (con-struuir), como acción conjunta de juntar y dar forma. Esta acción –insistimos– no puede hacerse por un individuo solitario o aislado y, por lo mismo, exige la simultaneidad y complicidad de los otros en la construcción social del espacio.¹⁶

Por consiguiente prestamos atención a la ciudad desde las prácticas espaciales de organización y dinamismo, tanto de su masa (edificación) como de su forma (relaciones), pues ellas exponen a la ciudad no solo en su magnitud y extensión, sino que expresan las relaciones, funciones y discursos de lo que pueden ocasionar los cuerpos al hacer espacio –de lo que pueden haciéndose espaciales–: con sus ritmos, sus amplitudes y frecuencias, sus muestras y despliegues. En tal sentido, la apropiación del espacio se logra a través de la práctica del cuerpo y la apropiación del cuerpo se da mediante la práctica espacial. En consecuencia cabe pensar una definición operativa de ciudad como el espacio construido, complejo y heterogéneo, constituido por sus edificaciones, así como por el pluralismo de sus habitantes y de sus prácticas vitales y espaciales:¹⁷ habitaciones, oficinas, alcantarillas, azoteas, calles, callejones, teleféricos y norias, plazas y mercados, canchas, locales, transportes, basureros, parques, foros, baldíos, terrazas, ríos nauseabundos, zonas sombrías de puentes, pasajes, túneles, panteones. En fin, espacialidades en tanto

¹⁴ Sostenemos esta práctica de experimentación antropoespacial de la ciudad desde una panorámica histórica que puede bosquejarse en las obras paradigmáticas de L. Mumford, *ob. cit.*; Peter G. Hall, *Cities and Civilization*.

¹⁵ El giro espacial (*spatial turn*) engloba un conjunto de propuestas sobre el espacio y la espacialidad que emergen entre las décadas de 1970 y 1980, en particular en Francia, con el diálogo filosófico que mantienen sobre el espacio crítico las obras de Henri Lefebvre, *La producción del espacio*; Michel Foucault, *Vigilar y castigar*; Paul Virilio, *La arqueología del búnker* y *La inseguridad del territorio*, y el texto de Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*; y en la nueva geografía en la obra de David Harvey, Stephen Graham, Doreen Massey, Stuart Elden y Eyal Weizman, entre muchos otros autores. Cfr. Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 32. Véase, además, Giacomo Marramao, “Spatial turn: espacio vivido y signos de los tiempos”, en *Historia y Grafía*, pp. 123-132.

¹⁶ Como los lectores podrán advertir, nuestra idea de *espacio construido* remite a la noción de *producción social del espacio* presente en la obra de Lefebvre, cuando este afirma que el espacio social “envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden (relativos)”. Cfr. H. Lefebvre, *ob. cit.*, p. 129.

¹⁷ Esta relación entre la práctica espacial del cuerpo y habitar la ciudad se delinea bajo análisis comparativos en la obra de Richard Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*.

espacios permanentemente alterados, disposiciones y co-localaciones para habitar el mundo.

La ciudad en el contexto actual

Nuestra época –fraguada entre la herencia monumental, el desarrollo armamentístico y la nominación de patrimonios nacionales y de la humanidad– revela la situación extraordinaria en que nos encontramos. Según estimaciones de la ONU, vivimos en un mundo que es cada vez más urbano: 55% de la población mundial vive en áreas urbanas y se prevé que esta proporción aumentará hasta 13% para el 2050; es decir que, en poco más de 30 años, 68% de la población mundial vivirá en zonas urbanas.¹⁸ El recuento de 2017 llevado a cabo por el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) permite poner en contexto la gravedad de la violencia y la destrucción de las ciudades en la actualidad. En el informe, que citamos a continuación, se contabilizaron ocho patrimonios históricos de la humanidad destruidos en el siglo XXI –incluyendo ciudades enteras y monumentos–, siete de los cuales fueron destruidos en el marco de conflictos bélicos urbanos.

En la ciudad de Palmira en Siria se han destruido por causa de la guerra algunos de sus templos más importantes o monumentos históricos como el Arco del Triunfo.

La ciudad vieja de Alepo construida hacia el siglo XII de nuestra era. Las ciudades históricas de Tombuctú y Gao en Mali.

Los budas de Bamiyan en Afganistán, monumentales estatuas cuya antigüedad data de por lo menos 1500 años de historia fueron destruidas en 2001.

Hatra, Irak: capital del reino de los partos antes de Cristo, ha quedado convertida en vertedero de municiones y fue arrasada en el año 2015.

Damasco, Siria: esta ciudad con más de 4 mil años de historia, es decir, de las más antiguas del mundo, hoy se encuentra en peligro por la guerra.

La ciudad de Saná en Yemen ha sufrido bombardeos desde 2015.¹⁹

¹⁸ La población de América Latina y el Caribe es 81% urbana, aunque ello no signifique que esas condiciones de vida urbana sean óptimas, *Cfr.* [s. fma.], “Las ciudades seguirán creciendo, sobre todo en los países en desarrollo”, en *Noticias ONU*.

¹⁹ Este informe incluye la destrucción del Valle de Katmandú, en Nepal, devastado por un terremoto. El enfoque de este documento nos posibilita evidenciar una problemática: la destrucción de ciudades históricas; sin embargo, no compartimos la delimitación que se establece en atención, únicamente, a patrimonios históricos de la humanidad, pues omite la destrucción de otras ciudades (como Palestina) que igualmente son importantes, aun-

Si lo repasamos brevemente, las ciudades han sido develadas en su complejidad construida por la violencia bélica de-estructiva mucho antes que por el discurso del giro espacial, la nueva geografía o la estetización literaria de la ciudad del siglo XX. Sin embargo, precisamos que las prácticas bélicas y los modos de aplicación de la violencia urbana no se han mantenido inmutables a lo largo de la historia: tanto los instrumentos como el desarrollo tecnológico, las motivaciones, los actores y los espacios de acción, se han transformado radicalmente a partir de la modernidad.

Si bien las ciudades siempre han estado estrechamente relacionadas con las tecnologías militares, la preocupación y las estrategias, como argumenta Graham, la intensificación de la urbanización global, las crecientes presiones de la población, así como la escasez de recursos y las desigualdades resultantes en su distribución, están profundizando aún más la importancia del terreno urbano como el sitio estratégico militar, las luchas socioeconómicas y representativamente simbólicas.²⁰

Efectivamente, a la destrucción horizontal propiciada por la bala de cañón del siglo XIX le prosiguió la apertura vertical de la bomba desde las fuerzas aéreas estrenadas en la Guerra Civil española, protagonistas indiscutibles de una transformación irreversible de los actos de devastación urbana.²¹ Pero esta exploración vertical del daño debe dar cuenta de la aplicación tecnológica de los recursos armamentísticos, de la reordenación mundial de la humanidad que tendía, con la Revolución industrial, a hacinarse en centros urbanos de producción y, finalmente, del resultado del asesinato en masa que operaba en este cierre de tijera entre el arma de destrucción masiva y la densidad urbana.

Lo que resulta considerable en ese panorama, que va de la década de 1930 hasta lo que sucede paradigmáticamente en Alepo –pero no solo ahí–, es que la época de la ruina, sobre la que aún se podría edificar y abrir un tiempo nuevo, dio paso a la destrucción hasta el escombros:

que no bajo su designación. Cfr. ACNUR, “8 Patrimonios de la Humanidad destruidos en el siglo XXI”.

²⁰ Nurhan Abujidi, *Urbicide in Palestine: Spaces of Oppression and Resilience*, p. 10.

²¹ Esto que Paul Virilio llamó la *aeropolítica*, como una estación en el desarrollo del terror global y de la emergencia de las ciudades sometidas y estimuladas por el pánico. Cfr. Paul Virilio, *Ciudad pánico*, p. 25.

escombración en la cual no solo no se puede, sino que es fácticamente imposible habitar o reutilizar siquiera algún material. Allí es alarmante notar cómo la práctica de violencia urbana destruye en poco tiempo lo que se edificó durante generaciones. Por ello nos es posible concebir esta práctica destructiva como la negación de la realización espacial y temporal del habitar: el ejercicio de factores y elementos tanto materiales como discursivos que son activados deliberadamente por grupos organizados (estatales, interestatales o subestatales) para infligir daño (o la inminente posibilidad de este) a la población y a las condiciones de posibilidad de su habitar, mediante el uso de armamentos y argumentos de legitimidad política, cultural y económica con fines geoestratégicos.

En suma, las guerras de los últimos dos siglos se han caracterizado por haber desplazado el campo de batalla a los entornos urbanos, donde se desarrolla la vida común de la población. De ahí que 75% de las víctimas de los conflictos bélicos modernos sean civiles.²² Entonces, a tres años de que la ONU declarara que para 2050 el mundo vivirá mayoritariamente en espacios urbanos, nos cuestionamos si los urbicidios actuales (producto del terrorismo urbano y de la incontenible tendencia al desplazamiento forzado) no nos deparan un horizonte de problemas graves, como el del sufrimiento social a escalas masivas alarmantes.

Dos modos de entender el urbicidio

Urbicide, traducido al español como urbicidio,²³ es el concepto que en los últimos 50 años se ha propuesto para pensar la destrucción de una ciudad. El urbicidio puede entenderse, básicamente, a partir de dos concepciones: por un lado se comprende como el impacto que ocasiona la gentrificación, los procesos de refuncionalización y regeneración urbana y, por otro, como una práctica derivada de los efectos devastadores que producen las guerras y los conflictos en las ciudades. En ambos casos el urbicidio implica un tipo de violencia que atenta no solo contra la base material de la ciudad, sino también simbólica; es decir, atenta contra la arquitectura y sus componentes identitarios, culturales e históricos, así como contra las relaciones sociales que se articulan en el espacio urbano.

²² Cfr: Global Security, "Military", en: <https://www.globalsecurity.org/>

²³ De *urban* y *-cide*, refiere a la destrucción de una ciudad y de sus condiciones mínimas para habitarla.

En el ámbito de los estudios de la ciudad, la primera referencia al término urbicidio se da en el texto *Will They Ever Finish Bruckner Boulevard? A Primer on Urbicide* (1972), de la crítica de arquitectura Ada Louise Huxtable. En este libro, Huxtable describe los procesos de demolición y destrucción de los distintos distritos de Nueva York, llevados a cabo en los años sesenta bajo la bandera de la modernidad e incentivados por los inversionistas inmobiliarios (quienes crecían rápidamente).²⁴ Hacia finales del decenio de los ochenta el filósofo Marshall Berman recurre nuevamente a la noción de urbicidio para señalar la destrucción de vecindarios enteros, particularmente en el Bronx, asociando este concepto a lo que llamó *políticas anti-urbanas*, las cuales implicaban la desposesión de hogares y la desterritorialización de sectores específicos de la población (afrodescendientes, obreros, judíos). Berman advertía que estas prácticas encarnaban una forma de violencia contra la población en la medida en que la desposeía no solo de sus viviendas, sino también de sus formas de vida históricas vinculadas a un espacio afectivo, simbólico y representativo que jamás podrían volver a generar. De ese modo, el filósofo hacía énfasis en el terror que estos procesos suscitan en la población que los experimenta (como fue, precisamente, su caso).

Es evidente que esta primera interpretación de urbicidio es cercana a los fenómenos urbanos ampliamente estudiados bajo el concepto de *gentrification*. A pesar de que dicho concepto fue planteado por primera vez por la inglesa Ruth Glass,²⁵ han sido los estudios de los neoyorquinos Neil Smith²⁶ y Jane Jacobs²⁷ –por mencionar quizás los más emblemáticos de la vasta bibliografía al respecto– quienes han logrado explicar de manera completa y excepcional la génesis, las causas económico-políticas y las consecuencias que la gentrificación provoca en las ciudades, así como el impacto que tiene en las formas de vida de quienes las habitan.²⁸

²⁴ En la década de 1960, en el contexto de renovación urbana (*Urban Renewal*), la ciudad de Nueva York se convirtió en un centro principal de inversión.

²⁵ Ruth Glass, *London. Aspects of Change*.

²⁶ Cfr. Neil Smith, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*.

²⁷ Uno de los grandes aciertos de Jane Jacobs fue defender que las formas urbanas deben emerger lenta y progresivamente de acuerdo con las lecciones del uso y la experiencia humana, al contrario de lo que sucede con los proyectos de renovación urbana que implican una dinámica de construcción acelerada. Este fue el caso del gran opositor de Jacobs, Robert Moses, el llamado *homo faber*, principal planificador de Nueva York en el siglo XX quien construyó la ciudad de manera rápida y arbitraria. Cfr. Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades*; R. Sennett, *Ethic for the City. Buildings and Dwelling*, p. 15.

²⁸ También podemos encontrar textos de reciente publicación en los que se abordan estos procesos de demolición y transformación del espacio urbano, bajo los términos de

Como ya habíamos apuntado, la segunda concepción de urbidio está centrada en contextos bélicos y refiere a prácticas de violencia extrema. En 1993, en el proceso de desintegración de la República Federal Socialista de Yugoslavia, que trajo como resultado la Guerra de los Balcanes o Guerras Yugoslavas, el término urbidio emerge para describir la destrucción de la ciudad.²⁹ Este concepto reveló, en su nomenclatura, lo que había sucedido en el marco de la Segunda Guerra Mundial, con bombardeos a ciudades como Varsovia, Berlín, Dresde, Londres y los casos dramáticos de Hiroshima y Nagasaki, o los casos contemporáneos de Trípoli en Libia o Damasco y la ya mencionada Alepo en Siria: la relación letal entre el poder, la geopolítica, la tecnología armamentística y la generación a escalas masivas de sufrimiento. Por tanto, esta vez se empleaba el concepto para dar cuenta de la vulneración y destrucción de las ciudades durante conflictos bélicos, haciendo énfasis en que el término debía señalar el asesinato o destrucción de una ciudad de modo deliberado y con prácticas bien definidas. Se postulaba que las calles (concurridas), los parques, los puentes, las bibliotecas, los museos, las mezquitas, las escuelas, los departamentos habitacionales y los mercados destruidos no constituían un daño colateral de la guerra, sino que eran ellos mismos el objetivo de la violencia. Ya en nuestro siglo es particularmente abundante la bibliografía que analiza el urbidio en el contexto del conflicto Israel-Palestina siendo, quizás, los más representativos los trabajos de Stephen Graham,³⁰ del arquitecto forense Eyal Weizman³¹ o de la intelectual israelí Nurhan Abujidi.³²

la gentrificación y los procesos del *Urban Renewal*. Cfr. Peter Moskowitz, *How to Kill a City: Gentrification, Inequality, and the Fight for the Neighborhood*.

²⁹ De acuerdo con Martín Coward, durante la Guerra de los Balcanes se pone en evidencia que el urbidio se emplea como la posibilidad de la destrucción de la ciudad, como la facultad de eliminación de una memoria colectiva. Esto se refleja en la destrucción del Puente Viejo. No es la destrucción de un puente, sino de la memoria colectiva y de la coexistencia humana, así como la relación simbólica e histórica de la vida en común, por lo que destruir el puente significó la negación de esta historia compartida. (Cfr. Martín Coward, *Urbicide. The Politics of Urban Destruction*, p. 8). Por su parte, Andrés Riedlmayer considera que, durante el urbidio, la destrucción de edificios simbólicos y monumentos de carácter socialmente representativos puede entenderse como un proceso de asesinar la memoria colectiva. Cfr. Andrés Riedlmayer, "Killing Memory: The Targeting of Bosnia's Cultural Heritage", Testimonio presentado en una audiencia de la Comisión de Seguridad y Cooperación en Europa, Congreso de Estados Unidos, 4 de abril de 1995.

³⁰ Stephen Graham, "Bulldozers and Bombs: The Latest Palestinian-Israeli Conflict and Asymmetric Urbicide", en *Antipode*; "Lessons in Urbicide", en *New Left Review*; *Cities, War and Terrorism: Towards an Urban Geopolitics* y "Teoría y práctica del urbidio", en *New Left Review*.

³¹ E. Weizman, *ob. cit.*

³² N. Abujidi, *ob. cit.*

Entonces, ¿urbicidio es lo mismo que gentrificación? ¿En qué se diferencian estas prácticas? Como bien apunta la crítica de Nurhan a la concepción bermaniana de urbicidio,³³ sería impreciso suponer que todo proyecto de regeneración urbana en aras de la modernidad es un urbicidio. Nurhan incluso se cuestiona si estos procesos suponen una destrucción en la medida en que la lógica que los impulsa es justamente de renovación, de transformación (con la finalidad de obtener beneficios económicos a corto y mediano plazo). Si lo pensamos, en los procesos de gentrificación no hay explícitamente una planificación sistemática de la destrucción de la ciudad con el objetivo de aniquilar estos vínculos afectivos de la ciudad y el habitar de sus ciudadanos. La destrucción tampoco es la motivación primaria de la gentrificación pues, a veces, bajo la premisa de economizar recursos y obtener mayores ganancias solo se remodela. Incluso si se destruye es, en todo caso, para reconstruir y volver a generar habitaciones, aunque encarecidas, con la intención de que una nueva clase social vuelva a habitarlas.

En este sentido, el gran acierto de Berman fue distinguir que las prácticas de reconfiguración del Bronx distan mucho de ser consideradas como urbicidios si se comparan, por ejemplo, con el modo en el que Beirut fue destruido.³⁴ Otro punto a su favor es que apela a la relación intrínseca entre la ciudad como espacio afectivo y el habitar de sus ciudadanos. La ciudad es referencia de esas formas de vida, por tanto, si se destruye, la afectividad hacia el espacio se corrompe y decae de tal modo que ni siquiera los recuerdos de sus habitantes la pueden restaurar.

³³ N. Abujidi advierte que concebir como urbicidio todo proyecto de reconfiguración urbana representa una limitación ya que, si como Berman sugiere, la destrucción de la ciudad es propiciada por los proyectos realizados en nombre de la modernidad, “querría decir que todo proyecto de destrucción y reconstrucción urbana en aras del desarrollo es urbicidio”. *Cfr.* N. Abujidi, *ob. cit.*, p. 29. Consideramos oportuno agregar que la postura de Berman no solo no es compartida por Abujidi, sino tampoco por Coward ni Graham, precisamente porque para estos autores el urbicidio refiere solo a la destrucción de la ciudad en contextos bélicos.

³⁴ A este respecto, el propio Berman advierte: “Es importante no perderse: en la escala de violencia y destrucción del siglo XX, estas ruinas no sobresalen mucho. Ciertamente, el South Bronx y Brownsville se parecen mucho a Varsovia, Berlín y Tokio durante 1945. Pero hay diferencias importantes. En primer lugar, hay mucho menos muertos. Si sumáramos a todas las gentes del South Bronx que murieron en incendios y derrumbes; las que murieron drogadas o combatiendo la droga; las atrapadas en fuegos cruzados; los niños que murieron por negligencia, desnutrición o maltrato; las víctimas de enfermedades que infectan a una ciudad en descomposición, es probable que obtuviéramos, en la década de 1970, una cifra de varios miles. Esto es lamentable pero insignificante en una época en que las bombas han matado a cien mil personas en un solo día”. *Cfr.* M. Berman, “La vida después del urbicidio”, en *Nexos*, p. 3.

Todo parece indicar que urbicidio y gentrificación operan bajo lógicas distintas, aunque sí sobre el mismo objeto: la ciudad. Es crucial, no obstante, tener presente que, más allá de los fines e intereses que las motiven, todas las prácticas de violencia contra el espacio urbano conllevan un proceso de vaciamiento de la memoria, así como la destrucción de vínculos afectivos y simbólicos.

Urbicidio: una mirada desde la complejidad

Hechura fascinante y temible, la ciudad –desde Sodoma y Gomorra, la Ilión de Homero, Cartago ante Roma, o la contemporánea Beirut, hasta la Alepo de nuestros días– ha sido eje de atención por la violencia que arremete contra sus formas de vida. Protagonista de una intrahistoria en las topologías del conflicto, la ciudad sitiada y destruida (saqueada, demolida, quemada) da razón de sí desde su des-realización. Esto es, la ciudad puede enfocarse no solo desde la construcción espacial debatible (de la contratación común por intereses mercantiles o alianzas militares; o bien, el supuesto origen que va de la familia a lo estatal, o de morfología del paisaje hasta la edificación vertical), sino también desde su destrucción: esta manera de diezmar deliberadamente las realizaciones espaciales en sus magnitudes, funciones, relaciones y discursos.

Las ciudades, magníficas creaciones humanas, contienen en sí mismas la mayor complejidad morfológica y simbólica que ninguna otra creación colectiva posee: decaen y se reducen a la descomposición de la ruina o a la simplicidad absoluta y devastadora del escombros o la ceniza. ¿Cómo es esto posible? Por medio de las prácticas de violencia a la cual han sido sometidas desde sus inicios. En otras palabras, la ciudad es un espacio permanente de conflictos: “es evidente que también ha servido, a lo largo de la mayor parte de su historia, como receptáculo de la violencia organizada y transmisora de la guerra”.³⁵ Probablemente, el fin del romanticismo estetizante de la ruina decimonónica nos ofrezca claves de interpretación, cuando se advierte que las ciudades reducidas a cenizas o a escombros son irrenovables e innimables (por cuanto imposibles) espacios de habitación. De esto da cuenta, por ejemplo, la primera etapa de la obra del fotógrafo italiano Gabriele Basilico o el trabajo emblemático del fotógrafo Ameer

³⁵ L. Mumford, *ob. cit.*, p. 82.

Alhalbi (Walid Mashhadi), quien muestra el panorama desolador de la violencia en Alepo.

El urbicidio enuncia algo particular de nuestra época: un quiebre o una continuidad. Podemos enfatizar que asumimos el urbicidio como un paradigma de acción en el sentido que permite comprender una concepción contemporánea y única en la que la ciudad se inserta como el espacio estratégico, el objetivo de violencia (*target*), aunque también el medio, para alterar o mutar umbrales en las formas de habitar. Lo que pone de manifiesto la práctica del urbicidio es la operatividad e imaginación grotesca para destruir, en instantes, a partir de la violencia desmedida, lo que a la población le costó construir durante generaciones. Recordemos que no solamente es la destrucción del edificio, sino el valor simbólico de la memoria, de la cultura y de la vida humana, que se proyecta en esas edificaciones, lo que el urbicidio aniquila.

Martin Coward, en su libro *Urbicide*, apunta que lo urbano (contenido en la noción de urbicidio) se refiere, por un lado, a las características que identifican a las ciudades, es decir, a sus condiciones materiales tales como las edificaciones y, por otro, al modo de vida y de las experiencias que las condiciones materiales suscitan en los habitantes.³⁶ De este modo, advierte Coward, si lo urbano, entendido como el entorno construido, es la base indispensable de una ciudad, entonces el urbicidio se refiere tanto a la destrucción del espacio construido –que comprende el tejido urbano– como a la destrucción del modo de vida específico (habitar) de tales condiciones materiales.

Pensemos por un momento que uno de los grandes problemas que presentan los estudios urbanos es intentar definir la ciudad a partir de su tamaño, densidad de población y límites geográficos lo que, indefectiblemente, supone una comprensión limitada de ella. Otro modo por el que se intenta definir la ciudad es pensarla en oposición a otras formas de asociación y vida humana como la vida en el entorno rural. En nuestro caso hemos sugerido líneas arriba la aproximación por vía de la complejidad y la permanente dinámica de las prácticas espaciales de los cuerpos, para alterar morfológica y simbólicamente el espacio. En este sentido defendemos que las ciudades, metrópolis o megaciudades son espirales de complejidad tales que resulta difícil

³⁶ M. Coward, *ob. cit.*, p. 38.

precisar los límites o las definiciones aproximadas que permitirían, si acaso comparativamente, señalar estructuras permanentes y distintivas entre ciudades tan dispares. De modo inverso, nosotros preguntamos por lo que está en peligro cuando hablamos de urbicidio; en otras palabras se trata de responder a la pregunta: ¿qué es aquello contra lo que arremete el urbicidio en una ciudad u otra?

Martin Coward y Stephen Graham³⁷ iluminan conceptualmente el problema al dar cuenta de la intrínseca dificultad para definir lo propio de la ciudad. En este sentido se prefiere introducir la idea de que el urbicidio es una forma particularmente distinta de violencia política, que tiene como cometido destruir el entorno construido, que son los edificios como condición de posibilidad de la heterogeneidad.³⁸ Un edificio es una estructura compartida, un lugar de habitación común, tanto para dormir como para interactuar. En él se manifiesta de manera evidente la relación privada y pública, plural, la interacción y el conflicto del espacio que es negociado una y otra vez para habitar; pues, precisamente, habitar es estar en referencia, pero esa referencia es un referir en conflicto: ideas, prácticas e imaginarios del espacio que son dirimidos insistentemente. De hecho, el espacio público sería producido y resguardado como ese *entre* de las edificaciones, las calles resguardadas por las fachadas distintas y distintivas que atestiguan, desde sus ventanas y sus dinteles, la complejidad de la ciudad.

De esta manera enfatizamos que cuando hablamos del espacio construido no nos referimos a los edificios simplemente como objetos materiales que ocupan un lugar en el espacio, como entidades vacías sin relación alguna con los objetos cercanos y los seres que los habitan. Antes bien, cuando hablamos de edificios nos referimos a un conjunto relacional de estructuras, a la compleja arquitectura con un valor histórico y cultural fundamental para las sociedades que la habitan. Con edificios señalamos un horizonte compartido y un lugar de referencia. Los edificios acogen y son morada; propician el habitar; son expresión de cuerpos espaciales haciendo espacio *en* y *entre*. En ese sentido, los edificios son condiciones de significaciones y relaciones vitales,³⁹ son

³⁷ Cfr. S. Graham, "Constructing Urbicide by Bulldozer in the Occupied Territories", en *Cities, War, and Terrorism: Towards an Urban Geopolitics*, p. 194.

³⁸ M. Coward, *ob. cit.*, p. 53.

³⁹ En este sentido sería interesante analizar el modo en el que los edificios y los espacios comunes propician una serie de experiencias y significaciones tanto individual como colectiva.

testimonio de que otros existen y existieron y son patrimonio material y simbólico para los que vendrán, pues constituyen espacios comunes y compartidos.

A partir de esta evidencia, pensar el urbicidio tiene un espectro más amplio, dado que de este modo ya no lo pensamos solamente como la destrucción de la ciudad sino, sobre todo, como la destrucción de algo que es característico de la ciudad: lo heterogéneo y su construcción compartida. Así, damos un paso más: la complejidad es posible por la heterogeneidad, la diversidad de lo múltiple y la edificación plural, todo ello irreductible como rasgos constituyentes de la ciudad.

Coward, específicamente, se apoya en la formulación de Louis Wirth, quien definió con claridad los elementos que caracterizan a la ciudad como un asentamiento relativamente grande y denso, además de ser un “asentamiento permanente de individuos socialmente heterogéneos”.⁴⁰ A lo largo de su ensayo, Wirth enfatiza que “históricamente la ciudad ha sido el crisol de razas, pueblos y culturas y un buen campo de cultivo de nuevos híbridos biológicos y culturales. Un espacio que ha tolerado y hasta favorecido las diferencias individuales”.⁴¹

Por ello podemos afirmar que la ciudad, compleja y heterogénea, propicia y es propiciada por un modo de vida particular. A su vez, este modo de vida solamente es articulado por la esencia de toda ciudad: su entorno construido, sus edificios en tanto condición de posibilidad de lo heterogéneo. Esto, porque la constitución de la ciudad no se produce únicamente a partir de un conjunto de materias (metales, piedras, maderas o vidrios) cuidadosamente ensambladas, fragmentadas, diseñadas, sino que esta materialidad convive con los habitantes –siendo parte de las prácticas espaciales de estos, al tiempo que da sentido y orientación a las mismas–. La ciudad está compuesta y conformada por lugares que se distinguen y que, a su vez, son comunes entre los habitantes. Su destrucción provoca todo lo contrario: un espacio sin referencialidad ni orientación. De este modo, el entorno construido de la ciudad es condición del habitar y de la posibilidad de

vamente. Aceptar que la vida *en* y *entre* los edificios implica un modo específico de habitar y experimentar tiene relevancia cuando se piensa el urbicidio, precisamente, porque la destrucción de la ciudad es la negación de toda experiencia.

⁴⁰ Louis Wirth, “El urbanismo como modo de vida”, en Mario Bassols *et al.*, comps., *Antología de sociología urbana*, p. 167.

⁴¹ *Ibidem*, p. 169.

que los habitantes vivan en relación con otros. De ahí la insistencia de Coward en entender el urbicidio como “la destrucción de edificios, no por lo que individualmente representan (objetivo militar, patrimonio cultural, metáfora conceptual), sino como aquello que es condición de posibilidad de existencia heterogénea”.⁴²

El urbicidio, en este sentido, representa una forma singular y por lo tanto paradigmática de la violencia material y simbólica que tiene como fin destruir los elementos constitutivos de la urbanidad; pero, no solo eso, sino también destruir “la condición de posibilidad del ser-con-otros que constituye lo político. Urbicidio, entonces, es un asunto fundamentalmente político, ya que representa la exclusión violenta de la posibilidad de lo político”.⁴³ El urbicidio desrealiza lo habitable al afectar a los edificios, a los monumentos y a todo espacio de relación social y de vida compartido que hace posible la vida misma.

Con todo, lo que está en apuesta frente al urbicidio es el despojo y la eliminación del espacio construido, principalmente relacional. La ciudad, compleja y heterogénea, espacio común de espacios, de símbolos y arquitecturas, es lo que el urbicidio amenaza, pone en crisis y contra lo que atenta.⁴⁴ En este hecho se manifiesta la paradójica idea que concebía a la ciudad como una de las realizaciones más importantes, acabadas e inalterables de la humanidad; la ciudad, pensada como el espacio de resguardo garante de la vida, se convierte ahora en la caótica reducción amorfa del escombros, como sepulcro indiscernible de la vida.

Consideraciones finales

Hemos delineado una de las problemáticas contemporáneas sobre la ciudad ante la concentración humana en espacios urbanos y ante la destrucción violenta, es decir, deliberada de la misma. Sostenemos que el urbicidio, como categoría, aporta elementos de análisis ante una forma paradigmática de la violencia devastadora, por sus alcances ar-

⁴² M. Coward, *ob. cit.*, p. 39 (traducción propia).

⁴³ *Ibidem*, p. 43 (traducción propia). Para autores como Nurhan Abujidi, la definición de urbicidio que ofrece Coward, como la exclusión violenta de la posibilidad de lo político —es decir, de la relación y participación de los otros—, la exclusión, por consiguiente, de la heterogeneidad condicionada por el entorno material es, en cierto sentido, limitada. Por ello, Nurhan sugiere ampliar la definición de urbicidio como la destrucción de espacios y lugares compartidos y sobre todo de la eliminación de la existencia de identidades plurales (identidades étnicas, religiosas, intelectuales, profesionales, personales, entre otras) que caracterizan lo urbano. *Cfr.* N. Abujidi, *ob. cit.*, pp. 26, 27 y 33.

⁴⁴ S. Graham, *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, p. 17.

mamentísticos y el protagonismo que, hacia el siglo XXI, vive la ciudad como estructura compleja y heterogénea de vida.

En estas líneas se ha asumido la ciudad como una creación humana *sui generis*,⁴⁵ como una forma de trascender en el tiempo, un modo de dejar huella en el mundo y en la memoria. Por ello, la destrucción de la arquitectura, construida para sobrevivir al tiempo, entendida como el producto de la creatividad individual y, a su vez, de la experiencia colectiva, nos interpela de tal modo que vemos en el colapso de los espacios urbanos el fin de la comunidad creadora y performativa de la ciudad. Quizás por eso nos resulte tan complejo pensar la ciudad –tal y como lo hemos intentado– desde los escombros, desde la des-trucción y, en última instancia, desde lo in-habitable del espacio. Puntualmente podemos decir que en un evento de urbicidio la ciudad: 1) es víctima de un proceso de violencia, pues se ejerce en un entorno construido y urbano habitado; 2) siempre hay un daño parcial o total derivado de la destrucción infligida; 3) el lugar de la destrucción es demonizado o deshumanizado antes de ser destruido; 4) la destrucción es un ejercicio para lograr la reconfiguración y el control espacial de la ciudad, y 5) la destrucción es siempre premeditada, intencional y planificada.⁴⁶

Precisamos reflexionar sobre las prácticas actuales del urbicidio, ya no solo como una experiencia propia de ambientes bélicos. A través de este texto intentamos pensar lo que el urbicidio significa a nivel global-local, reconsiderando el proyecto de la ciudad y, con ello, los modos de vida, de habitar y de apropiación e interrelación de los cuerpos que la conforman en sus ritmos, funciones, formas y magnitudes. Es esto lo que la ciudad propicia y también restringe desde sus condiciones materiales y simbólicas.

Este es el tiempo de las ciudades: es probable que la certidumbre de tal sentencia provenga no de un postulado, sino de la constatación del crecimiento exponencial de la ciudad, por un lado, y de su destrucción

⁴⁵ Cfr. María Zambrano, "La ciudad", en *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*.

⁴⁶ Nuestro planteamiento es corpocéntrico. Buscamos radicalizar la idea de la importancia ontológica de la materia, que no se astringe ni sustrae ante la forma o el símbolo. La destrucción de la materia edificada por la violencia bélica no hace de los edificios estructuras colaterales al daño ni tampoco genera solo daños materiales en la medida en que en ese ejercicio el objetivo es destruir los edificios como evidencia y condición de posibilidad para la heterogeneidad. Se sufre violencia porque se tiene un cuerpo, y el edificio no es la excepción. Esa es la controversia que introducimos. Después están las violencias simbólicas de Pierre Bordieu, o las estructurales de Johan Galtung, pero lo primero es implementar la clave y el enfoque de la ontología de la materia, de su dignidad ontológica.

sistemática desde el pánico, la desposesión y el arma, por el otro. En consecuencia, frente al desarrollo de las ciudades requerimos reevaluar la destrucción y lo que en ella está en juego.

Bibliografía citada

- Abujidi, Nurhan, *Urbicide in Palestine: Spaces of Oppression and Resilience*, Nueva York, Routledge, 2014.
- ACNUR, “8 Patrimonios de la Humanidad destruidos en el siglo XXI”, 2017, en: <https://eacnur.org/es/actualidad/noticias/eventos/8-patrimonios-de-la-humanidad-destruidos-en-el-siglo-xxi> (último acceso: 15 de noviembre de 2021).
- Agamben, Giorgio, *Signatura rerum. Sobre el método*, Trad. de Mercedes Ruvituso, Flavia Costa, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Báez, Eduardo y Arturo Aguirre, “Urbicidio en tiempo de las ciudades. Violencia contra el espacio urbano”, en *Reflexiones Marginales*, núm. 46, 2018.
- Berman, Marshall, “Among the Ruins”, en *New Internationalist*, núm. 178, diciembre, 1987.
- , “La vida después del urbicidio”, en *Nexos*, México, diciembre, 1985.
- Carrión, Fernando, “Urbicidio o la producción del olvido”, en *Observatorio Cultural*, núm. 25, Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, diciembre, 2014, pp. 76-83.
- Coward, Martin, *Urbicide. The politics of urban destruction*, Nueva York, Routledge, 2009.
- García Vázquez, Carlos, *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- Glass, Ruth, *London. Aspects of Change*, Londres, Macgibbon & Kee, 1964.
- Global Security, “Military”, en: <https://www.globalsecurity.org/> (último acceso: 24 de noviembre de 2021).
- Graham, Stephen, “Bulldozers and Bombs: The Latest Palestinian–Israeli Conflict and Asymmetric Urbicide”, en *Antipode*, vol. 4, núm. 34, 2002, pp. 642-649.
- , *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, Nueva York, Verso, 2011.
- , “Constructing Urbicide by Bulldozer in the Occupied Territories”, en Stephen Graham, ed., *Cities, War, and Terrorism: Towards an Urban Geopolitics*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 192-213.

- _, “Lessons in Urbicide”, en *New Left Review*, núm. 19, Londres, enero-febrero, 2003, pp. 63-78.
- _, “Teoría y práctica del urbicidio”, en *New Left Review*, vol. 19, 2003, pp. 39-54.
- Hall, Peter G., *Cities and Civilization*, Nueva York, Random House, 1998.
- Huxtable, Ada Louise, *Will they Ever Finish Bruckner Boulevard? A Primer on Urbicide*, Reno, Collier Books, 1972.
- Illich, Iván, “La convivencialidad”, en Iván Illich, *Obras reunidas*, Vol. I, Rev. de Valentina Borremans y Javier Sicilia, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Jacobs, Jane, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Trad. de Ángel Abad, Madrid, Capitán Swing, 2011.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Lang, Jon y Walter Moleski, *Functionalism Revisited. Architectural Theory and Practice and the Behavioral Sciences*, Nueva York, Routledge, 2010.
- Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.
- Llorente, Marta, *La ciudad. Huellas en el espacio habitado*, Barcelona, Acanalado, 2015.
- Marramao, Giacomo, “Spatial turn: espacio vivido y signos de los tiempos”, en *Historia y Grafía*, núm. 45, 2015, pp. 123-132.
- Moskowitz, Peter, *How to Kill a City: Gentrification, Inequality, and the Fight for the Neighborhood*, Nueva York, Bold Type Books, 2017.
- Mumford, Lewis, *La ciudad en la historia*, La Rioja, Pepitas de Calabaza, 2012.
- Nancy, Jean-Luc, *La ciudad a lo lejos*, Buenos Aires, Manantial, 2013.
- Riedlmayer, Andrés J., “Killing Memory: The Targeting of Bosnia’s Cultural Heritage”, Testimonio presentado en una audiencia de la Comisión de Seguridad y Cooperación en Europa, Congreso de los Estados Unidos de América, 4 de abril, 1995.
- [s. fma.], “Las ciudades seguirán creciendo, sobre todo en los países en desarrollo”, en *Noticias ONU*, Nueva York, 16 de mayo, 2018.
- Sennet, Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997.
- _, *Ethic for the City. Buildings and Dwelling*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2019.
- Smith, Neil, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, Trad. de Verónica Hendel, Madrid, Traficantes de Sueños, 2012.

- Soja, Edward, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- Virilio, Paul, *Ciudad pánico*, Buenos Aires, Ed. Zorzal, 2006.
- Weizman, Eyal, *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana*, Madrid, Errata Naturae, 2012.
- Wirth, Louis, “El urbanismo como modo de vida”, en Mario Bassols *et al.*, comps., *Antología de sociología urbana*, México, UNAM, 1988, pp. 162-182.
- Zambrano, María, “La ciudad”, en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, núm. 3, Barcelona, 2001, pp. 140-144.
- Zimmermann, Clemens, *La época de las metrópolis. Urbanismo y desarrollo de la gran ciudad*, Madrid, Siglo XXI, 2012.

DISPUTA POR LA MEMORIA Y EL RECUERDO EN LA POLÍTICA CULTURAL Y LA PATRIMONIALIZACIÓN. EL CASO DE LA EX FÁBRICA DE HILADOS Y TEJIDOS DE ALGODÓN DE SAN LUIS APIZAQUITO

Luz Areli Hernández Escobar¹

[C]onstruir una identidad. ¿Cómo? Eligiendo una historia, que se convierte en la historia, la de la ciudad o del barrio, la suya: historia encontrada, reencontrada o exhumada, y después mostrada, en torno a la cual se organiza, en todos los sentidos del término, la “circulación”.

François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo.*

El presente texto pretende contribuir al debate que se ha generado en las últimas décadas en torno a las políticas culturales y de patrimonialización de la infraestructura fabril histórica. En específico nos interesa participar de esta discusión poniendo en primer plano las culturas del recuerdo y el derecho a la memoria. Para ello abordaremos el caso de la ex Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón San Luis (en adelante, FH y TA), actual Centro de las Artes de Tlaxcala (en adelante, CAT), ubicado en San Luis Apizaquito, Apizaco, Tlaxcala. Nuestro objetivo es efectuar un análisis del proyecto del CAT –en tanto estrategia de refuncionalización de una arquitectura fabril– que nos permita configurar un marco teórico-metodológico más inclusivo para profundizar en el papel que tienen la memoria y el recuerdo, como registros estéticos del pasado, en los procesos de patrimonialización.

El capítulo está dividido en cuatro apartados. En el primero nos aproximamos al período en que la FH y TA estuvo activa para precisar, por un lado, las transformaciones materiales acaecidas en el proceso mismo de

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte (MEyA), generación 2019, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

producción y en el territorio que acogió a la industria y, por otro, para esbozar las prácticas sociales y culturales asociadas a la intensa vida sindical que la fábrica –de alguna manera– propició. En el segundo apartado atendemos ‘Las políticas públicas que hicieron posible el CAT’. De esa forma nos acercamos al nebuloso proceso de refuncionalización de la estructura, a las políticas públicas que dieron lugar al centro de las artes, a la proyección y gestión que este ha mantenido y, lo más importante, al papel que ha jugado el patrimonio intangible en este complejo entramado. En el tercer epígrafe, titulado ‘La memoria en disputa’, contextualizamos las culturas del recuerdo, el valor testimonial y las políticas de la memoria, así como su relación con el patrimonio. Todo ello nos permite articular, hacia el final del apartado, nuestra experiencia metodológica en el estudio de los procesos de memoria asociados a la FHytA y a su reconversión. A manera de propuestas para futuras investigaciones, en la última sección ofrecemos algunas consideraciones finales.

I. Antecedentes: la FHytA

La ex Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón San Luis se encuentra ubicada en San Luis Apizaquito, en el centro del estado de Tlaxcala. Al estar situada en la cuarta zona metropolitana del país, históricamente Tlaxcala ha tenido fuertes vínculos comerciales con la Ciudad de México, Puebla y Veracruz. Según Raquel Beato King, esta zona central se caracterizaba “por contar con los centros económicos, políticos, poblacionales y religiosos más importantes, debido al acceso a las redes de comunicación y, evidentemente, a la cercanía con los mercados locales y regionales existentes”.²

En sus inicios, el terreno de la FHytA fue sede del primer obraje del estado, fundado por Juan López Arrones en 1560.³ Para 1866, el terreno recibe el nombre de finca La Loza cambiando, en 1884, su denominación a rancho Lozada.⁴ Con el nombramiento del porfirista Próspero Cahuantzi (1885-1911) como gobernador de Tlaxcala, la industria textil, en particular, experimentó un auge notable. Como refiere la investiga-

² Raquel Beato King, “La industria textil fabril en Tlaxcala en el porfiriato”, en Xavier Cortés Rocha y Coral Ordóñez, coords., *El Centro de las Artes de Tlaxcala. Antigua Fábrica de Hilados y Tejidos de San Luis*, p. 31.

³ Willebaldo Herrera Téllez y Rafael García Sánchez, *Una estampa microhistórica: ex Fábrica de Hilados, Tejidos y Estampados de San Luis Apizaco*, p. 14.

⁴ R. Beato King y Rodrigo García, “San Luis Apizaquito”, en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 45.

dora Blanca Esthela Santibáñez, aunque durante el porfiriato diversos tipos de industria florecieron en la región, la de hilados y tejidos tuvo un desarrollo sobresaliente (al que Cahuantzi contribuyó otorgando las facilidades fiscales pertinentes y favoreciendo la inversión extranjera).⁵

Las primeras referencias históricas a la FHyTA aparecen en 1899 y en ellas se le atribuye la propiedad a Quintana, Marqués y Compañía S. en C., sociedad fundada en 1897 por Ángel Solana, José María Quintana y Juan Marqués.⁶ En julio de ese mismo año, Solana, Quintana y Marqués habían comprado a Simón Steffani el molino de Apizaco y el anexo del rancho de Lozada –ubicados en la jurisdicción de Tetla– por un precio de 65 000 pesos. Si bien la propiedad adquirida tenía dimensiones pequeñas, su ubicación geográfica era estratégica debido a que se encontraba dentro del corredor comercial textil Puebla-Tlaxcala-Veracruz y, de ese modo, se beneficiaba de la infraestructura ferroviaria de Apizaco que conectaba al estado tlaxcalteca con otras localidades importantes del país.⁷ Sin embargo, la sociedad Quintana, Marqués y Compañía S. en C. no resultó ser muy sólida: en 1899, año en que se le atribuye la propiedad, Juan Marqués se retira y el nombre de la firma cambió a Solana y Quintana. Apenas dos décadas después, exactamente en 1921, el español Ángel Solana quedó como único dueño de la industria.

La transformación en el paisaje

La FHyTA se mantuvo activa de 1899 a 1961. Durante ese extenso período la industria generó profundas transformaciones en el territorio, el paisaje y la comunidad de San Luis Apizaquito. Con la justificación de mejorar la fábrica y modernizarla, en 1908 Solana solicitó recibir el beneficio del decreto del 16 de diciembre de 1870, el cual lo exoneraba del pago de contribuciones fiscales por 10 años. Concedida la solicitud y como parte de su plan de mejora, en 1909 Ángel Solana y la firma Manuel M. Conde Sucesores –de acuerdo con información del Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Tlaxcala– cedieron 20 toneladas de cal para la construcción de una presa en la localidad. El embalse tendría la función de acumular las aguas del riachuelo El Batán y las del río Zahuapan,

⁵ Cfr. Blanca Esthela Santibáñez Tijerina, “El proceso de industrialización en Tlaxcala y su relación con el empresario porfirista Ángel Solana”, en *Boletín Americanista*, pp. 141-143.

⁶ Leticia Gamboa citada en R. Beato King y R. García, *ob. cit.*, p. 43.

⁷ R. Beato King y R. García, *ob. cit.*, p. 43.

ya que existían graves perjuicios en el funcionamiento de la planta eléctrica del ayuntamiento debido a la irregularidad de las corrientes del Zahuapan y a la retención que hacían los dueños de las fábricas de hilados y tejidos ubicadas en el distrito de Cuauhtémoc, lo que a su vez repercutía en el alumbrado público.⁸

En 1910, la empresa Canteras de Tepeyanco Francisco López y Gómez brindó un presupuesto a Ángel Solana para la ejecución de una vía ferroviaria de 2.5 kilómetros —que conectaría la fábrica y la estación de Apizaco—, además de tres puentes chicos y uno grande. En diciembre del mismo año el Congreso del estado le otorgó a Solana la concesión para dicha construcción.⁹ Dos años más tarde, con la ratificación de los derechos extendidos a Solana para el uso de las aguas, se procedió a la creación de otra presa de concreto, un canal y un tanque de mampostería. Como no resulta difícil de apreciar, la modernización de la fábrica tuvo siempre un impacto directo en la configuración del territorio.

El alcance y su producción

En su primer año de labores, la FH y TA declaró que trabajaba con 1 200 husos y 50 telares, al tiempo que precisó que no contaba con maquinaria antigua. Para ese entonces, el consumo de algodón de la fábrica era de casi 50 000 kilogramos, con los que 65 operarios realizaban más de 25 000 piezas de manta al año. En 1900 se registró un incremento en el consumo a 80 000 kilogramos de algodón y, como consecuencia, la producción se elevó a 45 000 piezas de manta. Información rescatada por Leticia Gamboa revela que, para 1901, la FH y TA contaba con 2 900 husos, 100 telares y 95 trabajadores; en 1913 existían 3 408 husos, 240 telares y se empleaban a 262 obreros, y para 1927 la cifra ascendió a 300 empleados distribuidos en tres turnos.¹⁰

Los datos anteriores denotan un crecimiento constante y significativo en la producción. Este aumento respondió a la modernización de la fábrica que, ya para su tercer año de funcionamiento había adquirido 1 700 husos y 50 telares más que cuando inició sus labores. Sin embargo, es importante resaltar que el aumento en el número de trabajadores no

⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁰ L. Gamboa citada en R. Beato King y R. García, *ob. cit.*, p. 50.

siempre estaba en consonancia con el incremento del equipamiento técnico y de la producción. De hecho, en ese tercer año de actividades, aunque la maquinaria se duplicó, la cifra de obreros contratados ni siquiera experimentó un crecimiento de 50%. En cambio, para el período revolucionario (1910-1917) la inversión en maquinaria no mantuvo los estándares de años anteriores, pero el número de trabajadores se había cuadruplicado. Así, la FHyTA devino una de las principales fuentes de trabajo para los habitantes de las comunidades adyacentes como San Salvador, San Andrés, San José Teacalco, Texcalac, Tetla y San Bartolo y, sobre todo, para lo que actualmente es Apizaco.

La época sindical

Motivados por los movimientos obreros de la época, en las primeras décadas del siglo XX los trabajadores de la FHyTA crearon una organización política sindical. De manera más puntual, sus demandas exigían la mejora de las condiciones laborales —la regulación de la jornada laboral a ocho horas, la instauración de medidas de higiene en el espacio de trabajo, la obtención del salario mínimo, etc.— y estaban influenciadas por el obrerismo europeo y la ideología anarquista de los hermanos Flores Magón. Según la investigadora Virginia Polvo Escobar, el ferrocarril jugó un papel crucial en este proceso pues, al ser usado frecuentemente por los obreros para desplazarse a otros pueblos, permitió que estos conocieran y compartieran “problemáticas y necesidades comunes, así como ideologías en ascenso como el magonismo, que pugnaba por diversas reformas políticas y sociales”.¹¹

En su estudio sobre el desarrollo del movimiento sindical en San Luis Apizaquito, Polvo Escobar identifica dos etapas. La primera corresponde al período en que comenzó a organizarse el Gran Círculo de los Obreros Libres, fundado el 23 de septiembre de 1906 bajo la fuerte influencia del Partido Liberal Mexicano. Este primer período estuvo signado por diversas huelgas, paros laborales, revueltas y atracos que también eran consecuencia del movimiento revolucionario en las fábricas textiles. Con la regulación del trabajo lograda por el Partido Liberal Mexicano a partir del artículo 123 de la Constitución mexicana

¹¹ Virginia Polvo Escobar, “Entre revolución y rebelión: obreros de San Luis Apizaquito”, en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 56.

de 1917, “se integró el Sindicato de Trabajadores en General Unión y Progreso, sin embargo, en la práctica los patrones no hacían valer la nueva ley, por lo que los conflictos laborales no cesaron”.¹² Para marzo de 1918 se llevó a cabo un congreso obrero en Saltillo, Coahuila, que tuvo como resultado el nacimiento de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), a la cual asistió Guillermo Herrera, representante de San Luis Apizaquito. Con la participación de Herrera, los obreros textiles de Tlaxcala quedaron afiliados a la confederación.

La segunda etapa de la lucha sindical se enmarca en las décadas de 1920 y 1930 del pasado siglo. La precariedad económica propiciada por el movimiento revolucionario junto al proceso de desindustrialización que ya comenzaba a percibirse en Europa azotó a la FHyTA y repercutió duramente en su funcionamiento.¹³ A lo largo de los años cuarenta y cincuenta, las huelgas fueron constantes. A causa de ello, la producción se detuvo de manera temporal en 1959 para, dos años más tarde, suspenderse por completo.¹⁴ De hecho, en los últimos meses de 1961 se les pagó con mantas a los obreros,¹⁵ lo que no dejaba lugar a duda sobre la decadencia de la FHyTA. Con el propósito de obtener su finiquito, los trabajadores comenzaron un juicio que no se resolvería hasta 12 años después, en 1973. En el proceso judicial se acordó, por un lado, que la liquidación a los obreros sería efectuada con el dinero obtenido por los líderes sindicales a través de la venta de maquinaria en calidad de chatarra.¹⁶ Por otro se señaló a los trabajadores como los culpables de ocasionar la ruina de la industria.¹⁷

Vida cultural sindical

La acción sindical en San Luis Apizaquito trajo consigo el desarrollo de una compleja vida cultural que desbordó los muros de la fábrica y de la cual, por supuesto, los obreros y sus familias devinieron protago-

¹² *Idem.*

¹³ Por ejemplo, en febrero de 1932, representantes del sindicato “firmaron un convenio ante la JCA [Junta de Conciliación y Arbitraje], donde convinieron que el primer turno trabajaría solo con 180 telares de 250 existentes, en razón de que [sic] solo este número se podía abastecer”. Cfr. *Ibidem*, p. 60.

¹⁴ Cornelio Hernández Rojas, *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón*, p. 34.

¹⁵ Cfr. W. Herrera y R. García, *ob. cit.*, p. 41.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Esto se observa en los testimonios de Rodolfo Mellado Alvarado y Delia Mejía Hernández. Cfr. C. Hernández Rojas, *ob. cit.*, pp. 43 y 60.

nistas. En su interior, la FHyTA no solo contaba con zonas de trabajo delimitadas, sino también con espacios como capilla, alberca, huerta, cocina, escuela y algunas viviendas para los trabajadores más cercanos y los dueños de la fábrica. Alrededor del inmueble se construyeron viviendas para el resto de los obreros, un campo de beisbol, el salón del sindicato y una tienda de raya.¹⁸

La realización de festejos sociales, ya fueran de carácter religioso, étnico o cívico, jugó un papel central en esa activación cultural. Entre las festividades celebradas destacaban la fiesta del 3 de mayo que, organizada por los dueños, consistía en parar la cruz en cada departamento de la fábrica. Esta celebración, a la que podían asistir los familiares de los obreros, terminaba con un baile en el salón sindical. De igual modo, era muy esperada por la comunidad la fiesta patronal del 25 de agosto dedicada a San Luis. El festejo se acompañaba de una corrida de toros –traídos de Piedras Negras– que tenía lugar en una plaza dispuesta en el campo deportivo. Allí también se realizaban otras actividades como “carrera de caballos, cortagallos, encostados, palo encebado y correteaban al cochinito”.¹⁹ Por otra parte, en la capilla de la fábrica los hijos de los trabajadores podían recibir su primera comunión, uno de los rituales más importantes de la Iglesia católica. La implicación entre la vida laboral y la cultural era tan fuerte que la mayoría de los obreros que trabajaban en San Luis Apizaquito conformaron una banda de música –dirigida por un maestro de la cercana localidad de San Andrés– e, incluso, fundaron su propia orquesta.²⁰

En el plano educativo, como parte de los logros obtenidos por los trabajadores con fundamento en el artículo constitucional 123 y el 7 de la Ley de Educación del Estado de Tlaxcala se creó, al interior de la fábrica, una escuela rural, mixta y elemental que ofrecía solo los primeros tres años de enseñanza primaria.²¹ Tras el cierre de la FHyTA, el sindicato donó el salón destinado a sus actividades para que las au-

¹⁸ Las tiendas de raya se implementaron durante el porfiriato. Eran establecimientos de crédito para el abasto de los trabajadores (alimentos, ropa, aguardiente, calzado) que se encontraban dentro de las haciendas o cercanas a las fábricas textiles y pertenecían a los dueños de dichos espacios. Las tiendas funcionaban como parte de un circuito cerrado, pues los obreros invertían su pago o la raya en los insumos básicos que solamente eran vendidos por los hacendados o empresarios textiles.

¹⁹ C. Hernández Rojas, *ob. cit.*, p. 53.

²⁰ *Cfr. Ibidem*, p. 76.

²¹ *Cfr.* Clemencia Botello Méndez, “El caminito de la fábrica de San Luis Apizaquito era el caminito de la escuela”, en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 63.

toridades comunitarias construyeran un jardín de infancia el cual, en la actualidad, se encuentra al servicio de los niños de la zona.

Como podemos observar, la FHyTA fue determinante en el desarrollo sociocultural de San Luis Apizaquito. Más allá de su configuración como una fuente de empleo, la fábrica devino un eje articulador en términos culturales y educacionales que involucró tanto a los habitantes de Apizaquito como a aquellos de las comunidades vecinas. Las transformaciones territoriales que la industria precipitó –y que hasta la fecha son visibles–, la lucha sindical que se dio en su interior y las dinámicas culturales y educativas emanadas de los triunfos alcanzados por los obreros son solo una muestra del profundo impacto que la FHyTA tuvo en la comunidad que la acogió y en sus alrededores.

II. Las políticas públicas que hicieron posible el CAT

En 1994, durante el gobierno de José Antonio Cruz Álvarez Lima (1993-1999), miembro del Partido Revolucionario Institucional (PRI), el inmueble de la antigua FHyTA fue declarado Monumento Histórico.²² Este fue el primer paso en el turbio proceso de refuncionalización de esta arquitectura industrial como parte de dinámicas de patrimonialización.

El nebuloso tránsito hacia la refuncionalización

En el libro *El Centro de las Artes de Tlaxcala. Antigua Fábrica de Hilados y Tejidos de San Luis*, publicado en el 2016 a razón de la apertura del CAT, se precisa que en el 2004 la administración estatal de Alfonso Sánchez Anaya (1999-2005) –perteneciente al Partido de la Revolución Democrática (PRD)– comenzó las gestiones para la adquisición del inmueble de la FHyTA.²³ Se señala, además, que esta iniciativa se concretó en el siguiente sexenio, bajo la gubernatura de Héctor Israel Ortiz Ortiz (2005-2011), integrante del Partido Acción Nacional (PAN). Otro dato importante que se agrega en la publicación es la firma, llevada a cabo en el 2012, del convenio entre el gobierno del estado de Tlaxcala y la

²² En 1970, sin embargo, Fernando Solana –hijo de Ángel Solana– contrató los servicios del arquitecto Eduardo Álvarez Lupian con el propósito de adaptar el inmueble como casa de campo. Por este motivo se realizaron “adecuaciones, remodelaciones y adaptaciones al área de habitaciones, oficina, patio central y parte superior de la finca, con la intención de rescatar del abandono y de la humedad varias secciones que podían ser ocupadas”. Cfr. W. Herrera y R. García, *ob. cit.*, p. 42.

²³ Cfr. Coral Ordóñez, “La rehabilitación del edificio de la antigua fábrica”, en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 72.

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para realizar el proyecto de rehabilitación bajo la dirección de la institución educativa. Al respecto, Xavier Cortés Rocha refiere:

Al surgir este proyecto era clara la necesidad de encontrar una sede que, tanto en escala como relevancia, estuviera de acuerdo con la magnitud del mismo. Para ese propósito, el gobierno del estado adquirió el inmueble de la antigua fábrica de hilados y tejidos de San Luis Apizaquito.²⁴

Si bien en el libro en cuestión se insiste en la adquisición, por parte del estado, del inmueble, hemos encontrado varias notas periodísticas que sostienen que la fábrica pasó al gobierno mediante una donación efectuada por la familia Solana. En una de las notas se apunta:

Los hijos del fallecido Fernando Solana Morales [...] manifestaron su orgullo y reconocimiento por el trabajo de rehabilitación ejecutado por la presente administración en esta ex fábrica de hilados y tejidos en la comunidad de San Luis Apizaquito, que fue donada por esta familia para convertirse hoy día en un sitio que permite la enseñanza de diversas disciplinas artísticas.²⁵

Aunque hasta aquí no está clara la fecha y la forma en la que se adquiere el inmueble, parece haber un consenso en el reconocimiento del gobierno como el nuevo propietario del edificio. Sin embargo, la primera publicación realizada por el gobierno del estado con miras a recuperar la historia de la FHytA –la cual había salido a la luz en 2012 bajo el título *Una estampa microhistórica: Ex Fábrica de Hilados, Tejidos y Estampados San Luis Apizaco*– ofrecía una versión diferente. En las páginas 43 y 44 de este documento se establecía que la propietaria del inmueble era la empresa Promotora Apizaquito, S. A.. Según se apunta, dicha empresa elaboró un estudio de factibilidad (no se especifica año u otra información al respecto) señalando los posibles usos del espacio,

²⁴ X. Cortés Rocha, "Introducción", en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 15. Cortés Rocha fue coordinador del proyecto de restauración, rehabilitación y obra nueva de la FHytA.

²⁵ E. P. Armas, "Centro de las Artes, referente nacional y mundial de la cultura tlaxcalteca: hermanos Solana", en *La Jornada de Oriente*. En otra nota se refiere que "se inició el rescate y rehabilitación del inmueble luego de la donación de los hermanos, Luis Javier y Fernando Solana". Cfr. [s. fma.], "La ex fábrica de Hilados y tejidos de Apizaquito vive a través del libro *Memoria y olvido*", en *e-consulta*.

los cuales eran: 1) fraccionamiento con casa club; 2) casa de descanso o retiro para personas jubiladas; 3) casa de descanso de alguna agrupación; 4) centro comercial; 5) oficinas o industria; 6) parque recreativo y 7) desarrollo habitacional de interés social.²⁶

Como si estas discordancias no fueran suficientes, durante la presentación del libro *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón*—realizada en el contexto de la inauguración del CAT— el entonces gobernador, Mariano González Zarur (2011-2016), compartió un relato sugerente. Aseveró que en el 2010 mantuvo una conversación con Luis Javier Solana en la cual este le mencionó que había vendido al gobierno del estado la finca de lo que había sido la FHytA y que lo estaban llamando para firmar unos documentos. Ante el comentario, González Zarur le pidió que no firmara nada y le recomendó que esperara hasta su toma de poder. A continuación, el entonces gobernador añadió:

[q]ué bueno que no vino a firmar, porque les quiero decir que se querían robar el inmueble y que, además, todavía estamos en pleito porque aparentemente se tiró la escritura, se falsificó la firma del apoderado legal de los hermanos Solana Morales y, bueno, pues ahí estamos en pleito, ellos ya se desistieron de que no se realizó [sic] realmente la compra-venta, sin embargo, siguen presentando recursos y no podemos terminar con estos juicios interminables.²⁷

Hacia el desenlace de su discurso, González Zarur señaló que, con sus amigos de la UNAM, Xavier Cortés y Jorge Tamés, había solicitado una audiencia con quien se desempeñaba en ese tiempo como director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Rafael Tovar y de Teresa. Según González Zarur, Tovar y de Teresa fue quien bautizó el espacio como “centro de las artes” y a pesar de prometer, en un inicio, su contribución a la iniciativa, finalmente el proyecto nunca recibió “un peso de apoyo ni del Conaculta ni de la Secretaría de Cultura” (de la que Tovar sería más tarde presidente).²⁸ Ello se debió a

²⁶ La única información acerca de la promotora se incluye en las notas al pie del libro y es la siguiente: RFC: PAP750303SM3; Dom. Fiscal: Génova 70-205, Col. Juárez, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06600; D.F. Cfr. W. Herrera Téllez y R. García Sánchez, *ob. cit.*

²⁷ [s. fma.], “Programa Especial. Tlaxcala Lenguaje y Tradición del Arte Popular”, en *Sistema de Noticias Tlaxcala*.

²⁸ *Idem*. Conaculta se transformó en el 2015, durante el mandato de Enrique Peña Nieto, en la Secretaría de Cultura. Al frente de la recién creada entidad quedó Rafael Tovar y de Teresa.

los problemas jurisdiccionales enfrentados por el inmueble que, para 2016, todavía estaba en juicio.

Resulta evidente, por tanto, que la información pública además de ser insuficiente deviene profundamente contradictoria. Por una parte, no hay claridad con respecto a quién es el titular del inmueble; por otra, se desconoce el tipo de transacción (donación o venta) efectuada por los Solana en relación con su antigua propiedad y la fecha en la que se ejecuta. El discurso de González Zarur, en cambio, no deja lugar a duda sobre el estrecho vínculo del exgobernador con la familia Solana Morales y en cómo sus lazos de amistad influyeron en la apropiación del inmueble y en su destino.²⁹ Hasta aquí, entonces, podemos identificar un relato nebuloso alrededor de la refuncionalización de la FH y TA que no ha sido esclarecido.

Las políticas culturales y el CAT

El gobierno de Mariano González Zarur se caracterizó por un fuerte impulso modernizador con atención a dos ejes fundamentales y, a menudo, imbricados: la industria y el sector turístico-cultural. En ese sentido podemos identificar como los proyectos más importantes del sexenio –además de Ciudad Judicial y Ciudad de la Salud– la creación de cinco parques industriales y el CAT. En palabras del propio González Zarur, “el centro de las artes representa uno de los puntos esenciales de la política cultural de su administración”.³⁰

En efecto, en el Plan Estatal de Desarrollo 2011-2016 se ponía énfasis en “hacer de la cultura y de los valores de la identidad tlaxcalteca el sustento del esfuerzo modernizador”.³¹ La identidad de Tlaxcala quedaba asociada, en este discurso, al desarrollo temprano y a la supervivencia de la industria textil en el estado.³² De la lectura del plan se

²⁹ A Mariano González Zarur, miembro del PRI, le precedió en el poder Héctor Ortiz Ortiz, que pertenecía al PAN. Pese a dicha alternancia política en el estado de Tlaxcala, “persiste en la práctica y en todos los partidos, la estrategia de una cultura política tradicional de tipo caciquil y clientelar, donde las lealtades se fundan en favores y dádivas que se reproducen y suponen complicidad [...], donde la visión patrimonialista de quienes ejercen cargos públicos les hace actuar como si les pertenecieran y como si los actos emanados de sus funciones fueran favores en vez de servicios”. Cfr: Angélica Cazarín Martínez, “Tlaxcala. Elecciones presidenciales 2012”. Mariano González Zarur, “Presentación”, en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 11.

³¹ Gobierno del Estado de Tlaxcala, “Plan Estatal de Desarrollo 2011-2016”, pp. 16-17.

³² En la introducción del Plan Estatal de Desarrollo se menciona que desde el siglo XVI los primeros obrajes del estado aprovecharon las tradiciones prehispánicas para elaborar textiles, dando origen a una tradición fabril desarrollada en obrajes, talleres artesanales y fábricas, que se mantiene hasta el día de hoy. Cfr. *Ibidem*, p. 2.

infiere la formulación de una política encaminada al fortalecimiento de una identidad cultural relacionada a la industria textil con el objetivo de potenciar la derrama económica mediante el patrimonio tangible.

Sin embargo, a pesar del vínculo entre identidad cultural textil y el patrimonio turísticamente rentable, solo la FHyTA fue objeto de esta política. Fábricas como El Valor, San Manuel, La Trinidad, La Josefina, La Alsacia, La Tlaxcalteca, La Estrella, La Xicohténcatl, Santa Elena y la Providencia, localizadas en municipios cercanos a Apizaco y que formaban parte del corredor industrial en que se insertaba la FHyTA,³³ no recibieron atención alguna durante el gobierno de González Zarur.

Esto nos obliga a mirar con mayor detenimiento el proceso de refuncionalización de la antigua industria de San Luis Apizaquito y las políticas que lo posibilitaron. No hay que obviar, primeramente, que la reconversión de la FHyTA en centro de las artes, así como el traslado a este espacio del Instituto Tlaxcalteca de Cultura (ITC) generó muchas inconformidades.³⁴ Durante la inauguración del CAT, González Zarur declaró que encontró resistencia de la comunidad artística de Tlaxcala e, incluso, de parte de su gabinete ante la propuesta de “sacar a la cultura de la capital”. A juicio de Zarur, sin embargo, Tlaxcala –la capital– no tiene traza urbana y su vocación es turística, mientras que Apizaco tiene una posición geográfica estratégica, pues se ubica en el centro del estado. A fin de cuentas –expresó el exgobernador–, si hay muchas personas que van a la capital, seguro podrán también viajar al centro de la región tlaxcalteca.³⁵

Lo cierto es que la refuncionalización del CAT fue parte de una política más amplia de urbanización y modernización de Apizaco. De hecho, la mayoría de los proyectos cruciales desarrollados durante el sexenio de González Zarur, como Ciudad Judicial, se encuentran conectados a este municipio. Al respecto, en el cuarto informe de gobierno se refiere que, gracias al apoyo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, el estado de Tlaxcala contó con los recursos (aproximadamente 353 millones de pesos) para afrontar “la ejecución del proyecto de la Ciudad Judicial y

³³ Cfr. C. Hernández Rojas, *ob. cit.*, p. 12.

³⁴ “Aunque este Centro es un espacio con muy buenas instalaciones, no todos quedaron contentos con el traslado a Apizaquito, municipio ubicado en las afueras de Apizaco”. Cfr. Sonia Sierra, “¿Van a traer Bellas Artes al Estado de Tlaxcala?”, en *El Universal*.

³⁵ Cfr. [s. fma.], “Programa Especial. Tlaxcala Lenguaje y Tradición del Arte Popular”, en *Sistema de Noticias Tlaxcala*.

la modernización de los accesos carreteros de dicha Ciudad Judicial; así como la modernización de los ejes viales de la ciudad de Apizaco”.³⁶ Además de la modernización se emprendió la construcción de nuevas vías entre las que destaca, por su “gran utilidad, costo e impacto metropolitano”, el bulevar intermunicipal Apizaco-Atlihuetzía-Amamaxac.³⁷

En cuanto a los postulados del Plan Estatal de Desarrollo 2011-2016, en el apartado “Fomento regional a la cultura para fortalecer la identidad” se sostiene que actividades como la exhibición del patrimonio cultural de una localidad y la reafirmación de su identidad constituyen un atractivo para el turismo y una fuente importante de ingresos y empleos.³⁸ No obstante, la preservación del patrimonio intangible se delega a la coordinación de trabajos voluntarios de cronistas, historiadores o estudiantes de humanidades a nivel de educación superior con obligación de servicio social.³⁹ Es decir, no se previó destinar recursos para la recuperación del patrimonio intangible a pesar de que la identidad y el patrimonio constituían uno de los objetivos primordiales declarados por el gobierno.

Este descuido del patrimonio intangible y de las relaciones socio-culturales tejidas alrededor de la antigua FHyTA se perpetúa en los –ya mencionados– informes de gobierno. En ninguno de estos documentos se contempla la recuperación del patrimonio intangible, pues el interés solo recae en las transformaciones arquitectónicas e infraestructurales potenciadas por la refuncionalización. Así, en el cuarto informe se hace referencia al CAT como el proyecto más relevante en materia de política y desarrollo cultural de Tlaxcala, cuya modernización integral y estratégica –es decir, en infraestructura y servicios– puede facilitar que el ITC implemente un modelo regional de educación en arte y cultura.⁴⁰ Por su parte, en el sexto informe se señala que el CAT, iniciado en el 2013, es “una rehabilitación cuidadosa del espacio e infraestructura cultural de punta”.⁴¹ Y se agrega:

³⁶ M. González Zarur, “Cuarto Informe de Gobierno”, p. 98.

³⁷ Según el Sexto Informe de Gobierno, con esta infraestructura se logró incrementar y mejorar: “la conectividad y competitividad de la Zona Metropolitana Tlaxcala-Apizaco [...], garantizando servicios viales a 2 Nuevos Núcleos de Desarrollo de Cobertura Estatal: Ciudad de la Justicia en Santa Anita Huiloac y el Centro de las Artes en San Luis Apizaquito, pues entronca con el Libramiento de Apizaco, para interconectar a todos los municipios de la Región Oriente de nuestro Estado”. *Cfr.* M. González Zarur, “Sexto Informe de Gobierno”, p. 109.

³⁸ *Cfr.* Gobierno del Estado de Tlaxcala, *ob. cit.*, p. 215.

³⁹ *Cfr. Ibidem*, pp. 219-220.

⁴⁰ *Cfr.* M. González Zarur, “Cuarto Informe de Gobierno”, p. 151.

⁴¹ M. González Zarur, “Sexto Informe de Gobierno”, p. 253.

entre 2015 y 2016 ejecutamos la Segunda Etapa del Centro de las Artes, la cual consiste en la construcción de un nuevo edificio anexo que incluye la caja negra, librería, biblioteca, escuela de música, bodega del ITC y estacionamiento, respetando la arquitectura de la Ex Fábrica.⁴²

De lo planteado aquí se desprende, en primer lugar, que la patrimonialización de la FHyaTA y su reconversión como centro de las artes fueron trazadas en razón de objetivos políticos y económicos que no son claros para la ciudadanía, que no alcanzan a cumplir los propios parámetros turísticos y patrimoniales planificados⁴³ y tampoco las necesidades de los usuarios de estos espacios culturales. En segundo lugar, es evidente que la política cultural de patrimonialización y su reinterpretación actual como recurso económico está orientada especialmente a la preservación y recuperación del patrimonio tangible. No existe un plan de ejecución para el rescate y difusión del patrimonio intangible que sea coherente con el discurso que subraya el interés en fortalecer la comunidad y sus valores identitarios. En lo que sigue abordaremos la información relativa a la proyección y gestión del CAT para ahondar en el análisis de la refuncionalización y sus contradicciones.

La proyección

El proceso de restauración y rehabilitación de la FHyaTA –iniciado en 2012 bajo la coordinación de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)– fue documentado (con textos, fotos, planos arquitectónicos, esquemas) en el libro *El Centro de las Artes de Tlaxcala. Antigua Fábrica de Hilados y Tejidos de San Luis*. En este material se describe al CAT como un centro de educación artística, investigación y producción que responde a las políticas culturales del gobierno en turno, encaminadas al desarrollo cultural global.⁴⁴

⁴² *Idem.*

⁴³ Por ejemplo, es sumamente contradictorio el diseño de una política basada en la alianza cultura-turismo que se materializa en un proyecto tan ambicioso como el CAT ubicado en Apizaco y no en la capital del estado la cual, según el propio González Zarur, tiene una vocación turística. ¿Por qué sacar el proyecto cultural más importante de su administración de la capital del estado? ¿Qué tipo de turismo (empresarial, vacacional, cultural) se buscaba fomentar en Apizaco con los proyectos creados y su red infraestructural (de carreteras, hoteles, centros comerciales, etc.)? Estas son solo algunas de las preguntas que nos surgen y de las que aún no tenemos respuestas.

⁴⁴ Cfr. W. Herrera, “El proyecto cultural del estado de Tlaxcala en San Luis Apizaquito”, en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 19.

La publicación refiere, en términos técnicos, que fue necesario un primer registro *in situ* con el fin de determinar qué elementos podían ser recuperados para, posteriormente, someterlos al proceso de restauración. Con base en ese diagnóstico se decidió conservar gran parte del inmueble (la capilla, el acueducto, el chacuaco o chimenea y la turbina hidráulica). Asimismo se realizó una investigación para la construcción de las nuevas instalaciones, la cual estableció el programa general de necesidades y un programa particular por cada componente.⁴⁵ Ello derivó en la construcción de cuatro nuevos recintos: la escuela de música, la caja negra, la biblioteca y la cafetería.⁴⁶ Tras esta planeación, el espacio quedó dividido en cuatro grandes áreas: de gobierno, de enseñanza, de promoción cultural y de servicios. Sin embargo, en la publicación en cuestión no se señalan cuáles fueron los parámetros que guiaron la rehabilitación y tampoco se precisa si la metodología de intervención se encuentra al alcance del público.⁴⁷

Una vez concluida la refuncionalización, a mediados de 2015, se inició el traslado de las áreas directiva, administrativa y operativas del ITC al nuevo espacio. De igual forma comenzaron las actividades de enseñanza, actualización y profesionalización artística, a pesar de que el CAT no se inauguró oficialmente hasta el 22 de diciembre de 2016. Según se explica en el texto *Una estampa microhistórica: Ex Fábrica de Hilados, Tejidos y Estampados de San Luis Apizaco*, estos talleres fueron propuestos por los propios maestros para cubrir las necesidades de capacitación profesional del estudiantado, sin embargo, no hemos hallado un estudio o registro que respalde y fundamente tal aseveración.⁴⁸

En la actualidad, la oferta educativa permanente del CAT comprende la Escuela de Música del Estado de Tlaxcala, el Taller de Iniciación

⁴⁵ Esta investigación consistió “en conocer las necesidades del ITC, los diferentes inmuebles e instalaciones que se ocupaban, se entrevistó a los responsables de cada área y a las autoridades encargadas de la administración y dirección del instituto”. Cfr. Ernesto Nataren, “Edificios de obra nueva dentro del conjunto de la antigua fábrica”, en X. Cortés y C. Ordóñez, *ob. cit.*, p. 167.

⁴⁶ Además, en su interior el inmueble cuenta con jardines, capilla, sala de conciertos, salones de danza, galería, librería y oficinas administrativas del ITC. En su exterior tiene estacionamiento, ágora y plaza para practicar deportes.

⁴⁷ Cabe mencionar que, a inicios de 2020, nos dimos a la tarea de solicitar información relativa al proyecto del CAT mediante la Plataforma Nacional de Transparencia, pero aún no hemos recibido respuesta. Realizamos la solicitud el 23 de febrero de 2020 con el folio 00102620. El día 16 de diciembre de 2021, la plataforma en línea marca que nuestra solicitud se encuentra fuera de tiempo.

⁴⁸ Cfr. W. Herrera y R. García, *ob. cit.*, pp. 19-30.

en Pintura y Artes Visuales y el Taller de Estampa Básica Avanzada Camaxtli. De forma paralela se organizan talleres itinerantes, conciertos, obras de teatro, presentaciones de libros, exposiciones temporales y ferias culturales, entre otras actividades.⁴⁹

El patrimonio intangible

Si bien en *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón* se realizó un primer esfuerzo por recuperar las memorias de los exobreros de la FHyaTA y de sus familiares, es evidente que el relato –articulado a través de testimonios e imágenes– pone en primer plano a la familia Solana. Así construye una historia unidireccional centrada en las figuras empresariales, que es necesario revisar críticamente. De hecho, en la presentación del libro, González Zarur menciona que los testimonios pertenecen a los “principales protagonistas de dicha fábrica textil, obreros y empleados, productores arropados por la dinastía Alonso Solana y Solana Morales”.⁵⁰ Para un ejercicio crítico, esta frase nos permite apuntar que:

1. *No todos los testimonios pertenecen a los extrabajadores.* El libro consta de 18 testimonios que se dividen en tres apartados. La primera sección, titulada “Las últimas voces”, se conforma por seis testimonios de exobreros, el testimonio de una empleada en el área de la cocina y cinco testimonios ofrecidos por hijos de trabajadores. El segundo apartado se llama “La otra percepción” y en él se incluyen tres testimonios de miembros de la familia Solana y el testimonio de un visitante de la fábrica cuando esta ya no estaba en funciones. Por último, en la sección denominada “Un intelectual al servicio del Estado” se recoge el testimonio de Patricia Galeana,⁵¹ quien no menciona a la FHyaTA, pero hace un relato celebratorio sobre Fernando Solana y su desempeño en puestos gubernamentales y otros proyectos públicos.
2. *El objetivo principal de la publicación está dirigido más bien a historizar a los empresarios Solana.* En ese sentido, se (re)cuenta que

⁴⁹ Es importante resaltar que las actividades mencionadas, a raíz de la contingencia suscitada por la COVID-19, son desarrolladas solamente de manera virtual. La oferta cultural es publicada en la página de Facebook del CAT (www.facebook.com/CeArtTlax) y en su página oficial (www.cearttlax.gob.mx).

⁵⁰ C. Hernández Rojas, *ob. cit.*, p. 8.

⁵¹ El testimonio de Galeana fue extraído de otro texto publicado por la Fundación Javier Barrios Sierra, en 2016, bajo el título de “Fernando Solana, un mexicano excepcional”.

la calle que conduce al CAT lleva por nombre Ángel Solana, mientras que la biblioteca se llama Fernando Solana. Incluso, la portada del libro es una foto de esta familia. Todo ello muestra la insistencia en enmarcar y preservar en la memoria colectiva a los Solana como verdaderos protagonistas de la historia de la antigua FHytA y no a los extrabajadores.

3. *La expresión “los trabajadores fueron arropados por la dinastía” es, al mismo tiempo, contradictoria y reveladora.* En primer lugar habría que considerar que la remuneración económica por la venta de fuerza de trabajo no es una acción arropadora,⁵² sino que obedece simplemente a un acuerdo laboral. En segundo, la palabra ‘dinastía’ hace referencia a la línea descendiente de una familia que pertenece a la realeza, aunque también implica –y, sobre todo, atendiendo a este caso– una “familia en cuyos individuos se perpetúa el poder o la influencia política, económica, cultural, etcétera”.⁵³

En nuestro trabajo de campo comprobamos que los extrabajadores –a excepción de uno– viven aún dentro de la comunidad de San Luis Apizaquito y muy cerca del CAT. Ante esta proximidad histórica y física con la (ex) fábrica nos resulta inevitable preguntarnos por qué no fueron consultados si, como se declara en el discurso oficial, la comunidad obrera es la protagonista de la historia. ¿Cómo, entonces, se determinó cuántos y cuáles testimonios se incluirían para la preservación del patrimonio inmaterial de esta comunidad?

En realidad, tanto en *El Centro de las Artes de Tlaxcala. Antigua Fábrica de Hilados y Tejidos de San Luis* como en *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón* se hace patente el empeño por articular un relato que se concentra en la materialidad de la estructura refuncionalizada y en posicionar a la familia Solana como el eje central de la trama. Ello ha propiciado una recuperación extremadamente pobre y sesgada del patrimonio intangible que desestima los testimonios de aquellos extrabajadores que aún se encuentran vinculados a la antigua industria.

⁵² El significado de ‘arropar’ según la Real Academia Española es: “cubrir o abrigar con ropa” o “rodear o cercar a las reses bravas para conducir las”. En ambos casos, no tiene sentido la expresión que discutimos. Cfr. dle.rae.es/arropar#Kpk9Jte

⁵³ Cfr. dle.rae.es/dinast%C3%Ada. Dicho concepto se reitera en la publicación paralela, *El Centro de las Artes de Tlaxcala. Antigua Fábrica de Hilados y Tejidos de San Luis*, al mencionar que los Solana Morales son “protagonistas de una dinastía visionaria y ejemplar, caracterizada por su altruismo social”. Cfr. X. Cortés Rocha, *ob. cit.*, p. 11.

Esto nos obliga a adentrarnos en una discusión acerca de la importancia de la memoria y de los testimonios con el objetivo de proponer una metodología de refuncionalización de espacios fabriles (como la FHyTA) que tome en cuenta distintas dimensiones de la memoria y el recuerdo.

III. La memoria en disputa

Nuestro caso de estudio, además de representar la posibilidad de valorar el alcance y las limitaciones de proyectos de refuncionalización como el CAT, abre el debate sobre conceptos precisos como la memoria, el recuerdo, el pasado y la conciencia histórica que justifican la inscripción de la patrimonialización en las políticas públicas culturales de las últimas décadas. A partir de estas consideraciones es factible un desarrollo metodológico, teórico y sistemático para el estudio de la memoria y el recuerdo. De esa forma podemos abordar cada comunidad desde sus características, respetándolas y comprendiendo sus dinámicas, pero reconociendo también sus posibles disidencias, contradicciones y desacuerdos para aceptar que no hay memorias y recuerdos incorruptibles, naturales o auténticos.

La memoria y las culturas del recuerdo

La memoria, en primera instancia, puede describirse como la praxis de rememoración; es decir, la capacidad de cualquier individuo para recordar, la cual le permite realizar una construcción discursiva y reflexiva de acontecimientos pasados. En la memoria, por tanto, el recuerdo es imprescindible, ya sea entendido como un objeto material que nos brinda información de hechos históricos o como el proceso mental que posibilita recuperar hechos que vivimos o nos fueron comunicados. En este sentido es importante señalar que:

[I]os recuerdos son reconstrucciones subjetivas, en alto grado selectivas y dependientes de la situación que se evoque. [...] Las versiones del pasado cambian cada vez que se evoca algo, a medida que cambian los hechos del presente. [...] El recuerdo individual y colectivo nunca han sido por cierto un espejo del pasado, sino un indicio de gran valor informativo sobre las necesidades e intereses de los que recuerdan en el presente.⁵⁴

⁵⁴ Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*, p. 10.

Así, el recuerdo es una imagen mental que se puede narrar en el presente, logra conectarnos con el pasado a través de la memoria y tiene la capacidad de influir en el futuro.

A partir de los años ochenta del pasado siglo hemos asistido a un *memory boom* enfocado en la importancia de la memoria y en las formas en que recordamos.⁵⁵ Este creciente interés en la memoria se ha nutrido, básicamente, de dos fuentes fundamentales, ambas enmarcadas en la década de 1920: los estudios sociológicos de Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva y el estudio histórico-cultural de Aby Warburg sobre lo que luego llamaría *memoria social*. En la recuperación que a fines del siglo XX se efectúa de estas investigaciones cobra un lugar central el trabajo de Pierre Nora y su concepto *lieux de mémoire*.⁵⁶ Por su parte, Aleida y Jan Assman han efectuado una importante contribución al rescate de la memoria con su noción de *memoria cultural*. De la revisión crítica de todo ello surge la propuesta –crucial para nuestra investigación– de las *culturas del recuerdo* creada por la Unidad de Investigación Especializada 434, adscrita a la Universidad Justus Liebig Giessen, en Alemania.⁵⁷

En la formulación de las *culturas del recuerdo*, la investigadora Astrid Erll resalta que se parte de la tridimensionalidad de la cultura postulada por la semiótica cultural. Desde esa perspectiva, las tres dimensiones de las culturas del recuerdo son: 1) la dimensión material que incluye medios y otros artefactos culturales (historia escrita, monumentos, documentos, fotos); 2) la dimensión social que se refiere a las instituciones y prácticas sociales (archivo, universidad, ritual conmemorativo); y la dimensión mental que contempla los esquemas y códigos culturales del recuerdo (jerarquías axiológicas, imágenes de la historia, estereotipos culturales).⁵⁸ Erll asegura que solo a través de la interacción dinámica

⁵⁵ “Los conceptos más influyentes en este campo son el de *mémoire collective*, *Mnemosine*, *storia e memoria*, *lieux de mémoire*, *memoria cultural*, *memoria comunicativa*, *lugares del recuerdo*, *social memory*, *culturas del recuerdo*, *memoria social*, *cultural memory* y *olvido social*”. Cfr. *Ibidem*, p. 7.

⁵⁶ Según Pierre Nora, los *lieux de mémoire* (lugares del recuerdo), para ser considerados como tal, deben cumplir con tres dimensiones: “1) Dimensión material: los lugares del recuerdo son objetivaciones culturales en el sentido amplio de la expresión, 2) Dimensión funcional: dichas objetivaciones deben cumplir una función en la sociedad, 3) Dimensión simbólica: aparte de tener una función, la objetivación debe adquirir un significado simbólico [...] Solo por medio de una elevación simbólica intencional –ya sea que se haga esto con la objetivación en el momento en que surge o posteriormente– un objeto se convierte en un lugar del recuerdo”. Cfr. *Ibidem*, p. 31.

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 17-18.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 143.

de estas tres dimensiones surge la memoria colectiva. Además, para ella “los medios, los sistemas simbólicos y las formas de expresión [...] son tres coordenadas que determinan de manera decisiva el modo como una cultura del recuerdo recuerda el pasado”, por lo que prestar atención a estos elementos es sumamente importante.⁵⁹

El modelo para estudiar los procesos culturales del recuerdo se divide en tres niveles. El primero examina las condiciones necesarias del recuerdo, el segundo estudia los aspectos de la configuración de las culturas del recuerdo y el tercero abarca el acontecer concreto del recuerdo.⁶⁰ El análisis de culturas del recuerdo específicas se centra, principalmente, en el segundo nivel, que corresponde a su configuración a partir de los medios. Estos son conductos de mediación entre la dimensión individual y la dimensión colectiva; hacen posible y crean la cultura del recuerdo y su función es almacenar, circular y evocar la información de la memoria.

Existen factores que convergen en el surgimiento y la codificación cultural de los medios de la memoria colectiva. Estos factores se desarrollan, esencialmente, a partir de dos dimensiones: la dimensión material que se constituye por las objetivaciones culturales (instrumentos de comunicación, tecnologías mediales) y la dimensión social a la que pertenecen los portadores de la memoria, es decir, personas e instituciones. “Los medios y sus usuarios producen memoria colectiva y la enmarcan dentro de una perspectiva determinada, pero siempre hacen esto en contextos culturales e históricos muy específicos”.⁶¹ A partir de la segunda mitad del siglo XX la narración testimonial se ha convertido en un medio del recuerdo reconocido ampliamente por las culturas del recuerdo.

El valor testimonial y las políticas de la memoria

Los procesos de reparación social posteriores a acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) o a las dictaduras acontecidas en el Cono Sur a partir de 1970 no solo permitieron el reconocimiento internacional de los derechos humanos, sino que detonaron el uso del concepto de *memoria histórica* como un instrumento de reconstrucción del pasado. Así fue posible visibilizar los recuerdos y experiencias de

⁵⁹ *Ibidem*, p. 142.

⁶⁰ *Cfr. Ibidem*, p. 46-47.

⁶¹ *Ibidem*, p. 187.

dolor de las víctimas que no tenían lugar en las versiones oficiales documentadas. En palabras de Beatriz Sarlo,

como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática [...]. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido.⁶²

Por tanto, la noción de memoria histórica se encuentra esencialmente “ligada a los derechos de las víctimas a la verdad, justicia y reparación de eventos de vulneración sobre sus derechos fundamentales por acciones cruentas”.⁶³

Las narraciones testimoniales se han convertido en un *medio* del recuerdo crucial, legitimado por la propia sociedad. A través de los recuerdos autobiográficos

la sociedad deja de ser solo observadora de aquello designado por el Estado y puede asumir una participación mayor de la interpretación, conservación y gestión en torno a los objetos y paisajes como lugares que facilitan el recuerdo, la conmemoración y la transmisión de historias y experiencias.⁶⁴

Dichas narraciones permiten evidenciar que no existe ni es posible una sola memoria oficial y lineal que nos identifique totalmente.

El testimonio es la base del recuerdo y la reconstrucción de la memoria: los acontecimientos que vivimos y experimentamos nos convierten en testigos con capacidad de narrar y adquirir una dimensión performativa, de manera que las experiencias pueden ser comunicadas para construir sentido y afirmar al sujeto que emite, pero también al que es receptor. En este sentido, Sarlo sostiene que la memoria y sus relatos pueden ser una cura para la alienación y la cosificación.⁶⁵

⁶² Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, p. 24.

⁶³ Jhon Fisher Muñoz Camacho, *La construcción de la memoria histórica como derecho fundamental en Colombia*.

⁶⁴ Ana Lilia Nieto Camacho, “Patrimonio cultural, historia y memoria”, en Camilo Contreras Delgado, coord., *Ladrillos, fierros y memoria. Teoría y gestión del patrimonio industrial*, p. 32.

⁶⁵ B. Sarlo, *ob. cit.*, p. 51.

El recuerdo solo se puede traer al presente a través de discursos narrativos que se estructuran oralmente, por escrito o mediante el uso de distintos medios. Al mismo tiempo, la memoria se teje con los múltiples recuerdos a los que podemos acceder, como si se tratase de hilos que elegimos para crear una red que nos permita observar reflexivamente el tiempo pasado y presente. El testimonio se convierte en el medio ideal para comunicar y ceder a otros. El significado de ese tejido al cual pertenecemos es una evocación interpretativa y retrospectiva que posibilita la valoración actual de hechos pasados; además permite comprender la dimensión del tiempo que vivió el sujeto que recuerda.

Los testimonios son valiosos en la medida en que también configuran el patrimonio inmaterial de las comunidades. Dicho patrimonio se encuentra en la memoria viva de las personas. Tomando en cuenta nuestro interés en los patrimonios industriales que “debido a su temporalidad, cuentan en buena parte de los casos con una gran cantidad de personas que los conoció y trabajó mientras estuvieron en funciones”,⁶⁶ es imprescindible que acudamos a estas personas para recuperar y registrar los testimonios que forman parte del patrimonio inmaterial de su comunidad.

La mirada retrospectiva de la narración testimonial abre paso a la *conciencia histórica*, entendida como la comprensión individual y colectiva del pasado, los factores cognitivos y culturales que dan forma a esta comprensión, así como las relaciones de comprensiones históricas en atención al presente, pero también al futuro.⁶⁷ La conciencia histórica permite modificar nuestra relación con el pasado para no percibirlo como algo accidental que ha acontecido por azares del destino. De igual forma, facilita la capacidad de identificación con nuestro entorno, sus habitantes y su cultura; en pocas palabras, sirve para orientarnos en el mundo.

En este punto entendemos que “la memoria es un campo de lucha en el que se dirime qué versión del pasado debe prevalecer en función del futuro que se quiere construir”.⁶⁸ La falta de políticas claras o veladas de la memoria puede actuar como una estrategia de manipulación que

⁶⁶ Sinhúe Lucas Landgrave, “La arqueología industrial y los nuevos desafíos para la investigación arqueológica”, en C. Contreras Delgado, *ob. cit.*, p. 77.

⁶⁷ Cfr. Sharon Macdonald y Katja Fausser, “Towards European Historical Consciousness”, en S. Macdonald, ed., *Approaches to European Historical Consciousness: Reflections and Provocations*, p. 10.

⁶⁸ Elsa Blair, “Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y des(centrar) el poder del Estado”, en *Universitas Humanística*.

facilita el silencio y el olvido de colectivos enteros, estimulando la pobreza de conciencia histórica. Desafortunadamente, pese a la gravedad de acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial, las dictaduras del Cono Sur y de otros, el derecho a la memoria no es un derecho humano autónomo; no se encuentra de manera explícita como un derecho en sí mismo, sino que solo es posible ejercerlo y defenderlo a través de otros derechos humanos. Ello pone en evidencia que los “juegos políticos de la memoria y con la memoria se encuentran en el desarrollo de sus concepciones”⁶⁹ y sus aplicaciones.

La conciencia histórica y la identidad se interrelacionan activamente con las instituciones culturales que reproducen modos de subjetividad, de valoración, de asociación con el entorno y sus componentes. La importancia de que las políticas culturales y de patrimonialización integren una adecuada política de la memoria que contemple los conceptos de *culturas del recuerdo y testimonio* radica en que el primero respetaría las formas del recuerdo de cada tiempo y lugar, así como su relación con el patrimonio y los lugares del recuerdo o medios que les permiten almacenar, conservar y evocar su memoria colectiva. El segundo concepto respondería a la valoración de la participación ciudadana y al reconocimiento de sus derechos humanos en la construcción de la historia de la comunidad.

Es preciso enfatizar que no existe pasado objetivo ni legítimo: la memoria y su testimonio se constituyen por recuerdos personales que están atravesados por nociones oficiales, institucionales e ideológicas. Las culturas del recuerdo no buscan una memoria legítima, sino los medios por los cuales se instituyen los recuerdos y facilitan su transición hacia la memoria colectiva. Se toma en consideración que “toda cultura es resultado de una selección y una combinación, siempre renovada, de sus fuentes”.⁷⁰ Las culturas del recuerdo son un constructo tanto permeable como reconfigurable en interdependencia con el tiempo y el espacio en el que se desarrolla. Sus componentes son transitorios, pero algunos adquieren mayor preponderancia, tal es el caso de la idea del patrimonio como medio de protección y preservación de una historia material e identitaria que se asume como auténtica o como custodio de la verdadera cultura.⁷¹

⁶⁹ J. F. Muñoz Camacho, *ob. cit.*

⁷⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 182.

⁷¹ García Canclini señala que lo auténtico es una invención moderna y transitoria, que pre-

La memoria y el patrimonio

En las últimas décadas, los vocablos de *memoria* y *patrimonio* han sido “requeridos sin cesar, comentados de manera abundante y declinados de múltiples maneras”.⁷² Cuatro años antes de que Pierre Nora propusiera su noción de *lieux de mémoire* y propiciara el *memory boom* –al establecer un fuerte vínculo entre lugares simbólicos, topográficos, funcionales y memoria colectiva–, Francia decretaba 1980 como “el Año del Patrimonio”.⁷³

Nuestra noción de patrimonio, aunque derivada de la época de la antigua Roma, es esencialmente moderna. El concepto se entronizó como consecuencia de la Revolución francesa cuando los bienes individuales pasaron a ser colectivos y la “democratización” de estos bienes justificó su conservación. Se experimentó, así, “el orgullo de ver un patrimonio de familia devenir en patrimonio colectivo”.⁷⁴ Ya en el siglo XIX “se forjan y se establecen los instrumentos y las orientaciones de una política del patrimonio”.⁷⁵ Sin embargo, es a finales del siglo XX –como ya comentábamos– que se produce un sólido movimiento de patrimonialización asociado a una especie de aura del deber de la memoria. Esta patrimonialización se ha visto reforzada por instituciones mundiales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos) e, incluso, la Organización de los Estados Americanos (OEA).⁷⁶

tende utilizar al patrimonio cultural como custodio de “la verdadera cultura”. Añade: “existen objetos y prácticas que merecen ser especialmente valorados porque representan descubrimientos en el saber, hallazgos formales y sensibles, o acontecimientos fundadores en la historia de un pueblo. Pero este reconocimiento no tiene que llevar a constituir ‘lo auténtico’ en núcleo de una concepción arcaizante de la sociedad”. Cfr. N. García Canclini, *ob. cit.*, p. 187.

⁷² F. Hartog, *ob. cit.*, p. 32.

⁷³ *Ibidem*, p. 147.

⁷⁴ François Puthod, citado en *Ibidem*, p. 210. Esto sucedió con la FHvTA, la cual pasó de ser un patrimonio de la familia Solana a ser considerada monumento histórico y, posteriormente, patrimonio industrial.

⁷⁵ Cfr. F. Hartog, *ob. cit.*, p. 212.

⁷⁶ Al respecto, se ha desarrollado una serie de documentos fundamentales como convenciones, cartas culturales, declaraciones y recomendaciones, entre otros, para conservar, proteger y difundir el patrimonio cultural. Por ejemplo: Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972), Convención de la OEA sobre la Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las Naciones Americanas (1976), Carta de Venecia. Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (1964), Carta de Icomos sobre los principios para el Análisis, Conservación y Restauración de las Estructuras del Patrimonio Arquitectónico (2003) y Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles (1978).

En 1972, la Unesco adopta la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural que, según Hartog, parece no dejar nada fuera de su alcance.⁷⁷ Desde la perspectiva de la Unesco, el patrimonio cultural se compone de aquello que han creado y siguen creando los hombres de una nación a lo largo de la historia.⁷⁸ Otro paso importante en el auge de la patrimonialización fue la creación, en 1978, del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH), órgano especializado asesor del Icomos en cuestiones de patrimonio industrial.⁷⁹ En este sentido, el patrimonio industrial puede representar a los “espacios, paisajes que nos muestran la dialéctica social, la lucha de clases, la suma de sacrificios humanos que han tenido su desarrollo en la fábrica”.⁸⁰

El 2003 es fundamental para esta cronología y nuestra investigación por dos razones: por un lado, la Unesco decreta su primer instrumento multilateral vinculante para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Por este entiende: “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas [...] que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”.⁸¹ Por otro, se adopta la Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial, siendo este uno de los instrumentos centrales del TICCIH. En la Carta de Nizhny Tagil se declara que los valores del patrimonio industrial no se limitan a los aspectos materiales, sino que contemplan también los “registros intangibles de la industria almacenados en los recuerdos y las costumbres de las personas”.⁸² En cuanto a la protección legal de dichos sitios se reconoce que “no deben escatimarse esfuerzos a la hora de asegurar la consulta y la participación de las comunidades locales en la protección y la conservación de su patrimonio industrial”.⁸³ Sin embargo, la carta no facilita planes de

⁷⁷ Cfr. F. Hartog, *ob. cit.*, p. 218.

⁷⁸ [s. fma.], *Documentos fundamentales para el patrimonio cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión.*

⁷⁹ En el plano internacional, los restos industriales son protegidos, principalmente, bajo la denominación de patrimonio cultural o histórico y en algunos casos como patrimonio artístico.

⁸⁰ Ignacio Casado Galván, “Breve historia del concepto de patrimonio histórico: del monumento al territorio”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales.*

⁸¹ Unesco, “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”.

⁸² TICCIH, “Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial”. De igual manera, al reconocer la importancia del registro para su catalogación, menciona que “los recuerdos de la gente son un recurso único e irremplazable que debe ser registrado cada que sea posible”.

⁸³ *Idem.*

ejecución al respecto. Además tiene raíces en un contexto europeo, lo que contrasta en gran medida con los posibles alcances institucionales en un país como México.

Lo cierto es que el patrimonio, actualmente, es considerado un recurso cultural con finalidades económicas y políticas. Por ello, aunque la patrimonialización se promueve como una política cultural, en realidad se gestiona y opera con base en una lógica económica. Tener presente esta tensión entre política cultural y patrimonialización es, entonces, fundamental. Nuestra época –caracterizada por la rápida globalización– percibe a la cultura como un catalizador del desarrollo humano.⁸⁴ En palabras de Néstor García Canclini, el patrimonio es un proceso social que sirve de escenario para producir el valor, la identidad y la distinción de sectores hegemónicos, por lo que su formación y apropiación es desigual y su reformulación en términos de capital cultural exige que sea estudiado como “espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos”.⁸⁵ Por otra parte, de acuerdo con Astrid Erll existe la posibilidad de resignificar al patrimonio como un medio de expresión de la disidencia, donde convivan las narrativas dominantes del pasado y las demandas por el derecho a expresar las diferencias y la afirmación de identidades diversas.⁸⁶

La experiencia metodológica

Como apuntamos al inicio del apartado, nuestro marco metodológico está basado en las culturas del recuerdo. La aplicación de dicha metodología requirió: la recolección de testimonios de exobreros y familiares, el análisis del material publicado por el CAT, la observación y análisis del espacio institucional y sus alrededores, la identificación de otras formas del recuerdo creadas por la comunidad, el análisis de las políticas culturales y de patrimonialización que favorecieron la creación del proyecto que nos atañe y la revisión de materiales bibliográficos sobre la memoria, la refuncionalización de infraestructura fabril y la legislación actual en ambas materias.

⁸⁴ Esto es reforzado por bancos multilaterales que consideran al patrimonio como un generador de valor. Así lo mencionó el presidente del Banco Mundial, James D. Wolfensohn, en 1999, durante el encuentro Culture Counts: Financing Resources, and the Economics of Culture in Sustainable Development. Cfr. George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, p. 28.

⁸⁵ N. García Canclini, *ob. cit.*, pp. 181-182.

⁸⁶ A. L. Nieto Camacho, *ob. cit.*, p. 25.

Debido a nuestro énfasis en el valor testimonial, en este apartado nos detendremos en los ocho testimonios que recolectamos: tres de exobreros que son, asimismo, hijos de trabajadores de la FHytA; cuatro de familiares de extrabajadores y uno del habitante más antiguo de San Luis Apizaquito.⁸⁷ Estos testimonios –contrastantes entre ellos– no fueron tomados en cuenta en los proyectos oficiales de rescate y difusión de la memoria de la FHytA.

El señor Joel González Pedroza es uno de los extrabajadores con los que conversamos. Él contribuyó al libro *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón* con su narración y con algunas fotografías de su acervo familiar. Con estas fotografías, González Pedroza creó la Casa Comedor 1902, una cocina económica que funciona como galería pública ubicada en un lateral del parque Kcual Tikate.⁸⁸ En la Casa Comedor se articuló un relato fotográfico de San Luis Apizaquito en el que se recoge una parte significativa de la historia de la FHytA. Así, se exhiben imágenes de los cuartos donde vivían los obreros y sus familias, de los miembros del sindicato de la FHytA –que estaba conformado también por trabajadores de la Fábrica de Cables y Cordones de Apizaco–, del salón del sindicato y de algunos restos de la fábrica como la turbina, la capilla y áreas de producción antes de ser intervenidas. Es muy revelador que en el museo de sitio del CAT solo se exhiben fotografías de la familia Solana, lo que contrasta ampliamente con las memorias que nos ofrece este espacio, el cual puede ser considerado un *lugar del recuerdo* que configura material y simbólicamente una memoria colectiva distinta. A pesar de su importancia en y para la comunidad y de que González Pedroza facilitara algunas de sus fotografías, la Casa Comedor 1902 tampoco se incluyó en la publicación *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón*.

Otro de los extrabajadores que pudimos localizar fue el señor Francisco Medina Peñafiel, cuya historia es ciertamente difícil de incorporar en la narrativa hegemónica. Medina Peñafiel fue el último en habitar los cuartos que servían de vivienda a los obreros. Su padre, Baldomero Medina, se desempeñó como jardinero de Ángel Solana en la Ciudad

⁸⁷ Estos testimonios fueron recabados por la autora como parte de su investigación, entre los meses de junio y diciembre de 2019.

⁸⁸ Parque recreativo y deportivo en el que se encuentra parte del acueducto de la exfábrica.

de México. Cuando Solana se mudó a San Luis Apizaquito se llevó consigo a Baldomero Medina, a la esposa de este, María Escamilla, y a sus tres hijos. Todos ellos vivieron dentro de la fábrica antes de que se construyeran los cuartos que después habitaron. Según nos relató el señor Francisco, él y sus hermanos –siendo aún niños– no supieron nada más de sus padres después de que se fueran un día a trabajar a la fábrica, como era habitual. Además, señala que cuando cerraron la FH y TA les quedaron a deber 10 semanas de salario. A su juicio, el líder sindical llamado Guillermo manipulaba a quién se le otorgaban las viviendas, y Trino Hernández, amigo de este líder, exigía a los nuevos trabajadores llevar a sus esposas a cambio de ofrecerles trabajo.

Félix Medina, hija del señor Francisco, nos narró cómo fueron sus primeros años de vida en los cuartos para obreros donde vivían sus padres, ella y nueve hermanos más. Cuenta que al cerrar la fábrica se terminó la vida de su papá y la de ellos porque los mandaron hasta lo “más bajo” –refiriéndose a la pobreza en que vivieron durante muchos años–. También recuerda que cuando era niña, la persona que cuidaba la casa de campo de los Solana dejaba que los vecinos de la comunidad entraran a recolectar las peras de los árboles.

Por su parte, el relato del señor Vicente Jesús Lima Herrera no deja lugar a duda sobre la desconexión del proyecto del CAT con la comunidad. La residencia de Lima Herrera colinda con el estacionamiento del CAT –que anteriormente eran tierras de cultivo de su padre–. Durante su testimonio, sin embargo, el extrabajador se mostró indiferente ante el proyecto cultural que tenía apenas a unos metros de distancia. En sus palabras, “la fábrica estuvo años abandonada, ya se había caído casi todo”, la compró un gobernador y “luego Mariano [González Zarur] la renovó, él nunca tuvo ningún acercamiento con nosotros; de aquí de Apizaquito, ninguno trabaja, todos son de fuera y eso le tocaba aquí a Apizaquito”.

Entre los testimonios de los familiares destacó el de la señora Lucrecia Aguilar Sosa, nieta de Fernando Sosa Bárcenas e hija de Juan Aguilar Carrasco, ambos obreros de la FH y TA. Ella donó al museo del sitio del CAT fotografías de la fábrica, papeles en los que se documentaban pagos de compra y venta, registro de los pagos de raya con los nombres de los obreros y sus funciones y una circular hecha por los obreros en la que se comprometían a devolverle a Ángel Solana un

préstamo económico solicitado para realizar un estandarte. Hacia el final de su relato, Aguilar nos comentó que “el centro de las artes vino a revivir, porque todo eso eran ruinas, zona muerta y abandonada [...] le dio otro ambiente al pueblo”. De esa forma, su percepción contrasta con la de Vicente Lima. Para Aguilar, el CAT organiza “eventos, pero la comunidad los ignora, porque no ha habido comunicación entre los directivos y las autoridades de la comunidad”.

Vicente Vázquez Morales, hijo de Juan Vázquez Sosa –secretario del sindicato que inauguró el salón de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM)–, nos compartió historias que había escuchado de su padre. Según recuerda, Juan Vázquez le contó que ellos estaban en pugna con los líderes sindicales de San Andrés, por lo que un día Fernando Solana lo mandó a traer junto con los señores Abraham Mejía y Arón Mejía y les dijo: “yo no quiero dos sindicatos, porque va a perjudicar a la empresa, nomás quiero uno y les estoy dando la oportunidad a ustedes que son de Apizaquito. Entonces, usen los medios que ustedes quieran, pero yo quiero que esas personas desaparezcan”. Al no seguir tal encomienda, el poder fue cedido a los obreros de San Andrés y Juan Vázquez fue amenazado para que firmara su renuncia. Mi papá estaba en los telares –relata Vicente Vázquez– y, con pistola en mano, le dijeron: “firmas o te mueres”. Él sostiene que el sindicato y los empresarios estaban coludidos, por tanto, su narración pone en tensión los testimonios que aseguran que la fábrica cerró por culpa de los líderes sindicales.

El testimonio de Luis Hernández Hernández, hijo de Justino Hernández Blanco –quien fuera transportista de la FHytA y estuviera a cargo de su administración seis meses antes del cierre– resultó bastante peculiar. Su narrativa estaba sorprendentemente bien cohesionada con el relato oficial plasmado en el libro *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón*. A su juicio, esta publicación concentraba “toda la historia de la fábrica”. Luis Hernández, además, reiteró constantemente su vínculo directo con la familia Solana y afirmó que a su padre lo contrataron “porque ya lo conocían bien. Nosotros veníamos de fuera, mis abuelos de corbata y montando un buen caballo”, eran empleados de confianza, no obreros. Al igual que las publicaciones oficiales, Hernández considera que los Solana eran “buenas personas que dejaron donado [sic] mucho para hacer cosas”.

Finalmente, el señor José Manuel Agustín, con 100 años, nos relató su historia. Aunque no tuvo una relación laboral directa con la FHyTA –se dedicaba a la agricultura–, fue testigo de las profundas modificaciones al paisaje natural (sobre todo, la creciente urbanización) impulsadas por la fábrica. José Agustín nunca ha visitado el inmueble tras la rehabilitación. De hecho, de todas las personas que logramos entrevistar, solo Luis Hernández ha asistido al CAT, específicamente, a su inauguración.

IV. Consideraciones finales

Los hallazgos sobre la incierta pertenencia de la FHyTA al gobierno de Tlaxcala, además de la ausencia de programas de gestión y proyección del CAT para la consulta y valoración pública y la falta de diversidad bibliográfica e historiográfica sobre la fábrica son factores –y a la vez consecuencia– de una política cultural y de patrimonialización centralista y vertical. Aquí nos parece oportuno remarcar la tensión entre el pretendido carácter cultural de la política de patrimonialización y los fines económicos que realmente la motivan. En ese sentido, esta política sirve a intereses ajenos a los de aquellos que han forjado sus vidas y sus recuerdos en torno a los espacios objeto de refuncionalización y que, por lo tanto, son los más afectados con las intervenciones promovidas desde la institucionalidad. Muchos de los testimonios que hemos recuperado resaltan la falta de relación que existe entre los habitantes de la comunidad y la refuncionalización de la antigua industria. Nuestro análisis, en primera instancia, permite reconocer que el patrimonio, entendido como tal en este presente, no responde a la cultura del recuerdo y a las relaciones culturales inmediatas de la comunidad de San Luis Apizaquito con la FHyTA, sino que está en función de procesos de activación y regeneración económica.

Aunque apenas lo sugerimos, las actuales políticas públicas y de patrimonialización nacionales e internacionales no cuentan con las orientaciones ni con los mecanismos necesarios para el rescate, registro y circulación de las distintas memorias colectivas. Internacionalmente, el derecho a la memoria tiene su aplicación más cercana desde el concepto de memoria histórica, pero su sustento jurídico solo es posible, en esencia, a través del derecho a la verdad,⁸⁹ como un derecho legítimo a

⁸⁹ Sin embargo, hasta ahora este derecho no se encuentra consagrado de forma taxativa en

entender y elaborar el pasado, respaldado en los derechos a la vida, a la libertad y a la seguridad jurídica. Esto muestra la falta de aplicabilidad para aquellas memorias que no se encuentran enmarcadas por sucesos violentos que son reconocidos a nivel internacional.⁹⁰

Dentro del ámbito mexicano tampoco encontramos legislación pertinente. En noviembre de 2018 se aprobaron nuevas reformas para integrar el derecho a la memoria histórica.⁹¹ Entre estas se incluye la creación de la Coordinación de la Memoria Histórica y Cultural de México, cuya finalidad es la conservación física y digital de archivos públicos y privados de la historia del país para que puedan ser consultados y difundidos públicamente. Sin embargo, esto podría reforzar la tendencia a hegemonizar una sola cultura del recuerdo específica como sucede en los procesos de patrimonialización.

Por tanto, garantizar la implicación de los agentes del recuerdo y sus testimonios en las políticas culturales patrimoniales es crucial, pues estos podrían incidir en la gestión y proyección de espacios recuperados como el CAT. De esa forma se lograría una resonancia mayor en la comunidad y, con ello, distintas memorias podrían coexistir, otorgándole profundidad a la trayectoria de las conciencias históricas, así como respetando sus diversas formas y medios del recuerdo. A esto, justamente, aspira nuestra discusión: a elaborar un marco metodológi-

instrumentos considerados *hard law*, es decir, de carácter obligatorio y exigible por vías institucionales que deriven en la responsabilidad internacional del Estado, sino más bien corresponde a lo que los especialistas en derecho denominan como *soft law*, que son las normas ligeras o blandas, muchas veces carentes de efectos jurídicos.

⁹⁰ Cabe señalar que derechos como el derecho a la libertad de pensamiento, el derecho de acceso a la información, el derecho de opinión y de expresión, el derecho a la educación, el derecho a la autodeterminación, el derecho a la identidad nacional y cultural, el derecho al patrimonio común de la humanidad, el derecho a participar en la vida cultural y el derecho a preservar la identidad, entre otros, en teoría, ayudan a proteger, promover y difundir la facultad legítima para manifestar los contenidos de la memoria individual y colectiva. Sin embargo, no existen las legislaciones pertinentes para llevarlos a la práctica en casos como el nuestro que corresponde al patrimonio industrial y su reconversión.

⁹¹ Específicamente al artículo 8, fracción III de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal que ahora designa al presidente de la república para atender los asuntos de la memoria a través de una oficina especializada. Esta oficina tendrá como objetivo difundir y proyectar el derecho a la memoria de la nación, en coordinación con las dependencias y entidades de la administración pública federal. Y, a su vez, ha sido modificado el artículo 28, fracción X, sobre las facultades de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y se ha creado un órgano desconcentrado de dicha oficina: la Coordinación de la Memoria Histórica y Cultural de México. No obstante, el organismo estaría duplicando las funciones del Consejo Nacional de Archivos, contemplado en la Ley General de Archivos aprobada el 19 de junio de 2019. Finalmente, habría que cuestionar también, en dichas reformas, el grado de la participación coordinada con el INAH y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), así como el alcance de las instituciones académicas y organizaciones civiles con centros de investigación especializados en el tema.

co más inclusivo que ponga en primer plano la responsabilidad social de conocer y movilizar las culturas del recuerdo tejidas alrededor de los espacios de interés para las políticas públicas y de patrimonialización y, de ese modo, poder definir un rumbo compartido. Someter a evaluación puntual las propuestas de refuncionalización de la infraestructura histórica como la fabril permitiría ver más allá de la derrama económica como política pública y así atender vulnerabilidades sociales, culturales y ambientales. En el caso de la infraestructura textil, siempre vinculada a ecosistemas hídricos, por ejemplo, el rescate patrimonial podría implicar el saneamiento y reapropiación cultural de ríos, como es el caso del río Zahuapan que permitió la instalación de la FHyTA.

En suma, la metodología que utilizamos nos permitió realizar un primer análisis de los efectos sociales que tiene la refuncionalización de un antiguo espacio fabril como la FHyTA. Puso en evidencia que cada momento histórico y lugar posee incluso más de una cultura del recuerdo, consecuencia de la existencia de más de una conciencia histórica que está determinada por conceptos específicos de un régimen histórico, como es el caso del concepto de patrimonio.

En ese sentido, nuestra recomendación está orientada a realizar una revisión de los conceptos que pueden tener un impacto metodológico, pues resignifican y reorganizan las diferentes dimensiones materiales e inmateriales de los casos de estudio. Esto se vuelve esencial para su adaptación, aplicación, justificación y alcance en normas jurídicas internacionales que velan por derechos humanos asumidos como democráticos. La refuncionalización cultural de un bien patrimonial no siempre es sinónimo de bienestar común o del buen vivir, sobre todo cuando dicho patrimonio no es realmente accesible para ser reutilizado de maneras diferentes por la propia comunidad en la que se enclava y, más aún, cuando el concepto mismo se resignifica desde experiencias distintas.

Bibliografía citada

- Armas, E. P., “Centro de las Artes, referente nacional y mundial de la cultura tlaxcalteca: hermanos Solana”, en *La Jornada de Oriente*, México, 7 de abril, 2016.
- Blair, Elsa, “Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)

- centrar el poder del Estado”, en *Universitas Humanística*, núm. 72, Bogotá, julio-diciembre, 2011, pp. 63-87.
- Casado Galván, Ignacio, “Breve historia del concepto de patrimonio histórico: del monumento al territorio”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, España, noviembre, 2009.
- Cazarín Martínez, Angélica, “Tlaxcala. Elecciones presidenciales 2012”, [s. l], [s. e.], [s. a].
- Cortés Rocha, Xavier y Coral Ordóñez, coords., *El Centro de las Artes de Tlaxcala. Antigua Fábrica de Hilados y Tejidos de San Luis*, México, UNAM, 2016, fotogs. de Andrés Cedillo Moreno.
- Erri, Astrid, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*, Trad. de Johanna Córdoba y Tatjana Louis, Bogotá, Ediciones Uniandes-Universidad de las Andes, 2012.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Argentina, Paidós, 2001.
- Gobierno del Estado de Tlaxcala, “Plan Estatal de Desarrollo 2011-2016”, en: <https://www.siiicyt.gob.mx/index.php/normatividad/estatales/programas-estatales/1168-tlaxcala/file>. (último acceso: 4 de diciembre de 2021).
- González Zarur, Mariano, “Cuarto Informe de Gobierno”, en: <http://storage.tlaxcala.gob.mx/informe/4.pdf> (último acceso: 4 de diciembre de 2021).
- _, “Sexto Informe de Gobierno”, en: <https://storage.tlaxcala.gob.mx/informe/6.pdf> (último acceso: 4 de diciembre de 2021).
- Hartog, François, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Trad. de Norma Durán y Pablo Avilés, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Hernández Rojas, Cornelio, *Memoria y olvido. San Luis Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Secretaría de Cultura, 2016.
- Herrera Téllez, Willebaldo y Rafael García Sánchez, *Una estampa microhistórica: ex Fábrica de Hilados, Tejidos y Estampados de San Luis Apizaco*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2012.
- Lucas Landgrave, Sinhúe, “La arqueología industrial y los nuevos desafíos para la investigación arqueológica”, en Camilo Contreras Delgado, coord., *Ladrillos, fierros y memoria. Teoría y gestión del patrimonio*

- industrial*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2015, pp. 59-79.
- Macdonald, Sharon y Katja Fausser, “Towards European Historical Consciousness”, en Sharon Macdonald, ed., *Approaches to European Historical Consciousness: Reflections and Provocations*, Hamburgo, Körber-Stiftung, 2000, pp. 9-30.
- Muñoz Camacho, Jhon Fisher, *La construcción de la memoria histórica como derecho fundamental en Colombia*, Colombia, 2018, Tesis, Universidad Católica de Colombia, Facultad de Derecho.
- Nieto Camacho, Ana Lilia, “Patrimonio cultural, historia y memoria”, en Camilo Contreras Delgado, coord., *Ladrillos, fierros y memoria. Teoría y gestión del patrimonio industrial*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2015, pp. 23-38.
- [s. fma.], *Documentos fundamentales para el patrimonio cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*, Lima, Instituto Nacional de Cultura del Perú, 2007.
- [s. fma.], “La ex fábrica de Hilados y tejidos de Apizaquito vive a través del libro *Memoria y olvido*”, en *e-consulta*, Tlaxcala, México, 19 de diciembre, 2016.
- [s. fma.], “Programa Especial. Tlaxcala Lenguaje y Tradición del Arte Popular”, en *Sistema de Noticias Tlaxcala*, en: <https://bit.ly/3A5YsLL> (último acceso: 4 de diciembre de 2021).
- Santibáñez Tijerina, Blanca Esthela, “El proceso de industrialización en Tlaxcala y su relación con el empresario porfirista Ángel Solana”, en *Boletín Americanista*, núm. 73, Barcelona, 2016, pp. 137-157.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- TICCIH, “Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial”, 2003, en: www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-sp.pdf (último acceso: 4 de diciembre de 2021).
- Unesco, “Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural”, 2001, en: <https://cutt.ly/IloUvr0> (último acceso: 10 de diciembre de 2021).
- Sierra, Sonia, “¿Van a traer Bellas Artes al Estado de Tlaxcala?”, en *El Universal*, México, 15 de enero, 2018.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

ENTRE CASONAS Y HOSPITALES. EL CASO DE TRES MUSEOS EN EL CORAZÓN HISTÓRICO DE PUEBLA

Isabel Fraile Martín¹



URL:

<https://lafuente.buap.mx/galeria/estetizacion-de-la-ciudad-cap-iii>

Introducción

La renovación del paisaje urbano exige, necesariamente, la recuperación de gran parte de sus arquitecturas históricas, así como la construcción de otras nuevas, solución esta última que quizá, en primera instancia, puede resultar más atractiva. Sin embargo, dentro de estos parámetros de modificación urbana detectamos una apuesta generalizada por la recuperación de escenarios históricos con el fin de ser destinados al deleite y al culto del ciudadano. Entre estos espacios se encuentran numerosos edificios, los cuales nacieron con fines tan diversos como templos, casonas solariegas, palacios u hospitales y que, a la postre, se utilizan con diferentes propósitos culturales. En el contexto internacional destacan, por su abundancia y similitudes, todos aquellos inmuebles que han sido adaptados a museos y que, con frecuencia, se encuentran ubicados en los centros de las ciudades. De la mano de estas intervenciones, los edificios no solo emergen con diferentes significados y se reinventan con otros usos, sino que responden a uno de los reclamos centrales de sus comunidades, a saber, la generación de renovados espacios culturales.

Aunquela ciudad de Puebla participa de esta lógica internacional de reocupación de edificaciones históricas para fines museísticos – pues es poseedora de un capital patrimonial valioso–, esta no ha sido una línea de investigación explorada a profundidad. Los especialistas

¹ Profesora-Investigadora de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

vinculados a estos escenarios han preferido dirigir sus esfuerzos hacia los aspectos expositivos de su agenda, siendo reseñable que, incluso, en este ámbito específico la literatura generada es escasa. Pese a ello, debemos tomar en consideración las notas vertidas en torno a los procesos de intervención y readaptación arquitectónica de estos inmuebles en las Memorias Sexenales de los últimos gobernadores (Melquiades Morales, 1999-2005; Mario Marín, 2005-2011, y Rafael Moreno Valle, 2011-2017).² De igual forma, conviene tener presente algunas monografías realizadas en el marco de conmemoraciones y fechas relevantes para estos recintos; nos referimos a las publicaciones sobre los museos José Luis Bello y González y José Luis Bello y Zetina, sobre la Casa de Alfeñique, la Casa de los Muñecos y los varios ejemplares destinados al Museo Internacional del Barroco.³

Ha sido desde el ámbito académico que se han marcado pautas acerca de estudios de público o en torno a la implementación de propuestas de mejora para algunos de estos museos históricos. De hecho, esta línea de investigación cada vez presenta una mayor demanda entre la comunidad universitaria.⁴ Sin embargo, deseable sería que quienes dirigen y coordinan las funciones de estos recintos museísticos se sensibilicen y apuesten por la importancia de estudios de caso que atiendan las particularidades de los edificios históricos desde los que operan. En ese sentido, consideramos especialmente oportuna la reflexión de los textos que se reúnen en esta publicación de la Colección La Fuente, en la medida en que constituye un esfuerzo por propiciar nuevas miradas al patrimonio, partiendo de una reconstrucción de la memoria histórica y de su problematización como una estrategia de regeneración del espacio metropolitano.

En este punto nos parece crucial insistir en que la comprensión efectiva de los procesos de readaptación arquitectónica aún a dos intereses distintos, aunque íntimamente vinculados. Por una parte, nos remite al inmueble, exigiéndonos conocer tanto sus características y

² Cfr. Melquiades Morales Flores, *Memoria sexenal 1999-2005*; Mario Marín Torres, *Logros y resultados 2005-2011*; Rafael Moreno Valle, *Memoria sexenal 2011-2017*.

³ Cfr. Elena Horz, ed., *Museo José Luis Bello y González*; Eduardo Merlo Juárez y José Antonio Quintana Fernández, *Casa Museo José Luis Bello y Zetina*; Efraín Castro Morales y Gustavo Maulcón Rodríguez, *Museo Casa de Alfeñique*; María Elsa Hernández y Martínez, coord., *Museo Universitario Casa de los Muñecos, 30 años de historia*; Miguel Ángel Fernández et al., *Museo Internacional del Barroco*; M. Á. Fernández, coord., *Museo Internacional del Barroco. La puesta en escena. Museología y museografía*.

⁴ Uno de los ejemplos representativos es la investigación de Cristóbal Rodríguez Ocegüera, *Museo Universitario Casa de los Muñecos. Comunicación y marketing*.

funciones originarias como su transformación a lo largo del tiempo y, en especial, su rehabilitación como museo. Precisamente, de las instituciones museísticas –como agentes responsables del resguardo y difusión del patrimonio– se espera que no solo generen discursos mediante sus miradas expositivas, sino que también se involucren de manera directa en la conservación de bienes específicos, como son los edificios en que se encuentran: espacios que han sido intervenidos en numerosas ocasiones para responder a diferentes usos y que, finalmente, han sido considerados para acoger colecciones y exponerlas al público, teniendo que adaptarse a unas necesidades que, en principio, le eran completamente ajenas. Por otra parte, comprender a cabalidad los procesos de refuncionalización y restauración nos convida a asumir el edificio no solo como un cuerpo arquitectónico aislado, sino como un bien histórico inserto en una trama urbana que, en el caso puntual de Puebla, ha sido distinguida como Patrimonio de la Humanidad desde 1987.

Efectivamente, hacia mediados de la década de 1960 la Unesco desarrolló una campaña internacional en favor de los monumentos históricos.⁵ Mediante esta iniciativa la organización mundial alertaba sobre el peligro que corrían los centros históricos con patrimonios cuantiosos como el de Puebla, en la medida en que se trataba de zonas urbanas que podrían terminar colapsadas ante el abandono de sus monumentos por la dificultad y el alto coste que suponía mantenerlos. En el informe publicado por la Unesco resaltaban las propuestas de creación de un Fondo para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural Mundial de Valor Universal Excepcional –denominado Fondo del Patrimonio Mundial– y el fomento de programas educativos con el objetivo de estimular el respeto y el aprecio del patrimonio. Ello fue determinante en la puesta en marcha del movimiento en Puebla por la recuperación de sus inmuebles históricos, desde finales de la década de 1970, lo cual seguramente motivó la distinción del centro histórico de la ciudad, por parte de la Unesco, como Patrimonio de la Humanidad.

En el presente texto proponemos acercarnos a estos procesos de refuncionalización y restauración de inmuebles históricos para fines museísticos, sin perder de vista o desatender el diálogo que ellos establecen con el contexto patrimonial en que se encuentran, a saber,

⁵ Unesco, *La protección del patrimonio cultural de la humanidad. Lugares y monumentos*.

el centro histórico de Puebla. Ahora bien, ante la variedad de museos poblanos constatados se hace necesaria, en esta revisión, la acotación del campo de estudio a tres instituciones: el Museo Regional Casa de Alfeñique, el Museo Casa de los Muñecos y el Museo Amparo.⁶ Se trata de tres recintos que, por la importancia de sus inmuebles, sus peculiaridades históricas y la relevancia de sus colecciones, así como por las distintas gestiones que los atienden, pueden ofrecernos una visión amplia de la reocupación que ha tenido lugar en la ciudad de Puebla del patrimonio histórico edificado para fines expositivos. En lo que sigue iremos desgranando nuestra reflexión a través de la revisión detenida de cada uno de los tres escenarios mencionados.

Museo Regional Casa de Alfeñique

El primero de los recintos seleccionados es el Museo Casa de Alfeñique, el cual está ubicado en el corazón de la ciudad. Es un espacio referencial por considerarse el museo más antiguo del municipio, abierto el 5 de mayo de 1926 como Museo Regional del Estado. En la actualidad, la institución es dependiente de la Dirección de Museos que, desde febrero de 2017, opera como un Organismo Público Descentralizado en vínculo con la Secretaría de Cultura.⁷

El Museo Casa de Alfeñique mantiene uno de sus principales atractivos, precisamente, en el propio inmueble: una construcción característica de la arquitectura poblana de finales del siglo XVIII. Hecho a base de ladrillo rojo y talavera, este edificio emblemático del barroco poblano ha motivado diversas publicaciones en las que se da cuenta, sobre todo, del proceso de construcción del inmueble.⁸

⁶ Aunque en este trabajo no lo abordamos, también somos conscientes de la importancia de otros recintos expositivos en Puebla, fruto de los procesos de musealización de espacios industriales. Podemos mencionar, por ejemplo, el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos que, inaugurado en 1988 en la que fuera la primera instalación ferroviaria del municipio, cuenta con una dilatada agenda cultural. *Cfr.* <https://museoferrocarriles-mexicanos.gob.mx>. El otro ejemplo de arquitectura industrial con fines museísticos en Puebla lo encontramos en el Complejo Cultural La Constancia, asentado sobre la primera fábrica textil de la zona –bajo el mismo nombre–, el cual comprende en la actualidad cinco museos de diversa advocación. *Cfr.* http://culturacentro.gob.mx/detalle_lugar.php?espacio=68134.

⁷ Con la actual administración (en el poder desde agosto de 2019) está a cargo del gobierno del estado de Puebla Luis Miguel Barbosa, quien apunta hacia una nueva Secretaría de Cultura, tras el paréntesis que la fusionó con la Secretaría de Turismo en los dos últimos años a cargo de Tony Gali. En el nuevo organigrama la Dirección de Museos continúa dependiendo de la Secretaría de Cultura.

⁸ *Cfr.* Isabel Fraile Martín, “La Ruta Capitalina”, en I. Fraile Martín, ed., *Puebla: Arte, tradición y patrimonio*, pp. 41-56.

Aunque el espacio arquitectónico de la Casa de Alfeñique ha sufrido diferentes intervenciones a lo largo de la historia, una visita al museo revela que se ha sabido conservar prácticamente intacta la belleza de la vivienda pudiente típica del siglo XVIII que fue (dividida en tres niveles: el inferior destinado originalmente a tiendas y comercio, mientras que el intermedio y el superior quedaban reservados para uso doméstico). Por tanto, se combina, del mejor modo posible, la esencia de la antigua casa con las exigencias de un espacio expositivo.⁹ Por ejemplo, el museo conserva algunas estancias que reavivan la estética de los aposentos del período virreinal, con habitaciones tan significativas como la capilla privada de la familia.¹⁰

Concretamente, las primeras alteraciones estructurales a las que se sometió el inmueble se produjeron seis años después de que este abriera sus puertas como museo, en 1931, con motivo del cuarto centenario de la fundación de Puebla. Según la documentación consultada, fue en ese momento cuando se le agregó un importante volumen de elementos de carácter decorativo –sobre todo, a base de molduras– que contribuyeron a trasladar a los interiores lo que, a nivel de fachada, hacía distintivo al edificio. Entre estas adiciones se hallan las veneras que cierran los vanos de las puertas y ventanas y la integración de las yeserías en la capilla de oración familiar, la cual intenta emular el estilo decorativo de la Capilla del Rosario.¹¹ En esta remodelación, también, los pisos del primer y segundo nivel fueron sustituidos por los típicos petatillo y azulejo. Todos estos cambios permitirían la entrada a nuevos conceptos como el de la arquitectura neocolonial, una tipología arquitectónica puesta en boga en el ámbito nacional de la década de 1930.¹²

Hacia finales de los años setenta, sin embargo, este tipo de intervenciones arbitrarias fueron frenadas con la declaratoria del centro

⁹ Si bien la colección que alberga este museo ha diversificado sus sedes a lo largo del tiempo, el volumen y la variabilidad de objetos museables son realmente asombrosos, contemplados desde el inicio como imprescindibles del patrimonio estatal. Sobresalen códices prehispánicos, textiles, pinturas de varios géneros, mobiliario diverso, cristalería fina o esculturas que, en paralelo, han compartido protagonismo con otras muchas piezas llegadas al recinto a lo largo de la historia.

¹⁰ I. Fraile Martín, *ob. cit.*

¹¹ La Capilla del Rosario se encuentra en el Templo de Santo Domingo en el centro de Puebla. Se caracteriza por una profusa decoración a base de estuco dorado, lo que la convierte en una de las obras cumbre del barroco latinoamericano.

¹² *Cfr.* E. Castro Morales y G. Mauleón Rodríguez, *ob. cit.*, p. 65.

histórico de Puebla (los 6.99 kilómetros cuadrados de la traza original) como Zona de Monumentos Históricos. En el decreto correspondiente se precisaba:

Que para atender convenientemente la preservación del legado histórico que tiene esta zona sin lesionar su armonía urbana es conveniente incorporarla al régimen previsto por la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y su Reglamento que previenen que es de utilidad pública la protección de las zonas de monumentos históricos y la investigación, conservación, restauración y recuperación de los monumentos que integran el patrimonio cultural de la Nación.¹³

De manera más puntual, la mencionada ley federal (1972) entendía como objeto de protección todos los bienes muebles e inmuebles considerados de valor arqueológico, artístico o histórico (siendo estos últimos los edificios construidos en los siglos XVIII y XIX) y las zonas que los comprenden. Esto incluía, por supuesto, al Museo Casa de Alfeñique que pasó a ser considerado monumento histórico. La normativa, además, estableció que el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) era la institución gubernamental encargada de velar por la salvaguarda de ese patrimonio cultural de la nación y, por lo mismo, tenía injerencia en los permisos y procesos de restauración, construcción o intervención relativos a dichos bienes.¹⁴

Como no es difícil advertir, estas medidas fueron parte del movimiento –al que antes aludíamos– desarrollado en Puebla por la recuperación y puesta en valor de sus inmuebles históricos. Para esa fecha, la ciudad gozaba de cierto reconocimiento a nivel internacional lo que se veía, indudablemente, ratificado en 1987 con la distinción de Patrimonio Cultural de la Humanidad otorgada por la Unesco a su centro histórico. Al reflejar el estilo arquitectónico característico de la urbe en el siglo XVIII, se determinó que el inmueble del Museo Casa de Alfeñique, pese a las ligeras modificaciones que había sufrido,

¹³ [s. fina.], “Decreto por el que se declara una zona de Monumentos Históricos en la ciudad de Puebla de Zaragoza, Estado de Puebla”, en: <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1817.pdf>

¹⁴ Cfr. José Antonio Terán Bonilla, “Centro histórico de la ciudad de Puebla, Patrimonio Cultural Mundial de la Humanidad”, en *Elementos*, p. 9.

cumplía con los criterios de autenticidad y de integridad estipulados por la declaratoria de la Unesco.¹⁵

El nombramiento de la organización internacional le confirió una nueva dimensión a los impulsos del país por proteger los antiguos inmuebles poblanos y la zona histórica en la que se encuentran de la destrucción y de la modificación irrespetuosa, al tiempo que posibilitó la asignación de un mayor apoyo financiero para las labores pertinentes de conservación y restauración. Aun así –y teniendo en cuenta que el municipio, siguiendo los lineamientos de la propia Unesco, emprendió acciones específicas sobre ese patrimonio edificado–, la Casa de Alfeñique no recibió intervención alguna.

Fue en 2010 cuando otra celebración –el bicentenario de la Independencia– motivó que el Museo Casa de Alfeñique se enfrentara a la que puede ser considerada, hasta la fecha, su restauración arquitectónica más rigurosa. Como es de suponer, a casi 85 años de la apertura del museo existían diversos factores que era necesario atender, entre ellos la condición del propio edificio y sus instalaciones (además de los apoyos museográficos y el guion curatorial). Por tanto, era prioritario poner en marcha un proyecto que, de forma integral, resolviera estas problemáticas que afrontaba la institución.¹⁶



Imagen 1. Proceso de restauración de la fachada del Museo Casa de Alfeñique, 2010.

Fotografía: Natalia Rivera Scott.

¹⁵ Cfr. Unesco, "Historic Centre of Puebla".

¹⁶ Cfr. E. Castro Morales y G. Mauleón Rodríguez, *ob. cit.*, p. 65.

El estado de Puebla, en colaboración con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta),¹⁷ desarrolló dicha restauración exhaustiva, la cual comprendió la redistribución de los espacios y el reacomodo de los contenidos,¹⁸ la reparación de las argamasas exteriores, así como la atención a las humedades de los techos, especialmente sensibles ante el uso generalizado de vigas y maderas en su construcción. Este también fue el momento en el que se reestructuró la instalación eléctrica y se efectuó un cambio en las tonalidades de los muros internos.

El resultado de estos trabajos (impulsados por el Bicentenario) respondía a un proyecto político más amplio, en el que se incluía un plan cultural de rescate de museos para convertirlos en recintos que, con instalaciones adecuadas e información académica fundamentada, se erigiesen como lugares atractivos principalmente para las nuevas generaciones.¹⁹ Sobra decir que esta política de recuperación y renovación (sostenida por los últimos gobiernos del estado) involucraba directamente a las gestiones de los museos en el afianzamiento del potente concepto de *Puebla, Ciudad de Cultura* como un incentivo para el turismo.²⁰ En otras palabras, esta restauración del Museo Casa de Alfeñique no puede verse desligada de estrategias que, a nivel global, buscan la reactivación económica de las ciudades poniendo a disposición del turismo su patrimonio histórico. Como argumentan Fernando Vera y Manuel Dávila:

La recuperación del patrimonio edificado en las ciudades, como proceso de renovación urbana, aparece asociado a otros objetivos, entre los que destacan la dimensión del ocio turístico, la revitalización de la función comercial y la promoción de una nueva imagen que hace más atractivas las ciudades y les proporciona elementos distintivos entre el resto de aglomeraciones, sobre todo cuando compiten por captar inversiones que dinamicen sus economías.²¹

¹⁷ M. Marín Torres, *ob. cit.*, p. 15.

¹⁸ Ello supuso la implementación de una nueva propuesta museográfica.

¹⁹ *Cfr.* E. Castro Morales y G. Mauleón Rodríguez, *ob. cit.*, p. 15.

²⁰ *Cfr.* Secretaría de Turismo, "Puebla es patrimonio, es historia, es cultura".

²¹ J. Fernando Vera y J. Manuel Dávila, "Turismo y patrimonio histórico cultural", en *Estudios Turísticos*, p. 164.

En el segundo semestre de 2016, el Museo Regional Casa de Alfeñique fue sometido a una nueva rehabilitación, misma que contó con una inversión de 15 335 000 pesos. En esa ocasión se intervinieron las maderas; se colocaron trampas de humedad, así como placas de acero y muros de tabique y piedra; se acometió la liberación de los aplanados originales en mal estado (en los muros internos), se erradicó la vegetación parásita; se emprendió el raspado de pintura deteriorada en columnas, traveses o bases y se apostó por la consolidación de la pintura mural, entre otras acciones.²²

Pese a ello, el edificio se vio afectado de manera notable con el sismo del 19 de septiembre de 2017. Ciertamente, Casa de Alfeñique fue el museo más damnificado de toda la ciudad. Se generaron, como consecuencia del temblor, fisuras en los muros del primer nivel, daños estructurales en la losa del entrepiso y afectaciones significativas en elementos arquitectónicos de la segunda planta, así como en la azotea. Particularmente inquietantes fueron las grietas y daños estructurales en los muros del tercer nivel “con desprendimiento evidente de hasta dos centímetros”,²³ según narraron fuentes periodísticas. Derivado de ello, la fachada presentó serias afectaciones, sobre todo apreciables en el remate de esquina en el balcón del nivel superior.

Dado lo avanzado de las grietas y hendiduras y de los daños en general, la prensa de ese tiempo temía por la amenaza de un “posible colapso”.²⁴ El delicado estado del conjunto hizo necesario su apuntalamiento inmediato ocasionando, de esa forma, el cierre de las calles aledañas (por temor al derrumbe). Sergio Vergara, gerente del Centro Histórico en ese entonces, pidió paciencia a la ciudadanía para la rehabilitación de este museo emblemático de la ciudad, reconociéndolo como una joya del barroco civil poblano y como un espacio severamente dañado, para el que –según sus palabras– se necesitarían alrededor de seis meses de restauración.²⁵ El tiempo empleado en la rehabilitación total del edificio fue mayor al estimado inicialmente. Después de una ardua y compleja labor de intervención en el inmueble, el museo abrió nuevamente sus puertas en noviembre de 2018.

²² Pilar Pérez, “Museo de Alfeñique, el edificio histórico más dañado de Puebla capital”, en *El Sol de Puebla*.

²³ Paula Carrisoza, “18 museos de Puebla reportan desprendimientos, fisuras y grietas, según consta en informe oficial”, en *La Jornada de Oriente*.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Cfr. Maribel Velázquez, “Tardará 6 meses restauración de Casa del Alfeñique”, en *El Popular*.



Imagen 2. Restauración de Museo Casa de Alfeñique, 2018.

Fotografá: Natalia Rivera Scott.

Museo Casa de los Muñecos

El segundo espacio sobre el que quisiéramos detenernos es el Museo Casa de los Muñecos, el cual acoge la principal colección artística de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). El origen constructivo de esta casona virreinal data del siglo XVIII, coincidiendo con el período en el que se erige la Casa de Alfeñique, por lo cual ambas edificaciones presentan características estéticas similares. Se trata de un bien histórico que destaca desde su monumental fachada, ornamentada a base de ladrillo rojo y talavera de color²⁶ y en la cual sobresalen unos danzantes (figuras que motivaron el apodo de “los muñecos” asignado al edificio).²⁷ La fachada, en su diseño, respeta con pulcritud los valores constructivos de la arquitectura civil poblana dieciochesca, lo que la convierte en uno de los ejemplares más bellos y únicos de la ciudad.²⁸ Como recuerda Bühler:

[L]a Puebla histórica constaría básicamente de tres edificios civiles: ‘La Casa del Deán’, como edificio representativo del siglo XVI, ‘La Casa de los Muñecos’ y ‘La Casa de Alfeñique’, ambas de finales del siglo XVIII.

Los tres edificios tienen una característica en común: sus fachadas son

²⁶ Cfr. Antonio Juárez Burgos y Marcial Márquez Ordóñez, *Patrimonio arquitectónico universitario: Centro Histórico*, pp. 92-103.

²⁷ Cfr. Erwin Walter Palm, “La fachada de la Casa de los Muñecos en Puebla. Un trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

²⁸ Afortunadamente, la fachada se ha mantenido prácticamente íntegra desde su diseño original. Cfr. I. Fraile Martín, “El coleccionismo universitario de la BUAP: Historia de un legado que configura el patrimonio artístico de Puebla”.

de una calidad superior indiscutible y ejemplos sumamente destacados de la arquitectura latinoamericana. Por eso son especialmente adecuados para estudios de historia del arte.²⁹



Imagen 3. Fachada del Museo Universitario Casa de los Muñecos, 2021.

Fotografía: J. J. Bermúdez.

Sin duda, la Casa de los Muñecos, situada en el número 2 de la calle 2 Norte, deviene uno de los edificios más importantes en la construcción del paisaje urbano de las primeras cuadras de la ciudad. Ello, ciertamente, ha motivado la inserción del museo en esta revisión, aunque además nos ha resultado sugestivo el hecho de que la institución permanezca a cargo de otro tipo de administración: mientras que el Alfeñique se rige por el gobierno del estado, la gestión de la Casa de los Muñecos se debe directamente a la universidad.

Es importante, para nosotros, referir cómo es que la casa, que también ha tenido numerosos usos a lo largo de su historia (residencia privada, sala de cine, billar, hotel, almacén, tienda de hilos, entre otros), se convirtió en museo. Fue en los años ochenta del siglo pasado cuando la Casa de los Muñecos, junto a otros edificios representativos del centro histórico de Puebla, se incorporó al patrimonio edificado de la BUAP en calidad de museo. La transacción se efectuó exactamente en 1983, bajo la rectoría de Alfonso Vélez Pliego. A este respecto resulta fundamental resaltar el papel que la BUAP, como máxima casa de estudios del estado, ha desempeñado institucionalmente al incorporar estos inmuebles —con

²⁹ Dirk Bühler, *Puebla, Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*, pp. 18-19.

toda su carga simbólica, arquitectónica e histórica— a los espacios donde se desarrolla la vida universitaria. La causa principal que motivó la ambiciosa labor de rescate fue el aumento significativo en la matrícula de estudiantes que se dio en esa etapa y que requería, obviamente, de una mayor infraestructura.³⁰ En lugar de construir nuevos espacios, Vélez Pliego decidió que era más adecuado adquirir algunas casonas antiguas ubicadas estratégicamente alrededor del Edificio Carolino, complejo arquitectónico de finales de siglo XVI que acogía, desde 1937, las oficinas administrativas y la rectoría de la institución educativa.³¹ De ese modo, la BUAP no solo configuró un corredor universitario (bibliotecas, facultades, oficinas, museo, etc.) en el corazón de la ciudad, sino que se impuso como la encargada de la custodia y salvaguarda de gran parte de los intereses patrimoniales de la urbe, mismos que comparte con las instancias gubernamentales y, en menor medida, con la iniciativa privada.

Como es de suponer, para lograr con éxito la refuncionalización de la Casa de los Muñecos se requirieron algunas adecuaciones. Para ello, entre 1983 y 1987 se intervino el interior del edificio de manera integral, valorando las opciones que permitieran una mejor adaptabilidad en atención al nuevo uso. Esta restauración fue un proceso complejo a cargo del arquitecto Ambrosio Guzmán Álvarez,³² quien enfrentó el reto de un proyecto que buscaba el equilibrio entre la vivienda virreinal —agasajada con argamasas, filigranas, vitrales y maderas finas— y las exigencias de un centro museístico. Para empezar se requería una renovación general de los espacios que garantizara la efectividad en la circulación y la accesibilidad. A esta primera etapa corresponden aportaciones significativas como el restablecimiento de la escalera original del edificio, la cual había sido tapiada en los usos anteriores.³³ Otro de los aciertos fue la apertura del patio de entrada que Bühler reconocía, en su investigación, como uno de los cambios arquitectónicos con los que se pretendía recuperar el sentido primario de la vivienda.³⁴

³⁰ Cfr. M. E. Hernández y Martínez, *ob. cit.*, p. 52.

³¹ “Hoy en día, 39 edificios, integrados en tres corredores (Carolino, Casa de la Reina y San José) conforman un patrimonio que abarca 58 manzanas y 144 calles del Centro Histórico de Puebla y definen una misión histórica que se impuso la Autónoma de Puebla, es decir, el rescate de los predios adyacentes al Carolino para conformar un Barrio Universitario que reconstruyera el espacio público en beneficio de la comunidad y de la ciudadanía en general”. Cfr. [s. fma.], “Barrio Histórico Universitario: cómo la BUAP rescató el centro de Puebla”.

³² En el proceso de restauración del inmueble también se contó con el apoyo de los arquitectos Alfredo Zaldivar y Eduardo Ley. Cfr. Ambrosio Guzmán Álvarez, “Política de preservación, ampliación y difusión del patrimonio”, en M. E. Hernández y Martínez, *ob. cit.*, p. 61.

³³ *Idem.*

³⁴ Cfr. D. Bühler, *ob. cit.*, p. 263.

El proyecto, además, se tornaba ambicioso en lo referente a su amplia recopilación de obras y al sentido expositivo de las mismas, pues el museo iba a ser receptor de dos grandes colecciones con un peso importante en la historia del patrimonio local. Por un lado, recibiría las piezas del Gabinete del Colegio del Estado, con instrumentos científicos y artilugios de diversa naturaleza y, por otro, la Casa de los Muñecos sería la sede de una amplia y magnífica colección artística al ser heredera de las colecciones de los antiguos colegios jesuitas y de la Academia de Bellas Artes de Puebla.³⁵ En general, los resultados de este proceso fueron satisfactorios para un museo que abrió sus puertas al público cuatro años después, el 10 de diciembre de 1987.³⁶

Desde entonces, el Museo Casa de los Muñecos había venido trabajando con normalidad hasta que se vio afectado por el sismo de Puebla de 1999. El impacto del temblor causó daños que exigieron el desalojo del edificio y el reacomodo de sus colecciones en museos cercanos. El cierre del inmueble se prolongó por siete años en los que se tomaron las precauciones para reforzar estructuralmente algunos espacios del edificio y, en general, asegurar una adecuada rehabilitación. Según Guzmán Álvarez, quien también tuvo a su cargo la nueva restauración, la complejidad y extensión del proceso de rehabilitación se debió, sobre todo, a la compaginación con los tiempos que marcó la reparación del inmueble contiguo —una edificación *art nouveau* con estructura de hierro y vidrio perteneciente a la Fundación Jenkins que, a causa de los movimientos telúricos, se recargó sobre el lateral izquierdo del museo.³⁷

El período de cierre se aprovechó para realizar más estudios del acervo, los cuales dieron como resultado, entre otras cosas, un nuevo discurso expositivo al momento de la reapertura.³⁸ Así, la reinauguración del recinto en octubre de 2006 estuvo signada por el desarrollo de nuevos departamentos. Con ello se pretendía reajustar la proyección del museo, que pasaba a consolidarse a través de una imagen reco-

³⁵ Cfr. Velia Morales Pérez, "Exposición permanente del Museo Universitario", en *Tiempo Universitario, Gaceta Histórica de la BUAP*.

³⁶ Cfr. I. Fraile Martín, "La Ruta Capitalina", en *Puebla: Arte, tradición y patrimonio*.

³⁷ Cfr. A. Guzmán Álvarez, *ob. cit.*, p. 61.

³⁸ Muchos de estos cambios se han dado a conocer en la última publicación del museo con motivo de su trigésimo aniversario (M. E. Hernández y Martínez, *ob. cit.*). En paralelo, han sido de gran aportación los resultados reflejados en tesis e investigaciones académicas que han revelado parte de las alteraciones producidas en el inmueble a partir de 1999. (Cfr. Elodia Isabel Rosario Chávez Carretero, *Proyecto museográfico para la reapertura del Nuevo Museo Universitario de la BUAP*.)

nocida y posicionada dentro de la oferta de propuestas culturales del municipio. Y lo que es más importante, se crearon algunos espacios fundamentales en el quehacer del museo como un taller de restauración y otros más controvertidos como el polémico restaurante de alta cocina dispuesto al final del patio principal.³⁹

Museo Amparo

El Museo Amparo es el tercer y último caso que analizaremos en este ejercicio. Es un amplio conjunto arquitectónico que abrió sus puertas en otro de los espacios céntricos de la ciudad: en el número 708 de la calle 2 Sur. Su historia se remonta a 1538 cuando se funda como el primer hospital de la ciudad de Puebla –conocido como El Hospitalito– bajo la advocación de San Juan de Letrán. Como muchos otros inmuebles históricos del centro urbano, el espacio ha tenido diferentes usos desde su construcción inicial hasta nuestros días, destacando entre ellos su rol como colegio para niñas dedicado a la Purísima Concepción o como albergue para mujeres casadas o viudas.⁴⁰

El 28 de febrero de 1991, el Museo Amparo mostró sus colecciones al mundo por primera vez. Desde 1986, Pedro Ramírez Vázquez –el arquitecto más reconocido en México en la década de los ochenta– había estado a cargo de la rehabilitación del conjunto y del reacomodo de los diversos lotes. Con la intervención de Ramírez Vázquez quedó perfectamente articulada la propuesta del que hoy es considerado como el museo privado por excelencia de Puebla y uno de los más relevantes a nivel nacional.⁴¹

En el marco del vigésimo aniversario del museo, la Fundación Amparo logró –con el apoyo del gobierno federal a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del gobierno del estado de Puebla– emprender un proyecto de actualización del museo. La política de intervención, sin embargo, no descuidó el componente histórico de la arquitectura, integrada a un contexto urbano dominado por el patrimonio edificado y reconocido por la Unesco.⁴² Con esto presente se inició el proceso de

³⁹ Al ser inaugurado el museo, la cocina se encontraba muy cercana a la zona de conservación de obras, lo que ponía en peligro el acervo. Cfr. I. Fraile Martín, “Retos de los museos de Puebla tras los sismos de 1999 y 2017”, en *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, p. 122.

⁴⁰ Cfr. Museo Amparo, “Acerca del Museo”, en: <https://museoamparo.com/acerca-de>

⁴¹ Algunos de los elementos presentes en la museografía actual, como la línea del tiempo, corresponden a esta intervención.

⁴² Cfr. Carlos Montero Pantoja, *Origen y evolución del conjunto arquitectónico del Museo Amparo. Testimonio de hospitalidad y saberes*, p. 205.

rehabilitación integral del espacio a cargo del despacho TEN Arquitectos, encabezado por Enrique Norton.⁴³ La intervención se estructuró en tres etapas, durante las cuales se fueron obteniendo los resultados esperados de manera progresiva a partir de 2011 y hasta 2016, año en que se entregó el edificio completamente restaurado.⁴⁴

En la primera etapa, concluida en febrero de 2013, no solo se optimizaron áreas preexistentes –sobre todo aquellas con fines expositivos–, sino que se generaron nuevos espacios en función de ofrecerle a los usuarios mejores servicios. A ello contribuyó la elección de los materiales y los acabados, los cuales aportaron limpieza y sobriedad al conjunto. Dentro de las readecuaciones efectuadas destacaron la modernización del auditorio, la ampliación de los espacios destinados a actividades educativas, la actualización de las salas de exposiciones temporales, el mejoramiento de las instalaciones para resguardo de obra y la renovación de la biblioteca, donde la tradicional estantería de madera fue alterada en aras de lograr una zona de estudio minimalista, luminosa y moderna. De igual forma, resultaron relevantes los accesos propuestos a las salas de arte virreinal y siglo XIX a través del vestíbulo –elemento central de conexión y distribución de las diferentes áreas–, así como la apuesta por la integración de públicos mediante los accesos óptimos para personas con capacidades diferentes.⁴⁵

En lo referido a los espacios creados es importante apuntar la incorporación de salas didácticas. Sin embargo, al hilo de este texto, es la apertura de la terraza panorámica lo que nos llama particularmente la atención. Para su construcción fue necesario adecuar las azoteas de todos los edificios del conjunto de manera que permitieran establecer una nueva relación con el paisaje urbano. Así, la terraza del Amparo ofrece vistas a las cúpulas, bóvedas y torres de la ciudad manejando un concepto pionero en el ámbito poblano: la relación del edificio con el contexto patrimonial en el que se inserta a partir del *skyline*.⁴⁶

⁴³ Cfr. Luis Felipe García Serrano, Óscar Alejo García y Sergio de la Luz Vergara Berdejo, *Puebla, ciudad de progreso: pasado y presente de una metrópoli en transformación*, pp. 29-30.

⁴⁴ El proceso de reconstrucción del espacio y los resultados obtenidos en cada una de las etapas se relata con detalle en la página web del museo. Cfr. <https://museoamparo.com/acerca-de>

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ El éxito de esta propuesta ha ocasionado la apertura de terrazas, para atraer al público, en otros edificios del centro histórico de la ciudad.



Imagen 4. Vista de la terraza del Museo Amparo. Fotografía: Museo Amparo.

En diciembre de 2013 se dio por culminada la segunda fase del proyecto. Con la intervención, nuevos espacios destinados a exposiciones temporales —“equipados según los parámetros internacionales de exhibición”—⁴⁷ quedaron abiertos. En estas tareas de acomodo se insistió en la nivelación y reconexión de los distintos inmuebles que originalmente conformaban el antiguo hospital y que, con los diversos usos dados a la estructura, habían resultado disgregados.⁴⁸ La remodelación del museo se completó en 2015 con la actualización de las salas permanentes de arte prehispánico y la propuesta de un novedoso discurso museográfico. Al término del proyecto, el Museo Amparo se había ampliado considerablemente, llegando a contar con alrededor de 9000 metros cuadrados de superficie total.⁴⁹



Imagen 4. Vista de la terraza del Museo Amparo. Fotografía: Museo Amparo.

⁴⁷ C. Montero Pantoja, *ob. cit.*, p. 216.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibidem*, p. 218.

En suma, el nuevo proyecto del Museo Amparo apuesta por una arquitectura en la que la modernidad se apodera del espacio mediante la transparencia de su estructura, lograda a base de una reiteración de vidrios a lo largo de todo el recorrido. De esa forma, el museo se configura como un espacio vanguardista al que tributa una intensa agenda de actividades. En esta, el arte contemporáneo se presenta como la alternativa más consolidada, sobre todo, gracias a los discursos curatoriales desarrollados con las exposiciones de los últimos años.⁵⁰ En palabras de Montero Pantoja,

el edificio se ha puesto en valor en la escala de la globalidad con todas sus implicaciones: arquitectura internacional con el principio de arquitectura de integración en contexto histórico, museografía y curaduría actuales, conservación de la materialidad y los elementos intangibles del pasado, con los actores y autores de mayor prestigio nacional e internacional.⁵¹

A modo de conclusión

Numerosas ciudades en el mundo poseen colecciones de diversa naturaleza alojadas en edificaciones históricas que fueron construidas, originariamente, para otros fines. En la comunidad internacional existen casos que gozan de amplio reconocimiento, precisamente, por las ingeniosas readaptaciones de estos recintos —a menudo castillos, iglesias o antiguas viviendas particulares—, las cuales posibilitan la preservación de los espacios y, al mismo tiempo, la adecuación a las necesidades que la práctica museística más actualizada exige.⁵² La ciudad de Puebla cuenta con múltiples escenarios que obedecen a estos parámetros: en una traza novohispana, casas señoriales del siglo XVIII, templos y hospitales han sido refuncionalizados como museos para albergar y

⁵⁰ El Museo Amparo posee una colección articulada en tres ejes fundamentales: 1) el arte prehispánico, de vital importancia en la colección permanente; 2) el arte virreinal y del siglo XIX que, pese a no contar con cuantiosos bienes, se configura como una línea necesaria, y 3) el arte contemporáneo, que se mantiene en constante crecimiento y exhibición (varias exposiciones al año se producen a partir de este eje).

⁵¹ C. Montero Pantoja, *ob. cit.*, p. 216.

⁵² El Museo Picasso de Barcelona es uno de los ejemplos más emblemáticos en la readaptación de arquitectura histórica para fines museísticos, por exponer las colecciones relacionadas con la formación artística del pintor malagueño a lo largo de cinco palacios construidos entre los siglos XIII y XIV. *Cfr.* <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/museo/lospalacios.html>. Existen, no obstante, otros casos notables a tener en consideración como el Museo de Castelvecchio, dispuesto en un palacio veronés del siglo XIV; o los museos vaticanos acogidos en diversas iglesias.

exponer las colecciones significativas del municipio.⁵³ Con el presente texto nos propusimos abordar estos procesos de refuncionalización y restauración de tres inmuebles históricos –la Casa de Alfeñique, la Casa de los Muñecos y el Museo Amparo– para fines museísticos, sin desatender el diálogo que ellos establecen con el contexto patrimonial en que se encuentran, a saber, el centro histórico de Puebla.

Declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco en 1987, el centro histórico de Puebla, como hemos apuntado, debe ser protegido no solo por las imponentes edificaciones que acoge y que lo dotan de identidad, sino también por su cuadrícula de diseño renacentista que “ha ejercido una influencia considerable en la creación de ciudades coloniales en todo el país”.⁵⁴ Para ello, el llamado de atención de la Unesco y los lineamientos relativos a la preservación, conservación y restauración de los inmuebles y de la zona en que se insertan ha sido fundamental, porque han impulsado y consolidado las políticas y programas nacionales que se venían formulando al respecto. De hecho, como la prestigiosa organización reconoce: “desde la década de 1970, la protección y restauración del patrimonio [en Puebla] se ha llevado a cabo de una manera más organizada con regulaciones adicionales y programas gubernamentales tanto a nivel estatal como local”.⁵⁵

Gracias a ello, alteraciones arbitrarias como las que se le efectuaron al Museo Casa de Alfeñique a finales de la década de 1930 –para adaptar el inmueble a su función expositiva– han sido impedidas. Los últimos procesos de restauración (algunos integrales) aplicados al emblemático edificio han estado bajo la supervisión del INAH, lo que ha contribuido a que la estructura original de la antigua vivienda y su decoración se conserven casi intactas. En ese sentido, menos suerte ha corrido el inmueble del Museo Casa de los Muñecos que también responde a la tipología de casa museo. Los diversos usos que tuvo la edificación antes de que la BUAP la adquiriera en 1983 contribuyeron a la modificación notable de sus espacios internos aunque, por fortuna, la originalidad de su fachada se preservó. Particularmente

⁵³ Más de 30 colecciones poblanas están dispuestas en monumentos históricos de primera categoría.

⁵⁴ *Cfr.* Unesco, “Historic Centre of Puebla”.

⁵⁵ *Idem.*

resaltable devino, en la refuncionalización, el rescate de elementos y espacios de circulación y accesibilidad como las escaleras y el patio de entrada. El Museo Amparo, por su parte, es el inmueble que más transformaciones internas ha sufrido en los procesos de readaptación. La compartimentación del espacio arquitectónico ha sido un factor determinante en ello. Sin embargo, en las ambiciosas remodelaciones emprendidas por los arquitectos Ramírez Vázquez y Enrique Norten, el énfasis en la funcionalidad⁵⁶ no interfirió en el diálogo del edificio con el contexto patrimonial en que se inserta. Aún más, Norten y su equipo supieron desarrollar un diseño arquitectónico sumamente contemporáneo que no solo conservó la fachada del siglo XVI del antiguo hospital, sino que implementó una vía de integración novedosa en el ámbito poblano a través del *skyline*. La creación de una espectacular terraza y la estructura acristalada del museo posibilitaron este diálogo entre pasado y presente.

No hay que olvidar, además, que estos inmuebles históricos enfrentan otro tipo de amenazas. Como ha advertido la Unesco, a los usos e intervenciones inapropiadas se suman el desarrollo turístico descontrolado y los movimientos sísmicos que ocurren, con asiduidad, en Puebla.⁵⁷ Si bien restauraciones como la de 2010 del Museo Casa de Alfeñique –así como las recuperaciones de otros edificios históricos para fines culturales– no pueden disociarse de una política gubernamental interesada en la potenciación del turismo para la activación económica, los resultados no han sido desalentadores. En lo que respecta al impacto de los sismos, los riesgos han cobrado una dimensión mayor. Tanto el Museo Casa de Alfeñique como Casa de los Muñecos han sido víctimas de daños considerables a causa de movimientos telúricos que han exigido intervenciones complejas y dilatadas. No obstante, el minucioso trabajo de especialistas ha logrado recuperar la magnificencia y singularidad de estos inmuebles patrimoniales.

Por último, nos gustaría que nuestras reflexiones sirvieran para enfatizar la gran responsabilidad que tienen quienes custodian y gestionan estos espacios. No se trata solo de generar nuevas miradas a las colecciones

⁵⁶ Como resultado de todas las remodelaciones, el edificio incorpora adelantos necesarios para el quehacer museístico como instalación de clima, iluminación de última tecnología, áreas de montacargas, bodegas, etcétera.

⁵⁷ Cfr. Unesco, "Historic Centre of Puebla".

que albergan, sino de contribuir a la historia y a la conservación de los edificios como bienes patrimoniales. Un valioso capital de apoyo se halla en la academia: los especialistas y gestores culturales pueden solicitar estudios puntuales a los académicos para solventar las necesidades que las instituciones museísticas les demandan y que, por motivos económicos o burocráticos, ellos no pueden acometer. La intención última sería que se fomenten, desde los museos, acciones de recuperación en vínculo con la comunidad para reconstruir y difundir una memoria social y colectiva articulada, a lo largo de los años, alrededor de la materialidad de estos inmuebles históricos y de la zona que los acoge.

Bibliografía citada

- Bühler, Dirk, *Puebla. Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*, Trad. de Cristina Guillén Royo y Timo Hoderlein, Munich, Deutsches Museum & Icomos, 2001.
- Carrizosa, Paula, “18 museos de Puebla reportan desprendimientos, fisuras y grietas, según consta en informe oficial”, en *La Jornada de Oriente*, México, 27 de septiembre, 2017.
- Castro Morales, Efraín y Gustavo Mauleón Rodríguez, *Museo Casa de Alfeñique*, México, Gobierno del Estado de Puebla y Secretaría de Cultura, 2010.
- Chávez Carretero, Elodia Isabel Rosario, *Proyecto museográfico para la reapertura del Nuevo Museo Universitario de la BUAP*, México, 2007, Tesis, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.
- Fernández, Miguel Ángel *et al.*, *Museo Internacional del Barroco*, México, Gobierno del Estado de Puebla y Secretaría de Cultura, 2016.
- , coord., *Museo Internacional del Barroco. La puesta en escena: museología y museografía*, México, Gobierno del Estado de Puebla y Artes de México y el Mundo, 2016.
- Frailé Martín, Isabel, “El coleccionismo universitario de la BUAP: Historia de un legado que configura el patrimonio artístico de Puebla”, en Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, coords., *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 76-94.

- _, “La Ruta Capitalina”, en Isabel Fraile Martín, ed., *Puebla: Arte, tradición y patrimonio*, Madrid, Infante Editores y Editorial Edaf, 2017.
- _, “Retos de los museos de Puebla tras los sismos de 1999 y 2017”, en Quiroga. *Revista de patrimonio iberoamericano*, núm. 19, Universidad de Granada, enero-junio 2021, pp. 116-129.
- García Serrano, Luis Felipe, Óscar Alejo García y Sergio de la Luz Vergara Berdejo, *Puebla, ciudad de progreso: pasado y presente de una metrópoli en transformación*, Puebla, H. Ayuntamiento de Puebla, 2015.
- Hernández y Martínez, María Elsa, coord., *Museo Universitario Casa de los Muñecos, 30 años de historia*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.
- Horz, Elena, ed., *Museo José Luis Bello y González*, Puebla, Secretaría de Cultura y Museo Bello, 2009.
- Juárez Burgos, Antonio y Marcial Márquez Ordóñez, *Patrimonio arquitectónico universitario: Centro Histórico*, Puebla, BUAP-Dirección General de Fomento Editorial, 2005.
- Marín Torres, Mario, *Logros y resultados 2005-2011*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2011.
- Merlo Juárez, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández, *Casa Museo José Luis Bello y Zetina*, México, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2012.
- Montero Pantoja, Carlos, *Origen y evolución del conjunto arquitectónico del Museo Amparo. Testimonio de hospitalidad y saberes*, Puebla, Museo Amparo, 2020.
- Morales Flores, Melquiades, *Memoria sexenal 1999-2005*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2005.
- Morales Pérez, Velia, “Exposición Permanente del Museo Universitario”, en *Tiempo Universitario, Gaceta Histórica de la BUAP*, año. 9, núm. 20, Puebla, 2006, pp. 1-8.
- Moreno Valle, Rafael, “Memoria sexenal 2011-2017”, en: http://transparenciainfiscal.puebla.gob.mx/archivos/memoria_rmv.pdf (último acceso: 20 de septiembre de 2021).
- Palm, Erwin Walter, “La fachada de la Casa de los Muñecos en Puebla. Un trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 12, núm. 48, 1978, pp. 35-46.
- Pérez, Pilar, “Museo de Alfeñique, el edificio histórico más dañado de Puebla capital”, en *El Sol de Puebla*, México, 29 de septiembre, 2017.

- Rodríguez Ocegüera, Cristóbal, *Museo Universitario Casa de los Muñecos. Comunicación y marketing*, México, 2017, Tesis, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.
- [s. fma.], “Acerca del Museo”, en: <https://museoamparo.com/acerca-de> (último acceso: 23 de septiembre de 2021).
- [s. fma.], “Barrio Histórico Universitario: cómo la BUAP rescató el centro de Puebla”, en: <https://cultura.buap.mx/patrimoniohistorico/?q=barrio-historico-universitario-buap-rescate-centro-puebla> (último acceso: 24 de septiembre de 2021).
- [s. fma.], “Decreto por el que se declara una zona de Monumentos Históricos en la ciudad de Puebla de Zaragoza, Estado de Puebla”, en: <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1817.pdf> (último acceso: 24 de septiembre de 2021).
- Secretaría de Turismo, “Puebla es patrimonio, es historia, es cultura”, en: <https://www.gob.mx/sectur/articulos/puebla-es-patrimonio-es-historia-es-cultura?idiom=es> (último acceso: 24 de septiembre de 2021).
- Terán Bonilla, José Antonio, “Centro histórico de la ciudad de Puebla, Patrimonio Cultural Mundial de la Humanidad”, en *Elementos*, núm. 122, 2021, pp. 5-12.
- Unesco, “Historic Centre of Puebla”, en: <https://whc.unesco.org/en/list/416> (último acceso: 24 de septiembre de 2021).
- , *La protección del patrimonio cultural de la humanidad. Lugares y monumentos*, París, Unesco, 1969.
- Velázquez, Maribel, “Tardará 6 meses restauración de Casa del Alfeñique”, en *El Popular*, México, 11 de octubre, 2017.
- Vera, J. Fernando y J. Manuel Dávila, “Turismo y patrimonio histórico cultural”, en *Estudios Turísticos*, núm. 126, 1995, pp. 161-177.

TENSIONES Y USOS DEL DERECHO EN TORNO
AL ESPACIO PÚBLICO EN QUITO. LA DISPUTA POR EL
SENTIDO POLÍTICO DE LA MEMORIA (DEL ANTIGUO
TERMINAL TERRESTRE CUMANDÁ Y DEL EXPENAL
GARCÍA MORENO
EN LA REVOLUCIÓN CIUDADANA)



URL:

<https://lafuente.buap.mx/galeria/estetizacion-de-la-ciudad-cap-iv>

Paco Salazar¹

Los derechos culturales: conquista que se vuelve constitución en la Asamblea de Montecristi. Un recuento

En 2007, la sociedad ecuatoriana experimentó una transición histórica: una crisis de varias décadas y un antagonismo sostenido de los movimientos sociales contra el sistema tradicional de partidos políticos que encontró un cauce democrático en el triunfo electoral de la Revolución ciudadana. Ecuador inició un recorrido político que le llevaría a contar, en menos de un año, con una nueva constitución: la Constitución de Montecristi.² El país, así, se reinventaba en una ruta democrática y con enfoque popular después de una larga lucha contra el neoliberalismo instaurado a inicios de la década de 1990. Pues, aunque las organizaciones políticas tradicionales se habían alineado con las agendas internacionales del neoliberalismo y de manera sistemática habían desarticulado el aparato público del Estado en nombre de la austeridad y la privatización, esta situación no había sido fácilmente aceptada por la ciudadanía, la cual estaba nutrida de una cultura política que asociaba derechos con justicia y

¹ Fotógrafo e ingeniero. Dirige Inteligentarium, consultora privada en temas de urbanismo, economía urbana y diseño de programa urbano arquitectónico. Ha trabajado en la Consejería Presidencial para Hábitat y Ambiente como asesor presidencial en temas de vivienda social y hábitat en Ecuador (2017), así como para el Ministerio de Cultura del Ecuador como viceministro (2009-2010). Fue asambleísta nacional constituyente alterno del Ecuador (2007-2008).

² Asamblea Nacional Constituyente, "Constitución del Ecuador", en *Constitución de la República del Ecuador*.

nacionalidad.

En efecto, los ecuatorianos arribamos al proceso de la nueva constitución con un acumulado de luchas y demandas; desde las tensiones por la privatización del espacio público, pasando por los debates sobre la soberanía cultural ante la firma de un tratado de libre comercio con los Estados Unidos, hasta las demandas de colectivos urbanos por los derechos a la identidad electiva en una sociedad tradicionalista. En común, estas y otras disputas planteaban una crítica a las representaciones e instituciones culturales que justificaban la dominación racial/patriarcal y respaldaban los intereses del monopolio transnacional. Aunque promulgadas desde el terreno cultural, estas disputas fueron cruciales también para la refundación de la comunidad política. Sin embargo, fue el movimiento indígena el que sacudió el terreno político, desde la periferia, con sus demandas de recursos críticos para la subsistencia y sus reclamos de soberanía nacional.

Específicamente en 1990, el movimiento indígena de la sierra ecuatoriana convocó al Levantamiento del Inti-Raymi y planteó una serie de reivindicaciones: la histórica reivindicación por la tierra y el agua; la denuncia de la crisis del sistema de partidos y su incapacidad para representar los conflictos nacionales; la crítica al extractivismo y la denuncia al impacto del neoliberalismo en términos de hacer inviable la alimentación y la reproducción social. En 1992, el movimiento demostró su fuerza en número y discurso mediante la caminata que partió de la ciudad del Puyo en exigencia de reformas constitucionales, hasta la toma en Quito de transnacionales y oficinas del Estado. Esta marcha invocó la protección de los recursos naturales para la vida frente a la explotación petrolera y exigió una garantía en el acceso a la cultura, el idioma y las leyes. La reivindicación de la participación de las comunidades que representaban los intereses comunes ante el poder político se efectuó bajo conceptos como plurinacionalidad y multiculturalidad. En ese mismo año, la organización indígena y movimientos afines de la izquierda en proceso de transformación cuestionaron el discurso metropolitano que conmemoraba la conquista como un encuentro entre civilizaciones y efectuaron una marcha anticolonial que se dirigía a subrayar su condición como sujetos políticos. Esta celebración alternativa que atravesó el continente se conoció como los 500 años de Resistencia Indígena. Hacia 1994 tomó forma

la Movilización por la Vida, ocurrida en rechazo a las intenciones del gobierno conservador de Sixto Durán Ballén de aprovechar la coyuntura neoliberal para alcanzar un antiguo deseo de la élite hacendaria: desestimar los títulos de posesión colectiva reconocidos por el Estado ecuatoriano en sus dos siglos de historia republicana. Durán Ballén pretendía facilitar la venta e hipoteca de tierras comunales, convertir toda la tierra en mercancía y facilitar el despojo de las comunidades rurales.³ Esto desmantelaba una larga disputa social y jurídica entre quienes defendían la propiedad privada surgida de la desposesión como única forma de propiedad legítima y quienes, amparados en argumentos y reconocidos por la legislación ecuatoriana forjada en distintos momentos de desarrollo democrático, la denominaron función social de la propiedad.⁴

La presión política del movimiento indígena consiguió que el Ecuador fuera declarado, en el artículo primero de la Constitución de 1998, un Estado plurinacional y multiétnico. Esta misma fuerza política fue la que, en enero de 2000, convocó la movilización nacional, la cual logró dar el golpe de Estado que destituyó al presidente Jamil Mahuad. Como consecuencia, el movimiento indígena llegó al gobierno junto con el presidente Lucio Gutiérrez, autoproclamado renovador del sistema político y nacionalista. Sin embargo, el paso por el poder del movimiento indígena (calificado de corporativismo étnico) se desvaneció en el 2003. Ello se debió a discrepancias ideológicas con Gutiérrez, quien había abandonado su discurso nacionalista para predicar la doctrina del Fondo Monetario Internacional.

En paralelo a estos sucesos, Guayaquil, la ciudad puerto ecuatoriana, tensó la escena política con la fuerza electoral de sus clases populares. En 1992, León Febres Cordero, el expresidente icono de la doctrina neoliberal, había sido elegido alcalde de la populosa ciudad. Febres Cordero ofreció rescatar la urbe de las clientelares administraciones del Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE)⁵ que le

³ Cfr. Marc Becker, *¡Pachakutik! Movimientos indígenas, proyectos políticos y disputas electorales en el Ecuador*.

⁴ Cfr. Valeria Coronel, "Orígenes de una democracia corporativa: estrategias para la ciudadanización del campesinado indígena, partidos políticos y reforma territorial en Ecuador (1925-1944)", en Eduardo Kingman, comp., *Historia social urbana. Espacios y flujos*.

⁵ Abdalá Bucaram (alcalde de Guayaquil entre 1984-1985) y Elsa Bucaram (alcaldesa entre 1988 y 1991) marcaron la administración del puerto con un tinte clientelar conectado a los grandes asentamientos no formales de la ciudad. La familia Bucaram, tras la muerte

precedieron y, para 1996, fue reelegido con un discurso que evocaba la imagen de un Guayaquil oligárquico y europeo. Un año más tarde, Febres Cordero anunció la construcción, a través de la creación de una fundación privada (con las cámaras de comercio, industrias y empresas privadas), de un proyecto de regeneración de la ciudad, al borde del río Guayas. El expresidente había conseguido la aprobación, por parte del Congreso nacional, de una ley que permitía captar la donación de 25% del impuesto a la renta para proyectos locales específicos. Malecón 2000, como se llamaría el proyecto, no sería solo un intento de regeneración urbana, sino también el diferenciador de las aspiraciones políticas regionales: el consumo global versus el proyecto colectivo de derechos.⁶

Articulado como un paseo escénico a lo largo de la ría –como le llaman los guayaquileños–, Malecón 2000 se conformaba por elementos de arquitectura contemporánea en diálogo con las antiguas esculturas europeas. El malecón era capaz de albergar, sin complejos, la estatua de José Joaquín de Olmedo (primer alcalde de la urbe y poeta de la independencia), un local de hamburguesas McDonald's y un centro comercial, pues lo curioso del proyecto era su adecuación a los intereses consumistas de las élites guayaquileñas. Sin embargo, el malecón también convocaba de forma masiva a las poblaciones populares constituyéndose, hasta el día de hoy, en el paseo obligado de la ciudad. No por esto la fundación privada encargada de administrarlo dejó de imponer códigos de decencia aspiracionista, ofreciéndole a la ciudadanía una integración a mediano plazo: requisitos de vestimenta, restricción de expresiones de afecto y, con ello, obviamente, la imposibilidad de que una pareja de hombres se tomase de la mano en este espacio “público” cercado y con guardianía privada.⁷

Entonces, mientras que la ciudad, en general, carecía de reconocimiento como lugar de convivencia y construcción cultural de lo público, el malecón contribuía en ese sentido proclamando la inmadurez de determinados sectores de la población para ser parte del espacio común y de la memoria colectiva. La alcaldía proponía una lectura secuestrada

del presidente Jaime Roldós Aguilera, había fundado el Partido Roldosista Ecuatoriano en una estrategia de apropiación del capital político de Roldós.

⁶ Cfr. Fernando Sancho Ordóñez, *Masculinidades hegemónicas: espacios públicos, homofobia y exclusión*.

⁷ [s. fma.], “Derecho de admisión en los malecones de la ciudad”, en *El Universo*.

de la memoria: en un gesto oligárquico por excelencia, demostraba la desconfianza en las mayorías y la intención de culpabilizarlas por su condición social y racial (la que, supuestamente, le impedía la plena integración a la civilización). Tales políticas de exclusión y control de este espacio público no solo suscitaron constantes denuncias por parte de colectivos ciudadanos y de activistas, sino que provocaron numerosos debates entre los críticos culturales y del arte contemporáneo.⁸



Imagen 1. Nota de prensa “El Malecón se cierra a los gays”, 2003. Fotografía extraída de: *El Comercio*.

Por otra parte, desde la década de los noventa, los colectivos urbanos se encontraban en la escena del rock y del punk. Festivales y conciertos se convirtieron en espacio de difusión de consignas y propuestas frente a la necesidad de conseguir una legislación que amparase los derechos a la cultura contemporánea en una sociedad defensora de la tradición. Estas demandas no eran gratuitas. La escena del rock había sido perseguida y estigmatizada. Al igual que las

⁸ Por ejemplo, Xavier Andrade, antropólogo guayaquileño, ha realizado un conjunto de acciones de arte contemporáneo en una ficticia galería de arte denominada Full Dollar, la cual se escenifica en un lote baldío de la ciudad. “Cuando se publicitan malecones, se ofrecen comedores y centros comerciales en una ciudad ávida de zonas verdes y parques infantiles. Gato por liebre, he ahí la filosofía de la ‘regeneración urbana’: hablar de más ciudad y brindar menos. Esto es lo público según los socialcristianos. Dicen luchar contra la contaminación visual y entregan la propaganda más costosa y abundante a empresas filiales. Donde brindan zonas de esparcimiento para las masas, los visitantes se enfrentan a estrictas reglas de etiqueta que son supervigiladas por guardianes privados”. Cfr. Corporación Full Dollar, “Serie fotográfica sobre Seguridad y Turismo”.

élites conservadoras perseguían la emergencia de un sujeto indígena moderno, el presidente Abdalá Bucaram, distinguido por su discurso sobre lo popular emergente cuando era alcalde de la ciudad de Guayaquil, no tenía reparo en combatir los sonidos duros y cortar los pelos largos.⁹ El movimiento del rock denunciaba la imposición de identidades conservadoras y reclamaba el lugar de lo popular disruptivo y transformador en cultura.

A inicios de 2007 fue asesinado a manos de la policía nacional, Paul Guañuna, un joven indígena *hiphoper* de 16 años. Guañuna se encontraba pintando grafitis bajo un puente en la ciudad de Quito cuando fue violentado por una policía que, siguiendo la doctrina de dominación racial, no podía concebir la expresión artística del joven sino como un quebrantamiento del lugar a él asignado.¹⁰ El poder policial urbano imponía reglas de ubicación social y expresión cultural cuya transgresión era penalizada. Y, definitivamente, el apellido indígena conjugado con el *hip hop* y la expresión gráfica urbana convertían a Guañuna en un sujeto transgresor.¹¹ Con su asesinato, la historia de la higienización de la ciudad se repetía una vez más: Guañuna se suprimía de la escena urbana de la misma manera en que, en 1911, los indígenas eran borrados del álbum *Quito a la vista* por el fotógrafo José Domingo Laso.¹² La muerte de Guañuna, sin embargo, no pasó desapercibida.

Movilizaciones colectivas y un juicio exitoso contra los sujetos armados fue el resultado del trabajo de un conjunto bastante diverso de actores entre los que resaltaban organizaciones urbanas identificadas como político-culturales, organizaciones de derechos humanos y representantes del movimiento indígena del Ecuador.¹³

⁹ Rafael Barriga, "Aquí todos somos rockeros", en *El Telégrafo*.

¹⁰ Guañuna pertenecía a la parroquia rural de Zambiza, histórico asentamiento en la periferia quiteña, donde la comunidad indígena había sido definida, por estrictas disposiciones municipales del siglo XIX, como mano de obra para el servicio de limpieza de Quito. Luego de las horas de trabajo se esperaba que la población indígena volviese a "su lugar" en las afueras de la ciudad. Cfr. V. Coronel, "Un debate sobre cultura, derechos políticos y 'educación sentimental'", en *Revista Casa de las Américas*, p. 81.

¹¹ Cfr. *Ídem*.

¹² Cfr. François Xavier Laso Chenut, *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*. Laso, además, anunciaba en el prefacio del mencionado álbum que los indígenas estaban "afeándolo todo y dando pobrísima idea de nuestra población y de nuestra cultura". Cfr. Lupe Álvarez, María Elena Bedoya y Ángel Emilio Hidalgo, *Umbrales del arte en el Ecuador: una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*.

¹³ V. Coronel, "Un debate sobre cultura, derechos políticos y 'educación sentimental'", en *Revista Casa de las Américas*, p. 81.



Imagen 2. Fotografía de José Domingo Laso intervenida con el fin de borrar la imagen de un indígena, 1911. Fotografía extraída de: Álbum Quito a la vista.

Para noviembre de 2007, la Asamblea Constituyente de plenos poderes se instaló en Montecristi, población donde había nacido el líder liberal Eloy Alfaro. Esta asamblea entregó, en un año, una nueva constitución que fue aprobada en referéndum. En la misma se estableció un nuevo acuerdo político con avances significativos en los derechos colectivos y se definió el concepto del *buen vivir*.¹⁴

El Buen Vivir se planifica, no se improvisa. El Buen Vivir es la forma de vida que permite la felicidad y la permanencia de la diversidad cultural y ambiental; es armonía, igualdad, equidad y solidaridad. No es buscar la opulencia ni el crecimiento económico infinito.¹⁵

Montecristi marcó un hito en la política sobre cultura y patrimonio en Ecuador. La Constitución no solo refrendó los derechos culturales a la construcción de la identidad y a la pertenencia a una o varias comunidades culturales. También garantizó el acceso al patrimonio, a su memoria histórica, al desarrollo de la capacidad creativa, a la libertad

¹⁴ Artículo 3, literal 5. Planificar el desarrollo nacional, erradicar la pobreza, promover el desarrollo sustentable y la redistribución equitativa de los recursos y la riqueza, para acceder al buen vivir.

¹⁵ Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, *Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017*.

estética, al espacio público y a difundir en este las propias expresiones culturales. Así, se fomentaron nuevas lecturas y apropiaciones de los referentes culturales de la memoria. Esto obligó a la reformulación de la institucionalidad cultural para su protección y garantía.¹⁶

Los derechos culturales suscritos en la Constitución fueron el resultado de este acumulado histórico de demandas y tensiones sociales conducidas políticamente, que incluía las reivindicaciones indígenas, las luchas ante la privatización del espacio público y los esfuerzos de los colectivos urbanos por las garantías para la diversidad. Estas disputas cuestionaron el rol de la representación y el sentido político que deben cumplir las instituciones públicas encargadas de gestionar el patrimonio y la cultura. De esa manera, la Revolución ciudadana se inauguraba con una ambiciosa agenda política que articulaba el discurso crítico sobre la cultura y el patrimonio con el problema de la ciudadanía. El avance político estaba dado y el nuevo gobierno debía empezar a construir las leyes e implementar las políticas en consonancia con los mandatos constitucionales.

Diseñando intervenciones en el patrimonio en tiempos del buen vivir

Es en este contexto –el de un país envuelto en un proceso de transformación social conducente a una constitución garantista de derechos y en el cual el patrimonio ha servido, históricamente, como estrategia de exclusión– en el que, quienes pensamos y construimos espacios para el patrimonio y la cultura desde una perspectiva democrática y popular, debemos concebir los proyectos para el Ecuador contemporáneo. Por tanto, insistimos en que los diseños arquitectónicos, fetiches del patrimonio elitista, han de ser sometidos a una lectura crítica donde se ponga en valor sus usos sociales. Es decir, creemos que un espacio no puede ser abordado como obra del talento individual de un creador determinado ni su programa de uso puede ser entendido como una decisión excluyente. En ese sentido, es importante prestarle atención al concepto de *memoria social* –que nutrió el contenido de la primera versión de la Ley Orgánica de Cultura propuesta en el Ecuador en 2009–. La memoria social es el detonador de comunidades dispuestas al ejercicio de sus derechos y, por lo tanto, a la apropiación de los espacios

¹⁶ Artículos 21, 22 y 23 de la Constitución de la República del Ecuador.

culturales. Al hablar de memoria social hablamos de un contenedor más grande para repensar el patrimonio, acrecentarlo e intervenirlo.¹⁷ Por ende, la memoria social como estrategia para los espacios de encuentro nos permite conectar la vida con los contenidos de memoria, activar las disputas en las que participó la ciudadanía para dar sentido a los lugares emblemáticos de la urbe, entendidos como sitios de transacciones sociales y formación de las subjetividades.

En el presente capítulo defendemos que la inversión pública en la gestión urbanística y arquitectónica debe ser parte de un proceso de inclusión y de transformación social. Así, al tomar en consideración los sentidos del patrimonio en el marco de los derechos culturales como derechos fundamentales ligados a la ciudadanía apuntamos, entre los años 2011 y 2017, al desarrollo de dos proyectos de intervención en el espacio urbano de Quito: el exterminal terrestre de Cumandá y el expenal García Moreno. La teoría de las tres ecologías complementarias propuesta por Félix Guattari deviene fundamental para la identificación de las redes de valor en estos proyectos, a la vez que se articula como una herramienta clave para abordarlos en el marco del buen vivir. En su texto, Guattari nos invita a reconceptualizar lo que hasta ahora se ha abordado de manera disgregada, a saber, la ecología medioambiental, la ecología social y la ecología mental, bajo una égida ético-estética denominada por él como *ecosofía*.¹⁸

Guattari considera la *ecología del medioambiente* como aquella relativa a los aspectos físico-ambientales (topografía, clima, calidad del ambiente) y a la condición tecnológica (morfología urbana, usos del suelo, distribución de infraestructuras y equipamientos). La *ecología social*, por su parte, la define como concerniente a las formas de producción (empleo, actividades económicas) y a las relaciones sociales (características socioeconómicas, composición poblacional), a partir de las cuales se reinventan las formas de ser en el contex-

¹⁷ Según Ramiro Noriega, ministro de Cultura de Ecuador en el período 2009-2010, “se entiende por memoria social los procesos por los cuales los actores colectivos resignifican el presente y proyectan su futuro a través de las representaciones que elaboran sobre su experiencia histórica y cultural. La memoria social engloba al patrimonio, y este debe entenderse como el conjunto de bienes y expresiones que los actores colectivos legitiman como representativos de su pasado. El patrimonio es un elemento más de esa memoria y será objeto de especial protección”. Cfr. Rosemarie Terán Najas, “Reflexiones en torno a la relación entre nación, patrimonio y cultura”, en Antonio Nogués Pedregal, Cristina Soler García y Eva Caballero Segarra, coords., *Conversatorio sobre interculturalidad y desarrollo*, p. 61.

¹⁸ Cfr. Félix Guattari, *Las tres ecologías*.

to urbano. Finalmente, con la *ecología de las concepciones mentales*, el pensador francés hace referencia a la interconexión entre la vida diaria (redes vecinales, estructuras familiares, relaciones hombre/mujer) y las concepciones mentales (imaginarios, valores estéticos y culturales, sentido de pertenencia, modas). Esta última ecología permanece estrechamente vinculada a la subjetividad y se aleja más del campo cuantitativo (en el que enfatizan las dos primeras). La participación ciudadana deviene fundamental para alimentar estos análisis ecológicos desde las subjetividades.

El cruce de las tres ecologías se proyecta en el funcionamiento del territorio, la ciudad, los edificios y el patrimonio. Para conseguir que la reconversión de un área sea un proyecto de transformación social se deben evaluar y estudiar los espacios desde la ecología urbana como una metodología que abre y amplía las posibilidades, ofreciendo una mejor comprensión de los fenómenos sociales y culturales asociados a dichos espacios. La mirada de las tres ecologías de Guattari cambia los lentes del análisis colocando al habitante en su definición multi-escalar como agente en el funcionamiento complejo y contradictorio de la ciudad. Esta metodología, al enfocarse en la producción social, trasciende el estudio de los espacios físicos urbanos; en otras palabras, va más allá de los muros, veredas, calles y equipamientos, para concebir la ciudad como un ente vivo.

La reconversión del exterminal terrestre Cumandá: de la cotidianidad del transporte a la cotidianidad del encuentro diario

La construcción del exterminal terrestre de Cumandá se inició en Quito a mediados de la década de 1970 y se culminó en 1986.¹⁹ Desde su inauguración, la infraestructura de carácter metropolitano mantuvo una efervescente actividad vinculando el comercio de la capital con las provincias pero, sobre todo, siendo el principal nodo de articulación de la migración rural-urbana en el país.

El Cumandá operó como terminal hasta el 2009, cuando enfrentó dos graves dilemas. Por un lado, sus más de 12000 metros cuadrados se volvieron insuficientes para atender la creciente demanda de movilidad de personas y productos y, por otro, su céntrica ubicación propiciaba

¹⁹ Cfr. [s. fma.], "En 1986 se entregó la terminal Cumandá", en *El Universo*.

que un alto tráfico vehicular (transporte interprovincial) atravesara la ciudad de Quito. Ante esta situación, la municipalidad intentó construir dos nuevas terminales en las periferias sur y norte de la capital.

En sus 23 años de funcionamiento, el terminal Cumandá promovió en los barrios vecinos una actividad económica vinculada a su operación como mercado interregional. Infinidad de hoteles económicos, restaurantes, distribuidores de productos, agencias de encomiendas eran negocios habituales en sus alrededores. Sin embargo, el edificio no solo alimentaba a los barrios, sino que en su interior acogía a más de 300 vendedores asociados que, cuando su clausura, fueron trasladados a las nuevas terminales.²⁰

Los anuncios de cierre del terminal coincidieron con la finalización de la administración municipal de Paco Moncayo –quien había liderado la ciudad de 2000 a 2008– y con la entrada al poder de su vicealcalde, Andrés Vallejo, en enero de 2009. La administración saliente había anunciado un proyecto de parque y parqueaderos²¹ que incluía un centro comercial. Moncayo buscaba revitalizar el centro histórico con viviendas para los segmentos altos y para la industria turística, donde el incremento de parqueaderos era una prioridad de mercado.²² Por este motivo, no resultaba sorprendente que el cierre del terminal fuera acompañado de un anuncio de construcción de parqueaderos. Pero una vez cerrado el Cumandá empezó el proceso de recesión comercial y de degradación de los barrios. En 2010, las discusiones sobre sus posibles usos seguían en debate y el malestar de los barrios vecinos continuaba en aumento. Dos años después, su abandono generaba inconformidad y demandas de los barrios adyacentes que buscaban una reactivación económica para el sector.

El valor patrimonial del Cumandá no está en el edificio, pues recordemos que se trata de una estructura de hormigón de finales del decenio de los setenta y principios de los ochenta, momento en el cual la construcción de plataformas comerciales, de almacenamiento y de transporte evidenciaban el giro efectuado por la economía neoliberal.

²⁰ [s. fma.], “Tras 23 años se cierra la vetusta terminal terrestre”, en *El Comercio*.

²¹ Aparcamientos o estacionamientos.

²² Un diagnóstico previo había identificado estas falencias como prioritarias de la ciudad, reproduciendo la opinión del mercado inmobiliario sobre el centro histórico. Cfr: Paco Salazar, Francisco Jijón y Wilson Mogro, *PI: Consultoría para la definición del programa integral de uso del antiguo terminal terrestre del Cumandá*.

Ciertamente, a diferencia de la arquitectura moderna, las estructuras arquitectónicas concebidas en el neoliberalismo surgían desconectadas de los imaginarios sociológicos y del discurso cultural. Entonces, no era el inmueble del Cumandá el bien patrimonial, sino la memoria vigorosamente presente en las dinámicas e imaginarios que habían conformado la vida y la economía del centro histórico en el que se inserta. Estas dinámicas, sin embargo, no se reconocían en la agenda de estética y turismo municipal. Contrariamente a otras ciudades del país, las políticas de regeneración urbana en Quito –patrimonializada por la Unesco debido a su casco histórico, colonial y decimonónico– estaban demasiado centradas en el fetichismo de los objetos y edificios.

El terminal terrestre había generado la integración de sus barrios, era el punto de encuentro y de referencia de la clase obrera, del pequeño comerciante, del habitante del centro. En suma, era un espacio simbólico de los eternamente excluidos. Por tanto, este espacio simbólico, que no formaba parte del patrimonio del centro histórico reconstruido para el turismo, permanecía lejos del mundo de las élites.

El momento político en el que se iniciaron los estudios para el que sería el proyecto definitivo de uso de la edificación es relevante. El país llevaba ya tres años de trabajo público en la institucionalización de políticas que promovían y protegían los derechos culturales como un ámbito de los derechos ciudadanos fundamentales. En su articulado, la Constitución de Montecristi ampliaba los derechos culturales y el proyecto del Cumandá debía responder a la materialización del buen vivir como agenda de vida cotidiana.

La nueva administración municipal, a cargo de Augusto Barrera desde julio de 2009,²³ valoraba algunas alternativas de reutilización del edificio y su entorno: concesionarlo a un desarrollador de centros comerciales, trasladar algunas oficinas administrativas de la ciudad al espacio, utilizarlo como integrador del transporte municipal, entre otras. Al tratarse de un equipamiento de transporte, el edificio se encontraba rodeado de las vías para la entrada y salida de buses, así como de conexiones directas a las avenidas principales, siendo un nodo urbano de fácil acceso vehicular, pero de complicado uso para peatones. El

²³ El mandato de Andrés Vallejo, quien antecedió a Barrera, fue muy breve, extendiéndose del 29 de enero al 31 de julio de 2009.

nuevo equipo a cargo de la ciudad no solo se enfrentaba a un edificio abandonado, sino también a un vecindario degradado y a una economía deprimida. Además, el equipo debía responder a las altas expectativas que la ciudadanía había cifrado en el alcalde Barrera. El alcalde había sido elegido como parte del movimiento político de Rafael Correa y, previo a su elección, había actuado como enlace político y generador de contenidos ante la Asamblea Nacional Constituyente que acababa de consolidar, en la carta máxima de la nación, significativos avances en derechos culturales²⁴ e, incluso, un articulado específico sobre el ejercicio del derecho a la ciudad.²⁵

Fue a fines de 2011 cuando el municipio de Quito, buscando asesoría en temas de desarrollo inmobiliario comercial, nos contactó. De ese modo, conformamos un equipo especializado en diseño de programa urbano arquitectónico,²⁶ que fue contratado en calidad de equipo consultor para valorar la viabilidad de desarrollar un centro comercial de propiedad pública en el Cumandá.

En principio, era preocupante la idea preliminar de un centro comercial y se propuso llegar a un acuerdo de programa de uso, en función de los resultados obtenidos mediante el ejercicio del diálogo y la realización de talleres de trabajo con las distintas dependencias y secretarías municipales: Patrimonio, Territorio y Hábitat, Seguridad, Coordinación Territorial, Inclusión Social, Turismo y con el cabildo de San Sebastián, la organización histórica de vecinos. Además, se revisaron todos los estudios realizados con anterioridad para arribar a una propuesta consensuada. Finalmente, en el levantamiento de información se hizo palpable una tendencia a la búsqueda en el Cumandá de actividades de esparcimiento relacionadas, específicamente, con los deportes (38%) y los espacios verdes (25%). Por su parte, el uso vinculado al transporte (15%) fue el tercer elemento en ser mencionado.²⁷

El programa definitivo propuso una infraestructura que promoviese la generación de relaciones sociales comparables a las que, en su tiempo, había generado el terminal; es decir, un dinamizador de la

²⁴ Artículos 21, 22 y 23 de la Constitución de la República del Ecuador.

²⁵ Artículo 31 de la Constitución de la República del Ecuador.

²⁶ Específicamente, el contacto se estableció a través del autor de este capítulo. A su cargo estuvo, también, la conformación del equipo, del cual formó parte junto a Francisco Jijón, Wilson Mogro, Estefanía Chávez y José Javier Reyes.

²⁷ P. Salazar, F. Jijón y W. Mogro, *P2. Informe final. Consultoría para la definición de programa integral de uso del antiguo terminal terrestre del Cumandá*.

economía del barrio, un lugar de referencia de toda la ciudad, un sitio de encuentro y un espacio de uso masivo. En atención a las demandas de la ciudadanía, el proyecto planteó la idea no convencional de mezclar en el mismo sitio deporte y espacios culturales. Así, se recuperaba el carácter popular de la edificación ya no desde la idea del espacio genérico y globalizante del centro comercial, sino desde el énfasis en las relaciones sociales recreativas y formativas.

En el primer nivel, las áreas exteriores se convirtieron en canchas para deportes, mientras que en el edificio se instalaron piscinas de contraflujo, servicio de saunas y baños de cajón. A su vez, las áreas de circulación permitieron exposiciones de talleres comunitarios. De igual forma, fue relevante la inclusión de un pequeño teatro-auditorio, así como la creación de espacios verdes, caminerías y jardines. Por su parte, en el segundo nivel se reservaron amplias superficies para equipos de gimnasio, al tiempo que se destinaron salas para deportes internos como artes marciales, aeróbicos y baile. Todo ello fue complementado con espacios para ajedrez, tenis de mesa y áreas para talleres de arte y música. Otros espacios se previeron para eventos como baile terapia, cuentos y cuentería, exposiciones de arte, conciertos, talleres de narrativa, actividades para la tercera edad, espacio de niños y niñas, escuelas para padres, madres, etc. El objetivo era lograr un espacio público que mejorara la calidad de vida de sus habitantes: el buen vivir.

La prohibición de locales comerciales al interior del complejo era un punto crucial en el programa, pues se defendía la pertinencia de reactivar la economía de los barrios vecinos. La nueva infraestructura no debía competir con los pequeños negocios vecinales, al contrario, debía fomentar que la actividad comercial requerida emanara de emprendimientos y propuestas por parte de los habitantes de la zona. Aunque esta definición del programa se cumplió para la intervención, no se verificó como un proceso sostenido por parte de la municipalidad.

Desde el día de su inauguración, en 2014, Cumandá Parque Urbano convocó masivamente a las clases populares, superándose, con ello, las expectativas de su uso. En los primeros meses se registró un promedio de 5000 usuarios diarios siendo, actualmente, de 2000 (según fuentes del municipio de Quito).²⁸ Como resultado, la propuesta de un espacio

²⁸ Al día de hoy, Cumandá Parque Urbano mantiene una intensa oferta de talleres vacacio-

público con una programación dinámica en torno al buen uso del tiempo libre y el ocio fue inmediatamente apropiada por la ciudadanía. Al ser la infraestructura diseñada para la inclusión y la diversidad, no dejaba espacio a los desplazamientos y generaba oportunidades económicas en la misma población usuaria. Y, sobre todo, recuperaba para la población de la periferia del centro histórico de Quito una relación íntima con la ciudad vivida y la ciudad construida por la gente. Cumandá Parque Urbano devino, entonces, un pequeño paso para un centro histórico vivo y contemporáneo, un centro histórico que se reconoce en sus habitantes actuales, en sus propias contradicciones y no en ficciones para el turismo.



Imagen 3. Cumandá Parque Urbano, 2014. Fotografía: Paco Salazar.

El expenal: reconvertir la exclusión en cohesión social

En el siglo XIX, el presidente insigne de la tradición conservadora, Gabriel García Moreno, impulsó en el barrio quiteño de San Roque la construcción de la Escuela de Artes y Oficios –un centro de formación técnica moderna para artesanos–, así como del panóptico, hoy expenal García Moreno, destinado a la reclusión de personas.²⁹ Para la realización de este último se contrató al arquitecto danés Thomas Reed,

nales, y sus piscinas y gimnasios funcionan constantemente.

²⁹ El expenal guarda memorias de los complejos procesos políticos del Ecuador, siendo el más significativo, quizás, el asesinato en 1912 del presidente liberal Eloy Alfaro y de los gestores de la revolución liberal: Flavio Alfaro, Ulpiano Páez, Medardo Alfaro, Luciano Coral y Manuel Serrano Renda. Cf.: P. Salazar *et al.*, *F2: Diagnóstico de estado actual y análisis de las áreas de estudio. Documento de investigación y diagnóstico participativo. Elaboración del plan masa del expenal García Moreno y su entorno inmediato, con base en metodologías de diseño participativo.*

quien había tenido a su cargo los centros penitenciarios de Bogotá y Caracas.³⁰ Es importante apuntar que tanto la ubicación de ambas edificaciones (la escuela y el penal) en las cercanías de la periferia urbana como las funciones para las cuales fueron creadas las relacionaba, inevitablemente, con poblaciones marginadas. De modo que, desde el Quito decimonónico, el área que acogía estas instituciones se convirtió en un espacio de exclusión.

Hacia finales de la década de 1970 fue emplazado, frente al penal, el popular mercado de San Roque (considerado, hasta la fecha, el principal proveedor de víveres y productos frescos de la ciudad). Esta disposición fomentó el asentamiento, en la zona, de población indígena que buscaba oportunidades en las nuevas dinámicas comerciales que se abrían. Así, el barrio de San Roque –con una ubicación estratégica entre el centro histórico y la periferia– se consolidó como un lugar fronterizo o intersticial; es decir, como un espacio que conectaba la experiencia rural indígena con procesos propios de los centros urbanos. En la actualidad, el mantenimiento de los flujos migratorios en el área ha propiciado, por un lado, el desbordamiento del mercado San Roque (la venta y compra de productos, ya sean artesanías o víveres, funcionan en más de cinco manzanas adyacentes al edificio del mercado) y, por otro, ha provocado un incremento notable de población considerada marginal. Ante ello, el poder municipal, con su visión higienista, ha intentado la regeneración del territorio.

Para 2003, el municipio presentó el Plan Especial Centro Histórico de Quito, en el cual se hacía referencia a la condición del centro de la ciudad en los siguientes términos: “Por una parte, se presentan una serie de posibilidades para potenciar su desarrollo en múltiples aspectos y, por otra parte, existen problemas respecto de las condiciones sociales, económicas y de funcionalidad”. El plan que buscaba consolidar al centro como “equilibrado en equipamientos y servicios, desconcentrado en usos y actividades, e integrado funcionalmente al conjunto de la ciudad”, identificaba al expenal como un equipamiento disfuncional y anacrónico proponiendo, de esta forma, su refuncionalización y reciclaje.³¹ No escapaban de los alcances del

³⁰ Cfr. Inés del Pino Martínez, ed., *Ciudad y arquitectura republicana del Ecuador. 1850-1950.*

³¹ [s. fma.], *Centro Histórico de Quito. Plan especial.*

plan la reubicación del comercio callejero en centros comerciales, la reducción de los mercados de productos frescos (como el de San Roque) a escalas barriales e, inclusive, la disminución de la cantidad de escuelas y colegios existentes, justificando que solo un bajo índice de la población escolar del sector los utilizaba. Este plan era un reflejo de una política patrimonial unidireccional: construir la ciudad según el imaginario turístico que busca limpiar e higienizar el entorno. Esta conceptualización sobre el destino de las áreas históricas de la ciudad se mantendría para los años siguientes.

A nivel nacional, en 2013, la Revolución ciudadana había ganado un segundo período de gobierno, con amplio apoyo popular. La construcción de la sociedad del buen vivir avanzaba junto con el levantamiento de la infraestructura básica. El gobierno nacional construyó carreteras, escuelas, centros de seguridad, hospitales –la gran infraestructura pública–, al tiempo que invirtió en hidroeléctricas, sistemas de riego y control de inundaciones. En la gestión directa del territorio, los municipios dedicaron esfuerzos a las necesidades básicas de los sistemas de saneamiento, pendientes desde la década de 1990. A causa de esta actividad, se materializaron, en su mayoría, parques y espacios públicos como lugares de encuentro.

Como parte de esta dinámica, el gobierno también culminó la edificación de un nuevo centro penitenciario situado a 90 kilómetros de la capital. Para ese momento, la intención gubernamental era buscar alternativas a una economía nacional profundamente dependiente del petróleo. De modo que el gobierno proyectó sus esfuerzos en el turismo, idea de la cual el presidente devino un entusiasta promotor: ya desde 2012 había anunciado rápidamente la transformación del expenal en un hotel de lujo para el turismo internacional.³²

Sin embargo, la noticia del hotel de lujo no dejaba de ser inquietante. Como se ha apuntado, el expenal se encontraba ubicado en San Roque, uno de los barrios de Quito con mayores tensiones sociales históricas no resueltas. En consecuencia, la propuesta del hotel podía cobrar sentido en la agenda del turismo nacional, pero a nivel local se anticipaba como un proceso excluyente y gentrificador de un conjunto de barrios populares. Pese a los importantes avances en materia

³² [s. fma.], “Resumen el enlace ciudadano N. 264”, en *El Comercio*.

de derechos, se regresaba al concepto excluyente de patrimonio: el edificio patrimonial debía estar dedicado a unas élites.

Con la experiencia de Cumandá, el Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda nos contrató como consultores³³ para el diseño del plan masa de la edificación. En las negociaciones previas de la consultoría, nuestro equipo propuso llevar adelante un proceso de diseño participativo donde los habitantes del sector y las instituciones pudieran co-decidir qué programa debería aplicarse al edificio del expenal. Nuestro compromiso radicaría en asegurar la inserción del hotel a dicho programa. De esa forma, se efectuaron talleres participativos con las diversas poblaciones del sector: indígenas, mestizos, jóvenes, niños, comerciantes mayoristas y minoristas. Al respecto, es resaltable el impacto que tuvo el trabajo con las mujeres de la cantera, mujeres en situación de prostitución que fueron desplazadas a burdeles cercanos al expenal por el propio municipio, como parte de los procesos de embellecimiento turístico desarrollados en la primera década del siglo XXI.³⁴

Como resultado se obtuvo un proyecto en el cual se proponía, fundamentalmente, una infraestructura que respondía a los siguientes lineamientos: el favorecimiento de la inclusión, la solidaridad y la unidad entre actores; la consideración de la interculturalidad y la intergeneracionalidad en tanto factores de identidad de los habitantes de la zona, lo que llevaba aparejado el rescate y mantención de la memoria sociohistórica y la memoria viva; la mejora en las condiciones urbanísticas, de movilidad, seguridad y de habitabilidad, así como la generación de espacios públicos de calidad, los cuales dinamizarían socioeconómicamente la zona y favorecerían la oferta de servicios sociales. En resumen, estos lineamientos apuntaban a que las inversiones en el expenal fueran generadoras de seguridad, procuraran el ejercicio de las libertades e implementaran el buen vivir.

Pronto se nos reveló la necesidad de trazar una ruta de trabajo también para las zonas vecinales del expenal, de modo que el proyecto creció más allá de los límites del inmueble. En consecuencia, planteamos una propuesta urbano-arquitectónica que tuvo en cuenta,

³³ En ese momento nuestro equipo estaba conformado por Lucas Álvarez, Luisa Ambrosi, Amandine Gal, Luis Quiroz, Fernanda Riofrío, Andrés Viana y Paco Salazar.

³⁴ P. Salazar et al., *F2: Diagnóstico de estado actual y análisis de las áreas de estudio. Documento de investigación y diagnóstico participativo. Elaboración del plan masa del expenal García Moreno y su entorno inmediato, con base en metodologías de diseño participativo.*

por un lado, el componente del edificio patrimonial y, por otro, el componente de agenda para el barrio; ambos, interdependientes. El programa final propuso aglutinar usos diversos en un solo espacio patrimonial. De ese modo, se estructuraron tres nodos con funciones claramente delimitadas:

- *Nodo de Encuentro*: comprende el biblio-parque, el centro de atención ciudadana (ventanillas de servicios públicos), el recorrido de la memoria por el museo de sitio, la escuela de idiomas y el mariposario.
- *Nodo de Producción*: acoge el Hotel-Escuela para el fomento del turismo de naturaleza y del turismo comunitario, así como una escuela de producción destinada al sector alimenticio relacionado al mercado de San Roque.
- *Nodo de Movilidad*: alberga el distribuidor del panóptico como elemento articulador de todo el proyecto, el cual conecta los ejes de intervención con los diferentes accesos al barrio y al paseo escénico por la quebrada.

El breve texto que referimos a continuación da cuenta de la polifuncionalidad del programa.

Al llegar al edificio, se viven las dinámicas de la producción y de la interculturalidad al mismo tiempo. Desde la ventana del biblio-parque interactivo, una niña mira cómo dos jóvenes indígenas estudian idiomas y ocho comerciantes del mercado asisten en la escuela de producción a un taller intenso para conservas. Es, además, testigo del encuentro de un grupo de andinistas que se está aclimatando para una expedición al Cotopaxi, ellos han optado por el hotel escuela por su cercanía a las rutas de acceso al volcán Pichincha y sus paredes [para] práctica de rapel y escalada. La niña mira cómo un grupo de estudiantes de escuela han llegado al museo del antiguo penal para visitar las celdas, conocer la de Eloy Alfaro y vivir una experiencia lúdica en el mariposario, soltando mariposas en memoria de la libertad.³⁵

El componente de agenda para el barrio se estructuraba desde la intervención en varios hitos escogidos: la zona de tolerancia y las

³⁵ *Idem.*

mujeres en situación de prostitución, la liga deportiva del barrio, el mercado, la montaña y sus quebradas. Ello, insistimos, con el fin de generar un proyecto integral que funcionase de manera articulada con el edificio expenal y contribuyese al mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes de la zona y del distrito en general. La importancia de cada hito estaba dada por el aporte a la caracterización singular del área, estrechamente vinculada a la producción, a la montaña, al comercio y a la migración. Por tanto, estos hitos estaban cargados de potencialidades para combatir la exclusión y la estigmatización que ha sufrido históricamente la zona y su población.

Justamente, un interés esencial del proyecto era fomentar la integración social y combatir el racismo. Para ello, recurrimos a los resultados que el diagnóstico participativo reveló. En el mismo se identificó como una gran fortaleza la cohesión social. En específico, se constató que la Liga Deportiva Parroquial de San Roque era una organización muy bien cohesionada, en la cual confluía un alto porcentaje de la población de estos barrios. Por esa razón, de la mano de la repotenciación de dicha liga, concebimos el diseño de planes y campañas contra el racismo.

Trabajamos, también, en función del fortalecimiento de la malla de conectividad urbana existente con el objetivo de unir la periferia occidental con el centro histórico, ofrecer soluciones a los problemas de movilidad de la zona y posibilitar la mejora de las condiciones socioeconómicas de sus habitantes. Por otro lado, buscamos una integración de la ciudad con la naturaleza, abriendo la ruta de ascenso a la montaña hacia La Chorrera, cascada natural situada a media hora de caminata.

Coincidimos en que potenciar la economía de la calle era la alternativa para la inseguridad y la delincuencia que habían llevado a la población a buscar resguardo y protección individual encerrándose, a través de muros altos y cercas eléctricas, en sus viviendas. A causa de esto, emergieron corredores aislados y fachadas ciegas que convertían a los espacios públicos en sitios abandonados y peligrosos. Por ende, estábamos conscientes de que la recuperación y apropiación del espacio público –en tanto espacio seguro– apuntaba a garantizar el desarrollo de la vida vecinal en la calle y en las plazas, en comunidades en las cuales el concepto de *vecino* retomase la connotación de ‘amigo confiable’.

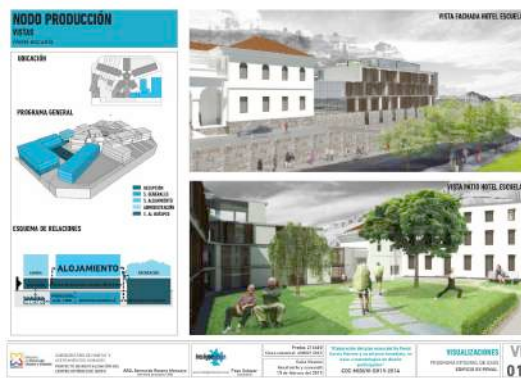


Lámina 1. Visualización del programa de uso del expenal. Fachadas del hotel.
Lámina: Paco Salazar.

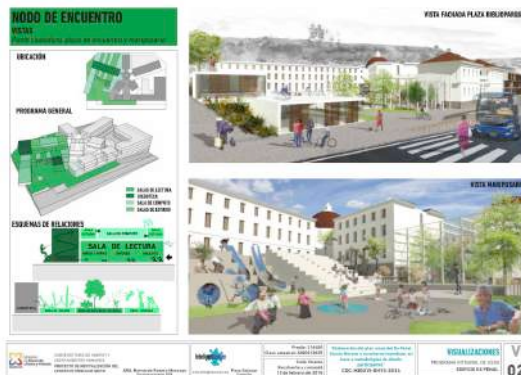


Lámina 2. Visualización del programa de uso del expenal. Biblio-parque y mariposario.
Lámina: Paco Salazar.

Unas reflexiones finales

En el Ecuador, el conjunto de reivindicaciones del movimiento indígena, las tensiones suscitadas por la privatización del espacio público en Guayaquil, las demandas de colectivos urbanos por los derechos a la identidad electiva en una sociedad tradicionalista tuvieron, desde la década de los noventa, recorridos propios que confluyeron en la constituyente. Estas disputas y tensiones (junto a otras) formularon una crítica a las representaciones e instituciones culturales que servían a los intereses del monopolio transnacional y justificaban la exclusión

y la dominación racial y patriarcal. Por tanto, los derechos culturales suscritos en la Constitución de Montecristi en 2008 fueron el resultado de este acumulado histórico de demandas sociales conducidas políticamente. Con el concepto del buen vivir, la Constitución no solo refrendó los derechos culturales a la construcción de la identidad y a la diversidad cultural, sino que garantizó el acceso al patrimonio, a la memoria histórica, al desarrollo de la capacidad creativa, a la libertad estética, al espacio público y a difundir en este las propias expresiones culturales.

Tras más de 10 años de proceso político progresista, hoy podemos asegurar que las aspiraciones de la ciudadanía frente a la cultura y al patrimonio cambiaron significativamente. El patrimonio urbano pasó a estimarse en términos ya no de intervenciones puntuales (asociadas al talento individual de un creador), sino en atención a los derechos adquiridos por la ciudadanía y a los usos diversos de los espacios públicos. Por su parte, las instituciones de la cultura y el patrimonio también experimentaron el proceso de cambio, aunque su evolución no fue tan rápida. Con una historia de gestión dividida entre el patrimonio y las expresiones culturales, en 2013 se unificó la rectoría de la política de cultura y patrimonio. Esta decisión no solo sería consistente con la nueva constitución, sino con la necesidad, en exceso postergada, de entender a la memoria y a la creación como sectores inseparables y estratégicos para la construcción del país imaginado. Es, precisamente, en la conexión de la cultura, las expresiones con la memoria y el patrimonio, donde las infraestructuras culturales ganan sentido y capacidad de programación. La agenda de las instituciones del futuro, por tanto, deberá marcarse desde este entrecruzamiento.

En una mirada retrospectiva, y evaluando nuestra participación en los dos proyectos analizados en el capítulo –el exterminal terrestre Cumandá y el expenal García Moreno–, podemos decir que cambiamos también con ellos. La aplicación de la metodología de las tres ecologías de Guattari nos posibilitó evidenciar que abordar el patrimonio desde el hoy, afrontar la co-construcción a partir del diseño participativo, resaltar la importancia –a veces oculta– de las redes de valor, la memoria social y la conexión directa con los procesos sociales dejan de ser variables aisladas para integrarse en una estrategia de intervención urbana única que pone en primer lugar los derechos de la ciudadanía.

Con Cumandá construimos una nueva ciudadanía vinculada al patrimonio. Pero nuestra mirada al patrimonio fue diferente: incluyente y diverso, el espacio no necesitó de las marcas comerciales ni del *mall* para contar con altos tráficos y flujos de personas. Contrariamente a los programas de rehabilitación implementados con asiduidad en Quito, donde los sectores populares son desplazados de las zonas en las que forjaron sus vidas y su cotidianidad, en Cumandá logramos la regeneración de las relaciones sociales con y para los antiguos usuarios del terminal. Al atender las demandas de la ciudadanía y teniendo como eje el buen vivir, fomentamos la idea no convencional en las políticas patrimoniales de mezclar en un mismo sitio deporte y espacios culturales para desde ahí, entonces, potenciar la economía barrial y crear un lugar de referencia de toda la ciudad, un lugar de encuentro, un espacio de uso masivo. Cumandá se configuró, así, como un ejemplo por excelencia de acceso y derecho al espacio público.

Las mismas posibilidades que los usuarios y vecinos encontraron en el Cumandá fueron halladas por la comunidad con la rehabilitación del expenal García Moreno. Nuestro proyecto se propuso dejar de lado la visión higienista del municipio que aspiraba a la conversión del edificio patrimonial en un hotel cinco estrellas y, en cambio, se enfrascó en la recuperación del inmueble y de su entorno para ponerlo al servicio del históricamente usuario del barrio de San Roque, del mercado, de las calles. *Grosso modo*, con el proyecto enfrentamos problemas ignorados y no resueltos por los gobiernos locales precedentes, a saber, la generación de patrimonio para los excluidos, la profesionalización del comercio informal, la intervención en la zona de más alta tensión social de la ciudad, el rechazo a la gentrificación del centro histórico y la imposibilidad de vaciar de vida cotidiana un espacio patrimonial cargado de memorias.

Fue, quizás, la identificación de las redes de valor y de memoria de los barrios y las comunidades cercanas el mejor resultado de las dinámicas de diseño participativo que implementamos en ambos proyectos. En efecto, los procesos de diseño participativo nos permitieron detectar problemáticas y tensiones que luego guiaron la definición de nuestra propuesta programática enfocada en lograr el reconocimiento, por parte de los usuarios, de los espacios intervenidos como los mejores lugares para dirimir las diferencias, configurar una voluntad colectiva y articular una proyección comunitaria. De esa forma, surgieron dos

propuestas programáticas alejadas de los usos previsibles y tradicionales del patrimonio y abocadas a lo contemporáneo: sin duda, es el uso contemporáneo (un gimnasio, una escuela que retoma los saberes locales, un mariposario) el que construye la paradoja de la memoria, pone en vuelo la imaginación y provoca el país del futuro.

Definitivamente, proponer otro tipo de programas y usos para el patrimonio nos lleva a insertar las infraestructuras en escenarios alejados de la agenda del turismo y de las políticas patrimoniales diseñadas desde arriba. Estos nuevos escenarios de acción, además, refuerzan el papel que cumplen las organizaciones de base en los territorios. Los espacios rehabilitados, así, cobran otros sentidos y activan dinámicas económicas más integradas con las comunidades y menos condicionadas por el poder de las industrias globales. Para quienes somos responsables del diseño y de la construcción de espacios para el patrimonio y la cultura, tomar esto en consideración es fundamental.

La infraestructura intervenida no solo es espacio de expresión es, a su vez, el generador del propio proceso social y de su permanente transformación. Las experiencias del Cumandá y del expenal García Moreno se resumen en la conexión intensa con sus comunidades, con las economías locales, con los sueños de los barrios, con sus triunfos y sus derrotas: con la memoria del Magallanes Fútbol Club que, desde 1957, declaró a una calle su cancha de fútbol y le cambió su uso para siempre.



Imagen 4. Sede deportiva y social del Magallanes F.C., Ciudadela México en Quito, 2010. Fotografía: Paco Salazar.

Bibliografía citada

- Álvarez, Lupe, María Elena Bedoya y Ángel Emilio Hidalgo, *Umbrales del arte en el Ecuador: una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999.
- Asamblea Nacional Constituyente, Constitución del Ecuador, Constitución de la República del Ecuador, 2008.
- Barriga, Rafael, “Aquí todos somos rockeros”, en *El Telégrafo*, Ecuador, 3 de marzo, 2014.
- Becker, Marc, *¡Pachakutik! Movimientos indígenas, proyectos políticos y disputas electorales en el Ecuador*, Quito, Flacso Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2015.
- Coronel, Valeria, “Orígenes de una democracia corporativa: estrategias para la ciudadanización del campesinado indígena, partidos políticos y reforma territorial en Ecuador (1925-1944)”, en Eduardo Kingman, comp., *Historia social urbana. Espacios y flujos*, Ecuador, Flacso/Ministerio de Cultura, 2009, pp. 323-364.
- , “Un debate sobre cultura, derechos políticos y ‘educación sentimental’”, en *Revista Casa de las Américas*, núm. 258, La Habana, 2010, pp. 81-90.
- Corporación Full Dollar, “Serie fotográfica sobre Seguridad y Turismo”, en: <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/full-seguridad.html> (último acceso: 28 de julio de 2021).
- Guattari, Félix, *Las tres ecologías*, Trad. de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Laso Chenut, François Xavier, *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*, Ecuador, 2015, Tesis, Flacso: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Pino Martínez, Inés del, ed., *Ciudad y arquitectura republicana del Ecuador. 1850-1950*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2009.
- [s. fma.], *Centro Histórico de Quito. Plan Especial*, Quito, Consejo Metropolitano de Quito, 2003.
- [s. fma.], “Derecho de admisión en los malecones de la ciudad”, en *El Universo*, Ecuador, 22 de marzo, 2004.
- [s. fma.], “El Malecón se cierra a los gays”, en *El Comercio*, Ecuador, 30 de junio, 2003.
- [s. fma.], “En 1986 se entregó la terminal Cumandá”, en *El Universo*, Ecuador, 28 de diciembre, 2008.

- [s. fma.], “Resumen del enlace ciudadano N. 264”, en *El Comercio*, Ecuador, 24 de marzo, 2012.
- [s. fma.], “Tras 23 años se cierra la vetusta terminal terrestre”, en *El Comercio*, Ecuador, 7 de julio de 2009.
- Salazar, Paco *et al.*, *F2: Diagnóstico de estado actual y análisis de las áreas de estudio. Documento de investigación y diagnóstico participativo. Elaboración del plan masa del ex penal García Moreno y su entorno inmediato, con base en metodologías de diseño participativo*, Quito, [s. e.], 2014.
- Salazar, Paco, Francisco Jijón y Wilson Mogro, *P1: Consultoría para la definición del programa integral de uso del antiguo terminal terrestre del Cumandá*, Quito, [s. e.], 2011.
- , *P2. Informe final. Consultoría para la definición del programa integral de uso del antiguo terminal terrestre del Cumandá*, Quito, [s. e.], 2012.
- Sancho Ordóñez, Fernando, *Masculinidades hegemónicas: espacios públicos, homofobia y exclusión*, Ecuador, Flacso, 2012.
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, *Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017*.
- Terán Najas, Rosemarie, “Reflexiones en torno a la relación entre nación, patrimonio y cultura”, en Antonio Nogués Pedregal, Cristina Soler García y Eva Caballero Segarra, coords., *Conversatorio sobre interculturalidad y desarrollo*, España, Cantera Editorial, 2014, pp. 49-62.

LA RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA COMO UN PAISAJE HISTÓRICO URBANO

Mariano Castellanos Arenas¹



URL:

<https://lafuente.buap.mx/galeria/estetizacion-de-la-ciudad-cap-v>

Introducción

A lo largo de su historia, la ciudad de Puebla ha sido ampliamente estudiada. Reflejo de ello son tanto las crónicas del siglo XVIII y XIX como la producción historiográfica del siglo XX –fundamentalmente de la segunda mitad–, en las cuales se constata una gran cantidad de investigaciones acerca de la urbe y su sociedad.² En lo que respecta al mundo del trabajo industrial existen abundantes ejemplos que dan cuenta de la historia empresarial, laboral y sindical poblana, lo que permite mirar la ciudad desde otros ángulos.³ Por consiguiente, podemos reafirmar, sin temor a equivocarnos, que la investigación sobre Puebla como urbe compleja es inagotable. Sin embargo, nada se ha trabajado sobre el paisaje histórico urbano desde las geohumanidades, perspectiva que combina los estudios sociales, del paisaje y del patrimonio, con el análisis territorial.⁴ Nuestro enfoque parte de esta

¹ Profesor-Investigador del Departamento de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² Cfr. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*; Pedro López de Villaseñor, *Cartilla Vieja de la Nobilísima Ciudad de los Ángeles, deducida de los papeles auténticos y libros antiguos (1781)*; Antonio Carrión, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*; Enrique Cordero y Torres, *Historia compendiada del estado de Puebla*; Hugo Leicht, *Las calles de Puebla: estudio histórico*.

³ Cfr. Juan Carlos Grosso, *Estructura productiva y fuerza de trabajo: Puebla 1830-1890*; Leticia Gamboa Ojeda, *La urdimbre y la trama. Historia social de los obreros textiles de Atlixco, 1899-1924*, o *Los empresarios de ayer: el grupo dominante en la industria textil de Puebla. 1906-1929*; Rosalina Estrada Urroz, *Del telar a la cadena de montaje: la condición obrera en Puebla 1940-1976*, o *Espacio fabril, máquinas y trabajadores: la preservación del patrimonio industrial*; Samuel Malpica, *La vivienda para trabajadores textiles: Metepec y El León*, o *Atlixco: Historia de la clase obrera*; Mariano E. Torres, *El origen de la industrialización de Puebla*; María Teresa Ventura Rodríguez, *El sindicalismo oficial en Puebla, 1938-1952*.

⁴ Las geohumanidades son el puente en el abordaje de los temas y los métodos de las diferentes tradiciones en el estudio de la geografía, que abre nuevos horizontes de diálogo

postura epistemológica para articularse como un nuevo abordaje de la ciudad –que atienda a su estructura e imagen– cuyo propósito último es lograr la *resignificación*⁵ de los bienes culturales y su reconsideración en los procesos de valoración patrimoniales.

Cabe señalar que, con la aparición de las geohumanidades, se han ido articulando nuevos discursos de activación del patrimonio que han generado cambios en la percepción e interpretación, por parte de algunas comunidades, de los bienes culturales materiales e inmateriales, sobre todo los de carácter industrial, configuradores de paisajes históricos. Un ejemplo de ello es la reciente atención a las antiguas estaciones de ferrocarril y sus máquinas, las minas, los molinos, los puertos y sus bodegas, las infraestructuras hidráulicas, así como los complejos fabriles de producción y transformación, con sus colonias obreras. En este sentido, es importante tener presente algunas aportaciones como la creación en 1978 del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH, por sus siglas en inglés), iniciativa que impulsó la investigación en el campo de la conservación de estas huellas del pasado industrial.⁶

En el ámbito territorial, en 1992 la Unesco concibió la idea de *paisaje cultural* como una categoría que abrió la posibilidad de incluir los espacios industriales y validar su reconocimiento.⁷ Con esta idea, en 2003, se firmó la Carta de Nizhny Tagil (TICCIH), que definió el concepto de paisaje industrial “como aquel en el que se conservan visibles, todos los componentes esenciales de los procesos de una o varias actividades industriales, incluidas las transformaciones del territorio ocasionadas por dichas actividades”.⁸ Esto nos permite abordar la ciu-

transdisciplinar. En el término de *geohumanidades* aparece la voluntad de cubrir, bajo el mismo marco epistémico, la diversa producción de la academia y de otros profesionales del patrimonio, el arte, las ciencias naturales, los cuales comparten el interés por explorar las relaciones y las perspectivas sobre el territorio en contextos renovados, ya sea en la práctica, en la estética o en las humanidades. En este marco, el propio término se ha acuñado como tal en el ámbito anglosajón con la aparición de los textos: Stephen Daniels *et al.*, eds., *Envisioning Landscapes, Making Worlds. Geography and the Humanities*; y Michael Dear *et al.*, *GeoHumanities. Art, History, Text at the Edge of Place*.

⁵ El concepto de *resignificación* no aparece en el diccionario de la Real Academia Española. La inclusión del prefijo ‘re-’ hace referencia a ‘volver a significar’. ‘Significar’, del latín *significare*, dicho de una cosa: ser, por naturaleza, imitación o convenio, representación, indicio o signo de otra cosa distinta. *Cfr.* Real Academia Española (RAE), “Diccionario de la Lengua Española”, en: <https://dle.rae.es/?id=XrTiN4B>.

⁶ *Cfr.* Carlos J. Pardo Abad, “Rutas y lugares de patrimonio industrial en Europa: consideraciones sobre su aprovechamiento turístico”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, pp. 69-94.

⁷ *Cfr.* Unesco, “Categorización de los paisajes culturales”.

⁸ TICCIH, “Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial”.

dad con nuevas herramientas y, de ese modo, plantear la posibilidad de establecer procesos de resignificación de espacios industriales en entornos urbanos para su valoración como paisajes históricos.

Para reforzar estos procesos es crucial tomar en cuenta tres documentos internacionales, a partir de los cuales se sustenta nuestra postura: el Memorándum de Viena de 2005, la Declaratoria de Hanói de 2009 y la Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico de la Unesco de 2011. En el primero se plantea el concepto de *paisaje histórico urbano*, que “va más allá de los términos tradicionales de ‘centro histórico’, ‘conjunto’ o ‘alrededores’, para incluir el más amplio contexto territorial y paisajístico”.⁹ En el segundo se establece que el patrimonio es un elemento que está dentro de los paisajes culturales y sus valores simbólicos son asimilados por medio de los sentidos.¹⁰ Por último, en el tercero se entiende que el paisaje urbano histórico es “resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales y naturales, para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico”.¹¹

Estos antecedentes y documentos internacionales sostienen el argumento de nuestra propuesta, ya que es desde aquí que se contruye tanto la definición del concepto de *paisaje histórico urbano* como una orientación para su abordaje. Asimismo, conviene aclarar que hemos decidido utilizar este concepto, porque antepoemos lo histórico a lo urbano, aunque todos los documentos citados nos permiten analizar el territorio construido a partir de la historia de la industrialización en el paisaje urbano. Lograr entender el paisaje histórico urbano con carácter industrial será parte imprescindible del proceso de resignificación que va de la idea de progreso, empleo y prosperidad, a la de trabajo mal pagado y de impacto ambiental, hasta la de mitificación de los edificios, sus espacios y sus prácticas. Augustin Berque usa el concepto laciano de *forclusión* para definir esta tendencia histórica como la separación entre una forma de actuación sobre el paisaje y sus componentes y la valoración idealizada de este como bien cultural.¹²

Podemos afirmar que la industrialización en la ciudad de Puebla constituye hoy un rico legado de gran valor histórico, cultural e identi-

⁹ Unesco, “Vienna Memorandum on ‘World Heritage and Contemporary Architecture. Managing the Historic Urban Landscape’”.

¹⁰ Cfr. Unesco, “Declaración de Hanói sobre Paisajes Urbanos Históricos”.

¹¹ Unesco, “Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico”.

¹² Cfr. Augustin Berque, *El pensamiento paisajero*, p. 40.

tario, fusionado en el paisaje. Es decir, la industria en la ciudad, entre los siglos XIX y XX, supuso modernidad y prosperidad en un contexto histórico de grandes transformaciones sociales y urbanas. La fábrica, en tanto elemento más característico de este proceso, fue considerada como símbolo de riqueza y paralelamente de explotación laboral y de deterioro de las ciudades. Al unísono se configuraron singulares formas de organización en torno a las unidades productivas desde donde se gestó, por un lado, una cultura empresarial y, por otro, una cultura laboral que hoy es resignificada como patrimonio cultural.

Estos restos materiales y simbólicos del pasado, además de ser evidencias del desarrollo industrial en la ciudad, son elementos fundamentales que posibilitan comprender la estructura urbana que rodea la ciudad virreinal o colonial (hoy centro histórico). Para ello, en este texto presentamos una lectura del paisaje urbano a partir de la industrialización entre 1892 y 1938, período en el que se generó el *paisaje histórico urbano (industrial)* (en adelante, PHU(I)) de la ciudad de Puebla.

Antes, sin embargo, debemos aclarar que este trabajo parte de un proyecto denominado *Catalogación satelital de los paisajes del patrimonio industrial del estado de Puebla*, cuyo objetivo fue hacer un registro del patrimonio industrial en la entidad.¹³ Con esta materia prima se entiende cómo es que el proceso de industrialización, en el período de estudio, transformó la urbe en una ciudad industrial, en cuya dinámica se tejió una red de relaciones sociales y territoriales que hoy construyen el PHU(I). Si consideramos que el paisaje es, en primera instancia, el resultado de la relación sociedad-naturaleza y, luego, un configurador de identidades, entonces tenemos como resultado que las comunidades que se desarrollaron en estas unidades territoriales le dieron a la ciudad de Puebla características propias y singulares, las cuales deben ser resignificadas como una herencia cultural común recibida del pasado.

Para nosotros se trata, pues, de darle un nuevo sentido al presente de la ciudad tras una interpretación distinta de la historia urbana. En este caso, a través de la resignificación del pasado territorial de industrialización en la ciudad de Puebla, será posible una reinterpretación

¹³ Para este proyecto se creó un Sistema de Información Geográfica (SIG) con datos históricos, visuales y territoriales. El proyecto fue llevado a cabo gracias a la Beca de Permanencia Prodep y publicado en 2016 como "Cataloguing heritage landscapes through satellite resources", en *18th General Assembly, Heritage Landscape as Human Values*.

tación consistente con la construcción de nuevas formas de transmitir los valores patrimoniales. Así, activará estos bienes culturales ante los procesos de destrucción o reconversión de los paisajes históricos en el tejido urbano y en las políticas públicas para su protección.

El objetivo central del presente trabajo es realizar una reinterpretación del patrimonio industrial de Puebla con la finalidad de comprender su estructura y, así, dotarlo de un nuevo significado, ya que es un bien cultural de la ciudad que debe ser incorporado en los procesos de valoración del patrimonio localizado más allá del centro histórico. Nuestra tesis se sustenta en que la transformación urbano-arquitectónica de la ciudad se debe al desarrollo de la industria textil, que fue modelando la periferia de la urbe virreinal. En otras palabras, nos interesa saber cómo es que los ensanches en la ciudad de Puebla, entre 1892 y 1938, están estrechamente relacionados con la industrialización y cómo es que estos territorios concibieron lo que entendemos hoy como PHU(I).

Para arribar a una nueva subjetivación de los bienes de la industrialización haremos uso de herramientas que nos ayuden a leer el territorio a través de indicadores geoespaciales y visuales. El resultado es la relación de las unidades de paisaje y de las fábricas textiles que constituye cada una de estas, por zonas, con información precisa sobre vocación y capacidad, además de la caracterización de cada unidad acompañada de imágenes de los edificios industriales y sus instalaciones. De esta forma, nos acercamos a una unidad de PHU(I) como a una célula, con el fin de realizar una descripción más detallada de su estructura. Para concluir, efectuaremos una reflexión sobre la importancia que tiene este patrimonio urbano, pues estimamos que puede ser un instrumento clave en los procesos de patrimonialización de los bienes industriales en la ciudad de Puebla.

Puebla, ciudad industrial (1892-1938)

La Revolución Industrial fue un fenómeno iniciado en Europa en el siglo XVIII, con el cual se pasó de una forma de vida tradicional basada en la agricultura, la ganadería y la producción artesanal, a la mecanización de la producción. Esto propició un acelerado proceso de urbanización que alteró profundamente las estructuras económicas, sociales y culturales de la sociedad. Es importante señalar que este proceso no fue simultáneo ni tuvo las mismas características en todos

los lugares. En Inglaterra, por ejemplo, gracias a la aplicación de una serie de innovaciones técnicas, la fuerza humana y animal fue sustituida por la mecánica. Las áreas más afectadas fueron las de la energía con la entrada de la máquina de vapor, la de la industria textil con la maquinaria para hilar y tejer, la de la metalurgia con los altos hornos y la del transporte con el ferrocarril.¹⁴

Tras la primera fase, que duró aproximadamente hasta 1875, el proceso de industrialización entró en una nueva etapa denominada segunda Revolución Industrial, la cual se extendió hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Uno de los rasgos de esta fase fue el empleo de nuevas fuentes de energía –como la electricidad y el petróleo– que se unieron a las ya existentes, lo que posibilitó, entre otras cosas, la mejora de la iluminación doméstica y urbana, así como el avance en las comunicaciones (con la invención del telégrafo, el teléfono y la radio) y en los transportes. Además, se desarrollaron nuevos sectores productivos, como el químico para los procesos de transformación o el sector alimentario.

Las ciudades también fueron creciendo con las oleadas de inmigrantes procedentes de las zonas rurales, quienes se concentraron en las urbes atraídos por el trabajo en las fábricas. Este crecimiento, desafortunadamente, no fue acompañado de una planificación urbana y repercutió en la carencia de servicios básicos como el agua corriente, el alcantarillado, la pavimentación y la iluminación. Ante tal situación, los empresarios y sus familias se trasladaron a nuevos barrios con mejores servicios y se planificó la construcción de grandes calles y bulevares, además de espacios destinados al esparcimiento.¹⁵ Este modelo de desarrollo urbano se introdujo poco a poco en América Latina a finales del siglo XIX y en el trascurso del XX, como lo veremos más adelante.

De acuerdo con Gideon Sjöberg, la ciudad se debe abordar desde la óptica de la industrialización, ya que este fue un proceso que estableció un verdadero corte en la historia de las ciudades (por ello hablamos ahora de ciudades preindustriales o ciudades industriales). De esta forma, la tecnología y la industria se han convertido en variables claves que condicionan tanto el tratamiento de la ciudad como

¹⁴ Cfr. Pat Hudson, *The industrial revolution*, p. 3.

¹⁵ Cfr. David Flacher, "Industrial Revolutions and Consumption: A Common Model to the Various Periods of Industrialization", pp. 5-10.

la relación hombre-naturaleza.¹⁶ La estructura de los centros urbanos está determinada por la localización del poder político y empresarial y por la movilidad social y la división del trabajo. Richard Morse refuerza nuestra idea al sostener que gran parte del interés contemporáneo en la ciudad se asocia al papel desempeñado por esta como escenario de las sociedades industriales.¹⁷

México no fue la excepción en este proceso industrializador y de transformación urbanística. Aunque en el país latinoamericano la industrialización fue menos impactante que en Europa, también en este se vivenció la formación de áreas y barrios destinados a la industria que generaron un tipo singular de paisaje vinculado a la modificación morfológica y ambiental de las urbes.¹⁸ Para ser más precisos, en México, el desarrollo de la industrialización se inició en la primera mitad del siglo XIX y se fue desarrollando en el campo o en zonas suburbanas, lo que permitió a la población mezclar su trabajo en los procesos fabriles y la agricultura. Después y, sobre todo en los últimos 20 años del siglo XIX –durante el período de gobierno de Porfirio Díaz (1876-1910)–, se impulsó el desarrollo económico y tecnológico y se propició la vinculación estrecha de la economía mexicana con el mercado mundial. Esto alentó la inversión nacional pero, fundamentalmente, la extranjera. De ese modo, fue posible la creación de infraestructura (ferrocarriles, puertos, telégrafos y teléfonos) y el ofrecimiento de apoyos directos a la producción a través de la desgravación de impuestos a la industria, sobre todo a la textil.¹⁹

Podemos decir que los años iniciales de la década de 1890 marcaron un antes y un después en la historia de la industria textil, gracias a la introducción de maquinaria moderna en gran escala, la cual fue configurando un paisaje nunca visto, que modificó no solo el medio físico sino la vida de la sociedad.²⁰ Asimismo, el agua fue otro elemento configurador del paisaje industrial. Su uso dio pie a una de las alteraciones más radicales con la construcción de instalaciones para el transporte, la producción y transformación de bienes de consumo,

¹⁶ Cfr. Gideon Sjöberg, *The Preindustrial City: Past and Present*.

¹⁷ Cfr. Richard M. Morse, *Las ciudades latinoamericanas*, pp. 24-25.

¹⁸ Cfr. Cesare de Seta, *La ciudad europea del siglo XIV al XX*, pp. 243-269.

¹⁹ Cfr. Francisco-Xavier Guerra, *México: del antiguo régimen a la Revolución*, p. 319.

²⁰ Cfr. M. T. Ventura Rodríguez, "La industrialización en Puebla, México, 1835-1976", p. 653. Fernando Rosenzweig, "La industria", en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia moderna de México. El porfiriato. Vida económica*, p. 316.

junto con la construcción de complejos para conducir, almacenar y generar energía.²¹

En Puebla, en particular, la industrialización arribó en la década de los años treinta del siglo XIX. Entre 1835 y 1843 se instalaron fábricas textiles con producción mecanizada que fue activada, en un inicio, por energía hidráulica. Un ejemplo de este proceso fue el establecimiento de la primera fábrica textil mecanizada en América Latina, La Constancia Mexicana, que inició sus actividades el 7 de enero de 1835.²² Para la segunda mitad del XIX, se experimentó una reorganización de la industria textil en la que el sector convivió y se integró con la mediana y pequeña producción manufacturera y artesanal. Sin embargo, no fue hasta la llegada del porfiriato que se dio una segunda oleada industrializadora. La misma configuró el paisaje industrial que, al establecerse en la periferia de la ciudad, propició una nueva dinámica morfológica en Puebla. Los hoy considerados PHU(I) en Puebla fueron construidos en esta etapa y constituyen una herencia de las funciones de la ciudad, situación que posibilita el análisis de su cualidad como bien cultural derivado del desarrollo económico a lo largo de la historia.

Es preciso apuntar que no fue casual el impulso a la fabricación de telas en la ciudad, ya que existía una larga tradición en cuanto a la producción de textil en la región. En efecto, durante los siglos XVI, XVII y XVIII la producción pañera alcanzó su mayor nivel. Ya para el siglo XIX, precisamente en 1843, el país contaba con 59 establecimientos de hilados y tejidos de algodón, 17 de los cuales se encontraban en la Ciudad de México y 21 en Puebla. Para 1864, la producción de textiles e indumentaria ocupaba el primer lugar entre las distintas ramas de la industria de transformación localizada en la ciudad. A partir de 1886, la industrialización adquirió un gran apoyo y, por ello, proliferaron los centros fabriles.²³

A partir de 1892, año de inicio del período de estudio, se instalaron en Puebla importantes factorías, generándose con ello un considerable incremento de la industria textil. En los años subsecuentes se contabilizaron 29, y para 1906, 35; en 1908, 40; hasta llegar a 46 en 1910. Durante toda la década de 1910 se mantuvo el índice de fábricas

²¹ Cfr. Cliff Tandy, *Industria y paisaje*, pp. 5-7.

²² Cfr. M. T. Ventura Rodríguez, *La industrialización en Puebla, México, 1835-1976*, p. 655.

²³ Cfr. R. Estrada Urroz, *Del telar a la cadena de montaje. La condición obrera en Puebla 1940-1976*, p. 17.

activas que aparecían y desaparecían. Al terminar el decenio se llegó hasta 51 fábricas que representaban 36% de todas las del país. Para la década de 1930 hubo un aumento notorio hasta 1938, fecha en que cierra nuestro período de investigación. La Secretaría de Hacienda y Crédito Público registró 139 textileras solo en el estado de Puebla, 125 de las cuales estaban en la ciudad, mientras que en todo el país se localizaron 692 fábricas de esta rama: de hilados y tejidos de algodón, de hilados y tejidos de seda y artisela, y también de hilados y tejidos de lana. Puebla concentró, aproximadamente, 30% de la industria textil de México, lo que significa que se convirtió en el centro de la industria textil urbana más importante de la nación.²⁴

Posterior a este período la economía mexicana experimentó profundas transformaciones en cuanto a su planta industrial. El predominio de la rama textil se vio superado por el surgimiento, a mediados de la década de 1960, de nuevas empresas con distinto tipo de inversiones y de producción.²⁵ En el decenio de los setenta del siglo pasado, el sector económico de gran parte del mundo industrializado occidental ingresó en un proceso de crisis y, por tanto, se experimentó un cierre paulatino y masivo de complejos y fábricas de todos los sectores. Esto impactó en Puebla en lo económico, lo social y hasta en lo medioambiental y dio pie a un nuevo proceso que fue nefasto para la ciudad. Surgió, así, un paisaje de la obsolescencia, con territorios abandonados, con edificios, infraestructuras e instalaciones en ruinas. Aunque son considerados por muchos como bienes históricos, estos se encuentran en peligro de extinción al no ser reconocidos oficialmente como tal.²⁶

Las chimeneas (o chacuacos), el óxido, la pátina de los grandes edificios industriales son los signos del poder económico que, en palabras de Deyan Sudjic, representan *arquitecturas del poder*;²⁷ pero también son recordatorios de un proceso que modeló la ciudad y, al mismo tiempo, son emblemas de los trabajadores que asumieron estos espacios como el centro de sus vidas. Como hemos sugerido, varios de estos sitios están en funciones, otros en ruinas, algunos más han sido transformados en

²⁴ *Ibidem*, pp. 19-23.

²⁵ Cfr. Jorge Durand, "Auge y crisis: un modo de vida de la industria textil mexicana", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, p. 75.

²⁶ Cfr. Paz Benito, "El problema de las ruinas industriales en Europa", en *Boletín de Información sobre las Comunidades Europeas*, pp. 22-26.

²⁷ Cfr. Deyan Sudjic, *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*.

espacios de oficinas, en centros educativos, en centros comerciales, estacionamientos o han desaparecido. Sin embargo, siguen siendo símbolos culturales que son parte –recuperando las expresiones de Steven High y David Lewis– de una sublime desindustrialización a la vez hermosa y terrorífica, con una estética bien definida.²⁸

Ahora bien, esta desindustrialización ha ido transformando los espacios en lugares de marginación social y abandono, dando lugar a un tejido urbano en descomposición que incorpora a los monumentos del pasado, los cuales, en muy pocos casos, han sido conservados. Por esta razón, para leer hoy la ciudad industrial es importante no solo considerar los territorios industrializados y desindustrializados, sino todo el conjunto de monumentos arquitectónicos y tejido urbano adicional, como una superposición de capas y significados conectados con el entorno, en una estructura lógica que contribuye a la creación del PHU(I).²⁹

Así, el PHU(I) como elemento protagónico de la construcción histórica en la ciudad en nuestro período de estudio es cardinal para la conformación de la memoria colectiva, ya que así será apreciado como patrimonio cultural por parte de la sociedad y resignificado con un objetivo patrimoniológico. Sin duda, estos restos del pasado son, en su conjunto, una reserva cultural. Es decir, son un elemento fundamental para generar o regenerar la identidad de las comunidades que habitan o habitaron estos territorios y construyeron el paisaje.

El Paisaje Histórico Urbano (Industrial)

La noción de PHU(I) se centra tanto en factores materiales como simbólicos. Por una parte, se sustenta sobre la idea del desarrollo histórico y territorial de la ciudad y su impacto por la industrialización y, por otra, en su consideración como paisaje contemporáneo con elementos expresivos y procesos sociales propios del pasado, pero también del presente. Evocando a Pierre Nora, podemos afirmar que estos son *lugares de memoria*, o sea, lugares que son el fruto de un pasado colectivo, donde cada miembro de la sociedad se asume como depositario de una historia común y de sus tradiciones.³⁰

²⁸ Steven High y David W. Lewis, *Corporate Wasteland. The landscape and memory of deindustrialization*, p. 9.

²⁹ Cfr. Francesco Bandarin y Ron Van Oers, *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*, p. 252.

³⁰ Un *lugar de la memoria* es “toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la que la

Retomando los documentos internacionales antes citados, el territorio está compuesto, además, por sus relaciones visuales con el entorno, incluidos “todos los elementos de la infraestructura técnica, así como objetos de pequeña escala y detalles de construcción”;³¹ es decir, los elementos físicos del patrimonio industrial. Este patrimonio, dentro del enfoque del paisaje, son las formas materiales, pero también los valores simbólicos asimilados por medio de los sentidos, cuya valoración debe ser una acción de formación colectiva.³² No obstante, es fundamental su topografía, su morfología urbana y los procesos sociales, económicos y culturales, en relación directa con la identidad.³³

Ahora bien, el problema al que nos enfrentamos es, en principio, epistemológico, pues partimos del cuestionamiento en torno a cómo es que se está planteando la valoración espacial, cultural, histórica y visual del paisaje. Aunque en México existe una larga tradición en la investigación, la gestión y la preservación del patrimonio cultural en general, es hasta ahora que se conjugan las creaciones humanas con el entorno como un todo; es decir, como una unidad compuesta por una serie de elementos conectados entre sí por su pasado y su significación en el territorio. Esto nos plantea un reto, pues es necesario ubicarnos en un marco transdisciplinar, donde lo fundamental es el entendimiento del fenómeno urbano-industrial desde un enfoque de las geohumanidades.

Nuestro punto de partida es la resignificación de la trascendencia cultural de la industrialización. La misma se piensa como un momento fundacional que marca un antes y un después tanto en la configuración de todo un paisaje urbano, en el uso de los recursos territoriales, como en el desarrollo social de la ciudad y de su consideración como un bien común. Este proceso se sustenta en el abordaje del espacio construido más allá de la traza urbana colonial de Puebla, en tres dimensiones: en primer lugar, por el desarrollo de la mecanización; en segundo, por el protagonismo en la configuración del paisaje histórico urbano; y en tercero, por ser constituyente del patrimonio.

voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio, de la memoria de una comunidad cualquiera”. Cfr. Pierre Nora, *Lugares de memoria*, p. 34.

³¹ Unesco, “Vienna Memorandum on World Heritage and Contemporary Architecture. Managing the Historic Urban Landscape”.

³² Cfr. Unesco, “Declaración de Hanói sobre Paisajes Urbanos Históricos”.

³³ Cfr. Unesco, “Recomendación sobre los Paisajes Históricos Urbanos”.

En términos metodológicos es importante mirar al PHU(I) como una unidad constituida por series de bienes culturales (materiales e inmateriales) que configuran identidades territoriales. Cabe destacar que una unidad de paisaje se articula dentro de una estructura jerárquica en la que cada una forma parte de otra más grande situada en un nivel superior, donde su entorno también se descompone en diversas unidades más pequeñas y de nivel jerárquico inferior. A saber, las unidades de paisaje que están dentro de un territorio urbano son la base donde se interconectan el resto de las unidades, sean estas biofísicas, socioeconómicas o culturales.³⁴ Por ejemplo, en la ciudad de Puebla, el paisaje está estructurado por una gran unidad metropolitana que, a su vez, está conformada por otras unidades histórica y políticamente definidas, al mismo tiempo subdivididas por unas más pequeñas que le dan un carácter particular a cada una.

Para entender la estructura de una unidad de paisaje es necesario tomar en cuenta tres componentes básicos que, paralelamente, se articulan en tres dimensiones: a) la consideración como la superficie visible generadora de imágenes; b) como un escenario de la realidad en la que se manifiesta una red de relaciones culturales, económicas, políticas y ambientales que han dejado huellas en el territorio urbano a través de la historia; y c) en esta red, el elemento fundamental que la caracteriza es el desarrollo de la industria textil.

Cuando hablamos en específico de una unidad de PHU(I) nos referimos a un territorio delimitado y construido por la relación entre lo natural y lo artificial, entre lo material y lo inmaterial, y entre lo visible y lo imaginario. De acuerdo con Marilyn Palmer, son seis los elementos perceptibles que constituyen un territorio industrializado: 1) las fuentes de materias primas (minas, canteras, cultivos); 2) las instalaciones de elaboración (fábricas, hornos); 3) las fuentes de energía (la mano de obra, la tracción animal, la energía hidráulica); 4) los servicios (viviendas, centros religiosos, actividades de ocio); 5) los transportes (caminos y formas de transporte); y 6) todas las actividades relacionadas con estos.³⁵

Entonces, cada unidad es un complejo sistema de signos los cuales requieren ser interpretados y valorados más allá de los límites admi-

³⁴ Cfr. Josep Pintó, *Eines i instruments per a les polítiques de paisatge*, pp. 86-88.

³⁵ Cfr. Marilyn Palmer, "Industrialització i organització de l'espai", en *Arqueologia Industrial: Actes del Primer Congrés del País Valencià*, pp. 44-45.

nistrativos, jurídicos y de interés económico. Algunos de estos signos de la historia industrial de la ciudad permanecen en buen estado de conservación y aun en funcionamiento, otros se encuentran en el abandono y otros están en ruinas o en peligro de desaparecer, ya sea por ignorancia, por desinterés o por falta de leyes claras para su protección. Se trata de unidades de transición entre la resignificación de los bienes industriales en la ciudad de Puebla y la conversión del paisaje histórico urbano como patrimonio cultural común.

En este sentido, para que estas unidades de signos denotados y connotados se conviertan en un bien del patrimonio, se debe tomar en consideración que la red de relaciones antes mencionada forma una *armadura cultural* que, de acuerdo con Maurizio Carta, es un sistema en el que se introduce el concepto de patrimonio cultural dentro del paisaje. La función de este sistema es la de reinterpretar los valores del territorio hacia la idea de desarrollo social en el ámbito de la preservación del patrimonio. Desde esta perspectiva, la reinterpretación debe respetar la coherencia semántica del territorio como un elemento connotado de identidad. En esta coherencia debe residir, a su vez, la noción de patrimonio como una operación permanente de reflexión sobre el riesgo de pérdida de la historia, la memoria y, por lo tanto, de la identidad local.³⁶

De cierta manera, la resignificación del patrimonio industrial es un reconocimiento que implica un análisis tanto de los distintos lugares o áreas del territorio urbano como de sus componentes, ya que es aquí donde se entrelazan factores ambientales, culturales, relacionales, sensoriales y emocionales. Para su comprensión, son importantes las valoraciones sociales, porque de ellas se hacen y es, en sus raíces, donde están las razones de su existencia. Así, resulta imprescindible analizar y explicar la conformación de un determinado ámbito como territorio o espacio atribuido a un grupo humano que lo ocupa, lo aprovecha, lo modela y que, en su condición de espacio vivido, lo llena no solo de sentido utilitario sino simbólico, como ya se ha referido.

En la actualidad existe un consenso cada vez mayor a la hora de considerar el patrimonio industrial no solo como un conjunto de mo-

³⁶ Cfr. Maurizio Carta, *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, pp. 27-34.

numentos arquitectónicos y tejido urbano adicional, sino también como una compleja superposición de capas y significados, conectados con su entorno urbano, con su estructura barrial y con su área de influencia metropolitana. En ese contexto, estos testigos de la historia son el factor clave para el reconocimiento, la preservación y la protección del patrimonio más allá del centro histórico. Como expresan Francesco Bandarin y Ron Van Oers, la idea es crear un nuevo *espíritu de lugar*.³⁷ Aquí es cuando nos referimos a los procesos de resignificación, ya que es a través del tiempo que los territorios industrializados han sido vistos de muchas maneras y actualmente son entendidos como patrimonio.

Por ello es fundamental reconocer que los PHU (I) de la ciudad de Puebla son bienes emblemáticos, pues su presencia ha sido determinante en la generación de una cultura del trabajo y en la fisonomía urbana. La formación técnica o manual de generaciones de personas también ha definido los territorios patrimoniales. Sin embargo, es importante aclarar que este tipo de patrimonio no cuenta con tantos elementos singulares, ya que una de sus características es la homogeneización en los partidos arquitectónicos, la maquinaria y las herramientas. Por consiguiente, su importancia reside en el impacto que tienen en un determinado lugar, pero aún más en el reconocimiento de sus valores simbólicos, pues son estos los que le dan carácter a la ciudad.³⁸

El reconocimiento del espacio patrimonial se entiende como una forma nueva de organización social y política e, incluso, económica, en la sensibilización social hacia la conservación del paisaje o la patrimonialización de la sociedad. La formación de la comunidad en la valoración de los bienes culturales, en este caso industriales, es requisito indispensable. Esto representaría al PHU (I) como el protagonista en el proceso de la cohesión social, el fortalecimiento de la identidad, en la participación cultural directa y en la preservación del entorno.

Resulta importante subrayar que el reconocimiento implica la comprensión del espacio industrial de la ciudad como histórico, que la protección es la mirada hacia la apropiación como patrimonio y la preservación es la garantía de la salvaguarda del paisaje cultural y su permanencia para las generaciones futuras. Esto solo se puede concre-

³⁷ Cfr. F. Bandarin y R. Van Oers, *ob. cit.*, p. 252.

³⁸ *Idem.*

tar mediante la existencia de significados que los nuevos herederos le otorguen a los bienes culturales, para así gestionar los testimonios del pasado mejor de como lo hemos hecho nosotros hasta ahora. Por lo tanto, es fundamental la elaboración de miradas novedosas destinadas a regular el complejo universo del patrimonio.

La historia nos ha dicho que todas las sociedades, desde las económicamente más desarrolladas hasta las más pobres, anhelan preservar sus patrimonios. Esto es así porque de esa forma se descubren o resguardan sus raíces, se interpretan y se integran con su entorno paisajístico y, al mismo tiempo, se validan y se perpetúan los rasgos de la identidad. Es evidente que esta misión no siempre se logra con recursos económicos, ya que existen pueblos pobres que han sabido conservar sus tradiciones, su patrimonio y sus paisajes con mayor ímpetu que otros con más capacidad financiera. Sabemos, por tanto, que para alcanzar semejante misión son necesarios los recursos financieros, pero también los humanos, los tecnológicos, los jurídicos y, sobre todo, las voluntades.

Finalmente, apuntamos la necesidad de elaborar nuevas lecturas del paisaje que nos guíen, no solo en la delimitación de unidades del paisaje y sus valores culturales, sino en la definición de objetivos de cara a la destrucción del patrimonio industrial, la banalización de sus territorios, la mercantilización de sus espacios y la pérdida de la cultura del trabajo que ponen en peligro la identidad urbana. El reto es la interpretación de la narrativa o coherencia semántica que tiene el territorio, con una visión patrimonializadora de la sociedad que se apropia de su pasado y que expresa las aspiraciones de la colectividad en el presente.

El patrimonio industrial de la ciudad y su resignificación como PHU(I)

La resignificación del patrimonio industrial en la ciudad de Puebla se basa en la lectura del sistema estructural del territorio urbano por unidades y sus componentes y también de las imágenes urbano-arquitectónicas, que son las que le dan el carácter al paisaje. Esta lectura se complementa con información cartográfica y documental que permite comprender el proceso de transformación urbana. Mediante el uso de la tecnología satelital y, fundamentalmente, con el trabajo de campo sobre estas unidades, se muestra la evolución de los PHU(I) en el territorio.

En el proceso de lectura del sistema estructural del territorio urbano identificamos tres momentos:

1. *La observación*: es el ejercicio relativamente más sencillo, pues se trata de mirar y luego resaltar las características más importantes de la figuración y la configuración del paisaje.
2. *La lectura*: consiste en identificar los elementos y después descifrar en ellos los contenidos que conforman el patrimonio industrial como un todo dentro del sistema territorial urbano.
3. *La resignificación*: es una interpretación de cada unidad de paisaje que nos debe conducir al reconocimiento, protección y preservación del PHU(I) como un patrimonio común de la ciudad de Puebla.

Al ser producto de la cultura, el paisaje es, de acuerdo con Clifford Geertz, un texto que forma discursos, los cuales pueden ser leídos e interpretados.³⁹ Podemos aseverar que son como grandes libros constituidos por lenguajes factibles de resignificar desde cualquier perspectiva o disciplina científica. En este sentido, la lectura del territorio y su patrimonio, como lo plantea Maurizio Carta, debe tomar en cuenta dos factores: el proteccionista y el prospectivo.⁴⁰ Es decir, a partir de la lectura que hemos realizado *in situ* evaluamos el estado del paisaje y sus bienes, con lo cual podemos resignificarlo ahora como un PHU(I).

El urbanista estadounidense Kevin Lynch, en su ya clásica obra *La imagen de la ciudad*, plantea una metodología llamada *análisis de imaginabilidad* con principios que nos guían en la observación y la lectura del paisaje urbano. Es fundamental comprender la idea de imagen que nos ofrece este autor, ya que se reproduce en los PHU(I) que configuran el sistema estructural del territorio urbano de Puebla. Entonces, la imaginabilidad es una de nuestras herramientas para la lectura y resignificación del patrimonio industrial, la cual nos permite ordenarlo como una especie de patrón donde se conectan los símbolos reconocibles y sitios sobresalientes del territorio.⁴¹ De esta manera, podemos entender la estructura de las unidades como células de paisaje y comprender la estructura de estas en la ciudad.⁴²

³⁹ Cfr. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, p. 20.

⁴⁰ Cfr. M. Carta, *ob. cit.*, pp. 26-42.

⁴¹ Cfr. Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, pp. 61-111.

⁴² Aunque Lynch analiza tres ciudades de Estados Unidos (Los Ángeles, Boston y Jersey City), nosotros usamos esta metodología en aras de una mayor legibilidad, entendimiento e interpretación del PHU(I). La *imaginabilidad*, para Lynch, es la cualidad de un objeto físico que suscita una imagen vigorosa en cualquier observador; es decir, se trata de esas formas, colores o de la distribución de los bienes, la cual elabora atmósferas, sensaciones,

Para alcanzar un mayor entendimiento construimos una taxonomía basada en esta metodología y adaptamos los cinco componentes que Lynch propone para la lectura. Estos componentes son: las *calles*, vinculantes de las *unidades* tanto en el ámbito global como en los subámbitos del territorio y que constituyen una unidad clara; los *engranes*, como puntos de conexión entre una unidad y otra que, por su singularidad e importancia, los hemos considerado puntos de referencia; los *márgenes*, que son límites visuales y administrativos y, de alguna manera, se configuran como las fronteras de las unidades; y, por último, los *hitos*, que son los patrimonios o los puntos más importantes de referencia geográfica.⁴³

De esta forma realizamos la observación, la lectura y la resignificación de los PHU (I) de la ciudad de Puebla, utilizando los cinco componentes de la siguiente manera: las calles, como los conductos que sigue el observador normal, ocasional o potencialmente. Desde estos conductos se pueden observar las unidades de paisaje mientras se organizan y conectan los demás elementos que lo componen. Se ha de aclarar que la comprensión de los recursos paisajísticos, es decir, de la estructura de la unidad PHU (I), no es la misma entre las personas que conocen bien el territorio y la de aquellas que han estado en este una sola vez.

El carácter de la *calle* no son sus extremos, su anchura o su estrechez –a menos que sea muy notorio entre los edificios industriales–, sino lo que está en el fondo. Es la exposición visual de las calles a las de otras partes del paisaje lo que acentúa su importancia. Sin embargo, las calles en el paisaje son cruciales como mera estructura y como un elemento de vinculación con otras vías ya sea con unidades, con engranes o hitos. Las calles tienen orígenes y destinos claros y bien conocidos que nos proporcionan una identidad vigorosa en la medida en que contribuyen a mantener ligada a una unidad y dan sentido de ubicación al observador. Esta sensación de dirección o de límite puede estar remarcada por elementos visibles cerca de sus extremos. Las calles, además, se consideran una red cuando las relaciones que se repiten son suficientemente regulares o previsibles.

imágenes y emociones que el medio produce y que pueden ser identificadas como unidades de paisaje de gran utilidad para la puesta en valor. "A esto se le podría dar, asimismo, el nombre de legibilidad, o quizás el de visibilidad en un sentido realizado, cuando no solo es posible ver los objetos, sino que los presenta aguda e intensamente a los sentidos". Cfr. *Ibidem*, p. 19.

⁴³ Los cinco elementos para el análisis de imaginabilidad son: *regions* (unidades), *landmarks* (hitos), *nodes* (engranes), *paths* (calles) y *edges* (márgenes). Cfr. *Ibidem*, pp. 61-111.

Los márgenes, por su parte, son elementos lineales que nosotros como observadores no percibimos. Se articulan como los límites entre dos fases o rupturas lineales de la continuidad, que pueden ser edificios, ríos o calles. Los márgenes constituyen referencias laterales y no solo ejes coordinados que separan una unidad de otra. Lynch se refiere a ellos como *suturas*, líneas en las cuales se relacionan dos unidades. Por ejemplo, la calle que une las fábricas en la zona Atoyac Sur en Puebla es una calle que se convierte en margen, porque hace de frontera con el resto de los elementos industriales que forman la unidad de PHU(I). Más adelante revisaremos este ejemplo.

Los márgenes que aparecen más fuertes son los visualmente prominentes y son más importantes cuando hay continuidad y visibilidad. Pueden ser, al mismo tiempo, calle si la imagen de la circulación es predominante. También son elementos fundamentales de identificación en el paisaje al igual que las calles, pero los márgenes, a diferencia de estas, contienen signos que nos permiten reconocernos en un momento dado dentro o fuera de un determinado ámbito.

Respecto de las *unidades*, estas son las secciones del territorio con diferentes dimensiones y están concebidas con alcance bidimensional. Por tanto, como observadores podemos entrar en su seno física y mentalmente; además, son reconocibles porque tienen un carácter singular que las identifica. Se trata, por ejemplo, del área que representa la ciudad de Puebla hasta 1892, delimitada por la línea naranja (Imágenes 1 y 2) y del área delimitada por la línea azul que alude al crecimiento de la ciudad hasta 1938. Estas unidades, identificables desde el interior, son usadas como exterior en caso de ser visibles desde una calle o un margen. Sus límites pueden ser muy variados: rígidos (elementos construidos) o suaves (donde los bordes desempeñan una función secundaria que pueden poner límites a una unidad y reforzar su identidad o formar otra unidad).

Por otro lado, los *engranes*, que son los puntos estratégicos del paisaje, también pueden hacer entrar a un observador. Además, constituyen focos intensivos de los que se parte, como lo son las fábricas mismas, las cuales, a su vez, caracterizan a las unidades, que son las que le dan identidad y generan las imágenes en el PHU(I). En el ámbito del patrimonio cultural los engranes son los accesos, las entradas o puntos de referencia geográfica, histórica y social. A su vez, son confluencias, sitios

de ruptura de una calle, un cruce o una convergencia, son momentos de paso de una estructura a otra o puntos de reunión.

Finalmente, los *hitos* también son puntos estratégicos pero, a diferencia de los engranes, constituyen un punto de referencia simbólica, ya que son claves de identidad en las cuales el espectador no entra en ellos, sino que son exteriores o incluso simbólicos, como las unidades. Los hitos tienen una forma nítida que los hace de más fácil identificación y es más probable que se los escoja como elementos significativos. Asimismo, se pueden establecer relaciones entre los hitos mediante signos distintivos que se repiten, los cuales se remiten unos a otros y pueden constituir elementos claros de referencia o de orientación dentro del paisaje.

A partir de estos cinco componentes construimos una nueva interpretación con nuevos significados de la ciudad, a la cual ya no es posible mirar sin la presencia y desarrollo de la industria textil y su estructuración en la urbe. La lectura de la estructura del PHU(I), considerada como texto a partir de Geertz, nos habla de la localización de los sectores industriales, la ubicación de las unidades productivas y las imágenes que generan estos territorios industrializados. De igual forma, detectamos unidades conectadas por calles que, a su vez, funcionan como hitos con sus márgenes y con sus propias calles. Estas unidades también están constituidas por engranes e hitos, como lo veremos en la unidad que ponemos de ejemplo más adelante.

Parte importante de la lectura del sistema estructural del territorio urbano es el proceso de crecimiento de la ciudad de Puebla en la actualidad. Este ha sido observado como el desbordamiento que ha llevado al territorio poblano más allá de sus límites, para fundirse con los municipios circundantes, configurando así una gran mancha urbana. En la Imagen 1 se puede apreciar, en primera instancia, la zona urbana con dos centralidades históricas: por un lado, la zona céntrica de la ciudad de Puebla (al centro de la imagen) y Cholula (a la izquierda). Estos lugares representan dos puntos de referencia de lo que llamaremos el área metropolitana de Puebla. En la Imagen 2 se localiza el área correspondiente a la ciudad de Puebla –zona marcada en color naranja– en 1892, y delineado en azul se representan los límites de la ciudad hacia 1938. El territorio ocupado entre la línea naranja y la azul corresponde al período de estudio de este trabajo.

En la Imagen 1 se identifican, zonificadas en blanco, las áreas industriales contemporáneas: al norte de la zona metropolitana, de izquierda a derecha, está el polígono industrial de Finsa, donde se encuentra la planta de Volkswagen; al noroeste se ubica el polígono industrial Puebla 2000 y le sigue el polígono industrial de Amozoc. Entre el primero y el segundo se localiza la Central de Abasto, marcada con color violeta. Esta lectura general nos posibilita entender cómo se ha ido desarrollando no solo el proceso de industrialización actual, sino también el crecimiento urbano hacia el norte. Asimismo, podemos comprender tanto la dimensión de la industrialización en la ciudad como su espacialidad.



Imagen 1. La ciudad y las zonas conurbadas en el valle de Puebla. En esta imagen se localizan los centros históricos (Puebla al centro y Cholula a la izquierda) en la gran mancha urbana, los parques industriales (Finsa I y II, Puebla 2000, Amozoc en blanco), la Central de Abasto en color violeta y los Paisajes Históricos Urbano Industriales, que los hemos dividido en cinco zonas: Atoyac Norte (en amarillo en la parte superior), Atoyac Sur (en amarillo en la parte interior), Centro (en verde), San Francisco (en rojo) y Oriente (en azul). Fotografía intervenida: Mariano Castellanos Arenas.

En lo que respecta a las unidades de PHU(I), estas se identifican por zonas de colores: las unidades amarillas son dos y corresponden a las zonas Atoyac Norte, con siete fábricas, y Atoyac Sur, con tres fábricas. En ellas se localizan las instalaciones fabriles que corresponden a la primera fase del desarrollo industrial textil de Puebla. En orden histórico le siguen las fábricas de la zona de San Francisco, representada por la unidad de color rojo, también con siete fábricas.

Esta se localiza dentro del perímetro de la zona de monumentos que, aunque ha sido reconocida como patrimonio y muchos de sus elementos arquitectónicos singulares han sido recuperados, su uso es predominantemente comercial (véanse Cuadros 1 y 2).

Siguiendo este orden, en la zona que hemos llamado Centro se concentran 79 fábricas (como se aprecia en la Imagen 2). Esta forma parte de la segunda oleada de industrialización y la identificamos en color verde. Finalmente, en la zona Oriente, en color azul, se localizan ocho fábricas que forman la última zona del período de estudio, la cual se instaló en la periferia de la ciudad colonial (véanse Cuadros 3 y 4). Aquí es importante subrayar que se localizaron 104 unidades fabriles identificadas, de las 125 registradas en 1938, en cinco unidades PHU(I).

Una mirada al Barrio del Alto en la zona de San Francisco, al noreste de la ciudad, por ejemplo, permite comprender con más precisión la composición de los asentamientos industriales y el crecimiento de la ciudad. La arquitectura fabril desarrollada en esta zona, en el período estudiado, se diferenció de manera evidente del resto de las fábricas construidas en la ciudad. En toda esta área vivían asalariados de las textileras La Violeta, San Juan de Amandi y La Esperanza, de modo que 54% de la población en esta zona estaba formada por trabajadores de la industria y oficios varios.⁴⁴

En el barrio de Santiago, por su parte, en la zona Centro, habitaban quienes laboraban en La Paloma, La Cibeles, La Aguja o Santiago. Santa Anita y El Tamborcito, al noroeste, funcionaban organizada-mente, auspiciados por algunos miembros de la Federación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (Froc). En la zona Atoyac Norte había asentamientos obreros en torno a las fábricas del Patriotismo, la Independencia o la María. En la zona Atoyac Sur, a las afueras de la ciudad, se encontraban barrios que estaban constituidos por obreros.⁴⁵ Por ejemplo, la fábrica Mayorazgo (Atoyac Sur), la Covadonga y la Constancia Mexicana (Atoyac Norte) tenían sus propios barrios obreros, aunque también en sus alrededores vivían trabajadores de otras fábricas cercanas.

⁴⁴ R. Estrada, *ob. cit.*, pp. 229-235.

⁴⁵ *Idem.*



Imagen 2. La línea naranja marca los límites de la ciudad de Puebla hasta 1892. Esta demarcación está basada en el “Plano Topográfico de la Ciudad de Puebla Levantado por Luis C. Careaga y Sáenz, Ingeniero Topográfico dedicado al Ministerio de Fomento, 1883”. En el plano se hace una descripción del paisaje de aquel año, que contiene una explicación de la posición geográfica y altura de Puebla (longitud boreal 19° 2' 13”, longitud oriental 1° 2' 45” y altura sobre el nivel del mar, 2074 metros). Además, incluye una descripción de la Catedral con una imagen de esta, el valor de las fincas rurales y urbanas, las alturas de los cerros más próximos a la ciudad sobre el nivel de la Plaza de Armas, un listado de las iglesias y otro de los edificios y establecimientos públicos, amén de algunas notas. También en este plano hay imágenes del tren de Veracruz, de la Casa de Maternidad (hoy Hospital de la Upaep) y de la Calle de Mercaderes (hoy calle 2 Norte). Por otro lado, la línea azul marca los límites de la ciudad hasta 1938, los cuales se basan en el “Plano de la Ciudad de Puebla, Escala 1:14 000” (1937), editado por *Mignon, el periódico que ayuda a la mujer en el hogar*. En este plano se muestran las zonas, en colores, de las colonias de la periferia de la ciudad virreinal, con la nomenclatura actual, con las coordenadas poniente, oriente, norte y sur. Además, contiene un listado de las 48 colonias localizadas alrededor de la actual Zona de Monumentos Históricos, en: www.fotosdepuebla.org. Fotografía intervenida: Mariano Castellanos Arenas.

Para 1938, además de las fábricas que conforman el PHU(I) de la ciudad de Puebla, había numerosas colonias nuevas instaladas en la periferia de la actual Zona de Monumentos Históricos,⁴⁶ por cier-

⁴⁶ Las colonias que se desarrollaron cerca de los emplazamientos industriales en la pe-

to, declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1987. Aunque no contamos con el dato preciso podemos afirmar que, por su ubicación, muchas de estas colonias se constituyeron a partir del desarrollo industrial o en ellas vivieron trabajadores que tenían relación directa con la industria (por ejemplo, la colonia Santa María, la Humboldt, en zona Oriente, o en San Francisco, donde habitaron algunos empresarios y empleados de las fábricas). La localización de los PHU(I) articuló, en la morfología de la ciudad, una nueva configuración territorial en torno al centro histórico. Cabe señalar que en algunas unidades de PHU(I) encontramos estaciones de ferrocarril o algún edificio industrial que, aunque no son precisamente de la industria textil, forman parte del paisaje industrial.

Para entender la manera en la que se compone una unidad PHU(I) podemos tomar como referente la zona Atoyac Sur, considerada como una unidad que deviene célula con sus márgenes conformados por el río Atoyac y las calles. Esta unidad está compuesta por tres unidades más pequeñas que son las instalaciones fabriles. En este caso, los márgenes también fungen como elementos de circulación, sobre todo la calle 11 Sur, que une a los hitos, compuestos por tres fábricas: El Mayorazgo, San Juan Bautista Amatlán y El Molino de Enmedio. Todos ellos están interconectados con los engranes formados por la parroquia, el campo deportivo y el edificio del sindicato que, al mismo tiempo, funcionan como hitos por su significación social (Imágenes 3, 4 y 5).

riferia de la ciudad colonial fueron 48: Aquiles Serdán, Amor, Azcárate, Azteca, Buenos Aires, Cuauhtémoc, Clotilde Torres, Cinco de Mayo (Xonaca), Cristóbal Colón, Celerino Flores, Clase Media, Carmen, Doctores, Francisco Villa, Hidalgo, Héroe de Nacozari, Humboldt (Hombres Ilustres), Hogar de Empleados (1.^a y 2.^a Sección), Insurgentes, Ignacio Zaragoza, Ideal del Porvenir (1.^a y 2.^a Sección), Juárez Agrícola, Jardineros, José María Morelos, Libertad, Lorenzo Osorio, La Paz (en proyecto), Mártires del Trabajo, Morelos, Moderna, Motolinía, Miguel Negrete, Molino de San Francisco, Obrera (en proyecto), La Periodista, Porvenir, Resurgimiento, Rivera Santiago, Reforma (Xanenetla), Santa María, San Miguel, Santa Cruz Los Ángeles, Tierra y Libertad, Unión, Vista Hermosa, Vicente Guerrero y Zaragoza. Tomadas del Plano de la Ciudad de Puebla, Escala 1:14000, 1937, editado por Mignon, *el periódico que ayuda a la mujer en el hogar*. Las colonias están marcadas por colores y en la lista se ofrece su ubicación por calles, en: www.fotosdepuebla.org, 2017.



Imagen 3. Acercamiento al PHU (I) Atoyac Sur, el cual está compuesto por la fábrica Mayorazgo (1842), su colonia obrera, su parque deportivo, su parroquia (antigua) y el edificio del sindicato. Además está la Parroquia de San José Obrero. También se localizan las fábricas San Juan Bautista Amatlán (1850) y la fábrica El Molino de Enmedio (1580), que se convirtió en unidad fabril en 1842. Además, como margen se localiza el río Atoyac (en azul) y la calle 11 Sur, que atraviesa la unidad PHU (I) (en blanco). Para 1938, esta unidad era una de las más antiguas que configuraban el paisaje industrial en el período de estudio. Fotografía intervenida: Mariano Castellanos Arenas.



Imagen 4. Fábrica Mayorazgo. Al fondo sobresale el edificio de la fábrica San Juan Bautista Amatlán, s/a. Fotografía: Colección privada de Mariano Castellanos Arenas.



Imagen 5. Zona Atoyac Sur, de izquierda a derecha: fábrica El Molino de Enmedio, Parroquia de Mayorazgo, fábrica San Juan Bautista Amatlán, casa obrera de Mayorazgo y chimenea (o chacuaco) de la fábrica El Mayorazgo, 2013. Fotografía:

Mariano Castellanos Arenas.

Al hacer uso del concepto *lugar de memoria* podemos aseverar que toda unidad de paisaje es significativa, de orden material y simbólico; en otras palabras, está constituida básicamente por construcciones que le dan forma, sentido y carácter al lugar. Desde este punto de vista, cualquier paisaje puede ser un lugar valorado como el escenario histórico de un episodio considerado fundacional o, cuando menos, determinante en el pasado de alguna región. Por esta razón, lo que interesa no es la belleza que ostentan los paisajes ni la riqueza que suponen sus edificaciones, sino el hecho de que estos constituyen, en algún sentido, el más genuino recuerdo de los orígenes de un pueblo o el vivo testigo de sus tradiciones. En Puebla, las unidades PHU(I), como lugares de memoria, más los valores del trabajo fabril, han constituido a través del tiempo un elemento simbólico patrimonial dentro de un sistema territorial que le da identidad tanto al paisaje como a quien lo habita.⁴⁷

Sin embargo y de manera paradójica, los avances tecnológicos vinculados a la industria alcanzados en casi dos siglos han originado graves daños al entorno —en algunos casos irreparables—, siendo particularmente resaltables los producidos durante el siglo XX. Esta expansión industrial, además de tener un efecto directo en el territorio, ha impactado en la idea sobre los paisajes que, por sus características, hoy podemos mirarlos como patrimonio cultural, como ya se ha referido.

⁴⁷ P. Nora, *ob. cit.*, p. 55.

Estos ejemplos de la intervención humana sobre la naturaleza a través de la historia también son fruto de un imaginario colectivo que la sociedad ha desarrollado sobre su propio sentido de paisaje en tanto depositario de su historia, su memoria y su identidad.

Cada unidad (Imágenes 6, 7, 8 y 9) nos ayuda a comprender no solo las características de las zonas definidas, sino lo importante que resulta la resignificación del patrimonio industrial en la ciudad de Puebla como elemento estructural del patrimonio cultural de toda la urbe. Con el propósito de completar la lectura del paisaje, presentamos las unidades de PHU(I) a través de cuadros que engloban la información precisa, a saber, el nombre de cada fábrica, del propietario, su localización postal, la capacidad mecánica, su producción y su georreferencia. Además, incluimos imágenes de los edificios industriales y sus instalaciones que caracterizan a las unidades Atoyac Norte, Atoyac Sur, San Francisco, Centro y Oriente.⁴⁸



Imagen 6. Zona Atoyac Norte, de izquierda a derecha: capilla fábrica La María, acueducto fábrica La Beneficencia, estación de ferrocarril La Economía, fábrica Patriotismo, estación de ferrocarril La Beneficencia, edificio sindical de la fábrica Covadonga, fábrica La Constancia Mexicana, fábrica La Economía, fábrica Covadonga, fábrica La María, vista de fábrica El Patriotismo y molino La Moderna, chacuaco de la fábrica La Economía, 2013. Fotografías: Mariano Castellanos Arenas.

⁴⁸ Basado en: [s. fma.], *Directorio de fábricas de hilados y tejidos de algodón, de hilados y tejidos de seda y artesela y de hilados y tejidos de lana, en actividad, existentes en los Estados Unidos Mexicanos.*



Imagen 7. Zona San Francisco, de izquierda a derecha: fábrica Los Ángeles, fábrica La Pastora, edificio de la compañía Atoyac Textil, S. A., fábrica La Mascota (interior), al fondo La Purificadora y la torre de la Parroquia de San Francisco, fábrica La Perfecta, fábrica La Violeta, fábrica La Oriental, chacuaco de la fábrica San Juan de Amandi, fábrica San Juan de Amandi, fábrica La Mascota (interior), fábrica La Mascota (exterior), fábrica La Esperanza, 2013. Fotografías: Mariano Castellanos Arenas.



Imagen 8. Zona Centro, de izquierda a derecha: fábrica San Ignacio, fábrica San Joaquín, fábrica La Vega, fábrica Mirafasa, fábrica San Ángel, fábrica La Industrial, fábrica El Globo, fábrica La Moderna, fábrica La Angélica, fábrica La Victoria, molino La Esperanza, estación de ferrocarril de Puebla, 2013. Fotografías: Mariano Castellanos Arenas.



Imagen 9. Zona Oriente, de izquierda a derecha: fábrica La Perla, fábrica s/n, fábrica Industrial, fábrica El Encanto, fábrica El Rosario, fábrica La Lyonesa, 2013.

Fotografía: Mariano Castellanos Arenas.

Con la resignificación, todos estos elementos convergen en el reconocimiento por parte de una colectividad que se identificará en el PHU (I). David Lowenthal señala que “la condición de legado o herencia queda mediada por los procesos de selección y activación, a partir de lecturas e interpretaciones específicas y en función de necesidades e intenciones actuales”.⁴⁹ Entonces, el nuevo significado contiene formas culturales que son manifestaciones potenciales de un patrimonio local.⁵⁰ Además, contiene modos de comportamiento, prácticas sociales, usos y costumbres, saberes, organización del espacio y del tiempo entretnejidos y evidenciados en restos de construcciones, de maquinarias, de relatos, de objetos. De ese modo, se conforma el espíritu del lugar.

Finalmente, es importante precisar que cualquier estudio sobre el paisaje industrial nunca debe contemplar aisladamente un determinado hito fabril o una sola infraestructura, sino todo el complejo histórico del territorio: el conjunto de elementos que constituyen esta estructura con un mismo fin productivo. Entonces, la fábrica y la ciudad son los procesos materiales más característicos que nos permiten entender la organización del espacio. Es decir, los paisajes históricos urbanos propios de la industrialización en Puebla están asociados con una arquitectura singular que sobresale radicalmente en la imagen de la ciudad.

⁴⁹ David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, p. 18.

⁵⁰ Cfr. *Idem*.

LA RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA

Zona Atoyac Norte y Atoyac Sur

No.	Nombre	Propietario	Dirección de oficina o fábrica	Maquinaria			Producción	Georreferencia
				Husos	Telares	Máquinas de punto		
NORTE								
1	El Patriotismo	Textil Mexicana, S. A.	Av. Reforma, 701 Puebla, Pue.	6528	301		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°04'44.94"N Lat. 98°14'21.96"O
2	La Economía	Sucesión de Enrique Villar	Av. 2 Oriente, 211 Puebla, Pue.	4800	200		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°05'21.77"N Lat. 98°14'19.42"O
3	Constancia Mexicana	La Constancia Mexicana, S. A.	16 de Septiembre, 78-84 México, D.F.	10824	590		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°05'33.77"N Lat. 98°14'05.26"O
4	La María	Textiles, S. A.	Av. Reforma, 538 Puebla, Pue.	7152	250		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°06'08.78"N Lat. 98°13'48.24"O
5	La Independencia	La Independencia, S. A.	2 Poniente, 312 Puebla, Pue.	5822	222		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°05'08.49"N Lat. 98°14'08.29"O
6	Covadonga	Cía. Mfra. De Telas, S. A.	Monte de Piedad, 15 Desp. 414 México, D.F.	11568	504		Acabados	Long. 19°07'29.63"N Lat. 98°13'40.20"O
7	La Beneficencia	Sin datos	Sin datos				Sin datos	Long. 19°05'19.06"N Lat. 98°14'31.38"O
SUR								
1	El Molino de Enmedio	Atoyac Textil, S. A.	Venustiano Carranza, 96 México, D.F.	2856	121		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°01'24.41"N Lat. 98°13'28.84"O
2	San Juan B. Amatán	Amatán, S. A.	Prol. Calz. Agua Azul Puebla, Pue.	5584	202		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°01'22.40"N Lat. 98°13'32.60"O
3	El Mayorazgo	Atoyac Textil, S. A.	Venustiano Carranza, 96 México, D.F.	17868	700		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°01'13.75"N Lat. 98°13'39.82"O

Cuadro 1. Fábricas localizadas en la zona Atoyac Norte y Atoyac Sur. Fuente: basado en el *Directorio de fábricas de hilados y tejidos de algodón, de hilados y tejidos de seda y artísela y de hilados y tejidos de lana, en actividad, existentes en los Estados Unidos Mexicanos*. El primer semestre de 1938, según registro de esta oficina. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fuente: AHMIM.

Zona San Francisco

No.	Nombre	Propietario	Dirección de oficina o fábrica	Maquinaria			Producción	Georreferencia
				Husos	Telares	Máquinas de punto		
1	San Juan de Amandi	Atoyac Textil, S. A.	Venustiano Carranza, 96 México, D. F.	8744	300		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°02'45.13"N Lat. 98°11'20.57"O
2	La Esperanza	Atoyac Textil, S. A.	Venustiano Carranza, 96 México, D. F. Oficina				Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°02'49.03"N Lat. 98°11'19.11"O
3	La Oriental	Puebla Industrial, S. A.	Calle 10 Norte, 606 Puebla, Pue.	3000	100		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°02'39.29"N Lat. 98°11'17.60"O

LA ESTETIZACIÓN DE LA CIUDAD. POLÍTICAS DE LA REGENERACIÓN URBANA

4	Los Ángeles	Manuel M. Conde, S. A.	Av. 2 Norte, 606 Puebla, Pue.	6540	320		Hilados, tejidos de algodón y artíesela	Long. 19°02'31.44"N Lat. 98°11'24.35"O
5	La Violeta	Ind. Textil de Puebla, S. A.	Calle 12 Norte, 607 Puebla, Pue.	4164	130		Hilados, tejidos de algodón y artíesela	Long. 19°02'35.76"N Lat. 98°11'22.37"O
6	La Preferida	Ramón Martínez Quintana	Calle 18 Oriente, 1008 Puebla, Pue.		26		Tejidos de algodón y artíesela	Long. 19°02'50.20"N Lat. 98°11'17.99"O
7	La Mascota	La Pastora, S. A.	Av. 4 Oriente, 1002 Puebla, Pue.				Acabados	Long. 19°02'34.95"N Lat. 98°11'30.13"O

Cuadro 2. Fábricas localizadas en la zona San Francisco. Fuente: basado en el *Directorio de fábricas de hilados y tejidos de algodón, de hilados y tejidos de seda y artíesela y de hilados y tejidos de lana, en actividad, existentes en los Estados Unidos Mexicanos*. El primer semestre de 1938, según registro de esta oficina. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fuente: AHMIM.

Zona Centro

No.	Nombre	Propietario	Dirección de oficina o fábrica	Maquinaria			Productos	Georreferencia
				Husos	Telares	Máquinas de punto		
1	La Hilandera	Manuel de la Concha	Av. 28 Poniente, 505 Puebla, Pue.	2112			Hilados de algodón	Long. 19°03'23.66"N Lat. 98°11'46.74"O
2	La Victoria	La Victoria, S. A.	Calle 24 Poniente, 901 Puebla, Pue.	1932			Hilados de algodón	Long. 19°03'20.76"N Lat. 98°11'46.75"O
3	La Unión	Luis Cué Villar	Calle 11 Sur, 1903 Puebla, Pue.	5000			Hilados de algodón	Long. 19°02'29.15"N Lat. 98°12'38.05"O
4	San José	Artasánchez y Cía.	Av. 21 Poniente, 1309 Puebla, Pue.	1200			Hilados de algodón	Long. 19°02'29.61"N Lat. 98°12'45.22"O
5	La Vega	Hilaturas de Puebla, S. A.	Av. 10 Poniente, 1702 Puebla, Pue.	2400			Hilados de algodón	Long. 19°03'13.92"N Lat. 98°12'42.79"O
6	El Triunfo	Ricardo Villa Río y hermanos	Esq. 9 Poniente y 21 Puebla, Pue.	1920			Hilados de algodón	Long. 19°02'43.60"N Lat. 98°13'12.30"O
7	La Moderna	Modesto López	Av. 28 Poniente, 508 Puebla, Pue.	2016			Hilados de algodón	Long. 19°03'25.54"N Lat. 98°11'47.50"O
8	San Félix	San Félix, S. A.	Av. 2 Poniente, 113 Puebla, Pue.	2720			Hilados de algodón	Long. 19°03'00.75"N Lat. 98°12'26.96"O
9	La Reforma	La Reforma, S. A.	Calle 11 Sur, 1504 Puebla, Pue.	3564			Hilados de algodón	Long. 19°02'33.76"N Lat. 98°12'33.60"O
10	La Regla	Manufacturas Textiles, S. en C.	Av. 10 Poniente, 1708 Puebla, Pue.				Hilados de algodón	Long. 19°03'17.66"N Lat. 98°12'32.61"O
11	La Angélica	Mfra. de Algodón La Angélica, S. A.	Av. 28 Poniente, 507 Puebla, Pue.	4188	143		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°03'24.47"N Lat. 98°11'48.43"O
12	La Poblana	La Poblana, S. A.	Av. 17 Oriente, 15 Puebla, Pue.	4960	160		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°02'13.28"N Lat. 98°12'16.59"O
13	San Alfonso	Pumarada Hnos. y Cía., S. en C.	Calle 11 Norte, 1810 Puebla, Pue.	5648	170		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°03'21.50"N Lat. 98°12'04.75"O
14	San Joaquín	San Joaquín, S. A.	Av. 10 Poniente, 1502 Puebla, Pue.	3096	84		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°03'16.64"N Lat. 98°12'29.86"O
15	San Juan N. Xaltepec	Industrias de Puebla, S. A.	15 Poniente, 1711 Puebla, Pue.	4264	191		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°02'42.60"N Lat. 98°12'53.89"O
16	Santiago	Industrias de Puebla, S. A.	Av. 15 Poniente, 1711 Puebla, Pue.	5712	252		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°02'43.39"N Lat. 98°12'51.70"O

LA RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA

17	El Sagrado Corazón de Jesús	Pablo Idirín	Av. 10 Poniente, 507 Puebla, Pue.	240	9		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°03'00.41"N Lat. 98°12'00.42"O
18	San Ignacio	Antonio Fernández Río	Av. 2 Norte y 21 Poniente Puebla, Pue.	4720	151		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°03'11.82"N Lat. 98°12'47.22"O
19	Puebla Textil	Puebla Textil, S. A.	Av. 2 Poniente, 1908 Puebla, Pue.	4784	191		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°03'10.89"N Lat. 98°12'42.69"O
20	Sacos	Cía. Mfra. de Sacos, S. A.	Av. Reforma, 1705 Puebla, Pue.		11		Hilados y tejidos de algodón	Long. 19°03'01.62"N Lat. 98°12'38.86"O
21	La Pubilla	La Pubilla, S. A.	Av. 7 Oriente, 1406 Puebla, Pue.		18		Tejidos de algodón	Long. 19°03'10.20"N Lat. 98°12'06.47"O
22	La Rueda	La Rueda, S. A.	Av. 13 Poniente, 711 Puebla, Pue.		22		Tejidos de algodón	Long. 19°02'33.30"N Lat. 98°12'24.87"O
23	La Morena	Isidoro Balbuena, S. en C.	Calle 17 Poniente, 117 Puebla, Pue.		9		Tejidos de algodón	Long. 19°02'31.68"N Lat. 98°12'32.78"O
24	La Teresina	Tejidos Finos de Puebla, S. A.	Av. 2 Poniente, 1103 Puebla, Pue.		16		Tejidos de algodón	Long. 19°02'57.72"N Lat. 98°11'29.90"O
25	Sin nombre	Guillermo Rivera Calderón	Calle 5 Norte, 2006 Puebla, Pue.		2		Tejidos de algodón	Long. 19°03'14.05"N Lat. 98°11'48.53"O
26	Sin nombre	Italo Lorenzo Barros	Av. 18 Oriente, 207 Puebla, Pue.		2		Tejidos de algodón	Long. 19°03'56.60"N Lat. 19°11'33.19"O
27	Las Nieves	Ares y Cía.	Av. 11 Poniente, 504 Puebla, Pue.		8		Tejidos de algodón	Long. 19°02'33.02"N Lat. 98°12'15.80"O
28	San Joaquín	Enrique Suárez Puerto	Av. 16 Poniente, 701 Puebla, Pue.		6		Tejidos de algodón	Long. 19°03'25.89"N Lat. 98°11'59.32"O
29	El Globo	Fernández y Rueda	7 Norte, 1807 Puebla, Pue.		10		Tejidos de algodón	Long. 19°03'26.33"N Lat. 98°11'49.64"O
30	Sin nombre	Edmundo Couture del Prado	Av. 36 Poniente, 912 Puebla, Pue.		1		Tejidos de algodón	Long. 19°03'15.02"N Lat. 98°11'55.76"O
31	Lienzos	Lienzos, S. A.	Av. 30 Poniente, 50. Puebla, Pue.		10		Tejidos de algodón	Long. 19°03'27.14"N Lat. 98°11'44.40"O
32	San Ángel	Luis M. Arrijoja	Av. 26 Poniente, 901 Puebla, Pue.	1468	30		Hilados, tejidos de algodón y artesala	Long. 19°03'26.87"N Lat. 98°11'56.78"O
33	La Argentina	La Argentina, S. A.	Calle 19 Norte, 203 Puebla, Pue.		24		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°02'35.82"N Lat. 98°11'58.02"O
34	La Orizabeña	Adolfo Marqués Pérez Sucrs. y Cía.	20 Poniente, 14 Puebla, Pue.		4		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°02'37.15"N Lat. 98°11'38.77"O
35	San Luis	Valeriano Régules	21 Poniente, 1109 Puebla, Pue.		3		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°02'27.66"N Lat. 98°12'41.14"O
36	La Sultana	La Sultana, S. A.	Av. 8 Poniente, 1109 Puebla, Pue.		10		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°03'06.80"N Lat. 98°12'19.59"O
37	Sin nombre	María Luisa Duarte S.	7 Sur, 1510 Puebla, Pue.		7		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°02'26.80"N Lat. 98°12'23.65"O
38	La Artesana	César Bárcena Ortiz	Av. 5 Poniente, 1523 Puebla, Pue.		8		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°02'54.93"N Lat. 98°12'39.81"O
39	La Marina	López Mijares	Av. 22 Poniente, 703 Puebla, Pue.		30		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°03'18.29"N Lat. 98°11'52.91"O
40	Anáhuac	Budib Hnos.	Av. 30 Poniente, 521 Puebla, Pue.		24		Tejidos de algodón y artesala	Long. 19°03'27.78"N Lat. 98°11'47.30"O

LA ESTETIZACIÓN DE LA CIUDAD. POLÍTICAS DE LA REGENERACIÓN URBANA

41	La Cantábrica	La Cantábrica, S. A.	6 Poniente, 102 Puebla, Pue.		24	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°04'22.62"N Lat. 98°14'14.15"O
42	La Marifasa	Josefina Rodríguez Hernández	9 Norte, 2001 Puebla, Pue.		2	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°03'22.11"N Lat. 98°11'59.89"O
43	Sin nombre	Concepción Landini Villegas	Av. 3 Poniente, 1508 Puebla, Pue.		4	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°02'57.62"N Lat. 98°12'36.39"O
44	Fabril de Puebla	Fabril de Puebla, S. A.	Av. 22 Poniente, 1105 Puebla, Pue.		14	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°03'24.80"N Lat. 98°12'36.64"O
45	La Libertad	Calixto González	Av. 7 Poniente, 2105 Puebla, Pue.		10	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°02'32.70"N Lat. 98°13'12.48"O
46	Sin nombre	Ramón Huerta	Av. 3 Poniente, 1508 Puebla, Pue.		8	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°02'57.49"N Lat. 98°12'37.07"O
47	La Nacional	Hanan y Cía., S. en C.	Calle 4 Norte, 1405 Puebla, Pue.		69	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°02'55.15"N Lat. 98°11'32.87"O
48	La Macarena	Ricardo Sánchez Lobo	32 Poniente, 926 Puebla, Pue.		6	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°02'39.08"N Lat. 98°11.54.33"O
49	La Luz	Ascensión Muñoz Ramírez	17 Poniente, 103 Puebla, Pue.		12	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°02'18.53"N Lat. 98°11'57.79"O
50	La Crisálida	Jorge David Aseff	Av. 42 Poniente, 501 Puebla, Pue.		14	Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°03'43.63"N Lat. 98°11'34.15"O
51	La Concepción	La Concepción, S. A.	Av. 15 Oriente, 210 Puebla, Pue.	1056	10	Hilados y tejidos de lana y algodón	Long. 19°02'16.85"N Lat. 98°11'57.79"O
52	La Alsaciana	La Alsaciana, S. A.	Av. 20 Poniente, 707 Puebla, Pue.			Acabados	Long. 19°02'17.24"N Lat. 98°11'56.66"O
53	La Industrial	Carlos Couttolenc y Conde	Calle 2 Poniente, 1711 Puebla, Pue.		21	Bonetería de algodón	Long. 19°03'20.55"N Lat. 98°13'15.67"O
54	La Montañesa	Antonio Harfuch	Av. 19 Poniente, 1317 Puebla, Pue.		13	Bonetería de algodón	Long. 19°02'29.13"N Lat. 98°12'03.32"O
55	El Muzel	Álvarez Hnos.	11 Poniente, 1301 Puebla, Pue.		9	Bonetería de algodón	Long. 19°02'42.05"N Lat. 98°12'35.27"O
56	La Fama	Luis Nacif Necusi	3 Norte 602 Puebla, Pue.		1	Bonetería de algodón	Long. 19°02'50.98"N Lat. 98°12'12.56"O
57	La Especial	Julia Macari Abdala	13 Sur, 907 Puebla, Pue.		7	Bonetería de algodón	Long. 19°02'42.94"N Lat. 98°02'03.88"O
58	El Esfuerzo	Manuel Olvera Calderón	17 Sur, 911 Puebla, Pue.		3	Bonetería de algodón	Long. 19°02'48.82"N Lat. 98°12'45.86"O
59	Sin nombre	Ángel Pontón Sánchez	4 Norte, 1003 Puebla, Pue.		1	Bonetería de algodón	Long. 19°02'49.39"N Lat. 98°11'36.39"O
60	La Aguja	Viuda de Astrain y Cía.	Av. 15 Sur, 1105 Puebla, Pue.		26	Bonetería de alg., artíseta, lana y seda	Long. 19°02'44.02"N Lat. 98°12'40.60"O
61	La Cadena	M. G. Córdova y Cía.	Av. Reforma, 1510 Puebla, Pue.		22	Bonetería de alg., artíseta, lana y seda	Long. 19°03'00.41"N Lat. 98°12'34.65"O
62	La Campana	Rafael Gali	Calle 5 Norte. 2403 Puebla, Pue.		16	Bonetería de alg., artíseta, lana y seda	Long. 19°03'19.72"N Lat. 98°11'45.69"O
63	Águila	Águila Compañía Comercial, S. A.	Av. 16 Poniente, 306 Puebla, Pue.		76	Bonetería de alg., artíseta, lana y seda	Long. 19°03'05.82"N Lat. 98°11'50.42"O
64	La Palma	Salomón Abraham	Av. 16 Poniente, 1105 Puebla, Pue.		12	Bonetería de alg., artíseta, lana y seda	Long. 19°02'24.39"N Lat. 89°12'41.42"O

LA RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA

65	La Libertad	J. Sánchez, S. en C.	Av. 12 Oriente, 401 Puebla, Pue.			7	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°02'50.19"N Lat. 98°11'33.85"O
66	La Libanesa	La Libanesa, S. A.	Av. 4 Poniente, 301 Puebla, Pue.			41	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°02'48.87"N Lat. 98°11'59.02"O
67	La Florida	La Florida, S. A.	Calle 7 Sur, 1109 Puebla, Pue.			7	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°02'32.83"N Lat. 98°12'20.80"O
68	El Cometa	Eugenia Adria B.	Av. 10 Poniente, 509 Puebla, Pue.			17	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°03'00.42"N Lat. 98°12'01.00"O
69	Productos Alsina	Jaime Alsina	Calle 15 Sur, 1105 Puebla, Pue.			40	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°02'43.86"N Lat. 98°12'40.88"O
70	La Rosita	José María R. Montiel	Av. 30 Poniente, 907 Puebla, Pue.			16	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°03'34.31"N Lat. 98°11'54.51"O
71	La Moderna	Antonio Chain Karam	Calle 13 Sur, 2106 Puebla, Pue.		12	12	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°02'27.17"N Lat. 98°12'43.09"O
72	Montjuich	Víctor José Gil Urrutia	Av. 7 Poniente, 506 Puebla, Pue.			8	Bonetería de alg., artisela, lana y seda	Long. 19°02'38.70"N Lat. 98°12'12.95"O
73	Sederías de Puebla	Sederías de Puebla, S. A.	17 Sur, 1107 Puebla, Pue.		12		Tejidos de artíselas	Long. 19°02'45.98"N Lat. 98°12'46.57"O
74	El Porvenir	Pablo Levien S.	4 Poniente, 712 Puebla, Pue.			14	Tejidos de artíselas	Long. 19°02'55.91"N Lat. 98°12'11.47"O
75	La Oruga	María José Kuri	6 Poniente, 508 Puebla, Pue.			6	Tejidos de artíselas	Long. 19°02'54.88"N Lat. 98°12'02.86"O
76	La Vencedora	Arturo Limón y Torrentera	18 Poniente, 1803 Puebla, Pue.			3	Tejidos de artíselas	Long. 19°03'06.41"N Lat. 98°11'42.25"O
77	Sederías María	Emilio Ramé	13 Sur, 1910 Puebla, Pue.			10	Tejidos de artíselas	Long. 19°02'30.92"N Lat. 98°12'41.71"O
78	La Perla	Textiselas, S. A.	Av. 10 Poniente, 1306 Puebla, Pue.	2500		30	Hilados, tejidos y bonetería	Long. 19°03'12.89"N Lat. 98°12'23.29"O
79	La Corona	La Corona, S. A.	Calle 5 Sur, 1903 Puebla, Pue.	2400		417	Hilados, tejidos y bonetería	Long. 19°02'19.95"N Lat. 98°12'21.68"O

Cuadro 3. Fábricas localizadas en la zona Centro. Fuente: basado en el *Directorio de fábricas de hilados y tejidos de algodón, de hilados y tejidos de seda y artíselas y de hilados y tejidos de lana, en actividad, existentes en los Estados Unidos Mexicanos*. El primer semestre de 1938, según registro de esta oficina. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Fuente: AHMIM.

Zona Oriente

No.	Nombre	Propietario	Dirección de oficina o fábrica	Maquinaria			Producción	Georreferencia
				Husos	Telares	Máquinas de punto		
1	El Rosario	Ramón Sierra	Calle 18 Norte, 1603 Puebla, Pue.	2 400			Hilados de algodón	Long. 19°02'43.41"N Lat. 98°11'04.68"O
2	El Encanto	El Encanto, S. A.	Av. 20 Oriente, 2000 Puebla, Pue.	2 000			Hilados de algodón	Long. 19°02'45.38"N Lat. 98°10'54.02"O
3	La Catalana	La Catalana, S. de R. L.	18 Oriente, 1609 Puebla, Pue.		7		Tejidos de algodón	Long. 19°02'46.02"N Lat. 98°11'03.91"O
4	La Luisina	Luis Benítez Briones	7 Oriente, 1210 Puebla, Pue.		10		Tejidos de algodón	Long. 19°02'17.59"N Lat. 98°11'31.31"O

5	Sin nombre	Ignacia Díaz Conti	Av. 8 Oriente, 1202 Puebla, Pue.		2		Tejidos de algodón	Long. 19°02'38.82"N Lat. 98°11'20.25"O
6	Sin nombre o industrial	Fernando Rodríguez V.	Av. 2 Oriente, 1812 Puebla, Pue.		3		Tejidos de algodón y artíseta	Long. 19°02'20.79"N Lat. 98°11'10.38"O
7	Bonetera Mexicana	Bonetera Mexicana, S. A.	Av. Col. Humboldt, 315 Puebla, Pue.			1	Bonetería de algodón	Long. 19°02'39.14"N Lat. 98°10'24.07"O
8	La Lyonesa	Manufacturera Textil, La Lyonesa, S. A.	Av. 20 Poniente, 703 Puebla, Pue.		60		Tejidos de artíseta	Long. 19°02'31.34"N Lat. 98°10'54.12"O

Cuadro 4. Fábricas localizadas en la zona Este. Fuente: basado en el *Directorio de fábricas de hilados y tejidos de algodón, de hilados y tejidos de seda y artíseta y de hilados y tejidos de lana, en actividad, existentes en los Estados Unidos Mexicanos*. El primer semestre de 1938, según registro de esta oficina. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Fuente: AHMIM.

Conclusiones y recomendaciones

Durante el período correspondiente a la segunda oleada de la industrialización en México (1892-1938) se configuró un paisaje que ha sido resignificado –a partir de la lectura de la estructura urbana y el patrimonio industrial– como el paisaje histórico urbano (industrial) (PHU(I)) de la ciudad de Puebla. Después de este período comenzó una nueva etapa para el desarrollo industrial con la entrada de nuevas formas de producción, nuevas políticas en materia de industria y nuevas relaciones obrero-patronales. Hacia la década de 1970, la ciudad industrial entró en un proceso de decadencia por la obsolescencia de la maquinaria, por las huelgas y por el cierre paulatino y masivo de las fábricas. Este proceso, conocido como desindustrialización, tuvo resultados funestos para el sector laboral, porque generó una movilidad urbana sin precedente y nuevos paisajes del abandono con indudable valor cultural. Ciertamente, el cese de la actividad industrial produjo amplias franjas periurbanas con una problemática de marginación y tensiones sociales, de modo que la asociación entre los paisajes del abandono con la periferia degradada se ha convertido en un lugar común. El peligro de derrumbe y derribos intencionados de las naves industriales o secciones de estas, más la especulación con el suelo recalificado, han ido creando intereses de diversa índole.⁵¹

⁵¹ En Detroit, ciudad paradigmática de la obsolescencia industrial de larga duración, se genera una problemática urbana aún pendiente de solución y que es necesario analizar. El proceso evolutivo de decadencia de la industria automovilística, desde mediados del siglo XX, ha convertido a esta ciudad emblemática del fordismo en un escenario desolado producto del impacto de la desindustrialización en el tejido urbano. *Cfr.* Ángeles Layuno

A nuestro juicio, el PHU(I) constituye la forma más compleja y elaborada de ocupación del territorio por la comunidad en la ciudad. Cuando el espacio construido y las personas se subordinan a un fin productivo y este se agota o ya no se satisface en condiciones económicamente ventajosas, al primero se le reserva la sustitución o el abandono y, a las últimas, la emigración o una permanencia condicionada por cambios radicales en el modo de vida. Por eso el abordaje sobre la transformación conceptual del territorio se puede justificar siempre como una nueva etapa en la mirada como paisaje. En ese sentido, hay que considerar los impactos a nivel visual de estas zonas, en relación con la resignificación del patrimonio, ya que es en este proceso que se le otorga un nuevo valor simbólico y de legitimización social a dichos paisajes. La resignificación del patrimonio industrial va más allá de la mera delimitación de zonas o la caracterización como PHU(I), en la medida en que representa una opción indispensable para la legitimidad espacial y la justicia social.⁵² Precisamente, la resignificación implica la intencionalidad de un grupo social por dotar al espacio de nuevas acepciones, producto del devenir histórico y de la propia lectura que se ha efectuado de este.

En nuestra investigación desarrollamos tres procesos (la observación, la lectura y la resignificación) vinculados a la propia construcción social del territorio como patrimonio o como continente de un patrimonio que, a la vez, es una construcción social de carácter simbólico. El proceso de patrimonialización es complejo, puesto que involucra la percepción y significación que diferentes grupos sociales hacen de él, lo que resulta en valores diferentes, vínculos distintos y lógicas de intervención disímiles. Entonces, en la valoración del paisaje como patrimonio o patrimonialización social se puede generar, por una parte, una cultura ciudadana y, por otra, una protección jurídica. La idea es establecer mecanismos que tengan como propósito hacer comprender las formas narrativas del discurso patrimonial del territorio. Es importante aclarar que la patrimonialización se plantea en dos niveles: en el otorgamiento de valor cultural al bien industrial y en la formación de la

Rosas, "Paisajes urbanos de la industria. Apropiaciones estéticas y conservación patrimonial", en *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, p. 663.

⁵² Salvador Antón Clavé y Francesc González Reverte, "Fundamentos de planificación territorial", en Salvador Antón Clavé y Francesc González, coords., *Planificación territorial del turismo*, pp. 15-17.

ciudadanía como una especie de alfabetización, cuyo objetivo es proveer de herramientas a la sociedad para la construcción de un conocimiento dirigido a la gestión y a la protección de su patrimonio. Así que, con estrategias como la observación, la lectura y la resignificación del paisaje patrimonial, la ciudadanía podrá participar en la discusión y la toma de decisiones acerca de lo que es propio y defenderlo si fuera necesario.

Justamente, parte fundamental de esta conclusión es poner sobre la mesa de discusión el papel que desempeña la ciudadanía en tanto poseedora de los derechos del paisaje como un patrimonio común. Se asume la sociedad patrimonializada como la protagonista en los debates sobre los procesos de protección legal del territorio, que se presume estaría formada para el reconocimiento y resignificación de los valores culturales y ciudadanos del territorio. Por supuesto, es necesario reflexionar sobre el papel que desempeñan los diferentes actores sociales en el reconocimiento y la protección del paisaje para provocar el debate entre la sociedad civil, la academia, el gobierno y la iniciativa privada, con el objetivo de generar un consenso sobre el paisaje patrimonial urbano. Esto significaría asumir una postura ante los diversos intereses políticos, sociales y, sobre todo, económicos, que nos puede llevar a un área desconocida, pero enormemente sugerente para la innovación en la gestión del patrimonio cultural en el siglo XXI.

Ciertamente, la resignificación, la protección y la defensa de nuestros recursos paisajísticos con el fomento a los valores cívicos es una obligación de nuestros gobiernos, pero creemos que lo es más aún de los ciudadanos. En nuestro caso –ya no solo como ciudadano(s), sino como académico(s)– es pertinente asumir la gran responsabilidad que tenemos en la medida en que nos debemos a la sociedad. También se nos compele, sobre todo en y desde las instituciones públicas, a crear estrategias para generar esta conciencia hacia los valores ciudadanos ante el ya desmesurado despojo de nuestras reservas culturales y naturales.

No hay que olvidar, por otro lado, que la resignificación del patrimonio industrial enfrenta un problema urgente: si bien reside en el orden legal, su reconocimiento deviene indispensable. Por ello, es muy importante que en los textos legales estos bienes se traten como posibles candidatos a ser considerados parte del patrimonio cultural local, nacional o de la humanidad, al igual que algunos bienes artísticos, arqueológicos o históricos. Su sola enunciación en un texto legal

permitiría iniciar una acción para su protección. Tenemos que insistir en el hecho de que, si en las leyes sobre el patrimonio cultural no hay nada escrito en relación con el paisaje industrial, la protección de este será mucho más difícil.⁵³

Sin duda, hay una urgencia por la salvaguarda de nuestro paisaje como reserva cultural vulnerable y una necesidad de respuestas inmediatas. El diseño de nuestro trabajo debe dar pie a acciones rápidas y directas que tengan como objetivo prioritario promover cambios en la actitud de la población, encaminados a evitar pérdidas irreversibles de nuestros recursos.⁵⁴ Es, en este sentido, que debemos fomentar el conocimiento del patrimonio como elemento clave para implicar a la ciudadanía en la defensa y protección del paisaje patrimonial, así como establecer compromisos para encontrar respuestas a las interrogantes del presente, contribuyendo a un mejor conocimiento de nuestro pasado y facilitando las claves que puedan enseñar a comprender el futuro promoviendo, en todo momento, actitudes de corresponsabilidad.

Una ciudadanía patrimonializada y una cultura en valores cívicos coadyuvará a la participación democrática en los procesos de protección legal y conservación del PHU(I). De esta manera, la construcción de una normativa para la protección legal puede garantizar la adecuada salvaguarda de estos lugares y permitir la inclusión a generaciones futuras en la toma de decisiones. Así, los herederos del paisaje como patrimonio tendrán la oportunidad de hacer uso de su herencia mejor de como se ha hecho hasta ahora. Por tanto, resulta fundamental la elaboración de discursos de resignificación hacia la patrimonialización, los cuales nos ayudarán a generar una nueva cultura ciudadana.

Bibliografía citada

Antón Clavé, Salvador y Francesc González Reverte, “Fundamentos de planificación territorial”, en Salvador Antón Clavé y Francesc González, coords., *Planificación territorial del turismo*, Barcelona, Editorial UOC, 2005, pp. 15-60.

⁵³ E. Casanelles, “La legislación española en torno al patrimonio industrial”, en *Memoria del Segundo Encuentro Nacional para la Conservación del Patrimonio Industrial*, p. 34.

⁵⁴ La formulación de estos cambios debe estar sostenida por necesidades y limitaciones de la comunidad, es decir, debe estar articulada desde una mirada local y global o glocal.

- Bandarin, Francesco y Ron Van Oers, *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*, Madrid, Abada Editores, 2014.
- Benito, Paz, “El problema de las ruinas industriales en Europa”, en *Boletín de Información sobre las Comunidades Europeas*, núm. 43, Universidad de Oviedo y Principado de Asturias, 1993, pp. 22-26.
- Berque, Augustin, *El pensamiento paisajero*, España, Biblioteca Nueva, 2009.
- Carrión, Antonio, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, México, Viuda de Dávalos e Hijos Editores, 1987.
- Carta, Maurizio, *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, Italia, FrancoAngeli, 2002.
- Casanelles, Eusebi, “La legislación española en torno al patrimonio industrial”, en *Memoria del Segundo Encuentro Nacional para la Conservación del Patrimonio Industrial. El patrimonio industrial mexicano frente al nuevo milenio y la experiencia latinoamericana*, México, 2002, pp. 34-43.
- Castellanos, Mariano, “Cataloguing heritage landscapes through satellite resources”, en *18th General Assembly, Heritage Landscape as Human Values*, Italia, Icomos, 2016.
- Cordero y Torres, Enrique, *Historia compendiada del estado de Puebla*, México, Publicaciones del Grupo Literario “Bohemia Poblana”, 1965.
- Daniels, Stephen *et al.*, eds., *Envisioning Landscapes, Making Worlds. Geography and the Humanities*, Londres y Nueva York, Routledge, 2011.
- De Seta, Cesare, *La ciudad europea del siglo XIV al XX*, España, Istmo, 2002.
- Dear, Michael *et al.*, *GeoHumanities. Art, History, Text at the Edge of Place*, Londres y Nueva York, Routledge, 2011.
- Durand, Jorge, “Auge y crisis: un modo de vida de la industria textil mexicana”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. VII, núm. 28, México, Colegio de Michoacán, 1986, pp. 61-84.
- Estrada Urroz, Rosalina, *Del telar a la cadena de montaje: la condición obrera en Puebla 1940-1976*, Puebla, BUAP, 1997.
- , *Espacio fabril, máquinas y trabajadores: la preservación del patrimonio industrial*, Puebla, BUAP, 2003.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, Puebla, Ediciones Altiplano, 1963.

- Flacher, David, “Industrial Revolutions and Consumption: A Common Model to the Various Periods of Industrialization”, en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00132241> (último acceso: 2 de octubre de 2021).
- Gamboa Ojeda, Leticia, *La urdimbre y la trama. Historia social de los obreros textiles de Atlixco, 1899-1924*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- , *Los empresarios de ayer: el grupo dominante en la industria textil de Puebla. 1906-1929*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Grosso, Juan Carlos, *Estructura productiva y fuerza de trabajo: Puebla 1830-1890*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, 1984.
- Guerra, François-Xavier, *México: del antiguo régimen a la Revolución*, tomo 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- High, Steven y David W. Lewis, *Corporate Wasteland. The landscape and memory of deindustrialization*, Nueva York, Cornell University Press, 2007.
- Hudson, Pat, *The industrial revolution*, Londres, Edward Arnold, 1992.
- Layuno Rosas, Ángeles, “Paisajes urbanos de la industria. Apropiaciones estéticas y conservación patrimonial”, en *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, núm. 3 (I) Extraordinario, España, junio, 2013, pp. 641-678.
- Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla: estudio histórico*, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1980.
- López de Villaseñor, Pedro, *Cartilla Vieja de la Nobilísima Ciudad de los Ángeles, deducida de los papeles auténticos y libros antiguos (1781)*, México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2001.
- Lowenthal, David, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998.
- Lynch, Kevin, *La imagen de la ciudad*, España, Ed. Gustavo Gili, 1960.
- Malpica, Samuel, *Atlixco: Historia de la clase obrera*, México, UAP, 1989.
- , *La vivienda para trabajadores textiles: Metepec y El León*, México, UAP, 1989.
- Morse, Richard M., *Las ciudades latinoamericanas*, México, SepSetentas, 1973.
- Nora, Pierre, *Lugares de la memoria*, España, Ediciones Trilce, 2008.

- Pardo Abad, Carlos J., “Rutas y lugares de patrimonio industrial en Europa: consideraciones sobre su aprovechamiento turístico”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 15, UNED, 2002, pp. 69-94.
- Palmer, Marilyn, “Industrialització i organització de l’espai”, en *Arqueologia Industrial: Actes del Primer Congrés del País Valencià*, Valencia, Diputació de Valencia, 1991, pp. 41-58.
- Pintó, Josep, *Eines i instruments per a les polítiques de paisatge*, España, Universitat de Girona, 2010.
- Rosenzweig, Fernando, “La industria”, en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia moderna de México. El porfiriato. Vida económica*, Tomo VII, México, Editorial Hermes, 1965.
- [s. fma.], *Directorio de fábricas de hilados y tejidos de algodón, de hilados y tejidos de seda y artisa y de hilados y tejidos de lana, en actividad, existentes en los Estados Unidos Mexicanos*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1938.
- Sjoberg, Gideon, *The Preindustrial City: Past and Present*, Glencoe, The Free Press, 1960.
- Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*, Barcelona, Ariel, 2017.
- Tandy, Cliff, *Industria y paisaje*, España, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1979.
- TICCIH, “Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial”, 2003, en: <https://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-sp.pdf> (último acceso: 30 de septiembre de 2021).
- Torres Bautista, Mariano Enrique, *El origen de la industrialización de Puebla*, México, Colegio de Puebla, 1995.
- Unesco, “Categorización de los paisajes culturales”, en: <https://whc.unesco.org/en/culturallandscape/#2> (último acceso: 2 de octubre de 2021).
- , “Declaración de Hanói sobre Paisajes Urbanos Históricos”, 2009, en: <https://es.scribd.com/document/216117144/Declaracion-de-Hanoi-2009-ESP> (último acceso: 1 de octubre de 2021).
- , “Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico”, 2011, en: <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-100.pdf> (último acceso: 1 de octubre de 2021).
- , “Vienna Memorandum on ‘World Heritage and Contemporary Architecture. Managing the Historic Urban Landscape’”, en: <http://>

whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-47-2.pdf
(último acceso: 1 de octubre de 2021).

Ventura Rodríguez, María Teresa, *El sindicalismo oficial en Puebla, 1938-1952*, Puebla, BUAP, 2014.

_, “La industrialización en Puebla, México, 1835-1976”, en *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España: XII Encuentro de Latinoamericanistas españoles*, España, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2006, pp. 650-662.



2

EL CUERPO

COLOR TALAVERA TURISTA. CRÓNICA VISUAL DE UNA CIUDAD CONDICIONADA

*Gabriela Bernal
Zuleica Rodríguez
Fátima Frausto
Mariana Cortés¹
Carolina Tabares²*



URL:
<https://lafuente.buap.mx/galeria/estetizacion-de-la-ciudad-cap-vi>

Introducción

Hay una ciudad que vivimos y respiramos; una ciudad que recorremos y experimentamos en nuestra vertiginosa cotidianidad. Calles o construcciones que nos traen a la memoria afectos; evocaciones de un pasado que se hace presente en los vestigios patrimoniales. Pero ¿qué pasa cuando todo ello desaparece o se refuncionaliza para ser consumido como mercancía? ¿Qué ocurre cuando los espacios ciudadanos se reciclan para ser destinados únicamente a los turistas? Cuando hay un uso desigual de la ciudad y los espacios son reapropiados y resignificados por políticas económicas aplicadas a la actividad turística, se convierten en lugares en los que somos bienvenidos, pero siempre condicionados como visitantes.

Nos encontramos, ahora, frente a grandes proyectos que enmarcan una *vastedad delirante*,³ herramientas del Estado para justificar e imponer políticas públicas que reactiven la economía. Orden y monumentalidad son elementos básicos en los espacios generados por la nueva infraestructura. La ciudad se transforma y, con ello, se construye el imaginario

¹ Gabriela Bernal, Zuleica Rodríguez, Fátima Frausto y Mariana Cortés son egresadas de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² Licenciada en Danza por la Universidad de las Américas Puebla (Udlap). Ha mostrado un interés particular en expandir su práctica a través de la experimentación con otras manifestaciones artísticas, como la fotografía.

³ El concepto de *vastedad delirante* se refiere a la ilusión de monumentalidad que impone un símbolo de jerarquización y poder, desplazando de manera abrupta cualquier tipo de sociabilidad y tradición previamente existente.

de un espacio, se inventa una operación estética con grandes efectos de desplazamiento urbano. El subterfugio perfecto ante la desigualdad y segregación urbana es una reja: sin importar el material, su diseño o el esmero en su decoración, la separación instaure esa noción de límite y control del espacio. Un espacio creado para nosotros y en el que no somos incluidos.

No obstante, frente a esta estetización del espacio se encuentra la gente. Nosotros, los ciudadanos, reclamamos el derecho a la expresión propia, ahí donde nuestra presencia rompe con el azul y el blanco⁴ destinado a la mirada del turista. Tal como si se tratara de una avalancha de cánones estéticos que nos empuja a la homogeneización urbana, esta imposición nunca alcanza para neutralizar la diversidad que constituye la ciudad del comerciante, del peatón, del estudiante, de la madre de familia: siempre estaremos ahí para recordarle a la urbanidad turística las sutiles marcas estéticas de una ciudad en profunda desigualdad social.

En 2017, la artista Carolina Tabares (1982) realizó un reconocimiento visual de los últimos proyectos de infraestructura promovidos en Puebla por la administración de Rafael Moreno Valle. En ese mismo año, del amplio archivo creado por Tabares seleccionamos las imágenes presentadas a continuación para organizar una muestra expositiva que propiciara una lectura diversificada de la ciudad (tema central del II Coloquio sobre Temas Selectos de la Estética y el Arte, “La estetización de la ciudad: políticas de la infraestructura”).⁵ El siguiente ensayo fotográfico es un vestigio de aquella experiencia curatorial que intentaba ofrecer una lectura visual de una ciudad intervenida: un contraste entre los centros patrimoniales característicos del paisaje cultural del territorio poblano, un ordenamiento tardo-capitalista y la desigualdad manifiesta que los atraviesa.

Carolina Tabares

Carolina Tabares es una artista de movimiento, gestora cultural y educadora somática. Utiliza principalmente el cuerpo como forma de expresión, aunque también explora las posibilidades brindadas por otras

⁴ El color talavera turista.

⁵ La muestra, organizada por Gabriela Bernal, Zuleica Rodríguez, Fátima Frausto y Mariana Cortés, fue inaugurada en octubre de 2017 en el edificio de la Casa del Pueblo.

mediaciones como la fotografía, el video y, recientemente, el sonido. Su interés en la ciudad como espacio colectivo y en las prácticas que ocurren en ella ha ido cristalizando, en los últimos años, en iniciativas que van desde la actividad comunitaria hasta colaboraciones académicas, como el proyecto *streetscape + soundscape, arquitectura aural de una geografía urbana*, realizado con el grupo de Teorías del Arte y Medios Contemporáneos de la Udlap y con el apoyo del Conacyt.

Los trabajos de Tabares se han presentado en las calles de Cholula, su ciudad natal; en el Brooklyn International Performance Art Festival (Nueva York); en el festival Screen Deep, curado por loveDANCEmore (Salt Lake City) y en Locomoción Festival de Danza Contemporánea de Puebla. Además, su obra ha sido incluida en diversas exposiciones colectivas organizadas por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla y por el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, del cual fue becaria de Innovación Artística en 2014.

Entre la memoria y la mercantilización del pasado edificado

La política patrimonial de las últimas décadas parece intentar borrar toda carga cultural y sociohistórica inherente a los edificios para distorsionarla y, finalmente, mercantilarla. Los restos de lo que fue la fábrica textil la Constanca Mexicana son un recordatorio silenciado de un pasado que definió no solo una actividad económica-industrial, sino también una manera de ser y vivir en torno a ella: sociabilidades y tradiciones que no han sido valoradas, rescatadas ni visibilizadas.



Imagen 1. *Mario*, 2017.



Imagen 2. *Reja-firma*, 2017.



Imagen 3. *Acueductos de entonces, puentes de ahora*, 2017.

Gentrificación. La población que no fue destruida

La intervención de la ciudad emula un estado de sitio. Lo que fuera un paisaje de tendereros dinamizados, se pinta hoy de azoteas limpias y colores uniformes para dar paso a la mirada estetizada y excluyente que, desde lo alto, nos confirma que la ciudad muta sin nosotros y que nuestros espacios no nos pertenecen: son los espacios para visitantes los que ahora dinamizan el territorio.



Imagen 4. *NO recargarse*, 2017.



Imagen 5. *La línea*, 2017.



Imagen 6. *Techos color talavera turista*, 2017.

Conviviendo en desigualdad. La ciudad fragmentada

Transitar la ciudad implica recorrer un complejo sistema de fragmentaciones: los cercos son prueba de ello. Sin importar su factura, su función es normalizar y ocultar, social y jerárquicamente, los espacios dispares.



Imagen 7. *Santa Rosa*, 2017.



Imagen 8. *Tras las rejas*, 2017.



Imagen 9. *El pasto nuevo del emperador*, 2017.

Vastedad delirante

Un espacio para perderse, apabullante, imponente, con las puertas abiertas y, sin embargo, no todos son bienvenidos. El turista disfruta. El habitante se pierde y añora, ahora como visitante, el espacio que una vez fue suyo.



Imagen 10. *Puebla*, 2017.

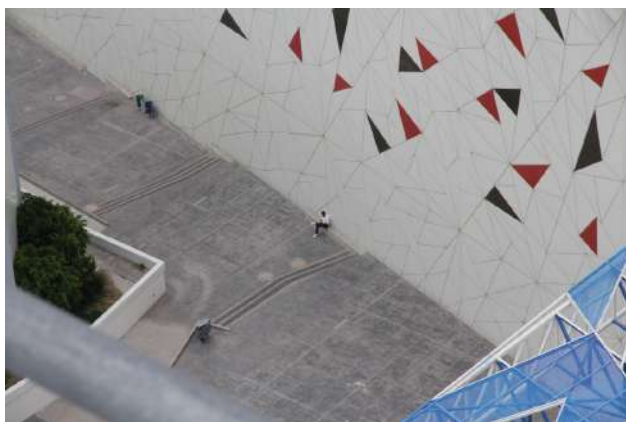


Imagen 11. *Solito*, 2017.

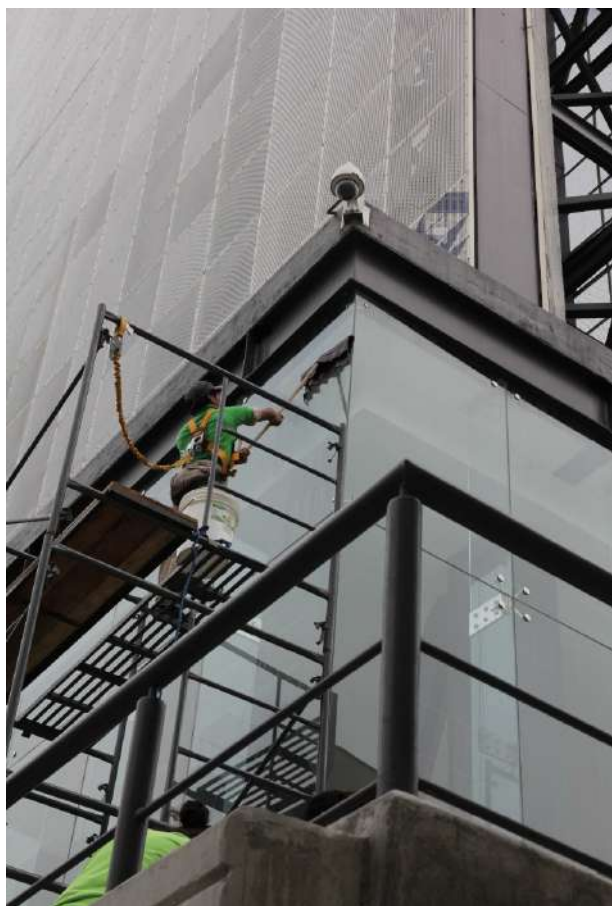


Imagen 12. *Panóptico*, 2017.

INFRAESTRUCTURAS FENOMENOLÓGICAS. ASPIRACIONES DE LOS ACTIVISTAS PARA LOS ESPACIOS PÚBLICOS URBANOS EN GUADALAJARA

*Raúl Acosta García*¹

Desde 2007, una ola de activismo urbano en Guadalajara ha propiciado numerosos esfuerzos para promover el ciclismo y mejorar tanto el transporte público como la infraestructura física de la ciudad. Decenas de grupos de diversos tamaños han llamado la atención sobre sus campañas mediante *performances* creativas desarrolladas en las calles y otros espacios públicos, las cuales han sido acompañadas de discursos persuasivos difundidos en los principales medios de comunicación y en las redes sociales. En efecto, combinando el conocimiento experto –sobre transporte, urbanismo y cuestiones ambientales– de algunos especialistas que integran sus filas con un uso inteligente de las tecnologías de la información y la comunicación, los activistas han convencido a influyentes cámaras de la industria y el comercio de la pertinencia de mejorar las políticas urbanas. Así, en los últimos años algunas de sus propuestas han sido implementadas por las esferas local y estatal de gobierno.

Estos logros, según mi interpretación, han sido posibles por el enfoque que mantienen los grupos activistas en la fenomenología de las infraestructuras; es decir, por su insistencia en la necesidad de diseñar infraestructuras que proporcionen experiencias corporales positivas a los habitantes de las ciudades. Con esta estrategia, los activistas no solo han conseguido cautivar a los responsables políticos y los defensores internacionales –quienes, a su vez, les han dado la bienvenida al ámbito de la política urbana–, sino que han complementado de manera significativa los esfuerzos oficiales emprendidos en relación

¹ Doctor en Antropología Social por la Universidad de Oxford. Actualmente trabaja en la Universidad de Múnich, donde colabora en un proyecto financiado por la Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG, por sus siglas en alemán) intitulado “Coyunturas éticas, discursos ambientales globalizados y la búsqueda por una mejor ciudad”.

a la ciudad. De ese modo, mientras que los gobiernos y las empresas priorizan la estética, los activistas insisten en introducir la ética en la estética de la transformación urbana. Ello porque, para los activistas, la renovación urbana no es sencillamente un asunto de belleza o de metas: más bien, la renovación urbana implica considerar cómo una transformación determinada afecta a los habitantes de las ciudades. En el presente texto, introduzco el término *infraestructuras fenomenológicas*, precisamente para hacer alusión a este carácter experiencial –defendido por los activistas– de las estructuras físicas que sustentan o apuntalan la organización social en las ciudades. Desarrollé esta noción luego de 16 meses de trabajo etnográfico con activistas urbanos de Guadalajara en los años 2010, 2013 y 2017.²

Sin embargo, a mi parecer, el triunfo de los activistas se debe también, al menos en cierta medida, al cálculo político de las autoridades de la ciudad. En ese sentido, dos procesos de arriba hacia abajo articulados desde inicios de los años 2000 han sido fundamentales. Me refiero, por una parte, a la política para hacer de Guadalajara un centro de industrias creativas y de alta tecnología y, por otra, a la campaña combinada de organizaciones de la sociedad civil (OSC) y agencias internacionales que promueve la reducción de las emisiones de gases de efecto invernadero en toda América Latina.

En lo que respecta al primero de estos procesos, resulta constatable el posicionamiento de Guadalajara como un imán regional para las empresas que fabrican *hardware* y *software*, que se consolidó desde 2005.³ A esta especialización, las autoridades municipales y estatales intentaron añadir el beneficio de la innovación en 2009 con el epíteto de Ciudad Creativa Digital.⁴ De ese modo, en 2017 Guadalajara fue incluida en la lista de ciudades creativas de la Unesco en el área de artes digitales. Como ha argumentado Allen J. Scott, el término *ciudades creativas* ha

² En este capítulo uso seudónimos para referirme a los activistas entrevistados con el fin de evitar cualquier conflicto o malentendido.

³ Cfr. Ivonne Audirac, “Information-Age Landscapes Outside the Developed World: Bangalore, India, and Guadalajara, Mexico”, en *Journal of the American Planning Association*; Alejandro Figueroa López, *Valle del silicio mexicano: Pasado, presente y futuro de la industria jalisciense de alta tecnología*.

⁴ Cfr. Guillermo Vázquez Ávila, José Sánchez Gutiérrez y Elsa Georgina González Uribe, “How Innovation in Operations Increases Competitiveness in Manufacturing SMES in the Metropolitan Area of Guadalajara”, en *Nova Scientia*; Carlos Alberto Navarrete Ulloa, “Gobernanza de la Ciudad Creativa Digital en Guadalajara”, en C. A. Navarrete Ulloa, coord., *Gobernanza de distritos creativos y culturales en metrópolis latinoamericanas*.

surgido como una etiqueta utilizada por los gobiernos municipales para competir por inversión internacional.⁵ El propósito es generar, mediante una combinación de planificación y proyectos, una atmósfera que conduzca a lo que se ha reconocido como lugares verdaderamente sinérgicos de creatividad y emprendimiento.⁶ Pero lo que ha sucedido con bastante frecuencia es que los gobiernos utilizan fórmulas que solo añaden la etiqueta creativa a las políticas de promoción económica existentes.⁷ De esa forma, aunque la idea es atender a la clase creativa cosmopolita,⁸ los resultados han sido algo desiguales, especialmente cuando se trata de abordar las desigualdades históricas o de evitar nuevas formas de exclusión.⁹

Por su parte, en la labor de promoción para reducir las emisiones de gases de efecto invernadero fue determinante la presión ejercida por los acuerdos tomados en la Cumbre de la Tierra celebrada en Río de Janeiro en 1992.¹⁰ Ante el programa de acción impulsado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), una serie de OSC internacionales comenzaron a involucrarse –en ciudades de todo el mundo– para apoyar la transición a formas más sustentables de transporte público. Una de ellas es el Instituto de Políticas para el Transporte y el Desarrollo (ITDP, por sus siglas en inglés) que, desde finales de los años noventa, ha desempeñado un papel crucial al fomentar conocimientos técnicos entre los grupos de activistas y los decisores políticos de todo México. También el Banco Interamericano de Desarrollo ha colaborado con el financiamiento de ciertas iniciativas, como el sistema de autobús de tránsito rápido (BRT) en América Latina, cuyo objetivo es mejorar la movilidad y reducir los gases de efecto invernadero.

Entonces, cuando los activistas en Guadalajara intentaron convencer a los líderes empresariales y a algunos políticos de apreciar la validez

⁵ Cfr. Allen J. Scott, “Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions”, en *Journal of Urban Affairs*.

⁶ Un ejemplo de este tipo de lugares es Silicon Valley. Cfr. Masahiko Aoki y Hirokazu Takizawa, “Information, Incentives, and Option Value: The Silicon Valley Model”, en *Journal of Comparative Economics*.

⁷ Cfr. Carl Grodach, “Cultural Economy Planning in Creative Cities: Discourse and Practice”, en *International Journal of Urban and Regional Research*.

⁸ Cfr. Richard Florida, *Cities and the Creative Class*.

⁹ Cfr. Rowland Atkinson y Hazel Easthope, “The Consequences of the Creative Class: The Pursuit of Creativity Strategies in Australia’s Cities”, en *International Journal of Urban and Regional Research*.

¹⁰ Cfr. David Banister, “Sustainable transport and public policy,” en *Transportation Engineering and Planning*.

de sus argumentos en 2007, en realidad, lo que les proponían ya sintonizaba con algunos planes de estos a gran escala y a largo plazo para la ciudad, como lo revelan ambos procesos de arriba hacia abajo. Por ejemplo, los programas para compartir bicicletas, las ciclovías, las zonas peatonales y otros servicios se configuran como ventajas indiscutibles para atraer a la clase creativa. Al mismo tiempo, la mejora del transporte público y el fomento de la movilidad no motorizada devienen componentes esenciales para la reducción de los gases de efecto invernadero.

Ahora bien, aunque el ITDP ha implementado una agenda similar en toda América Latina, y a pesar de que un número creciente de gobiernos locales ha incentivado formas similares o equivalentes de desarrollo urbano a través de la innovación y el emprendimiento, a mi parecer el resultado de estos esfuerzos en Guadalajara ha sido único. En un lapso de tiempo relativamente corto, la ciudad se ha convertido en un referente en Latinoamérica para las buenas prácticas en diseño urbano y gobernanza. En noviembre de 2017, por ejemplo, Guadalajara fue anfitrión de la cuarta reunión de Urbelac, una red de ciudades urbanas de Europa, América Latina y el Caribe financiada por la Unión Europea. La diferencia con otras ciudades de la región radica en su sociedad civil dinámica e inventiva. En ese sentido, el activismo ha sido crucial en la articulación de esta singularidad.

Vale aclarar que entiendo aquí el activismo como los esfuerzos concertados de varios individuos para lograr cambios que estén en consonancia con un sentido compartido de justicia para un conjunto social más amplio (en este caso, la ciudad y sus habitantes) y que, de otro modo, no se producirían. En particular, cuando aludo a los activistas urbanos incluyo a varios grupos que colaboran en diversas redes y, de esa manera, forman parte de un movimiento. En el caso puntual de Guadalajara, algunos grupos son bastante pequeños e informales, compuestos por amigos que quieren promover agendas específicas, mientras que otros tienen docenas de miembros que no necesariamente se conocían antes de la colaboración, están mejor organizados y siguen ideales o metas establecidas. Los grupos más grandes suelen estar en cierta medida burocratizados, cuentan con un logotipo o identidad definida, tienen presencia mediática y emiten comunicados de prensa ocasionales. Al colaborar en redes, los colectivos distribuyen tareas, responsabilidades y decisiones. El deseo de justicia social –en este caso,

el impulso para reducir las marcadas desigualdades socioeconómicas de la ciudad— los unifica y motiva.

Entonces, aun cuando los activistas en Guadalajara parecen estar impulsando proyectos similares a los fomentados por los gobiernos locales y los organismos internacionales, sus objetivos últimos son ciertamente diferentes. Las propuestas de los activistas combinan las alteraciones del entorno físico urbano con el claro propósito de ayudar a los usuarios vulnerables de los espacios (ciclistas o peatones). En otras palabras, los activistas colocan las consideraciones éticas vinculadas con el bienestar de los usuarios en el centro de sus propuestas de cambio con relación a la disposición física y la apariencia de la ciudad. En ese sentido, sus esfuerzos están vinculados más con la ética que con la estética. Por el contrario, el trabajo de los funcionarios gubernamentales y de organismos internacionales ha estado, esencialmente, motivado por objetivos cuantitativos: ya sea la cantidad de inversión atraída (para lo cual el embellecimiento de la ciudad es crucial) o las cifras que respaldan la reducción de los gases de efecto invernadero (un fin más neutro y aséptico). Desde la perspectiva de los activistas, ambos intereses son cuestionables: por un lado, tienen claro que si los planificadores urbanos colocan la inversión en el centro de sus esfuerzos corren el riesgo de atender a intereses privados u opacos, así como de coadyuvar a procesos de gentrificación y exclusión; por otro, son conscientes de que en la defensa de la reducción de los gases de efecto invernadero se elude por completo la consideración de las poblaciones vulnerables. En suma, si bien ambos objetivos pueden incluir un lenguaje de justicia social similar al de los activistas, en realidad, el lenguaje aparece como un complemento que no influye significativamente en el diseño o en el funcionamiento de los planes propuestos de arriba hacia abajo.

En la medida en que el objetivo central de los activistas ha sido reducir las desigualdades socioeconómicas a través de una modificación de lo que llamo *infraestructuras de gobernanza* (o mecanismos a partir de los cuales se toman las decisiones públicas), los planes oficiales no les son de ayuda. De hecho, el modelo de negocio habitual seguido por la mayoría de las oficinas gubernamentales es “marcar casillas” para demostrar que se ha cumplido un requisito de buenas prácticas. Tomo como ejemplo las consultas públicas, las cuales, según los estándares internacionales de buena gobernanza, son esenciales para

cualquier proyecto público y, a menudo, son organizadas por todos aquellos gobiernos locales que promueven un cambio. En Guadalajara, sin embargo, las consultas públicas suelen ocurrir solo después de que se haya decidido y aprobado un proyecto. También es bastante común en la ciudad que las diversas oficinas gubernamentales no compartan información básica con las personas –propietarios de negocios, vecinos– directamente afectadas por las obras públicas; es decir, no les revelan el tipo de obra que se va a realizar, su duración estimada, ni siquiera qué vías se cerrarán y en qué plazos. Todo ello apunta a un claro desprecio de las autoridades por las opiniones y el bienestar de los habitantes en las fases de planificación y ejecución de las obras públicas. No obstante, cuando se les pregunta o se les critica por estas cuestiones, los funcionarios gubernamentales proporcionan las descripciones de las medidas adoptadas que se refieren –solo en teoría– a los procedimientos de consulta e información que han emprendido. Lo que ocurre es un ejercicio deliberado para mantener las apariencias de las buenas prácticas. Se trata, evidentemente, de un caso de estética sin ética.

Ante estas circunstancias, la manera en que los activistas dieron a conocer sus intenciones a los habitantes de las ciudades entre 2007 y 2014 fue a través de una serie de *performances* públicas y campañas informativas. Estas no consistían simplemente en la transmisión de información u opiniones, sino que eran en sí mismas formas de mostrar lo que los activistas entendían por una mejor calidad de vida en cuanto a la movilidad y el espacio urbano. Al actuar en los espacios públicos con objetos hechos por ellos o a través de esfuerzos por modificar las infraestructuras físicas existentes, los activistas urbanos promulgaron los principios que promovían. Sus acciones fueron ejemplos claros de *performances* públicas con fines pedagógicos¹¹ que, además, combinaban el buen humor con estímulos positivos en función de construir una perspectiva optimista sobre el futuro. Sin embargo, las *performances* no eran obras de ficción que solo se dirigían a la imaginación de los espectadores, sino que eran esfuerzos a través de los cuales los activistas buscaban una conexión intersubjetiva para compartir experiencias en vez de ideas.

¹¹ Como lo que Vivien Green Fryd describe en su artículo “Suzanne Lacy’s Three Weeks in May: Feminist Activist Performance Art as ‘Expanded Public Pedagogy’”, en *NSWA Journal*.

En otras publicaciones me he referido a este tipo de compromiso como *activismo intersubjetivo*,¹² el cual implica prestar atención a lo que la gente comparte con los demás. Este concepto se basa en lo que Jackson llama *antropología existencial*,¹³ que examina la forma en que los encuentros nos modifican a nosotros mismos.¹⁴ En este sentido, las *performances* públicas realizadas por los activistas en Guadalajara sirvieron como eventos transformadores a través de los cuales los habitantes de las ciudades pudieron reflexionar sobre las dinámicas en las vías y espacios públicos y, quizás, identificarse como vulnerables o agresores. Como apuntaba, este proceso no fue meramente racional, sino que tuvo un carácter experiencial (definitivamente, escuchar sobre la vulnerabilidad es diferente a ver a alguien en una bicicleta sin casco ni equipo de protección esquivando automóviles a alta velocidad en una avenida de cuatro carriles). A mi juicio, esta forma de abordar la imaginación experiencial de la gente puede abrir la puerta para cambiar el comportamiento cotidiano arraigado en las concepciones culturales.¹⁵ Las prácticas de estos activistas también estaban crucialmente enraizadas y orientadas a localidades específicas e infraestructuras físicas. El *habitar*, por lo tanto, devenía parte de la ecuación.¹⁶

Ahora bien, con el propósito de cumplir sus objetivos, varios de los activistas asumieron cargos en el gobierno para poder tener un impacto directo, desde el interior, en los temas que promueven, pero incluso allí, su modo de funcionamiento ha seguido alineado con una agenda ética. A partir de 2015, algunos activistas se han unido a varias oficinas gubernamentales, aportando un espíritu particularmente comprometido a su trabajo. Esto no ha sido fácil, entre otras cosas porque muchos de los activistas que se quedaron fuera esperaban que sus compañeros resolvieran más problemas de los que estaban a su alcance. Tal situación, a menudo, ha tensado la relación en el medio pero, aun así, los activistas-funcionarios han tratado de llevar a cabo sus tareas

¹² Cfr. Raúl Acosta García, “‘Toma-La Ciudad’: Intersubjective Activism in Guadalajara’s Streets and City Museum”, en *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*.

¹³ Cfr. Michael Jackson, *Lifeworlds: essays in existential anthropology*, p. 25.

¹⁴ Cfr. Alessandro Duranti, “Husserl, Intersubjectivity, and Anthropology”, en *Anthropological Theory*.

¹⁵ Cfr. Gary B. Palmer y William R. Jankowiak, “Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane”, en *Cultural Anthropology*.

¹⁶ En su reconocido volumen, *The perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*, Tim Ingold estableció el concepto de *habitar* (*dwelling*) como un modo experiencial de estar en el mundo (*experiential being-in-the-world*).

con un tipo de creatividad que no es habitual en el gobierno. A esta estrategia, de la cual he constatado varios ejemplos, la llamo *activismo en el gobierno*. Uno de estos casos es el de un destacado activista quien fue invitado a dirigir la nueva oficina de Movilidad en el municipio de Zapopan, el territorio más grande y rico del área metropolitana de Guadalajara. Uno de los programas que instituyó fue contratar a actores para realizar obras de teatro en las escuelas del municipio con el fin de enseñar a los niños sus derechos y obligaciones en las calles y en los espacios públicos. Otro ejemplo –que discutiré más adelante– es el de un activista que se convirtió en funcionario e ideó un nuevo plan: aplicaba multas considerables a los propietarios de automóviles que se estacionaran en las aceras o banquetas o que obstruyeran las rampas. Lo innovador fue que luego les ofrecía un descuento de 50% a cambio de que asistiesen a un curso de cuatro horas sobre justicia en la movilidad. Algo resaltante de este curso es que fue impartido por activistas que, con diversos métodos interactivos, intentaban hacer entender a los asistentes el punto de vista de otros usuarios de las calles y los espacios públicos. Estas y otras prácticas dan cuenta del énfasis de los activistas en la inclusión, en la formulación de políticas, en un enfoque que atienda la manera en que los habitantes de la ciudad experimentan el espacio urbano.

Para aclarar mi argumento, en lo que sigue presento dos ejemplos de activismo performativo convertido en política: las ciclovías ciudadanas y los derechos peatonales. En ambos casos, proporciono un breve contexto para que se entiendan mejor las acciones de los activistas. También, abordo la forma en que esas iniciativas se han incorporado a las políticas gubernamentales. Mi análisis revela la manera en que los activistas, como parte de las políticas oficiales del gobierno al que responden, insisten en la estética como ética. Subsiguientemente, explico por qué es importante reflexionar sobre la fenomenología para concluir, luego, con algunas reflexiones y recomendaciones al respecto.

Ciclovías ciudadanas

Urbanistas, artistas y activistas de Guadalajara se reunieron en 2007 para discutir las formas en las que se podía fomentar un debate público sobre la mejora de la ciudad. La reunión se llamó Com:plot, al igual

que el grupo que estaba detrás de ella (Com:plot se entiende como una contracción de la frase en inglés *community plots*,¹⁷ pero también resulta ser una provocación lúdica, ya que en español significa ‘conspiración’). Para esa fecha, aunque algunos entusiastas habían estado abogando por el ciclismo durante años, no existían ciclovías y los ciclistas, en un ambiente sumamente hostil, debían rodar a la defensiva. Los participantes de Com:plot decidieron tomar cartas en el asunto: salieron en la noche con el fin de pintar, en una avenida, un carril extra para ciclistas. No obstante, la acción fue interrumpida por la Policía local que arrestó a los participantes por “vandalizar la propiedad pública”. Afortunadamente, pronto fueron liberados tras la mediación de uno de los convocantes de Com:plot que trabajaba para la oficina de eventos culturales en el gobierno municipal de Guadalajara.

En retrospectiva, es fácil apreciar que esta intervención de los activistas fue inspiradora. Así, en los años siguientes varios grupos de activistas imitaron este esfuerzo, nombrando a sus intervenciones *ciclovías ciudadanas*. Sin embargo, en lugar de hacer las ciclovías de noche, estos grupos intervenían a plena luz del día (aunque eligieron, normalmente, los fines de semana para evitar el mayor tráfico). Además, enviaron comunicados de prensa a periódicos, estaciones de radio y de televisión local. Para ese entonces, ya no fueron arrestados.

En 2013, como parte de mi trabajo de campo, me sumé a un grupo de activistas y voluntarios reunidos con el objetivo de pintar y colgar señalamientos de “carril compartido” a lo largo de una importante avenida de cuatro vías en Guadalajara. Alrededor de 60 personas participaron en esta intervención cubriendo 6 kilómetros de la transitada carretera. “La idea es que la gente vea estas señales y piense más en los ciclistas”, me dijo Armando –uno de los activistas organizadores–, mientras barría una zona de la calle donde otros pintarían más tarde un triángulo verde con la imagen de una bicicleta al centro. Por lo tanto, el propósito principal era asegurar la visibilidad de los ciclistas para que los conductores los respetaran. El tramo de la avenida y las especificaciones técnicas que utilizaron (el tipo de señales y sus medidas) seguían las indicaciones de un proyecto de ciclovías que los activistas habían creado en 2012 junto con el ITDP y una consultoría de diseño

¹⁷ Com:plot, “Com:Plot”, en: <http://citacomplot.blogspot.de/>

urbano cuando el gobierno formó un observatorio de la movilidad no motorizada en respuesta a las demandas de los activistas.

En cierta medida, la intervención en la que participé fue para resaltar el hecho de que el gobierno aún no había implementado el proyecto existente. A partir de dicha intervención, sin embargo, el mencionado proyecto se ha incorporado como parte del plan oficial de desarrollo de ciclovías de toda la zona metropolitana. Ahora hay señalamientos hechos profesionalmente, similares a los que improvisaron los activistas en numerosas calles e intersecciones. Fernando, que era uno de los principales activistas de un grupo llamado Ciudad para Todos, fue contratado en 2013 para dirigir un departamento en un centro de investigación del gobierno que supervisa la aplicación del plan estatal de Jalisco para la movilidad no motorizada. Entre 2013 y 2017, los gobiernos locales construyeron o instalaron 90 kilómetros de ciclovías en el área metropolitana. Esto respondía al visible incremento de ciclistas en la ciudad. “A nivel metropolitano debemos estar muy por encima de los 212 000 viajes [en bicicleta] que se midieron en 2008, debemos estar alrededor de 310 000”, me contó Fernando en su oficina en octubre de 2017, cuando explicaba los numerosos cambios que había visto suceder en la ciudad. Después del encuentro utilicé una de las bicicletas públicas del sistema local (llamado MiBici) –también supervisado por Fernando– para viajar a la biblioteca local. En el trayecto vi numerosos señalamientos con un dibujo de bicicleta y la palabra ‘preferencia’.

En resumen, aunque las primeras ciclovías ciudadanas fueron llevadas a cabo por activistas casi por sus propias necesidades personales, pronto participaron en un evento con especialistas para conformar un documento que sugería una red de ciclovías al gobierno. Esto se efectuó en 2012 y el documento resultante, el Plan Maestro de Movilidad Urbana No Motorizada del Área Metropolitana de Guadalajara, se ha convertido en una referencia para los cambios recientes en la infraestructura urbana. Con la ayuda del ITDP y de una empresa de consultoría en diseño urbano, los activistas trazaron una visión para las infraestructuras ciclistas prioritarias con especificidades técnicas acordes con las normas internacionales. Si bien algunos proyectos posteriores han seguido innovando, ese documento ha servido tanto de inspiración como de fuente de conocimientos técnicos para los nuevos funcionarios gubernamentales.

Derechos peatonales

Entre las primeras campañas o iniciativas desarrolladas para resaltar la falta de una adecuada planificación urbana e infraestructuras para peatones se encuentra una serie de paseos realizados por Guadalajara a partir de 2008. Estas caminatas fueron organizadas por Com:plot en cooperación con otros grupos, como Ciudad para Todos. Al publicar rutas claramente establecidas en sus páginas web, estos grupos invitaron a las personas interesadas a unírseles. Un miembro del equipo tomaría una foto cada pocos pasos y, con ello, realizaría un video de la caminata que, posteriormente, se subiría a varias páginas web. La experiencia de caminar juntos –en grupo– a través de largas distancias (a veces se iba de un extremo a otro de la ciudad) tenía como objetivo ayudar a sensibilizar a los participantes respecto al carácter fragmentado de la urbe.

A estas caminatas les siguieron eventos más pequeños, a menudo centrados en barrios o vecindarios específicos. Un ejemplo fue el llamado Camina Barrio, que tuvo lugar en la colonia de Santa Teresita en 2013. Para este evento, los activistas se unieron a la red internacional Jane's Walk (nombre inspirado en las ideas de Jane Jacobs sobre la construcción de comunidades en los vecindarios urbanos).¹⁸ Convocados a través de las redes sociales y ya una vez reunidos, los participantes caminaron por el vecindario tomando fotografías de aquellas cosas que les gustaban o no, detectadas en las banquetas o aceras. Finalmente, los activistas compartieron sus fotos en las redes sociales y trataron de provocar debates públicos sobre la calidad y los usos de las aceras.

En México es común encontrar aceras o banquetas en mal estado, lo que las hace difíciles de usar para cualquiera, pero su uso se torna especialmente problemático para quienes tienen dificultades de movilidad. Por otro lado, es frecuente que los conductores se estacionen en rampas, obstruyendo así el camino a los peatones. Entonces, el debate se configuraba prometedor. Realmente, desde el evento del Camina Barrio, varios gobiernos locales del área metropolitana de Guadalajara se han esforzado por mejorar la calidad de las aceras. Así, numerosas intersecciones han sido rehechas con criterios de acceso universal y, entre otros aspectos, se ha exigido la construcción de rampas sin fisuras.¹⁹

¹⁸ Cfr. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*.

¹⁹ Para clarificar lo que esto significa en la práctica, cfr. Hans Persson *et al.*, "Universal Design, Inclusive Design, Accessible Design, Design for All: Different Concepts-One Goal?"

El otro objetivo clave de los activistas, como refería, era evitar las obstrucciones innecesarias de las aceras. Marcos, un destacado activista de un grupo ecologista, fue contratado como jefe de una oficina de movilidad en el municipio de Guadalajara para diseñar y aplicar políticas innovadoras relacionadas con las diversas escalas de movilidad física de los habitantes en la urbe. En este puesto desarrolló un proyecto llamado Banquetas Libres, el cual consistía en multar a los automovilistas que fueran encontrados obstruyendo una acera o banqueta. Los automovilistas podían elegir entre pagar la multa –una suma considerable– o asistir a un curso de sensibilización sobre temas de movilidad. Se esperaba que al elegir esta última opción mejorarían sus actitudes hacia los peatones, los ciclistas y los espacios públicos.

Una mañana de domingo, en octubre de 2017, asistí a uno de estos cursos. Al llegar conocí a la instructora, Susana, una mujer de aproximadamente 30 años que tiene un negocio de venta de agua de frutas y que, junto con algunos amigos, fundó una pequeña organización no gubernamental para abogar por una mayor seguridad vial. Desde el principio, el curso fue atractivo. Susana se enfocó en explicar lo que se ha llamado la *pirámide de la movilidad*, que estipula quién debe tener prioridad (es decir, el derecho de paso) en las calles de la ciudad. La pirámide dicta el siguiente orden, de mayor a menor prioridad: peatones, ciclistas, transporte público, transporte de carga, automóviles privados. Para mi sorpresa, cuando Susana pidió a los participantes que adivinaran el orden correcto, la mayoría de las 60 personas asistentes a la sesión –articulada con uno de los tres grupos que funcionaban en simultáneo– colocaron los automóviles en primer lugar. Sin embargo, Susana orientó hábilmente una serie de actividades para explicar por qué los usuarios más vulnerables de las calles deben tener preferencia.

Para el segundo momento del curso, David, un activista con parálisis cerebral, dirigió una sesión sobre discapacidades y movilidad. Parte de su sesión consistió en que los participantes asumieran el papel de personas con dificultades de movilidad, mientras que los espectadores decidían quiénes debían tener derecho a utilizar los espacios de estacionamiento diseñados para personas con discapacidades físicas.

On the Concept of Accessibility-Historical, Methodological and Philosophical Aspects", en *Universal Access in the Information Society*.

Él insistió en el concepto de *acceso universal* como la única medida de verdadera inclusión que no era condescendiente con aquellos que presentan dificultades de movilidad. La última parte del curso fue dedicada a concientizar sobre los riesgos de conducir bajo la influencia del alcohol. Una de las actividades de esta sección requería que los voluntarios portaran gafas Fatal Vision –dispositivos que distorsionan la experiencia visual del usuario al simular el efecto del alcohol–²⁰ mientras intentaban caminar por un escenario. En el ejercicio, los participantes debían evitar varios obstáculos o patear una pelota. La tarea fue a la vez iluminadora y divertida, ya que los involucrados experimentaron realmente lo difícil que es transitar por el espacio público mientras su percepción se encuentra alterada.

La importancia de la fenomenología

Los activistas, al poder aportar sus ideas a las prácticas gubernamentales y a la formulación de políticas, han impulsado una perspectiva fenomenológica éticamente informada de la planificación y la gobernanza urbanas. Tanto las ciclovías ciudadanas como los derechos peatonales muestran cómo los activistas identificaron y trataron de solucionar una serie de deficiencias en las infraestructuras urbanas –una falta total de ciclovías y banquetas deficientes y obstruidas, respectivamente–. En ambos casos, los funcionarios gubernamentales inicialmente desestimaron las críticas de los activistas alegando, en relación con el primer movimiento, que los ciclistas podían utilizar las vías existentes y, con respecto al segundo, que había obras públicas dedicadas a mejorar las banquetas. El objetivo de estos funcionarios era omitir o desacreditar los argumentos de los activistas para desarmar a los manifestantes. Sin embargo, las campañas de los activistas siguieron cobrando fuerza al tratar de llevar los temas de la movilidad y el espacio público a la arena política: si bien en sus primeras intervenciones encontraron más señales de oposición por parte de los conductores y transeúntes, con el paso del tiempo –y, sobre todo, en el caso del movimiento de las ciclovías ciudadanas– la balanza se inclinó a su favor. Precisamente, una de las actividades que realicé durante la intervención del “carril

²⁰ Cfr. Jeremy Jewell, Stephen Hupp y Greg Luttrell, “The Effectiveness of Fatal Vision Goggles: Disentangling Experiential Versus Onlooker Effects”, en *Journal of Alcohol and Drug Education*.

compartido” fue repartir folletos a conductores y transeúntes, explicando de qué se trataba la acción. Algunas personas tenían curiosidad por conocer acerca del esfuerzo, mientras que otras ya habían oído hablar de él y me agradecían por mi participación. Solo una minoría estaba desinteresada. Entonces, desde mi propio involucramiento constaté que la mayoría de la gente estaba de acuerdo con la causa de los activistas, apoyando sus acciones, firmando sus peticiones y exigiendo, junto con ellos, mejoras. Considero que este éxito de los activistas se debió a que no se limitaron a describir lo que pensaban que estaba mal, sino que también evidenciaron, a través de performances experienciales *in situ*, lo que estaban criticando. Al pintar las ciclovías ciudadanas, subrayaban los riesgos que los ciclistas debían asumir en las calles de Guadalajara; mientras que al caminar por la ciudad, los activistas presenciaron y participaron en el ejercicio de evaluación de calidad de las banquetas.

Este enfoque particular de activismo, como ya he sugerido, sigue un modelo fenomenológico de persuasión. Maurice Merleau-Ponty desarrolló su propuesta sobre la fenomenología de la percepción para abordar lo que él consideraba una trampa en la que la filosofía occidental había caído al defender la idea del conocimiento como representación.²¹ En su opinión, la influencia de Descartes en la filosofía occidental ha significado una perpetuación de la dicotomía entre la mente y la realidad, con la consecuencia de que el conocimiento deviene representacional. Así, Merleau-Ponty sostiene que es a través de la experiencia sensible corporal que se llega a conocer las cosas, porque ningún hecho individual puede ser entendido fuera de su propio contexto.²² Esto es similar a la manera en que las investigaciones recientes han definido las infraestructuras: “analíticamente, la infraestructura aparece solo como una propiedad relacional, no como una cosa despojada de uso”.²³

Si se toma en serio la propuesta de Merleau-Ponty, se puede entender cómo la experiencia es, en sí misma, un motor de creatividad.²⁴ Esta visión está en línea con las recientes reflexiones sobre los funda-

²¹ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*.

²² Cfr. Lawrence Hass, *Merleau-Ponty's Philosophy*.

²³ Susan Leigh Star y Karen Ruhleder, “Steps toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces”, en *Information Systems Research*, p. 113.

²⁴ Cfr. L. Hass, *ob. cit.*, p. 3.

mentos cognitivos y motores de la percepción.²⁵ Nuestra experiencia o percepción del mundo (es decir, *el estar en el mundo*) no es una práctica pasiva de recibir información. A través de los movimientos, la imaginación y el desarrollo (por ejemplo, al notar los vínculos entre los fenómenos), participamos activamente en la construcción de nuestra visión del mundo. La trampa de la representación es que se basa en el lenguaje para representar la realidad. Frente al *conocer por experiencia* fenomenológico, el modelo representacional nos ofrece *conocer por descripción*. En este esquema, estamos sujetos a comprender lo que ocurre a nuestro alrededor solo tomando o aceptando la palabra de alguien.

Esto es particularmente preocupante en el contexto de los regímenes autoritarios o semiautoritarios donde los que detentan el poder tratan de controlar la construcción del significado simbólico de la realidad. El gobierno de Guadalajara puede no ser autoritario, pero cae en una *dictablanda*, es decir, un estilo de gobierno de dictadura suave heredado del régimen de partido único del PRI (el Partido Revolucionario Institucional), que mantuvo el poder durante la mayor parte del siglo XX.²⁶ Por lo tanto, el gobierno existente en Guadalajara a menudo emplea un modelo de representación a partir del cual los funcionarios buscan construir su versión de la realidad y tratan de lograrlo mediante la inclusión de términos políticamente correctos que estén de acuerdo con las normas y expectativas internacionales.

Los activistas, en cambio, han seguido el credo de Merleau-Ponty de conocer por experiencia. Están convencidos de que es a partir de la comunicación de lo que experimentan los ciclistas y peatones que otros ciclistas y peatones pueden reconocer su vulnerabilidad. Además, según su criterio, las personas que normalmente no andan en bicicleta o caminan por algunos barrios podrían, al intentarlo, desarrollar empatía por aquellos que lo hacen. Lo que los activistas lograron, por lo tanto, fue una subversión de lo representacional a través de una insistencia en lo experiencial. Al respecto, María, una activista con un doctorado en Diseño Urbano, me comentó: “los planificadores urbanos deben dejar de usar mapas y gráficos como guía; deben confiar en cómo la gente experimenta la ciudad”. Su insistencia refleja esta sensibilidad

²⁵ Cfr. Alva Noë, *Action in Perception*.

²⁶ Cfr. Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*.

más amplia de los activistas hacia la fenomenología, incluso si no la nombraron como tal.

Pero ¿cómo se relaciona lo experiencial con la estética y la ética? Como rama de la filosofía, la estética se ocupa de las percepciones sensoriales, así como del juicio de lo que se percibe en relación con un cierto patrón de gusto o expectativas. Las percepciones son fundamentales para valorar el atractivo de algo; y este nivel de atractivo, frecuentemente, se mide de acuerdo con criterios establecidos. Cuando se relaciona con lo urbano, la estética concierne no solo a las apariencias, sino a las experiencias corporales. Los espacios, las dimensiones, los patrones y otros aspectos influyen en la forma en la que viven los habitantes urbanos.²⁷ Por su parte, la ética consiste en principios morales en la práctica, también determinados según ciertas expectativas,²⁸ las cuales se construyen usualmente en una comunidad y se ajustan a las opiniones comunes desarrolladas durante la convivencia. Entonces, los criterios utilizados para medir tanto la estética como la ética son desarrollados por los colectivos sociales que filtran todo aquello que no sea considerado valores comunes. Mientras que la estética puede permanecer en el ámbito de las cosas tangibles e intangibles, la ética se ocupa solo de las prácticas o la interacción humanas. En ambos casos, las personas involucradas utilizan sus propias experiencias como ejemplos cuando se enfrentan a situaciones u objetos similares, por lo cual puedo decir que la estética y la ética se asocian, inexorablemente, con las experiencias sensoriales.

Observaciones finales y recomendaciones

El factor clave para la incorporación de una perspectiva ética en la planificación y formulación de políticas urbanas del gobierno en Guadalajara ha sido la participación de activistas en los procesos oficiales. El involucramiento de los activistas no se limitó al diálogo con los funcionarios del gobierno, sino que incluyó varias etapas de planificación e intervención. Por ejemplo, muchos activistas permanecieron fuera del gobierno, pero unos pocos entraron en oficinas especializadas donde

²⁷ Cfr. Kelvin E. Y. Low, "The Sensuous City: Sensory Methodologies in Urban Ethnographic Research", en *Ethnography*.

²⁸ Cfr. Alasdair MacIntyre, *A Short History of Ethics: A History of Moral Philosophy from the Homeric Age to the Twentieth Century*.

podían llevar a cabo proyectos que habían defendido con anterioridad –proceso que, en general, fluyó sin muchas fricciones, excepto por las críticas de algunos activistas y políticos de partido–. Un factor decisivo que permitió esa colaboración fue la mediación constante de personal técnico altamente especializado de OSC internacionales (como el ITDP), en tanto propiciaron cambios negociados que combinaban las consideraciones éticas con las estéticas. Se han producido, así, modificaciones que embellecen el paisaje urbano sin dejar de fomentar la inclusividad y la justicia para todos los usuarios.

Lo que queda claro es que para los activistas las infraestructuras no son solo elementos funcionales, sino que devienen herramientas para ayudar a los habitantes urbanos a experimentar sus vidas de manera mejorada. El concepto de infraestructuras fenomenológicas es útil en este sentido, ya que alude a la singularidad de dichas experiencias (las experiencias de las personas son fundamentalmente diferentes en cada infraestructura por la que transitan o con la que se relacionan). Los activistas urbanos aprovecharon en Guadalajara, con sus *performances* y campañas, el deseo latente en los residentes de la ciudad por participar en formas experienciales de adquisición de conocimientos que, a su vez, les permitieran construir mejores vidas informadas a través de esas mismas experiencias. Sin nombrarlo como tal, los activistas fomentaron el desarrollo de una imaginación ética entre los habitantes urbanos²⁹ como parte del proceso de vivir con infraestructuras y experimentarlas.

En los últimos años, a medida que el trabajo de los activistas se ha ido generalizando en Guadalajara y sus causas han recibido el apoyo de una amplia gama de habitantes urbanos, los nuevos proyectos han ido sumando las lecciones aprendidas de los primeros. Al mantener el espíritu activista como ingrediente fundamental para la formulación de políticas, los gobiernos locales y regionales han fortalecido la legitimidad y el valor de sus intervenciones urbanas. De este modo, cada proyecto emergente incorpora una serie de debates y discusiones que tienen lugar realmente, a diferencia de las prácticas institucionales previas que simulaban la participación pública. Por lo tanto, los gobiernos urbanos deben estimular la participación de los activistas que trabajan en las organizaciones locales de la sociedad civil y asegurarse de que se

²⁹ Como lo describe Henrietta Moore en *Still Life: Hopes, Desires, and Satisfactions*, p. 15.

comprometan con los conocimientos especializados. Al mismo tiempo, estos gobiernos pueden aprovechar la experiencia y los recursos de las organizaciones de la sociedad civil internacionales y los organismos de ayuda al desarrollo que están interesados en promover formas colaborativas para materializar mediaciones satisfactorias con sus ciudadanos. Justamente, en este texto, he intentado poner de relieve cómo una estrategia utilizada por los activistas ha contribuido a garantizar infraestructuras optimizadas que se benefician de las aportaciones de los expertos y que ayudan a mejorar la calidad de vida en la ciudad para todos los habitantes.

Bibliografía citada

- Acosta García, Raúl, “Toma-La Ciudad’: Intersubjective Activism in Guadalajara’s Streets and City Museum”, en *Journal American and Caribbean Anthropology*, vol. 24, núm. 1, 2019, pp. 221-241.
- Aoki, Masahiko e Hirokazu Takizawa, “Information, Incentives, and Option Value: The Silicon Valley Model”, en *Journal of Comparative Economics*, vol. 30, núm. 4, 2002, pp. 759-786.
- Atkinson, Rowland y Hazel Easthope, “The Consequences of the Creative Class: The Pursuit of Creativity Strategies in Australia’s Cities”, en *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 33, núm. 1, 2009, pp. 64-79.
- Audirac, Ivonne, “Information-Age Landscapes Outside the Developed World: Bangalore, India, and Guadalajara, Mexico”, en *Journal of the American Planning Association*, vol. 69, núm. 1, 2003, pp. 16-32.
- Banister, David, “Sustainable transport and public policy”, en *Transportation Engineering and Planning*, vol. 2, pp. 192-214.
- Com:plot, “Com:Plot”, en: <http://citacomplot.blogspot.de/> (último acceso: 4 de octubre de 2021).
- Duranti, Alessandro, “Husserl, Intersubjectivity, and Anthropology”, en *Anthropological Theory*, vol. 10, núm. 1-2, 2010, pp. 16-35.
- Figueroa López, Alejandro, *Valle del silicio mexicano: Pasado, presente y futuro de la industria jalisciense de alta tecnología*, Guadalajara, CANIETI Occidente, 2019.
- Florida, Richard L., *Cities and the Creative Class*, Nueva York, Routledge, 2005.

- Fryd, Vivien Green, “Suzanne Lacy’s Three Weeks in May: Feminist Activist Performance Art as ‘Expanded Public Pedagogy’”, en *NWSA Journal*, vol. 19, núm. 1, 2007, pp. 23-38.
- Gillingham, Paul y Benjamin T. Smith, *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, Durham, Londres, Duke University Press, 2014.
- Grodach, Carl, “Cultural Economy Planning in Creative Cities: Discourse and Practice”, en *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 37, núm. 5, 2013, pp. 1747-1765.
- Hass, Lawrence, *Merleau-Ponty’s Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- Ingold, Tim, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge, 2000.
- Jackson, Michael, *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Nueva York, Vintage Books, 1992.
- Jewell, Jeremy, Stephen Hupp y Greg Luttrell, “The Effectiveness of Fatal Vision Goggles: Disentangling Experiential Versus Onlooker Effects”, en *Journal of Alcohol and Drug Education*, vol. 48, núm. 3, 2004, pp. 63-84.
- Low, Kelvin E. Y., “The Sensuous city: Sensory methodologies in urban ethnographic research”, en *Ethnography*, vol. 16, núm. 3, 2014, pp. 295-312.
- MacIntyre, Alasdair, *A Short History of Ethic: A History of Moral Philosophy from the Homeric Age to the Twentieth Century*, Londres y Nueva York, Routledge Classics, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Nueva York y Londres, Routledge, 2012.
- Moore, Henrietta, *Still Life: Hopes, Desires, and Satisfactions*, Cambridge y Malden, Polity Press, 2011.
- Navarrete Ulloa, Carlos Alberto, “Gobernanza de la Ciudad Creativa Digital en Guadalajara”, en Carlos Alberto Navarrete Ulloa, coord., *Gobernanza de distritos creativos y culturales en metrópolis latinoamericanas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 27-76.
- Noë, Alva, *Action in Perception*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2004.

- Palmer, Gary B. y William R. Jankowiak, "Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane", en *Cultural Anthropology*, vol. 11, núm. 2, 1996, pp. 225-258.
- Persson, Hans *et al.*, "Universal design, inclusive design, accessible design, design for all: Different Concepts –one goal? On the concept of accessibility-historical, methodological and philosophical aspects", en *Universal Access in the Information Society*, vol. 14, núm. 4, 2015, pp. 505-526.
- Scott, Allen J., "Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions", en *Journal of Urban Affairs*, vol. 28, núm. 1, 2006, pp. 1-17.
- Star, Susan Leigh y Karen Ruhleder, "Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces", en *Information Systems Research*, vol. 7, núm. 1, 1996, pp. 111-134.
- Vázquez Ávila, Guillermo, José Sánchez Gutiérrez y Elsa Georgina González Uribe, "How innovation in operations increases competitiveness in manufacturing SMES in the metropolitan area of Guadalajara", en *Nova Scientia*, vol. 7, núm. 15, 2015, pp. 597-615.

“¿QUÉ ES ESTA COSA?” EL HIGH LINE COMO INFRAESTRUCTURA DE AFECTO¹

*Julian Brash*²

¿Qué es el High Line? En principio, la respuesta resulta sencilla: es un parque público que discurre por el lado oeste de Manhattan sobre un puente de ferrocarril rehabilitado; un parque que, desde su apertura en 2009, ha recibido millones de visitantes y una considerable atención. Pero lo cierto es que el High Line ha sido blanco tanto de grandes elogios como de críticas mordaces. Desde la perspectiva de algunos, se trata de un uso innovador del diseño urbano y paisajístico con el fin de rescatar, para el uso público en general, espacios industriales abandonados siendo, por lo mismo, una gloriosa contribución a una esfera pública urbana revivida: “un regalo inestimable y transformador”,³ “uno de nuestros nuevos modelos de espacio público más importantes”,⁴ “un enriquecimiento comunitario”.⁵ Para otros, no obstante, el High Line es una manifestación más de la neoliberalización del espacio urbano, una “máquina de gentrificación” –como ha dicho el urbanista David Madden– que ha llevado a un desarrollo masivo en los alrededores del parque y ha contribuido a recuperar y domesticar el espacio urbano para el uso de turistas y residentes adinerados.

Estas valoraciones del carácter del parque se basan en (y, a su vez, fomentan) narrativas políticas y teóricas contrapuestas sobre ciudades posindustriales como Nueva York: ¿son estas ciudades crisoles de la pri-

¹ Este material se basa en un trabajo apoyado por la National Science Foundation con el premio BCS-1424084, y por la National Endowment for the Humanities con el premio FT-61979-14. Quisiéramos agradecer especialmente a Alexis Alemy, Jennifer Rogers y a Marysia García por su ayuda en la investigación que sirvió de base a este artículo.

² Departamento de Antropología, Montclair State University.

³ Nicolai Ouroussoff, “On High, a Fresh Outlook”, en *The New York Times*.

⁴ Paul Goldberger, “The Final Segment of the High Line is Stunningly Refreshing”, en *Vanity Fair*.

⁵ Martín Filler, “Up in the Park”, en *The New York Review of Books*.

vatización, la mercantilización, el consumismo y el control social, como sugiere el discurso del urbanismo neoliberal?⁶ o ¿son crisoles de revitalización, creatividad, dinamismo económico y renacimiento del urbanismo a escala humana pos Jane Jacobs?⁷ Con el presente artículo pretendemos eludir este debate entre urbanistas preocupados por la cuestión de la naturaleza del High Line en términos más elementales. En cambio, planteamos la pregunta “¿qué es el High Line?” en el más literal de los sentidos. Ello nos permite mirar el High Line y, por tanto, la ciudad posindustrial de la que es parte importante, de una forma novedosa.

La cuestión de qué es el High Line, sin embargo, no es nueva. Como nos comentó un urbanista, la pregunta “¿qué es esto?” circuló desde el principio del debate sobre qué se haría con el obsoleto puente ferroviario de caballete que acabó convirtiéndose en el High Line, tal y como lo conocemos ahora. Y la pregunta se ha respondido de diferentes maneras. Por supuesto, el High Line ha sido calificado como un “parque”, pero varios de los que participaron en su fundación rechazan esta etiqueta: “por mucho tiempo nunca utilizamos la palabra ‘parque’”, señaló Robert Hammond, fundador de Friends of The High Line; “nos gustaría que no se llamara ‘parque’, sino simplemente ‘High Line’”, insistió un orador en un foro de opinión de la comunidad en 2003. También se le ha llamado, entre otras cosas, museo gigante al aire libre, institución cultural, plaza desplegada, jardín, pasarela, terraza extendida, gran escalera de incendios, corso mediterráneo, explanada frente al mar, paseo marítimo de la ciudad, cubierta de paseo de un transatlántico, gran muelle, azotea, casa del árbol, plaza de la ciudad, escuela, alfombra voladora, prado verde emergente, prado alpino, etcétera.

Muchas de estas metáforas tienen en común el elemento de la circulación de personas, de arte y de cultura. En cierto modo, esto no es sorprendente ya que el High Line, en su encarnación original como puente ferroviario, fue una estructura construida que hizo posible la circulación: o sea, operó como infraestructura. Pero en otro sentido es inesperado, ya que el carácter infraestructural del High Line suele limitarse a su pasado previo a la remodelación, por lo cual se conside-

⁶ Cfr. Jeff Maskovsky y Julian Brash, “Governance: Beyond the Neoliberal City”, en Donald M. Nonini, ed., *A Companion to Urban Anthropology*.

⁷ Cfr. Edward Glaeser, *Triumph of the City*; Richard Florida, *Cities and the Creative Class*.

ra habitualmente como una reutilización de infraestructura de la era industrial. En ese sentido, este artículo resiste la tentación de negar a los elementos infraestructurales del High Line su carácter coetáneo⁸ y, en cambio, considera al High Line una pieza de infraestructura que, como un todo, está ineludiblemente incrustada en el presente y, en consecuencia, tiene funciones circulatorias específicas adecuadas a su contexto urbano contemporáneo. Por ello, a continuación analizaremos la infraestructura del High Line de un modo que va ligeramente a contracorriente. De manera más específica, proponemos que no se vea al High Line como un simple parque (o como se le quiera llamar) situado sobre una infraestructura industrial obsoleta –que, a su vez, incorpora–, sino como una nueva pieza de infraestructura urbana en sí misma. Establecido esto, el artículo plantea y responde dos preguntas adicionales. En primer lugar, ¿qué tipo de circulación hace posible esta nueva infraestructura? En segundo orden, y dado que las infraestructuras y las circulaciones suelen ofrecer una visión de la racionalidad política, ¿qué nos dice el High Line sobre la gobernanza urbana contemporánea?

El High Line: infraestructura y contemporaneidad

Al plantear y responder estas preguntas, seguiremos la línea de una serie de investigadores que han recurrido al análisis de las infraestructuras para vincular diferentes aspectos de la vida contemporánea –y, a menudo, urbana– como la estética, la semiótica, el gobierno, los conocimientos técnicos, los sistemas tecnológicos, y la producción y reproducción capitalistas.⁹ Este tipo de trabajo suele utilizar la materialidad de las infraestructuras como punto de entrada a estos ámbitos diversos, pero relacionados. Tal enfoque llama la atención sobre el modo en que las interacciones cotidianas entre entidades humanas y no humanas se construyen, reconstruyen y deconstruyen alternativamente de forma continua y dinámica.¹⁰

⁸ Cfr. Johannes Fabian, *Times and the Other: How Anthropology Makes Its Object*.

⁹ Cfr. Brian Larkin, “The Politics and Poetics of Infrastructure”, en *Annual Review of Anthropology*; Leo Coleman, “Infrastructure and Interpretation: Meters, Dams, and State Imagination in Scotland and India”, en *American Ethnologist*, p. 470.

¹⁰ Cfr. Penny Harvey y Hannah Knox, “The Enchantments of Infrastructure”, en *Mobilities*; Stephen Graham y Colin McFarlane, eds., *Infrastructural Lives: Urban Infrastructure in Context*; Nikhil Anand, *Hydraulic City: Water and the Infrastructures of Citizenship in Mumbai*; Julie Y. Chu, “When infrastructures attack: The workings of disrepair in China”, en *American Ethnologist*.

En nuestro caso, destacamos la forma en que, en palabras de Nikhil Anand, las diferentes “infraestructuras surgen, producen y permiten diferentes formas de subjetividad política en la ciudad”; es decir, intentamos esclarecer cómo estas permanecen imbricadas con proyectos específicos de gobernanza urbana. Además, nuestro trabajo se mantiene enfocado en la materialidad y, en particular, en la materialidad del High Line. No se trata, sin embargo, de que los materiales en sí mismos sean determinantes para las dinámicas políticas, sino de que el análisis de los arreglos materiales permita considerar cómo la estética, los sistemas tecnológicos y los conocimientos técnicos –aquí asumidos bajo la rúbrica del diseño– pueden proporcionar una visión de las racionalidades y los proyectos políticos que inspiraron su ensamblaje y que, por tanto, animan sus operaciones.¹¹

Esta perspectiva de análisis ha sido adoptada por un conjunto de estudiosos que han demostrado cómo la construcción, el mantenimiento, el funcionamiento cotidiano, el abandono y la destrucción de las infraestructuras y sus elementos se relacionan con una amplia variedad de proyectos gubernamentales. Entre estos proyectos se encuentran la privatización y la neoliberalización,¹² el control en el sentido deleuziano,¹³ la construcción de ciudades inteligentes,¹⁴ la sustentabilidad,¹⁵ el poscolonialismo¹⁶ y muchos otros.¹⁷ Al respecto, Brian Larkin, en su importante revisión de los trabajos recientes sobre infraestructuras, ha precisado:

¹¹ La relación entre el diseño, el diseño urbano y la racionalidad política ha sido ampliamente explorada (Cfr. D. Asher Ghertner, *Rule By Aesthetics: World Class City Making in Delhi*; James Holston, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*; Denise L. Lawrence y Setha M. Low, “The Built Environment and Spatial Form”; Charles Rutherford, “Beyond the Radiant Garden City Beautiful: Notes on the New Urbanism”; Douglas Spencer, “Architectural Deleuzism: Neoliberal Space, Control and the ‘Univer-City’”). En este caso, la atención se centra en las infraestructuras como medio de diseño y en la manera en que estas se integran en un proyecto gubernamental y lo constituyen.

¹² Cfr. S. Graham y Simon Marvin, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*.

¹³ Cfr. Andrés Luque-Ayala y S. Marvin, “The Maintenance of Urban Circulation: An Operational Logic of Infrastructural Control”, en *Environment and Planning D: Society and Space*.

¹⁴ Cfr. Alan Wiig, “Crafting a Digital Public”; A. Wiig, “Everyday Landmarks of Networked Urbanism: Cellular Antenna Sites and the Infrastructure of Mobile Communication in Philadelphia”.

¹⁵ Cfr. Gökçe Günel, *Spaceship in the Desert: Energy, Climate Change, and Urban Design in Abu Dhabi*.

¹⁶ Cfr. N. Anand, *ob. cit.*

¹⁷ Cfr. Antina von Schnitzler, “Traveling Technologies: Infrastructure, Ethical Regimes, and the Materiality of Politics in South Africa”, p. 672; J. Chu, *ob. cit.*; L. Coleman, *ob. cit.*; Stephen Collier, James Christopher Mizes y A. von Schnitzler, “Preface: Public Infrastructure/infrastructural Publics”.

Las infraestructuras [...] son interesantes porque revelan formas de racionalidad política que subyacen a los proyectos tecnológicos y que dan lugar a un “aparato de gubernamentalidad” (Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France*) [...] Enfocarse en la cuestión de la forma, o en la poética de las infraestructuras, permite comprender cómo lo político puede constituirse a través de diferentes medios [...] También significa estar atento a las dimensiones formales de las infraestructuras, comprender qué tipo de objetos semióticos son, y determinar cómo se dirigen y constituyen a los sujetos, así como sus operaciones técnicas.¹⁸

Al abordar las infraestructuras como conjuntos materiales que abarcan y vinculan lo técnico, lo semiótico y lo estético, podemos analizar las racionalidades políticas no como lógicas abstractas divorciadas, en cierto modo, de las experiencias cotidianas, sino más bien como encarnadas e integradas en el flujo de la acción social.¹⁹ Esto es especialmente importante en el contexto urbano, donde la gobernanza suele movilizar el espacio físico, incluidas las infraestructuras, con el fin de hacer que los cuerpos sean productivos y ordenados. Así, las infraestructuras –al igual que otros arreglos físicos complejos del espacio urbano–, en tanto conectores entre lo semiótico y lo corporal, posibilitan abordar las exploraciones en torno a la manera en que los diferentes modos de experiencia pueden devenir objetivo de los proyectos gubernamentales.

Reutilización industrial y políticas de consumo

Teniendo esto en cuenta, podemos regresar a la forma en que la condición infraestructural del High Line ha sido considerada habitualmente. Antes, sin embargo, nos parece significativo remarcar que el High Line es un ejemplo global de reapropiación creativa de las infraestructuras industriales en el contexto de las ciudades posindustriales.

El origen del High Line se remonta a la década de 1930, cuando una estructura con una elevación de aproximadamente 9.14 metros

¹⁸ B. Larkin, *ob. cit.*, p. 329.

¹⁹ Aunque no es el objetivo de nuestro artículo, este enfoque también permite observar la gobernanza urbana como algo variado, limitado y desordenado, así como articulado de forma compleja con otros proyectos gubernamentales. Para una revisión de cómo se aplica esto a las teorizaciones sobre la neoliberalización, una forma particular de gobernanza, *cf.* J. Maskovsky y J. Brash, *ob. cit.*

fue construida para eliminar el tráfico de mercancías por ferrocarril a nivel de calle (durante unos 80 años, este tipo de circulación había entrado en conflicto con otras formas de transporte urbano siendo los resultados, a menudo, fatales). Pero la construcción del High Line formaba parte de un proyecto más amplio de mejora: así, fue articulado como una enorme infraestructura que se extendió a lo largo de 13 millas del lado oeste de Manhattan y costó el equivalente a unos 2 mil millones de dólares actuales. Con esta obra se pretendía racionalizar el espacio urbano para facilitar el flujo de mercancías, de personas y, en última instancia, de capital.

Sin embargo, a pesar de su coste y ambición, el High Line se tambaleaba en lo que David Harvey ha llamado el “filo de la navaja”, es decir, entre la utilidad para la acumulación de capital y la obsolescencia por poco tiempo.²⁰ En efecto, en la década de los cincuenta, el auge del transporte interestatal por carretera provocó una drástica reducción del tráfico ferroviario en el High Line. Para 1970, su sección más meridional –la cual iba desde Spring Street a Gansevoort Street– fue demolida y, apenas un decenio después, se produjo la circulación del último tren –que llevaba tres vagones de pavos congelados– por sus vías. De esa manera, a medida que en los años siguientes Nueva York devenía una potencia posindustrial, el High Line pasaba a constituirse en un recuerdo decrepito y un tanto misterioso del pasado industrial de la ciudad y, como muchas de las estructuras del espacio urbano industrial, se convirtió en un lugar para actividades ilícitas.

A finales de los años noventa, dos residentes de Chelsea, Joshua David y Robert Hammond, encantados con la ahora romántica estructura industrial, dirigieron un esfuerzo de una década para convertir el High Line en un espacio público urbano único. Así, tras liderar una campaña para evitar que la administración del entonces alcalde Rudy Giuliani derribara la estructura, se dedicaron a rediseñar el High Line.

Al igual que muchos de los primeros defensores del parque, Hammond y David eran profesionales de cuello blanco con una inclinación hacia la estética. Por esta razón, el diseño de vanguardia fue visto como un elemento crucial del parque desde el primer momento. De esa forma, el High Line fue objeto de dos concursos de diseño de alto nivel a

²⁰ Cfr. David Harvey, *The Urban Experience*.

principios de la década del 2000: un concurso de ideas en 2003, y un concurso más serio y bien financiado en 2004 en el cual se determinó quiénes serían los diseñadores definitivos del parque. En ambos certámenes –muy publicitados en la prensa especializada y masiva– participaron varios de los diseñadores y empresas más destacadas del mundo, incluido el equipo que finalmente ganó la competencia, formado por Field Operations (del paisajista y diseñador urbano James Corner), el estudio de diseño Diller Scofidio + Renfro (DS+R), y el paisajista Piet Oudolf. Al mismo tiempo, Hammond y David dirigieron eficaces campañas políticas y de recaudación de fondos que obtuvieron el apoyo del gobierno de la ciudad, de organizaciones de defensa del espacio público y de la comunidad filantrópica neoyorquina. La primera fase del High Line reconstruido se abrió a los visitantes en 2009 y a esta se añadieron nuevas secciones inauguradas en 2011 y 2014.

El High Line y las narrativas que en él convergen celebran el pasado industrial de Nueva York a través de la preservación y la recontextualización de su estructura misma, así como de la reutilización de piezas de infraestructura industrial de menor escala, en su mayoría hechas de acero: vías de ferrocarril, soportes y ganchos de los que colgaban los cadáveres de animales que pronto serían sacrificados, columnas a vista, barandillas *art déco* y diversos artefactos –de propósito ahora misterioso– relacionados con el ferrocarril. El crítico de arquitectura de la *New York Magazine*, Justin Davidson, haciéndose eco de formulaciones similares, describió el parque como un “triumfo de la recuperación urbana que revive el romance de la fuerza industrial”.²¹ Como sugiere el término *recuperación*, el High Line puede entenderse –y usualmente ocurre– como un ejemplo de reutilización creativa de infraestructuras obsoletas, ya que la propia estructura y los elementos infraestructurales que contiene se consideran restos de una época pasada. En ese sentido, estos elementos son estetizados, sentimentalizados y domesticados de una forma que, según los estudiosos críticos del urbanismo, es típica del espacio industrial recuperado. Tales análisis suelen plantear que la función refuerza las identidades, los gustos y los imaginarios de las élites, de manera que se apoya la toma de posesión del espacio urbano por parte de las clases altas mediante la gentrificación residencial, la mercantilización y el es-

²¹ Justin Davidson, “Elevated”, en *New York Magazine*.

tablecimiento de entornos estéticos/culturales que excluyen sutilmente a los que no son parte de las élites.²² En otras palabras, la recuperación de la infraestructura industrial se entiende normalmente en términos de consumo contemporáneo, por ejemplo, mediante la mejora del valor de la propiedad o la creación de mercados urbanos que se basan en el pasado industrial para crear una experiencia de consumo específica. La incorporación de la infraestructura industrial genera, así, valor agregado como símbolo de distinción, permitiendo una sobreapreciación (*luxurification*) tanto de productos de consumo como de espacios.²³

A continuación, nuestro trabajo propone un análisis de ciertos elementos del diseño del High Line pretendiendo, con ello, desplazar los términos del debate en torno al parque desde la reutilización y el consumo hacia el énfasis en la creación y la circulación productiva. De esa manera, siguiendo el enfoque de la literatura sobre infraestructuras descrito anteriormente, el presente capítulo se concentra en la materialidad del High Line en tanto nos posibilita entender cómo esa circulación productiva podría contribuir a dilucidar el tipo de racionalidad política que ayuda a constituir el diseño del parque. Más concretamente, mostraremos, en primer lugar, que la idea de que el High Line representa la reutilización de la infraestructura subestima la transformación que sufrió esta estructura al ser rehabilitada. Una vez establecido esto, consideraremos las nuevas condiciones materiales y técnicas existentes en el High Line, así como el tipo de circulación que las mismas permiten. A partir de lo anterior podremos proponer un análisis de la función política actual del parque en su contexto urbano.

Reconstrucción del High Line

A comienzos de la década del 2000, tras el éxito de la campaña política para preservar la estructura y convertirla en un espacio público y luego de la selección del equipo de diseño del nuevo parque, así como de la finalización de las propuestas de diseños iniciales, aquellos encargados de la construcción del nuevo High Line se enfrentaron al difícil problema que representaba la estructura elevada *per se*. En

²² Cfr. Sharon Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, p. 73; Matthew Gandy, "Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands"; Brian Rosa, "Beneath the Arches: Re-Appropriating the Spaces of Infrastructure in Manchester".

²³ Cfr. J. Brash, *Bloomberg's New York: Class and Governance in the Luxury City*.

principio, los diseñadores planearon apoyar la superficie del nuevo parque directamente sobre el lastre original de la estructura, donde se habían acumulado las plantas, la basura y los detritos industriales que constituían el paisaje salvaje de la línea abandonada. Esto permitiría que los nuevos elementos del High Line, como apunta James Corner, “se mezcl[asen] con el paisaje existente”.²⁴

Pero el estado de la estructura suponía un obstáculo para este plan. Las pruebas medioambientales demostraron que el parque en sí era básicamente un terreno baldío “en el cielo”. No solo el suelo y la grava del lecho ferroviario estaban contaminados con productos químicos tóxicos filtrados de los vagones, sino que la propia estructura estaba cubierta de pintura de plomo y necesitaba ser apuntalada. Sin duda, décadas de abandono y negligencia habían cobrado su precio en forma de hormigón derruido y acero oxidado. Ante esta situación, todo aquello que se encontraba por encima de la losa de hormigón original que descansaba en la parte inferior de la estructura tuvo que ser retirado. En un giro irónico, para salvar el High Line “hubo que eliminar –en palabras de David y Hammond– el páramo que se había convertido en [su] característica definitoria”.²⁵ De ese modo, la grava, la tierra, los árboles, las plantas y (podemos asumir que) los animales fueron desechados. Otros elementos, sin embargo, tuvieron un destino menos dramático: las traviesas (o durmientes) y las vías de tren, así como otros artefactos de la época industrial fueron catalogados y guardados para su uso posterior. Por su parte, la estructura fue sometida a un chorreado abrasivo con el fin de eliminar la pintura de plomo original y luego fue repintada por completo, proceso en el que se destinó una tercera y última capa cuidadosamente seleccionada a evocar –pero no replicar– el antiguo aspecto. Finalmente, resultó necesario volver a reparar la base de hormigón e impermeabilizar la estructura para evitar que las filtraciones cayeran sobre las galerías, los restaurantes y los establecimientos comerciales que se esperaban abrir bajo el nuevo High Line. En síntesis, lo que quedaba del High Line original era la estructura de caballete, las traviesas almacenadas, las vías y otros artefactos que habían constituido al ferrocarril. La infraestructura industrial

²⁴ Inhabitat, “The Opening of the Highline Urban Park”, en: <https://goo.su/aTF6>

²⁵ Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, Friends of the High Line, and The City of New York, *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*, p. 8.

permaneció, así, en dos modos: como esqueleto de acero y hormigón (ligeramente alterado) y como adorno. Todo lo demás sería nuevo.

Junto con las piezas restauradas de material industrial, los elementos incorporados pasaron a ocupar un lugar clave tanto en la imagen como en la experiencia ampliamente conocida y celebrada del High Line. Entre estas adiciones se encuentran los árboles, arbustos y la hierba que componen el complejo y abigarrado esquema de plantación de Piet Oudolf; los diversos elementos de diseño que crean la experiencia afectiva y visual única de estar en el parque (y en el contexto citadino); las instalaciones artísticas y las diferentes piezas de mobiliario urbano. Sin embargo, quizá el elemento más importante del rediseño del High Line es el que más fácilmente puede ser pasado por alto: su superficie.

En efecto, en numerosas entrevistas, presentaciones, publicaciones y conferencias, el equipo de diseño del High Line ha dejado claro que el elemento clave de su propuesta es el sistema de planchas de hormigón prefabricado que conforma el suelo de la estructura. De acuerdo con los diseñadores, esta “superficie modular y multifuncional” devino el principal medio para lograr sus objetivos.²⁶ De manera más detallada, la superficie consiste en una paleta relativamente limitada de piezas lineales y perfiladas de hormigón prefabricado, las cuales descansan sobre traviesas y aparecen dispuestas de forma diferente en distintos puntos del parque. A veces, las piezas están colocadas muy juntas y conforman un camino lineal. En algunas ocasiones, están más separadas e intercaladas con vegetación y, en otras, dan paso a materialidades diversas como el acero, la madera o el césped. Asimismo, otros elementos del parque, como los bancos y las fuentes, imitan el aspecto del sistema de pavimentación, igualándolo en linealidad y ensanchamiento y, a menudo, en color y textura. Es a través de la materialidad de esta superficie –no solo de la del puente industrial de caballete sobre el que flota– que emerge la *infraestructuralidad* (*infrastructuralness*) del High Line. En esencia, se configura una barrera visual y física horizontal, pero también un vínculo entre las zonas estéticas y técnicas del parque rediseñado, así como entre sus ámbitos visibles e invisibles correlacionados. De hecho, el High Line forma una especie de pastel

²⁶ Cfr. Liat Margolis y Alexander Robinson, *Living Systems: Innovative Materials and Technologies for Landscape Architecture*, p. 44.

infraestructural de tres capas: de arriba hacia abajo, primero están los aspectos estéticos que son visibles y sensorialmente aparentes para el usuario cotidiano; luego la materialidad y apariencia de la propia superficie; y después los sistemas técnicos que se esconden bajo esa superficie. En lo que sigue, invertiremos esta dirección, para acercarnos al High Line de abajo hacia arriba.

Lo que hay debajo

Debajo de la superficie se hallan los nuevos sistemas y materiales que sustentan varios elementos del diseño y de la programación del parque. Algunos de ellos son: entre 20 y 90 centímetros de suelo; un sistema de riego de 175 zonas compuesto por tuberías, emisores de compensación de presión espaciados entre 30 y 45 centímetros y conexiones al suministro de agua de la ciudad que permiten colocar mangueras cada 15 metros; un sistema de drenaje compacto que frecuentemente se ha descrito como la “cubierta ajardinada más larga del mundo” (más que como el sistema de drenaje de un típico parque a nivel de suelo);²⁷ sistemas eléctricos; adaptaciones para la retirada de basura; armazones de acero para soportar pasarelas elevadas, recortes y desniveles; y un depósito de agua de 11 000 litros. Después de elevar dos pisos en el aire con una grúa en medio de la concurrida zona oeste de Manhattan (lo cual ya fue, en cierto sentido, una hazaña), la mayor parte de todo esto tuvo que ser comprimida en aproximadamente 60 centímetros de espacio entre la nueva superficie del parque y la losa de hormigón dispuesta en la parte inferior de la estructura de acero. Aunque ninguno de estos sistemas era especialmente complejo por sí solo, sin duda, se necesitó ingenio para integrarlos en la estructura. Como expresó, con cierta modestia, Keelin –uno de los miembros del equipo de ingeniería estructural–, “no tuvo mucha ciencia, pero sí fue complicado”.²⁸

Por otra parte, a la complejidad se sumaba el hecho de que el High Line era una estructura de puente independiente o autosoportado y, además, era susceptible de sufrir dilataciones y contracciones térmicas. Atender esta dinámica implicaba que se tuvieran que diseñar nuevos sistemas alrededor de las juntas de expansión incorporadas en

²⁷ Cfr. Annik La Farge, *On the High Line: Exploring America's Most Original Urban Park*, p. 114.

²⁸ Aquí se utiliza un seudónimo para respetar el deseo de anonimato del interlocutor.

la estructura original, al tiempo que la nueva superficie debía incluir dichas juntas para absorber las diferencias térmicas entre los elementos antiguos y los recientes.²⁹ Asimismo, la creación de conexiones físicas y visuales y de puntos de acceso entre la estructura y la calle suponía el corte de vigas de acero y el diseño de escaleras y ascensores de una manera que fuera tanto estéticamente apropiada como estructuralmente capaz de admitir –con seguridad– el peso de los usuarios.³⁰

Este trabajo de ingeniería hizo posible los aspectos experienciales y estéticos de las partes visibles del diseño del parque: elementos de agua, cambios de elevación, líneas de visión, etc. Como se expresa en un admirable texto de diseño paisajístico, “la unificación de las múltiples funciones en el suelo [...] crea más espacio para programas y vegetación adicionales”.³¹ Al comprimir un revoltijo de cables, elementos estructurales, sistemas de riego y depósitos de agua “bajo tierra” y fuera de la vista, la superficie de hormigón permitía una curaduría estética más precisa e íntegra del entorno del parque. Irónicamente, este nivel de control permitió a los diseñadores fomentar una sensación de apertura en el High Line, de manera que el parque tenía un “aspecto salvaje”,³² presentándose como un espacio para el “movimiento serpenteante y sin rumbo fijo”.³³ Por otra parte, la composición de ese espacio subterráneo también era importante por lo que imposibilitaba, por lo que excluía en lugar de permitir. Por ejemplo, la limitación del servicio eléctrico sirvió (intencionadamente) para evitar la proliferación del comercio en el parque, ya que el objetivo de los diseñadores era crear un entorno que contrastara con el ajetreado, acelerado y comercializado paisaje urbano de Nueva York.³⁴

Arjun Appadurai ha señalado la importancia de la dialéctica de la visibilidad y la invisibilidad para el estudio de las infraestructuras. Según

²⁹ Cfr. A. La Farge, *ob. cit.*; James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *The High Line*, p. 195.

³⁰ James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *ob. cit.*

³¹ L. Margolis y A. Robinson, *ob. cit.*, p. 44.

³² *Idem.*

³³ Cfr. Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, Friends of the High Line, and The City of New York, *ob. cit.*, p. 118. Tanto la pasarela construida como los movimientos de quienes la atraviesan se describen, con frecuencia, como serpenteantes. A pesar de sus cualidades aparentemente abiertas y sin parametración, se activa una interesante convergencia entre las cualidades físicas del propio espacio del High Line y el comportamiento que solicita. De ese modo, estamos frente a un esfuerzo paradójico por guionizar aquello que no tiene guion como condición original.

³⁴ James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *ob. cit.*, p. 191.

su opinión, “las tecnologías y técnicas mediante las cuales lo visible y lo invisible se separan, se conectan y se gestionan” son elementos cruciales de la infraestructura urbana y su política.³⁵ En ocasiones –escribe Appadurai– las infraestructuras “consiguen sus mayores efectos estando fuera del camino, dándose por sentadas y, a veces, ocultándose deliberadamente”.³⁶ Esto es particularmente cierto en el caso del High Line, ya que los sistemas que se encuentran debajo de su superficie no solo son importantes, sino que su invisibilidad resulta crucial para los efectos –usando el término de Appadurai– últimos que operan en y por encima de esa superficie. En palabras de Craig Schwitter –quien dirigió las obras del High Line realizadas por la empresa de ingeniería estructural BuroHappold–: “cuando caminas por el High Line, no percibes nada de eso; todo está escondido. Es asombroso pensar que pudimos crear esta *park machine* con solo 45 centímetros de profundidad”.³⁷ La noción de *park machine* manejada por Schwitter o la de *infraestructura arquitectónica* con la que también ha descrito al High Line, capta la superposición de lo técnico y lo estético-experiencial que deviene fundamental para entender el parque como una pieza de (nueva) infraestructura. Sin embargo, aunque los sistemas invisibles son esenciales, no son los únicos. Como ha señalado Schwitter, “por otro lado, el elemento de ingeniería más visible del High Line es el entarimado”,³⁸ el cual, obviamente, se encuentra justo por encima de esos sistemas soterrados. A continuación, nos detendremos en sus particularidades.

En la superficie: hormigón prefabricado

Hasta aquí ha quedado claro que la superficie del High Line ha funcionado de enlace y barrera entre esos sistemas *bajo el suelo* y las cualidades *sobre el suelo*. Así como se presenta en la siguiente y última sección de este recorrido vertical por el High Line, la apariencia de la superficie sirve de plataforma figurativa y literal para esas cualidades sobre el suelo. En esta sección buscamos enfocarnos en la materialidad de esa superficie, es decir, en la materia concreta de la que está compuesta: el hormigón prefabricado. En ese sentido, se considerará la superficie

³⁵ Arjun Appadurai, “Foreward”, en S. Graham y C. McFarlane, *ob. cit.*, p. xiii.

³⁶ *Ibidem*, p. xii.

³⁷ James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *ob. cit.*, p. 195.

³⁸ *Idem*.

como cosa en sí misma; la constitución de la superficie, en tanto objeto grande, complejo y ensamblado, tiene efectos profundos.

Sobre la era industrial, Brian Larkin ha escrito:

Hay una afinidad entre el proceso industrial que produce el hierro, los espacios estéticos que el material puede crear y las nuevas formas de exhibición que son fundamentales para una sociedad de consumo. Los materiales de las infraestructuras como el hierro, barro, hormigón, cables de fibra óptica y plástico representan a la vez una época, en el sentido de que el hierro fue el material ejemplar del siglo XIX, y también provocan una aprehensión sensorial de la existencia.³⁹

A esta lista de materiales mencionados por Larkin agregamos el hormigón prefabricado, pues sus cualidades particulares generan prestaciones que los diseñadores del High Line explotaron, con gran acierto, para dar forma a la aprehensión sensorial de los usuarios del parque. De hecho, una breve historia del hormigón prefabricado muestra el modo en que las propiedades de este material han permitido ciertos *efectos* políticos, económicos, sociales y culturales en contextos específicos.

El primer uso registrado de hormigón prefabricado data de la época de la antigua Roma. Los romanos se percataron de que la infraestructura que ayudaba a conectar los territorios de su imperio podía construirse de forma más eficiente, rápida y barata mediante el colado y posterior transporte de los elementos estructurales, en lugar de verterlos *in situ*.⁴⁰ Sin embargo, fue en 1905 que se implementa el uso moderno de este material cuando John Alexander Brodie, un ingeniero civil de Liverpool, desarrolló un proceso para crear paneles de hormigón prefabricado con el objetivo de ser aplicado en la construcción de viviendas.

Ciertamente, fundir y dejar que el hormigón se cure en un entorno controlado –en una instalación externa diseñada para este fin– tiene una serie de ventajas. En primer lugar, permite obtener un hormigón de mayor calidad y más duradero, al tiempo que la reutilización de los encofrados posibilita aumentar la eficiencia en la producción (a lo que

³⁹ B. Larkin, *ob. cit.*, pp. 337-338.

⁴⁰ Esta breve historia se basa en: [s. fma.], "The History of Precast Concrete"; [s. fma.], "John Alexander Brodie, City Engineer (1858-1934)"; Arman Hashemi, "Review of the UK Housing History in Relation to System Building"; Brian Finnimore, *Houses From the Factory: System Building and the Welfare State 1942-74*; [s. fma.], "Precast Concrete".

habría que añadir la conveniencia de ubicar las plantas de fabricación lejos de las ciudades principales, donde la densidad sindical y los salarios tienden a ser más altos). Asimismo, el hormigón prefabricado es más seguro, ya que la producción puede realizarse a nivel de suelo reduciendo, de esa forma, el riesgo de accidentes. Como si fuera poco, este material también tiene ventajas estéticas. Los moldes pueden diseñarse y el hormigón componerse con cierto cuidado y sin que las condiciones de la obra lo comprometan. Además, el hormigón prefabricado puede hacerse según las especificaciones de los diseñadores y, con frecuencia, se conforma para que imite a la roca o piedra natural.

A pesar de ello, el hormigón prefabricado no ha demostrado ser muy popular en Gran Bretaña, sobre todo porque un sector de la construcción relativamente ineficaz nunca capitalizó por completo sus potenciales beneficios. De hecho, aunque su uso se extendió después de la Segunda Guerra Mundial —cuando las inversiones a gran escala en viviendas sociales ayudaron a generalizar las técnicas de construcción prefabricadas— los arquitectos del Reino Unido, en un intento por recuperar cierta identidad británica, rechazaron la simplicidad y uniformidad del hormigón prefabricado e insistieron en que este se cubriera con revestimientos para que se asemejara a los materiales de construcción tradicionales.⁴¹ Solo con la amplia aceptación del hormigón prefabricado en la arquitectura contemporánea a partir de los años setenta fue que su empleo se generalizó en el Reino Unido.

Por el contrario, en los países escandinavos y de Europa del Este se implementó el uso intensivo del hormigón prefabricado poco después de su desarrollo moderno en 1905. Parecía, entonces, haber una *afinidad* —usando el término de Larkin— entre el hormigón prefabricado y los requisitos de los programas de desarrollo de infraestructuras y viviendas a escala masiva que caracterizaron a la socialdemocracia y al socialismo en Europa. No solo la construcción centralizada y dirigida por el Estado podía aprovechar el proceso industrializado y eficiente de producción de materiales prefabricados, sino que la estética limpia y funcionalista que el material proveía encajaba con el rechazo a los estilos de construcción vernáculos y tradicionales potenciados por los enfoques modernistas. Todo ello, por supuesto, estaba esencial-

⁴¹ Cfr. A. Hashemi, *ob. cit.*, p. 55.

mente vinculado a los esfuerzos por crear nuevas relaciones sociales y subjetividades.⁴²

Cambios arquitectónicos operados a niveles más amplios hacia el eclecticismo –la apropiación y combinación de varias tradiciones estéticas– y la preferencia por las superficies lisas, así como el influjo de la globalización y la concentración de la industria de la construcción, determinaron que el hormigón prefabricado se convirtiese, en las últimas décadas, en un material sumamente aclamado tanto en la creación de infraestructura como en las obras arquitectónicas. Por ejemplo, un acercamiento a edificios emblemáticos como la Ópera de Sídney, diseñada por el expresionista danés Jorn Utzon y terminada en 1973, o el recientemente culminado Museo Whitney (que se encuentra junto al High Line) del célebre Renzo Piano, revela que el uso del hormigón prefabricado posibilitó la obtención de ondulaciones, curvas y geometrías alternas o contrastadas. Asimismo, esta maleabilidad y flexibilidad del hormigón prefabricado permite que las soluciones o elementos sólidos, geométricos, lisos e, incluso, brutalistas para los que es más adecuado se utilicen en combinación con otros componentes. Es decir, el hormigón prefabricado se adapta perfectamente a otros elementos constructivos logrando con ello la variabilidad en las estructuras, formas y diseños.

Llegados a este punto, resulta evidente que las propiedades del hormigón prefabricado lo hicieron especialmente apto para desempeñar un papel central en la construcción del High Line. En ese sentido, no fue solo la forma del sistema de losas de hormigón prefabricado –su linealidad y, como se verá más adelante, su modularidad– lo que garantizó que sirviera como eje del diseño de la infraestructura, sino también el contenido. Como material, el hormigón prefabricado, en la misma medida en que había contribuido a hacer posibles los planes estatales de vivienda y la arquitectura contemporánea, permitió la articulación de elementos heterogéneos –plantas, acero, sistemas técnicos y madera, entre otros–, siendo este el sello de las características estéticas, sensoriales y programáticas del High Line. Es esa articulación –*sobre el suelo* y, por tanto, *aprehensible*– la que se desarrolla a continuación.

⁴² Cfr. J. Holston, *ob. cit.*

Por encima de la superficie: la variabilidad dentro de un sistema

Para la mayoría de quienes visitan o ven imágenes del High Line, es probable que su suelo de hormigón prefabricado sea aprehendido como parte del diseño general; es decir, que sea percibido como un elemento de una experiencia estética y sensorial más amplia. No obstante, es fundamental señalar aquí que, si bien el diseño del High Line es complejo y consiste en una intrincada disposición de entidades de diferentes tipos –que van desde los artefactos industriales hasta los edificios y elementos urbanos que lo rodean–, su superficie debe entenderse como “primera entre iguales”. Ciertamente, la materialidad de la superficie –el material con el que está realizada, su color, las formas limitadas pero variadas de las planchas, así como la disposición de estas– es crucial para los efectos que el diseño del High Line pretendía tener en sus usuarios. En específico, porque se crea un entorno que varía de forma tanto sutil como obvia, al tiempo que se genera una coherencia estética y experiencial a lo largo de todo el recorrido. De hecho, las modificaciones en los patrones y materiales de pavimentación provocan cambios en el ambiente del High Line alterando o interrumpiendo, de ese modo, el movimiento al que invita su linealidad (aun cuando esta es acentuada por la forma estrecha de las planchas). Como nos comentó un miembro del equipo de diseño, los bloques del pavimento, consistentes, aunque variables, permitieron la “variabilidad dentro de un sistema”. O, expresado en términos de James Corner, el sistema de pavimentación, junto con las plantaciones y otros elementos del diseño, pretendía producir “una secuencia episódica y variada de espacios públicos y biotopos paisajísticos situados a lo largo de una línea simple y coherente”.⁴³ Esta cualidad “episódica pero variada” opera en tres niveles distintos –aunque relacionados– de los que nuestro trabajo dará cuenta.

Microentornos

En primer lugar, y de forma más evidente, dicha cualidad actúa a nivel del entorno físico. Tratando de evocar el período en que el High Line estaba abandonado –momento en que se articulaba una variabilidad

⁴³ Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, Friends of the High Line, and The City of New York, *ob. cit.*, p. 30.

a través de la flora, los materiales y las relaciones con el contexto urbano— los diseñadores concibieron, a lo largo del parque, una serie de microentornos, como ha señalado Liz Diller, directora de diseño.⁴⁴ Algunos de estos microespacios son configurados por una vegetación distintiva, como Gansevoort Woodland y Chelsea Thicket, donde los árboles más altos crean una atmósfera envolvente y tranquila, o como Chelsea Grasslands, zona en la que las hierbas bajas propician una experiencia a cielo abierto. Otros entornos emergen a partir del paso del parque a través de los edificios, por lo cual, en ese caso, se genera un efecto más rudo y apegado a la estética industrial. Además, están aquellos espacios formados por la introducción de nuevos elementos u objetos, como Diller-Von Furstenberg Sundeck & Water Feature, cuyas tumbonas y fuente a nivel de superficie evocan una especie de playa urbana. Finalmente, hay una serie de puntos en los que la atención se dirige hacia el exterior del parque animando, así, al usuario a ver la ciudad de una manera diferente (este es otro de los objetivos declarados, con frecuencia, por los diseñadores). Por ejemplo, en la 10th Avenue Square, un cambio de elevación, los bancos y la apertura de la estructura permiten ver la 10th Avenue, mientras que en el 26th Street Viewing Spur, los usuarios del parque se ven atraídos hacia el este por una valla publicitaria iluminada con neón. Aunque el lenguaje del diseño, arraigado en el sistema de pavimentación, y la linealidad del parque aportan coherencia, estas alteraciones en el entorno físico proporcionan una variabilidad significativa al aspecto y a la sensación que el High Line ofrece.

Dualismos problemáticos

La variabilidad dentro de un sistema también funcionó a nivel conceptual, en la medida en que los diseñadores intentaron subvertir convencionales distinciones temporales y categoriales de dos tipos. En primer lugar, la aparente difuminación de los límites entre naturaleza y cultura fue un objetivo fundamental del nuevo diseño del parque. “Al cambiar las reglas de interacción entre la vida vegetal y los peatones —se enuncia en un documento de diseño del High Line—, nuestra estrategia de *agri-tectura* combina materiales orgánicos y de construc-

⁴⁴ 17 de estos microentornos se identifican en la página web del High Line. Cfr. <https://www.thehighline.org/park-features/>

ción en gradientes de proporciones cambiantes que se adaptan a una variedad de condiciones naturales y programáticas”.⁴⁵ Esto hizo que el complejo y variado esquema de plantación del diseñador de jardines y paisajes, Piet Oudolf, formara parte integral del rediseño del High Line. Sin embargo, aunque el nuevo paisaje del High Line pretendía evocar la naturaleza que había crecido sobre la estructura en las dos décadas transcurridas durante su abandono a partir de 1980, en realidad solo una pequeña parte de la vegetación podía ser considerada nativa. Sobre todo, el enfoque de Oudolf se basó en el objetivo general del diseño de crear una serie de *sensaciones* diferentes a lo largo del parque (bosques cerrados, praderas abiertas, etc.), con la intención de permitir el desarrollo natural de la vegetación –no solo anualmente, sino a medida que fuera avanzando más el tiempo– sin desestimar, por ello, la falta de profundidad de la estructura.

A pesar del riguroso planeamiento, con el diseño paisajístico y de jardines del High Line –a diferencia de lo implementado en la mayoría de los parques– no se pretendía generar un espacio natural delimitado y separado de la actividad humana y del material fabricado por el hombre. De hecho, como habíamos apuntado, el equipo de diseño en su conjunto trató de diluir la distinción entre naturaleza y cultura, entrelazando el espacio natural recién constituido con otros nuevos elementos del diseño. En una entrevista junto con varios miembros de su equipo, Liz Diller aseveró: “el sitio que heredamos era una prueba de la conquista de la naturaleza y la cultura; ahora era el momento de que la cultura volviera a intervenir, pero esta vez las dos entidades coexistirían”. A esto, Ric Scofidio, agregó: “queríamos desdibujar la línea entre las plantas y el *hardscape*. No nos interesaba la cuestión de quién contiene a quién, así que animamos a las plantas a superar la estructura, a crecer entre las grietas”.⁴⁶

La superficie del High Line era vital para lograr este fin. Antes sugeríamos que un enfoque de diseño más tradicional habría creado zonas separadas para los seres humanos y las plantas, siendo estas delimitadas por bordillos y demarcadas por materiales contrastados a nivel del suelo (es decir, pavimento y tierra). Pero como la superficie del

⁴⁵ Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, Friends of the High Line, and The City of New York, *ob. cit.*, p. 32.

⁴⁶ James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *ob. cit.*, p. 188.

High Line fue creada a partir de unidades individuales de hormigón prefabricado, la disposición ingeniosa de estas piezas con respecto a las plantaciones podría crear, en el parque, una variedad de relaciones entre los elementos naturales y aquellos hechos por el hombre, a saber “cualquier combinación, desde el 100 por ciento de pavimento duro hasta el 100 por ciento de biotopos blandos de rica vegetación, o cualquier gradación intermedia”.⁴⁷ Así, en el High Line, las plantas y las piezas de hormigón se entremezclan a menudo: las plantas emergen de entre ellos, “como la hierba a través de la acera” (una metáfora, por cierto, muy utilizada),⁴⁸ y los adoquines se estrechan y se integran en las camas de cultivo. Como apuntó Diller, “nuestra estrategia combinó lo vegetal y lo mineral en una superficie serpenteante compartida”.⁴⁹

En segundo orden, el sistema de planchas de hormigón prefabricado permitió articular, en el High Line, los artefactos infraestructurales más antiguos con los elementos de reciente constitución. Rechazando la idea de que la preservación de las estructuras históricas debe implicar una réplica en términos estéticos y materiales, el equipo de diseño buscó distinguir entre lo antiguo y lo nuevo sin dejar de fomentar una apariencia y una sensación coherentes. Craig Schwitter lo resumió de este modo: “era importante que el nuevo diseño se ajustara al sistema existente, pero que no fuera el mismo”.⁵⁰

También en este caso la nueva superficie del High Line fue seminal. Aunque su apariencia relativamente áspera o ruda encajaba con la estructura de acero y los elementos que se habían vuelto a integrar en el parque, el sistema de entarimado era lo suficientemente diferente en cuanto a color y textura como para que el contraste entre lo antiguo y lo nuevo fuera, a todas luces, evidente. De igual forma, la flexibilidad estética del sistema de losas posibilitó que los artefactos industriales, como los rieles y las traviesas, se integraran en el rediseñado High Line y, a su vez, permitió que las vigas de acero que yacían bajo la superficie fueron reveladas ocasionalmente a través de cortes y ahuecamientos. Por tanto, el sistema de pavimentación del High Line hizo posible un rediseño que no ignoraba el pasado ni lo reproducía de forma sim-

⁴⁷ Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, Friends of the High Line, and The City of New York, *ob. cit.*, p. 32.

⁴⁸ James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *ob. cit.*, p. 189.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 188.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 195.

plista. Con ello, la infraestructura no devenía ni un palimpsesto ni un simulacro, sino una mezcla más compleja de temporalidades, centrada en “mirar hacia atrás y hacia delante al mismo tiempo”.⁵¹

En definitiva, los diseñadores del High Line pretendieron difuminar las distinciones categóricas y temporales entre naturaleza y cultura, así como entre pasado y presente, de manera que no se produjera una disolución de uno de los términos de estos dualismos en el otro. Para ello, la superficie de hormigón prefabricado fue fundamental en tanto permitió que lo natural, lo nuevo y lo blando se sostuviera y flotara en el pasado industrial –en la forma de la estructura ahuecada del High Line– y, a la inversa, permitió que la dureza y la fuerza industriales pudiesen insertarse en el contexto de los materiales posindustriales de la naturaleza planeada y el hormigón prefabricado. “Todo –las plantas, el hormigón y las plataformas de acero [...] ocupan y comparten esta superficie única”, creando una experiencia de variedad y consistencia.

Cuerpos en movimiento

Por último, las losas de hormigón y esta experiencia de variedad y consistencia operaban a nivel corporal. La superficie del High Line, así como el diseño general en el que se basaba, proscribían y provocaban un conjunto diverso, aunque también limitado, de actividades corporales. Los diseñadores del parque fomentaron la variedad y el control de las posibles disposiciones de los cuerpos en el espacio del parque: una vez más se articulaba la variabilidad dentro de un sistema. Al describir el proceso de diseño, Liz Diller comentó:

hay ciertas cosas que no se deben hacer. No quieres replicar lo que pasa en las calles y [para ello] existen señales por todas partes. Se supone que no debes lanzar pelotas, no puedes subir con la bicicleta, no puedes andar en patines. No se permiten perros. Puedes caminar, puedes sentarte, puedes estar de pie.⁵²

Esto, además de la imposición de reglas (“existen señales por todas partes”), implicó la puesta en práctica de medios más sutiles para mo-

⁵¹ Elizabeth Diller y Damian Woetzel, “Reimagining Public Space: In conversation with Architect Elizabeth Diller”, en *Aspen Institute Washington Roundtable Series*.

⁵² *Idem*.

dular el movimiento de los cuerpos en el parque. Aunque la linealidad de las planchas de hormigón y la propia estructura motivaban sutilmente, en los usuarios, el impulso de avanzar (lo cual no era un asunto menor, pues dada la estrechez del High Line se podría provocar una desagradable congestión), los diseñadores también trataron de moderar ese movimiento. Querían, según James Corner, “ralentizar las cosas, promover una sensación de duración y de estar en otro lugar, donde el tiempo parece menos apremiante”.⁵³ Al respecto, en sus discusiones sobre el parque, Diller ha evocado la famosa caracterización de la serie televisiva *Seinfeld*, llamándolo –de forma un tanto exagerada– un lugar para el “descubrimiento del no hacer nada” y calificando el hecho de entrar en el High Line como “un compromiso con no hacer nada durante un tiempo”.⁵⁴ La flexibilidad, la versatilidad y el sistema de pavimentación de hormigón prefabricado hicieron posible esta pretensión de diferentes maneras. Ciertamente, la limitada pero variada paleta de planchas de hormigón permitió a los diseñadores extender y comprimir la sensación del parque e incorporar curvas y rectas en una estética coherente propiciando, de ese modo, múltiples sensaciones a lo largo del recorrido. Mediante la extensión espacial de los elementos de diseño, su ubicación con respecto al contexto urbano y las transiciones entre ellos, los diseñadores intentaron orquestar determinada temporalidad corporal en el High Line o, expresado de otra manera, un conjunto limitado de cierto tipo de actividades (de ritmo más bien lento), como contemplar, deambular, pasear, observar.

El High Line como infraestructura de afecto

Lo que debería ser evidente a estas alturas es que la superficie del recién construido High Line, de una manera particular –y en virtud de su capacidad para ensamblar sistemas técnicos, naturaleza y acero industrial, así como de sus propiedades inherentes de linealidad, modularidad, color y textura– facilitó la generación de un determinado conjunto de estados *afectivos* en el parque. Aquí volvemos a presenciar la variabilidad dentro de un sistema: el desplazamiento por el High Line, a través de diferentes entornos físicos y diversos estados cor-

⁵³ Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, Friends of the High Line, and The City of New York, *ob. cit.*, p. 29.

⁵⁴ E. Diller y D. Woetzel, *ob. cit.*

porales, también produce una serie de estados afectivos diferentes, aunque limitados. En realidad, dada la naturaleza de los afectos, es difícil calificarlos, pero para nosotros es un hecho que las distintas partes del parque articulan sensaciones distintas y distintivas. Ciertos entornos, en particular Gansevoort Woodland y Chelsea Thicket, son inmersivos, contemplativos y tranquilos, aunque están concebidos para ser experimentados en movimiento. Otros, como la 10th Avenue Square, también tienden a fomentar la contemplación, pero normalmente los usuarios los experimentan sentados y con la mirada dirigida hacia fuera del parque. Algunos, como el corte de la 30th Street o el césped de la 23rd Street, propician una especie de sociabilidad –más parecida a la sensación de estar en una plaza o en una esquina– y, por lo tanto, son lugares en los que es más habitual permanecer de pie o sentado, respectivamente.

Sin embargo, estas diferentes experiencias afectivas coinciden en su tendencia a la lentitud y a la relativa calma. Ellas tienen en común una cierta trascendencia, extrañeza y melancolía, para usar las palabras de los diseñadores.⁵⁵ Sobre todo, estas sensaciones se acentúan –por contraste– en el ajetreado contexto urbano del lado oeste de Manhattan donde el parque se inserta.

Así pues, como toda infraestructura, el High Line permitía la circulación: la circulación de los afectos. Como toda infraestructura, estaba destinado a canalizar y a dar forma a la circulación, a limitar y a dirigir su curso. Cuando discutimos con Keelin, miembro del equipo de ingeniería estructural, la cuestión de cómo entender qué tipo de espacio (parque, pieza de infraestructura, arquitectura, museo al aire libre) era el High Line, él se negó a dar una respuesta definitiva. En cambio, caracterizó al High Line como una estructura que “intensifica la experiencia” y como una “infraestructura arquitectónica”. En este caso, aunque la noción de afecto *per se* no es utilizada, en las respuestas se advierte el tipo de cualidades corporales y sociales que el término evoca (téngase en cuenta, aquí, que Brian Massumi ha equiparado la intensidad con el afecto).⁵⁶ Además, la noción de *infraestructura arquitectónica* invoca bien el carácter estético y afectivo del High Line, así

⁵⁵ Cfr. *Idem*; *Inhabitat*, *ob. cit.*

⁵⁶ Cfr. Brian Massumi, “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*.

como –mediante el uso del término infraestructura– su papel en la creación de las condiciones para la circulación.

El hecho de que estas palabras fueran utilizadas por un miembro clave del equipo de ingeniería es importante, pues demuestra la imbricación de las consideraciones tecnológicas y afectivas. Liz Diller lo subraya cuando afirma: “las decisiones técnicas eran inseparables de nuestros objetivos estéticos y experienciales, y estaban guiadas por nuestro espíritu de simplicidad en el diseño”.⁵⁷ Como se ha evidenciado, fue la superficie multifuncional y modular del High Line la que permitió que lo técnico y lo estético y experiencial (es decir, lo afectivo) fueran inseparables e infraestructurales; la superficie hizo que el High Line se configurara como la “materia que permitió la circulación de otra materia”.⁵⁸ Con esto hacemos referencia a que la superficie propició la circulación de las personas, pero también de los afectos, los cuales, ciertamente, son materiales de un modo diferente a aquellos elementos –como el agua, los vagones de ferrocarril o los automóviles– que solemos considerar que circulan a través de las infraestructuras (aunque, en última instancia, no son tan diferentes de otras cosas, como la comunicación o la información).

“Las infraestructuras –retomando a Brian Larkin en su importante revisión del análisis antropológico de estas– existen como formas separadas de su funcionamiento puramente técnico y [...] necesitan ser analizadas como vehículos semióticos y estéticos concretos orientados a los destinatarios”.⁵⁹ De ello se desprende que el análisis antropológico de las infraestructuras va más allá de la asunción habitual de estas en términos técnicos, para implicar la elucidación de sus dimensiones estéticas, poéticas y afectivas (además de las políticas, como se ha comentado anteriormente). En ese sentido, nuestro trabajo adopta un enfoque ligeramente diferente: dado que gran parte de los análisis del High Line se centra en sus cualidades estéticas y afectivas,⁶⁰ aquí ponemos en primer plano las labores de ingeniería y los sistemas técnicos que hicieron posible esa experiencia estética y afectiva del High Line. Al

⁵⁷ James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *ob. cit.*, p. 187.

⁵⁸ B. Larkin, *ob. cit.*, p. 329.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Cfr. Andre Aciman, “High Line, New York”; M. Filler, “Eyes Above the Street: The High Line’s Second Installment”; M. Filler, “Up in the Park”; Phillip Lopate, “Above Grade: On the High Line”; N. Ouroussoff, *ob. cit.*

mismo tiempo, esperamos haber demostrado que la nueva disposición material del High Line implicó una reconstrucción y reconstitución exhaustiva de la estructura, lo cual pone en crisis la simple noción de *reutilización*. Todo ello nos interesa con el fin de precisar lo siguiente: los aspectos afectivos de esta infraestructura, en gran parte nueva, no son accidentales, ni son efectos secundarios, ni ocurren a nuestras espaldas, ni se filtran de forma inesperada; por el contrario –y atendiendo a la singularidad del High Line–, se revelan como el objetivo mismo del ejercicio. En otras palabras, están literalmente integrados en la estructura del High Line. Por tanto, podemos aseverar –siendo quizás demasiado específicos– que el High Line no es una *infraestructura afectiva*, es decir, una infraestructura con un carácter afectivo; es más bien una *infraestructura de afecto*, en tanto su función principal es hacer posible la circulación modulada del afecto.

Conclusión: urbanismo afectivo y capacidad de gobierno

Previamente hemos apuntado cómo las infraestructuras son fundamentales en los proyectos de gobernanza urbana. Por ejemplo, los estudiosos han argumentado que el desarrollo de la infraestructura de agua y saneamiento fue crucial para el desarrollo del orden gubernamental moderno y liberal en las ciudades occidentales;⁶¹ (de hecho, a juicio de Anand, “es difícil exagerar el papel de las infraestructuras en este proyecto”).⁶² Para concluir, argumentamos que el High Line, al igual que los sistemas de agua de Nueva York o Londres, constituye una especie de referencia en los anales de la gobernanza urbana: es el ejemplo más destacado –aunque no el primero– de desarrollo de una infraestructura de afecto en un contexto en el que el afecto es cada vez más crucial para las formas de gobernabilidad en la ciudad. Esta importancia más amplia del High Line queda clara tanto por el hecho de que es solo una –si acaso la más notable– entre un conjunto de intervenciones urbanas cuya función es generar y hacer circular el afecto, como por los debates más amplios que suscita sobre lo que varios críticos del urbanismo han llamado *urbanismo afectivo*, el cual se basa en “estrategias materiales y afectivas [...] para la manipulación y la

⁶¹ Cfr. M. Gandy, *Concrete and Clay: Reworking Nature in New York City*; Patrick Joyce, *The Rule of Freedom: Liberalism and the Modern City*.

⁶² N. Anand, *ob. cit.*, p. 7.

producción de la vida urbana”.⁶³ En lo que sigue, tomamos, entonces, estos dos indicadores de la importancia más amplia de la condición del High Line como infraestructura de afecto.

Para empezar, insistimos en que el High Line es uno de los muchos espacios urbanos destinados explícitamente a producir experiencias afectivas. A propósito, no fue –ni siquiera– el primer ejemplo de un espacio de este tipo producido por Diller Scofidio + Renfro. En tal sentido, vale la pena detenerse en ese primer referente concebido por la firma, a saber, el Blur Building que formó parte de la Swiss Expo de 2002, celebrada en Yverdon-Les-Bains, Suiza. Esta *arquitectura de atmósfera* –concepto con el que se alude, frecuentemente, al Blur Building– consistía en una serie de armazones metálicos construidos sobre el Lago de Neuchâtel. Dichos armazones contenían sistemas para extraer y filtrar el agua del lago, la cual se vaporizaba y luego se distribuía y moldeaba –de acuerdo con las condiciones climáticas– sobre la superficie del agua para crear un “edificio” de 90 por 20 metros en el que los visitantes podían entrar.⁶⁴ El edificio en sí (tuberías, pasarelas y niebla) se complementó con algunos otros elementos destinados a recoger datos y centrar la atención de los usuarios en el agua pero, en su mayor parte, como ha apuntado Elizabeth Diller, “la arquitectura era solo infraestructura”.⁶⁵ Era, además, una infraestructura pensada para generar efectos afectivos y sensoriales, más que semióticos. “El Blur Building no significaba nada [ni] representaba nada –ha explicado Diller–, los sistemas estaban ahí solo para producir fuertes efectos físicos y ópticos”.⁶⁶ Al mismo tiempo que el Blur Building hacía circular el agua, en varios estados, hacía circular el afecto, lo que lo convierte en un antecedente clave del High Line y ayuda a establecer a Diller Scofidio + Renfro como un exponente esencial en la producción y popularización de las infraestructuras de afecto.

No obstante, también resultan relevantes otros parques urbanos experienciales de diseño avanzado que se han construido en ciudades de todo el mundo, a menudo siguiendo la estela del High Line.⁶⁷ Po-

⁶³ Kristine Samson, “Affective Urbanism: The Politics of Affect in Recent Urban Design”, conferencia en *Designing and Transforming Capitalism*.

⁶⁴ Cfr. Cynthia Davidson, “Moving Parts: A Conversation with Elizabeth Diller”, en *Log*, p. 50.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ Cfr. Peter Harnik, *Urban Green: Innovative Parks for Resurgent Cities*; Alan Tate, *Great City Parks*.

demos mencionar, entre ellos, el parque Superkilen de Copenhague y los Jardines de la Bahía (Gardens by the Bay) de Singapur; por su parte, en Nueva York, además del High Line, se encuentran el Brooklyn Bridge Park y el Governors Island Park.⁶⁸ Este último, diseñado por el paisajista holandés Adriaan Geuze es, al igual que el High Line, un espacio de alta ingeniería –su construcción implicó el movimiento de tierra a gran escala para crear colinas artificiales y elevar la superficie de la isla, así como obras de acero y complejos sistemas de drenaje– destinado a generar la circulación de estados afectivos que van desde la sorpresa a la duración del tiempo y hasta un sentido de trascendencia (“la isla tiene la cualidad filosófica de estar del otro lado”, ha expresado Geuze).⁶⁹ También están las docenas de parques que, en varios lugares del mundo, imitan la linealidad y la reutilización de las infraestructuras que el High Line encarna,⁷⁰ o las derivaciones del High Line como la Low Line de Nueva York o el Mushroom Garden de Londres, propuestas para los túneles ferroviarios subterráneos no utilizados.⁷¹ Todos estos ejemplos suponen la reingeniería o construcción de espacios urbanos orientados a producir efectos corporales o sensoriales específicos, a diferencia de los anteriores géneros de parques urbanos que pretendían ofrecer espacios para el encuentro social (ya fuera con fines democráticos o disciplinarios), el ocio o la actividad física.⁷² Los parques de los que damos cuenta pretenden, sobre todo, dilucidar estados afectivos: sorpresa, asombro, juego, contemplación, inquietud, lentitud, etc. En ese sentido, son elementos de una emergente infraestructura urbana global de afectos.

Tal archipiélago infraestructural emergente sugiere que un cambio más drástico puede estar teniendo lugar. Y, de hecho, existen pruebas de que la generación, circulación y modulación del afecto es cada vez más importante para los proyectos destinados a hacer que el espacio urbano posindustrial, específicamente, sea más ordenado y productivo. Aquí hacemos referencia al trabajo de varios estudiosos de lo que se ha denominado urbanismo afectivo. Si bien los urbanistas han documen-

⁶⁸ Cfr. Alexandra Lange, “Play Ground”, en *The New Yorker*.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Cfr. James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *ob. cit.*, pp. 440-445.

⁷¹ Cfr. Christoph Lindner, “Retro-Walking New York”, en C. Lindner y Brian Rosa, eds., *Deconstructing the High Line: Postindustrial Urbanism and the Rise of the Elevated Park*, pp. 101-104; Matthew Knight, “‘Mushroom Garden’ offers tunnel vision for a greener London”, en CNN.

⁷² Cfr. Galen Cranz, *The Politics of Park Design: A History of Urban Parks in America*.

tado durante mucho tiempo el papel que desempeñan los afectos o las emociones –por utilizar un término colindante– en la gobernanza de la vida urbana, ha sido el rol del miedo, en particular, el que más ha captado la atención.⁷³ Sin embargo, los trabajos sobre urbanismo afectivo sugieren que la *gestión afectiva* –recurriendo a la expresión de William Mazzarella–⁷⁴ ha adquirido un peso determinante en la gobernanza urbana en comparación con el pasado, sobre todo en las ciudades posindustriales como Nueva York. Dichos trabajos documentan una serie de estrategias e intervenciones cada vez más comunes que se ocupan de este registro de la experiencia urbana.⁷⁵

Anderson y Holden, por ejemplo, han analizado el papel de la esperanza en la designación de Liverpool como Capital de la Cultura de la Unión Europea en 2003, siendo este un referente del uso, ahora generalizado, de los eventos como piezas claves en las estrategias de regeneración lideradas por las élites.⁷⁶ Utilizando el término infraestructura de forma más amplia y metafórica que la que aquí contemplamos, los autores han argumentado que “las esperanzas pueden convertirse en infraestructuras para el cambio urbano y ejemplificar aspectos de lo que denominamos un urbanismo afectivo, esto es, un urbanismo animado por un vocabulario conceptual específico de la afectividad”.⁷⁷

⁷³ Cfr. Nan Ellin, ed., *Architecture of Fear*; Setha M. Low, “Urban Fear: Building the Fortress City”; Steve Macek, *Urban Nightmares: The Media, the Right, and the Moral Panic Over the City*. Para más información, así como para una elaboración de la distinción entre emoción y afecto, cfr. Steve Pile, “Emotions and Affect in Recent Human Geography”. La distinción entre emoción y afecto también se explica muy bien en: William Mazzarella, “Affect: What is it Good for?”.

⁷⁴ Cfr. W. Mazzarella, *ob. cit.*, p. 298.

⁷⁵ Cfr. Marion Erwein y Laurent Matthey, “Events in the Affective City: Affect, Attention and Alignment in Two Ordinary Urban Events”; M. Gandy, “Urban Atmospheres”; Panu Lehtovuori, “Towards Experiential Urbanism”; Anne Lorentzen y Hughes Jeannerat, “Urban and Regional Studies in the Experience Economy: What Kind of Turn?”; Reinhold Martin, *Mediators: Aesthetics, Politics, and the City*, S. Pile, *ob. cit.*; K. Samson, *ob. cit.*; Nigel Thrift, “Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect”; N. Thrift, “The Material Practices of Glamour”; David M. Wood y Kirstie Ball, “Brandscapes of Control? Surveillance, Marketing and the Co-Construction of Subjectivity and Space in Neo-Liberal Capitalism”. De hecho, la nueva centralidad del afecto en la gobernanza urbana refleja un cambio más amplio de la disciplina al control (Cfr. Gilles Deleuze, “Postscript on the Societies of Control”). Como ha señalado Patricia Clough, los procesos de ordenamiento y normalización “no son solo, o incluso principalmente, una cuestión de socialización del sujeto [a través de medios explícitos e ideológicos]; cada vez más, se trata de poner directamente los cuerpos y las capacidades afectivas corporales bajo una red de control ampliada, especialmente a través de la comercialización de la capacidad afectiva”. Cfr. Patricia Clough, “Future Matters: Technoscience, Global Politics, and Cultural Criticism”, p. 14.

⁷⁶ Cfr. Ben Anderson y Adam Holden, “Affective Urbanism and the Event of Hope”, en *Space and Culture*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 143.

Por su parte, en un análisis más detallado y etnográfico de los eventos en un cantón suizo, Ernwein y Matthey abordan los eventos

como experiencias afectivas cuidadosamente elaboradas mediante el examen de su materialidad, interrogando las formas en que estos usos temporales del espacio buscan que los habitantes urbanos conozcan la ciudad de una manera determinada y se alineen con un proyecto a más largo plazo.⁷⁸

Su noción de cómo los eventos funcionan para alinear a los sujetos urbanos con un proyecto (en este caso, dirigido por la élite y ostensiblemente neoliberal) a través de medios corporales y no representativos apunta a los aspectos específicamente gubernamentales del afecto. Este análisis del compromiso material de los cuerpos con arreglos específicos –aunque efímeros– de objetos y personas muestra cómo dichos cuerpos pueden ponerse a disposición de determinados proyectos gubernamentales, así como el modo en que el afecto (entendido como una fuerza intercorporal) puede ayudar a que los proyectos urbanos se vuelvan virales. El afecto aprovecha los cuerpos como vectores de transmisión de determinados valores, posturas y actitudes.

Mazzarella ha afirmado que “cualquier proyecto social que no se imponga solo por la fuerza debe ser afectivo para ser eficaz”.⁷⁹ Como deberían ilustrar estos dos ejemplos de la literatura sobre el urbanismo afectivo, los planificadores, arquitectos, diseñadores, políticos y otros productores del espacio se centran cada vez más en la construcción de canales y conductos a partir de los cuales puede circular el afecto. Por lo mismo, el afecto se configura como otro medio mediante el que se puede asegurar la realización de proyectos políticos y gubernamentales urbanos. Es decir, el urbanismo afectivo parece estar más relacionado con la construcción de la capacidad de gobernar eficazmente los espacios urbanos que con la imposición de un proyecto específico en dichos espacios. Al responder a la pregunta “¿qué es el High Line?” como hemos intentado hacer en este trabajo, o sea, al argumentar que el High Line debe entenderse como una infraestructura de afecto, esperamos

⁷⁸ M. Ernwein y L. Matthey, *ob. cit.*, p. 284.

⁷⁹ W. Mazzarella, *ob. cit.*, p. 299.

haber ilustrado su importancia en este sentido. “La ciudad –han argumentado Osborne y Rose– es una provocación permanente y abierta al gobierno”.⁸⁰ Por tanto, el High Line debe entenderse no solo como un parque o espacio público seminal, sino como una respuesta innovadora a esta provocación; una consolidación de incursiones dispersas, improvisadas y, a menudo, temporales en el ámbito de los afectos en una forma permanente y material, a saber, *infraestructural*. La pregunta es ¿qué actores e intereses urbanos intentan aprovechar la circulación de afectos que posibilita el High Line y con qué fines políticos?

Bibliografía citada

- Aciman, Andre, “High Line, New York”, en Catie Marron, ed., *City Parks: Public Places, Private Thoughts*, Nueva York, HarperCollins, 2013, pp. 128-147.
- Anand, Nikhil, *Hydraulic City: Water and the Infrastructures of Citizenship in Mumbai*, Durham, Duke University Press, 2017.
- Anderson, Ben y Adam Holden, “Affective Urbanism and the Event of Hope”, en *Space and Culture*, vol. 11, núm. 2, 2008, pp. 142-159.
- Appadurai, Arjun, “Foreward”, en Stephen Graham y Colin McFarlane, eds., *Infrastructural Lives: Urban Infrastructure in Context*, Londres y Nueva York, Routledge, 2015, pp. xii-xiii.
- Brash, Julian, *Bloomberg’s New York: Class and Governance in the Luxury City*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 2011.
- Chu, Julie Y., “When infrastructures attack: The workings of disrepair in China”, en *American Ethnologist*, vol. 41, núm. 2, 2014, pp. 351-367.
- Clough, Patricia Ticineto, “Future Matters: Technoscience, Global Politics, and Cultural Criticism”, en *Social Text*, vol. 22, núm. 3, 2004, pp. 1-23.
- Coleman, Leo, “Infrastructure and Interpretation: Meters, Dams, and State Imagination in Scotland and India”, en *American Ethnologist*, vol. 41, núm. 3, 2014, pp. 457-472.
- Collier, Stephen J., James Christopher Mizes y Antina von Schnitzler, “Preface: Public Infrastructure/infrastructural Publics”, en *Limn*, núm. 7, 2016, pp. 2-7.

⁸⁰ Thomas Osborne y Nikolas Rose, “Governing Cities”, en Engin F. Isin, Thomas Osborne y Nikolas Rose, eds., *Governing Cities: Liberalism, Neoliberalism, Advanced Liberalism*, p. 33.

- Cranz, Galen, *The Politics of Park Design: A History of Urban Parks in America*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982.
- Davidson, Cynthia, “Moving Parts: A Conversation with Elizabeth Diller”, en *Log*, núm. 36, 2016, pp. 49-59.
- Davidson, Justin, “Elevated”, en *New York Magazine*, 4 de junio, 2009.
- Deleuze, Gilles, “Postscript on the Societies of Control”, en *October*, vol. 59, 1992, pp. 3-7.
- Diller, Elizabeth y Damian Woetzel, “Reimagining Public Space: In conversation with Architect Elizabeth Diller”, en *Aspen Institute Washington Roundtable Series*, mayo, 2013.
- Ellin, Nan, ed., *Architecture of Fear*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1997.
- Ernwein, Marion y Laurent Matthey, “Events in the Affective City: Affect, Attention and Alignment in Two Ordinary Urban Events”, en *Environment and Planning A: Economy and Space*, vol. 51, núm. 2, 2019, pp. 283-301.
- Fabian, Johannes, *Times and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nueva York, Columbia University Press, 2014.
- Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, Friends of the High Line, and The City of New York, *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*, Nueva York, Friends of the High Line, 2008.
- Filler, Martin, “Eyes Above the Street: The High Line’s Second Installation”, en *The New York Review of Books*, 2011.
- _, “Up in the Park”, en *The New York Review of Books*, 2009.
- Finnimore, Brian, *Houses From the Factory: System Building and the Welfare State 1942-74*, Londres, Rivers Oram Press, 1989.
- Florida, Richard L., *Cities and the Creative Class*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Foucault, Michel, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, Londres, Picador, 2010.
- Gandy, Matthew, *Concrete and Clay: Reworking Nature in New York City*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2003.
- _, “Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands”, en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 103, núm. 6, 2013, pp. 1301-1316.
- _, “Urban Atmospheres”, en *Cultural Geographies*, vol. 24, núm. 3, 2017, pp. 353-374.

- Ghertner, D. Asher, *Rule by Aesthetics: World Class City Making in Delhi*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Glaeser, Edward, *Triumph of the City: How Our Greatest Invention Makes Us Richer, Smarter, Greener, Healthier, and Happier*, Nueva York, Penguin Press, 2011.
- Goldberger, Paul, “The Final Segment of the High Line is Stunningly Refreshing”, en *Vanity Fair*, Estados Unidos, 22 de septiembre, 2014.
- Graham, Stephen y Colin McFarlane, eds., *Infrastructural Lives: Urban Infrastructure in Context*, Londres, Routledge, 2014.
- Graham, Stephen y Simon Marvin, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, Nueva York, Routledge, 2001.
- Günel, Gökçe, *Spaceship in the Desert: Energy, Climate Change, and Urban Design in Abu Dhabi*, Durham, Duke University Press, 2019.
- Harnik, Peter, *Urban Green: Innovative Parks for Resurgent Cities*, Washington, Island Press, 2012.
- Harvey, David, *The Urban Experience*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Harvey, Penny y Hannah Knox, “The Enchantments of Infrastructure”, en *Mobilities*, vol. 7 núm. 4, 2012, pp. 521-536.
- Hashemi, Arman, “Review of the UK Housing History in Relation to System Building”, en *ALAM CIPTA, International Journal of Sustainable Tropical Design Research and Practice*, vol. 6, núm. 1, 2013, pp. 47-58.
- Holston, James, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Inhabitat, “The Opening of the Highline Urban Park”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=D1erTFnRiR4> (último acceso: 12 de septiembre de 2021).
- James Corner Field Operations & Diller Scofidio + Renfro, *The High Line*, Nueva York, Phaidon, 2015.
- Joyce, Patrick, *The Rule of Freedom: Liberalism and the Modern City*, Londres y Nueva York, Verso Books, 2003.
- Knight, Matthew, “‘Mushroom Garden’ offers tunnel vision for a greener London”, en *CNN*, 18 de octubre, 2012.
- La Farge, Annik, *On the High Line: Exploring America’s Most Original Urban Park*, Nueva York, Thames & Hudson, 2012.
- Lange, Alexandra, “Play Ground”, en *The New Yorker*, 2016, pp. 68-76.

- Larkin, Brian, “The Politics and Poetics of Infrastructure”, en *Annual Review of Anthropology*, vol. 42, núm. 1, 2013, pp. 327-343.
- Lawrence, Denise L. y Setha M. Low, “The Built Environment and Spatial Form”, en *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, 1990, pp. 453-505.
- Lehtovuori, Panu, “Towards Experiential Urbanism”, en *Critical Sociology*, vol. 38, núm. 1, 2012, pp. 71-87.
- Lindner, Christoph, “Retro-Walking New York”, en Christoph Lindner y Brian Rosa, eds., *Deconstructing the High Line: Postindustrial Urbanism and the Rise of the Elevated Park*, New Jersey, Rutgers University Press, 2017, pp. 92-105.
- Lopate, Phillip, “Above Grade: On the High Line”, en *Place Journal*, noviembre, 2011.
- Lorentzen, Anne y Hugues Jeannerat, “Urban and Regional Studies in the Experience Economy: What Kind of Turn?”, en *European Urban and Regional Studies*, vol. 20, núm. 4, 2013, pp. 363-369.
- Low, Setha M., “Urban Fear: Building the Fortress City”, en *City & Society*, vol. 9, núm. 1, 1997, pp. 53-71.
- Luque-Ayala, Andrés y Simon Marvin, “The Maintenance of Urban Circulation: An Operational Logic of Infrastructural Control”, en *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 34, núm. 2, 2016, pp. 191-208.
- Macek, Steve, *Urban Nightmares: The Media, the Right, and the Moral Panic Over the City*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- Margolis, Liat y Alexander Robinson, *Living Systems: Innovative Materials and Technologies for Landscape Architecture*, Boston, Birkhäuser, 2007.
- Martin, Reinhold, *Mediators: Aesthetics, Politics, and the City*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
- Maskovsky, Jeff y Julian Brash, “Governance: Beyond the Neoliberal City”, en Donald M. Nonini, ed., *A Companion to Urban Anthropology*, Nueva York, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 255-270.
- Massumi, Brian, “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*, núm. 31, 1995, pp. 83-109.
- Mazzarella, William, “Affect: What is it Good for?”, en Saurabh Dube, ed., *Enchantments of Modernity: Empire, Nation, Globalization*, Londres, Routledge, 2009, pp. 291-309.
- Osborne, Thomas y Nikolas Rose, “Governing Cities”, en Engin F. Isin, Thomas Osborne y Nikolas Rose, eds., *Governing Cities: Libe-*

- ralism, Neoliberalism, Advanced Liberalism*, Toronto, Urban Studies Programme, Division of Social Science, York University, 1998, pp. 1-32.
- Ouroussoff, Nicolai, “On High, a Fresh Outlook”, en *The New York Times*, 10 de junio, 2009.
- Pile, Steve, “Emotions and Affect in Recent Human Geography”, en *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 35, núm. 1, 2010, pp. 5-20.
- Rosa, Brian, *Beneath the Arches: Re-Appropriating the Spaces of Infrastructure in Manchester*, 2013, Tesis, Universidad de Manchester, Facultad de Geografía.
- Rutheiser, Charles, “Beyond the Radiant Garden City Beautiful: Notes on the New Urbanism”, en *City & Society*, vol. 9, núm. 1, 1997, pp. 117-133.
- [s. fma.], “John Alexander Brodie, City Engineer (1858-1934)”, en: <https://bit.ly/3tsl6wx> (último acceso: 3 de septiembre de 2021).
- [s. fma.], “Precast Concrete”, en: https://en.wikipedia.org/wiki/Precast_concrete (último acceso: 10 de septiembre de 2021).
- [s. fma.], “The History of Precast Concrete”, en: <http://quickstepstair.co.za/the-history-of-precast-concrete> (último acceso: 10 de septiembre de 2021).
- Samson, Kristine, “Affective Urbanism: The Politics of Affect in Recent Urban Design”, Conferencia en *Designing and Transforming Capitalism*, Dinamarca, Aarhus University, 2012.
- Schnitzler, Antina von, “Traveling Technologies: Infrastructure, Ethical Regimes, and the Materiality of Politics in South Africa”, en *Cultural Anthropology*, vol. 28, núm. 4, 2013, pp. 670-693.
- Spencer, Douglas, “Architectural Deleuzism: Neoliberal Space, Control and the ‘Univer-City’”, en *Radical Philosophy*, núm. 168, 2011, pp. 9-21.
- Tate, Alan, *Great City Parks*, Nueva York, Routledge, 2015.
- Thrift, Nigel, “Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect”, en *Geografiska Annaler Series B: Human Geography*, vol. 86, núm. 1, 2004, pp. 57-78.
- , “The Material Practices of Glamour”, en *Journal of Cultural Economy*, vol. 1, núm. 1, 2008, pp. 9-23.
- Wiig, Alan, “Crafting a Digital Public”, en *Limn*, núm. 7, 2016, pp. 31-34.

- _, “Everyday Landmarks of Networked Urbanism: Cellular Antenna Sites and the Infrastructure of Mobile Communication in Philadelphia”, en *Journal of Urban Technology*, vol. 20, núm. 3, 2013, pp. 21-37.
- Wood, David Murakami y Kirstie Ball, “Brandscapes of Control? Surveillance, Marketing and the Co-Construction of Subjectivity and Space in Neo-Liberal Capitalism”, en *Marketing Theory*, vol. 13, núm. 1, 2013, pp. 47-67.
- Zukin, Sharon, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1989.

NO SE SABE LA PUNTA DEL HILO (III)¹

Ana Fernanda Cadena Payton²

Federico Martínez Montoya³



URL:

<https://lafuente.buap.mx/galeria/estetizacion-de-la-ciudad-cap-ix>

Cuando vino la miseria los echaron
Les dijeron que no vuelvan más
Los obreros no se fueron, se escondieron
Merodean por nuestra ciudad
Las industrias,
muevan las industrias
Las industrias,
muevan las industrias

Los Prisioneros, *Muevan las industrias*

El presente texto pretende ofrecer un recorrido reflexivo sobre los procesos del Museo Invisible Fundidora (2014-2016), un proyecto de investigación artística iniciado por nosotros que, durante tres años, se dedicó al registro de la memoria oral de algunos extrabajadores de la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, S. A. Eventualmente, el proyecto se materializó a través de instalación, video y una serie de activaciones relacionadas con la subjetividad obrera. El resultado fue un ejercicio de museo experimental y comunitario que partió de la autogestión de la memoria como resistencia ante la refuncionalización turística de espacios de alto valor histórico y simbólico, ahora considerados productos esenciales de un nuevo capital cultural.

¹ Al intentar definir una verdad histórica en torno al cierre de la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, S. A. en 1986, un extrabajador de la fábrica ofreció la siguiente respuesta: “No se sabe la punta del hilo”. Desde ese momento, cada vez que hemos tratado de reflexionar –de manera pública, ya sea a través de charlas, exposiciones o textos– sobre lo sucedido, adoptamos la misma frase como título.

² Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad de Monterrey, máster en Teoría Crítica por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), también conocido como el Programa de Estudios Independientes PEI.

³ Cursó el programa educativo de SOMA y la Maestría en Artes Visuales en la ENAP-UNAM. Forma parte de los proyectos colectivos Museo de Arte Contemporáneo Ecatepec y Museo Invisible Fundidora.

El Parque Fundidora

El Parque Fundidora es un complejo recreativo, cultural y comercial que nació sobre los restos materiales de la primera siderúrgica de Latinoamérica: la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, S. A. Fundada en 1900, esta empresa no solo devino un parteaguas en el desarrollo industrial de México, sino que también fue clave para la construcción de una identidad obrera particular en la región nuevoleonesa.

Durante el decenio de 1970, a pesar de ser una de las industrias nacionales más productivas, la siderúrgica se vio afectada por las transformaciones de un país con graves problemas sociales, políticos, y que se sostenía, básicamente, de recursos públicos y extranjeros. El gobierno mexicano estaba inserto en el nuevo giro del capitalismo “dirigido a propulsar mayor concentración de la riqueza en manos de la burguesía global, a la que pertenecen las élites burguesas nacionales, y al debilitamiento de la clase obrera”⁴ y, por lo tanto, la Fundidora —que había pasado a ser propiedad federal en 1977— no fue una prioridad. De ese modo, tras una sorpresiva declaración de quiebra, la fábrica cerró el 10 de mayo de 1986 provocando, con ello, una profunda crisis social y económica. La pérdida se vería alimentada por la discriminación y estigmatización de los trabajadores, muchos de los cuales desconfiaban de un gobierno que, presumiblemente, había atentado contra la empresa. Dicho incidente es lo que algunos llaman “el primer ejercicio de desmantelamiento de la industria nacional”.

Los más de 10 mil trabajadores que laboraban en la acerera se encontraron, precisamente el 10 de mayo de 1986, con unas puertas inexpugnablemente cerradas. No se volverían a abrir para ellos; tampoco les fueron abiertas puertas alternativas, como habían prometido las autoridades, en alguna otra industria local. Las socorridas listas negras, que han servido a los industriales regiomontanos para excluir de la posibilidad de empleo a quienes consideran individuos descarriados de su catecismo laboral, operaron con toda su contundencia.⁵

En 1988, el entonces presidente de México, Miguel de la Madrid, lanzó un decreto en el que anunciaba la expropiación del terreno

⁴ Abraham Nuncio, “Cierre de Fundidora ¿Presagio de Pemex?”, en *La Quincena*, p. 7.

⁵ A. Nuncio, “La Fundidora: los mineros ayer y hoy”, en *La Jornada*.

que ocupaba la fábrica para construir un parque-museo tecnológico de exhibiciones que tuviera fines recreativos, deportivos, culturales y de fomento económico.⁶ Ese mismo año nació el fideicomiso Parque Fundidora. De 1989 a 2001 se implementó el Plan Maestro para la creación paisajística de Parque Fundidora y, una vez concluido el proyecto, el espacio abrió sus puertas.

En el Parque, también conocido como “museo de sitio de arqueología industrial”, se conservó una amplia variedad de fragmentos materiales de la siderúrgica, entre los que sobresale una de las estructuras del Horno 3, sitio en donde se aloja el actual Museo del Acero y su colección permanente de fotografías, documentos y objetos. A partir de nuestra investigación podemos aseverar que, desde el punto de vista obrero, dicha colección deja de lado momentos claves en la vida de aquellos que conformaron la fuerza de trabajo de la empresa.



Imágenes 1 y 2. Visita realizada con los extrabajadores de la Fundidora al Museo del Acero, 2014.

⁶ Parque Fundidora, “Línea de tiempo”, en: <https://www.parquefundidora.org/acerca/historia>

Museo Invisible Fundidora surgió durante un recorrido recreativo que efectuamos en 2014 dentro del Parque Fundidora, mismo que nos despertó la curiosidad por este espacio representativo de Monterrey. Casi desde el comienzo de nuestra visita, resultó imposible ignorar la estoica presencia de los restos del Horno 3 que balanceaba un restaurante, un salón de eventos y el Museo del Acero dentro de sus entrañas. El recorrido también incluyó un espectáculo de luces y sonido que simulaba la experiencia sensorial de la jornada original de los obreros. Simultáneamente, en las afueras del lugar no dejaron de pasear quinceañeras quienes, con sus chambelanes, aprovechaban las chimeneas como fondo celebratorio para el recuerdo fotográfico. Este contraste entre el pasado y el presente motivó el planteamiento de preguntas centrales que decidimos abordar a partir de un proyecto de investigación de la memoria. En particular, nos interesaba enfatizar las ruinas, los imaginarios y los discursos históricos.

Un museo para los trabajadores

El 11 de mayo de 2006, el periódico *La Jornada* publicó una nota sobre un grupo de extrabajadores que se manifestó afuera de las instalaciones del Parque Fundidora con el fin de exigir, entre otras cosas, “tres hectáreas para construir un museo en memoria de sus muertos y del esfuerzo que realizaron ellos y sus antecesores durante nueve décadas”.⁷ Esta petición no dejaba lugar a duda sobre la existencia de un grupo de extrabajadores de la fundidora que había sido excluido de la historia narrada y que buscaba un espacio dónde contar y preservar sus memorias. El reclamo de justicia de los fundidores se había desplazado —como la fábrica misma— hacia otras formas de producción y circulación externas al campo de lo laboral-material, siendo relevante también para la producción simbólica.⁸

En contraposición con los relatos de progreso y desarrollo contados en el Museo del Acero, las historias de los extrabajadores eran más complejas: algunas resultaban ser heridas abiertas, mientras que otras emergían como deudas pendientes. En cualquier caso, había una inmutabilidad por parte del entramado institucional del parque que, al parecer, se negaba a asumir dicha carga histórica.

⁷ David Carrizales, “Conmemoran exobreros 20 años del cierre de Fundidora Monterrey”, en *La Jornada*.

⁸ Si bien durante el proyecto no pudimos localizar a los protagonistas de la nota periodística, su demanda hizo eco en otro grupo de trabajadores que se sumaron a nuestra iniciativa.

En el Parque Fundidora se ha dado espacio a diversas actividades empresariales, recreativas, deportivas, artísticas, turísticas. La ingratitud y un espíritu clasista han impedido que allí sea recogido el espíritu y la memoria de los obreros que hicieron posible la existencia productiva de la que fuera en su tiempo la siderúrgica más importante de América Latina. Por supuesto, nunca será tarde para ello.⁹

Como apuntábamos, nuestro primer recorrido por el parque tuvo un impacto duradero que se llegaría a reflejar en los procesos de investigación del Museo Invisible Fundidora. Cabe mencionar que la curiosidad que nos despertó tanto la nota como la experiencia en el parque estaba ya alimentada por nuestro desarrollo independiente como artistas enfocados en la intervención del espacio público y en la recuperación de la memoria. En aquel momento nos encontrábamos experimentando con procesos para la construcción de situaciones de intercambio con grupos sociales invisibilizados. Fundidora, en ese sentido, prometía articularse como un capítulo importante en nuestro desarrollo en tanto agentes de revisión contranarrativa.



Imagen 3. Registro de familia grabando audios sobre miedos urbanos dentro de la instalación del proyecto *Learning From Shelleystein* del colectivo Otrespace, compuesto por Ana Cadena, Amelia Vilaplana, Heura Posada, Joana Rosa, Diego G. y María Fernanda Lopes, durante la Mostra Sonora i Visual del Centro Cívico del Convent Sant Agustí en Barcelona, 2014.

⁹ A. Nuncio, *ob. cit.*



Imagen 4. *Nosotros*, intervención realizada por Federico Martínez Montoya en la Glorieta de Insurgentes de la Ciudad de México, 2011.

Una vez que realizamos una primera indagación sobre la fábrica –que incluyó la revisión del archivo fotográfico de la Fototeca Nuevo León, un recorrido museográfico del Museo del Acero y varias entrevistas con el historiador oficial del parque– decidimos atender, desde el arte contemporáneo, al reclamo de ese otro espacio memorístico mencionado en el artículo de *La Jornada*. Fue así como configuramos el Museo Invisible Fundidora, pensando la iniciativa como una estrategia para articular las voces de los extrabajadores de formas tan distintas que pudieran ser escuchadas en diferentes momentos y espacios.

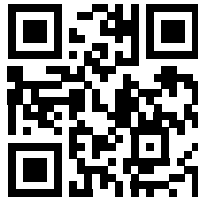
[E]ste proyecto viene de la tradición de la figura del museo de parte de las vanguardias artísticas, y no cuenta con un interés de conformarse en una figura legal. Es un ejercicio de imaginación política, en donde la autoenunciación de museo y la complicidad entre artistas y extrabajadores generan situaciones de reflexión acerca de las experiencias vividas por estos últimos.¹⁰

El proyecto partió de la premisa del museo como un espacio encargado de preservar y difundir una colección o acervo significativo que le

¹⁰ Luis Mosquera, “Museo Invisible Fundidora. Ejercicios de un museo performativo comunitario”, en *1er Simposio de Museos y Gestión Cultural*.

permite a un grupo social determinado reflexionar sobre sí. El registro de las voces y otros testimonios, producidos desde la corporalidad, constituyó el acervo que Museo Invisible Fundidora estaba destinado a resguardar. De ese modo, nuestro museo propuso la activación de un espacio efímero a partir de los encuentros realizados con los extrabajadores. Su condición de invisibilidad fue clave para resaltar las labores fundamentales del museo más allá de sus muros físicos lo que, al mismo tiempo, señalaba la falta de presencia de ciertos discursos históricos y subjetivos de memoria dentro del sitio responsable de albergarlas.

Una forma de contrastar y cuestionar los elementos narrativos del existente Museo del Acero fue enfocarnos en el testimonio oral. Gracias a eso pudimos capturar los recuerdos particulares de cada uno de los extrabajadores, permitiendo que resaltaran sus historias y construyeran una narración de forma colectiva. Así, el acto del habla fue la vía que les permitió oponerse al olvido. Los testimonios recopilados los organizamos en cuatro ejes temáticos: la vida en la fábrica, la ciudad industrial, el cierre y la vida después de la fundidora. Esta división propició la reflexión en torno a ideas centrales que atravesaban el imaginario laboral de la fundidora: el saber (ingeniería y labores fabriles), la filosofía del trabajo, la colectividad, la familia y la ciudad moderna.



QR 1. Don Joel Villarreal describe algunas de las fotografías de su álbum personal sobre la fundidora.

Un museo que sucede

Como parte de los logros del proceso investigativo, nos fue concedido un directorio de exobreros que utilizamos para convocar las reuniones. De ese modo, pudimos concretar los primeros encuentros, los cuales se llevaron a cabo dentro del Parque Fundidora y contaron con una asistencia, en promedio, de 30 extrabajadores. Al exponerles nuestro proyecto, nos cuestionaron inmediatamente la viabilidad de materiali-

zar un museo. A esto respondimos que nuestra intención no era la de sumarnos a la búsqueda de los espacios que habían solicitado al parque, sino la de activar un diálogo colectivo que pudiera dar cuenta, desde sus propias voces, de una memoria viva. Sin duda, el hecho de enunciarnos como museo nos ayudaría a legitimar un proceso colectivo de visibilidad y circulación de historias y lazos comunitarios sin depender, por ello, de una estructura física, institucional o formal.

Esta práctica artística-comunitaria aprovecha la figura del museo como estructura para activar la memoria desde la perspectiva de los extrabajadores. Aquí la propuesta de museo no está emplazada en un lugar, por el contrario, se activa por medio de las acciones realizadas por los artistas en complicidad con los extrabajadores. Así el museo y la comunidad son conceptos que no son permanentes en términos de infraestructura, pero sí lo son en términos de experiencia y memoria.¹¹



Imagen 5. Reunión en la cafetería Jumbo, Centro de Monterrey, 2016.

A lo largo de casi tres años, Museo Invisible Fundidora se activó en diferentes puntos de la ciudad de Monterrey. El restaurante El Rubio y la cafetería Jumbo fueron algunos de los primeros espacios que los exobreros postularon para los encuentros por ser sitios que frecuentaban durante el período de actividad de la fundidora o después de

¹¹ *Idem.*

su cierre. Estos lugares permitieron conservar los vínculos de amistad contruidos desde la fábrica, además de construir nuevas afectividades con otros exfundidores que se sumaban al ser convocados por algún amigo o persona cercana.

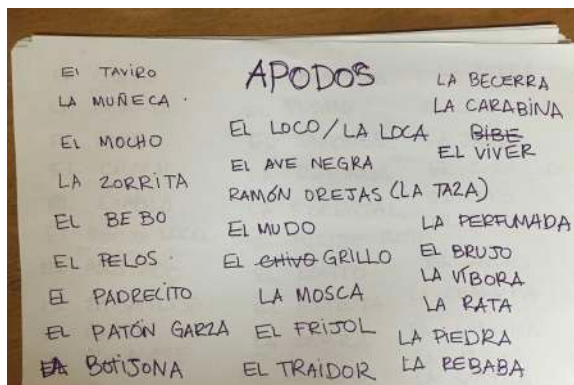


Imagen 6. Inventario de apodos realizado durante una de las sesiones de trabajo en la Escuela Adolfo Prieto, Monterrey, 2014.

De boca en boca, el proyecto fue creciendo. La convocatoria era sencilla: “se están haciendo reuniones con otros compañeros para recordar historias de la fundidora”. A las sesiones llegaron trabajadores acompañados por esposas, hijos, compadres o vecinos que también habían laborado en la fábrica. A medida que las charlas se volvían más y más polifónicas, el restaurante El Rubio y la cafetería Jumbo se sintieron pequeños. Los encuentros¹² se convirtieron en breves talleres donde se realizaban ejercicios colectivos para explorar y compartir las memorias personales por medio de la oralidad. Gradualmente, incorporamos el estudio del cuerpo como técnica de recuperación de la memoria, ya fuera desde las heridas físicas que habían sufrido durante su estancia en la fábrica o desde los recuerdos detonados tras imitar aquellos movimientos que efectuaban diariamente al operar las máquinas.

Las otras cafeterías, casas y restaurantes a las que recurrimos como alternativas, con el tiempo, resultaron insuficientes para este tipo de

¹² Los encuentros se llevaron a cabo durante un mes por cada semestre y a lo largo de tres años. Durante el mes se trabajaba dos veces por semana.

acciones y el proyecto tuvo que regresar al lugar donde todo empezó: el Parque Fundidora. Gracias a la sensibilidad del director Luis Escalante se nos permitió, durante la última etapa del proceso, utilizar un aula de la Escuela Adolfo Prieto como punto de reunión. Con ello, algunos de los trabajadores que se habían negado a regresar a la fábrica tras el impacto del cierre volvieron al territorio del cual fueron expulsados. De ese modo, el sitio funcionó no solo para reclamar, sino para construir aquellas memorias descalificadas.



Imagen 7. (De izquierda a derecha) Everardo Garza, José L. Albarrán, Esteban Ovalle y Mario Montalvo identificando algunas de las áreas de la fábrica sobre el plano del Parque Fundidora, Monterrey, 2014.

Las acciones-archivo

Como ya se ha mencionado, a lo largo del proyecto se integraron progresivamente diferentes actividades, tales como el intercambio de historias, el inventario de apodos, la recreación de los sonidos de la fábrica, las intervenciones sobre la línea de tiempo oficial de la fundidora, las derivas en el parque y las recreaciones de los movimientos laborales, entre otras. Estas dinámicas surgieron con la intención de explorar formas de narración que nos permitieran llenar los huecos que habíamos identificado en el archivo oral. Sin embargo, también nos posibilitaron explorar otras dimensiones del relato donde la palabra hablada no llegaba.

Algunos de estos ejercicios encuentran una salida acorde a su metodología de investigación en artes visuales, es decir, sus resultados son propuestas que buscan detonar la experiencia del trabajador dentro de la exfábrica. Como lo señala Federico Martínez, quien explica que las diferentes piezas del proyecto recurren a intervenciones en el espacio de Parque Fundidora, las cuales buscan insertar la memoria del obrero dentro del parque, para el artista la propuesta de museo se hace cuando se activa una pieza y cuando se genera un proceso de memoria, y de conservación de la misma.¹³

Así, el museo aparece cuando los cuerpos de los trabajadores se reúnen y a través de la propia corporalidad activan procesos de memoria. Estos procesos van desde la oralidad hasta expresiones más subjetivas que exploran la memoria corporal acumulada en los músculos, los gestos y los movimientos de los obreros al recrear las actividades realizadas en la fábrica. En ese sentido, el cuerpo de los trabajadores en Museo Invisible Fundidora recuperó su plasticidad y se convirtió en un engrane para activar una historia colectiva viva.



QR 2. (De izquierda a derecha) Esteban Ovalle, Mario Montalvo, Federico Martínez, No identificado, José L. Albarrán, Everardo Garza y No identificado, recreando los movimientos para tapan una de las puertas del Horno 2, Monterrey, 2016.

Desde un punto de vista práctico, el cuerpo se articuló como un recurso común ya que, como colectivo, carecíamos de los medios necesarios para acceder a un espacio u otro tipo de infraestructura que soportara la creación de un museo. En ese sentido, nuestro museo fue performativo: se volvió una estructura orgánica que dependía de aquellos cuerpos que decidieron posicionarse desde un lugar de me-

¹³ L. Mosquera, *ob. cit.*

Andar y acompañar la memoria: derivas espaciales en tres hectáreas del Parque Fundidora

“Más de 3 hectáreas”, realizada en 2015, fue una de las primeras acciones *site specific* producida en colaboración con los extrabajadores. Retomando la petición de las 3 hectáreas dentro del parque, efectuada casi una década antes,¹⁴ invitamos a algunos de los exfundidores a deambular con nosotros la distancia equivalente (en metros lineales) a la reclamada. Nuestra única condición fue que la deriva terminara en el mismo punto de inicio, pues así podríamos delimitar un perímetro del Parque Fundidora que correspondería, aproximadamente, al espacio solicitado para museo. El registro de la acción tomó dos formas: por un lado, mediante GPS se capturaron las áreas de los recorridos y, por otro, los relatos e impresiones de los extrabajadores —que el deambular propició— fueron guardados en audio para integrar el archivo oral del proyecto.

En este ejercicio experimental aceptaron participar los extrabajadores Mario Montalvo, José L. Albarrán, Joel Villarreal y Esteban Ovalle. A continuación, mostramos algunos fragmentos de la charla que sostuvimos con Mario Montalvo¹⁵ durante su andar por el parque:



Imagen 9. Mario Montalvo durante la acción “Más de 3 hectáreas”, Parque Fundidora, Monterrey, 2015.

¹⁴ D. Carrizales, *ob. cit.*

¹⁵ Mario Montalvo ocupó varios puestos administrativos dentro de la compañía hasta que llegó a ser jefe de almacén en la división de Aceros Planos. Actualmente trabaja como repartidor de publicidad de puerta en puerta.

La primera vez que yo entré a la fábrica fue después del quiebre. Parte de nuestro trabajo en Aceros Planos fue juntar todos los materiales que había regados en la planta para venderlos. Esa era la función del síndico de la quiebra.

[...]

La función principal en ese momento fue la de almacén, porque se trataba de recuperar todo lo que andaba regado para venderlo, como el material que se había despachado y no se había usado. Yo fui jefe de almacén central. A mí lo que me interesaba era darle entrada de nuevo a todo lo que ya le habíamos dado salida.

[...]



Imagen 10. Esteban Ovalle durante la acción “Más de 3 hectáreas”. Parque Fundidora, Monterrey, 2015.

Que lástima que donde estuve ya no esté. Es lo que ahora es La Arena. Sí me siento bien, y mejor me sentiría con un amigo como el ingeniero Joel Villarreal. Platica muy bien, tenemos el mismo vocabulario. Conoce Fundidora y es muy agradable. Y tengo un amigo que estuvo trabajando aquí en jardines. A lo mejor, cuando yo le diga, esté puesto para venir, pero es muy curioso. Es una persona sin malicia y canta como Pedro Infante. Él entró después del cierre y se encargó de los jardines de aquí.

[...]

Había varios apodos. De los que yo recuerdo, eran de la gente sindicalizada. Había uno al que le decían “La Lechuza” porque tenía marcados

los ojos como en negrito, como ojeras. “La Lechuza” era bromista, pero... pasado. ¡Pasado! Bueno, y también había un señor que se caracterizaba porque organizaba las piñatas y las posadas. Recuerdo que este señor se estaba despidiendo porque se iba a morir. Al señor le decían “Villa” y se fue a despedir de mí y se fue a despedir de “La Lechuza”. Dijo que le quedaban dos o tres meses de vida. Que nos dice, “Pues vengo a despedirme porque ya me queda poco de vida y ya no nos vamos a ver. Ya no voy a venir a trabajar”. Y que le contesta “La Lechuza”: “No te apures, que al cabo dos o tres meses se pasan ¡así!” (trueno los dedos). Entonces le dice el otro: “¡Ándale, que de mí te vas a acordar cuando te venga a estirar las patas!”. Oiga, y que se adelgazó “La Lechuza”. Empezó a adelgazar y a adelgazar cuando se murió el señor.

[...]



Imagen 11. Levantamiento realizado en 3D a partir del recorrido efectuado por Mario Montalvo durante la acción “Más de 3 hectáreas”. Parque Fundidora, Monterrey, 2015.

A lo mejor me faltó a mí ser un poquito más inconforme. Me faltó quizá decirles a mis papás que a mí lo que me gustaba era el dibujo. Durante la primaria se acostumbraba en aquel entonces a poner aserrín en el piso en tiempo de frío, entonces yo me ponía a hacer figuras. Yo me acuerdo que me llamaban la atención.

[...]

Él entró a los 65 años a trabajar en Aceros Planos. Yo me acuerdo que me puse a dibujarlo. El único dibujo que hice con un modelo. Claro, él no estaba posando. No se daba cuenta. Le puse el dibujo en el escritorio

y dice, “¡Arre, coño, soy yo!... Oiga Mario, qué bien está esto”. Y se puso de acuerdo con el ingeniero Palomo y me consiguió un folleto donde venían los principios básicos para aprender a dibujar.



Imagen 12. Montaje de la acción “Más de 3 hectáreas” durante la exhibición “No se sabe la punta del hilo”, Museo Invisible Fundidora en NoAutomático, Monterrey, 2016.

En las declaraciones de Montalvo pudimos comprobar cómo el deambular por el espacio detonó en él una serie de memorias que no había mencionado en entrevistas previas. Efectivamente, a medida que Montalvo avanzaba por el parque, en su narrativa desaparecía el énfasis en la función que tenían las chimeneas y los restos de la fábrica, para detenerse en las relaciones que construyó con sus colegas. Recordar esos momentos, para el exobrero, implicó la apropiación de ellos a través del acto del habla.

Este tipo de acciones realizadas dentro del Parque Fundidora fueron planteadas como microintervenciones que se distanciaban de la espectacularidad con la que son tratadas las ruinas fabriles en el espacio institucional. Con “Más de 3 hectáreas” nos interesaba abrir una zona de intimidad en donde el cuerpo del trabajador, expulsado del lugar al que perteneció, regresara y se reconciliara con su memoria. Por lo tanto, más allá de buscar una voz para reconstruir el espacio industrial, nos interesaba reactivar la memoria con el objetivo de reflexionar sobre lo vivido, manteniendo activa la construcción de la experiencia en la fábrica.

Rueda de la fortuna: apuntes sobre un espacio en continua ascendencia y caída



QR 3. *Rueda de la Fortuna*, 2016. Video digital 7:01 min. José L. Albarrán, Joel Villarreal y Epifanio Martínez narran algunos de los accidentes que vivieron durante el tiempo que trabajaron en la fábrica, a bordo de una cabina del juego mecánico.

Hubo una aventura allí en la bóveda de uno de los hornos de aceración 2, cuando estábamos arreglándola. Apagaron el horno para que pusiéramos unos ladrillos allá arriba, y resulta que, antes de que acabáramos de ponerlos, el encargado del horno le ordenó que se prendiera.

—¿Pues qué te pasa, animal? —le grité yo.

—A mí no me pasa nada —me contestó. Los ingenieros a peso y los albañiles a tostón... al cabo no valen tres cacahuates.

(*Risas*)¹⁶

Durante casi dos años (2014-2016), el Parque Fundidora ostentó la itinerante Rueda Pepsi Sabritas, una estructura de unos 60 metros de diámetro que cargaba 42 góndolas –algunas de ellas VIP– y que ofrecía vistas únicas a la ciudad de Monterrey y a sus restos industriales más reconocidos. Al observar la rueda, nos cuestionamos lo que esta estructura mecánica de semejantes proporciones nos podía enseñar desde una perspectiva espacio-temporal. La concebimos, entonces, no solamente como una alegoría de la suerte, sino como una máquina del tiempo que, al introducir el cuerpo exobrero, tuviera la capacidad de remitir a un pasado fusionado con un presente receptivo a los altibajos físicos, económicos y emocionales.

Partiendo del accidente como premisa para la buena o la mala fortuna, logramos una edición de video que permitió contraponer las secuelas sufridas por los cuerpos que obraron la siderúrgica a la función de las

¹⁶ Relato del ingeniero Joel Villarreal sobre algunas tensiones laborales de alto riesgo, durante un descenso de la góndola en la Rueda Pepsi Sabritas, 2015. Archivo Museo Invisible Fundidora.

máquinas actuales, diseñadas para atender los deseos de una economía de servicio y entretenimiento. Fue así como decidimos entrevistar a algunos exobreros para que relataran —a su discreción— los accidentes y las salvadas afortunadas que habían presenciado durante sus años en la fábrica.

Un oficial de eléctricos quedó vivo porque se fue a atender a un llamado de una falla en uno de los tableros de los hornos. Entonces, pues allí salvó su vida [...] aunque quedó bastante traumatado. Estuvo en tratamiento un tiempo y ahora, últimamente [...] digamos que fue el mes pasado [...] me enteré de que ya había fallecido.¹⁷

La mitología occidental de la fortuna refiere a una divinidad protectora de ciudades. En nuestro ejercicio, las ruedas de la fortuna ocupan este lugar de manera simbólica, marcando —a su antojo— el destino de cualquier mortal e, incluso, de cualquier ciudad. Monterrey, testigo de hornos extinguidos y silbatos silenciados, ha tenido sus subidas y bajadas de la rueda como consecuencia de imperios que surgen en respuesta a la economía terciaria y globalizada actual.

La vez pasada platicaba con una persona que estaba allí en fuerza motriz de velador.

—¿Qué tal? —le dije.

—Pues yo aquí duermo y, oye... aquí se oyen ruidos —me dice.

—Pues yo trabajé aquí 15 años —yo le dije.

—Pues sí, pero yo creo que las paredes se impregnaron de los ruidos o algo, porque aquí se oyen ruidos —me dijo.

Ahora, es cierto eso. Cuando menos yo pienso que sí hay algunas cosas misteriosas que uno no sabe, ¿verdad? Cuando la gente fallece, cuando no le toca, como que regresa de alguna manera.¹⁸

Conclusiones: de prejuicios a posibles aprendizajes

Todos los ejercicios desarrollados como parte de la investigación del Museo Invisible Fundidora se mantuvieron fieles a un principio:

¹⁷ Relato de José Luis Albarrán sobre el accidente de 1971, mientras ascendía la góndola en la Rueda Pepsi Sabritas, 2015. Archivo Museo Invisible Fundidora.

¹⁸ Relato de Epifanio Martínez durante un ascenso y descenso en la Rueda Pepsi Sabritas, 2015. Archivo Museo Invisible Fundidora.

la autogestión de la memoria como acto de resistencia. Aunque al inicio nuestra intención fue generar una serie de contrahistorias físicamente consultables que contrastaran con la versión oficial del Parque Fundidora, pronto descubrimos que esta era una batalla perdida por la falta de recursos y de aprobación administrativa. Sin embargo, en la medida en que el proyecto fue tomando forma, nos focalizamos en las relaciones que logramos construir con los extrabajadores. Así, exploramos la oralidad, el cuerpo y el espacio como posibles fuentes de relectura histórica, colectiva y colaborativa.

En ese sentido, el proceso que sostuvimos a lo largo de los tres años nos hizo reconocer la existencia de, al menos, dos planos discursivos dentro de las dinámicas de memoria del parque: por un lado, el objeto en el museo, con su peso oficial –que se deteriora y calcifica–; por otro, el gesto y la palabra hablada que atraviesan el espacio de forma efímera. Ricos en conocimiento y dispuestos a múltiples posibilidades de estudio, estos últimos nos permitieron materializar un archivo oral sonoro, registros en video y objetos derivados de la escoria original descartada. A partir de aquí, quedaba clara nuestra línea de investigación para y desde un museo intangible en tanto herramienta que posibilita articular una nueva imaginación política.

Museo Invisible Fundidora decidió voltear la mirada hacia el interior de una comunidad de trabajadores, con la intención de que sus integrantes pudieran verse reflejados en las historias y experiencias de sus iguales. De ese modo, la figura del museo operó como un espacio utópico que permitió a todos los que lo habitaron pensarse de manera horizontal y romper las jerarquías que la misma fábrica les había impuesto. Las acciones que ejecutamos incidieron de forma simbólica en Parque Fundidora, cuyo museo de la memoria industrial propicia un romanticismo laboral a través de los objetos y enaltece una cultura en donde los empresarios se identifican por nombre y poder de decisión, mientras que la fuerza de trabajo se representa como una masa uniforme y abstracta. Esto, obviamente, responde a los procesos de turistificación, tan necesarios para una economía de servicios configurada por las distintas empresas que ahora aprovechan el parque obstaculizando, en cierta medida, un estudio paralelo y formal en torno a la memoria viva del sector obrero.

En términos de trascendencia, nos parece importante rescatar uno de los últimos ejercicios desarrollados en el proyecto que consistió, básica-

mente, en la creación de un logo de los trabajadores. Como parte de los 30 años del cierre de la fundidora, desarrollamos un proceso de diseño participativo; es decir, una serie de ejercicios performáticos y visuales que tuvieron como objetivo la creación de una identidad gráfica para representar a los extrabajadores. A partir de esta intervención buscamos establecer una contraposición con otros procesos conmemorativos que se generaban desde el parque sin tomar en cuenta la opinión de los trabajadores de la fundidora. Dichas acciones institucionales también evitaban preguntarse cuáles serían las formas de representación de los exfundidores a 30 años del cierre de la fábrica.



Imagen 13. Modelo para realización del isotipo de los extrabajadores. La foto representa la unión entre trabajadores “de confianza” y sindicalizados, a 30 años del cierre de la fundidora, Monterrey, 2016.

A través del proceso de trabajo que implementamos, arribamos a un concepto crucial para los exobreros: la *continuidad*. “Somos la Maestranza” fue el lema consensuado, en el cual se vislumbraba un orgullo identitario vivo. *La Maestranza* es el nombre que se le asignó a la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, porque significaba un centro vanguardista de la fuerza trabajadora nuevoleonese, glorificado lo mismo por empresarios y obreros como por trabajadores “de confianza” y sindicalizados. Apelar a esto fue clave para reunir a muchos de los participantes del proyecto que, por décadas, habían dejado de dialogar con sus contrapartes, ya estuvieran aquellos en contra de la sindicalización o favorecidos por ella.

En el emblema resultante, el elefante y el Cerro de la Silla, como símbolos de identidad y continuidad, se sitúan al centro. A su vez, estos

aparecen enmarcados por manos que se estrechan, alusivas a la paz entre los distintos grupos de trabajadores (y sus posturas ideológicas) durante los 86 años de existencia de la siderúrgica.



Imagen 14. Logo de los trabajadores, 2016. La imagen representa la unión entre trabajadores “de confianza” y sindicalizados: el elefante del logotipo original se retomó por decisión de los fundidores y de fondo se integró el Cerro de la Silla con colores dorados y rojos relacionados con el fuego de la fundición.

Más allá de la fuerza y coherencia que establecieron los extrabajadores para lograr un emblema con el que la mayoría se identificara, el logro fundamental del ejercicio fue la producción de una imagen viva, cuya vida e importancia sobrepasó los muros ficticios del Museo Invisible Fundidora. Gracias a que el grupo de exobreros tomó la iniciativa de imprimir el logotipo en lona, ahora también existe un símbolo físico que emerge cuando el señor Esteban Ovalle Carrión (alias “El Niño”) acoge en su hogar una junta exobrera o cuando se realizan eventos oficiales (el último capturado en la siguiente imagen).



Imagen 15. Manta presentada durante la misa conmemorativa por el 48 aniversario del accidente del horno 4, Monterrey, 2019.

Finalmente, apuntamos que las historias narradas por los exobreros forman parte tanto de la identidad como de los procesos del Museo Invisible Fundidora. Además, resaltamos que, en términos académicos y artísticos, nos enfrentamos a una serie de preguntas, activadas durante el período de trabajo de 2014 a 2016, que hasta ahora siguen vigentes: ¿cómo establecer un archivo de memorias orales subjetivas y cómo mantenerlo vivo?, ¿quién puede hablar sobre qué temas y cuáles son los formatos ideales para plantearlos?, ¿qué sucede con el cuerpo cuando recorre el espacio y cómo se puede registrar esa evolución?

Las preguntas siguen contestándose a medida que regresamos al material generado hasta el momento. Quizás no concretemos una fórmula o resultados medibles desde la óptica o estrategia que establecimos en Museo Invisible Fundidora, aunque tampoco podemos asegurar que el proyecto haya llegado a su fin. Actualmente, el espacio de la fundidora ha visto sus puertas cerrar por segunda ocasión, esta vez provocada por una crisis sanitaria y económica global lo que, sin duda, supone la aparición de más interrogantes y de más posibilidades de estudio. En ese sentido, podemos afirmar con certeza que hemos concluido una primera etapa de investigación, lo que de ninguna manera significa que cerramos el paso: más bien, nos mantenemos abiertos al trazado de nuevos caminos.



Imagen 16. Visita de los exfundidores a la exhibición “No se sabe la punta del hilo”. Museo Invisible Fundidora en NoAutomático, Monterrey, 2016.

Museo Invisible Fundidora es:

Albarrán, José Luis	Hernández Martínez, Benjamín
Alvarado Pérez, Pablo	Jasso Camarena, José Ángel
Ávila Cantú, Enrique	Luna Garza, Mario Ángel de
Bernal, Mauricio	Macías Almaguer, Luis
Blanco Fuentes, Cruz José	Maldonado O., Wenceslao
Cadena Payton, Ana	Martínez Gómez, Sergio
Cantú, Ma. Ángeles de	Martínez Mier, Epifanio
Cantú Escamilla, Óscar	Martínez Montoya, Federico
Cantú Garza, Eugenio	Martínez Osuna, Gabriel
Carbajal, Ma. Elena	Medina Garza, Roberto
Dávila Duckler, Alejandro	Montemayor, Humersindo
De la Garza Gutiérrez, Rafael	Montalvo González, Mario
Díaz Ovalle, Juan	Morales Góngora, Raúl
Duque Landeros, Eufemio	Ovalle Carreón, Esteban
Esparza, Javier	Piña Tovar, Esteban
Espinosa Vázquez, Ambrosio	Quiroga Garza, Fernando
Fleming García, Roberto	Quiroga Villarreal, Óscar
García García, Rodolfo	Rodríguez Daniel, Macedonio
García López, Arturo	Urbina Villanueva, Matías
García Martínez, Arturo (†)	Vargas, Enrique
Garza Caballero, Everardo	Villarreal Gutiérrez, Rubén
Garza Cabriales, Jesús	Villarreal Gutiérrez, Joel
González, Ma. de los Santos	Villegas, José Everardo
González Montemayor, Francisco	Villegas Cantú, Alonso
González Montemayor, Víctor	Wah Chiang, Luis
Gutiérrez Vizcaíno, Diego	Zambrano, Job Elí

Bibliografía citada

- Carrizales, David, “Conmemoran exobreros 20 años del cierre de Fundidora Monterrey”, en *La Jornada*, México, 11 de mayo, 2006.
- Mosquera, Luis, “Museo Invisible Fundidora. Ejercicios de un museo performativo comunitario”, en *1er Simposio de Museos y Gestión Cultural*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), 17 de noviembre de 2017.

Nuncio, Abraham, “Cierre de Fundidora ¿Presagio de Pemex?”, en *La Quincena*, núm. 152, Monterrey, junio, 2016, pp. 6-7.

_, “La Fundidora: los mineros ayer y hoy”, en *La Jornada*, México, 20 de mayo, 2006.

Parque Fundidora, “Línea de tiempo”, en: <https://www.parquefundidora.org/acerca/historia> (último acceso: 5 de octubre de 2021).



3

Y LAS RELACIONES

EL VIAJE DEL CONCEPTO *ESTETIZACIÓN*
POR LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.
A PROPÓSITO DE LAS INVESTIGACIONES
DE LOS ALUMNOS DE LA MEYA¹

*Mayra Sánchez Medina*²

Los conceptos, incluso aquellos que solo se han establecido tenuemente, quedando suspendidos entre el cuestionamiento y la certeza, oscilando entre la palabra ordinaria y la herramienta teórica, constituyen la piedra angular del estudio interdisciplinar de la cultura, sobre todo gracias a su potencial intersubjetividad. No porque signifiquen lo mismo para todo el mundo, sino precisamente porque no lo hacen.

Mieke Bal, “Conceptos viajeros en las humanidades.
Una guía de viaje”

¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento? Una manera de responder es: cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros, exigen crear nuevas nociones o reformulan a las demás.

Néstor García Canclini, “Noticias recientes
sobre hibridación”

El presente trabajo pretende efectuar un análisis epistemológico centrado en el concepto *estetización*, al que haremos viajar sobre la ciudad

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación: *Conceptos transversales a los estudios sociales en los procesos de investigación-creación en Estética y Arte. A propósito del proceso de formación de los estudiantes del posgrado en Estética y Arte de la BUAP*. El proyecto fue aprobado por el Conacyt como estancia sabática de la autora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), bajo la tutoría del Dr. José Ramón Fabelo Corzo, desde octubre de 2019 hasta septiembre de 2020.

² Doctora en Ciencias Filosóficas. Investigadora Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Cuba.

contemporánea. El viaje de los conceptos, como opción metodológica, es potenciado a partir del intercambio con los estudiantes de la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la BUAP. Como evidencia de la validez instrumental del ejercicio de interdisciplinariedad y transversalidad epistemológica que ellos realizan, se presenta la operatoria de trabajo que han desarrollado con algunos conceptos necesarios para el estudio y la acción sobre la ciudad de hoy, tales como: artificación, teatralidad, autogestión, espectacularidad, hedonismo, entre otros.

La ciudad estetizada, con sus heterogéneas dimensiones y parajes especiales, constituye un objeto atractivo por sus complejidades y posibilidades discursivas. Sin embargo, más que una invitación a transitar el *locus* urbano, la interrogante que estas líneas proponen responder es cómo esa travesía puede variar si se organiza el recorrido desde una u otra de las diversas aristas e interpretaciones contenidas en la estetización como noción conceptual.

En función de este objetivo, el texto presenta varias secciones. La primera de ellas, 'Estetización de la ciudad: tomarse en serio los conceptos', utiliza las reflexiones de Mieke Bal para establecer una suerte de mapa en nuestro recorrido, delimitar los lugares en los que debemos detenernos y las direcciones más recomendables a seguir para transitar la ciudad contemporánea desde el concepto estetización. Tomando en consideración que en los procesos de transformación social y, por supuesto, en los dirigidos a la elaboración y puesta en práctica de estrategias de intervención del espacio urbano, es necesaria una plataforma conceptual que guíe los pasos y profile adecuadamente las direcciones de trabajo, en el epígrafe 'Relación viaje conceptual-resultado. A propósito de investigaciones de estudiantes de la MEyA sobre la ciudad', se utilizan investigaciones de los estudiantes de la MEyA –seleccionadas por la relación de sus conceptos centrales con los de estetización y ciudad–, para ilustrar la importancia del viaje de los conceptos. Finalmente, el apartado 'Conceptos transversales en el estudio de la ciudad' aboga por la concientización de la transversalidad epistemológica en nuestras acciones y proyectos investigativos en torno a lo urbano como una oportunidad y un reto epistémico.

Es sentido común que tanto en los procesos de intervención urbana como en los de investigación académica es importante operar con conceptos bien definidos. Sin embargo, es la actitud frente a ellos

la que resulta vital para llegar más o menos lejos. Habitualmente se dan por entendidos o se les asume desconectados de su naturaleza procesual, olvidando así que los conceptos son nodos de pensamiento y acción con una historia y una movilidad intrínseca. Precisamente, nuestra propuesta consiste en mostrar la necesidad de moverse con y desde ellos: reconocer su devenir histórico y espaciotemporal interno; reconstruir su tránsito del lenguaje ordinario al de las teorías; desandar las fases de su propia conceptualización y rastrearlos en su despliegue entre disciplinas, todo esto con la finalidad de realizar una puesta de acuerdo y asumir una postura.

Viajar con los conceptos, en sus relaciones internas y colindantes, abre la posibilidad de establecer encuentros y perspectivas que iluminen el objeto de acción o de análisis, no necesariamente previstas en un proyecto inicial. La propuesta, aquí, es seguir las indicaciones de una sugerente guía de viaje, centrada en autores como Mieke Bal,³ Gilles Deleuze y Félix Guattari,⁴ Isabel Stengers,⁵ entre otros.

Estetización de la ciudad: tomarse en serio los conceptos

En el texto “Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje”, Mieke Bal propone encargar a los conceptos –dada su propensión a la interdisciplinariedad y a una especie de interactividad que el propio ensayo de Bal trata de evidenciar– la función que anteriormente desempeñaban las tradiciones disciplinares. En este sentido, la autora aclara que no se trata de “ninguna obsesión por el uso ‘correcto’ de las palabras”, sino que “tomarse en serio los conceptos resulta provechoso para todos los campos académicos y especialmente para las humanidades”.⁶ Como habíamos precisado, recurriremos a estas reflexiones de Bal para

³ El enfoque de este trabajo parte de una interpretación aplicada de la interesante visión de Mieke Bal sobre los conceptos viajeros. Cfr. Mieke Bal, “Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*.

⁴ De estos autores se toman, esencialmente, sus valoraciones sobre los conceptos incluidas en el texto *¿Qué es la filosofía?*; así como también su teoría sobre la transversalidad y el pensamiento rizomático.

⁵ La movilidad de los conceptos también es reconocida desde otras denominaciones. En su obra *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Isabel Stengers habla de conceptos que navegan entre diferentes campos de pensamiento. Este itinerario de los conceptos entre las ciencias, Stengers lo designa como *propagación*. La autora se apoya, por ejemplo, en lo genético como concepto que, si bien nace en el entorno de la biología, se utiliza en otras disciplinas como la economía, la sociología, etc. Cfr. Isabel Stengers, *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*.

⁶ M. Bal, *ob. cit.*, p. 37.

establecer las coordenadas de nuestro recorrido, delimitar los lugares o puntos en que debemos detenernos y determinar las direcciones más recomendables a seguir para transitar la ciudad contemporánea a partir del concepto estetización.

El primer momento en nuestro itinerario estará, siguiendo a Bal, en el *viaje entre las palabras ordinarias y las teorías condensadas*. Esto nos resulta de utilidad, particularmente en el caso de espacios híbridos o interdisciplinarios como el que nos convoca. En el estudio de la ciudad confluyen especialistas de diferente formación –arquitectos, urbanistas, antropólogos y sociólogos, etc.– no necesariamente enterados de los últimos debates en torno a los términos de otras disciplinas. Es ahí cuando pueden aflorar, en los espacios académicos, elementos del sentido común y su lenguaje asociado que dejan trazas de interés en el debate. Lo mismo puede ocurrir fuera de los ámbitos docentes e investigativos, en la instrumentación de estrategias de intervención de la ciudad: remodelación, conservación, ampliación, embellecimiento, entre otras, a partir de equipos profesionales heterogéneos.

Derivado de lo estético –pero mucho más joven que este término nacido alrededor de las primeras décadas del siglo XVIII–, el concepto estetización carga con la ambigüedad congénita del término raíz, así como con la positividad que se desprende de su identificación inicial con la belleza. Si a nivel de sentido común, que algo sea estético refiere a su armonía, perfección, simetría o a cualquier otro rasgo que lo cualifica como bello –con el correspondiente placer asociado al ejercicio del gusto–, entonces, esto explica que frecuentemente la estetización se entienda también como embellecimiento y agrado.

Asumir sin más este sentido del término implica que, cuando recorramos la ciudad contemporánea en su compañía, nuestro visor será convocado a enfocar los procesos embellecedores del espacio ciudadano: la urbanización acelerada, desde el diseño paisajístico sofisticado y los derroches de creatividad *high tech* en la arquitectura; el realce del acento turístico en ciudades y pueblos que se maquillan la faz y muestran sus mejores galas al visitante; la culturización del mapa urbano como parte del desarrollo de las llamadas industrias de la subjetividad⁷ y su

⁷ José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, p. 15.

capacidad en la producción de riqueza; la gentrificación de barrios populares, entre otros aspectos.

Sin embargo, en la belleza no se agota el alcance de la estetización. Al desplazarnos en otra de las direcciones sugeridas por Bal –el *viaje en el espacio-tiempo, su historia, su contexto*–,⁸ ubicamos su aparición en los debates sociales y filosóficos que tienen lugar en las décadas finales del siglo XX. En esos momentos había quedado atrás el sentido exclusivo y jerarquizado de la belleza y del arte como cualidades superiores y trascendentes del espíritu, destronados de la mano del arte mismo y del desarrollo de la sociedad de masas que ya era una realidad en las grandes ciudades desde mediados del siglo XIX. Aunque para muchos de los autores que la incluyen en sus reflexiones, la estetización continúa estando relacionada con “el atractivo formal de los productos”,⁹ otras evidencias le atribuyen un significado más amplio, concerniente a la exacerbación del ejercicio sensible, no cualificado hacia lo bello.¹⁰

Aunado a la experimentación artística y a la visibilidad de las culturas populares, alternativas, laterales, etc., y sus respectivos valores –todos ellos emplazados en una dinámica mercantil en perpetuo movimiento–, otros contenidos estéticos empiezan a inundar la escena cultural: la complacencia en el horror, la banalización y el simulacro o, simplemente, “el rápido *fluir* de signos e imágenes que impregnan el tejido de la vida cotidiana”.¹¹

Si, como afirma Rosi Braidotti, “lo que define el nómada es la subversión, no el acto literal de viajar”,¹² al considerar el tránsito de la *estetización dentro de su propia conceptualización* –otro de los momentos

⁸ M. Bal, *ob. cit.*, pp. 37-38.

⁹ “Se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión, que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de *belleza* (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquiera otra época del pasado”. *Cf.*: Gianni Vattimo, *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la sociedad posmoderna*, p. 52.

¹⁰ En este sentido, Lyotard no puede ser más pesimista al hablar de la estetización: “Se puede hacer un inventario de esa dulce decepción en todos los campos de actividad y pensamiento: *las ciencias del hombre* son inagotables a este respecto. Cito al azar: la extinción de lo rústico, hacer la reserva ecológica de la naturaleza, la teleguerra del golfo, la metaespeculación monetaria, la ciencia como invención artística, el repudio de la política, todas las *liberaciones* de la mujer, del niño, de las minorías, de los sexos. Es una estética sin cuerpo, hecha ficción con *aistheta* templados y filtrados. Apela a un *pensiero debole* (Vattimo), en que los simulacros de sujeto se intercambian simulacros de objeto (Baudrillard), con la única condición *democrática* de que no se entable la conversación”. *Cf.*: Jean-François Lyotard, “Anima Mínima”, en *Moralidades posmodernas*, p. 161.

¹¹ Mike Featherstone, *Theory, Culture & Society*, p. 270.

¹² Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*, p. 31.

de nuestro recorrido— es viable subvertir la idea de embellecimiento y tomar el sentido primigenio de *aesthesis* relativo a la sensibilidad y a la percepción sensible. Referido a la ciudad contemporánea, esto nos permitiría enfocar, junto a la espectacularización de la publicidad, otros aspectos que también participan de ella como entorno sensible: el deterioro y la pobreza de los barrios suburbanos; las pintas raídas sobre muros y paredes; los espacios abandonados que conforman el paisaje residual,¹³ lugares no terminados o inservibles, pero que quedaron ahí, una vez que cumplieron su función originaria: productiva, industrial, religiosa, etc. Como testigos, territorios de extrañamiento, memoria viva, atrapan la sensibilidad urbana y la catalizan.

Tal y como señalan Deleuze y Guattari, “en un concepto hay, las más de las veces, trozos o componentes procedentes de otros conceptos, que respondían a otros problemas y suponían otros planos”.¹⁴ Esto resulta particularmente evidente en la amplitud y heterogeneidad del que nos ocupa. Según Lyotard, “tenemos muchas palabras para glosar la estetización inherente a la cultura. Puesta en escena, espectacularización, mediatización, simulación, hegemonía de los artefactos, mimesis generalizada, hedonismo, narcisismo, autorreferencialismo, autoafección, autoconstrucción, y otras”.¹⁵ Jean Baudrillard, por su parte, considera que: “un escenógrafo genial (quizás *El Capital* mismo) ha dirigido al mundo hacia una fantasmagoría de la que todos somos por fin víctimas fascinadas”.¹⁶

La teatralidad constituye uno de los rasgos que muy tempranamente, de la pluma de Walter Benjamin, trajo a colación la estetización en el terreno de la política. Pero Benjamin no se queda solo en el plano metafórico cuando atribuye rasgos teatrales a la sociedad de su tiempo al plantear que: “la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectá-

¹³ “A mi entender, en las tipologías de paisaje propias de las sociedades capitalistas habría que incluir una nueva categoría: los paisajes del deterioro, del deshecho, del rechazo [...], en definitiva, los paisajes residuales, aludiendo al título de esta contribución, y otorgando al término *residual* tanto la acepción vinculada al propio residuo como objeto como la connotación relativa a aquello *secundario, sobrante, superfluo* y, por tanto, banal, irrelevante, prácticamente invisible”. Joan Nogué, “Otros mundos, otras geografías. Los paisajes residuales”, en *Revista da ANPEGE*, p. 5.

¹⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 23.

¹⁵ J. F., Lyotard, *ob. cit.*, p. 161.

¹⁶ Jean Baudrillard, *Ilusión y desilusión estéticas*.

culo de sí misma”.¹⁷ Su análisis se hace más profundo cuando equipara al actor y al gobernante en el uso de los artilugios que les brinda la técnica.¹⁸

¿Qué nos sugiere, entonces, este componente teatral de la estetización en el caso de la ciudad contemporánea? Entre otras posibles aristas, nos invita a asumir la ciudad como un ente relacional vivo; a vencer la tentación de concentrarnos en su lado sustancial, construido y a considerar, desde una mirada pragmática, lo que las personas hacen en y con ella. Mientras que la estetización refiere al modo en que el ejercicio sensible está ocupando un lugar protagónico en la vida de la gente, la *espectacularidad*, entendida como puesta en escena o a la vista, nos habla de las formas en que las personas agencian y gestionan sus vidas bajo imperativos estéticos; de las dinámicas sociales del consumo y de los lugares que atraen los pasos de mujeres y hombres, mismos que se vuelven relevantes en el mapa ciudadano de hoy: centros comerciales de la tentación; gimnasios para el cuerpo soñado; antros juveniles y esquinas de reunión; restaurantes y mercados multiculturales; espectaculares parques de diversión.

Así también, el análisis nos conduce a otro componente del concepto que de alguna forma entra por derecho propio en este recorrido. Siguiendo a Brea cuando afirma que, “por debajo de cualesquiera objetivos últimos motivadores de su actuar, el hombre se imagina a sí mismo disfrutando de sus bienes y relaciones [...] solo si consigue realizarlo en forma *estética*”,¹⁹ estimamos preciso incluir este aspecto hedonista en nuestra mirada a la ciudad. Este nos habla de las rutas que la recorren; los itinerarios del deseo y el ejercicio sensible como nuevas narrativas construidas desde la gente común. Y, por supuesto, nos habla de las réplicas inmatriciales de los espacios ciudadanos en la web, en sus imágenes seleccionadas desde el tamiz del gusto individual y grupal. Anunciada en los *posts* como contexto y escenografía, mejorada en filtros humanos y tecnológicos, siempre diferente y controvertida, la ciudad inmaterial y difusa se integra a nuestra existencia desde su lado estético.

Coincidiendo con esto, se hace latente otro significado colindante con el de estetización, derivado de la frecuente identificación de lo

¹⁷ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”, en *Revista Cine Cubano*, p. 5.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁹ J. L. Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neome- diales*, p. 130.

estético con lo artístico, con el que, en ocasiones, se le identifica y que, sin lugar a duda, contiene. Se trata de la noción de *artificación*. Uno de los sentidos contemporáneos de la artificación, que no el único,²⁰ refiere a lo urbano, a partir de la expansión de lo artístico fuera de sus espacios habituales, esos que habían sido determinados por su existir separado y relativamente autónomo desde la cristalización de la modernidad. A partir de una nueva ronda de artificación –entendida en este caso como el proceso simbólico, práctico, discursivo y concreto²¹ que recalifica y ennoblece acciones, objetos y actividades bajo la denominación de artísticas, y que, por cierto, resulta relativamente análogo al tránsito inicial hacia la autonomía del arte dado en los comienzos de la modernidad–, desde mediados del siglo pasado, los múltiples circuitos de arte que atraviesan la vida pública resultaron engrosados por un gesto inclusivo que incorpora expresiones culturales de origen marginal, tales como el *break dance*, el jazz o el grafiti.²²

La deriva del concepto arte al de artificación y desde este al que nos ocupa permite percibir otro síntoma en el territorio de la ciudad, misma que desborda el ilusionismo óptico del arte moderno y sus sistemas de representación aurática, lejana, imperecedera, para inaugurar un modo de relación con lo artístico que no solo se sale de los espacios habituales, sino que da paso a una nueva humanización, creando eventos de intercambio vivencial cualificados por su carácter efímero, comunicativo y dinámico donde el transeúnte es convocado a la interactividad. Esto le atribuye también un sentido antropológico a la estetización producida desde el arte o artificación, en tanto “desde la dimensión física, colabora en satisfacer las necesidades de pertenencia, identidad y sociabilidad más allá de la esfera de lo privado”.²³ Igualmente, las experiencias visuales tridimensionales sobre un plano que abundan entre diseñadores y grafiteros –la conocida perspectiva anamórfica aplicada al espacio ciudadano– permiten una apropiación del

²⁰ Cfr. Ossi Naukkarinen, “Variaciones de artificación”, en *Criterios*.

²¹ Roberta Shapiro, “Que é artificação?”, en *Revista Sociedade e Estado*, p. 137.

²² “Esto sucedió cuando el jazz fue primero transcrito en notación musical, cuando la película se separó desde su emplazamiento inicial en las ferias, cuando se fotografió el grafiti y fue publicado en libros, y cuando los *breakdancers* dejaron la calle por el escenario”. Cfr. R. Shapiro, *Qu'est-ce que l'artification?*, p. 4.

²³ María José Roibón, “Espacios públicos, arte urbano y ciudad. Análisis comparativo de dos casos: Plaza 25 de Mayo y Paseo de las Esculturas, Resistencia, Chaco”, en *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas*, p. 3.

escenario urbano desde el rediseño subjetivado de la ciudad –estetizado en el sentido de ejercicio de *estesis*–, el cual lleva hasta el mínimo, en términos de individuación activa, los modos de habitarla.²⁴

Esto último nos conduce a considerar un aspecto importante en nuestro viaje por el concepto. En su carácter relacional, la estetización no refiere únicamente a propiedades de las cosas sino, además, expresa un juicio de valor, capta la connotación subjetiva de esas cosas y nuestras relaciones con ellas a partir de criterios y modelos culturales, donde se incluyen las interpretaciones múltiples y heterogéneas de grupos sociales e individuos. Su densidad está en franca dependencia del tipo de ejercicio sensible que se ponga en juego. Por ello, hablar de estetización de la ciudad puede abarcar la ciudad construida, así como la ciudad imaginada, habitada, re-territorializada por estrategias individuales y grupales de subjetivación: tanto las tarjetas turísticas o la extensión cultural desde museos e instituciones patrimoniales, cuanto la crónica roja y los paisajes del deterioro, del deshecho, del rechazo, etc.,²⁵ en la medida en que todos ellos ejercitan la sensibilidad.

Muchos son los rostros posibles para la ciudad estetizada. El trabajo al interior del concepto puede determinar el alcance de la mirada. De esto se trata la opción metodológica que analizamos. Más que depósitos de rasgos estables o sustancialistas, los conceptos constituyen puntos de mira; enclaves para focalizar, acercar determinados aspectos de nuestro objeto. Por tanto, resulta de gran importancia que seamos capaces de seleccionarlos adecuadamente y, sobre todo, que enrumbemos debidamente el viaje que nos sugieren, para así lograr el resultado investigativo esperado. Como “acto de pensamiento”,²⁶ los conceptos “son centros de vibraciones, cada uno de ellos por sí mismo y con relación a los demás [...]; los conceptos resuenan en lugar de ser coherentes”.²⁷

Relación viaje conceptual-resultado. A propósito de investigaciones de estudiantes de la MEyA sobre la ciudad

En una época de fronteras difusas entre las artes y las disciplinas culturales, de constantes corrimientos en los horizontes de expectativas

²⁴ Hortensia Mínguez García, “La anamorfosis en la urbe y el arte contemporáneo”, en Miguel Ángel Achig Sánchez, coord., *Intervenciones efímeras en el espacio*, p. 28.

²⁵ J. Nogué, *ob. cit.*, p. 5.

²⁶ G. Deleuze y F. Guattari, *ob. cit.*, p. 27.

²⁷ *Ibidem*, p. 23.

de la creación y, consiguientemente, de las audiencias, los procesos formativos en estética y arte –en los que confluyen artistas, comunicadores, teóricos de la cultura e historiadores del arte, entre otros– demandan un tipo de actitud epistemológica abierta a lo transdisciplinar y al ejercicio de determinadas competencias que permitan desempeñar las funciones asignadas por el nuevo estatuto de la cultura. La lógica disciplinar, vertical y jerárquica que aún domina muchos currículos universitarios ha de ceder lugar a una mentalidad rizomática y descentrada que no es suficiente declarar, sino que es preciso estimular, ejercitar y favorecer.

La muestra que sigue pretende ilustrar en qué medida el viaje conceptual como estrategia metodológica determina el resultado investigativo. Esto deviene crucial no solo en los espacios académicos. Los procesos de transformación social y, por supuesto, los dirigidos a la elaboración y puesta en práctica de estrategias de intervención del espacio urbano, también precisan de una plataforma conceptual que guíe los pasos y perfile adecuadamente las direcciones de trabajo. Tomando en consideración estas urgencias, a continuación se refieren algunas experiencias en el contacto con investigaciones de los estudiantes de la MEyA, seleccionadas a partir de la relación de sus conceptos centrales con los de estetización y ciudad.

La ciudad ha sido objeto de atención de varios estudiantes de la MEyA. En las dos últimas generaciones defendidas se constatan diversas investigaciones más o menos centradas en el análisis de la ciudad o en sus barrios;²⁸ en centros culturales y museísticos;²⁹ en manifestaciones artísticas en localidades concretas;³⁰ en la dimensión cultural de mo-

²⁸ Un ejemplo es la investigación, defendida en 2019, *Arte, patronos y bienhechores en Puebla de los Angeles y Zacatecas. Un estudio comparativo entre una ciudad episcopal y una ciudad milenaria, siglos XVII y XVIII*, de la estudiante Gabriela Bernal Torres.

²⁹ Nos referimos a las investigaciones: *Elefantes blancos contra fósiles barrocos, 90 años de museología en Puebla, 1926-2016* de la estudiante Mariana Cortés Cortés; *Los museos universitarios en Puebla. Genealogía, perfiles, públicos y prácticas artísticas* de Diana Nataly Martínez Ibáñez; y *Evocarte. Prácticas de la memoria y actividad social con adultos mayores en el Museo Universitario UPAP* de Zuleica Rodríguez Gutiérrez, todas defendidas en 2019.

³⁰ Este es el caso de la tesis, defendida en 2019, *Prácticas artísticas como facilitadoras de procesos participativos en proyectos comunitarios: El caso del proyecto de murales de Zacatlán de las Manzanas de Mayra Ayelen Prósperi Jerez*. Podemos mencionar, además, las tesis: *Apropiación y sentido de las formas estéticas en el arte colonial neogranadino: Metáfora e imagen en la obra de Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez. (1680-1750)* de Nelson Ramiro Reinosa Fonseca y *El patrimonio artístico en el templo de la antigua Congregación de Santa Isabel Reina de Portugal, Acajete, Puebla. Un catálogo, siglos XVII y XVIII* de Roberto Tzoni Morales, ambas defendidas en 2020.

vimientos sociales ciudadanos³¹ o en la interpretación metafórica de los límites de la ciudad mediante expresiones artísticas.³²

Una muestra de la relación entre viaje conceptual y resultado investigativo es la tesis *El grafiti y el arte urbano en el branding de la Ciudad Creativa: El caso de Puebla*,³³ la cual resulta modélica en el trabajo con los conceptos. Mediante una investigación de las más completas de su generación, el autor se propuso profundizar en “la influencia que tiene el proyecto de Puebla como Ciudad Creativa y su pertenencia a la Red de Ciudades Creativas de la Unesco”,³⁴ prestando particular atención a la dinámica que se teje entre las instituciones culturales gubernamentales y los actores del grafiti en dicha ciudad.³⁵ El resultado logra mostrar la validez de la hipótesis referida a “que las políticas en torno al grafiti implementadas por el gobierno de Puebla mantienen a esta práctica como una expresión marginal y altamente criminalizada” pero, al mismo tiempo, “se permite su desarrollo, a manera de arte urbano dentro de proyectos que correspondan con las necesidades institucionales en la construcción de *branding* de Puebla como miembro de la Red de Ciudades Creativas de la Unesco”.³⁶

A pesar de que, metodológicamente, el autor no declara una táctica explícita para el trabajo conceptual, dedica más de 50% del informe a trabajar con los conceptos. En este sentido se perciben dos planos: el primero de ellos, reconocido en la tesis como marco conceptual, asume la relación grafiti-arte urbano. En un segundo plano se desarrollan términos como *branding*-creatividad-ciudad creativa según criterios de la Unesco, en tanto instrumentos que se utilizan para el análisis crítico del caso de Puebla.

Primeramente, el autor se centra en los antecedentes y el contexto local en Puebla, puntualizando las diferentes interpretaciones respecto al grafiti, mismas que van desde su promoción mediante convocatorias

³¹ Por ejemplo, la tesis *El museo regional de Cholula y los movimientos sociales por la defensa del territorio* de Fátima Lucero Frausto Cárdenas, defendida en 2019.

³² Hacemos alusión, específicamente, a la tesis brillantemente defendida en 2020 por Juan Pablo de Santos Loreto bajo el título *Migrantes espaciales: problemáticas de la frontera EE. UU. – México a través de la película Elysium de Neill Blomkamp*. En ella, la referencia a las fronteras, a la migración y al espacio, toca de manera indirecta a la ciudad como espacio político.

³³ Carlos Mauricio Talavera Hidalgo, *El grafiti y el arte urbano en el branding de la Ciudad Creativa: El caso de Puebla*. Esta tesis tuvo como asesora a la Dra. María Emilia Ismael Simental y como comité tutorial a la Dra. María Fernanda López Jaramillo y a la Dra. María Isabel Fraile Martín.

³⁴ C. M. Talavera Hidalgo, *ob. cit.*, p. 17.

³⁵ *Cfr. Idem.*

³⁶ *Ibidem*, p. 18.

y concursos abiertos al público por la Secretaría General de Gobierno del Estado y otras instituciones gubernamentales³⁷ y educativas³⁸ (2009-2018), hasta su criminalización a través del Programa Prevenir que incluye la prevención del grafiti (Instituto Municipal de la Juventud, 2009) y la Ley del Grafiti (Código Penal del Estado de Puebla, 2015). Esta paradoja relativa a la diversidad de interpretaciones de un mismo fenómeno no es casual y constituye una constante cuando varios actores sociales coinciden alrededor de un evento o un programa social. En muchas ocasiones, las visiones encontradas se constituyen en un obstáculo epistemológico para la acción. Esto nos indica que el esclarecimiento de conceptos no tiene solo una implicación teórica, sino especialmente práctica: como punto de arranque resulta primordial en cualquier proceso de trabajo, ya sea que tenga como objeto la intervención urbana o su conceptualización.

La tesis en análisis es también atinada cuando se propone en un primer nivel el trabajo con los conceptos *grafiti* y *arte urbano*, partiendo del sentido indistinto que se les asigna socialmente. De este modo, se mueve al grafiti del lenguaje no académico al académico, como una necesidad de la propia investigación. Según se señala:

En la reforma al Código Penal del Estado de Puebla, la llamada Ley Grafiti del 2015, se especifica que se criminaliza a toda persona que “sin consentimiento de quien deba darlo, causare daño [...] de bien ajeno por medio de pintar signos, leyendas, dibujos, imágenes o cualquier otra manifestación gráfica. Aun así, las mismas instituciones gubernamentales han llamado a convocatorias explícitas de grafiti y en el vocabulario de la prensa y otros medios, se le ha llamado de la misma forma a las intervenciones de murales institucionales”.³⁹

Tomando como punto de partida la idea del grafiti como “la gráfica colocada en una superficie fija en el espacio urbano”,⁴⁰ el autor

³⁷ Tales como la Secretaría de Cultura, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), el Instituto Municipal de Arte y Cultura, el Instituto Municipal de la Juventud, el Ayuntamiento del Municipio Puebla, etcétera.

³⁸ Por ejemplo, la Alianza Francesa, el Departamento de Bellas Artes y el Museo de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (Upaep), la escuela de Humanidades y Artes de la Universidad de las Américas, Puebla (Udlap), entre otras.

³⁹ C. M. Talavera Hidalgo, *ob. cit.*, p.12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 13.

le va sumando rasgos: expresión identitaria social y colectiva; sentido disidente y violento ante el orden social y privado; forma de participación de los marginados; acto colectivo de escritura; etc.,⁴¹ para luego establecer su relación con el concepto de arte público en el contexto del desarrollo económico, turístico y cultural de las llamadas ciudades creativas, donde el grafiti es utilizado como mecanismo de *branding*.

Justamente en este contexto, la aceptación estratégica del grafiti constituye un modo evidente de estetización de la ciudad desde uno de sus sentidos: el de embellecimiento y desmontaje de su acepción disidente, ahora edulcorado y recolocado desde la industria creativa normalizadora, como signo de lo alternativo o, al menos, de libertad expresiva. Tal como el *punk* fuera apropiado por la alta costura y el rap por la industria del espectáculo, una nueva maniobra de *branding* –estrategia de marca para el turismo, los inversionistas y para los propios habitantes– recoloca y deconstruye la rebeldía intrínseca de la escritura grafitera de modo que, aligerada desde el sello de arte urbano, empieza a funcionar como signo distintivo de muchas localidades del mundo.

Si bien es sorprendente que la palabra estetización no aparece en la tesis, ella se trasluce en todo el despliegue histórico-lógico de la noción de industrias creativas. Términos colindantes serían aquí creatividad, clase creativa, economía naranja, para llegar a ciudad creativa como el espacio físico-social encargado del desarrollo de estas actividades de innovación y crecimiento. La ciudad creativa, entonces, es el espacio que ha de ser rediseñado, rehabilitado en el sentido urbanístico y social, maquillado y recorrido por insólitas narratividades que trastornen la cotidianidad con nuevas experiencias individuales y colectivas las cuales, de algún modo, hagan de la ciudad un suceso sensible, más que un contexto fijo y rutinario.

Otro concepto ausente, pero vívido en la tesis es el de artificación. ¿Acaso no es a ello que el autor se refiere cuando reconoce que el papel del arte, la cultura y de los artistas no resulta un gesto menor dentro de las estrategias de ciudades creativas?⁴² El embellecimiento urbano, la creación de nuevos espacios, la estimulación de las economías, del consumo cultural y de la participación creativa desde el arte urbano,

⁴¹ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴² *Ibidem*, p. 27.

desde políticas culturales centradas en el turismo artístico y patrimonial, obedecen a una de las acepciones de la artificación, misma que refiere bien a situaciones en las que algo que no es considerado arte –en el sentido tradicional de la palabra– acoge influencias de los modos artísticos de pensar y actuar⁴³ o a los procesos sociales mediante los que nuevos objetos y prácticas –otrora no artísticos y, a veces, marginales– son asumidos como arte.⁴⁴ El aligeramiento y despolitización de la escritura callejera y sus reivindicaciones grupales, devenida materia de enseñanza artística, de concurso y exposiciones e, incluso, objeto de rutas turísticas en tono cultural, son un ejemplo explícito de artificación del grafiti.

Un momento destacable en este trabajo de investigación, según la óptica que conduce las presentes líneas, es la movilidad con la que se utiliza el andamiaje conceptual básico a partir de la peregrinación geopolítica por determinadas ciudades del mundo, antes de aterrizarlo en su escenario de estudio: la ciudad de Puebla. Berlín, Sídney, Seúl y Busan, primero, y Curitiba en Brasil, Bogotá en Colombia y Durán en Ecuador, después, van incorporando ingredientes a la noción en una muestra de cómo el viaje de los conceptos por diferentes geografías también influye en su connotación teórico-práctica. El autor reconoce la pertinencia de considerar esas diferentes peripecias a la hora de dar uso al término en un nuevo contexto.

En el recorrido por el primer grupo de ciudades saltan a la vista aspectos de interés para la investigación. Si bien en las ciudades analizadas se utiliza el grafiti como atractivo turístico, no existen los mismos grados de legalización y control de la escritura grafitera desde lo institucional, ni es similar su connotación dentro de la marca de la ciudad. En algunas de las ciudades analizadas se producen programas de vigilancia y criminalización del grafiti, combinados con su práctica legalizada en ciertos espacios controlados y con mayor reconocimiento público, asociado –por ejemplo, en el caso de Sídney– a la promoción de una imagen de ciudad cosmopolita de alta cultura que solo se permite integrar a escritores ilegales a la actividad de las industrias creativas bajo estrictas condiciones de control. En este sentido, las muestras

⁴³ O. Naukkarinen, *ob. cit.*, p. 939.

⁴⁴ R. Shapiro, *Qu'est-ce que l'artification?*, p. 4.

de tolerancia cero con la escritura urbana resultan coherentes con la marca a proyectar.

En Seúl, Corea del Sur, funciona de otra manera. En esta ciudad asiática, la imagen identitaria para el espacio urbano partió de la necesidad de redescubrirla y reinterpretarla como un ámbito de libertad de expresión. Esto explica, por un lado, la promoción institucional del grafiti y, por otro, que la mayor oposición a esta práctica se encuentre entre la población en general. De manera singular, el uso del grafiti no se vincula en este caso con promover una imagen de transgresividad contenida en su proyección habitual, sino que se asocia a un perfil de tolerancia en un esfuerzo por posicionarse como una ciudad cosmopolita dentro de una lógica global moderna. En la también sudcoreana Busan, en cambio, la práctica grafitera se asume desde la idea de una ciudad joven, con una escena artística juvenil y alternativa tanto local como internacional, lo cual se da de forma singular no a partir de la intervención de las instituciones, sino de la comunidad, encargada por el mismo entramado institucional de dirigir el *branding*.⁴⁵

El recorrido del par conceptual grafiti-arte urbano por varias geografías brinda información al investigador sobre los posibles rasgos que ambas nociones pueden asumir y la necesaria interactividad que pueden llegar a establecer con los respectivos contextos. ¿Cuánto de ello estará presente en la asunción de la lógica de ciudades creativas y sus prácticas culturales implícitas cuando hablamos de Puebla?

Según la investigación reseñada, la criminalización y la consiguiente connotación negativa de vandalismo e ilegalidad en tránsito a la relativa profesionalización y legalización como arte son parte de los procesos de artificación del grafiti en Puebla. La tesis da cuenta de una estrategia pensada desde lo turístico y hacia el exterior, sin que medie una verdadera garantía de seguridad y compromiso de sus habitantes, condiciones estas que presupone la Unesco para las ciudades creativas.⁴⁶ De ese modo, el autor logra desarticular o poner en crisis la consideración de Puebla como parte de este tipo de ciudades.

Más allá de su contribución directa al análisis de políticas públicas de trascendencia en la urbanización y la marca de la ciudad en el

⁴⁵ C. M. Talavera Hidalgo, *ob. cit.*, pp. 42-73.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 118-120.

contexto de Puebla, la tesis revela la importancia del manejo de los conceptos en la investigación de posgrado, evidencia de una lograda operatoria teórico-metodológica desde el trabajo con los conceptos, de cuya movilidad extrae resultados de valor (aun cuando el autor no declare, en última instancia, la novedad o aporte de su investigación). Este tipo de operatoria es viable también, con sus especificidades, fuera del ámbito académico, propiciando un trabajo de intervención sobre la ciudad más aterrizado y consistente.

Otro trabajo formidable con los conceptos es el que realiza la estudiante Ameyalli González García en su tesis de maestría defendida en mayo de 2020, bajo el título: *Autogestión y territorio en la Fábrica de San Bruno, Xalapa, Veracruz. Propuesta de un relato no lineal*.⁴⁷ Sin pretender agotar todas las implicaciones teóricas y prácticas de esta investigación, el trabajo conceptual se presenta aquí como un referente para los estudios ciudadanos.

Aunque no resulta exhaustiva en la presentación de los componentes del diseño metodológico, la estudiante logra presentar una novedosa visión de la Fábrica de San Bruno, ubicada al oeste de la ciudad de Xalapa. Dedicada a la producción de hilados y textiles, esta fábrica cerró su producción en 1991 y desde entonces ha sido testigo de la emergencia de actividades vinculadas con las prácticas artísticas, eventos escénicos, exposiciones colectivas e individuales de artistas visuales, un ecomuseo, un cineclub, entre otras. Esto constituye un elemento relevante dentro de las tendencias hacia la estetización de los espacios urbanos que, al mismo tiempo, hace que el tema sea pertinente dentro de los estudios en estética y arte.

La tesis parte de identificar la concurrencia de varios relatos que sobre este lugar se han producido en el entorno académico en algunas tesis de grado y posgrado defendidas en el período 2014-2017. Dichos relatos son objeto de una revisión en la que la estudiante evidencia el tratamiento de dos conceptos a los que alude de forma directa, indirecta o parcialmente. Se trata de las nociones conceptuales *autogestión y territorio*.

Tejidos desde diferentes metodologías y áreas de conocimiento tales como antropología social, antropología histórica, urbanismo y

⁴⁷ Esta tesis tuvo como asesor al Dr. Alberto López Cuenca y como comité tutorial a la Dra. Emilia Ismael Simental y al Dr. Leandro Rodríguez Medina.

arquitectura, los resultados consultados no satisfacen a la tesisista, en tanto uno y otro concepto fueron abordados de manera simplificada, siendo abstraídos o desconectados en su funcionamiento vital. Es en esta insuficiencia donde la autora encuentra una oportunidad investigativa a partir de la necesidad de ensamblar estos conceptos con las relaciones conflictivas o antagonicas en las que se producen.

El fenómeno produce y reproduce formas específicas de socialización, no exentas de visiones encontradas y antagonismos que no son las únicas que podrían considerarse y alrededor de las cuales se podría constituir uno de los posibles relatos no lineales de la Fábrica de San Bruno, relato *in extenso* que excedía los propósitos de esta investigación, pero del que propusimos un breve ejercicio mediante el cual relatar una historia de la Fábrica de San Bruno a través de la “autogestión” y el “territorio” como cualidades emergentes atravesadas por el antagonismo.⁴⁸

Desde este propósito, González García no solo se enfrenta a los estancos de la disciplinabilidad en los que nacieron las ciencias sociales con la modernidad, los cuales posibilitan que un mismo proceso produzca réplicas conceptuales y objetos exclusivos en varios dominios sin conexión alguna. También, la investigadora muestra el modo en que estos contenidos pueden ser reconectados críticamente en nuestros procesos investigativos a partir de la presuposición de esas otras vidas de los conceptos. En su constitución nómada, el concepto puede atesorar este tipo de recorrido por otras disciplinas, formas de saber y hacer humanos que, de alguna forma, lo cargan internamente y redimensionan su contenido.⁴⁹

Los conceptos no están fijos –ha dicho Bal–, sino que viajan, entre disciplinas, entre estudios individuales, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas. El significado,

⁴⁸ A. González García, *ob. cit.*, p. 75.

⁴⁹ Por ejemplo, obsérvese lo analizado por García Canlini respecto al concepto *hibridación* en “Noticias recientes sobre hibridación”; y lo tratado por Bal sobre este mismo concepto cuando afirma: “La historia –en este caso la historia de los conceptos y sus sucesivos circuitos– se puede convertir en un peso inerte si se la defiende de forma no crítica en nombre de la tradición, pero también puede ser una fuerza extremadamente potente que activa los conceptos interactivos en lugar de constreñirlos”. *Cfr.* M. Bal, *ob. cit.*, p. 19.

alcance y valor operativo de los conceptos difiere entre las disciplinas. Estos procesos de diferenciación deben ser evaluados antes, durante y después de cada viaje.⁵⁰

Justamente, este preámbulo en la investigación de González García le permite darse cuenta de otra tendencia desafortunada de los estudios sociales a congelar situaciones y, especialmente, a eludir el momento de desestabilización de los rasgos atrapados en las nociones conceptuales. Hacemos alusión, en este caso, a las profundas y reiteradas disputas y formas espinosas de socialización que desdibujan los sentidos identitarios, patrimoniales o del *ethos* histórico tímidamente esbozados en las indagaciones previas.

A partir de estos referentes la estudiante pudo completar su objeto de investigación: una aproximación a la exfábrica desde un enfoque no lineal que da cuenta de los elementos conflictivos invisibles o soterrados a causa de la escala con los que se la había narrado. Al respecto, ella afirma:

En el mejor de los casos, esta investigación podría intentar viralizar nuevas formas de relacionar lo humano y lo no humano; podría invitar a considerar diferentes escalas (desde la microscópica a la geológica, pasando por la humana y la tecnológica), y encuentre en el flujo del agua de los manantiales que han existido en Xalapa una analogía del discurrir temporal, espacial, económico, político y hasta biográfico de humanos, instituciones, máquinas y memoria de eso que se denomina San Bruno.⁵¹

Si como nos dice Mieke Bal, los conceptos pueden cumplir “la función metodológica que anteriormente se confiaba a las tradiciones disciplinares”, los conceptos de autogestión y territorio utilizados en este caso no solo son aplicados a los objetos culturales, sino que son sometidos a escrutinio “a través de la confrontación con ellos, ya que los objetos mismos son sensibles al cambio, y sirven para revelar diferencias históricas y culturales”.⁵² En este sentido, la autora no se limita a mencionarlos y definirlos formalmente dentro de su diseño

⁵⁰ M. Bal, *ob. cit.*, pp. 37-38.

⁵¹ A. González García, *ob. cit.*, p. 4.

⁵² M. Bal, *ob. cit.*, p. 37.

investigativo, sino que los hace navegar dentro de su propia conceptualización logrando que funcionen como opción metodológica dentro del enfoque del ensamblaje cultural urbano.

Una perspectiva no lineal en la historia de la Fábrica de San Bruno permite advertir claramente cómo esta se encuentra atravesada por el conflicto y cómo el conflicto se despliega a través de las formas de organización y su imbricación en el territorio, es decir, de una mutua dependencia entre las cualidades emergentes “autogestión” y “territorio” que surgen de este singular ensamblaje de elementos.

La Fábrica de San Bruno, como un ensamblaje de individuos (vecinos, descendientes de trabajadores, estudiantes), instituciones (sindicato de obreros, universidad, Ayuntamiento), documentos (oficios, acuerdos, actas de cabildo), relatos mediáticos (notas de prensa y televisivas, notas en redes sociales), moldean y caracterizan a la Fábrica de San Bruno como territorio de gran tensión y agitación social, ya que existen muchos procesos que llegan del “exterior”, y un excedente de actantes humanos y no humanos.⁵³

Esto resulta cardinal cuando intentamos desandar la ciudad contemporánea. Tal y como se revela en la historia de la exfábrica de San Bruno, el tejido urbano estetizado no siempre resalta en toda su profundidad y arraigo. Algunas investigaciones de las citadas en la tesis apuntan reiteradamente a un horizonte de expectativas de los pobladores del barrio, quienes se muestran fuertemente influidos por necesidades vinculadas al ocio, al entretenimiento cultural y a la práctica de deportes.⁵⁴ Estas no deben ser vistas solo en su componente individual o grupal, o entendidas desde su sesgo subjetivo. Por el contrario, ellas devienen la punta del iceberg de un denso entramado social asentado estructuralmente en estrecha relación con elementos institucionales, comerciales, materiales y técnicos que las moldean y, finalmente, se traducen en rutinas, imágenes, recorridos y lugares.

A la sazón, el cambio de metodología que propone Bal coincide con esa relación activa con los conceptos, “una relación particular entre

⁵³ A. González García, *ob. cit.*, p. 116.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 16, 17, 21, 33.

sujeto y objeto, una relación que no se conforma en función de una oposición vertical y binaria entre los dos, sino que tiene como modelo la interacción en el sentido que tiene el término en *interactividad*.⁵⁵

En esta dirección, siguiendo a De Landa,⁵⁶ González García discursa sobre capas yuxtapuestas y toma distancia de la historiografía lineal para estudiar a San Bruno: “hemos tenido la oportunidad de relacionar en esta investigación materialidades de diferentes escalas y orden de inscripción epistémica (desde el geológico, pasando por el humano y el tecnológico), y podría invitar a considerar estas u otras escalas en otras investigaciones”.⁵⁷ Independientemente de las múltiples lecturas que se pueden efectuar de este ejercicio investigativo, aquí se reconoce como una muestra más de las diferentes escalas en que habría que pensar la ciudad estetizada de hoy.

Aunque en un sentido más temporal que espacial, estas afirmaciones concuerdan con lo planteado por la investigadora cubana Alicia Pino Rodríguez sobre la territorialidad,⁵⁸ rescatada desde el enfoque estético. Según su visión, las sensibilidades y modos de vivir construyen el trazado estético de la vida cotidiana en el que conviven dinámicas disímiles y hasta contrapuestas, que yuxtaponen también elementos materiales, objetos y cuerpos heterogéneos movilizados desde el imperativo del gusto y el deseo.

Esta noción reconoce que las sensibilidades diversas y las redes intersubjetivas que atraviesan un territorio lo producen como instancia social, surcada por espacio-tiempos múltiples, yuxtapuestos, que generalmente no percibimos. Visto desde allí, el territorio rebasa las coordenadas planas de la cartografía física y muestra de una nueva manera el mapeado del lugar.⁵⁹

En ese caso, “el monto creativo de la autogestión”,⁶⁰ imbuida de dinámicas estéticas, constituye también la faz del territorio.

⁵⁵ M. Bal, *ob. cit.*, p. 37.

⁵⁶ Manuel De Landa, *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*.

⁵⁷ A. González García, *ob. cit.*, p. 115.

⁵⁸ Alicia Pino Rodríguez, “La territorialidad como coordenada epistemológica: problemas e impactos”, en Mayra Sánchez Medina y José Ramón Fabelo Corzo, coords., *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*.

⁵⁹ M. Sánchez Medina y J. R. Fabelo Corzo, “Presentación”, en M. Sánchez Medina y J. R. Fabelo Corzo, *ob. cit.*, p. 17.

⁶⁰ A. González García, *ob. cit.*, p. 59.

Conceptos transversales en el estudio de la ciudad

Llegando al fin de nuestro viaje, podemos advertir una cualidad común a los conceptos utilizados: estetización, artificación, teatralidad, autogestión, espectacularidad, hedonismo. Se tratan, todos, de conceptos transversales. Si bien los hemos usado para atravesar la ciudad estetizada, tal transversalidad no se explica solo en el sentido topográfico, dada su virtud para revelar espacios o mostrar recovecos especiales en el tejido urbano. Se entiende también en su capacidad interdisciplinaria de nutrirse de los estudios sociales y eludir las fronteras disciplinares que en muchos casos obstaculizan la mirada, para aprovechar en su emergencia lo mejor del acumulado del pensamiento social y permitírnos explorar otros significados. Se trata de una transversalidad epistemológica que, por demás, resulta coherente con el tipo de investigaciones realizadas desde la estética y el arte actuales.

El carácter instantáneo de la difusión de la información en la sociedad del conocimiento condiciona una simultaneidad en la reflexión en todos los campos del pensamiento, devenido espacio abierto y no sustancialista, que es necesario asumir desde la práctica y la investigación. Para Deleuze y Guattari, “los conceptos no nos están esperando hechos y acabados, como cuerpos celestes. No hay firmamento para los conceptos. Hay que inventarlos, fabricarlos o más bien crearlos, y nada serían sin la firma de quienes los crean”.⁶¹ La viabilidad metodológica que estos pueden aportar deriva de la dirección del movimiento en que hemos de introducirlos, de modo que su desplazamiento se produzca sobre verdaderas carrileras transversales construidas por el propio sujeto.

Si bien el concepto en posición transversal no modifica radicalmente su naturaleza constitutiva, al pasar de un saber a otro carga con una historia y una tensión previas, las cuales introduce en su proceso de adaptación dentro de la nueva disciplina y, consecuentemente, en la orientación y el desarrollo de las investigaciones y proyectos de acción, a los que aporta metáforas y elementos extrínsecos y nuevos. Son conocidas las reflexiones sobre el viaje del concepto de *hibridación*, explicado por Canclini⁶² y por Bal,⁶³ el de *propagación* utilizado por Isa-

⁶¹ G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 11.

⁶² N. García Canclini, *ob. cit.*

⁶³ M. Bal, *ob. cit.*, p. 31.

bel Stengers⁶⁴ o el de *anacronismo* que Bal hace saltar, en un proyecto curatorial del Museo Guggenheim, desde su negatividad dentro de la ciencia histórica a su productividad en la práctica artística.⁶⁵

En términos operativos, se entiende como *concepto transversal* aquel que originariamente fue pensado para un ámbito disciplinar específico y que hoy experimenta una especie de migración entre los diferentes campos de las ciencias sociales y también en el del arte y la práctica humana, de la mano, por supuesto, de aquel que logra insertar esta cualidad dúctil y creativa en sus indagaciones sociales: el propio sujeto. La concientización de esta posibilidad y su plasmación en nuestras acciones y proyectos investigativos resulta una oportunidad y un reto epistémico. Ante este horizonte, el trasvase de saberes, conceptos y métodos entre disciplinas, su especial nomadización, se considera un hecho constitutivo del conocimiento actual.⁶⁶

Varias recomendaciones se pudieran derivar de todo lo planteado hasta el momento. Desde el punto de vista práctico y operativo, en cualquiera de los espacios de la práctica social, el debate sobre los conceptos se hace pertinente como parte del proceso de puesta de acuerdo entre los implicados, de modo que las palabras refieran las mismas cosas, los mismos significados, etapas y consecuencias. En el caso de la ciudad contemporánea, por ejemplo, la concurrencia de diferentes tipos de actores –políticos, administrativos, comunitarios; públicos y privados; etc.–, todos ellos involucrados en el manejo del mismo espacio social complejo, hacen que el modo de nombrar sea un asunto de primer orden.

El alcance de la mirada, entendida no tanto en su sentido visual como cognitivo, dependerá de las herramientas epistémicas que permitan graduar el foco y condicionar la iluminación. Tales herramientas y actitudes investigativas están a nuestro alcance y, en ocasiones, las usamos de modo intuitivo y casual. Hacerlas conscientes ha sido el propósito de este viaje en compañía de los estudiantes de la MEyA, en un controvertido paseo por la ciudad estetizada de nuestros días.

⁶⁴ I. Stengers, citada por Bal en “Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje”, p. 38.

⁶⁵ M. Bal, *Trabajar con conceptos: el anacronismo como lupa*.

⁶⁶ I. Stengers, *ob. cit.*, p. 53.

Bibliografía citada

- Bal, Mieke, “Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 3, España, CENDEAC, 2006, pp. 28-77.
- _, *Trabajar con conceptos: el anacronismo como lupa*, Conferencia celebrada el 2 de febrero de 2011 en E.T.S. de Ingeniería Informática de la Universidad Politécnica de Valencia, como parte del Máster Artes Visuales y Multimedia, en: <https://youtu.be/MzSLre7CH4E> (último acceso: 8 de diciembre de 2021).
- Baudrillard, Jean, *Ilusión y desilusión estéticas*, Trad. de Mauricio Molina, París, Sens & Tonka, 1997.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”, en *Revista Cine Cubano*, núm. 66/67, La Habana, mayo, 1971, pp. 100-120.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades*, México, Paidós, 2000.
- Brea, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Editorial CENDEAC, 2004.
- _, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Editoria CASA (Centro de Arte de Salamanca), 2002.
- De Landa, Manuel, *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*, Trad. de Carlos de Landa Acosta, Barcelona, Gedisa, 2017.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- _, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Featherstone, Mike, *Theory, Culture & Society*, Londres, SAGE Publications, 1996.
- García Canclini, Néstor, “Noticias recientes sobre hibridación”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm. 7, 2003.
- González García, Ameyalli, *Autogestión y territorio en la Fábrica de San Bruno, Xalapa, Veracruz. Propuesta de un relato no lineal*, Puebla, 2020, Tesis, BUAP, Maestría en Estética y Arte.
- Liotard, Jean-François, “Anima Mínima”, en *Moralidades posmodernas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1996.
- Mínguez García, Hortensia, “La anamorfosis en la urbe y el arte contemporáneo”, en Miguel Ángel Achig Sánchez, coord., *Intervenciones*

- efímeras en el espacio*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016, pp. 27-46.
- Naukkarinen, Ossi, “Variaciones de artificación”, en *Criterios*, núm. 56, La Habana, febrero, 2014, pp. 935-958.
- Nogué, Joan, “Otros mundos, otras geografías. Los paisajes residuales”, en *Revista da ANPEGE*, vol. 7, núm.1, Brasil, 2011, pp. 3-10.
- Pino Rodríguez, Alicia, “La territorialidad como coordinada epistemológica: problemas e impactos”, en Mayra Sánchez Medina y José Ramón Fabelo Corzo, coords., *Coordinadas epistemológicas para una estética en construcción*, Puebla-La Habana, Editorial La Fuente-Filosofía.cu., 2019, pp. 95-116.
- Roibón, María José, “Espacios públicos, arte urbano y ciudad. Análisis comparativo de dos casos: Plaza 25 de mayo y Paseo de las Esculturas, Resistencia, Chaco”, en *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas*, Argentina, Instituto de Planeamiento Urbano y Regional-Universidad Nacional del Noroeste, 2005.
- Sánchez Medina, Mayra y José Ramón Fabelo Corzo, “Presentación”, en Mayra Sánchez Medina y José Ramón Fabelo Corzo, coords., *Coordinadas epistemológicas para una estética en construcción*, Puebla-La Habana, Editorial La Fuente-Filosofía.cu., 2019, pp. 13-18.
- Shapiro, Roberta, “Que é artificacão?”, en *Revista Sociedade e Estado*, vol. 22, núm. 1, Brasília, enero-abril, 2007, pp. 135-151.
- , *Qu'est-ce que l'artification?*, Francia, XVII Congreso de la AISLF (Asociación Internacional de los Sociólogos de Lengua Francesa), 2004.
- Stengers, Isabel, *D'une science a l'autre. Des concepts nomades*, París, Senil, 1987.
- Talavera Hidalgo, Carlos Mauricio, *El grafiti y el arte urbano en el branding de la Ciudad Creativa: El caso de Puebla*, Puebla, 2019, Tesis, BUAP, Maestría en Estética y Arte.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la sociedad posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1996.

PARQUES LINEALES Y EL GIRO ECOURBANO. LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA ECOLOGÍA EN LAS CIUDADES ACTUALES

Josué Gorospe Pavón¹

Introducción

En las últimas décadas hemos apreciado un énfasis de los discursos urbanos y políticos en la ecología. De manera más específica, y siguiendo a Arturo Escobar, podemos aseverar que esta recurrencia a lo ecológico se produce a partir de 1987 cuando la Comisión Mundial del Medio Ambiente, convocada por las Naciones Unidas, presentó el informe “Nuestro futuro común”. El también conocido como Informe Brundtland –argumenta Escobar– propuso al mundo la estrategia del desarrollo sostenible como la gran alternativa para finales del siglo XX y principios del XXI, inaugurando con ello una “ecocracia global”.²

Apenas un año después de la publicación del Informe Brundtland se emprendía en París la construcción, sobre una vía férrea abandonada, de la Coulée Verte René-Dumont. Esta obra, culminada en 1993, dio origen a los denominados parques lineales, un modelo de reactivación del espacio público que ha sido replicado cada vez con más frecuencia a nivel global. Es, en primera instancia, desde el entrecruce entre ecología y ciudad que esta proliferación ha tenido lugar: los parques lineales prometen optimizar la vida urbana a través de la reactivación o recreación de un ambiente natural y, además, mejorar el aspecto de las ciudades en las cuales se insertan. En este discurso, la revitalización del espacio urbano propicia la valoración positiva del espacio público, de la ecología, del desarrollo económico, del patrimonio cultural y del

¹ Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² Cfr. Arturo Escobar, *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*, pp. 323-324. La Cumbre de la Tierra (1992), el conocido Protocolo de Kioto (1997) y, más recientemente, la Agenda para el Desarrollo Sostenible 2030 (2015), son solo algunas de las iniciativas que le han dado continuidad, de alguna manera, al enfoque ecodesarrollista propugnado por el Informe Brundtland.

paisajismo. En palabras de Aleksandra Sas-Bojarska, la revitalización puede traer múltiples beneficios entre los que se encuentran la mejora de la calidad y seguridad de los espacios públicos, el aumento del valor de la propiedad y la estimulación del desarrollo económico, la creación de una ciudad amigable y la garantía de integración y participación social, la protección de los recursos naturales y la ordenación y esteticización del espacio a través de los valores del paisaje.³

Sin embargo, a nuestro juicio, se hace perceptible una tensión entre los distintos beneficios que la revitalización del espacio urbano mediante la creación de parques lineales pretende ofrecer. En oposición a los discursos oficiales –como se verá más adelante–, los parques lineales se han ajustado a la lógica de la renovación de las ciudades a favor de la capitalización del espacio urbano y del consumo cultural, priorizando la acumulación del capital sobre las acciones ecológicas y ambientales o sobre el aumento de la participación ciudadana en el espacio público.

En el presente capítulo intentamos evidenciar los usos de la ecología en la relación estético-política que se materializa a través de la construcción de parques lineales. Expresado de otra forma, nos interesa mostrar que en la creación de parques lineales la instrumentalización de la ecología media la relación entre la estetización de la ciudad y sus dinámicas económicas y políticas. Para abordar esta instrumentalización de la ecología elaboramos un concepto preliminar de parque lineal en el que no solo contemplamos el habitual vínculo entre renovación urbana y ecología, sino que también le prestamos atención al rol que la cultura tiene en ese proceso. A continuación, de la amplia literatura revisada recuperamos aquellas reflexiones que consideramos esenciales para proveer un panorama general sobre el tema, dando cuenta del carácter de metodología situada de esa producción académica,⁴ así como de su tendencia a la interdisciplinariedad. Posteriormente, desarrollamos dos enfoques que, desde las perspectivas críticas, nos permiten plantear la oposición capitalización-

³ Cfr. Aleksandra Sas-Bojarska, "Linear revitalization—problems and challenges. Discursive article", en *Urban Development Issues*, pp. 12-13.

⁴ El predominio de una metodología situada se explica por que el territorio es crucial en el conjunto de relaciones geopolíticas que se tejen una vez que un parque lineal es creado. Por ello, en la literatura sobre el tema los estudios de casos son más frecuentes que un análisis general o integral del fenómeno.

apropiación y acotar el papel del discurso ecológico en la producción de capital económico y en la regulación del espacio público urbano. Profundizamos en estas cuestiones a partir de la exposición de un caso paradigmático en el que se observan dinámicas de participación múltiple: el megaproyecto Madrid Río. Hacia la conclusión del texto abordamos nociones claves como la de *ideal contemplativo* y la *actuación de la estética ecológica* (*performance of ecological aesthetics*) para acotar las reflexiones sobre el tema, específicamente, al nexo estética-ecología y evidenciar el papel político y económico que este alcanza en la transformación de las ciudades contemporáneas.

Aproximación al concepto de parque lineal

Aunque en los últimos años, la popularización del modelo de parque lineal ha implicado la creación de estructuras nuevas en su totalidad, los primeros parques lineales –como la Coulée Verte René-Dumont o el High Line de Nueva York levantados sobre líneas de ferrocarril en desuso– se produjeron a partir de la recuperación de estructuras que formaron parte de la ciudad industrial y que dejaron de tener cabida con la terciarización de la economía. Como apuntan Juhyeon Park y Jeongseob Kim, los primeros parques lineales fueron “planeados como herramientas de regeneración para las zonas empobrecidas cercanas a la infraestructura vieja y abandonada de la era posindustrial”.⁵

Considerando que las revitalizaciones lineales urbanas son acciones que modifican el espacio físico y que pueden estar destinadas a cumplir diferentes funciones espaciales, Sas-Bojarska propone clasificarlas en tres grupos: 1) las encaminadas a cruzar, de forma lineal, las barreras existentes en la ciudad, 2) las destinadas a vincular las estructuras fragmentadas de la ciudad utilizando conexiones lineales modernizadas o nuevas, y 3) las designadas para conectar linealmente la ciudad con sus alrededores.⁶ Esto nos lleva, en primera instancia, a entender los parques lineales como iniciativas de revitalización en tanto se construyen siempre en áreas previamente urbanizadas, atravesadas ya sea por antiguas vías férreas, carreteras o corrientes hídricas.

⁵ Juhyeon Park y Jeongseob Kim, “Economic impacts of a linear urban park on local businesses: The case of Gyeongui Line Forest Park in Seoul”, en *Landscape and Urban Planning*, p. 145.

⁶ Cfr. A. Sas-Bojarska, *ob. cit.*, p. 12.

Mientras que en el primer grupo que Sas-Bojarska identifica es más frecuente que la revitalización se produzca a través de la reutilización de estructuras industriales preexistentes, ante los otros dos –marcados, en ocasiones, por la implementación de nuevos o modernizados recursos– podemos apuntar que el proceso de revitalización está asociado a la vialidad o a las corrientes hídricas integradas a las ciudades. Es la intervención de estas corrientes hídricas naturales –visibles o soterradas mediante alguna acción de regulación del suelo previa– la que, como estrategia de regeneración urbana, ha alcanzado un auge notorio.⁷ De hecho, siguiendo un imperativo ecológico, se ha vuelto común que los parques lineales se construyan en aquellas zonas citadinas marcadas por la presencia de un río o arroyo. Esto ha traído consigo la instauración de una imagen de los parques lineales como espacios arbolados y ajardinados. Discurriendo como sendas al margen de afluentes, estos parques –en los que el diseño de paisaje es fundamental– suelen contar también con andadores peatonales y ciclovías, al tiempo que incorporan zonas de descanso, pistas de patinaje, juegos mecánicos, gimnasios al aire libre, entre otros. Ejemplo de ello son los parques lineales realizados en el río Manzanares en Madrid, el río Tanghe en Qinhuangdao, el río Cheonggyecheon en Seúl, el río Medellín en Medellín, el río de La Piedad en la Ciudad de México y el río Atoyac en Puebla.

Un rápido acercamiento a la planeación del Parque del Manzanares –parte del megaproyecto Madrid Río– demuestra que la articulación del espacio, a cargo de Ricardo Bofill, se logró a partir de tres elementos principales: el río Manzanares, una senda primaria y senderos secundarios. Sin embargo, además de la acentuación del carácter paisajístico que ya resaltábamos –lo que Bofill ejecutó tanto en el diseño del propio parque como en los miradores hacia la ciudad que concibió–, se hizo evidente la inclusión de servicios y la apuesta por incentivar el consumo cultural. En ese sentido, el proyecto de revitalización acogió bares y restaurantes, así como un anfiteatro verde para la realización de representaciones y espectáculos:

⁷ Un ejemplo representativo de parque lineal que no responde a la revitalización urbana a partir de la recuperación de corrientes hídricas es el Superkilen (Copenhague), construido sobre una carretera.

La columna vertebral del proyecto está formada por tres elementos estructurales: el curso del río bordeado por dos paseos arbolados y reservado a peatones y ciclistas; un eje principal peatonal que cruza el parque en línea recta conectando los dos márgenes, discurriendo primero a lo largo de un lado, después a lo largo del lado opuesto; el tercer elemento es una trama ortogonal de caminos que forman parterres plantados con árboles locales.

En su paseo por el parque los visitantes descubren los distintos equipamientos; en la primera sección, un anfiteatro verde para la celebración de actividades culturales. El anfiteatro se abre en perspectiva hacia el eje central bordeado de árboles. El eje peatonal de tierra compactada cruza el río en dos puntos y conecta el anfiteatro con el pabellón deportivo/recreativo rodeado de un jardín formal, cuyo elemento compositivo principal es una amplia superficie de agua frente al río. Perpendicular al eje principal, un eje secundario dirige al visitante a un espacio para la celebración de conciertos al aire libre con capacidad para aproximadamente 15 000 personas. Por sus dimensiones, este espacio recuerda el foro romano.

En todo el perímetro este del parque y a lo largo del Camino de Perales, una pérgola parcialmente cubierta en forma de una columnata de hormigón arquitectónico, incluye bares y restaurantes. En el punto más alto del terreno, dos pirámides-miradores, una en forma de meseta y la otra triangular, ofrecen vistas panorámicas de la ciudad.⁸

Si bien desde Sas-Bojarska podemos aseverar que un parque lineal es una manera de producir un espacio en la ciudad mediante una acción de revitalización urbana de carácter lineal en relación con una infraestructura en desuso o un entorno natural, la propuesta paradigmática de Bofill y su énfasis en el consumo cultural nos hace pensar que esta definición es insuficiente. Por tanto, una delimitación más precisa del concepto de parque lineal debe contemplar no solo las transformaciones físicas y espaciales que estos proyectos urbanísticos generan (como el diseño del paisaje), sino también las necesidades que buscan resolver, los recursos a los que apelan y los intereses que los motivan. Prestar

⁸ Ricardo Bofill, "Proyecto: Parque del Manzanares", en: <https://ricardobofill.com/es/projects/parque-del-manzanares/>

atención a esto nos permite concebir los parques lineales como una estrategia típica de un urbanismo neoliberal caracterizado, entre otras cosas, por el volcamiento del espacio público sobre el consumo y por la recurrencia a la ecología y a la cultura como herramientas centrales en procesos de renovación urbana que persiguen, en última instancia, la dinamización de la economía y el flujo de capital.

La producción académica sobre parques lineales: carácter situado e interdisciplinariedad

En nuestra revisión de la literatura académica sobre parques lineales encontramos que estos han sido de interés para diversos ámbitos de conocimiento. Además, la mayoría de las investigaciones emergen de estudios de casos concretos por lo que los análisis y los enfoques, incluso dentro de una misma disciplina, varían notablemente. A pesar de la imposibilidad de ceñir el tema solo a un ámbito de estudio, podemos clasificar los trabajos consultados en algunos grupos o áreas generales.

En principio, identificamos los campos del diseño y de la sustentabilidad: mientras que los estudios de diseño se centran, fundamentalmente, en la tipología espacial, la configuración funcional y la planificación del paisaje en la ciudad, los estudios asociados a la sustentabilidad enfatizan aspectos como la responsabilidad ambiental, la rentabilidad económica y la elaboración de políticas públicas en materia de transporte y movilidad urbana. En cualquier caso, el abordaje adquiere siempre un tono positivo, ya sea que se dé cuenta de los aspectos arquitectónicos e ingenieriles de los parques lineales o del papel que estos desempeñan en las dinámicas económicas y en las cuestiones relativas a la ciudadanía.

De manera más específica, en el área del diseño detectamos el uso de una terminología que califica las intervenciones urbanas con relación a las transformaciones formales o físicas que implementan. Un ejemplo de ello es el término *modelo lineal* con el cual se designa un conjunto de conexiones lineales ramificadas y multidireccionales que producen, en la traza urbana, una ampliación del espacio público.⁹ Por otra parte, la noción de *revitalización lineal* aparece citada con frecuencia para aludir a la reparación y renovación de estructuras de formas lineales preexistentes que antes de ser intervenidas funcionaban como

⁹ Cfr. A. Sas-Bojarska, *ob. cit.*, p. 6.

fronteras o divisiones en la ciudad.¹⁰ Aunque con el término revitalización lineal se hace énfasis en la dimensión física de la planificación urbana, también permite considerar las actividades socioeconómicas, ambientales y artísticas que se articulan para la creación de un espacio funcional, natural y visualmente compuesto que cohesionen zonas diferenciadas de la urbe. En la medida en que el concepto posibilita el planteamiento del impacto –cultural, socioeconómico, medioambiental, etc.– en los modos de vida que un proyecto de renovación urbana genera, podemos afirmar que su alcance es suficientemente amplio. Desde esta perspectiva, su formulación no deja lugar a duda respecto a la deslocalización del saber y a la pérdida de la exclusividad de las áreas del conocimiento que, como se señalaba anteriormente, los estudios sobre parques lineales activan.

Con respecto a la sustentabilidad resaltamos, en primer lugar, los aportes del investigador M. Przewoźniak, para quien la revitalización deviene un proceso integrado. Según su punto de vista, la renovación de estructuras urbanas debe ser integral en tanto ha de atender múltiples dimensiones: urbana, arquitectónica, técnica, social, cultural, estética y ambiental. Especialmente, Przewoźniak sugiere priorizar los sistemas urbano-naturales lineales como una forma de implementar condiciones ecológicas en la ciudad, asegurando que “la red de la ciudad ecológica se desarrolle de una manera satisfactoria, ampliando el potencial de áreas naturales en las ciudades y mejorando la eficiencia con la cual funcionen los sistemas naturales en la ciudad y sus alrededores”.¹¹ Si bien en esta postura es perceptible la apelación a lo ecológico como un recurso, lo cierto es que promueve la preservación e integración del entorno natural en la ciudad y ofrece usos alternativos en la reactivación de los espacios urbanos.

Otro enfoque remarcable en el ámbito de la sustentabilidad es aquel que asume los parques lineales como dinamizadores de la economía. En ese sentido, sobresale el trabajo de Juhyeon Park y Jeongseob Kim, quienes analizan los ingresos previos y posteriores a la apertura del Gyeongui Line en Seúl reportados por los comercios instalados en la zona, con el fin de determinar el impacto económico local que este

¹⁰ *Idem.*

¹¹ M. Przewoźniak citado en A. Sas-Bojarska, *ob. cit.*, p. 6.

parque lineal ha tenido y así justificar su existencia. Realizado mediante modelación matemática, el estudio de Park y Kim muestra un incremento en los ingresos totales, pero revela una desproporcionalidad en los beneficios percibidos por los distintos negocios. Esto se explica por que el Gyeongui Line articula dos zonas diferenciadas de la ciudad que habían permanecido separadas: por una parte, en términos de clases sociales; por otra, de manera espacial, debido a la antigua línea del tren sobre la que se edificó el parque. Una vez construido el Gyeongui Line, esta antigua división continuó determinando no solo la naturaleza de los comercios, sino las preferencias en el consumo de los usuarios –como lo evidencia el ingreso superior registrado en aquellos establecimientos situados en la zona de alto nivel económico, zona que, además, el autor identifica como previamente gentrificada–.¹² Este estudio de caso pone de manifiesto que la constitución longitudinal de los parques lineales posibilita, a diferencia del trazado cuadrangular de un parque tradicional, la cohesión de diversos espacios ciudadanos y, por tanto, su impacto va más allá de un barrio o zona específica (algo que ya se apuntaba con el concepto de revitalización lineal). Sin embargo, la investigación de Park y Kim es sesgada en la medida en que únicamente contempla el aumento en las ventas e ingresos en los comercios locales como un efecto positivo del parque lineal y deja fuera las repercusiones socioculturales que este provoca o acentúa. Desde esa perspectiva, la conclusión de estos autores no puede ser menos que optimista: si el Gyeongui Line produce una recuperación económica directa, la creación de proyectos urbanos similares es tan pertinente como deseable.

Como hemos visto hasta aquí, resulta en extremo difícil restringir el análisis de los parques lineales a un ámbito de estudio y, además, mantener separados dos enfoques que, a lo largo del tiempo, han sido considerados independientes: el estético y el pragmático. A pesar de ello logramos, operativamente, establecer algunas distinciones e identificar el diseño y la sustentabilidad como dos áreas de producción académica desde las cuales se han realizado cuantiosos y aportadores trabajos. Si bien todos los estudios comparten el interés en el espacio urbano y su transformación física, así como en la dimensión ecológica que se activa

¹² J. Park y J. Kim, *ob. cit.*, p. 139.

en los procesos de revitalización, las reflexiones emanadas del campo del diseño insisten en atender la ciudad renovada en términos visuales y funcionales, mientras que las investigaciones sobre sustentabilidad enfatizan en el vínculo ciudad-sistemas naturales y en el papel productivo que tiene la economía en el aprovechamiento del espacio urbano.

Sin embargo, estos análisis suelen circunscribirse a los principios técnico-científicos de las revitalizaciones urbanas y descartar el ejercicio de la crítica social que, desde estos principios y sus materializaciones, puede y debe ponerse en marcha. Por ello, en nuestra propuesta acudimos a las perspectivas críticas y a su abordaje de la transformación de las representaciones y las prácticas sociopolíticas en la ciudad en el marco de la lógica neoliberal actual.¹³ La cantidad de contribuciones en el ámbito de las perspectivas críticas es también amplia, pero siguen, básicamente, dos tendencias: por un lado, la construcción de una crítica a la acumulación en el capitalismo global y, por otro, el cuestionamiento de la posibilidad del ejercicio de apropiación del espacio público.

Los parques lineales como estrategia para la acumulación del capital

En la primera tendencia de las perspectivas críticas sobre parques lineales se concentran estudios que consideran, desde la teoría social, los nuevos factores determinantes de los procesos de reestructuración urbana. Estos factores —en esencia, el capital financiero y un marco jurídico-normativo— apuntalan y promueven relaciones de poder y regulaciones institucionales que dan lugar a modificaciones del espacio urbano, a la vez que condicionan y activan un conjunto de prácticas sociales. En ese sentido, la literatura crítica entiende los parques lineales como una de las estrategias constitutivas de un modelo de regeneración urbana subordinado al dinamismo de la acumulación de capital. De manera más puntual, para estos trabajos los parques lineales no solo son consecuencia del tránsito de la desindustrialización a la terciarización de la economía, sino que ellos mismos devienen detonantes de fenómenos tales como la especulación inmobiliaria, el desarrollo del turismo, el posicionamiento global de las ciudades, el surgimiento de prácticas artísticas orientadas al consumo cultural, el aumento de la

¹³ Aunque algunos estudios de diseño y sustentabilidad tocan estas cuestiones, no profundizan en ellas o, al menos, no las asumen de manera crítica.

gentrificación, el reordenamiento poblacional, la marginación y la exclusión social.

En la exposición de estos argumentos, se le reserva a la estética –tanto a los procesos de percepción sensible y de subjetivación como a la composición paisajística que las renovaciones urbanas suscitan– un papel tangencial. En otras palabras, entendida como una esfera independiente de la vida social, la estética es, según las formulaciones críticas, una herramienta que a menudo se entreteje con la cultura y la ecología para asegurar la movilización de capital. En el estudio de Joern Langhorst, por ejemplo, el interés en los aspectos económicos, funcionales y ecológicos de las dinámicas de transformación urbana en la era posindustrial se complementa con un abordaje de lo estético-representativo. Asumiendo que los espacios se constituyen como lugares reales, pero también como sensibilidad o formas de ver, Langhorst expresa:

Los sitios posindustriales son vistos frecuentemente como estéticamente sublimes, considerados como recordatorios icónicos de una desindustrialización en curso e interpretados como símbolos del fracaso de la era industrial. Simultáneamente, también son lugares para reimaginar, reinventar y recuperar paisajes como agentes de transformaciones urbanas esenciales, sostenibles y ambientalmente justas. Ambas interpretaciones mitologizan y valoran dichos lugares, empleando una construcción fundamentalmente dicotómica y normativa de “cultura” y “naturaleza”. [...] Los discursos más visibles en sitios urbanos posindustriales enfatizan temas de justicia ambiental, mitigación de la contaminación, reutilización adaptativa y, en el contexto de la reurbanización y renovación urbana, beneficios y desempeños basados en funciones y procesos ecológicos.¹⁴

Como advertíamos antes, para Langhorst y otros investigadores de las perspectivas críticas, el desarrollo de los parques lineales está inextricablemente asociado a los procesos de desindustrialización y al desplazamiento hacia la terciarización experimentado por la economía global. Una de las manifestaciones más evidentes de este giro ha sido

¹⁴ Joern Langhorst, “Rebranding the Neoliberal City: Urban Nature as Spectacle, Medium, and Agency”, en *Architecture, Media Politics and Society*, p. 1.

el redescubrimiento y la reestructuración de las urbes desde y para el turismo cultural. En esa coyuntura, los parques lineales han devenido eficaces herramientas que, procurando integrar ofertas culturales, consolidan la rehabilitación de zonas o infraestructuras abandonadas de la ciudad para dotar a los espacios urbanos de una imagen renovada e incentivar dinámicas económicas internas, así como atraer turistas e inversionistas extranjeros. El High Line de Nueva York –considerado una réplica de la Coulée Verte René-Dumont–¹⁵ ha sido, probablemente, el caso más discutido de parque lineal en el que la reactivación de una infraestructura en desuso emerge desde el entrelazamiento efectivo de turismo, cultura, ciudad y capital:

Un nuevo parque elevado en el lado oeste [de Nueva York] no solo sería una buena inversión que beneficiaría a la economía local al aumentar el valor de las propiedades y generar ingresos fiscales: también ayudaría a crear una nueva identidad para el área al servir como una marca de alta potencia que podría ser utilizada para promover el turismo, la inversión de capital global y el consumo. [...] Casi inmediatamente después de que el High Line se abriera al público, el parque fue cubierto y rodeado con elegantes hoteles, restaurantes y casas de subastas. Sus esbeltas pasarelas, con los restos de pistas de acero que asoman con buen gusto desde las “plantaciones nativas” cuidadosamente elegidas y mantenidas impecablemente, ahora están repletas de turistas. [...] En 2013 atrajo a más de 4 millones de visitantes.¹⁶

Además de la apelación eufórica al High Line como activador del turismo, del consumo y de la inversión de capital global (mediado por la alianza ecología-cultura), de la cita anterior se desprende que la construcción de un parque lineal trae consigo, frecuentemente, la transformación de sus alrededores. Con asiduidad, los parques lineales funcionan como detonantes de inversiones masivas en bienes raíces y de procesos de gentrificación: los distintos grupos sociales que, previo

¹⁵ Además de considerarse el primer ejemplo de parque lineal, la Coulée Verte René-Dumont es un referente ineludible de proyecto de renovación urbana orientado al consumo cultural, pues el parque-paseo incluye en su diseño algunas elevaciones que permiten conectar espacios como el Jardín de Reuilly-Paul Pernin y la Ópera de la Bastilla.

¹⁶ Julia Rothenberg y Steve Lang, “Repurposing the High Line: Aesthetic experience and contradiction in West Chelsea”, en *City, Culture and Society*, p. 4.

a la rehabilitación, habitaban la zona son desplazados por una élite –llegada con el desarrollo inmobiliario– y por los turistas interesados en los nuevos espacios de consumo. Así, los parques lineales, como las edificaciones que los rodean, adquieren el carácter de mercancías que, promocionadas por las políticas urbanas al servicio del capital, producen no solo sustanciales alteraciones en los precios del suelo, sino desplazamientos, gentrificación y segregación socioespacial.

En su investigación sobre lo que denominan *urbanismo inmobiliario*, Cristina Fernández Ramírez y Eva García Pérez ahondan en estas cuestiones y apuntalan el rol del urbanismo como una herramienta de gestión que responde a los intereses del mercado. Según estas autoras, en los últimos años ha devenido hegemónico el urbanismo inmobiliario; es decir, un modelo de producir ciudad que ha obviado la condición equidistributiva originaria de las planificaciones urbanas y que, apoyado por instrumentos jurídicos, ha configurado un nuevo marco de actuación y desencadenado crisis y estratificación social.¹⁷ En ese contexto, Fernández Ramírez y García Pérez le prestan particular atención al problema del suelo. Como ellas explican, en el mercado del suelo las reglas tradicionales de oferta y demanda se incumplen porque “el precio de la oferta no existe de manera externa a las relaciones sociales que contiene, y las subidas o bajadas de precio no se relacionan necesariamente con el aumento de oferta o demanda”.¹⁸ Entonces, el suelo es una mercancía “cuya excepcionalidad hace que

¹⁷ Cfr. Cristina Fernández Ramírez y Eva García Pérez, “Urbanismo inmobiliario, la especulación como forma hegemónica de hacer ciudad”, en *XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control*, p. 1.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 4-5. Con respecto al mercado del suelo, podemos identificar dos tipos de movimientos estructurales (generales y particulares) a los que se asocian, también, dos tipos de especulación (pasiva e inductiva). Los movimientos estructurales generales tienen lugar cuando se produce una tendencia en el crecimiento de los precios del suelo urbano. Estos movimientos son poco frecuentes, porque entienden el alza de los precios como proporcional a las variaciones económicas generales de un territorio. Los movimientos estructurales particulares surgen cuando la reglamentación urbana cambia el uso del suelo de manera localizada, lo que genera actividades que arrojan rentas superiores y aumento en la densidad constructiva. En los movimientos particulares –a diferencia de los generales–, la incentivación y el involucramiento de distintos agentes para que suceda el alza de los precios es muy común. A los movimientos generales suele asociarse una especulación pasiva que implica la compra de terrenos en calidad exclusiva de suelo, por lo tanto, bajo un precio de anticipación y, muchas veces, en detención de los mismos terrenos. En este tipo de especulación no suele construirse. Una vez que cambia la reglamentación y se producen los movimientos estructurales particulares inicia una especulación inductiva en la que se compran terrenos sobre los que se construye, no esperando el tiempo que el mercado establece para el aumento del precio de suelo, sino incentivando y produciendo dicho aumento mediante una aparente actividad productiva que, después de un tiempo, se vuelve efectivamente productiva-lucrativa.

su valoración dependa del conjunto de la sociedad y de las políticas de planeamiento que sobre ella se dicten”.¹⁹

Estas dinámicas de turistificación, gentrificación y especulación inmobiliaria –como apunta el propio trabajo de Fernández Martínez y García Pérez– abren las puertas a procesos de exclusión social que son motivados tanto económica como culturalmente. La exclusión social, desde una perspectiva económica, se produce con las elevaciones de los precios de las propiedades, lo que imposibilita la permanencia de quienes habitaban la zona, incapaces –luego de la reactivación urbana– de pagar las altas rentas o de adquirir nuevos inmuebles. Por otro lado, la exclusión social en términos culturales tiene lugar con la instauración de nuevos hábitos de consumo en el área que, con el tiempo, fomentan la automarginación de aquellos que perciben menos ingresos y se asumen como inferiores, pues no comparten los códigos o patrones culturales de las élites. Al respecto, y a partir de su estudio del High Line, Rothenberg y Lang consideran que la autoexclusión anula la convivencia entre distintas clases sociales y provoca una segregación social. Sin embargo, para estos autores, también la exclusión autogenerada reafirma la supervivencia de una lucha de clases que se había mantenido oculta por un discurso presentado algunas veces como democrático, otras como multicultural y, unas más, como pluralista.²⁰

Otro de los aspectos más reseñados en la bibliografía crítica sobre parques lineales es el involucramiento de las prácticas artísticas en los procesos de gentrificación. Un cuestionamiento frecuente, en ese sentido, es si la gentrificación trae consigo la creación, producción y exhibición de obras de arte o si, por el contrario, la existencia de círculos y prácticas artísticas promueve la demarcación de zonas gentrificables. Ciertamente, ambas vías son posibles y, lo que es más importante, en los dos casos, aunque mediado por el arte, tiene lugar un proceso típico de gentrificación: a saber, la reocupación de un espacio urbano rehabilitado por parte de una clase socioeconómica en detrimento de otra.²¹ Sin embargo, parece pertinente señalar aquí que las prác-

¹⁹ *Ibidem*, p. 4.

²⁰ Cfr. Rothenberg y S. Lang, *ob. cit.*, pp. 9-10.

²¹ Cfr. Martín Manuel Checa-Artasu, “Gentrificación y cultura: algunas reflexiones”, en *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Como apunta Checa-Artasu, la gentrificación suele ocasionarse en aquellas zonas pauperizadas de la ciudad caracterizadas, también, por una degradación social que pudo generarse espontáneamente o de manera inducida. En sintonía con el desarrollo de nuestro argumento, Checa-Artasu insiste en que los

ticas artísticas, sobre todo cuando se involucran en los procesos de gentrificación realizados en las antiguas zonas industriales, juegan un papel determinante. De esa forma, en los parques lineales –a menudo levantados desde los restos de infraestructura industrial– la activación artística es parte imprescindible de la renovación urbana integral que se propone. Así lo refiere el estudio de Fernández de Betoño sobre el Parque Abandoibarra en Bilbao:

El verdadero objetivo es crear una nueva imagen urbana posindustrial, limpia –desinfectada, luego despolitizada– y creativa, a través de las ya conocidas técnicas mercadotécnicas y de *branding* que han encontrado en los artistas a sus perfectos aliados. La cultura se embalsama a través de las subvenciones dirigidas a la consecución de la atracción turística, convirtiendo –casi– toda obra de arte urbano en un escaparate o un logotipo para ese fin. [...] Al contrario que las auténticas ocupaciones, no preocupan lo más mínimo a la Administración, ya que, lejos de ser consideradas subversivas, son toleradas en nombre de la transigente gestión participativa y democrática, a pesar de que la razón real sea que estas colaboran fehacientemente en el proceso gentrificador de revalorización inmobiliaria.²²

Si bien los discursos oficiales sostienen, usualmente, que los parques lineales son renovaciones urbanas impulsadas por la sustentabilidad ambiental, la revisión que hemos efectuado de estos estudios deja en claro la preminencia del factor económico en la construcción de dichos parques. La incentivación de estas dinámicas económicas se logra a través del diseño del paisaje, del desarrollo de prácticas artísticas, de la promoción ecológica y de la apelación a la participación democrática que los parques lineales logran conjugar. Esto nos obliga a considerar seriamente no solo el papel que tiene la cultura, en su pacto con el capital, en esos procesos de transformaciones urbanas, sino a valorar

procesos de gentrificación suponen, esencialmente, la expulsión –a través de la variación forzada, los mecanismos del mercado o los precios del suelo urbano– de los vecinos originarios del área por una nueva clase social. En ese sentido, el autor señala que la gentrificación está inexorablemente vinculada a procesos de recalificación urbanística, variación en el régimen de propiedad, reconversión urbana, etcétera.

²² Unai Fernández de Betoño, “Arte y gentrificación. La cultura como supuesto motor de la renovación urbana”, en Miguel Ángel Chaves Martín, coord., *Arquitectura, patrimonio y ciudad*, p. 159.

el impacto real que tales complicidades y procesos generan en la vida social. En ese sentido –y sobre todo reconociendo la popularización, a nivel global, del modelo de parque lineal– es necesario, además, prestar atención al lugar que se le designa a los distintos actores sociales en ese sistema de relaciones producido por la construcción de parques lineales, así como a las restringidas posibilidades que muchos de estos actores tienen para lograr una intervención política efectiva en el espacio urbano.

Los parques lineales como una posibilidad para la apropiación del espacio público

La segunda tendencia de las perspectivas críticas se enfoca en los usos y en los significados que se le pueden otorgar a los parques lineales –lo que definitivamente no implica que se dejen de considerar los parques lineales como infraestructuras estratégicas para la acumulación de capital–. Los estudios revisados reflejan las posibilidades de esparcimiento y recreación que los parques lineales ofrecen y, sobre todo, las prácticas sociales de apropiación del espacio público que ellos logran potenciar. La mayor parte de estos trabajos, emanados de contextos latinoamericanos, establecen un vínculo estrecho entre dinámicas de apropiación y grupos sociales en situaciones de pobreza, precariedad y marginación.

Siguiendo esta lógica, los investigadores Juan José Cuervo Calle y Copellia Herrán Cuartas efectúan una lectura de los parques lineales creados en Medellín por la municipalidad con el objetivo de someter a discusión y evaluación la intención estatal y las apropiaciones y los significados que, como parte de su habitar, les confieren los actores a estos escenarios urbanos.²³ Al asumir el espacio público no simplemente como un contenedor material, sino más bien como un territorio impregnado por procesos y formas de vida, estos autores proponen revisar los parques lineales de Medellín desde la dialéctica del espacio articulada por Henri Lefebvre y complementada por Edward Soja. De esa manera reconocen la espacialidad en atención a lo concebido como lo pensado,

²³ Cfr. Juan José Cuervo Calle y Copellia Herrán Cuartas, “La casa en el parque: expresiones domésticas en el espacio público”, en *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, p. 230. Específicamente en este estudio, los autores se detienen en el parque lineal La Bermejala, sin embargo, Copellia Herrán en su investigación *Los parques lineales como nuevas oportunidades de espacio público en Medellín* extiende el análisis a los parques lineales de La Presidenta, La Hueso y Bicentenario. Cfr. C. Herrán Cuartas, *Los parques lineales como nuevas oportunidades de espacio público en Medellín*.

lo percibido como lo físico y lo vivido como lo representado. Según Cuervo y Herrán, el espacio concebido hace referencia a los propósitos que se plantean desde la institucionalidad (ya sea gobierno local o nacional, organizaciones públicas, etc.) y que definen tanto las particularidades de los parques lineales como su normatividad. Por su parte, lo percibido contempla las características físicas de los espacios públicos y las actividades que desarrollan los ciudadanos en ellos en la medida en que estas marcan y transforman dicha espacialidad. Finalmente, lo vivido considera las apropiaciones y representaciones que los distintos actores sociales ponen en juego en los parques lineales como lugares cargados de sentidos por quienes los practican, los habitan y los viven.²⁴

Una de las categorías implementadas por estos autores para analizar el espacio en términos de lo vivido es lo que llaman *domesticación del espacio público*, es decir, la implementación en el espacio público de prácticas cotidianas que podrían ser consideradas típicas del ámbito doméstico. Esta penetración de la vivienda en el espacio público, entendida como un claro ejercicio de apropiación, según el estudio de Cuervo y Herrán se produce en aquellos barrios marginales colindantes con el río Medellín que se intentaron revitalizar mediante la creación de parques lineales. Por consiguiente, una disonancia entre lo concebido y lo vivido surge cuando los residentes de estas áreas le otorgan usos, significados y desarrollan situaciones que no estaban previstas en la planificación urbana ni en las formas de diseño arquitectónico de los parques lineales. Por ejemplo, en el caso de La Bermejala estos autores detectan la adaptación del espacio público por parte de los habitantes y su apropiación tanto de la calle como del equipamiento del parque para llevar a cabo sus actividades de socialización, pero también para efectuar el lavado y secado de ropa, la preparación de alimentos en cocinas improvisadas, el cultivo de hortalizas para consumo propio, etc.²⁵ A juicio de Cuervo y Herrán, esta disolución de las fronteras entre el espacio doméstico y el espacio público se debe, básicamente, al hacinamiento y a las condiciones de precariedad en que viven muchos de los vecinos: el parque lineal se convierte, así, en la prolongación de las pequeñas viviendas de los más desfavorecidos.²⁶

²⁴ J. Cuervo Calle y C. Herrán Cuartas, *ob. cit.*, pp. 235-236.

²⁵ *Cfr. Ibidem*, pp. 240-241.

²⁶ *Cfr. Ibidem*, pp. 239-240.

Sin dejar de reconocer la pertinencia de esta investigación y, sobre todo, la legitimidad de los complejos procesos de apropiación y resignificación del espacio público de los que da cuenta, creemos oportuno señalar que el énfasis de los autores en la precariedad económica como activadora de dichos procesos es restrictivo. En otras palabras, el estudio de Cuervo y Herrán deja abierta la interrogante sobre si son posibles otras formas de apropiación colectiva de los parques lineales –en tanto espacios públicos– que no estén motivadas por condiciones de pobreza y precariedad. En la literatura revisada hasta el momento no solo no hemos podido hallar una respuesta satisfactoria a ello, sino que nuestras inquietudes se han ampliado al constatar que otros estudios, lejos de entender el espacio como una forma afectiva de producción de significados colectivos e individuales, se interesan en discutir la apropiación del espacio público al servicio de dinámicas democratizadoras que, en última instancia, regulan y administran el comportamiento social.

En su análisis sobre los espacios públicos en Bogotá, Pablo Páramo y Andrea Arroyo, justamente, están preocupados por determinar el aporte de los usos que se les confieren a estos espacios a la construcción de la democracia local. Al igual que Cuervo y Herrán, estos autores consideran que existe una incompatibilidad o desarmonía entre el espacio concebido, el percibido y el vivido, pues, desde su perspectiva, “no es suficiente que [el espacio público] sea definido discursiva y jurídicamente para que funcione como público. Más que la función para la cual han sido creados los espacios públicos, lo que interesa es ver la funcionalidad dada por las personas”.²⁷

Sin embargo, el argumento de Páramo y Arroyo no está exento de contradicciones. Por un lado, estos autores parecen apoyar procesos de protesta social y expresiones culturales consideradas marginales – como el grafiti– las cuales permiten denunciar corrupción, abusos del gobierno y manifestar emociones cuando los medios privados no dan pie a ello o, al menos, no lo posibilitan para todos.²⁸ Por otro lado, no obstante, le otorgan mayor importancia a aquellas prácticas que, en el espacio público, se subsumen a la regulación de la conducta social. Así, y especialmente cuando observan las dinámicas de apropiación que

²⁷ Pablo Páramo y Andrea Milena Burbano Arroyo, “Los usos y la apropiación del espacio público para el fortalecimiento de la democracia”, en *Revista de Arquitectura*, p. 7.

²⁸ *Cfr. Idem.*

tienen lugar en el parque lineal El Virrey, los investigadores defienden que en este tipo de espacios se disuelven las diferencias económicas y sociales. En sus palabras,

[el espacio público] hace una contribución importante a los procesos de democratización de la sociedad al crear espacios que facilitan los encuentros entre las personas, independientemente de su condición económica y sus roles sociales, [pues en él se ven] personas de diferentes niveles socioeconómicos, grupos de edad y roles sociales: padres de familia con sus hijos, ancianos con sus cuidadores, obreros de construcción, ejecutivos, vendedores ambulantes, deportistas compartiendo los mismos escenarios.²⁹

Al concluir que la política de creación de espacios públicos ha contribuido significativamente a los procesos democráticos de una sociedad que ha estado fragmentada, Páramo y Arroyo asumen, de cierta manera, que la mediación del Estado y sus instituciones en los procesos de apropiación y de producción de significados en el espacio público no marca una diferencia. Esto, lamentablemente, sugiere —y en contradicción con lo que los autores plantean en un inicio— que el marco discursivo y legal posibilita las dinámicas de apropiación y democratización en el espacio público, una vez que este “nos iguala, a la vez que nos permite aprender de la observación de otros, a partir de las diferencias sociales, de roles, de géneros, de formas de comportarse”.³⁰

En síntesis, los estudios de caso consultados que discuten las formas de apropiación del espacio público son oportunos en la medida en que revelan los usos y significados reales que los ciudadanos les confieren a las áreas urbanas revitalizadas. La motivación principal de estos trabajos radica en la búsqueda de alternativas políticas ante la sujeción de la planificación urbana a la lógica de mercado (lo que explica que el número de investigaciones sea considerablemente bajo si se compara con aquellas que proponen entender el urbanismo como motor de acumulación de capital). Sin embargo, en nuestra revisión hemos detectado diferencias sustanciales en la manera en que se aborda la

²⁹ *Ibidem*, p. 15.

³⁰ *Idem*.

noción del espacio público, incluso en el marco de una misma propuesta investigativa.³¹ Esto, sin duda, repercute en la evaluación que se lleve a cabo de los procesos de apropiación y participación ciudadana.

El caso Madrid Río y la participación múltiple

Una vez planteada la oposición capitalización-apropiación a partir de la revisión de la literatura crítica sobre parques lineales, en este apartado pretendemos indagar en la noción de *participación múltiple*—entendida como la convergencia de actores en la dinámica económica de producción del espacio urbano— que se pone de manifiesto en un caso concreto: el megaproyecto Madrid Río. Por tanto, nos interesa discutir esta ambiciosa iniciativa y sus implicaciones para evidenciar que la ejecución de los procesos de renovación urbana siempre son configuraciones espaciales y temporales que vinculan, necesariamente, agentes e intereses diversos.

Surgido como un proyecto de recuperación del río Manzanares, Madrid Río es un extenso parque lineal que discurre a orillas del afluente, conectando bosques, espacios verdes, jardines históricos, centros culturales y otros parques urbanos (entre ellos el parque lineal del Manzanares construido por Ricardo Bofill en 2003). En su articulación, por tanto, la dimensión ecológica es esencial, aunque también la oferta cultural tiene un rol determinante. Como ha resaltado el Ayuntamiento de Madrid, con una “superficie total de 1 210 881 metros cuadrados, donde se han plantado 33 623 nuevos árboles de 47 especies, 470 844 arbustos de 38 especies, y 210 898 metros cuadrados de pradera”,³² el proyecto integra “tres plataformas de eventos culturales en el Puente del Rey y Matadero y un Centro de Interpretación del río Manzanares, a lo que se suma el Complejo Cultural de Matadero Madrid”.³³

³¹ La noción de *espacio público*, manejada en la mayoría de estos trabajos, es de por sí problemática. Para Manuel Delgado, el término se ha utilizado tan variablemente en la literatura, desde su surgimiento en la segunda mitad del siglo XX, que se ha vuelto ambiguo y convenientemente favorable según el marco teórico al que se ciña. En cambio, la noción de *espacio urbano*—que nosotros preferimos usar—no implica un espacio de la ciudad únicamente en su dimensión física. Aunque considera la materialidad espacial, se plantea como “un espacio-tiempo diferenciado para un tipo de reunión humana, la urbana, en el que se registra un intercambio generalizado y constante de información y se ve vertebrada por la movilidad”. Cfr. Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*, pp. 26-27.

³² Ayuntamiento de Madrid, “¿Qué es Madrid Río?”.

³³ *Idem*. En la página web del Ayuntamiento de Madrid también se refiere que el parque cuenta, entre otras cosas, con 30 kilómetros de sendas ciclables, más de 30 pistas deportivas, numerosas áreas para juegos infantiles, varios circuitos biosaludables—todo ello acompañado con un mobiliario excelente que garantiza el disfrute y la estancia en el parque—.

De manera más puntual, el proyecto Madrid Río tomó forma a partir de la remodelación y soterramiento de algunos tramos de la carretera de circunvalación conocida como M-30. Este anillo periférico –cuya construcción se comenzó en la década de los setenta del pasado siglo cuando se expandió el uso del automóvil– le ocasionó serios problemas a la capital española: además de separar física y socialmente barrios preexistentes, su lamentable diseño generó desde un inicio gran cantidad de accidentes de tráfico, frecuentes embotellamientos y un incremento notable de la contaminación.³⁴ Con la llegada del alcalde Alberto Ruiz Gallardón en 2003 se pretendió poner fin a estas dificultades a partir de una reforma integral que tenía como objetivos centrales mejorar el trazado y las conexiones de la M-30, implementar nuevas vías para descongestionar el tráfico y eliminar calzadas laterales junto al Manzanares con el fin de recuperar el río y sus márgenes. Esto último posibilitó las condiciones y proveyó el suelo urbano para el desarrollo de Madrid Río.³⁵

La reforma de la M-30 ha sido ponderada, desde la oficialidad, como necesaria para la modernización de la ciudad y sus habitantes. Por supuesto, en este discurso no ha faltado la apelación al valor ambiental y patrimonial de la iniciativa –que ya veíamos quedaba remarcada en la descripción del proyecto Madrid Río efectuada por el Ayuntamiento–. Así, en la página web de Madrid Calle 30, sociedad de economía mixta adscrita al Área de Medio Ambiente y Movilidad del Ayuntamiento de Madrid y encargada de los trabajos de remodelación, se refiere:

[la reforma de la M-30 es un] proyecto de transformación urbana que supuso un esfuerzo excepcional para hacer frente con eficacia a los déficits acumulados a lo largo de tres décadas por una vía obsoleta, insegura y que no daba respuesta a los madrileños del siglo XXI. [...] Constituyó no solo una extraordinaria iniciativa para mejorar la movilidad [...], sino también la mayor operación de reequilibrio ambiental de las últimas décadas en la ciudad de Madrid, al eliminar la barrera con los distritos del sur y el oeste; recuperar el río Manzanares y sentar las bases de Madrid Río que pone en valor el patrimonio histórico.³⁶

³⁴ Cfr. Fernando Díaz Orueta, “Megaproyectos urbanos y proyecto de ciudad. El ejemplo de Madrid Río”, en *Cuaderno Urbano. Espacio, cultura y sociedad*, p. 186.

³⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 187.

³⁶ Madrid Calle 30, “Historia”, en: <https://www.mc30.es/index.php/inicio/calle-30/historia>

En diciembre de 2019, el Ilustre Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y la Fundación Caminos le concedieron al Ayuntamiento de Madrid el III Premio Nacional Ciudad y Territorio Albert Serratos por el proyecto Madrid Río-Soterramiento de la M-30. El jurado aplaudió la proyección internacional de la obra conjunta debido a “la revalorización y regeneración urbana que ha supuesto, la innovación tecnológica en la fase de construcción y explotación, así como el diseño general de toda la actuación y, en especial, el del parque”.³⁷

Numerosas críticas, sin embargo, han sido esgrimidas contra esta ambiciosa estrategia de revitalización que el entramado oficial ha impulsado y defendido a ultranza. Podríamos afirmar que las críticas han estado orientadas, básicamente, en dos ejes o direcciones. Por un lado, ha sido denunciada la implicación de la administración pública en el fomento del empresarismo mediante la creación de redes para beneficiar económicamente al sector privado, pero a costa de que el Estado absorbiera la deuda generada por las obras y su mantenimiento.³⁸ Por otro lado, el proyecto ha sido objeto de reproches dada la falsedad de los argumentos medioambientales que ha utilizado para su legitimación y que, en realidad, encubren la artificialidad con la que se preserva el río y los espacios verdes a su alrededor, así como el desentendimiento con lo establecido por las leyes de impacto ambiental.

Como parte de la primera de las líneas críticas, ha sido fuertemente cuestionado el modelo de gestión público-privado que caracteriza a la empresa Madrid Calle 30. Según Díaz Orueta, “la creación de esta entidad mixta respondió al intento del gobierno municipal de disfrazar los grandes desembolsos realizados, tratando de evitar que contabilizaran como gasto público”.³⁹ Lo cierto es que el Ayuntamiento delegó en esta empresa las obras de soterramiento, su financiación (con el consecuente endeudamiento) y la gestión y mantenimiento de la autopista después de que se culminaran los trabajos.⁴⁰ Por ello, en la actualidad, Madrid

³⁷ Madrid Calle 30, “Premio Ciudad y Territorio Albert Serratos”, en: <https://www.mc30.es/index.php/noticias/648-premio-ciudad-y-territorio-albert-serratos>

³⁸ “Según las cifras recogidas por López de Lucio, la suma total presupuestada ascendía en 2004 a 4250 millones de euros [...] existe un consenso ampliamente compartido que estima el presupuesto definitivo en 6300 millones de euros. Además, a ello habría que sumar el pago de los intereses de la deuda y los gastos de mantenimiento y explotación de la Calle 30. Efectivamente, la deuda ligada a esta operación asumida por la ciudad de Madrid es de una enorme magnitud”. Cfr. F. Díaz Orueta, *ob. cit.*, p. 188.

³⁹ F. Díaz Orueta, *ob. cit.*, p. 193.

⁴⁰ Cfr. *Idem.*

Calle 30 sigue proveyendo servicios de iluminación, seguridad, estudios de tráfico, asistencia vial, fotomultaje, videovigilancia y mantenimiento general a través de la Empresa de Mantenimiento y Explotación de la M-30, S. A., de carácter privado.⁴¹ Además, Madrid Calle 30 se dedica a la promoción de Madrid Río como un espacio de ocio y entretenimiento que (supuestamente) convierte a la capital española en una ciudad cultural y verde a la altura de las grandes metrópolis.

La insatisfacción con el megaproyecto también es posible rastrearla hasta la década de 1970 cuando se iniciaron las labores de construcción de la M-30. En aquel momento ocurrieron desplazamientos poblacionales a partir de la expropiación de los terrenos considerados de interés. Parte de la población víctima del expolio fue trasladada a viviendas prefabricadas en la entonces creada Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza.⁴² Sin embargo, los vecinos que pudieron permanecer cerca de la autopista no han estado exentos de daños. Aunque la situación es evidentemente dispar, la mayoría de los asentamientos padecen a diario la contaminación y el ruido. Por ejemplo, las viviendas que conforman el Barrio de La Concepción –construido para la clase obrera en la década de los cincuenta al estilo de los desarrollos inmobiliarios periféricos conocidos como *colmenas*– y las residencias del Barrio Manzanares Casa de Campo están profundamente expuestas al ruido. Si bien para intentar paliar este problema, en muchos tramos de la carretera se han instalado pantallas antirruído (tecnologías aislantes que incorporan materiales como el hormigón, el metal acústico y el metacrilato), el reparto ha sido desigual: los dispositivos se concentran fundamentalmente en los desarrollos inmobiliarios posteriores a la re-

⁴¹ Madrid Calle 30, “Sobre Calle 30”, en: <https://www.mc30.es/index.php/inicio/calle-30/sobre-calle-30>

⁴² Las Unidades Vecinales de Absorción (UVA) nacieron con el objetivo oficial de realojar de forma temporal a todas las familias y personas que habitaban en aquellas viviendas que se interpusieron en los planes urbanísticos de las instituciones madrileñas. Específicamente, la UVA de Hortaleza, la única que sobrevive en Madrid, se construyó en 1963, componiéndose de más de mil casas. El Estado y el Instituto Nacional de la Vivienda de España se comprometieron a que la estancia de estas familias en dichas residencias no sobrepasara los 15 años. Tras este período serían realojadas en bloques de viviendas de protección oficial. A cambio, las familias se comprometerían a pagar una mensualidad que les daría derecho a adquirir la propiedad de la futura vivienda. Sin embargo, el proceso vino acompañado de expropiaciones forzosas e indemnizaciones mínimas. Actualmente, el activismo de resistencia política de las segunda y tercera generación que exige el cumplimiento de los contratos firmados –con la primera generación– para el realojamiento y la adquisición de viviendas no temporales se sostiene mediante la organización Somos la UVA. *Cfr.* Somos la UVA, “¿Qué pasa en la UVA?”, en: <https://somoslauva.wordpress.com/que-pasa-en-la-uva/>

modelación de la carretera, como el conjunto habitacional Puerta de Hierro, cuyas viviendas cuestan alrededor de tres millones de euros.⁴³

Desde diferentes frentes –asociaciones vecinales, colectivos ciudadanos, movimientos ecologistas, académicos, organizaciones internacionales, etc.– se ha denunciado este incumplimiento de las regulaciones en torno al impacto ambiental. En junio de 2015, la Comisión Europea llamó la atención a Madrid por superar los niveles máximos permitidos de contaminación, siendo el principal problema el dióxido de nitrógeno procedente de la combustión de los vehículos motorizados.⁴⁴ Como apunta Fernando Roch, el hecho de que los espacios verdes en Madrid Río se levanten sobre unos túneles que forman parte de la estructura de la M-30 y por los cuales transitan vehículos, implica lo opuesto a lo planteado por el discurso que anunciaba la preservación del medioambiente. Es decir, el megaproyecto ha propiciado la destrucción y la pérdida definitiva del río “para sustituirlo por un cajón sellado de hormigón separado para siempre de su álveo, que se taladra con túneles de seis kilómetros, con jardines eso sí, para que pueda hablarse de un nuevo paisaje urbano”.⁴⁵

En la formulación de muchas de estas críticas se enfatiza, además, la desigualdad social y los intereses económicos como mediadores importantes en esos procesos de desatención y daño ambiental. De hecho, los principales señalamientos efectuados a Madrid Río van en esa dirección: según se apunta, el discurso ecológico en torno a la recuperación del Manzanares es solo una forma de ocultar los cuantiosos beneficios económicos de la carretera y del parque para el empresarialismo, el cual ha tomado ventaja de la especulación y del desarrollo inmobiliario y ha dejado en condiciones de vulnerabilidad a miles de familias. En ese sentido, han sido particularmente polémicas las operaciones inmobiliarias realizadas en los terrenos del estadio de fútbol Vicente Calderón (sede del Atlético de Madrid) y de la antigua fábrica de cerveza Mahou. Aunque, probablemente, haya sido la construcción del centro comercial Plaza Río 2 la que ha recibido mayor oposición. Al respecto, Díaz Orueta remarca que movimientos vecinales de los

⁴³ Cfr. [s. fma.], “Mi cámara y yo: Calle 30”, en *Telemadrid*.

⁴⁴ Cfr. F. Díaz Orueta, *ob. cit.*, p. 197.

⁴⁵ Fernando Roch, “Madrid se desborda. A propósito de las relaciones entre lo local y lo global bajo la hegemonía inmobiliaria”, en *Ingeniería y Territorio*, p. 56.

distritos de Usera, Arganzuela y Carabanchel, partidos políticos y organizaciones ecologistas han manifestado abiertamente su preocupación ante la pérdida de espacios públicos, las consecuencias negativas sobre el tráfico, el aparcamiento y la mayor densificación constructiva que la construcción del centro comercial puede traer consigo.⁴⁶

El alcance del empresarialismo, además, se advierte en la espectacularización del proyecto ejecutado gracias al concurso de actores diversos (entidades privadas, prestigiosos estudios de arquitectura y diseño tanto nacionales como internacionales, organizaciones públicas, etc.). Específicamente, el diseño y la construcción de Madrid Río quedó a cargo de Burgos & Garrido Arquitectos, junto con Porras La Casta Arquitectos y Rubio & Álvarez-Sala Arquitectos, los cuales trabajaron en colaboración con el estudio holandés West 8 Urban Design & Landscape Architecture (ampliamente reconocido por su propuesta para Governors Island Park en Nueva York). En el proyecto también intervinieron la empresa de iluminación Architectural Lighting Solutions, así como otras empresas de ingeniería estructural entre las que destacan Fhecor Ingenieros Consultores y TYPESA Ingenieros.⁴⁷ De manera aún más puntual, el Parque Lineal del Manzanares –integrado a Madrid Río– estuvo a cargo de la figura de renombre internacional Ricardo Bofill quien, como parte del Plan de Saneamiento de Madrid, tenía la encomienda de elaborar un diseño para “cubrir las salidas de los colectores [...] y aislar la planta purificadora y la estación eléctrica para ocultar las instalaciones y evitar la emanación de olores”.⁴⁸

Especialmente aportadora a la concepción espectacular del proyecto ha sido la pasarela Arganzuela del arquitecto francés Dominique Perrault. Diseñada para enlazar los barrios de ambas márgenes del Manzanares, la estructura tubular envuelta en malla metálica deviene el puente más largo de Madrid Río (puesto al servicio de ciclistas y peatones). Según su creador, la pasarela es una obra contemporánea que conecta con la industria histórica española del hierro y de la forja.⁴⁹ Resulta interesante, sobre todo, que el carácter escultórico y llamativo de la plataforma parece responder a un diseño espectacular pensado

⁴⁶ Cfr. F. Díaz Orueta, *ob. cit.*, pp. 195-196.

⁴⁷ Cfr. Juan Roldán, “Madrid Río. Fabricando un paisaje”, en *La Gaceta*, p. 3.

⁴⁸ R. Bofill, *ob. cit.*

⁴⁹ Cfr. J. Roldán, *ob. cit.*, p. 9.

para la vista aérea; algo que, sin duda, es aplicable al resto del parque. Por otra parte, con la intervención de Perrault se apuntala la participación extranjera como una constante en el modelo de gestión de los megaproyectos, lo cual también se verifica en la contratación –previa a la licitación pública– de la empresa alemana Herrenknecht para las obras de soterramiento de la M-30.⁵⁰

A su vez, en Madrid Río colaboraron empresas y asociaciones nacionales de menor tamaño. Este es el caso de Gráfica Futura, equipo encargado del diseño de la señalética y que, como tal, acometió la creación de discos de acero inoxidable mecanizado para señalar las pasarelas y los puentes; la realización de elementos lineales –enrasados con el suelo– para indicar las huellas de antiguas obras arquitectónicas y de monumentos considerados históricos; y la producción de una plantilla y una tipografía tipo *stencil* para señalar los caminos y las vías asfaltadas.⁵¹ Por su parte, a ZUT Skateparks, promovida como la primera empresa nacional en el ramo, se le encomendó el diseño y la elaboración de un circuito de ciclismo, una pista de patinaje de ruedas y un *skatepark* –difundido actualmente como el más grande de la ciudad con una superficie de 1 500 metros cuadrados–.⁵²

En resumen, Madrid Río y su proyección espectacular ha sido fruto de un proceso de participación múltiple dado por la implicación de diversos actores del sector público y privado que, desde planos distintos, han posibilitado una dinámica económica de transformación y producción del espacio urbano. El acentuado involucramiento de actores internacionales es muestra de una economía globalizada y transnacional que incorpora empresas de distintos tamaños y con diferentes niveles de impacto. El megaproyecto, sin embargo, ha sido objeto de duras críticas que, por un lado, denuncian el rol de la administración pública en el fomento del empresarismo subyacente en estos procesos de participación múltiple y, por otro, revelan la falsedad y desentendimiento de la iniciativa y de sus principales actores con respecto al medioambiente y su preservación.

⁵⁰ [s. fma.], “Las empresas que hicieron las obras de la M-30 encargaron la tuneladora antes de ganar el concurso”, en *El Mundo*.

⁵¹ Cfr. J. Roldán, *ob. cit.*, p. 8.

⁵² *Idem*.

La crítica a los parques lineales en el campo de la estética y su relación con la ecología

La revisión de estudios de caso nos ha permitido constatar que el factor estético juega un papel central en la creación de los parques lineales sobre todo si estos, además de formar parte de dinámicas de activación económica, se asocian a procesos de gentrificación. Como ya mencionábamos, es sumamente común que las prácticas artísticas sean un componente crucial en los proyectos de renovación urbana. Sin embargo, no solo las prácticas relacionadas con el arte participan en la estetización de la ciudad: también lo hace la configuración sensible del espacio urbano.

Así lo aseveran Rothenberg y Lang cuando señalan que el atractivo de los parques lineales no yace en la articulación de un diseño del espacio abocado a la funcionalidad o propósito práctico, sino en un diseño concentrado en producir efectos sensoriales en el usuario. Estos autores se remontan al nacimiento de la estética en el siglo XVIII como disciplina independiente –es decir, a los orígenes teóricos de la filosofía del arte– para dar cuenta del uso político del diseño de parques urbanos en la actualidad. En su argumento, el diseño de un espacio verde en la ciudad tiene profundas implicaciones políticas en la medida en que recurre a uno de los principios más notorios de la estética constituida como ámbito de conocimiento: la idealización de la naturaleza a través de la acción contemplativa.

La experiencia estética elaborada por Kant en el siglo XVIII se vincula directamente con el ideal de la contemplación. Para Rothenberg y Lang, la recuperación y el uso del ideal kantiano en nuestros días acarrea aspectos ideológicos propios del Siglo de las Luces, siendo remarcable la contradicción entre el auge de la democracia burguesa y la formación de las clases sociales:

Desde una perspectiva crítica, esta idea de “experiencia estética” es tanto histórica como ideológica, un producto de los intereses políticos y económicos de la burguesía emergente (Eagleton, 1990), una base sobre la cual erigir y legitimar distinciones de clase (Bourdieu, 1984; Berger, 1972), y un mecanismo para hacer cumplir un ideal centrado en la imagen del genio masculino (Pollock, 1988; De Nora, 1995). El ideal de la contemplación estética, según los críticos, oscurece o, incluso,

enmascara las condiciones sociales y económicas reales y las relaciones de poder que hicieron posible este ideal. También desacopla los objetos de arte de su contexto y función social y privilegia los objetos culturales asociados con los hombres de élite occidentales, al mismo tiempo que asigna menos valor a los objetos estéticos más prácticos producidos por mujeres, personas de clase trabajadora y culturas más tradicionales. Sin embargo, es precisamente esta visión de la “experiencia estética” incorpórea y centrada en el sujeto, de la cual se aprovecha el HLP [High Line Park], donde el ideal del consumo pasivo y el énfasis en elementos de diseño pintorescos y formales se llevan más allá del diseño de Central Park (1858) de Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, que se creó para presentar la naturaleza como una fuente de apreciación estética y recreación pasiva para los habitantes de la ciudad (Conway 1996; Rybczynski, 2000), y para proporcionar un modelo de comportamiento social para las clases bajas. El diseño de tales parques respondió a un ideal romántico, pintoresco y pastoral, una expresión de lo que Cosgrove (1984) llamó “el ideal del paisaje”.⁵³

Claramente, para Rothenberg y Lang, en el siglo XIX, el uso del diseño paisajístico –con su énfasis en la contemplación romántica de la naturaleza– funcionaba como un instrumento aleccionador y un ejercicio de ostentación de quienes tenían una posición privilegiada en la sociedad ante aquellos más desfavorecidos. Sin embargo, según su punto de vista, todavía el Central Park seguía siendo un espacio público de usos múltiples y democráticamente concebido, al menos en cierta medida. Luego del viraje radical que durante gran parte del siglo XX se dio en la construcción de parques urbanos enfocados en facilitar la vida de las clases obreras, Rothenberg y Lang defienden que, a partir de 1980, con el regreso de las élites al centro de las ciudades en el marco de una economía creativa, se ha recuperado el ideal romántico, pastoral y pintoresco implementado en el Central Park decimonónico. Por consiguiente, desde la perspectiva de estos investigadores, el diseño de parques lineales en la actualidad recurre tanto material como ideológicamente al ideal contemplativo kantiano, aunque lo hace persiguiendo el adoctrinamiento sensible como fina-

⁵³ J. Rothenberg y S. Lang, *ob. cit.*, pp. 5-6.

lidad y pretendiendo establecer conductas orientadas al consumo, la confirmación de las diferencias de clases y la regulación de los cuerpos. La contemplación, en este caso, no se restringe a la admiración de lo considerado sublime, sino que adquiere una forma política, en tanto conducta que secunda el condicionamiento de formas perceptuales que, sin embargo, incentivan el consumo. Y, sobre todo, las pretensiones democráticas mantenidas incluso en los espacios del siglo XIX son descartadas en los parques lineales actuales que, como el High Line de Nueva York, están financiados en gran parte por donantes privados adinerados.⁵⁴

Las miradas puestas en otros casos destacan diferentes usos políticos de la estética. Así, por ejemplo, Langhorst observa el fenómeno desde la estetización de la ciudad y cuestiona la inclusión de los discursos ecológicos en la promoción de los parques lineales. En este sentido, identifica que un retorno hacia la práctica contemplativa implica un retroceso en las prácticas estéticas para dictar una política del ver y del ser visto, lo que denomina una *actuación de la estética ecológica (performance of ecological aesthetics)*.

Los conceptos y experiencias pasadas y contemporáneas del espacio urbano no solo se generan a través de la producción de imágenes, sino a través de la producción del espacio urbano en sí como una imagen para ser consumida e interactuada. Esto estetiza y reduce la experiencia de vida compleja, produciendo un estrecho rango de significados y comportamientos aceptables que reemplaza la estética de la actuación (experiencia estética de los procesos y sus expresiones físico-materiales resultantes) con una actuación de la estética (la experiencia de una condición físico-espacial construida y acabada como un producto y su estética concomitante).⁵⁵

Langhorst llama la atención sobre la ciudad como una yuxtaposición de imágenes en la que conviven distintas temporalidades, no solo debido al tiempo al que corresponden los emplazamientos, sino a los emplazamientos del presente que se constituyen mediante las imágenes

⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 6-7.

⁵⁵ J. Langhorst, *ob. cit.*, p. 6.

del pasado. Su reflexión invita a pensar la ciudad como una relación entre imágenes que son consumibles y generadoras de experiencias, pero poniendo énfasis en que estas no posibilitan una diversidad experiencial, sino que la restringen. A juicio de este autor, los parques lineales, como fenómenos de estetización, sustituyen aquellas experiencias estéticas procesuales y sus materializaciones que invitaban a la acción política, por prácticas estéticas que ya están producidas, acabadas y que, por lo mismo, son imposibles de intervenir.

Conclusiones

La popularización de parques lineales en el mundo ha sido de interés para la investigación académica, motivo por el cual encontramos una vasta literatura reciente que ahonda en el tema desde diferentes enfoques. En el presente capítulo realizamos una definición preliminar del concepto de parque lineal que muestra que este es una renovación urbana la cual no se limita a la transformación del espacio en la ciudad, sino que genera un vínculo entre la economía y la cultura mediante la institucionalización espacial. Además, efectuamos una revisión de la producción académica sobre el tema que demostró, primeramente, su carácter de metodología situada, así como su tendencia a la interdisciplinariedad. A pesar de ello, logramos distinguir el diseño y los estudios de sustentabilidad como dos áreas fundamentales de producción desde las cuales se han generado trabajos aportadores que comparten el interés en la transformación física del espacio urbano y en la dimensión ecológica que se activa en los procesos de revitalización. No obstante, estas propuestas nos resultaron limitadas en su proyección crítica, por lo que acudimos a perspectivas que abordaran la transformación de las representaciones y las prácticas sociopolíticas en la ciudad articuladas en el marco de la economía neoliberal.

De esta manera, revisamos a fondo dos enfoques críticos: uno que considera los parques lineales como una estrategia de transformación urbana para la acumulación del capital económico y otro que los piensa como una reelaboración del espacio público. Mientras que en el primero se evidencia que los parques lineales forman parte de un entramado complejo de relaciones económicas en el contexto de un urbanismo neoliberal, en el segundo se plantea que, al mismo tiempo, son lugares susceptibles de propiciar procesos políticos de apropiación mediante el

surgimiento de prácticas sociales que producen significaciones sociales individuales y colectivas. Aunque ambos parecen opuestos, la tendencia a pensar el espacio público como susceptible de ser apropiado, solo puede verse como consecuencia de una política que implica el control del espacio urbano. Por esta razón, se estima que el segundo enfoque es consecuencia del primero, especialmente si tomamos en consideración tanto los diferentes usos que se le ha dado al concepto de espacio público –ya sea en los discursos oficiales, los políticos o los comerciales– como las críticas académicas al mismo concepto, durante la segunda mitad del siglo XX.

En particular, observamos el uso del discurso ecológico –como una preocupación ciudadana– para legitimar públicamente la ejecución de proyectos urbanísticos bajo el argumento de la recuperación paisajística sostenible y ambientalmente responsable. No obstante, lejos del discurso de la mitigación de la contaminación y la obtención de beneficios de la realización de procesos ecológicos, lo que se observa en el contexto de la reurbanización y renovación urbana es que los proyectos orientados a la acumulación de capital económico utilizan simbolizaciones ecológicas para estetizar la ciudad y que esta estetización incentiva la producción de dicho capital mediante dinámicas económicas excluyentes.

Por otro lado, detectamos la disonancia entre el discurso de promoción ecológica y los desempeños basados en funciones y procesos ecológicos a través de una cercana revisión del caso Madrid Río. Este es un ejemplo de participación múltiple en el cual diferentes actores participaron tanto económica como políticamente del proceso detonado por el proyecto de regeneración urbana que, a pesar de dinamizar el flujo de capital financiero, no contribuyó en la reducción de los niveles de contaminación ni el saneamiento del río Manzanares prometido. Con la exposición de este caso mostramos que la realización del parque lineal Madrid Río produjo una amplia red de relaciones económicas y políticas que se manifestó principalmente en dos momentos. Por una parte, su construcción involucró la contratación de diferentes empresas especializadas tanto para la carretera M-30 como para el parque lineal; por otra, dicha construcción propició también el desplazamiento de grupos poblacionales a lo largo de las décadas, así como la reconfiguración de las formas de vivir de quienes permanecieron.

La continuidad del activismo social de algunos de los grupos desplazados con la planificación de la carretera M-30 muestra que las transformaciones urbanas no permanecen aisladas en el tiempo, sino que son condicionadas y resultan de largos procesos cuya causalidad no es completamente previsible. Aunque la carretera y el parque lineal hayan sido dos proyectos impulsados por diferentes administraciones gubernamentales –además separadas por tres décadas–, tanto el anclaje de ambos proyectos a un mismo espacio físico como la restricción de posibilidades de realización del segundo, acorde con los condicionantes del primero, evidencian el trayecto de este proceso. Igualmente, el interés académico volcado sobre el segundo proyecto (Madrid Río) nos permitió la visibilización del activismo social dinamitado por la transformación urbana previa (autopista M-30).

Por último, en torno a la estética, presentamos algunas aproximaciones a los parques lineales en las que se enfatiza el vínculo entre la contemplación y el consumo. En este vínculo identificamos el papel que juega el discurso ecologista como una reformulación del ideal contemplativo de la estética del siglo XVIII para la producción del paisaje en la ciudad. Además observamos que una constante de carácter económico en los parques lineales es el involucramiento de prácticas artísticas y que estas son comunes en los procesos de gentrificación. No obstante, advertimos que, incluso en este grupo de estudios, la estética juega un papel secundario en la literatura sobre parques lineales que se ha producido hasta ahora. Una oportunidad para ampliar la comprensión del fenómeno radica precisamente en el acercamiento desde este campo disciplinar, teniendo presente como recomendación, la dimensión política de la estética y, por lo tanto, sus posibilidades como eje articulador de un enfoque teórico-metodológico centrado en los procesos de configuración sensible del espacio urbano.

En la producción académica sobre el tema es necesario no sobreponer el factor estético como si se tratara solo de una estrategia comercial, sino que es ineludible articular lo económico, lo político y lo social desde la reflexión sobre los procesos de percepción sensible y de conformación de subjetividades. Esta necesidad va más allá de reconocer que existe un vínculo entre los campos ya mencionados e intenta presuponer su inseparabilidad. Justamente creemos que, en esta alianza impostergerable entre la estética y los procesos sociales, los

movimientos urbanos –en especial los ambientalistas– pueden encontrar las herramientas necesarias para reelaborar sus estrategias de lucha social. De esa forma, se cuestionarían no solo el papel del ecologismo como mediador en la estetización de la ciudad, sino las implicaciones que este alcanza en los propios procesos de subjetivación.

Bibliografía citada

- Ayuntamiento de Madrid, “¿Qué es Madrid Río?”, en: <https://bit.ly/3JPHq8W> (último acceso: 2 de diciembre de 2021).
- Bofill, Ricardo, “Proyecto: Parque del Manzanares”, en: <https://ricardobofill.com/es/projects/parque-del-manzanares/> (último acceso: 2 de noviembre de 2021).
- Checa-Artasu, Martín Manuel, “Gentrificación y cultura: algunas reflexiones”, en *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XVI, núm. 914, Universidad de Barcelona, 2011.
- Cuervo Calle, Juan José y Copellia Herrán Cuartas, “La casa en el parque: expresiones domésticas en el espacio público”, en *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, vol. 6, núm. 12, 2013, pp. 228-247.
- Delgado, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata, 2011.
- Díaz Orueta, Fernando, “Megaproyectos urbanos y modelo de ciudad. El ejemplo de Madrid Río”, en *Cuaderno Urbano. Espacio, Cultura, Sociedad*, vol. 19, núm. 19, 2015, pp. 179-200.
- Escobar, Arturo, *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*, Trad. de Diana Ochoa, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2007.
- Fernández de Betoño, Unai, “Arte y gentrificación. La cultura como supuesto motor de la renovación urbana”, en Miguel Ángel Chaves Martín, coord., *Arquitectura, patrimonio y ciudad*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 155-160.
- Fernández Ramírez, Cristina y Eva García Pérez, “Urbanismo inmobiliario, la especulación como forma hegemónica de hacer ciudad”, en *XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.
- Herrán Cuartas, Copellia, *Los parques lineales como nuevas oportunidades de espacio público en Medellín*, Colombia, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2013.

- Park, Juhyeon y Jeongseob Kim, “Economic impacts of a linear urban park on local businesses: The case of Gyeongui Line Forest Park in Seoul”, en *Landscape and Urban Planning*, vol. 181, 2019, pp. 139-147.
- Langhorst, Joern, “Rebranding the Neoliberal City: Urban Nature as Spectacle, Medium, and Agency”, en *Architecture, Media Politics and Society*, vol. 6, núm. 4, 2015, pp. 1-15.
- Madrid Calle 30, en: <https://www.mc30.es/> (último acceso: 21 de noviembre de 2021).
- Páramo, Pablo y Andrea Milena Burbano Arroyo, “Los usos y la apropiación del espacio público para el fortalecimiento de la democracia”, en *Revista de Arquitectura*, vol. 16, Colombia, enero-diciembre, 2014, pp. 6-15.
- Roch, Fernando, “Madrid se desborda. A propósito de las relaciones entre lo local y lo global bajo la hegemonía inmobiliaria”, en *Ingeniería y Territorio*, núm. 75, 2006, pp. 50-57.
- Roldán, Juan, “Madrid Río. Fabricando un paisaje”, en *La Gaceta*, núm. 15, pp. 1-10.
- Rothenberg, Julia y Steve Lang, “Repurposing the High Line: Aesthetic experience and contradiction in West Chelsea”, en *City, Culture and Society*, vol. 9, 2017, pp. 1-12.
- [s. fma.], “Las empresas que hicieron las obras de la M-30 encargaron la tuneladora antes de ganar el concurso”, en *El Mundo*, España, 24 de marzo, 2019.
- [s. fma.], “Mi cámara y yo: Calle 30”, en *Telemadrid*, España, 24 de noviembre, 2017.
- Sas-Bojarska, Aleksandra, “Linear revitalization – problems and challenges. Discursive article”, en *Urban Development Issues*, vol. 53, 2017, pp. 5-19.
- Somos la UVA, “¿Qué pasa en la UVA?”, en: <https://somoslauva.wordpress.com/que-pasa-en-la-uva/> (último acceso: 21 de noviembre de 2021).

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS Y ACTIVISMO CULTURAL. EL CASO DEL PROYECTO DE MURALES DE ZACATLÁN DE LAS MANZANAS (2014-2019)

Mayra Ayelén Prósperi Jerez¹

La cultura por la cultura misma, cualquiera sea esta, nunca será financiada, a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia.

Elcior Santana, “Remarks”, en *Transnationalization of Support for Culture in a Globalizing World*

Introducción

En el presente capítulo analizamos la función que cumple el activismo cultural, implementado a través de proyectos artísticos participativos, en la transformación del espacio público y de las relaciones que en él se articulan. Esto lo abordamos, específicamente, a partir del acercamiento al Proyecto de Murales de Zacatlán de las Manzanas (PMZM)² en Puebla. Nuestro estudio se concentra entre 2014 –año en que comienza la iniciativa– y 2019, fecha en la que tiene lugar la última etapa del proyecto, hasta el momento.

Uno de los factores fundamentales que nos impulsó a trabajar con el PMZM es que ha generado modificaciones significativas urbanísticas, sociales y políticas en el municipio como parte de esfuerzos público-privados para, entre otras cosas, incentivar el turismo. Efectivamente, en Zacatlán se ha desarrollado una estetización a través de la creación de murales que no solo ha alterado el espacio público, sino que ha propiciado modos de relacionamiento, estrategias colectivas de comu-

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² A lo largo del texto se recurrirán a las siglas PMZM para hacer referencia al Proyecto de Murales de Zacatlán de las Manzanas.

nicación, gestión y producción; en fin, dinámicas y flujos entre actores, intereses, tiempos y espacios diversos. Por tanto, consideramos apropiado apuntar algunas de las consecuencias que esta transformación ha tenido no solo atendiendo a la dimensión urbana, sino también valorando los impactos de índole política, económica y social que ella ha generado.

Justamente, del involucramiento de diferentes miembros de la comunidad y de otros agentes ajenos a la misma, posibilitado por la realización de los murales, se deriva nuestra concepción del activismo cultural. Según nuestro criterio, el PMZM permite una coincidencia o encuentro que se extiende en el tiempo –aunque de forma puntual– entre quienes apenas se vinculan en su cotidianidad; sobre todo, la perdurabilidad se garantiza porque los actores que intervienen en la iniciativa en ocasiones se relevan, logrando activar un constante enrolamiento de nuevos participantes. Planteado esto, asumimos el *activismo cultural*, en un sentido amplio, como la articulación de agentes de diversa adscripción –al sector civil, público, a la iniciativa privada y a ámbitos especializados– a través de proyectos artístico-culturales, para resolver carencias o problemáticas sociales específicas.

Este activismo, no obstante, puede tomar muchas formas y configuraciones. En particular, a nosotras nos interesa evaluar el activismo cultural a la luz de la dimensión participativa que se enuncia en un proyecto artístico como el PMZM. Ello porque creemos que lo participativo, allí, puede formar parte de estrategias veladas de perpetuación del poder político y económico de ciertos grupos sociales. Dicho de otro modo, es posible que las prácticas artísticas participativas transformadoras del espacio público de Zacatlán, en su articulación, revelen una jerarquía de actores y un modelo vertical en la toma de decisiones que responde a la gestión de las élites.

Para desarrollar nuestro argumento, primero planteamos el contexto histórico y geográfico de la región. En este abordaje le prestamos especial atención a la genealogía y trayectoria de dos familias –Olvera y Trejo–, mismas que devienen cruciales para entender las dinámicas políticas, económicas y sociales de la localidad de Zacatlán. Evidenciamos que, inicialmente vinculadas a la manufactura, ambas familias han sabido adaptarse y mantener su hegemonía ante la reciente terciarización de la economía local y mundial. Sin perder de vista que el arte

participativo, desde los argumentos de George Yúdice y Claire Bishop, puede ser entendido como un recurso y un antagonismo productivista en un contexto neoliberal, damos cuenta detenidamente del activismo cultural que se articula a partir del PMZM –iniciativa impulsada por las familias Olvera y Trejo–. Finalmente, hacemos uso de la metodología participativa del grupo madrileño Aldea Social para evaluar el PMZM atendiendo particularmente al tipo de participación que se activa en las prácticas artísticas implementadas y a los cambios materiales e inmateriales que estas han generado en el espacio público de Zacatlán de las Manzanas. Nuestra intención última es incentivar una discusión sobre el activismo cultural asociado a prácticas participativas que, en el escenario económico actual, muchas veces solapa estrategias de poder y, por lo mismo, arroja resultados a menudo inquietantes. Ello nos enfrenta, inevitablemente, a disputas por el espacio público y a cuestionamientos sobre la instrumentalización socioeconómica del arte por grupos de élites y por la industria cultural.

Zacatlán de las Manzanas: contexto histórico, urbanístico y social

Zacatlán es uno de los 217 municipios del estado de Puebla y está ubicado en la Sierra Norte, a una distancia de 132 kilómetros de la capital estatal. Su suelo resulta idóneo para la agricultura y, en especial, para la producción de diversas variedades de manzana lo que ha originado que, desde hace muchos años, se le conozca como Zacatlán de las Manzanas.

La fundación de Zacatlán se remonta al siglo VII de nuestra era, momento en el que los toltecas se asentaron en la región.³ Sin embargo, en 1520 el pueblo fue tomado por Hernán López de Ávila, uno de los soldados de Hernán Cortés, y entregado en encomienda por la Corona, como un pequeño estado dependiente del gobierno de la Nueva España. De ese modo, las tierras fértiles de Zacatlán –ya siendo propiedad del poder colonial– comenzaron a ser explotadas para beneficio de los encomenderos. De hecho, muchos de los españoles que llegaron en esa época encontraron en Zacatlán un lugar apto para quedarse y adaptar la elaboración de productos provenientes del Viejo Mundo los cuales, desde entonces, son parte de la cultura del municipio. Por lo tanto, esos productos –manzanas, sidra, pan de queso y relojes– son el

³ Cfr. [s. fma.], “Notas históricas”, en *Breve historia sobre Zacatlán*.

legado de élites coloniales que, a través de organizaciones gremiales y a lo largo de generaciones, han sido parte de los círculos de toma de decisiones políticas y económicas del municipio.

Fue a inicios del siglo XX que la manufactura en Zacatlán experimentó un fortalecimiento notable determinado, sobre todo, por el auge de la industria sidrera y por la fundación de la que sería la primera fábrica de relojes monumentales para edificios públicos en Latinoamérica: la fábrica Relojes Centenario perteneciente a la familia Olvera. En 1912, don Alberto Olvera Hernández fabricó un primer reloj monumental en su finca en Coyotepec, ubicada en el barrio de Eloxochitlán. El 19 de agosto de 1919, Olvera construyó y colocó el segundo reloj en la ciudad aledaña de Chignahuapan y, dos años más tarde, la fábrica Relojes Centenario quedaba inaugurada en Zacatlán, en conmemoración de los cien años de la Independencia de México. El 23 de enero de 1980, don Alberto Olvera fue elegido, en sesión de cabildo, hijo predilecto del municipio y recibió la medalla al mérito.⁴ En la actualidad, la infraestructura de la antigua industria permanece abierta al público como museo histórico de relojes monumentales y en el zócalo del municipio se encuentra el reloj donado por la fábrica para celebrar la memoria de su fundador.⁵

En paralelo, la familia Trejo se configuraba como otro eslabón importante en el desarrollo de la ciudad de Zacatlán. En 1920, don Gabriel Trejo Ángeles comenzó a incursionar en la herrería, reparando ruedas, ejes y herrajes, lo que le permitió posteriormente dedicarse a la construcción de alambiques para destilar aguardiente de caña, a la elaboración de fonógrafos y a la fabricación de maquinarias para la agricultura, el enlatado de alimentos y la confección de calzado.⁶ Para 1948, Abraham Trejo, apoyado en la experiencia que su padre don Gabriel había adquirido en la Revolución mexicana, creó una pistola escuadra calibre 380 y, unos años más tarde, concibió una calibre 22R tipo ráfaga, reconocida como una pieza única. De esa forma, en 1958 surgió la empresa Armas Trejo, S. A. de C. V., primera fábrica de pistolas de ráfaga en México, la cual produjo miles de armas por cada uno de los 12 años en que estuvo activa.⁷ Ante el cierre de la lucrativa empresa

⁴ Cfr. M. Rodolfo Salinas Galindo, *El municipio y la ciudad de Zacatlán*.

⁵ *Idem*.

⁶ Cfr. [s. fma.], *Tierras de historia: Zacatlán*, p. 176.

⁷ *Idem*.

—causado por una disposición gubernamental que, en 1971, decretó la suspensión de la fabricación y venta de armamento en el país—, la familia inauguró Industrias Trejo de Zacatlán, S. A. de C. V., dedicada a producir maquinaria para el procesamiento del café (equipo para tostar, moler y envasar este producto).⁸

Aunque no hemos podido localizar fuentes estadísticas que muestren el número preciso de empleados, los sueldos percibidos o la derrama o crecimiento económico de Zacatlán en relación con las fábricas de las familias Olvera y Trejo, podemos aseverar —sin temor a equivocarnos— que estas fueron cruciales para el desarrollo de la región y para sus habitantes. Debido al poder económico adquirido a lo largo del siglo XX a través de sus industrias, las familias Olvera y Trejo se han ganado un lugar importante en la narrativa histórica de Zacatlán y han logrado permanecer, a pesar de los cambios socioeconómicos, en la esfera de toma de decisiones del municipio.

De la industria al turismo

Como parte de una tendencia global, Zacatlán ha experimentado, en tiempos recientes, una transformación notoria: de una economía dependiente de la industria ha pasado a una economía enfocada al sector terciario y, en específico, a la rama del turismo. Según el Consejo Mundial de Viajes y Turismo (WTTC, por sus siglas en inglés) la contribución del turismo al Producto Interno Bruto mundial ascendió, en 2018, a 10.4% (lo que equivale a 8.8 billones de dólares). Con ello, el turismo no solo se registró como el sector de más rápido crecimiento, sino que su aportación a la economía mundial fue considerablemente mayor que la de otros sectores como la minería, la banca, la fabricación automotriz y la agricultura.⁹ En México, el turismo también ocupa un lugar central: entre 2013 y 2019 la participación del turismo en el Producto Interno Bruto nacional osciló entre 8.5 y 8.7%.¹⁰ Datos facilitados por el titular de la Secretaría de Turismo revelaron que en 2019, específicamente, se registró la entrada de 44.7 millones de turistas extranjeros que abonaron 24816 millones de dólares al país.¹¹

⁸ *Idem.*

⁹ *Cfr.* World Travel & Tourism Council, “Travel & Tourism. Benchmarking Research Trends 2019. How Does Travel & Tourism Compare to Other Sectors?”.

¹⁰ *Cfr.* [s. fma.], “Turismo en México-Datos estadísticos”, en *Statista Research Department*.

¹¹ *Cfr.* [s. fma.], “México recibió 44.7 millones de turistas en 2019, un 8% más”, en *Hostellur*.

Una de las estrategias más reconocidas que la nación mexicana ha implementado para incentivar el crecimiento del sector es el programa de Pueblos Mágicos. Surgido en 2001, este programa pertenece a la trayectoria de turismo alternativo –que se basa en los fundamentos del desarrollo turístico sustentable– y es avalado por la Secretaría de Turismo de México en colaboración con la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales.¹² Su objetivo, según se ha hecho saber, es “promover un desarrollo turístico que concilie, equilibre y fomente la equidad social, la sustentabilidad natural y la rentabilidad de la inversión pública, privada y social”.¹³

En 2011, Zacatlán de las Manzanas fue declarado Pueblo Mágico. Aunque el nombramiento es otorgado a aquellos pueblos que destacan por conservar y preservar sus tradiciones, usos y costumbres –como Zacatlán–, varios estudios indican que a partir del aumento del turismo estas tradiciones pueden ponerse en riesgo. En efecto, ante el incremento abrupto del turismo, los pueblos y sus costumbres se ven afectados no solo por la transformación y el crecimiento desmedido del territorio urbano y el aumento demográfico –muchos de los que visitan los lugares deciden quedarse a vivir de manera permanente en ellos–, sino por la aceleración de cambios sociales que no se traducen necesariamente en mejoras en las condiciones de vida de la población local.¹⁴ Por ejemplo, la percepción de los habitantes de Zacatlán es que los beneficios económicos vienen aparejados de un incremento en los índices de delincuencia. Así lo revela Leonardo Martínez, dueño del ecohotel Xic Xanac que se ubica en el municipio:

La transición ha sido fuerte desde que se volvió Pueblo Mágico. Cambió muchísimo por obvias razones: empezó a haber más “varó”, cosas buenas, no nos podemos quejar porque obviamente nos cayó más gente, pero también cosas malas. Se empezaron a ver cosas que no se veían antes, como asaltos, por ejemplo, ha habido varios cristalazos, se empezó a ver una diferencia de que mataron a uno que otro por ahí

¹² Cfr. Ángel Nieva García, *Turismo alternativo, una nueva forma de hacer turismo*, p. 13.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Cfr. Juan Manuel Aldana Zárate y Rosario Nava Ramírez, “Los murales de Zacatlán, Puebla; un discurso en el espacio urbano-arquitectónico”, en *Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorios*, p. 95; Juan Pablo Ramírez-Silva, Grecia C. Equihua y Sarah Ruth Messina, “Los Pueblos Mágicos: una visión crítica sobre su impacto en el desarrollo sustentable del turismo”, en *Revista Fuente*.

y empezaron los carteles de Veracruz y entonces también en esa onda estuvo muy mal. Afortunadamente, siento que ha habido más cosas buenas que cosas malas.¹⁵

Las familias Olvera y Trejo, conscientes de la desindustrialización y el fortalecimiento del sector terciario que experimenta el país y su localidad, han aprovechado el programa de Pueblos Mágicos para asegurar su permanencia como entidades decisoras. En la siguiente cita, extraída de la investigación de Delfina Ortiz Lara, podemos apreciar los nombres, así como los cargos –importantes– que han asumido integrantes de ambas familias en el comité Pro Pueblo Mágico y en el desarrollo y gestión del turismo en la región.

En el comité Pro Pueblo Mágico participaron Mary Carmen Olvera Trejo y José Luis Olvera Cárdenas, sin embargo, a principios de 2011, la primera suspendió su colaboración debido a que asumió el cargo de directora de Turismo 2011-2015 en el pueblo mágico de Cuetzalan del Progreso, Puebla (Expediente de Zacatlán, Pueblo Mágico, Minutas del comité Pro Pueblo Mágico, consultado el 24 de noviembre de 2016), mientras que el segundo fue elegido presidente del primer comité Pueblo Mágico tras el ingreso oficial de la localidad al programa. Cabe destacar que la participación de Mary Carmen Olvera se reanudó en 2014 con el proyecto de los “Vitromurales del Paseo de la Barranca de los Jilgueros”, y señalar que su trabajo en el comité Pro Pueblo Mágico de Zacatlán se dio posteriormente a su cargo de directora de Turismo 2005-2008 de este municipio, período en el que gestionó la incorporación de Zacatlán de las Manzanas al programa y la conformación del expediente de Zacatlán Pueblo Mágico (Dirección de Turismo Municipal, Expediente 12C4.1/SI/026/2015, Núm. de Oficio 12C/12C4.1/0102/2015, consultado el 10 de enero de 2017), además de que impulsó el Festival Ilhuítl Cuaxóchitl y el Festival de la Sidra (Rodolfo Salinas, conversación informal, 29 de septiembre de 2016). Respecto a José Luis Olvera Cárdenas, desde 1999 trabajó en la empresa de su familia, Relojes Centenario, S. A. de C. V., como gerente de proyectos (1999-2005), gerente administrativo (2005-2009) y gerente general

¹⁵ Leonardo Martínez (entrevista personal).

(2009), luego de ser presidente del comité por tres años, fue elegido regidor de Turismo para el período 2014-2018 (<http://www.zacatlan.gob.mx/regidores/olvera.pdf>). Ante esto, el Gremio de los Relojeros eligió a Ángel Fernando Mendoza Olvera para que los representara en el Comité 2015-2016, quien fue elegido por los demás integrantes como el nuevo presidente. Figueroa (2015: 314) encuentra que José Luis Olvera es también director del coro de la iglesia y profesor del Instituto Tecnológico Superior de la Sierra Norte de Puebla (ITSSNP), en donde ha tenido algunos puestos académico-administrativos. Hay también otros miembros de la familia Olvera participando de distintas formas en el programa Pueblos Mágicos, por ejemplo: Rosa María Olvera Trejo, propietaria de Tonantzin Spa & Hostal y Hotel & Spa Rancho Coyotepec, representó al Sector Hospedaje en el Comité Zacatlán de las Manzanas 2014-2015; Aída Olvera Charolet impulsó, junto al ITSSNP, el proyecto Balcones Mágicos en 2015; Güicho Olvera Candelario y Oswaldo Olvera Trejo colaboraron en el proyecto de los “Vitromurales del Paseo de la Barranca de los Jilgueros”; Arturo Morales Olvera es propietario de Cabañas Rancho Los Morales.¹⁶

Al revisar los roles de estas familias –y asumiéndolas como grupos sociales definidos– podemos sostener que ellas se configuran como una élite. Con *élite* hacemos referencia a aquellos grupos sociales que ejercen el control efectivo del poder, o sea, una clase dominante.¹⁷ Estos grupos de élite se unen a través de vínculos o lazos no solo comerciales y políticos, sino también culturales, que les permiten permanecer en el poder asegurando, de esa forma, una unidad suficiente de pensamiento y una cohesión propia de sus clases sociales.¹⁸ A lo largo de los años, las familias Olvera y Trejo, poseedoras de los recursos económicos y empoderadas con cargos públicos importantes, han intervenido en la modificación del espacio urbano de Zacatlán. Basta hacer alusión al reloj monumental que se encuentra en el zócalo del municipio en memoria de don Alberto Olvera o a la reconversión de su antigua fábrica en museo.

¹⁶ Delfina Ortiz Lara, “La élite local y su apropiación en el programa de Pueblos Mágicos”, en *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, p. 111.

¹⁷ Cfr. Rocío Valdivieso del Real, “Teoría de las élites”, en Román Reyes, ed., *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*.

¹⁸ *Idem*.

Con el programa de Pueblos Mágicos la realidad no ha sido diferente. Como ha argumentado Ortiz Lara, la élite de Zacatlán, a través de este programa, ha podido reinventar estrategias que le permiten “mantener su permanencia social y su dominio de manera continuada y duradera, mientras reproduce prácticas y relaciones coloniales de poder que excluyen a vastos sectores de la población”.¹⁹ De hecho, fue María del Carmen Olvera Trejo –vinculada a las dos familias– quien promovió la inclusión de Zacatlán en el programa de Pueblos Mágicos y, además, ha sido la figura que ha gestionado, organizado y llevado a cabo el PMZM. En ese sentido, a Maricarmen –como es conocida en la localidad– se deben significativas transformaciones en Zacatlán como la restauración de la barda del panteón municipal (Imágenes 1 y 2), el mirador y barranca de los Jilgueros, la implementación de alumbrado público y de circuitos de vigilancia.



Imagen 1 y 2. Barda del Panteón Municipal de Zacatlán de las Manzanas antes y después del PMZM. Fotografías extraídas de: dickwdavis.blogspot.com

Tomando en consideración que el PMZM ha sido impulsado por Maricarmen Olvera Trejo –y dado el papel central de las élites familiares, a las que pertenece, en la gobernanza de Zacatlán– sería imprudente no poner en cuestión la noción de lo participativo con la que se promueve el proyecto. En lo que sigue intentaremos revisar detenidamente el activismo cultural que se propicia a través del PMZM o, lo que es lo mismo, buscaremos precisar el grado real de implicación y participación de los diferentes actores en esta iniciativa artística encaminada a la resolución de problemáticas sociales específicas de Zacatlán. Antes, sin embargo, retomaremos algunas de las ideas de George Yúdice y Claire Bishop

¹⁹ D. Ortiz Lara, *ob. cit.*, p. 107.

sobre las contradicciones de lo participativo en las prácticas culturales y artísticas globales, pues ello nos permitirá enmarcar nuestro debate en un contexto de reflexión más amplio que dé cuenta del entrecruce entre cultura, capital y turismo en el entramado neoliberal actual.

Políticas del arte participativo

En su libro *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, George Yúdice señala las transformaciones que la cultura ha experimentado en las últimas décadas del siglo XX. Expandida de una manera sin precedentes, la cultura se ha comenzado a usar “para el mejoramiento tanto sociopolítico cuanto económico, es decir, para la participación progresiva en esta era signada por compromisos políticos declinantes, conflictos sobre la ciudadanía y el surgimiento de lo que Jeremy Rifkin denominó ‘capitalismo cultural’”.²⁰ De esta forma, la cultura deviene un *recurso*: se apela a ella ya sea para estimular el crecimiento económico, promover el desarrollo del capital y del turismo o para mejorar las condiciones sociales.²¹

Ciertamente, y como el propio Yúdice argumenta, la vinculación del arte y la cultura al ámbito político y económico, así como su rol en la resolución de problemas sociales no es nueva. Por ejemplo, es ampliamente reconocido el uso político de la cultura con el fin de propulsar una vertiente ideológica específica tal como lo hizo el Estado mexicano en las décadas del veinte y del treinta del siglo pasado con el muralismo.²² Sin embargo, la implicación de la cultura como incentivo para el desarrollo económico y como útil para suprimir o negociar tensiones en la esfera de lo social ha cobrado una dimensión excepcional. Según Yúdice, una de las razones que ha contribuido a esto ha sido la retracción del Estado con relación a la cultura (y a otros servicios sociales); dicho de otro modo, con el neoliberalismo se ha resquebrajado la protección y el apoyo a las artes y a la cultura que el Estado nación asumió. En esa coyuntura, aunque pareciera que el repliegue de la actividad y del control estatal limitaría profundamente el impacto de la cultura y del arte, más bien ha permitido la ampliación del campo de acción de estos.

²⁰ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, p. 23.

²¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 24-25.

²² *Ibidem*, p. 24.

El sector de las artes y la cultura afirma ahora que puede resolver problemas [...] y así incrementar la educación, mitigar las luchas raciales, ayudar a revertir el deterioro urbano mediante el turismo cultural, crear empleos, reducir el delito y quizá generar ganancias. Esta reorientación la están llevando a cabo los administradores de las artes y los gestores culturales.²³

Desde esta perspectiva, se comprende la insistencia de las políticas públicas contemporáneas en el fomento de dinámicas creativas y artísticas participativas (frecuentemente implementadas en proyectos de desarrollo urbano), pues estas son promocionadas como vitales para alcanzar, además de múltiples mejoras sociales, resultados democratizadores. No obstante, Yúdice se pregunta “¿de qué medios disponen los ciudadanos para participar en la formación de opiniones y en las decisiones?”²⁴ A su juicio, el libre comercio tiene un papel central en la redefinición de lo participativo. Bajo el neoliberalismo, sugiere el autor, las condiciones en las cuales la ciudadanía podía ser participativa de una manera eficaz han sido radicalmente transformadas:²⁵ lo participativo ahora también es gestionado como recurso.

Quizás la crítica más fuerte a lo participativo en el arte en tiempos de neoliberalización la ha efectuado Claire Bishop en su libro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Bishop alega que los proyectos participativos en el campo social operan con un doble gesto: de oposición y mejora.²⁶ De esa forma, las prácticas participativas pueden ser oportunas y ofrecer resistencia en la medida en que no producen mercancías (objeto artístico), sino que dirigen el capital simbólico del arte a la potenciación de un cambio social. Sin embargo, para ella también es crucial poner en primer plano el valor del arte en tanto arte. Es decir, Bishop considera que la exacerbación de lo participativo en el arte –en el contexto neoliberal– como medio para resolver problemas sociales (racismo, desempleo, desigualdad, etc.) limita al arte a fines puramente instrumentales, productivistas. En ese sentido, las prácticas artísticas participativas son apropiadas e impulsa-

²³ *ibidem*, p. 26.

²⁴ *Ibidem*, p. 262.

²⁵ *Cfr. Ibidem*, p. 100.

²⁶ *Cfr. Claire Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, p. 12.

das por entidades políticas o por el mercado mismo y devienen tanto predecibles como inefectivas (en términos de experiencia estética). A fin de cuentas,

la agenda de inclusión social se trata menos de reparar el vínculo social que de una misión para permitir que todos los miembros de la sociedad sean consumidores autoadministrados y plenamente funcionales que no dependan del Estado de bienestar y que puedan hacer frente a un mundo desregulado y privatizado.²⁷

Abordar las prácticas artísticas (o culturales) participativas en el sistema tardocapitalista, desde los marcos de Yúdice y Bishop, es imprescindible para entender la doble operación –instrumentalización social y movilización de capital– que la cultura juega en lo que se ha dado en llamar *culturalización de la economía*. Prestar atención a las formas en que se invoca o articula lo participativo en estas dinámicas, así como a los intereses de qué o de quiénes responden es, por tanto, un imperativo.

Proyecto de Murales de Zacatlán de las Manzanas (PMZM)

En 2014, siendo directora de Turismo de Zacatlán de las Manzanas, María del Carmen Olvera Trejo comenzó, en el centro histórico del municipio, el PMZM. Este proyecto de murales es identificado por nosotras como comunitario y participativo, pues tanto en la revisión de notas periodísticas como en las entrevistas que hemos realizado a los gestores se hace alusión al interés en fomentar, a través de la creación de murales, la participación de la comunidad: “También llamado vitromural por los materiales con que fue hecho, el mural de Zacatlán fue un proyecto comunitario”;²⁸ “[el mural] se erigió con el trabajo voluntario de los lugareños, quienes gustosos lo hicieron para conmemorar los 300 años de la fundación de la ciudad, de acuerdo a un viejo documento que data del 7 de diciembre de 1714”.²⁹

La materialización del PMZM se dio también gracias al patrocinio del empresario estadounidense Dick Davis y el apoyo de The Village

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

²⁸ Natalia Avendaño, “Mural de Zacatlán de las Manzanas: historia en mosaico”, en *Más México*.

²⁹ Rafael González, “Engalana Zacatlán de las Manzanas su vitromural”, en *Milenio*.

of Arts and Humanities en Filadelfia³⁰ y el Wilmette Art Guild en Chicago.³¹ Davis, quien es dueño de la compañía minera Sixteen to One Mine –dedicada a la extracción de oro, a la investigación geológica y a la indagación sobre la historia de California, lugar donde está emplazada la mina–,³² preside la Fundación por la Preservación de la Cultura Indígena de la Sierra Norte de Puebla, a través de la cual aportó los fondos para el PMZM.³³

El proyecto, realizado en varias etapas, se inició en el marco de las actividades del primer Festival Internacional del Elote y del Maíz, celebrado en el otoño de 2014. La propuesta, en ese entonces, era solamente realizar un mural en la barda que rodea al Panteón Municipal de Zacatlán. Esta barda había sido intervenida, en reiteradas ocasiones, con expresiones urbanas informales como grafiti y pintas de contenido político, lo cual evidenciaba que el lugar ya era apropiado en términos simbólicos por la población local. Sin embargo, para los defensores del PMZM, la construcción de un mural en la barda permitía solucionar el notable deterioro de esta causado por la humedad propia del clima de la Sierra Norte de Puebla,³⁴ al tiempo que posibilitaba la reactivación de una zona que, en las noches, era percibida por los habitantes como peligrosa, insegura y desolada.

Los gestores del proyecto –Maricarmen Olvera Trejo y Dick Davis– convocaron, en la primera etapa, al artista del mosaico Isaiah Zagar y a su aprendiz Trish Metzner, ambos originarios de Filadelfia. El trabajo de Zagar está fuertemente influenciado por la obra de Pablo Picasso, Jean Dubuffet y Antonio Gaudí. En especial destaca su apego a este último, de quien retoma la técnica del *trencadís*.³⁵ Justamente, Zagar y Metzner tuvieron a cargo un taller gratuito con una duración de tres

³⁰ Cfr. The Village of Arts and Humanities, en: <http://spaces.villagearts.org/>

³¹ Cfr. Wilmette Arts Guild, en: <https://wilmetteartsguild.org>

³² Cfr. [s. fma.], "Original Sixteen to One Mine, Inc.", en: origsix.com/forum2.asp?topicid=108&p=23

³³ En nuestra investigación no pudimos localizar información pública sobre esta fundación. Solamente hemos constatado que en algunas notas periodísticas acerca del PMZM se identifica a Dick Davis como patrocinador del proyecto a través de la mencionada organización (cfr. R. González, *ob. cit.*). Esto nos lleva a pensar que el PMZM es la primera iniciativa que la fundación apoya lo que, inevitablemente, nos obliga a cuestionarnos cuál es la relevancia de formar una asociación para la Sierra Norte de Puebla que busca financiar un proyecto de murales en Zacatlán de las Manzanas.

³⁴ Cfr. Mary Carmen Olvera Trejo, *Desarrollo de proyectos turísticos culturales*, p. 1.

³⁵ Cfr. Philadelphia's Magic Gardens, "About Isaiah Zagar", en: phillymagicgardens.org/about-us/about-isaiah-zagar/

días para enseñarles a los ciudadanos de Zacatlán la técnica creada por el prestigioso arquitecto catalán. La convocatoria para el mencionado taller se efectuó a través tanto de megáfonos en las calles como de publicidad en la radio y la televisión local. Al encuentro llegaron 14 jóvenes de la zona que, gracias al PMZM y a su perseverancia en el aprendizaje y perfeccionamiento de la técnica de murales, ya son considerados artistas por la comunidad. Según Trish Metzner, conforman “un equipo altamente calificado [...] no solo ahora están trabajando en las artes, sino que han formado un colectivo de artistas para continuar la visión”.³⁶ Durante esta primera etapa también se sumaron –asincrónicamente– un total de 2 500 personas³⁷ entre vecinos, turistas y familias que colaboraron en la realización del mural.

En conmemoración de los 300 años de la fundación del pueblo se emprendió la segunda fase del PMZM, dedicada al mote de Zacatlán. Así, se elaboró, durante cuatro meses, un mural en el Paseo de la Barranca, a un costado de la barda del Panteón Municipal antes transformada. Aunque gestionado nuevamente por Maricarmen, esta vez la coordinación artística correspondió solo a Trish Metzner. En una entrevista con el artista local Rich Arnauda resalta la inconformidad de Maricarmen con Zagar, lo que implicó que este ya no fuera invitado a formar parte del proyecto.

Mari Olvera quedó tan mal con Isaiah [...] quedó enojada porque no hizo lo que ella quería. Entonces habló con Trish, le dijo: ‘oye, yo quiero hacer otro mural, pero qué onda, ¿le entras?’, y Trish le dijo que sí y hasta hubo un problema muy fuerte entre Trish e Isaiah porque Isaiah sintió que le estaban robando el *cliente*.^{38, 39}

Se hace evidente, así, el papel central y gerencial de Olvera y del modelo vertical en la toma de decisiones del PMZM.

Buscando rescatar aquello que resulta valioso para las 63 juntas auxiliares que conforman el municipio, y dando prioridad a los lugares donde se produce la manzana, se emprendió la creación de un tercer

³⁶ Trish Metzner, “Mosaic Artist”, en: madeinmosaic.com

³⁷ Cfr. Ángeles González Breton, “Mural monumental de azulejos de Zacatlán, único en México”, en *Puebla Turista*.

³⁸ Énfasis de la autora.

³⁹ Rich Arnauda (entrevista personal).

mural. Este se articuló como una prolongación del mural concebido en la etapa anterior, de manera que juntos alcanzan cerca de 100 metros de longitud.⁴⁰ Fueron Maricarmen, Davis y Metzner quienes decidieron que “el gran muro de Zacatlán” –como bautizaron al mural– estaría destinado a resaltar lo típico de la región.

Entre octubre y noviembre de 2015 tuvo lugar la cuarta etapa del PMZM. Luis de la O y Alejandro Amedore, participantes del proyecto, nos comentaron que el mural realizado en esta fase representa los tres inframundos y los nueve cielos los cuales, en la mitología náhuatl, son los niveles que un ser humano debe recorrer cuando muere para poder encontrar la paz y descansar.⁴¹ Si bien la temática fue elegida por Maricarmen (como en etapas anteriores), en esta ocasión por primera vez desde que el PMZM se inició, el mural fue ejecutado únicamente por artistas de la Sierra Norte de Puebla. Ello se debió a que Metzner estaba involucrada en la creación de otro proyecto y no pudo incorporarse a la iniciativa.

Vida eterna fue el nombre que se le otorgó al mural inaugurado en 2016 y levantado en la antigua fachada del Panteón Municipal de Zacatlán –que data del siglo XIX–. Cubriendo una superficie de 395 metros cuadrados, el nuevo mural consistió en una serie de 12 retablos de pasajes bíblicos. Para la creación de estos pasajes se acudió a artistas que ya habían estado implicados en etapas previas; es decir, no se abrió la convocatoria para que miembros de la comunidad u otros agentes externos a esta se involucrasen. Esto y la elección del tema por el párroco de la ciudad, Elpidio Mora Cervantes –con la ineludible aprobación de Maricarmen Olvera–, hacen necesario evaluar el carácter participativo e inclusivo que se le atribuye al PMZM.

La última etapa del proyecto –hasta la fecha– tuvo lugar en 2019. En el Callejón del Hueso, ubicado en la calle Porfirio Díaz, se realizó un mural para conmemorar el Zacatlán antiguo. En diferentes marcos de 4 × 3 metros se (re)imaginan, con la técnica del trencadís, pero simulando fotografías instantáneas, el zócalo municipal, el puente del parque hundido, así como personajes icónicos del pueblo. Entre estos personajes destacan María del Pilar, primera reina de la manzana, y Agustín M. Cano, edil municipal, quien durante su mandato impulsó la

⁴⁰ Arturo Páramo, “Mosaico monumental de 100 metros en Zacatlán, Puebla”, en *Excélsior*.

⁴¹ Luis de la O y Alejandro Amedore (entrevista personal).

economía local, dando a conocer los productos y frutos zacatecos por medio de la primera Feria de la Manzana celebrada en 1941.

Varias irregularidades del PMZM emergieron a la luz de nuestra investigación. A través de algunas entrevistas pudimos constatar que para la realización de los murales no se solicitó permiso a Marcos Flores Morales –quien, en ese momento, era presidente municipal–: dado que los fondos ya estaban pactados con Dick Davis a Flores solo se le comunicó que el proyecto tendría lugar. Tampoco se pidió permiso al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para la intervención de los espacios. Como consecuencia, Maricarmen Olvera recibió una demanda del mencionado instituto por usar una barda del siglo XVI –y por ende patrimonial– como soporte para los murales.⁴²

Por otra parte, una mirada más atenta al trabajo de los artistas-coordinadores invitados revela inconsistencias con la implementación de un proyecto que se pretende horizontal, participativo y pensado para beneficio de la localidad. Tanto Dick Davis –en conjunto con los integrantes de The Village of Arts and Humanities–, como Isaiah Zagar y Trish Metzner tienen una vasta experiencia en el desarrollo de similares iniciativas con proyección “comunitaria”. Por ejemplo, en México destaca el proyecto La Fuente, en Armadillo, San Luis Potosí, y un mural en Matehuala con el cual, junto a la artista Marissa Martínez, buscaron activar un escenario al aire libre para programas infantiles.⁴³ En todos los casos, el *modus operandi* permanece inalterable: llegan a la localidad con un plan predefinido donde la técnica no varía, la figuración ya está determinada y la estructura de trabajo no sufre modificaciones. A pesar de ello, estos artistas están convencidos de la utilidad de su intervención para el entorno local. En ese sentido, son muy ilustrativas las palabras de Trish Metzner cuando refiere que el PMZM ha generado cambios significativos y positivos para el pueblo:

El proyecto ha servido para desarrollar *la industria creativa*⁴⁴ en la pequeña ciudad agrícola [...], desde que se estableció el primer mosaico en 2014, la ciudad experimentó un aumento de 500% en el turismo,

⁴² Cfr. R. Arnaud (entrevista personal).

⁴³ *Idem*; D. Davis, “Dick W. Davis Projects”, en: <http://dickwdavis.blogspot.com/2016/07/excursion-to-armadillo-san-luis-potosi.html>

⁴⁴ Énfasis de la autora.

un aumento brusco y repentino en el valor del sector inmobiliario, la creación de innumerables empleos y el interés nacional en la ciudad como modelo de crecimiento económico.⁴⁵

Estamos, justamente, ante la concepción productivista y utilitaria de la cultura y del arte que Yúdice y Bishop identifican como propia del sistema neoliberal, donde la mejora en las condiciones sociales no es más que una justificación para el desarrollo y especulación económica y el empoderamiento de ciertos actores privilegiados. Metzner se inserta muy bien en esta lógica: desde una visión que podemos denominar *gerencialista* “postula al artista como un constructor de puentes y catalizador para el mejoramiento de la comunidad”.⁴⁶

Su estilo de liderazgo se basa en lo que ella describe como llenar las lagunas en las que la sociedad no cumple con los problemas de calidad de vida [...], menciona Metzner: “Enseño mosaico porque quiero compartir un método para acceder a una mayor conciencia de la interconectividad de todas las cosas, que incluye nuestro poder para dar forma a los lugares en que vivimos [...]. Hacer lugar como un proceso de colaboración es una poderosa herramienta de transformación porque empodera a los individuos con las habilidades y el apoyo que necesitan para ser agentes de cambio.”⁴⁷

Metodología participativa: analizando la toma de decisiones

Para efectuar un análisis que dé cuenta efectiva de los procesos participativos de organización y toma de decisiones implementados en el PMZM es sumamente útil la metodología diseñada por Mouna Kebir Tio y Jesús Muñoz López, de la asociación Aldea Social. En última instancia, a partir de las herramientas metodológicas artístico-participativas que extraemos de la propuesta de Aldea Social, podemos emprender una evaluación del activismo cultural puesto en marcha a través de las prácticas participativas del PMZM y de las transformaciones materiales e inmateriales que este ha generado en Zacatlán. Ello

⁴⁵ Cfr. T. Metzner, *ob. cit.* Aunque revisamos la página de la Secretaría de Turismo (Sectur) y la página oficial de Zacatlán de las Manzanas, no pudimos corroborar los datos que Metzner aporta en esta cita.

⁴⁶ T. Metzner, *ob. cit.*

⁴⁷ *Idem.*

porque, como argumenta Mouna Kebir, las metodologías participativas siempre permiten abordar la gestión del territorio desde un enfoque integral prestándole particular atención a las iniciativas ciudadanas y a la participación de la comunidad en las transformaciones sociales que promueven o enfrentan.⁴⁸

La participación implica, para Aldea Social, tomar parte, transformar; “es el proceso mediante el cual la ciudadanía interviene, individual o colectivamente, en las instancias de toma de decisiones sobre asuntos públicos que le afectan en lo político, social o económico”.⁴⁹ En ese sentido, la participación debe propiciar el empoderamiento de la comunidad de forma multidimensional. Es decir, la participación no solo fomenta el sentido de pertenencia y de gestión de los habitantes con respecto a su territorio, sino que permite la articulación de políticas sostenibles, eficaces y justas desde y para la comunidad.⁵⁰

Tomando esto en consideración, Aldea Social configura una metodología participativa y ofrece un conjunto de herramientas para su correcta aplicación. En lo que sigue explicamos brevemente en qué consiste cada una de estas herramientas, pues ellas nos serán valiosas para el desarrollo de nuestra evaluación. En primer lugar se encuentra el *diagnóstico de la realidad* el cual, como su nombre indica, se utiliza para conocer las condiciones del contexto de trabajo. El diagnóstico está inevitablemente asociado a la *negociación inicial* que puede ser entendida como el primer encuentro con los actores de la comunidad. Aquí es sumamente importante tener claridad en los modos en los que se implementará este intercambio. El *reconocimiento del contexto* es la tercera herramienta con la que se pueden definir los factores y actores que intervienen en la participación. En ese sentido, el reconocimiento del contexto permite, por un lado, articular el saber y el conocimiento de los diferentes agentes locales con las visiones técnicas de profesionales, facilitadores o artistas ajenos a la comunidad y, por otro, determinar las instituciones gubernamentales que intervendrán en la implementación de los procesos participativos. Luego ya se puede aplicar la siguiente herramienta, a saber, la *propuesta, programación o fases*. Para ello se elabora

⁴⁸ Cfr. Mouna Kebir, “La participación como herramienta de transformación del territorio y sus conflictos”, en Núria Benach *et al.*, eds., *La participación ciudadana en los procesos de hacer ciudad*, p. 13.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 22-23.

un anteproyecto que intenta responder nueve interrogantes: qué, por qué, para qué, para quién, dónde, cómo, con quién, con qué, cuándo. A continuación, las herramientas de *evaluación y seguimiento* posibilitan la devolución a la comunidad de los resultados obtenidos en torno al trabajo participativo. La finalidad es articular los hallazgos del proceso para que las comunidades aprovechen la información que se recaba y conformen así sus propias estrategias futuras. Estas herramientas de aporte y de reflexión llevan a la *conclusión* total del proceso.⁵¹

Con la aplicación de la metodología participativa de Aldea Social y sus herramientas al PMZM detectamos, primeramente, que el saber, los intereses y el conocimiento propio de la comunidad (como indispensable en el reconocimiento del contexto) no fueron atendidos. En cambio, tuvo lugar una imposición de propuestas, determinadas sin desarrollar un diagnóstico de la realidad y, mucho menos, una negociación inicial. Fue solo la gestora del proyecto, Maricarmen Olvera, quien identificó como problemática de Zacatlán la hibridación de las especies endémicas del maíz criollo. Bajo su convocatoria se llevaron a cabo charlas y conferencias en el marco del primer Festival Internacional del Elote y del Maíz y, aunque ciertamente en la discusión se abordaron temas importantes para la Sierra Norte de Puebla, no existió una conexión entre el debate y la realización de un proyecto de murales. De hecho, las charlas transcurrieron en simultáneo a la elaboración del primer mural, de manera que la temática, así como la técnica y los roles ya estaban definidos.

En la medida en que las tres primeras herramientas de la metodología de Aldea Social fueron obviadas, la propuesta-programación se vio notablemente resentida. En especial, las respuestas a por qué, para qué y con quién suscitan muchas inquietudes. Al no organizar juntas previas donde se determinasen las necesidades, saberes, placeres y preocupaciones específicas de la comunidad, por qué y para qué hacer murales no quedaba claro. Respecto al con quién, la comparación que los artistas Luis de la O y Alejandro Amedore establecen entre la primera y la quinta etapa del PMZM es particularmente reveladora:

⁵¹ Cfr. M. Kebir y Jesús Muñoz, coords., "Taller comprender y aplicar las metodologías participativas", en *Primer Congreso Internacional 'La participación ciudadana en los procesos de hacer ciudad'*.

En este cualquiera podía venir. Como fue el primero, la gente pasaba y veía cómo se estaba dando la técnica, y como es algo muy distinto y fuera de lo común, la gente decía “queremos apoyar y ayudar ahí al mural” y sí se le dio la oportunidad a la gente porque realmente... era muy fácil. La técnica no requería de un empleo de las tenazas para manejar las formas, por tanto, se dio mucho la apertura para que la gente trabajara. No sé cuánta gente participó [...], pero sí había voluntarios los fines de semana que era cuando más venían porque era muy turístico. Pero, tampoco fue una gran participación por parte de los turistas. Se tenía un control, pues no se podía abrir por completo ya que se “alentaba” el trabajo. *La gente tiene buena intención de participar, pero realmente a los artistas les quitan tiempo,*⁵² porque tienes que estar diciéndole a la gente cómo cortar las piezas, cómo pegarlas. Entonces se quería que hubiera el apoyo de la gente, pero no algo tan masivo.⁵³

Con relación a la evaluación y el seguimiento resalta la valoración de los resultados obtenidos solo en función del número de participantes. Esto es problemático, fundamentalmente, en dos aspectos: por una parte, no se configuró un análisis complejo de los procesos emprendidos con el fin de devolverlos a la comunidad y empoderarla para la articulación de sus propias estrategias y, por otra, ni siquiera atender al número de participantes supuso el esclarecimiento de los papeles reales que estos desempeñaron. En ese sentido, en la primera etapa se declararon 2500 participantes, sin embargo, los registros muestran que solo 14 de los involucrados se implicaron también en las fases subsiguientes del PMZM. Además, es cierto que existió una continuidad en cuanto al desarrollo técnico del proyecto, pero las temáticas en todos los murales fueron diferentes y su selección siempre estuvo a cargo de los gestores y figuras de autoridad. En la tercera etapa, por ejemplo, se hizo evidente la centralidad de determinados actores –como Dick Davis y Roque Olvera Charolet– al ser incorporados en placas o en la figuración misma del mural. Sobre la etapa siguiente, Luis de la O y Alejandro Amedore comentan: “Antes de hacer el mural nadie explicó la temática, los muralistas solo hicieron lo que se les pidió presentar

⁵² Énfasis de la autora.

⁵³ Luis de la O y Alejandro Amedore (entrevista personal).

[...]. En Zacatlán, había vestigios náhuatl y por eso se hizo este mural [...] Mari Olvera fue quien decidió el tema”.⁵⁴

Según la metodología de Aldea Social, los proyectos participativos deben constituirse como una suma de actores diversos, ya no solo de aquellos posicionados en la estructura habitual de toma de decisiones. Por otra parte, “los y las principales protagonistas son las personas a quienes afecta una determinada situación y, por tanto, deben de ser partícipes del proceso, asumiendo un papel activo en el mismo, pues de su colaboración dependerá el cambio efectivo”.⁵⁵ Para garantizar esta pluralidad de voces –sobre todo las que emergen de la comunidad– y asegurar soluciones inmediatas a problemáticas o necesidades locales se suele constituir un núcleo operacional representativo llamado *grupo motor*. En el PMZM este grupo o entidad similar no fue conformada, de manera que las decisiones se tomaron entre pocos actores que tenían intereses artísticos, turístico-culturales, personales, etc., en gran medida ajenos a las inquietudes de los habitantes de Zacatlán. Incluso, el uso de términos como *visión empresarial* o *cliente* en los testimonios de gestores y artistas es un síntoma de la configuración de un activismo cultural atravesado por estrategias y motivaciones de índole económica más que social.

Esta unidireccionalidad del PMZM nos obliga también a considerar el peso que tienen las élites locales en la transformación urbana. No basta con insistir en el (re)conocimiento de los tipos de organizaciones alternativas, de los grupos informales, de los espacios vinculados a lo social, a la educación y la cultura, de las redes activas en la comunidad, sino que también es imprescindible atender a los usos que cualquier proyecto de activismo cultural que se pretenda comunitario hace del espacio público. En el PMZM es fácil advertir que los gestores de la iniciativa no respetaron el estatuto público, legal e histórico de los espacios públicos intervenidos:

Estaban enojados [...] Yo no sabía que Mari Olvera había hecho una propuesta para forrar el kiosco de mosaico y se la rechazaron, le dijeron que era imposible poner esa obra en el centro, esto antes de los murales,

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ M. Kebir, *ob. cit.*, p. 20.

o sea, ella antes del mural quería hacer el kiosko, se lo rechazaron y fue que ella hizo el mural [...]. Nos dice la dirección del INAH federal, “oye los murales que están haciendo no tienen licencia tampoco, se tienen que regularizar” [...]. Vamos a federal y nos dicen “tienen que regularizar los murales”.⁵⁶

Conclusiones

Ha sido nuestro interés en este capítulo analizar la transformación del espacio público de Zacatlán de las Manzanas y de las relaciones que en él se entretienen a partir de un proyecto de activismo cultural como el PMZM (2014-2019). Específicamente, nos hemos sentido inclinadas a problematizar la noción de lo participativo con la que este proyecto se enuncia. Para esto hemos rastreado las condiciones locales y globales en las que la iniciativa emerge y, sobre todo, hemos prestado atención –teniendo como referente la metodología participativa de Aldea Social– al involucramiento de los distintos actores desde la concepción del proyecto hasta su implementación en varias etapas.

Nuestra investigación ha arrojado, en primer lugar, que en Zacatlán existe una élite conformada por las familias Olvera y Trejo que ha sabido mantener, en el escenario terciarizado actual, su dominio económico y político derivado inicialmente de la industria manufacturera. De esa forma, miembros de estas familias –como Maricarmen Olvera Trejo–, a través del programa nacional de Pueblos Mágicos y de la puesta en marcha del PMZM, han logrado activar en el municipio el entrecruce entre capital, turismo y cultura propio de la era neoliberal. Desde este entrelazamiento (reconocido por algunos como *culturalización de la economía*) han garantizado no solo su permanencia en la esfera de toma de decisiones, sino que han generado cambios materiales e inmateriales significativos en el espacio público de Zacatlán.

Un análisis del PMZM, desde la metodología de Aldea Social, nos lleva a concluir que la implicación de agentes diversos tanto externos como internos (artistas, gestores, turistas, habitantes, etc.) en la realización de murales no es necesariamente garantía de una estructura horizontal, abierta e inclusiva en el proyecto y mucho menos asegura que sean los conocimientos e intereses propios de la comunidad los

⁵⁶ Carla Petrona (entrevista personal).

que se articulen. De hecho, nuestra evaluación del PMZM no deja duda sobre el modelo vertical de gestión que atraviesa la iniciativa: los coordinadores –pertenecientes o en alianza con la élite de Zacatlán– no solo limitaron la participación en términos cuantitativos a medida que discurría el proyecto, sino que impidieron la intervención del resto de los actores con respecto a la definición de los tiempos, las estrategias, las metodologías, las técnicas, los espacios; y, sobre todo, no consultaron qué tan necesaria era la realización de un proyecto de murales para reflexionar o hacer frente a problemáticas o inquietudes de la comunidad.

Lamentablemente, este tipo de estrategias verticales en la toma de decisiones son recurrentes en el activismo cultural y deben ser analizadas a la luz de la función que puedan desempeñar, bajo el cobijo de su proyección estética y artística, en la transformación del espacio público. Por ello, a partir de este análisis nuestra recomendación es que los proyectos artísticos que se asuman participativos deberán reflexionar sus objetivos necesariamente en articulación con sus procesos de toma de decisiones y de seguimiento. Es, asimismo, imprescindible considerar en qué condiciones y por qué emergen, y cuáles y de quién son los intereses que en ellos se conjugan; es decir, es importante asumir que el activismo cultural no es siempre beneficioso o no permanece al margen de las estructuras de poder. En definitiva, el impacto de estos proyectos puede ser diverso y muchas veces, como en el caso de Zacatlán, extenso, ocasionando cambios urbanos, económicos, sociales y culturales significativos e irreversibles en las comunidades que, en principio, no los solicitaron.

Bibliografía citada

- Aldana Zárate, Juan Manuel y Rosario Nava Ramírez, “Los murales de Zacatlán, Puebla; un discurso en el espacio urbano-arquitectónico”, en *Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y territorios*, núm. 14, México, abril-septiembre, 2017.
- Avenidaño, Natalia, “Mural de Zacatlán de las Manzanas: historia en mosaico”, en *Más México*, México, 4 de mayo, 2021.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres & Nueva York, Editorial Verso, 2012.

- Castro, Margot, “Artistas indígenas de diferentes comunidades crean Segundo vitromural en Zacatlán”, en *La Jornada de Oriente*, México, 16 de diciembre, 2015.
- Davis, Dick, “Dick W. Davis Projects”, en: dickwdavis.blogspot.com (último acceso: 22 de octubre de 2021).
- González Breton, Ángeles, “Mural monumental de azulejos y vidrio de Zacatlán, único en México”, en *Puebla Turista*, México, 7 de enero, 2017.
- González, Rafael, “Engalana a Zacatlán de las Manzanas su Vitro Mural”, en *Milenio*, México, 21 de julio, 2018.
- Kebir Tio, Mouna, “La participación como herramienta de transformación del territorio y sus conflictos”, en Núria Benach *et al.*, eds., *La participación ciudadana en los procesos de hacer ciudad*, España, Universitat de Barcelona, [s.a.], pp. 13-25.
- Kebir Tio, Mouna y Jesús Muñoz, coords., “Taller comprender y aplicar las metodologías participativas”, en *Primer Congreso Internacional ‘La participación ciudadana en los procesos de hacer ciudad’*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 28 al 30 de junio, 2018.
- Metzner, Trish, “Mosaic Artist”, en: madeinmosaic.com (último acceso: 30 de octubre de 2021).
- Nieva García, Ángel, *Turismo alternativo. Una nueva forma de hacer turismo*, 2ª. ed., México, Secretaría de Turismo, 2004.
- Olvera Trejo, Mary Carmen, *Desarrollo de proyectos turísticos culturales*, [s.l.], [s.e.], [s.a.].
- Ortiz Lara, Delfina, “La elite local y su apropiación del Programa Pueblos Mágicos”, en *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, vol. 8, núm. 2, Almería, 2018, pp. 107-120.
- Páramo, Arturo, “Mosaico monumental de 100 metros en Zacatlán, Puebla”, en *Excelsior*, México, 3 de enero, 2015.
- Philadelphia’s Magic Gardens, “About Isaiah Zagar”, en: phillymagickgardens.org/about-us/about-isaiah-zagar/ (último acceso: 23 de octubre de 2021).
- Ramírez-Silva, Juan Pablo, Grecia C. Equihua y Sarah Ruth Messina, “Los Pueblos Mágicos: una visión crítica sobre su impacto en el desarrollo sustentable del turismo”, en *Revista Fuente*, año 6, núm. 22, agosto-octubre, 2015.
- [s. fma.], “México recibió 44,7 millones de turistas en 2019, un 8% más”, en *Hosteltur*, México, 11 de enero, 2020.

- [s. fma.], “Notas históricas”, en *Breve historia sobre Zacatlán*, [s.l.], [s.e.], [s.a.].
- [s. fma.], “Original Sixteen to One Mine, Inc.”, en: origsix.com/forum2.asp?topicid=108&p=23 (último acceso: 22 de octubre de 2021).
- [s. fma.], *Tierras de historia: Zacatlán*, [s.l.], [s.e.], [s.a.].
- [s. fma.], “Turismo en México-Datos estadísticos”, en *Statista Research Department*, en: <https://es.statista.com/temas/6958/turismo-en-mexico/#dossierKeyfigures> (último acceso: 23 de octubre de 2021).
- Salinas Galindo, Rodolfo, *El municipio y la ciudad de Zacatlán*, [s.l.], [s.e.], [s.a.].
- The Village of Arts and Humanities, en: <http://spaces.villagearts.org/> (ultimo acceso: 23 de octubre de 2021).
- Valdivieso del Real, Rocío, “Teoría de las élites”, en Román Reyes, ed., *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Madrid & México, Plaza y Valdés, 2009.
- Wilmette Arts Guild, en: <https://wilmetteartsguild.org/members-show-2016-images/home-banner-exhibit-2/> (último acceso: 22 de octubre de 2021).
- World Travel & Tourism Council, “Travel & Tourism. Benchmarking Research Trends 2019. How Does Travel & Tourism Compare to Other Sectors?”, en: <https://wttc.org/Portals/0/Documents/Reports/2019/Benchmarking%20Trends%20Report%202019.pdf?ver=2021-02-25-182807-540> (ultimo acceso: 21 de octubre de 2021).
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

ABANDONO INDUSTRIAL, TRAUMA ECONÓMICO Y EL SURGIMIENTO DE UN NUEVO MODELO ECONÓMICO CREATIVO

*Nancy Gottovi*¹

Introducción

Situado en el condado de Montgomery, en el centro del estado de Carolina del Norte, Star es un pequeño pueblo rural con una población de menos de 1 000 habitantes. En un inicio, Star se configuró como una comunidad agrícola atravesada por un ferrocarril –siendo el único pueblo en todo el estado donde un tren norte-sur podía convertirse en un tren este-oeste sin que existiese una rotonda ferroviaria–. Hacia mediados del siglo XX, sin embargo, el pueblo experimentó una transición: de una economía basada en la agricultura pasó a depender del trabajo de fábrica o de empleos ofrecidos por el gobierno local. Ello se explica por que la industria manufacturera en Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, comenzó a trasladarse a los estados del sur en busca de tierras y mano de obra baratas. Como señala James C. Cobb, los gobernadores del sur trabajaron con los políticos locales para atraer a la industria externa, frecuentemente con un gran costo para sus estados.² Así, al prometer bajos impuestos, leyes de derecho al trabajo, antisindicalismo y una mano de obra barata –pero leal–, muchos de estos estados, incluyendo Carolina del Norte, lograron persuadir a las industrias norteamericanas en declive. De esa forma, si bien en 1940 el 33% de los adultos trabajadores de Carolina del Norte era agricultor, en 1979 la cifra había caído a menos de 4%.³

¹ Doctora en Antropología Cultural por la Universidad de Carolina del Norte. Directora Ejecutiva de Central Park NC y de STARwork Center.

² Cfr. James C. Cobb, *The Selling of the South: The Southern Crusade for Industrial Development, 1936-1980*.

³ [s. fma.], "Manufacturing Employment in North Carolina: 1969 to 1979", en *Employment Security Commission*, p. 1.

En Star, específicamente, este proceso de cambio comenzó con la compra en 1940, por una familia local, del antiguo edificio de la escuela para ser usado como fábrica de calcetería. El inmueble sufrió varias ampliaciones durante décadas, hasta que la corporación nacional Fruit of the Loom compró la fábrica en los años ochenta y la convirtió en una planta sucursal, expandiendo el negocio aún más. La fábrica, entonces, ocupó aproximadamente 16 722.55 metros cuadrados de terreno (alrededor de 4 acres) y empleó, en su momento de mayor actividad, a 1 200 trabajadores. Sin duda, la vida en Star estuvo dominada por la gran fábrica de calcetería. La compañía disfrutaba de una relación patriarcal con el pueblo, atrayendo o proporcionando servicios comunitarios como un campo de beisbol de pequeñas ligas, un aeropuerto modesto, un sistema ampliado de agua y alcantarillado —lo suficientemente grande como para satisfacer la demanda voraz de agua de la fábrica— e, incluso, según algunos desempeñó un rol crucial en la selección del ayuntamiento y del alcalde.

Sin embargo, el impacto de la fábrica —como lo revela el número de empleados que acogió— no se limitó a Star. El excelente estudio realizado por Linda Flowers, *Thrown Away: Failures of Progress in Eastern North Carolina*, evidencia la conversión de estos pequeños pueblos en centros económicos y comunitarios: aquellos que buscaban trabajo en la región seguían a las fábricas donde sea que estas se ubicaran.⁴ Los pueblos como Star comenzaron a forjar su sentido identitario en relación con las industrias que acogían, de ese modo, pueblos de muebles y pueblos de calcetería aparecieron por todo el estado. No obstante, aunque establecieron una profunda relación con el trabajo público de gobierno o el fabril, el sindicalismo nunca llegó a imponerse psicológica o socialmente en estos sureños rurales. Como ha argumentado W. J. Cash, esto se debió a la combinación de una desconfianza fundamental hacia los forasteros y de los valores sostenidos por generaciones de granjeros arrendatarios que acordaban todo bajo palabra, sin la presencia de un contrato.⁵

A mediados de la década de los ochenta, el panorama se volvió desalentador: las pérdidas de empleo en el sector textil de Carolina

⁴ Según Flowers, la mayoría de las veces, las fábricas se emplazaban en las afueras de los pueblos para evitar los impuestos municipales o en vastas hectáreas de antiguas tierras de cultivo. Cfr. Linda Flowers, *Thrown Away: Failures of Progress in Eastern North Carolina*.

⁵ Cfr. W. J. Cash, *The Mind of the South*.

del Norte cobraron fuerza. En 1984, por ejemplo, 35 plantas textiles cerraron en el estado dejando un saldo de 17 000 desempleados.⁶ Con el nuevo milenio, la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus siglas en inglés) y del Tratado de Libre Comercio de América Central (CAFTA, por sus siglas en inglés) agravó la situación. En este contexto, la compañía Renfro Corporation, la cual compró la planta física de Fruit of the Loom, decidió trasladar sus operaciones a Centroamérica, despidiendo a las más de 1 000 personas que trabajaban en la fábrica de calcetería. Asimismo, intentó vender el edificio pero, como la antigua estructura no les resultó atractiva a los fabricantes modernos, en 2004 contempló la posibilidad de derribar el inmueble para reducir el impuesto sobre la propiedad y los gastos de mantenimiento. Debido a la historia de la construcción como edificio escolar de principios de siglo y a los lazos que la vinculaban con la comunidad, tuvo lugar una protesta pública contra la demolición que impidió la materialización de las intenciones de la compañía. Afortunadamente, el dueño de un negocio local se ofreció a comprar el edificio y lo donó a nuestra organización sin fines de lucro, Central Park NC, con la condición de que se usara para algo que “ayudara al pueblo”. A causa de la adquisición, Central Park NC lanzó un proyecto nuevo de desarrollo económico llamado STARworks, con la aspiración de aprovechar la planta física para atraer innovadores y personas con ganas de fundar nuevas compañías.

Para ese entonces, la desaparición de Star como un pueblo productor de calcetería era incuestionable. Sin embargo, después de décadas de ser un *company town*, gran parte del espíritu empresarial también había abandonado la comunidad. De hecho, la mayoría de los moradores se conformaba con esperar a que un nuevo fabricante adquiriera el edificio y empezara a contratar a cientos de personas como había sucedido alguna vez –lo cual era poco probable, en el mejor de los casos–. Por otro lado, la comunidad local se daba cuenta de que su destino estaba inextricablemente relacionado con un conjunto amplio de condiciones globales: hacerse cargo de su propio futuro económico, social y cultural parecía lo más razonable. Al menos eso intentamos fomentar desde nuestra organización sin fines de lucro.

⁶ [s. fma.], “Southern Textile jobs down 34400 in 12 months, en *The News and Observer*.

Ahora bien, el papel de las organizaciones sin fines de lucro rurales difiere notablemente del rol desempeñado por las organizaciones sin fines de lucro que operan en las zonas urbanas. Por ejemplo, una encuesta realizada en Charlotte –la ciudad más grande de Carolina del Norte– detectó la presencia de más de 400 organizaciones sin fines de lucro que no solo ofrecen una multitud de servicios, sino que involucran en estos a diferentes sectores sociales.⁷ Sin embargo, aunque las comunidades rurales se enfrentan a algunos de los mismos problemas y necesidades que las comunidades urbanas –como el hambre, la pobreza, la atención a la salud, la conservación del medioambiente, la educación y las oportunidades artísticas– carecen de una base tributaria más amplia, de servicios gubernamentales y de apoyo filantrópico para respaldar la capacidad organizacional del existente, aunque pequeño, sector no lucrativo. Una encuesta sobre la cantidad de organizaciones sin fines de lucro que proporcionan servicios a los 27 000 residentes del condado de Montgomery encontró aproximadamente una docena de organizaciones, algunas de las cuales no contaban con presupuesto operativo. Por lo tanto, muchas de las organizaciones sin fines de lucro que operan en las comunidades rurales se sienten obligadas a “ser todo para todos”.

Entonces, ¿cómo pueden las organizaciones sin fines de lucro rurales buscar apoyo para el arte –como es el caso de STARworks– si no satisfacen las necesidades de educación básica de los niños, o si el tejido de la comunidad se está desgarrando por cuestiones como las políticas de inmigración? Si no existen otras organizaciones disponibles para abordar esas necesidades y problemas particulares, ¿cómo se puede justificar el “lujo” de dedicarse al arte? ¿Puede el desarrollo económico rural funcionar independientemente del desarrollo comunitario (incluyendo programación artística y educativa)? De no ser así, ¿cómo podemos combinar una respuesta a las necesidades de la comunidad, mientras diseñamos los puntos fuertes de nuestra programación como organización?

Esta es la historia de STARworks, una organización sin fines de lucro fundada por nosotros, que reimagina un espacio posindustrial como un centro comunitario-empresarial creativo. Así, nos enfrentamos al daño

⁷ Allí, algunas organizaciones se enfocan en potenciar o comprometerse con la educación infantil, la educación superior y para adultos, la educación religiosa, el bienestar social, las artes y la música, la atención médica, las desparasitaciones, el desarrollo económico, la conservación ambiental, la preservación cultural, o se pronuncian en contra del maltrato animal, etcétera.

que las políticas y programas tradicionales de desarrollo –los llamados esfuerzos de arriba hacia abajo– le causan a las pequeñas comunidades al ignorar sus necesidades reales. Un acercamiento a las operatorias de esta organización rural sin fines de lucro revela cómo una comunidad creativa y un proyecto de desarrollo económico combinados pueden conducir a una nueva identidad comunitaria, a una nueva vitalidad y a un sentido de bienes comunes compartidos.

Los comienzos de STARworks y la teoría subyacente del proyecto

El origen de STARworks se encuentra en Central Park NC, una organización sin fines de lucro conformada a principios de los años noventa por la División de Asistencia Comunitaria del Departamento de Comercio de Carolina del Norte. Central Park NC pretendía reunir a todos los líderes empresariales y políticos de la región para articular y seguir una estrategia económica común. De esa forma, en 1993, los líderes políticos de los seis condados rurales del centro de Carolina del Norte –rodeados por el arco urbano que se extiende desde Charlotte hasta el Research Triangle Park– fueron convocados con el objetivo de desarrollar este plan de acción que permitiera preservar los bienes naturales y culturales de la región y aprovecharlos para crear una economía local sostenible. En 2000, la organización elaboró un estudio de impacto económico en el que se declaraba que la inversión regional en los bienes naturales de recreación al aire libre y en el arte y la cultura podría generar 25 700 empleos y 2.1 mil millones de dólares de impacto económico anual para 2025. A pesar del carácter ambicioso y prometedor de la estrategia, los líderes locales nunca se comprometieron a llevar a cabo esta inversión, que figuras estatales y académicas habían impulsado.

En 2005, como ya habíamos referido, Central Park NC se hizo cargo del edificio de la antigua fábrica de calcetines de Star –donado por un emprendedor local–. En ese momento había un gran interés en las incubadoras de empresas (*business incubators*), las cuales básicamente consisten en centros que acogen proyectos empresariales emergentes y los proveen no solo de espacio, equipos, logística y financiamiento inicial, sino que los apoyan en sus planes de negocios y en el diseño de sus estrategias de mercado. Ello con el fin de que, tras dos o tres años, las empresas incubadas se lancen exitosamente a la comunidad, mientras otras *startups* toman su lugar.

Para Central Park NC se hizo evidente que crear riqueza en la comunidad de Star exigía necesariamente la implementación de este tipo de iniciativas u otras similares. El gran edificio industrial adquirido estaba situado cerca de una comunidad histórica de alfareros que había logrado sobrellevar los reajustes y crisis económicas durante más de un siglo. ¿Qué pasaría, entonces, si se construyera a partir del legado de estas pequeñas empresas artesanales de la región? Tomando en cuenta que los esfuerzos de desarrollo económico de las últimas décadas en el área se habían centrado, fundamentalmente, en atraer a las plantas manufactureras de otros estados y países, ¿podría una inversión en artes como la alfarería competir contra esa estrategia tradicional de desarrollo económico? Como respuesta a este imperativo surgió STARworks.

El problema de la caza “mayor”

En Estados Unidos, los formuladores de políticas y los desarrolladores económicos pudieran ser categorizados en dos ámbitos: cazadores y recolectores. Los *cazadores* son aquellos representantes políticos a nivel de estado (alcaldes y oficiales encargados del desarrollo local) que salen a la caza de las grandes corporaciones –por ejemplo, fabricantes de automóviles– y tratan de atraerlos a su comunidad o estado a través de incentivos que, a menudo, incluyen fondos de inversión del estado y de la comunidad local, programas gratuitos de formación en colegios profesionales-técnicos diseñados puntualmente para apoyar las posiciones de empleo de una corporación específica y exenciones del impuesto sobre la propiedad. Para promover este tipo de facilidades se argumenta que los nuevos puestos de trabajo pueden dar lugar a un aumento de los impuestos sobre la nómina, a ingresos por concepto de impuestos sobre las ventas, de impuestos sobre la propiedad individual (de las viviendas que compren los nuevos empleados, etc.) y de otros ingresos fiscales. Sin embargo, estos incentivos –en particular las exenciones del impuesto sobre la propiedad– agotan el dinero y los recursos de la comunidad, dejando escasos fondos para el desarrollo de las escuelas y de otras infraestructuras locales.

Por su parte, los *recolectores* se enfocan en el apoyo y el fomento de las empresas independientes de propiedad local, universalmente aclamadas como motores de las economías nacionales. En ese sentido, Thomas Tuttle reconoce que, aunque trabajar con las empresas existentes y

ayudar a su expansión nunca aparece en los titulares, estas empresas ya tienen un compromiso local y son un método mucho más fiable para el incremento de empleo que aquellos esfuerzos que la prensa resalta.⁸ Tuttle enfatiza que “las empresas en crecimiento tienen más probabilidades de quedarse donde se lanzan –en la comunidad que alimentó su desarrollo y donde están bien conectadas–”.⁹ A su juicio, “las pequeñas empresas también participan en actividades cívicas, diversifican la economía local y animan y revitalizan los vecindarios”.¹⁰

Ante esto se podría pensar que la mayor parte de la inversión económica en una comunidad es destinada a las empresas locales de nueva creación o emergentes. Sin embargo, la realidad es que los gobiernos estatales y locales en el país prodigan un estimado de 50 mil millones de dólares anuales en tratos para conseguir fabricantes que no están anclados en las comunidades y que no se centran en favorecer los mercados locales.¹¹ Desafortunadamente, como lo han hecho a lo largo de décadas, los funcionarios encargados del desarrollo económico afirman que no pueden ignorar las perspectivas de atraer una empresa global que proporcione –supuestamente– cientos, si no miles de empleos para su estado o comunidad durante años.¹² Esta decisión, para muchas comunidades rurales, cambia la ganancia inmediata por consecuencias a largo plazo.

A propósito podemos describir un panorama que, con demasiada frecuencia, toma lugar. Un gran fabricante, atraído por el dinero de los incentivos estatales y locales, se traslada a una ciudad. Esta, a fin de satisfacer las necesidades de la nueva infraestructura, solicita préstamos para asumir las transformaciones –por ejemplo, la costosa expansión de su sistema de agua y alcantarillado–, exime a la empresa

⁸ Cfr. Thomas C. Tuttle, *Growing Jobs: Transforming the Way We Approach Economic Development*.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Cfr. Michael Shuman, *Going Local: Creating Self Reliant Communities in a Global Age*.

¹² No obstante, en los últimos tiempos, la reestructuración global ha alterado este escenario. De acuerdo con los registros de Standard and Poor's 500 –considerado, por muchos, el índice bursátil más representativo de Estados Unidos–, la esperanza de vida media de una empresa ha disminuido vertiginosamente de un promedio de 61 años en 1958, a menos de 18 años en la actualidad. Además, se estima que, para 2027, la mitad de las empresas que en estos momentos cotizan en el S&P 500 habrán desaparecido, pues serán compradas, fusionadas o quebrarán como Enron, Washington Mutual, Borders Books, Sears, Kodak, Schwinn, Blockbuster o Lehman Brothers. Cfr. Scott D. Anthony, S. Patrick Viguierie y Andrew Waldeck, “Corporate Longevity: Turbulence Ahead for Large Organizations”, en *Innosight Executive Briefing*.

de los impuestos sobre la propiedad e, incluso, en ocasiones, de los impuestos sobre la nómina. Como alternativa, el presupuesto destinado a la educación y al mantenimiento de la ciudad es recortado. Una vez instalada, la fábrica contrata a cientos de trabajadores locales, muchos de los cuales obtienen hipotecas a 30 años y préstamos a cinco años para adquirir automóviles. Sin embargo, en menos de un quinquenio, la empresa no permanece en la ciudad: o es adquirida mediante una fusión extranjera, o es atraída por otro estado que ofrece más incentivos o, simplemente, se declara en quiebra. De esa forma, aunque la localidad y el estado tienen formas de recuperar parte del capital inicial ofrecido en incentivos, el escenario es sumamente desfavorable para los cientos de trabajadores despedidos que se quedan sin medios para pagar sus hipotecas o para alimentar a sus familias. La situación también resulta devastadora para las pequeñas empresas que se desplazaron a la ciudad con el objetivo de proporcionar suministros y servicios a la gran fábrica. En consecuencia, la gente de la comunidad se queda no solo pobre como antes, sino peor: pobre y endeudada. Y, por supuesto, cuando esto ocurre en pequeñas comunidades rurales, los resultados son particularmente traumáticos. Las ciudades más grandes pueden ser capaces de sobrevivir al casi constante flujo y reflujo de las reubicaciones corporativas y a los efectos de las fusiones globales, sin embargo, para los pueblos y ciudades pequeñas que invierten todo en una o dos compañías la supervivencia se torna difícil.

Una solución prometedora sería, siguiendo a Shuman, empezar con los activos existentes de una comunidad con la intención de aprovechar las oportunidades que brindan. Sin duda es crucial apoyar la expansión de los pequeños negocios de propiedad local, así como evitar la fuga económica producida cuando se desarrollan bienes y servicios que propician la salida o abandono de las personas y recursos de la comunidad. De acuerdo con Shuman, tales bienes y servicios representan oportunidades de pequeñas empresas locales perdidas.

Ahora bien, *local* es un concepto complicado cuyo significado varía en dependencia del sector económico en que se aplica: apoyar a nuestra ferretería local es bueno, pero quizás nos resulte imposible cultivar nuestros propios granos de café o construir nuestro propio avión. Por lo tanto, las economías locales no tienen que ver necesariamente con la geografía, sino más bien responden a quien tiene el control de las

decisiones económicas y quien respalda esas decisiones (una fábrica que no ofrece pagos adecuados y cuyo esquema laboral imposibilita la movilidad de los trabajadores hacia mejores puestos puede ser un negocio de propiedad local, pero no una iniciativa que la mayoría de las personas quisieran apoyar). Las buenas y fuertes economías locales tienen sinergia, donde el todo debería ser mayor que la suma de sus partes. Atender esto es importante, en especial en las pequeñas comunidades rurales que suelen tener un solo empleador y, por lo mismo, resultan extremadamente vulnerables.

Las políticas económicas sensatas o acertadas también juegan un rol fundamental en el desarrollo de las economías locales. En ese sentido es evidente que predicar sobre los beneficios de comprar local no creará una verdadera economía sostenible, por lo que el gobierno –con su mayor disponibilidad de fondos– debería fomentar nuevas y efectivas estrategias. Es cierto que existen políticas a nivel municipal y estatal que apoyan a empresas –lo que incluye subsidios, subvenciones y préstamos–, sin embargo, la mayoría de estas políticas terminan favoreciendo a las grandes empresas y multinacionales y hacen a un lado a los pequeños negocios locales y sus intereses. Con demasiada frecuencia se configura una tensión casi imposible de resolver: o se prioriza, en un pequeño pueblo, la revitalización de la calle principal o se apoya la creación de una gran fábrica en su periferia. Una termina excluyendo a la otra.

El modelo STARworks

Los beneficios que el arte y los artistas ofrecen a las comunidades son varios. Como señala Mary Jo Waits, una buena política para las artes es siempre una buena política de desarrollo y viceversa.¹³ Por un lado, las economías locales fuertes son atractivas para los artistas y otros actores creativos y, por otro, los artistas pagan renta, contratan personas, fabrican y venden productos, generando de ese modo una economía sinérgica a pequeña escala.

La historia de STARworks demuestra las posibilidades que una estrategia económica multifacética basada en las artes abre para las

¹³ Mary Jo Waits, "Five Roles for Arts, Culture and Design in Economic Development", en *Community Development Investment Review*.

comunidades rurales. En STARworks, con el objetivo de entender y satisfacer las necesidades de la comunidad de Star, entrevistamos a un conjunto amplio de residentes (de los 800 habitantes del pueblo conversamos con 110). Así, reunimos las opiniones de estudiantes de escuela primaria, de miembros de la comunidad empresarial preexistente, de adultos de mediana y tercera edad para proyectar no solo el futuro del edificio, sino –sobre todo– para comprender cuáles eran las posibilidades que ellos vislumbraban para su pueblo.

Los resultados fueron, ciertamente, reveladores. Los residentes mayores imaginaron un pueblo saludable y diverso con tiendas, restaurantes, un establecimiento de venta de comestibles, una farmacia, una ferretería –en resumen, replicaron el modelo de comunidad que conocieron en su juventud–. A fin de cuentas, si los pequeños negocios habían florecido antes de la existencia de la fábrica de calcetines, ¿por qué ahora no podrían volver a surgir? Los residentes de mediana edad, sin embargo, sentían que solo otro gran fabricante podía salvar al pueblo. Muchos de ellos habían experimentado un profundo dolor –en términos sociales y económicos– con la pérdida de sus trabajos en la fábrica. Finalmente, los niños de quinto grado demostraron poseer un mejor conocimiento de su comunidad (en comparación con los adultos), porque la exploraban constantemente caminando o en bicicleta, y no en automóviles. Dada su edad, tampoco pensaban el destino del pueblo en relación con el trabajo; en cambio, sus proyecciones sugirieron una comunidad más enfocada al ocio y al entretenimiento con rutas seguras para montar bicicleta y con librerías, heladerías, un teatro y un local para jugar bolos.

Numerosas investigaciones y escritos que consultamos han dado cuenta de la relación producida entre el paisaje, el poder y la clase obrera en los *company town* de Estados Unidos. Sin embargo, no fue hasta que comenzamos a conocer a los habitantes de Star que se puso en claro para nosotros cómo la pérdida de la fábrica alteró y destruyó, precisamente, un paisaje crítico de relaciones.

Antes de ser convertido en fábrica, el edificio había sido la primera –y durante años, la única– escuela de la comunidad. En un inicio era un internado donde los estudiantes de todo el condado de Montgomery aprendían habilidades y oficios como la fabricación de ladrillos, la carpintería y la agricultura, además de recibir algunas materias aca-

démicas. A medida que otros centros educativos fueron emergiendo en la zona, el edificio se convirtió en una escuela diurna donde se impartían solamente asignaturas tradicionales. Con la adquisición del inmueble en 1940 por una familia local, este se convirtió en la fábrica de calcetería y, a su vez, en un importante empleador de la comunidad. De esa forma, fue uno de los pocos lugares en el pueblo –especialmente durante la segregación– donde los miembros de diferentes orígenes, edades, ingresos e intereses se conocieron y forjaron un espacio cívico común donde se discutían los temas de la colectividad trabajando en turnos de día y de noche.

En consecuencia, apenas había personas en el condado que no hubieran pasado una parte significativa de su vida en el edificio, ya fuera como estudiantes o como trabajadores. A lo largo de generaciones, la escuela y la fábrica habían formado el tejido conectivo que unía a la comunidad. El edificio, ahora en nuestras manos, se revelaba como un ente sumamente complejo: no solo había generado aprendizajes, esperanzas y vínculos en el pueblo, sino que había quebrantado, en los últimos tiempos, la mayor parte del impulso empresarial local. Por tanto, no era de extrañar que la comunidad acogiese con cierto escepticismo la adquisición de su más preciado patrimonio por una pequeña organización sin fines de lucro como la nuestra. Definitivamente, si queríamos tener éxito, necesitábamos tomar en serio la historia pasada del edificio y de la comunidad y pensar en su relación futura. ¿Cómo podríamos, entonces, reinventar los espacios públicos para restaurar el compromiso cívico y fomentar la integración económica en la comunidad?

Construir la comunidad “de abajo hacia arriba”

En busca de inspiración para STARworks revisamos varios proyectos que, en su mayoría, podrían describirse como iniciativas de arriba hacia abajo; es decir, financiadas en gran parte por el gobierno. Uno de los ejemplos paradigmáticos de esto es el Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts (MASS MoCA), situado en el pueblo de North Adams. El proyecto de museo comenzó a mediados de la década de 1980, cuando la Sprague Electric Company cerró sus puertas despidiendo, así, a alrededor de 4000 personas (en un pueblo de 18000 habitantes). La enorme planta de Sprague –que ocupaba 13 acres de terreno y un total de 27 edificios– había proporcionado trabajo al pueblo de North

Adams durante años: la comunidad, comprensiblemente, se resistía a imaginar un futuro sin ella.¹⁴ En Europa, mientras tanto, cobraba fuerza la tendencia a rehabilitar antiguos espacios industriales para la exhibición de arte y, en Estados Unidos, también comenzó a hacerse patente tal interés.¹⁵ El Williams College Museum of Art (WCMA), motivado por la búsqueda de estos espacios no convencionales que le permitieran exponer propuestas artísticas contemporáneas de grandes dimensiones, rescató la fábrica de Sprague.

Para materializar el MASS MoCA, entendido como un proyecto de desarrollo económico masivo, la legislatura estatal de Massachusetts asignó 35 millones de dólares a la ciudad de North Adams. El gobernador, en ese momento, Michael Dukakis, se involucró directamente en la dirección del proyecto. Sin embargo, su sucesor, William Weld, tan pronto como asumió el cargo detuvo la obra y solicitó la devolución de 688 000 dólares liberados por Dukakis para financiar los trabajos de diseño y planificación. Al parecer, para algunos políticos, las inversiones en arte no eran vistas como estrategias viables de desarrollo económico;¹⁶ de hecho, el MASS MoCA pasó a ser un ejemplo modélico de derroche. Finalmente, y luego de que el museo consiguiese 8 millones de dólares por parte del sector privado, Weld accedió a financiar el proyecto por fases, designando solo a la primera 18 millones de dólares.¹⁷

La experiencia de STARworks ha sido completamente diferente. Debido a que no teníamos ningún respaldo financiero cuando decidimos emprender el proyecto, gran parte de su desarrollo ha sido, en cierta manera, oportunista; en otras palabras, sin inversiones financieras y sin un plan estratégico a largo plazo, nuestro equipo ha tenido la libertad de asumir riesgos y aprovechar las oportunidades a medida que estas se han ido presentando. STARworks se ha configurado, así, como un proyecto de abajo hacia arriba.

¹⁴ Aunque la Sprague Electric Company se creó en 1926, el sitio sobre el que se asentó guardaba una estrecha relación con la industria desde finales del siglo XVIII, por lo que la dependencia de la comunidad de North Adams al trabajo fabril se remontaba, aproximadamente, a 200 años. *Cfr.* MASS MoCA, "History", en: <https://massmoca.org/about/history/>

¹⁵ De los muchos ejemplos que existen, pudiéramos mencionar, P.S.1 en Queens (Nueva York) y la Fundación Chinati en Marfa (Texas).

¹⁶ Por esos años, en Washington, el senador de Carolina del Norte, Jesse Helms, lideraba los esfuerzos para desfinanciar completamente al Fondo Nacional de las Artes (National Endowment for the Arts, NEA).

¹⁷ *Cfr.* Jennifer Huberdeau, "From idea to reality. Mass MoCA: A timeline", en *The Berkshire Eagle*.

A principios de la década de 2000 –como mencionamos previamente–, el modelo de incubadoras de empresas había devenido popular en los esfuerzos de revitalización urbana. Por ello, en un inicio consideramos utilizar la antigua fábrica de Star para incubar empresas. Sin embargo, un estudio de las incubadoras de empresas en la región arrojó que estas: 1) se ubicaban en áreas urbanas, 2) eran edificios relativamente pequeños (con tipología de oficina) y 3) no habían registrado ganancias hasta ese momento. La inviabilidad de la propuesta se hizo evidente: nosotros poseíamos una gran planta fabril con servicio eléctrico industrial, con muy pocos espacios de oficinas y estaba situada en un lugar rural donde había escasa demanda de espacios para *startups*. Además, existían varios edificios baratos disponibles en la zona que quedaron desocupados tras la partida de los pequeños negocios a causa del cierre de la industria. Una vez descartada la idea de generar una incubadora de empresas y conscientes de las opiniones de los residentes de Star, intentamos pensar cómo se habían manifestado históricamente las oportunidades para establecer pequeñas empresas o, mejor dicho, cuáles eran las necesidades de la comunidad que en ese momento no estaban siendo satisfechas.

Escala comunitaria y desarrollo económico

Empezamos, a través del enfoque de los estudios de fuga económica propuesto por Shuman, buscando oportunidades para el desarrollo de pequeñas empresas.¹⁸ En nuestra indagación constatamos que la comunidad de alfareros de Seagrove, cercana a Star, no contaba con un proveedor local fiable de arcilla. El edificio de la antigua fábrica de Star no solo tenía un espacio amplio de almacenamiento, sino que poseía muelles de carga. Por lo tanto, decidimos abrir allí una tienda de suministros de arcilla: destinamos una pequeña cantidad de efectivo a la compra del material y, cuando recuperamos el dinero, lo reinvertimos reiteradamente para evitar que decayera nuestra oferta. No obstante, pronto descubrimos que en los suelos de la región abundaba arcilla de alta calidad –con la que de hecho se había cimentado la tradición alfarera del estado–. De manera que, en vez de comprar la arcilla ya procesada, adquirimos el equipamiento necesario y nos abocamos a

¹⁸ Cfr. M. Shuman, *The local economy solution: How Innovative, Self-Financing "Pollinator" Enterprises Can Grow Jobs and Prosperity*.

excavarla y producirla nosotros. Así surgió STARworks Ceramics Materials and Research, una fábrica de arcilla que proporciona empleo a aquellos pasantes y a artistas de cerámica residentes que están interesados en trabajar con materiales locales. La fábrica ofrece, asimismo, una residencia de aprendizaje basada en la oportunidad de experimentar con materiales novedosos, no solo dirigida a artistas, sino también a académicos especializados en cerámica, arqueología, ingeniería de materiales, entre otros.

Dado que la comunidad local de alfareros ya atraía a una cantidad significativa de turismo, nos comenzamos a plantear cómo diversificar aún más el mercado a partir de la introducción de otros medios o técnicas artesanales. De esa forma, en 2006 emprendimos la construcción de un taller de diseño de vidrio artesanal de última generación que, siendo de acceso público y de uso compartido, nos permitiera acercar a jóvenes artistas del vidrio a Star. Con la ayuda de una subvención federal y la promesa de su asistencia en la construcción del estudio sin fines de lucro, llegamos a una asociación mutuamente beneficiosa con Wet Dog Glass Inc., una pequeña empresa de fabricación de equipos de estudios de vidrio con sede en Nueva Orleans que había sido desplazada por el huracán Katrina. El artista del vidrio Eddie Bernard y su esposa, fundadores de la compañía, se trasladaron a Star en el otoño de 2007 y comenzaron a fabricar sistemas de combustión de energía eficientes para el trabajo con el vidrio. Desde entonces la compañía ha crecido a 15 empleados y actualmente exporta equipos a universidades y centros de arte de todo el mundo. Tal como Bernard, muchos de los empleados de Wet Dog Glass Inc. son artistas –artistas que diseñan equipos para otros artistas–. Algunos, en efecto, vienen de departamentos de arte de universidades y traen no solo un conocimiento y pasión por los materiales y por su proceso de fabricación, sino también una apreciación y un conocimiento del buen diseño. Como resultado, el equipo tiene una considerable ventaja sobre su competencia.

Reimaginando la comunidad

STARworks ha articulado una oferta diversa que incluye no solo residencias en cerámica y vidrio para artistas y académicos, sino también programas de educación artística para niños y adultos, manufactura basada en las artes y programas de desarrollo comunitario. Por ejemplo,

los artistas del vidrio de STARworks trabajan todas las semanas con jóvenes cuyo futuro se ha puesto en riesgo debido a decisiones erradas que han tomado en sus vidas. Enseñándoles la difícil técnica de soplar vidrio los motivan a sustituir los peligros existenciales por los riesgos y la emoción de trabajar en equipo sobre el fuego. El proceso, además, los ayuda a desarrollar una serie de habilidades blandas: trabajo en equipo, comunicación, concentración, resolución de problemas, pensamiento crítico, autoexpresión y espíritu empresarial. Tales habilidades pueden contribuir a que estos jóvenes tengan éxito en otras áreas de la vida –ya sea en los estudios de educación superior, en la ética laboral o en las dinámicas empresariales–, pero también se configuran como requisitos indispensables para quienes apuestan por una economía local creativa y sostenible.

A menudo nuestra organización también se asocia con universidades de Carolina del Norte con el propósito de generar cursos atractivos para estudiantes de entre 20 y 30 años (un grupo demográfico diferente al de Star). Mientras terminan su Licenciatura en Artes, estos estudiantes pueden asumir a STARworks como un lugar para desarrollar su trabajo artístico, encontrar empleo o iniciar un negocio. De hecho, con la implementación de esta estrategia, las personas se podrían sentir estimuladas a comprar o rentar una casa en la región, formar una familia, comprar materiales, combustible, alimentos y apoyar el sistema escolar local.

Un complemento perfecto a este plan es la realización regular de eventos públicos para ofrecer a los artistas emergentes oportunidades de vender sus obras, dialogar y compartir con otros creativos a través de encuentros, simposios, conferencias, etc. El diseño de la programación de STARworks permite, incluso, que los asistentes interesados trabajen con artistas invitados de manera que no solo puedan apreciar y participar de una creación artística de primer nivel, sino que sean capaces de vivenciar una experiencia de aprendizaje colectivo. Justamente, a partir de nuestros programas de residencia hemos logrado atraer a algunos de los mejores artistas del panorama nacional e internacional, quienes han permanecido en Star por un tiempo, compartiendo sus habilidades y pasión con estudiantes locales, otros artistas y miembros de la comunidad. Por otro lado, implementar estos intercambios y eventos ha supuesto una oportunidad para que los proveedores locales vendan alimentos y bebidas. De esa forma se retiene el dinero local

mientras el dinero de los visitantes ingresa a la comunidad. Sin duda, STARworks se ha convertido en una comunidad de trabajo creativo con sinergia –donde la colaboración entre varias fuerzas o actores genera un sobrante, un efecto mayor que el producido por la simple suma de las partes involucradas–.

Opiniones sobre los procesos de toma de decisiones en el sector cultural

Una de las ventajas de un enfoque de abajo hacia arriba para el desarrollo de proyectos es que suele permitir, aunque no siempre, mayor creatividad ante el riesgo. Por el contrario, un planteamiento de arriba hacia abajo frecuentemente va acompañado de burocracia y financiamientos –siendo destacables en particular las grandes sumas invertidas en estrategia y planificación–. Operar con el dinero de agentes externos, dada las restricciones y las expectativas que ello conlleva, puede reducir el alcance de la programación creativa y limitar extrañamente la actividad empresarial de un proyecto.

Las organizaciones sin fines de lucro operan, por lo general, en una zona intermedia entre los financiadores y las comunidades a las que sirven. Para estas organizaciones, el impulso de seguir el dinero y cambiar su programación con base en ello es fuerte, sobre todo cuando no cuentan con fondos alternativos en la comunidad. Sin embargo, lejos de confiar en la experiencia de las organizaciones sin fines de lucro y en su probada trayectoria de ofrecer con éxito programas específicos de desarrollo para las comunidades, los financiadores buscan imponer sus propias estrategias. En ese sentido, muchos líderes de organizaciones sin fines de lucro han lamentado la insistencia de los financiadores en proyectar –y esperar que se cumplan– estrategias y objetivos filantrópicos que rara vez se ajustan a las necesidades de las comunidades. Las organizaciones rurales sin fines de lucro que tienen menor acceso a la financiación de fundaciones comunitarias y dependen de una base de donantes más pequeña son especialmente vulnerables a esas presiones.

Aunque la autosuficiencia no es el modelo de las organizaciones sin fines de lucro –su misión es ofrecer, precisamente, programas o servicios que no son rentables–, algunas de ellas implementan estrategias que les permiten generar ingresos para solventar programas no lucrativos. STARworks es un buen ejemplo: al lidiar con la escasez de recursos filantrópicos disponibles en la localidad y con pocas fuentes

de apoyo operativo general para el desarrollo de programas, garantizamos nuestra supervivencia a través de un enfoque oportunista que incentiva las pequeñas iniciativas empresariales. Así, aprovechando las condiciones propicias de nuestra sede –la antigua industria de Star–, implementamos la fabricación a pequeña escala de artesanías. Comenzamos a realizar productos (calabazas de vidrio, objetos decorativos para el hogar, arcilla para los artistas de la cerámica, etc.) con el fin de venderlos al público y obtener fondos. Al inicio, los eventos festivos de temporada atrajeron a gran parte de la comunidad; más tarde, sin embargo, las ventas se han incrementado de modo que ahora 65% del presupuesto anual de STARworks proviene de las ventas de suministros y obras de arte. De esa forma, miles de personas llegan a la comunidad cada año, beneficiando a las gasolineras y restaurantes locales, así como a la cercana comunidad alfarera de Seagrove. Y, más importante aún, la fabricación de estos productos y materiales de artesanía también promueve nuestra misión en tanto programa educativo principalmente abocado a la formación artística, la educación empresarial y el desarrollo de pequeñas empresas. Como ya mencionamos, el estudio de vidrio proporciona pasantías remuneradas para jóvenes artistas del vidrio que cursan o son egresados de programas de arte universitarios, pero que tienen muy poca –a veces ninguna– experiencia en el estudio y en la gestión empresarial de la artesanía.

Consideraciones –a manera de recomendaciones para organizaciones

STARworks es una organización creativa comunitaria sin fines de lucro con la que hemos intentado evidenciar cómo una comunidad puede construir su propio futuro económico, social y cultural. Inicialmente, no obstante, debimos enfrentar y resolver determinados aspectos para el efectivo desarrollo de nuestra estrategia. En lo que sigue, los referimos y ofrecemos algunas consideraciones al respecto.

- La desconfianza de la comunidad en la capacidad de una organización sin fines de lucro como la nuestra para emprender negocios reales, generar empleos o impactar en la economía local.

El pueblo de Star había disfrutado a lo largo de décadas de un paternalismo corporativo. Ello significaba que la comunidad había recibido una importante inyección financiera, por lo que no era de extrañar que la mayoría de sus residentes, una vez cerrada la industria, centrarse sus

esperanzas de recuperación en otro gran fabricante. Fue ciertamente deprimente e incluso angustioso ver sus mejores instalaciones fuera del mercado inmobiliario. Nuestra estrategia para generar impacto económico, sin embargo, no fue acogida con particular entusiasmo, al menos en un principio: éramos una pequeña organización sin fines de lucro con pocos recursos financieros para invertir en la comunidad y que, además, le solicitaba a esta su apoyo. En retrospectiva, quizás nuestro planteamiento primero de articular una incubadora de empresas, aunque se descartó con relativa rapidez, pudo contribuir a calmar parte de la preocupación de la comunidad. Definitivamente, para el pueblo era más fácil aceptar un proyecto que buscaba atraer negocios que una propuesta de revitalización basada en las artes. Por otro lado, el carácter regional de nuestra estrategia nos permitió atraer la atención de fundaciones más grandes y de financiadores federales lo que, sin duda, animó a algunos de los residentes a mirar con mejores ojos el proyecto.

- La necesidad de rechazar una estrategia tradicional de arriba hacia abajo para buscar, en cambio, un modelo *oportunista* de desarrollo.

STARworks tuvo como organización auspiciante a Central Park NC, una organización sin fines de lucro que pretendía reunir a los líderes empresariales y políticos de seis condados rurales del centro de Carolina del Norte para articular una estrategia económica regional. STARworks surgió con la convicción de que generar riqueza y empoderar a una comunidad, requería otro tipo de iniciativas menos jerárquicas y convencionales. De esa forma, STARworks ensayó una estrategia comunitaria-creativa con un enfoque de desarrollo oportunista, es decir, asumiendo riesgos, creando alianzas y aprovechando las oportunidades que se presentaban.

Entonces, aunque el plan de Central Park NC fue finalmente abandonado, el proceso de planificación que implicó le proporcionó a STARworks una orientación en el trabajo, siendo destacable la importancia de la conexión entre lo urbano y lo rural. A partir de ello hemos fomentado alianzas con organizaciones urbanas (universidades y escuelas profesionales y técnicas, museos, empresas) que se han basado en una afinidad compartida por el localismo, la creatividad, el espíritu empresarial y el diseño. Por ejemplo, recientemente el Mint Museum de Charlotte le encargó a Nancy Callan –una de las principales artistas

internacionales que trabaja con el vidrio— una composición de varios paneles sobre el tema de los textiles. El museo nos solicitó el uso de nuestras instalaciones y equipamiento para que Callan pudiera, durante una residencia en STARworks, materializar su propuesta. Sin duda, esta fue una asociación urbano-rural mutuamente beneficiosa.

Este tipo de asociaciones nos han permitido cumplir con nuestra misión, pero también nos han ayudado a generar una mayor audiencia que impacta, desde luego, en el aumento de la participación en los programas educativos que ofertamos y en el financiamiento que podemos obtener. Referencias a STARworks han aparecido en artículos sobre la creación de emprendimientos relacionados con las artes publicados en prestigiosos medios nacionales como el *New York Times*, el American Craft Council y el Harvard Investor. Nuestra iniciativa también ha sido abordada como un referente para aumentar la educación artística de calidad en las comunidades rurales.¹⁹ Así, STARworks ha comenzado a ser vista como *la pequeña locomotora que sí pudo* y actúa desde una pequeña comunidad rural.

- El cambio generacional en el que nos hallamos tiene profundas implicaciones para el liderazgo de proyectos culturales y puede dificultar la conciliación en torno a los enfoques creativos para el desarrollo comunitario y económico.

La nación se encuentra en medio de un cambio generacional que podemos esperar que dure, al menos, hasta 2034, cuando los más jóvenes de los llamados *baby boomers* cumplan 70 años. Esto tiene amplias implicaciones para la forma en que el personal de STARworks funciona en la actualidad y para la manera en la que puede operar en el futuro.

Existe una diferencia importante de actitudes entre las generaciones. Los *baby boomers* (1944-1964) ven el liderazgo como algo basado en la experiencia —lo que significa que la capacidad de ser líder se acumula en gran medida a través del período de empleo, la ocupación de cargos de alta responsabilidad y el conocimiento especializado de la profesión—. Mientras tanto, los generación X (1965-1980) valoran las habilidades bien desarrolladas en lugar de priorizar largas horas de trabajo, respetan el trabajo que tiene importancia personal o social

¹⁹ Cfr. Lisa Donovan y Maren Brown, *Leveraging Change: Increasing Access to Arts Education in Rural Areas*.

por encima de aquel que les garantizaría avanzar profesionalmente y buscan lograr un equilibrio entre el tiempo laboral y el tiempo personal. Por su parte, los milenial (1981-1997) se caracterizan por tener un enfoque de trabajo sumamente colaborativo y emprendedor: los líderes artísticos de este grupo, especialmente, asumen el liderazgo de manera tal que todos los puntos de vista del equipo tengan el mismo peso. Los milenial también están preocupados por alcanzar un impacto más allá de los muros de una organización.

Debido a estos cambios generacionales, STARworks no funciona –y no funcionará– con un enfoque de arriba hacia abajo o de cadena de mando típico de las organizaciones institucionales más antiguas. En cambio, debemos trabajar hacia un enfoque de gestión más colaborativo y arriesgado tal como lo implementan los generación X y los milenial quienes, en definitiva, constituyen la mayoría de nuestro personal. Seguramente los milenial no solo dirigirán y dotarán de personal a la organización en un futuro próximo, sino que también serán los destinatarios de nuestra programación.

Entonces, una de las mayores fortalezas de STARworks es la cultura organizacional que se refleja en el personal joven y talentoso que hemos logrado atraer. Así, STARworks proporciona un plan interesante para aquellos que persiguen estrategias de desarrollo económico basadas en el lugar, ya sea en torno a los bienes naturales o culturales. En estos tiempos ya no es suficiente con que las organizaciones sin fines de lucro se limiten a ofrecer un trabajo distintivo, a atraer a un público y a asegurar apoyo financiero, sino que deben mostrar un papel explícito para las artes en la contribución a comunidades más saludables y justas. En el decimoquinto año de operaciones de STARworks, estamos reevaluando nuestros esfuerzos estratégicos frente a los nuevos y cambiantes impactos comunitarios y globales.

Bibliografía citada

- Anthony, Scott D., S. Patrick Viguerie y Andrew Waldeck, “Corporate Longevity: Turbulence Ahead for Large Organizations”, en *Innosight Executive Briefing*, Lexington, MA, [s. e.], 2016.
- Cash, W. J., *The Mind of the South*, Nueva York, Random House-Vintage Books, 1969.

- Cobb, James C., *The Selling of the South: The Southern Crusade for Industrial Development, 1936-1980*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1982.
- Donovan, Lisa y Maren Brown, *Leveraging Change: Increasing Access to Arts Education in Rural Areas*, Massachusetts, Massachusetts College of Liberal Arts (MCLA), 2017.
- Flowers, Linda, *Thrown Away: Failures of Progress in Eastern North Carolina*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1990.
- Huberdeau, Jennifer, "From idea to reality. Mass MoCA: A timeline", en *The Berkshire Eagle*, Massachusetts, 28 de mayo, 2017.
- MASS MoCA, "History", en: <https://massmoca.org/about/history/> (último acceso: 14 de octubre de 2021).
- [s. fma.], "Manufacturing Employment in North Carolina: 1969 to 1979", en *Employment Security Commission*, Raleigh, Carolina del Norte, [s. a.].
- [s. fma.], "Southern Textile jobs down 34,400 in 12 months", en *The News and Observer*, Raleigh, Carolina del Norte, 31 de mayo, 1985.
- Shuman, Michael, *Going Local: Creating Self Reliant Communities in a Global Age*, Nueva York, The Free Press, 1998.
- , *The local economy solution: How Innovative, Self-Financing "Pollinator" Enterprises Can Grow Jobs and Prosperity*, White River Junction, Vermont, Chelsea Green Publishing, 2015.
- Tuttle, Thomas C., *Growing Jobs: Transforming the Way We Approach Economic Development*, Santa Barbara, Praeger, 2016.
- Waits, Mary Jo, "Five Roles for Arts, Culture and Design in Economic Development", en *Community Development Investment Review*, núm. 2, 2014, pp. 17-23.

POLÍTICAS PÚBLICAS E INTERVENCIONES EN EL CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA (2011-2017). UN ESPACIO QUE SE REDUCE A SITIOS TURÍSTICOS

Adriana Armenta Ramírez¹



URL:

<https://lafuente.buap.mx/galeria/estetizacion-de-la-ciudad-cap-xiv>

La Zona de Monumentos Históricos de la ciudad de Puebla es, por sus características arquitectónicas, urbanas, culturales y sociales únicas, un área protegida que posee un enorme potencial turístico. Sin embargo, en la actualidad varios espacios urbanos dentro de su perímetro están deteriorados, sobre todo como consecuencia de la desigualdad en la distribución de los proyectos de preservación y revitalización. Esta problemática se originó con la gestión estatal de 1993-1999 y fue reafirmada por la gestión de 2011-2017. Ambas administraciones privilegiaron la realización de proyectos urbano-arquitectónicos turísticos en sitios estratégicos y poco hicieron por promover proyectos para conservar a la población local y redensificar el centro histórico.

El presente texto se integra por tres apartados. En el primero, ‘Zona de Monumentos Históricos: antecedente’, describo las problemáticas del proyecto del Paseo del Río San Francisco (1993-1999), el cual instauró un modelo de conservación que gira en torno a la actividad turística. En el segundo apartado, ‘Zona de Monumentos Históricos: contemporáneo’, profundizo en las propuestas del Plan de Regeneración o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno (2011-2017), así como en el alcance de los proyectos de infraestructura urbana materializados y sus problemáticas. Por último, con base en mi experiencia como arquitecta, en el epígrafe ‘Reflexión final-recomendaciones’

¹ Doctora en Creación y Teorías de la Cultura por la Universidad de las Américas Puebla (Udlap).

propongo dos sugerencias puntuales para la recuperación y revitalización de sectores degradados en la Zona de Monumentos Históricos.

Zona de Monumentos Históricos: antecedente

Con una extensión total de 6.99 kilómetros cuadrados, quedó delimitada, en 1977, la Zona de Monumentos Históricos de la ciudad de Puebla, también conocida como centro histórico.² Una década después, la Unesco incluyó esta Zona de Monumentos en su Lista del Patrimonio Mundial, reconocimiento que generó urgencia por establecer una estrategia para su conservación y revitalización, así como para planificar y estructurar el crecimiento de la ciudad. En ese sentido, el gobierno Estatal de 1993 emitió el Programa de Desarrollo Regional Angelópolis (1993-1999) el cual, en palabras del gobernador en turno Manuel Bartlett, era “un plan integral para hacer de Puebla [...] una ciudad del siglo XXI, que [conjagara] su acervo histórico con la modernidad de los centros urbanos-industriales del primer mundo”.³

El Programa de Desarrollo Regional Angelópolis “apostaba por la atracción de capitales nacionales y extranjeros; inversión en los sectores industrial, comercial y cultural”⁴ y “la renovación del centro histórico, con fomento del turismo y las actividades comerciales, mediante la revitalización arquitectónica y económica de la zona de San Francisco”.⁵ Por este motivo, en 1993 se autorizó el Programa Parcial de Desarrollo Urbano, Mejoramiento, Conservación e Integración del Paseo del Río de San Francisco (en adelante, Programa Parcial), que proponía la intervención de 22.4 hectáreas de la Zona de Monumentos Históricos con el objetivo de:

- Detener y revertir el deterioro de la zona. [...]
- Preservar y mejorar los barrios, manteniendo sus usos y costumbres tradicionales.
- Aplicar políticas sociales de vivienda. [...]
- Mejorar la calidad de vida de los habitantes del centro histórico [...]
- Aprovechar terrenos baldíos y rescatar

² Cfr. Diario Oficial de la Federación, 1977.

³ Leopoldo F. Rodríguez, *Modernidad y participación social. El Paseo del Río San Francisco en el centro histórico de la ciudad de Puebla*, p. 42.

⁴ Lorena Cabrera, “El Proyecto del Paseo del Río San Francisco, Puebla, México. Gentrificación fallida, dirigida por el estado y la inversión privada”, en *Working Paper series CONTESTED_CITIES*, p. 4.

⁵ *Idem*.

construcciones ruinosas [y] -Disponer de un amplio espacio recreativo, cultural y comercial [para detonar] múltiples actividades económicas en beneficio de los poblanos.⁶

Sin embargo, desde que se dio a conocer el Programa Parcial, el Consejo Ciudadano del Paseo de San Francisco expresó que la propuesta evidenciaba “un gran desconocimiento en lo referente a las condiciones de la zona, tanto físicas como culturales y sociales”.⁷ En el programa se proponían proyectos como la recuperación del río San Francisco para hacerlo navegable y la instalación de un funicular que uniese el centro con el área de Los Fuertes.⁸ Este último se materializó dos décadas después, durante la gestión estatal de 2011-2017.

La opacidad de la autoridades hacia la ciudadanía –especialmente hacia los habitantes de los barrios y los propietarios de inmuebles protegidos– en la elaboración de la propuesta y en lo referente a las acciones necesarias para su ejecución generó descontento y preocupación social.⁹ Los habitantes expresaron sentirse “despojados de lo que por mucho tiempo inclusive por generaciones había sido su hábitat o su patrimonio y en buena medida la base de su sentido de identidad sociocultural”.¹⁰ En respuesta a ello se crearon distintas organizaciones sociales como la Asociación Civil por los ideales de la Puebla Tradicional y la Unión de Barrios, las cuales, al manifestarse en contra del proyecto, lograron la modificación de la propuesta inicial.¹¹

De ese modo, aunque en 1996 el estado decretó de utilidad pública 27 manzanas y expropió 41 predios,¹² solo se intervinieron seis manzanas en las que se construyeron el Centro de Convenciones, el centro comercial Paseo San Francisco y el hotel boutique La Purificadora. Tales edificaciones conservan fragmentos arquitectónicos y exhiben piezas industriales de las fábricas que una vez fueron. Esta preservación de elementos de las viejas fábricas revela una estrategia de apropiación de la historia y legado únicos de la ciudad con fines turísticos que fomenta la mercantilización del patrimonio tangible e intangible de Puebla.

⁶ L. F. Rodríguez, *ob. cit.*, pp. 33-35.

⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁸ Cfr. L. Cabrera, *ob. cit.*, p. 5.

⁹ Cfr. L. F. Rodríguez, *ob. cit.*, p. 37.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 42-44.

¹² Cfr. L. Cabrera, *ob. cit.*, p. 6.

Ciertamente, el Programa Parcial, con el interés de articular a Puebla en las redes de la economía global, apostó por imitar a ciudades como París y Roma que generaron una economía basada en el binomio turismo-cultura.¹³ En otras palabras, la propuesta se concentró en aprovechar el patrimonio edificado y su potencial turístico como detonador económico pese al costo social y urbano que ello implicaba, lo cual se reflejó en el aumento de la ocupación de inmuebles con fines comerciales y de servicios (que de ser de 21% en 1993 creció a 36% en 2008).¹⁴

Entonces, si bien el Programa Parcial establecía como objetivos la preservación del patrimonio edificado y “los usos y las costumbres tradicionales”¹⁵ de los vecindarios, la presión que ejerció el estado en “los habitantes de los barrios, tanto [en] los propietarios de edificios para que vendieran barato como [en] los inquilinos para que desalojaran sus viviendas”,¹⁶ tuvo el efecto contrario. En las 27 manzanas declaradas de utilidad pública (ya no solo en las seis intervenidas) hubo un cambio sustancial en los usos del suelo; la ocupación de inmuebles de uso habitacional pasó de ser de 58% en 1993 a 35.4% en 2008.¹⁷ De esta manera se reafirmó la preocupación del Consejo Ciudadano del Paseo San Francisco que desde un inicio expresó que el Programa Parcial no contemplaba ni preveía soluciones a mediano y largo plazo para el impacto urbano que supondría el proyecto, sobre todo en los barrios colindantes.¹⁸

La omisión y falta de interés del gobierno de 1993-1999 y de las gestiones que le siguieron (como se explica en el siguiente apartado) por realizar propuestas enfocadas en la conservación de la población local contribuyó a la gentrificación, a la destrucción progresiva de los inmuebles y a la modificación del entorno urbano.

Zona de Monumentos Históricos: contemporáneo

La gestión de 2011-2017 publicó su Plan Estatal de Desarrollo (en adelante, Plan Estatal), en el cual se establecía que el estado de Puebla

¹³ Cfr. Nels Anderson, *Sociología de la comunidad urbana. Una perspectiva mundial*, pp. 279-280.

¹⁴ Cfr. L. Cabrera, *ob. cit.*, p. 9.

¹⁵ L. F. Rodríguez, *ob. cit.*, p. 35.

¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹⁷ Cfr. L. Cabrera, *ob. cit.*, p. 9.

¹⁸ Cfr. L. F. Rodríguez, *ob. cit.*, p. 36.

debía modernizarse “para hacer negocios, con el fin de [lograr] un crecimiento económico sostenido y sustentado sobre bases sólidas, como lo es [...] el desarrollo de infraestructura adecuada, un transporte más eficiente, [y] una agresiva promoción turística”.¹⁹ Al igual que el Programa Parcial implementado por la gestión de 1993-1999, el Plan Estatal destacaba la actividad turística como un elemento clave para promover la inversión y el crecimiento económico del estado.

Asimismo, la nueva administración dio a conocer el Plan de Regeneración y/o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno (en adelante, Plan de Regeneración), donde se reconocían necesidades como la redistribución del espacio de la vía pública, la asignación de recursos²⁰ y la redensificación de la Zona de Monumentos Históricos.²¹ Este plan señalaba como una problemática de dicha zona el “exceso de concesiones de baja capacidad, rentabilidad y de cobranza inadecuada”,²² con recorridos que saturaban las vialidades, elevaban el índice de accidentes y producían contaminación ambiental.²³

Dada la deficiencia en estos servicios, el plan proponía la implementación de cuatro líneas de un sistema de transporte rápido y de un corredor de transporte zonal para atender la movilidad en el área de monumentos.²⁴ Además, indicaba la necesidad de construir sendas seguras para la peatonización de los lugares con alta afluencia, mediante el ensanchamiento de las aceras o banquetas, el mejoramiento de la iluminación y la colocación de bolardos para evitar que los automóviles invadiesen la zona peatonal. Las sendas seguras reducirían los carriles vehiculares de dos a uno para brindar un área peatonal más amplia, pero también para proveer a los ciclistas de 33 897 metros lineales de ciclo vía, biciestacionamientos y un sistema de bicicletas públicas (Imagen 1).²⁵ En cierta forma, en las calles concurridas –tanto en las turísticas como en las más utilizadas por los usuarios locales– se intentaba replicar el modelo de las sendas turísticas construidas en 2008-2011.²⁶

¹⁹ Gobierno del Estado de Puebla, *Plan Estatal de Desarrollo*, p. 3.

²⁰ Cfr. Gobierno del Estado de Puebla *et al.*, *Plan de Regeneración y/o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno*, p. 61.

²¹ Cfr. *Ibidem*, p. 24.

²² *Ibidem*, p. 62.

²³ Cfr. *Idem*.

²⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 64-65.

²⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 66.

²⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 67.



Imagen 1. Propuesta de movilidad interna y diseño urbano para las sendas seguras.
 Imagen extraída de: *Plan de Regeneración y/o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno*, p. 67.

De las propuestas que planteaba este documento en términos de movilidad, la de mayor alcance fue la implementación del sistema de transporte rápido denominado Red Urbana de Transporte Articulado (RUTA). Por la Zona de Monumentos cruzan dos de las tres líneas que se construyeron entre 2011 y 2018: la Línea 2 recorre las calles 11 Norte y Sur y la Línea 3 circula por el bulevar 5 de Mayo. La construcción de estas líneas estuvo acompañada de obras de pavimentación hidráulica e imagen urbana, dado que ambos recorridos atraviesan (e incorporan) puntos turísticos importantes de la ciudad. Mientras que la Línea 2 posee estaciones en el Mercado de Sabores y el Museo del Ferrocarril –ubicado a pocos metros de la estación del Tren Turístico Puebla-Cholula–,²⁷ la Línea 3 cuenta con paradas en el Barrio de Anasco, San Francisco y el Pasaje Histórico 5 de Mayo.²⁸

En principio, la propuesta de introducir un sistema de transporte público más eficiente con el fin de reducir las concesiones en la Zona de Monumentos era formidable no solo para descongestionar el tráfico del área, sino para lograr la preservación del patrimonio urbano-arquitectónico. Sin embargo, nunca se materializó el corredor de transporte zonal que el Plan de Regeneración proponía para atender la movilidad en el centro histórico. Más bien, la Secretaría de Movilidad y Transporte de Puebla gestionó que las rutas de transporte concesionado “[fueran]

²⁷ Red Urbana de Transporte Articulado, “Línea 2 11 Norte-Sur”.

²⁸ Red Urbana de Transporte Articulado, “Línea Valsequillo-CAPU/Valsequillo-Diagonal”.

desviadas para no empalmarse con [la RUTA]”.²⁹ Esto propició que los concesionarios transitaran por las calles de menor capacidad del centro histórico, lo cual generó una degradación mayor del patrimonio urbano y edificado. Pese al término del gobierno estatal 2011-2017, esta modificación en los recorridos del transporte público concesionado se mantiene vigente.

En relación con las iniciativas para mejorar la movilidad de los ciclistas y los peatones, los proyectos se quedaron cortos en escala. Las pocas ciclovías que se construyeron resultaron estrechas e incómodas, mientras que las aceras o banquetas no experimentaron transformación alguna. En cambio, en las sendas turísticas se produjo, aunque modesto, un ensanchamiento de las banquetas.

El Plan de Regeneración también incluía la implementación de un tren suburbano para conectar la ciudad de Puebla con Apizaco, Tlaxcala.³⁰ No obstante, lo que finalmente se ejecutó fue el Tren Turístico Puebla-Cholula que une la Zona de Monumentos Históricos de Puebla con el Pueblo Mágico de San Pedro Cholula. En su página de internet se señala que es “un tren de transporte rápido y masivo de pasajeros, [...] [que] se coloca a la vanguardia no solo de la movilidad urbana, sino de los atractivos turísticos del estado de Puebla”,³¹ el cual tiene un recorrido de 17.2 kilómetros y circula por los municipios de Puebla, Cautlancingo, San Andrés Cholula y San Pedro Cholula.³²

El Tren Turístico, además, se promovía como un proyecto que “condujo a un desarrollo integral ya que significó la rehabilitación de estaciones y sitios históricos que se encuentran intermedios entre sus dos estaciones”.³³ Sin embargo, la realidad es que transita por zonas inseguras y poco atractivas –por ejemplo, el sector conocido como “la 46” y el mercado Hidalgo– que no fueron rehabilitadas.³⁴ En un inicio la gestión estatal, consciente de este problema, especificó

²⁹ Guillermo Castillo e Itandehui Águila, “RUTA Puebla cumple 1 año entre ajustes, manifestaciones y accidentes”, en *Poblanerías*.

³⁰ Gobierno del Estado de Puebla *et al.*, *ob. cit.*, p. 64.

³¹ Tren Turístico Puebla-Cholula, “Conócenos”, en: <https://www.trenturisticopueblacholula.com/conocenos>

³² Omar Campa, “Viajes en tren por México”, en *El Universal*.

³³ Es importante aclarar que al momento en que se escribe el presente texto esta información ha sido eliminada de la página de internet del Tren Turístico Puebla-Cholula por el gobierno estatal en turno (2019-2024).

³⁴ *Cfr.* Belén Cancino, “Preparan nuevo proyecto de movilidad para tren turístico Puebla-Cholula”, en *El Sol de Puebla*.

que la propuesta iría acompañada de un parque lineal paralelo para generar un panorama más agradable a los turistas y ofrecer un lugar recreativo a los ciudadanos de Puebla y Cuautlancingo.³⁵ Empero, el parque lineal no se llevó a cabo, por lo que las terminales de Puebla y de San Pedro Cholula se constituyeron como los puntos más agradables del recorrido. A mediados de 2019 fue evidente el fracaso del proyecto, por un lado, por su carente atractivo turístico y, por el otro, por los pocos horarios de servicio que ofrece entre semana y el costo elevado del pasaje (60 pesos para turistas foráneos, 30 pesos para turistas locales y 13 pesos para usuarios habituales).³⁶ Estos últimos factores, especialmente, han dificultado la utilización del tren como un transporte público convencional.

El teleférico de Puebla, aunque no se contemplaba en el Plan de Regeneración,³⁷ fue otro de los proyectos desarrollados en la Zona de Monumentos Históricos como parte del objetivo del gobierno estatal de 2011-2017 por modernizar y generar un ambiente apto para las inversiones mediante una promoción turística agresiva.³⁸ Ubicado en Los Fuertes de Loreto y Guadalupe –un espacio dirigido a la recreación, la cultura y el turismo–, el teleférico de Puebla contribuye a una oferta de entretenimiento al estilo parque de diversiones. La creación de espacios con estas características en las ciudades, donde se aglutinan diversas atracciones que pueden ser recorridas en un tiempo limitado, como señalan Joseph Pine y James Gilmore, responde a una demanda contemporánea por el consumo de experiencias.³⁹

La construcción del teleférico se inició a mediados de 2012⁴⁰ y no estuvo exenta de polémica. Con la intención de colocar una estación de descenso demolieron, sin autorización alguna o regulación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que lo respaldase, un inmueble del siglo XVII conocido como la Casa del Torno. Este inmueble devino un objetivo por su ubicación estratégica en el

³⁵ *Idem.*

³⁶ [s. fma.], “Horarios, costos y reservaciones para el Tren Turístico Puebla-Cholula”, en *El Sol de Puebla*.

³⁷ Como ya había mencionado, el proyecto del teleférico fue retomado del Programa Parcial de 1993.

³⁸ Gobierno del Estado de Puebla, *Plan Estatal de Desarrollo*, p. 3.

³⁹ Joseph Pine y James Gilmore, citados en Richard Florida, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, p. 135.

⁴⁰ Patricia Méndez, “Autoriza INAH demolición y reconstrucción de casa del Torno”, en *e-consulta*.

Barrio del Artista, a poca distancia de espacios turísticos e icónicos como el mercado El Parián, el Teatro Principal y la plazuela de Los Sapos. Además, el proyecto original del teleférico incluía la colocación de cinco torres para conectar la zona de Los Fuertes con el centro de la ciudad. Ante esto, al igual que en 1993, la población se manifestó en contra de la destrucción del patrimonio. A principios de 2013,⁴¹ el Comité Defensor del Patrimonio Histórico ganó varias demandas de amparo, con lo cual lograron detener la ejecución y modificar el proyecto.⁴² Para mediados de ese mismo año, el INAH clausuró la obra por falta de permisos.⁴³

Finalmente, el teleférico de Puebla se inauguró a principios de 2015, convirtiéndose en el más caro del país tanto por su costo de construcción como por la tarifa del recorrido.⁴⁴ Su trayectoria consta tan solo de dos torres conectadas a una distancia de 688 metros: mientras que una de las torres se encuentra en la cima de Los Fuertes –entre el Centro Expositor, el Museo de la Evolución y el Planetario Puebla–, la otra está ubicada al exterior del límite norte del parque, colindando principalmente con la colonia Moctezuma. El gobierno realizó obras de limpieza en las fachadas, las calles, las banquetas y las azoteas de las viviendas que alcanzan a observarse desde las góndolas e, incluso, solicitó a los habitantes de la colonia Moctezuma que se abstuvieran de tender su ropa en las azoteas.⁴⁵ Además, con el objetivo de restaurar el paisaje urbano, el gobierno del estado, en colaboración con la empresa Comex, impermeabilizó las azoteas –un total de 101 750 metros cuadrados– con un diseño en color azul y blanco “alusivo a la talavera”⁴⁶ que fácilmente podría interpretarse o percibirse como propaganda partidista (Imagen 2).

Si bien las grandes obras con fines turísticos destruyen y deterioran el patrimonio edificado, es importante mencionar que la Casa del Torro, por ejemplo, se encontraba abandonada antes de su demolición. El Plan de Regeneración indica que una de las problemáticas sociales en la Zona de Monumentos Históricas es, precisamente, el “despobla-

⁴¹ Miguel Hernández, “Teleférico de Puebla, el más caro en todo el país”, en *El Economista*.

⁴² Jorge Castillo, “Teleférico, historia de un proyecto malogrado”, en *Intolerancia Diario*.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ M. Hernández, *ob. cit.*

⁴⁵ J. Castillo, “Molesta a vecinos del teleférico decisión morenovallista de limpiar azoteas”, en *Intolerancia Diario*.

⁴⁶ [s. fma.], “Mural Talavera”, en *Comex*.

miento y deterioro de inmuebles en la zona central de la ciudad”.⁴⁷ Por tal motivo, en este plan se proponía la redensificación de la Zona de Monumentos mediante la rehabilitación de los inmuebles deteriorados, en ruinas o en desuso, y la construcción de proyectos de vivienda vertical ecológica de distintas tipologías en los predios baldíos sujetos a la normatividad del Coremun y el INAH (Imagen 3).⁴⁸



Imagen 2. Azoteas de las viviendas de la colonia Moctezuma. Imagen extraída de: *Comex*.



Imagen 3. Propuesta de vivienda vertical. Imagen extraída de: *Plan de Regeneración y/o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno*, pp. 117-118.

El Plan de Regeneración proyectaba un aumento de 129 000 residentes para 2030,⁴⁹ con la finalidad de que la población del centro histórico alcanzara, en ese mismo año, los 238 000 habitantes. Sin embargo, en

⁴⁷ Gobierno del Estado de Puebla *et al.*, *Plan de Regeneración y/o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno*, p. 6.

⁴⁸ *Cfr. Ibidem*, pp. 106-113.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

2012 el gobierno “solicitó la enajenación de algunos inmuebles de la zona para su venta”,⁵⁰ con lo cual la propuesta de redensificación no se concretó. La gentrificación en la Zona de Monumentos ha sido progresiva desde que fue declarada Patrimonio de la Humanidad en 1987: de los 241 000 habitantes que se registraron en 1982, en 2015 quedaban únicamente 41 000.⁵¹ Este despoblamiento del centro histórico se debe a múltiples factores como la declaratoria de utilidad pública y expropiación de 1996, el “alto costo del valor del suelo urbano, que lo hace inaccesible”,⁵² la inseguridad y la “tugurización de la zona”.⁵³ A ello contribuye también que las propuestas e intervenciones para la regeneración y revitalización de los inmuebles y sectores urbanos dentro del área protegida, administración tras administración, solo se concentran en los sitios turísticos o en sus inmediaciones (como lo evidenció la obra del teleférico).

En suma, las intervenciones que se realizaron durante el gobierno estatal de 2011-2017 en la Zona de Monumentos Históricos de Puebla esbozan la continuidad del modelo de “conservación” del patrimonio que instauró el Programa Parcial de 1993. En efecto, aquellas propuestas del Plan de Regeneración que buscaban atender las problemáticas sociourbanas fueron dejadas de lado, pues se privilegiaron los grandes proyectos erigidos en los espacios considerados estratégicos para el turismo y para la inversión de capitales nacionales y extranjeros. Si bien en las inmediaciones de estas obras se realizaron intervenciones para embellecer el entorno urbano, las mismas son superficiales y poco hacen por revertir el despoblamiento en la Zona de Monumentos o por potenciar la revitalización de los sectores que, durante años, han sido ignorados por las administraciones públicas. Todo ello, indudablemente, ha contribuido al deterioro paulatino de los inmuebles protegidos.

Reflexión final-recomendaciones

Como he descrito a lo largo de este texto, las intervenciones en la Zona de Monumentos Históricos han sido, en su mayoría, de carácter turístico o se han limitado a los espacios concurridos por el turismo.

⁵⁰ L. Cabrera, *ob. cit.*, p. 8.

⁵¹ Cfr. Jaime Zambrano, “Poblanos abandonan el Centro Histórico de la ciudad”, en *Milenio*.

⁵² Gobierno del Estado de Puebla *et al.*, *Plan de Regeneración y/o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno*, p. 6.

⁵³ *Ibidem*, p. 23.

Por tanto, las propuestas para restaurar los inmuebles en ruinas o en desuso con el fin de revertir el despoblamiento y detener la gentrificación han operado en un nivel elemental, precisamente por resultar poco rentables para el estado. Aunado a lo anterior, los planes y programas gubernamentales han planteado propuestas y soluciones generales que no consideran las necesidades y problemáticas específicas –y que, por lo mismo, demandan soluciones particulares– de cada área. En ese sentido, con base en mi experiencia como arquitecta, propongo dos recomendaciones para la recuperación y revitalización de los espacios no turísticos dentro de la Zona de Monumentos Históricos de Puebla.

En primer lugar, sugiero fomentar la creación de asociaciones civiles como la de Banda Urbana, A. C. Esta organización fue creada en 2008 por el fallecido Miguel Díaz Hernández, un habitante del Barrio de San Antonio preocupado por proveer de espacios seguros a los jóvenes del vecindario. En la actualidad, Banda Urbana es una asociación civil activa, cuyo principal objetivo es el de “elevar la calidad de vida de los niños del Barrio de San Antonio en Puebla a través de la literatura y el arte para fomentar otras perspectivas sobre la vida barrial”.⁵⁴ Como resultado ha logrado mejorar las condiciones del entorno urbano de San Antonio, así como de los jóvenes que lo habitan, por medio del arte urbano que se ha convertido en un distintivo de la zona.

En segundo orden, llamo la atención sobre la pertinencia de promover la participación colaborativa entre los académicos y estudiantes de arquitectura y las asociaciones civiles. Ello, con el fin de desarrollar proyectos que propongan soluciones a las problemáticas y necesidades arquitectónicas y urbanas específicas de las áreas que se trabajan (Imágenes 4 y 5). Aunque el gran reto que supone tal recomendación es la falta de recursos públicos para la realización de estos proyectos, las acciones de la asociación civil de Banda Urbana demuestran que la participación social, a largo plazo, logra revitalizar y regenerar sus espacios por medios propios.

⁵⁴ IMACP–Instituto de Arte y Cultura de Puebla, “Habla ciudad: Prácticas colectivas de Puebla: Presentación de experiencias artísticas y gestoras”.



Imagen 4. Propuesta realizada para Banda Urbana, A. C. para la restauración de la fachada del inmueble ubicado en el Barrio de San Antonio en la calle 5 de Mayo entre avenidas 22 y 24 Poniente. Proyecto realizado por los que en aquel momento fuimos estudiantes de la Licenciatura en Arquitectura por la Universidad de las Américas Puebla: Adriana Armenta Ramírez, Enrique Jubis Saca y Juan Antonio Flores Pérez. Taller de Diseño Arquitectónico VII impartido por el Mtro. José Ramón Pérez Ocejo, otoño, 2012.



Imagen 5. Proyecto realizado para Banda Urbana, A. C. En la imagen de la izquierda se presenta la propuesta para la restauración del patio central del inmueble ubicado en el Barrio de San Antonio en la calle 5 de Mayo entre avenidas 22 y 24 Poniente. En la imagen de la derecha se integra la propuesta para la colocación de un taller de arte urbano en la primera crujía de la propiedad antes citada. Proyecto realizado por los que en aquel momento fuimos estudiantes de la Licenciatura en Arquitectura por la Universidad de las Américas Puebla: Adriana Armenta Ramírez, Enrique Jubis Saca y Juan Antonio Flores Pérez. Taller de Diseño Arquitectónico VII impartido por el Mtro. José Ramón Pérez Ocejo, otoño, 2012.

Bibliografía citada

- Anderson, Nels, *Sociología de la comunidad urbana. Una perspectiva mundial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Cabrera Montiel, Lorena, “El proyecto del paseo del río San Francisco, Puebla, México. Gentrificación fallida, dirigida por el Estado y la inversión privada”, en *Working Paper series CONTESTED_CITIES*, Universidad Autónoma de Madrid, septiembre 2014.
- Campa, Omar, “Viajes en tren por México”, en *El Universal*, México, 8 de mayo, 2019.
- Cancino, Belén, “Preparan nuevo proyecto de movilidad para tren turístico Puebla – Cholula”, en *El Sol de Puebla*, México, 22 de febrero, 2019.
- Castillo, Guillermo e Itandehui Águila, “RUTA Puebla cumple 1 año entre ajustes, manifestaciones y accidentes”, en *Poblanerías*, México, 14 de enero, 2014.
- Castillo, Jorge, “Molesta a vecinos del Teleférico decisión morenovallista de limpiar azoteas”, en *Intolerancia Diario*, México, 9 de noviembre, 2015.
- , “Teleférico, historia de un proyecto malogrado”, en *Intolerancia Diario*, México, 14 de mayo, 2015.
- Diario Oficial de la Federación, Tomo CCCXLV, núm. 14, México, 18 de noviembre de 1977.
- Gobierno del Estado de Puebla, *Plan Estatal de Desarrollo*, Puebla, [s. e.], 2011.
- Gobierno del Estado de Puebla, Gobierno Municipal de Puebla, Instituto Nacional de Antropología e Historia Centro Puebla e Instituto Municipal de Planeación, *Plan de Regeneración y/o Redensificación Urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno*, Puebla, [s. e.], 2011.
- Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, Nueva York, Basic Books, 2012.
- Hernández, Miguel, “Teleférico de Puebla, el más caro en todo el país”, en *El Economista*, México, 7 de enero, 2016.
- IMACP–Instituto de Arte y Cultura de Puebla, “Habla ciudad: Prácticas colectivas de Puebla: Presentación de experiencias artísticas y gestoras”, en: <https://www.facebook.com/IMACP/photos/a.130723023679496/2553761478042293/?type=3&theater> (último acceso: 12 de octubre de 2021).

- Méndez, Patricia, “Autoriza INAH demolición y reconstrucción de casa del Torno”, en *e-consulta*, México, 23 de octubre, 2015.
- Red Urbana de Transporte Articulado, “Línea 2 11 Norte-Sur”, en: <http://ruta.puebla.gob.mx/linea-2> (último acceso: 12 de octubre de 2021).
- _, “Línea Valsequillo-CAPU/Valsequillo-Diagonal”, en: <http://ruta.puebla.gob.mx/linea-3> (último acceso: 12 de octubre de 2021).
- Rodríguez Morales, Leopoldo F., *Modernidad y participación social. El Paseo del río San Francisco en el centro histórico de la ciudad de Puebla*, México, 2001, Tesis, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- [s. fma.], “Horarios, costos y reservaciones para el Tren Turístico Puebla-Cholula”, en *El Sol de Puebla*, México, 26 de enero, 2017.
- [s. fma.], “Mural Talavera”, en *Comex*, México, 12 de septiembre, 2016.
- Tren Turístico Puebla-Cholula, “Conócenos”, en: <https://www.trenturisticopueblacholula.com/conocenos> (último acceso: 11 de octubre de 2021).
- Zambrano, Jaime, “Poblanos abandonan el Centro Histórico de la ciudad”, en *Milenio*, México, 6 de octubre, 2015.

La estetización de la ciudad. Políticas de la regeneración urbana, volumen 17 de La Colección La Fuente, fue editado con fondos de la Facultad de Filosofía y Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. La traducción de textos con fondos del Departamento de Antropología de la Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, a través de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Se terminó de imprimir en junio de 2022 en los talleres de El Errante Editor, S. A. de C. V., Privada Emiliano Zapata 5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas. Fotografía de portada: Carolina Tabares Mendoza.



Colección
La Fuente

Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP y el IF

BUAP
ediciones



MEyA



filosofía@.cu
EDITORIAL

Este libro, volumen 17 de la Colección La Fuente y segundo de su serie Temas, está dedicado al estudio de los procesos de estetización de la ciudad, específicamente, a indagar en el orden sensible de la regeneración urbana activada a través de proyectos de índole cultural. Su acento está en cómo la refuncionalización cultural de infraestructura histórica, civil, vial o industrial incide directamente, por medio de la estetización, en la organización de distintas lógicas políticas, sociales y económicas. El libro fue precedido por el 2do Coloquio Internacional sobre Temas Selectos de la Maestría en Estética y Arte de BUAP (2017), en esta ocasión dedicado a La estetización de la ciudad: políticas de la infraestructura cultural, organizado en colaboración con el Departamento de Antropología de la Universidad de Carolina del Norte, Chapel-Hill (UNC-CH). Consta de 14 capítulos organizados en 3 partes: *Del pasado*, *El cuerpo* y *Las relaciones*.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

ISBN: 978-959-7197-52-2



9 789597 197522

ISBN: 978-959-7197-51-5



9 789597 197515

