

Universidad de Costa Rica
Facultad de Ingeniería
Escuela de Arquitectura
Trabajo Final de Graduación

**ATLAS DE AVENIDA CHA-
PULTEPEC**

Ana Laura Solano Rodríguez
29 Noviembre, 2017





IOS OFFICES

ST REGIS

CASA DINI

AV. CHARULTEPEC
C10 BICENTENARIO
LEIBNITZ ↑

433

43

Trabajo Final de Gradución
Universidad de Costa Rica
Escuela de Arquitectura
Atlas Avenida Chapultepec
A. Laura Solano R.
San Pedro, Montes de Oca
Enero, 2018

Fotografía en página 1: Cocina de apartamento en
Edificio Prim, Colonia Juarez, Ciudad de México
© Laura Solano, 2017
Fotografía en página 2: Edificios de Paseo Reforma
desde Avenida Chapultepec, Ciudad de México
© Laura Solano, 2016

Proyecto final de graduación para optar por el título de Licenciatura en Arquitectura, Escuela de Arquitectura, Facultad de Ingeniería, Universidad de Costa Rica

TÍTULO DEL PROYECTO Atlas de Avenida Chapultepec

FECHA 29 Noviembre, 2017

ESTUDIANTE Ana Laura Solano Rodríguez

COMITE EVALUADOR


Arq. Carlos Mata DIRECTOR


Msc. Luis Armando Duran Segura LECTOR


Arq. Jafet Segura Amador LECTOR


PhD. Valeria Guzmán Verri LECTORA INVITADA


PhD. Zuhra Sasa Marin LECTORA INVITADA

RESUMEN

El Atlas Avenida Chapultepec, consiste en un análisis de producciones visuales en torno a la Avenida Chapultepec en Ciudad de México. Para desarrollarse toma como referencia metodológica el atlas. La escogencia del caso de estudio se debe a que en el 2015 el GDF (Gobierno del Distrito Federal) promovió un megaproyecto que intervenía aproximadamente 1.3km de esta avenida, esta propuesta fue rechazada por los habitantes de los barrios cercanos a través de una consulta popular. El objetivo que se plantea es discernir qué tipo de condiciones urbanas se construyen a partir de las representaciones de la Avenida Chapultepec producidas durante el 2015 y 2016 por medio de un atlas que permita un análisis del sitio.

Índice de imágenes

Capítulo I

- 15 Figura 1. Series sobre el Corredor Cultural Chapultepec. Creación propia
- 19 Figura 2. Isométrico del proyecto CCC entre Burdeos y Toledo. FR-EE
- 19 Figura 3. Diagrama: “El color y el arte”. FR-EE
- 20 Figura 4. Diagrama: “Nuevo nivel de calle: flujo peatonal” FR-EE
- 20 Figura 5. Diagrama “Un proyecto que crea atajos” FR-EE
- 20 Figura 6. Diagrama “Extiende el pulmón verde de la ciudad” FR-EE
- 20 Figura 7. Planta. FR-EE
- 23 Figura 8. Render hacia Insurgentes. FR-EE
- 23 Figura 9. Render hacia Insurgentes más cerca. FR-EE
- 24 Figura 10. Render desde Insurgentes. FR-EE
- 24 Figura 11. Render escalones con hotel. FR-EE
- 25 Figura 12. Render escalones con puente. FR-EE
- 25 Figura 13. Render acueducto y metrobus. FR-EE
- 26 Figura 14. Render acueducto y café. FR-EE
- 26 Figura 15. Diagrama: “Actividades”. FR-EE
- 31 Figura 16. Elevación. FR-EE
- 31 Figura 17. Render comercio, pareja y calle. FR-EE
- 32 Figura 18. Render escalones y techo. FR-EE
- 35 Figura 19. Render sin título
- 35 Figura 20. Render
- 35 Figura 21. Render
- 36 Figura 22. Render
- 36 Figura 23. Render
- 36 Figura 24. Render
- 45 Figura 25. Fotografía ejercicio: presentación de registros inmobiliarios.
- 46 Figura 26. Fotografía ejercicio: registros con vegetación en mayoría de encuadre
- 47 Figura 27. Fotografía ejercicio: aparecen medios para movilidad
- 48 Figura 28. Fotografía ejercicio: paque

- 49 Figura 29. Fotografía ejercicio: encuadre de detalle
- 50 Figura 30. Fotografía ejercicio: actividades
- 51 Figura 31. Fotografía ejercicio: asociaciones Corredor Cultural
- 52 Figura 32. Corredor sin vegetación
- 57 Figura 33. Ensayo ornitológico. Humboldt.
- 58 Figura 34. Portada Album del Ferrocarril. Antonio García Cubas
- 58 Figura 35. Puente del chiquihuite. Jose Maria Velasco
- 60 Figura 36. Plátano. Jose Maria Velasco.
- 63 Figura 37. El valle de México desde Tacubaya. Jose María Velasco
- 64 Figura 38. Un juego de collage que no sirve para nada

Capítulo II

- 23 Figura 39. Fotografía ejercicio: presentacion de registros sobre vecinos
- 24 Figura 40. Fotografía ejercicio: cuatro agrupaciones
- 25 Figura 41. Fotografía ejercicio: relaciones con registros de entrevista
- 26 Figura 42. Fotografía ejercicio: relaciones con registros de entrevista organizadas según fragmentos
- 27 Figura 43. Fotografía ejercicio: interiores de edificios
- n Figura 44. No existe
- n Figura 45. No existe
- 28 Figura 46. Fotografía ejercicio: interiores de edificios organizadas según fragmentos
- 29 Figura 47. Fotografía ejercicio: interiores departamentos
- 30 Figura 48. Fotografía ejercicio: referencias históricas a las que aluden vecinos
- 31 Figura 49. Fotografía de ejercicio: producción visual de vecinos para campaña contra el CCC
- 41 Figura 50. Santa Mari la Juaricua

Capítulo III

- 9 Figura 51. Fotografía: Predio 1 Av. Chapultepec 160
- 9 Figura 52. Fotografía: Predio 3 Av. Chapultepec 225
- 10 Figura 53. Fotografía: Predio 2 Av. Chapultepec 166

- 10 Figura 54. Fotografía: Predio 4 Av. Chapultepec. Córdoba 1, Col. Roma Norte
- 11 Figura 55. Fotografía: Predio 5 Av. Chapultepec 238
- 12 Figura 56. Fotografía: Predio 6 Av. Chapultepec 238
- 12 Figura 57. Fotografía: Juegos entre predios
- 13 Figura 58. Fotografía: Predio 7 Av. Chapultepec 322
- 14 Figura 59. Predio 8 Av. Chapultepec 335
- 15 Figura 60. Predio 9 Av. Chapultepec 348
- 16 Figura 61. Predio 10 Av. Chapultepec 370
- 17 Figura 62. Predio 11 Av. Chapultepec 382
- 17 Figura 63. Predio 12 Av. Chapultepec 404
- 18 Figura 64. Predio 13 Av. Chapultepec 411
- 18 Figura 65. Predio 14 Av. Chapultepec 414
- 23 Figura 66. Fotografía de ejercicio: presentación de registros de documentación en calle
- 24 Figura 67. Fotografía de ejercicio: registros de camino.
- 25 Figura 68. Fotografía de ejercicio: construcciones usuales
- 26 Figura 69. Fotografía de ejercicio: gente en trabajos
- 27 Figura 70. Fotografía de ejercicio: encuadres *collage*.
- 28 Figura 71. Fotografía de ejercicio: ventas.
- 29 Figura 72. Fotografía de ejercicio: parque y estructuras temporales.
- 30 Figura 73. Fotografía de ejercicio: presencias de infancia

Índice Presentación

- 11 Peámbulo
- 13 Introducción
- 16 Sobre estructura
- 18 Apuntes Conceptuales
- 18 Ciudad y condiciones urbanas
- 21 Imagen (representaciones de la Avenida)
- 23 Atlas
- 28 Metodología

Preámbulo

El siguiente Trabajo Final de Graduación es producto del intercambio académico que se prolongó por más de un año durante el 2016 y el 2017 en la Ciudad de México. Para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica establece un precedente como primera tesis de grado que se desarrolla fuera del país. La relevancia de esto tiene que ver con el aprovechamiento de la plataforma universitaria para promover estímulos académicos y abrir el marco de referencia para las compañeras que buscan oportunidades en su crecimiento.

Debido a la complejidad que presenta el siguiente trabajo, es importante referirse a algunos aspectos sobre el itinerario que ha implicado su desarrollo. Como primer punto se definió un caso de estudio que interesaba abordar. La posibilidad de conocer este caso y la metodología surge gracias a la participación en el taller *Especies de espacios. Atlas de Ciudad de Mexico* como parte de la Architectural Association Visiting School Mexico City (AAVS); en este marco se realizó un trabajo con la *Unidad 1: Miradas de reojo*, dirigida por las arquitectas Valeria Guzmán Verri y Alejandra Celedón. El trabajo realizado con ellas fue el punto de partida para conocer e identificar temas que me ha interesado seguir indagando.

A raíz de esta experiencia, se planificó un viaje de estudios a la Ciudad de México por medio de los convenios de movilidad académica que existen entre la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional Autónoma de México. En esta última institución, se contó con la guía y retroalimentación de los profesores del Seminario de Titulación I y II Antropología y Arquitectura del Taller Max Cetto de la Facultad de Arquitectura. De manera paralela se coordinó la conformación del Comité Asesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica para cumplir los requisitos y procedimientos que se establecen para los trabajos finales de graduación. Además a lo largo del trabajo se consultaron a varios investigadores de la UNAM para aclarar temas específicos, tal es el caso de la entrevista realizada al Dr. Luis Salinas del Instituto de Geografía y diversas retroalimentaciones que surgieron con el investigador Peter Krieger del Instituto de Investigaciones Estéticas

a raíz de la participación en su curso Contextos de la Arquitectura del posgrado en Historia del Arte. Por otra parte se contó con la participación de diversas vecinas de la Colonia Juárez, Roma y Condesa de la Ciudad de México y con una asistencia en los procesos de documentación visual.

Para poder llevar a cabo las tareas técnicas de documentación se realizaron dos cursos de formación en fotografía documental, el primero de ellos Narración visual en la era digital (Visual Storytelling in the Digital Age) de la Escuela del Centro Internacional de Fotografía de Nueva York en conjunto con CAMARA Centro Italiano de la Fotografía que se desarrolló de manera intensiva durante el verano del 2016 en Torino. Se enfocaba en la producción de narrativas y en el manejo eficiente de grandes flujos de información visual. El segundo curso fue Análisis y Producción de la Fotografía como Documentación en el Museo Jumex de la Ciudad de México; se enfocaba en el uso de la fotografía como registro de diversos procesos.

Para realizar este trabajo se contó con el Apoyo Financiero de la Oficina de Asuntos Internacionales y Cooperación Externa de la Universidad de Costa Rica el cual sirvió para financiar parcialmente la estadía en Ciudad México.

Introducción

A lo largo de diez capítulos Sennet traza una historia del cuerpo humano en la civilización occidental. Para hacerlo, recorre las ciudades que caracterizan esta historia: Atenas, Roma, Venecia, París, Londres, Nueva York. Explorar las imágenes prototípicas del cuerpo le permite comprender que cada uno de esos cuerpos tiene un espacio distintivo, en ellos existe un orden político que habla genéricamente acerca del cuerpo, y con esto se pueden negar las necesidades de los cuerpos que no encajan en el plan maestro. Así, le es posible hablar de los cuerpos negados. Con el ideal ateniense de calor corporal, desnudez y seguridad se retratan también, las perturbaciones que se crean en las relaciones entre hombres y mujeres. Recorre los ritos liberadores de los cuerpos fríos de mujeres y esclavos, de sus celebraciones sexuales en los tejados, de las condiciones de suciedad en la mayoría de los distritos. De la voz y los espacios para hablar. Explora cómo los romanos constituyen escenarios de visibilidad y gestos enfáticos, cómo midieron el cuerpo con geometrías presentes en el trazo urbano. Desde las primeras células cristianas pasa a las catedrales góticas en un medioevo de artesanos que regulan un comercio incipiente. Llega a los primeros guetos judíos en Venecia, al miedo a tocar. Pasa por los descubrimientos de la circulación y respiración que llevaron al deseo de planificar ciudades que funcionaran como un cuerpo sano. El bloqueo del movimiento implicaba que la ciudad sufriera una crisis circulatoria; en esos términos Adam Smith hablaba de salud económica y pudo plantear una “respiración de mercancías”, el “ejercicio de capital” y el “estímulo de la energía laboral” para nutrir a todos los miembros de la sociedad. Disparates interesados, apunta Sennet. Al llegar a la Revolución francesa, señala la declaración de que no podía haber una verdadera revolución si el pueblo no la sentía en su cuerpo; así se retrató la imagen de Marianne una ciudadana ideal. Con sus pechos desnudos se daba una imagen de nutrición revolucionaria, todo el pueblo francés tenía el mismo acceso a su seno. Los volúmenes de los espacios en la ciudad prometían el movimiento libre de los cuerpos. De vuelta en Londres, mientras se aseguraba una facilidad de despla-

zamiento individual, se dificultaba el movimiento de los grupos organizados . La aparición del automóvil provocó una revolución relacionada a la velocidad, y condujo a la condena de un individualismo urbano . Se buscó la comodidad en el viaje. De modo que los cuerpos individuales y en movimiento han podido descansar sentados en sillas, carruajes y sofás y disponer climas controlados. Se llega así, a ciudades conformadas por diversidades de personas que coexisten con indiferencia. Sennet elabora -a través de un gran recorrido- la forma en cómo se ha llegado a aliviar el peso sensorial, a tener una relación cada vez más pasiva con el entorno, a que la soledad asegure evitar una relación con los dolores vividos.

Este trabajo tomó como punto de partida la indagación sobre la relación entre el cuerpo y la ciudad . Sin embargo, al trazar una breve historia de Carne y Piedra, podemos comprender que hablar de la ciudad y el cuerpo es una tarea extensa, por lo tanto, para lograr un acercamiento se identificó un caso de estudio que permitiera su delimitación. Este caso corresponde a la Avenida Chapultepec en Ciudad de México y su escogencia se debe a que la relación entre el cuerpo y la ciudad parecía evidente en las confrontaciones de diversos intereses de su desarrollo urbano. En el 2015 el GDF (Gobierno del Distrito Federal) promovió un megaproyecto que intervenía aproximadamente 1.3km de esta avenida y la propuesta fue rechazada por los habitantes de los barrios cercanos a través de una consulta popular. Lo que se tornaba evidente es cómo un modelo de desarrollo urbano y diversas prácticas corporales inciden en la construcción de diferentes ciudades.

El caso de estudio y la metodología planteadas presentaron hallazgos que, en primera instancia, no se explican en términos de la relación cuerpo-ciudad. Y aunque, a lo largo del desarrollo de todo el trabajo ha existido un interés por mostrar la estrecha vinculación entre las prácticas cotidianas y la construcción de la ciudad, el caso de estudio y la metodología hacen que el trabajo esté centrado en el análisis urbano a través de imágenes. Por lo tanto la categoría del cuerpo ha perdido relevancia. Estos avances a lo largo de la investigación han sido posibles al determinar como objetivo discernir qué tipo de condiciones urbanas se construyen a partir de las representaciones de la Avenida Chapultepec producidas durante el 2015 y 2016 por medio de un atlas que permita un análisis del sitio.

Para esto se entienden como representaciones de la Avenida Chapultepec aquellas que fueron producidas por tres actantes: el gobierno, las inmobiliarias y registros realizados en las calles y en casas de vecinos de las colonias Conde-

sa, Roma y Juárez. Estos registros se toman como un lugar en donde se pueden examinar las condiciones urbanas que construyen la ciudad. En otras palabras, se entienden como un soporte desde donde se construyen y se proyectan diversas ciudades.

Por otra parte, debido a que la ciudad se puede comprender como una red compleja e interactiva que vincula una serie de actividades sociales, procesos y relaciones dispares (Grosz, 1992), que se encuentra inacabada, incompleta y que se construye continuamente, además, que no existe una única ciudad, sino que existe una multiplicidad de ciudades (Williams, 2011), es necesario definir la categoría en posteriores apuntes conceptuales.

Para llevar a cabo el objetivo se plantea el atlas como principio metodológico. El atlas es un método de investigación heurística, que se basa en un “procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje” (Tartaz y Gurdi, 2013). El procedimiento de elaboración del Atlas, según Aby Warburg, era la selección y manipulación de imágenes fotográficas, su colocación en una mesa negra (o superficie neutra) bajo un término y la documentación fotográfica de esta mesa. El proceso permite un reposicionamiento de imágenes y la introducción de nuevos elementos, por lo que se considera abierto, continuo e infinito. El collage y el montaje se plantean como técnicas para la puesta en relación directa de imágenes diferentes.

Este atlas está constituido por textos e imágenes. Las imágenes corresponden a representaciones que fueron seleccionadas según la fuente que las produjo (inmobiliarias, Estado, vecinos, etc.) Y que posteriormente se agrupan de manera diversa a lo largo de los tres capítulos: Avenida Chapultepec [A], Vecinos [B] y Propuesta[C]. El atlas está constituido por cada página de este documento, y es en estas páginas que se ha intentado utilizar el montaje y el collage como técnicas para relacionar diferentes registros. Debido al carácter incompleto del atlas, este documento es apenas una primera versión de infinitas posibilidades. No se han logrado establecer montajes tan claros como por ejemplo, las imágenes de la prisión norteamericana, junto al campo de concentración alemán y al campo de golf del que habla Didi-Huberman al referirse al montaje. Sin embargo, se han establecido montajes que han significado hallazgos relevantes para el alcance planteado, sea en los ejercicios con imágenes o en los textos. En cuanto al collage, estos constituyen una técnica que de algún buscó visibilizar una lectura tanto de los hallazgos como de los procedimientos

Sobre estructura

Esta tesis se conforma por una presentación y tres capítulos. Cada una de estas partes se presenta de manera separada, lo cual permite confrontar, cuestionar y relacionar los registros de formas que no se encuentran establecidas en estas páginas.

La primera sección o primer documento Presentación se conforma por la introducción, las anotaciones sobre la estructura y los apuntes teórico-metodológicos que sirven como una referencia para enmarcar los conceptos involucrados en el objetivo general.

Por otra parte, los tres capítulos presentan una misma estructura con variaciones que dependen de los contenidos de cada uno. Las correspondencias en la estructura están señaladas por el formato y el material de soporte (en el caso impreso) del texto y los formatos que no se repiten señalan las variaciones entre cada capítulo. Esta estructura se compone de tres partes principales: I Situación, II Ejercicios con registros, III Conclusiones.

En la Situación por lo general, se encuentra una primera parte que tiene un carácter un tanto etnográfico o subjetivo (apuntes de recorridos en la Avenida o fragmentos de entrevistas) y una segunda parte que permite una contextualización. La confrontación de estas dos partes es un ejemplo de las operaciones de montaje que se buscaron llevar a cabo. Cada una de estas partes está señalada con un color de fondo. El capítulo III no presenta la segunda parte.

El Ejercicio con registros se constituye principalmente por la explicación del ejercicio realizado con registros impresos sobre un fondo negro. Está conformado por una parte donde se especifica la selección de los registros y por una segunda parte en donde se evidencian algunas operaciones realizadas con las imágenes impresas. Para cada capítulo el trabajo ha sido registrado con fotografía. En este documento se presentan las principales relaciones que se han podido identificar durante el ejercicio, no

obstante, todos los procesos ha sido documentado en video y pueden ser consultados en línea. El único capítulo que muestra una diferencia en cuanto a esta estructura es el primer capítulo pues dentro de las operaciones se establece una descripción detallada de ciertas imágenes.

En las Conclusiones no solo aparece un cierre del capítulo sino que se establecen nuevas asociaciones que permiten dar una nueva lectura a los registros, para realizar esta operación se recurre a la consulta de referencias diversas a los registros seleccionados. Por ejemplo en el Capítulo I Avenida Chapultepec [A] se refiere a imágenes del paisaje mexicano, mientras el Capítulo II Vecinos [B] refiere al lenguaje del milagro en situaciones de opresión y finalmente el Capítulo III Propuesta[C] refiere al término de “multiplicador” como posibilidad para diseñar espacios infraestructurales. Las consultas a otras referencias, son también ejemplo del montaje que se ha intentado llevar a cabo. Esto permite una lectura que no necesariamente concluye sino que establece una posibilidad abierta al leerse cada capítulo como pares de montajes:

Avenida Chapultepec [A] -Vegetación
Vecinos [B] - Milagros de Santa Mari
Propuesta[C] - Observatorios (multiplicadores)

Apuntes conceptuales

1. Ciudad y condiciones urbanas

En primer lugar, se entiende que la ciudad, al igual que el cuerpo, está inacabada, incompleta y se construye continuamente. Raymond Williams hace énfasis en la multiplicidad de ciudades en las que vivimos (Williams, 2011) esto permite entender que no hay un modelo de ciudad ideal o una ciudad acabada. Para Grosz, la ciudad provee el orden y la organización que liga cuerpos muy diversos, como el banquero y el indigente, sin que esta relación sea necesariamente consciente y la define como una red compleja e interactiva que vincula una serie de actividades sociales, procesos y relaciones dispares. La estructura de la ciudad provee y organiza la circulación de información, y estructura el acceso social y regional a bienes y servicios, en estos términos, se entiende que, las condiciones urbanas son todos aquellos elementos que estructuran la ciudad y por lo tanto a los cuerpos (Grosz, 1992). Sin embargo, esta definición no es suficiente, para empezar una de sus acepciones define que condición es la situación o circunstancia indispensable para la existencia de otra, si además tomamos en cuenta que los conceptos de urbanidad elaborados durante el siglo XVIII se refieren a la relación entre la forma urbana y comportamiento social (Krieger, 2001), podemos señalar que las condiciones urbanas son aquellas circunstancias que definen la vida humana en torno a una ciudad.

Aun así, esta definición es algo difusa pues los procesos de desarrollo que definen la ciudades como tal, varían según cada contexto. En términos generales se puede comprender la ciudad desde diversas teorías, por ejemplo, para P.Krieger la megaciudad de México puede ser un ejemplo paradigmático de lo que se considera una ciudad collage, siguiendo a Colin Rowe, el autor plantea el principio bajo el cual un tejido de estructuras dispersas crecen junto a sectores densos de urbanización y le llama collage. La ciudad se construye según unidades particulares, se detec-

tan conexiones discretas, se articulan incidentes locales y se celebran colisiones, superposiciones (Krieger, 2001). Aun así estas explicaciones generales no permiten visualizar el caso específico de las condiciones urbanas de México, por esto, se toman en cuenta los acercamientos y el panorama establecido en otros estudios, los cuales permiten dar luz a las condiciones urbanas a las que se refiere el presente trabajo.

Para empezar, como acercamiento P.Krieger plantea que la megalópolis de México se definió -durante las últimas décadas del SXX- por dos conceptos: acumulación y fragmentación. Ambos cuestionan los conceptos tradicionales de ciudad. Al comparar representaciones visuales, se comprueba que la megalópolis de México no cuenta con claridad estructural ni con el metabolismo social de sus habitantes (Krieger, 2001). Según el autor, el paisaje de esta megalópolis es un “laboratorio de experiencias y experimentos contradictorios cuya condición material permite definir estándares de la urbanidad”.

La Ciudad de México está definida también por las memorias y autorreflexiones del ciudadano. Tiene una rica herencia cultural que contrasta con intervenciones de modernidad. En medio de su gran variedad de facetas, las potencialidades afectivas ayudan a superar la desorientación cultural, la alienación global y el anonimato social (Krieger, 2001). Es un contenedor de opciones socio-culturales, que aún con su tamaño permite elaborar una identificación espacial. La mezcla de heterogeneidad visual y su ambiente material impiden una comprensión lineal, por lo cual la percepción fragmentada entre el panorama general de la ciudad y el detalle perdido, es un modelo que se fortalece frente a “un fenómeno tan aplastante como una ciudad de veinte millones” (Krieger, 2001). Para acercarse a ella, el autor plantea manejar la acumulación de informaciones y la fragmentación de interpretaciones que es su retroalimentación con la imagen de la ciudad. Además, desde un punto de vista panorámico, busca puntos de referencia a través de estructuras dominantes como la modelación topográfica y el metabolismo, estos sirven como un marco en el que se hacen cortes analíticos para destilar la memoria y la ecología, su investigación intenta descubrir algunas características del objeto de estudio.

Por otra parte, el autor plantea algunos panoramas extraídos a partir de vistas aéreas. En estas perspectivas se puede observar una relación entre topografía y urbanización, densidad y heterogeneidad, cambio entre el crecimiento ordenado y el irregular, los ejes y periféricos como brechas del orden contra la anarquía

de callejones autogenerados, centros y subcentros, vecindad y lote como elemento básico de construcción megalopolitano. Además se observa que el Anillo Periférico trazado en los setenta ya no marca el límite de la ciudad, lo cual evidencia un desborde de asentamientos en la periferia. Como característica de las últimas décadas del siglo XX, la ciudad enfrentó un acelerado crecimiento debido a vastas construcciones de vivienda residencial y enormes acumulaciones de colonias populares (Krieger, 2001)

Finalmente, la mezcla de fragmentos del pasado (por ejemplo la estructura rectangular del centro histórico) con formas posteriores de urbanismo y la anarquía de suburbanizaciones, así como la presencia del tejido de estructuras dispersas y sectores densos, confirman el principio ciudad collage. Según el autor, la megalópolis de México es considerada una de las capitales de “selfmade” urbanismo por su complejidad y contradicción que a diferencia de otras megaciudades tiene un potencial creativo particular. Los ciudadanos tienen innumerables maneras de formar su ambiente, sus micro urbanismos descalifican cualquier intención de master plan urbanístico y permiten detectar frágiles y escondidas formas de orden específico (Krieger, 2001). Según Krieger el capital simbólico de la ciudad es su diversidad. La Ciudad de México preservó muchos elementos históricos frente a los procesos de modernización que implicaban concreto, rascacielos y automóviles. El Zócalo y otros subcentros históricos (como Coyoacán, San Ángel y Tlalpan) dan cierta orientación cultural y espacial en medio del collage urbano donde megaproyectos, viviendas estandarizadas, superestructuras de transporte, suburbios y periferia se integran de diversas formas al tejido urbano. Éstas son algunas de las estructuras de orden que definen la experiencia urbana, en una escala general o panorámica se podrían considerar como condiciones urbanas.

Krieger sugiere que la Ciudad de México es un laboratorio de experiencias y experimentos contradictorios, que exige formas de percepción atentas y maneras de comprensión complejas, donde las innumerables formas en que los ciudadanos elaboran su entorno permiten detectar modalidades de orden específico. Esas formas de orden son las que este trabajo propone discernir, unas condiciones urbanas en la escala de la Avenida Chapultepec.

2. Imagen (representaciones)

Dado que el desarrollo de este trabajo se centra en imágenes -en su análisis y manipulación- es necesario aclarar cómo se entiende esta categoría. Según W.J.T. Mitchell la pregunta ¿qué es una imagen? no es una cuestión de urgencia actualmente, no por el hecho de que las imágenes hayan perdido su poder sobre nosotros, ni porque su naturaleza sea claramente entendida, sino porque para la crítica moderna el lenguaje y la imagen se han convertido en enigmas, problemas para ser explicados, casas-prisiones que encierran el entendimiento lejos del mundo. (Mitchell, 1984)

Según Mitchell las imágenes han sido miradas como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia que oculta un mecanismo de representación opaco, distorsionado y arbitrario. Para generar otra mirada de la imagen, indaga los “juegos de lenguaje” que jugamos con las nociones de imagen para sugerir preguntas sobre las formas históricas de vida (existencia, perpetua, vigencia) que sostienen esos juegos.

Al examinar las formas en que usamos la palabra imagen en un número de discursos institucionalizados, abre la discusión sobre las maneras en que nuestra comprensión teórica de las imágenes se basa en prácticas sociales y culturales, y así no solamente se centra en qué son las imágenes sino también qué es y en qué se puede convertir la naturaleza humana. Según Mitchell las imágenes no son solo un tipo particular de signo, sino una presencia o un carácter dotado de un estatus legendario (como un actor en un escenario histórico).

Al intentar tener una noción general del fenómeno llamado imágenes, inmediatamente distingue que hay una increíble variedad de cosas que se agrupan bajo ese nombre (fotos, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, espectáculos, proyecciones, poemas, patrones, memorias e incluso ideas) lo que hace parecer que cualquier comprensión sistemática y unificada sea imposible. Y en segundo lugar que el hecho de llamar todas esas cosas con el nombre de imagen no significa necesariamente que todas tengan algo en común.

Para lograr una comprensión general piensa en imágenes como una familia remota que ha migrado en el tiempo y el espacio y que ha experimentado mutaciones profundas en el proceso. Plantea que si se miran los lugares donde las imágenes

nes se han diferenciado a sí mismas unas de otras sobre la base de los límites entre diferentes discursos institucionales, se puede llegar a un árbol genealógico como el siguiente:

Los tipos de imágenes que aparecen son centrales al discurso de alguna disciplina intelectual, por ejemplo las imágenes mentales pertenecen a la psicología y epistemología, las imágenes ópticas a la física, las gráficas, escultóricas y arquitectónicas a la historia del arte, imágenes verbales a la crítica literaria, imágenes perceptuales a un límite entre varias disciplinas. Mitchell localiza como “concepto padre” el concepto de la “imagen tal cual” para la cual su discurso institucional apropiado es la filosofía y la teología. Según él, gran cantidad de literatura sobre la función de la imagen tiende a intimidar a cualquiera que trate de tener un panorama del problema, aun así intenta dar un panorama que escrutiniza las líneas límites que se dibujan entre los diferentes tipos de imágenes, y critica la asunción que cada una de estas disciplinas hace sobre la naturaleza de las imágenes en campos vecinos.

Para esto se pregunta cuáles miembros de la familia de las imágenes son llamados por ese nombre en un sentido estricto, adecuado o literal y cuáles tipos implican algún uso extendido, figurativo o inadecuado del término. Señala que es difícil resistirse a que las imágenes del lado izquierdo son la imágenes propiamente, pues tenemos una vaga idea de qué son las imágenes en un sentido literal de la palabra y con esta idea vaga hay un sentido de que otros usos de la palabra son figurativos e inadecuados, en donde pareciera que las imágenes del lado derecho, son imágenes solo en un sentido dudoso o metafórico.

Parece claro que las imágenes mentales tienen que ser diferentes de las materiales y reales (pictures). En la creencia común, las imágenes mentales no parecen ser estables y permanentes, ni exclusivamente visuales (de la manera en que las imágenes reales “real pictures” lo son). Propone mostrar lo contrario de esta creencia donde las imágenes propiamente (“real pictures”) no son estables, estáticas o permanentes en ningún sentido metafísico, que no son percibidas de la misma manera por los espectadores y que no son exclusivamente visuales, sino que involucran una aprehensión multisensorial e interpretación. Para eso examina la genealogía de las nociones ilegítimas, imágenes en la mente y en el lenguaje.

A lo largo de esta examinación se establecen algunas nociones que pueden informar la categoría de imagen que se presenta en este trabajo. Por ejemplo, Mit-

chell señala que las imágenes en el lenguaje no son copias inmediatas de ninguna realidad, que las imágenes que parecen residir en nuestro lenguaje, son artificiales, signos convencionales no menos que las proposiciones con las que están asociados. Además, apunta que el significado de la imagen no se declara a sí misma como una referencia simple y directa del objeto que representa. Para saber cómo leer la imagen, debemos saber cómo habla, qué es apropiado decir sobre ella y por ella.

Finalmente, Mitchell señala que nuestros signos, y por lo tanto nuestro mundo, son producto de la acción humana y comprender, que aunque nuestros modos de conocimiento y representación pueden ser arbitrarios y convencionales, son los constituyentes de las formas de vida, de prácticas y tradiciones en las que debemos tomar decisiones epistemológicas, éticas y políticas. En lugar de preguntarse qué es una imagen, sugiere preguntarse cómo transformamos las imágenes y la imaginación que las produce, en poderes valiosos-merecedores de confianza y respeto.

Con esta revisión, se puede entender que lo que se ha denominado en el objetivo de este trabajo como representaciones son imágenes y que por lo tanto, son un producto humano que no son una referencia simple y directa de aquello que se presenta, sino constituyentes de diversas formas de la Avenida Chapultepec. En este caso se llamarán registros e interesan no solo por posibilidad de documentar condiciones de un espacio y diversos eventos, sino por permitir interrogarlas cuando son manipuladas.

3. Atlas y montaje

Finalmente, es necesario aclarar la metodología que se plantea para esta investigación: el atlas. En primer lugar, el atlas toma las definiciones y estrategias metodológicas que parten del trabajo de Aby Warburg y que han sido analizadas por los arquitectos Cristina Tartás y Rafael Guridi, sin embargo, no se limita a los formatos que esta plantea, sobretodo porque las herramientas visuales de las que se dispone actualmente, han variado considerablemente debido a los cambios y las posibilidades implicadas en una era digital.

Según Tartás y Guridi (2013) el atlas es un método de investigación

heurística que, en el caso del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg trataba sobre las imágenes y la memoria. El método consiste en un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, por lo que se considera como un proceso abierto e infinito, donde se crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas.

Uno de los mecanismos de puesta en relación directa de imágenes diferentes es el montaje. Según Eisenstein, el montaje era una ruptura en la continuidad del discurso narrativo clásico de Hollywood, y permitía concordancias imposibles, constituía un conflicto dialéctico en donde nuevas ideas emergen de la colisión de imágenes muy diferentes. Lo planteaba como una coordenada para la dirección escénica o fílmica y se trataba de una forma de estructurar, unir o tejer acciones. El montaje sustituye el viejo término de composición pues este se refiere al arreglo de palabras, imágenes y relaciones, mientras que el montaje implica una construcción del ritmo para representar un comportamiento. Se podría decir que el montaje es una convergencia de imágenes disímiles que generan una nueva imagen a partir de su confrontación.

Los autores relacionan el atlas con lo que se ha denominado como “arqueología del saber visual” (Tartás & Guridi, 2013). Según los autores, este planteamiento que estableció G. Didi Huberman, fue posible gracias a la formulación foucaultiana desde la conocida obra *Las palabras y las cosas* en donde se desarrolla una disquisición sobre *Las Meninas* de Velázquez y su complejo juego de miradas, que constituye una compleja red de relaciones centrífugas que cuestionan la aparente estabilidad de la escena doméstica. Posteriormente, en *La Arqueología del Saber*, el filósofo francés plantea una revisión metodológica y ontológica de las estructuras del conocimiento, en la que el saber está vinculado a las características de la época que establece lo que es o no es decible. Según Foucault, la historia del conocimiento no tiene la tarea de descubrir verdades sino de trabajar con masas discursivas a las que organiza estableciendo series y relaciones. Recorrer estas masas permite reconstruir las “verdades evidentes” que constituyen a los sujetos y que se encuentran revestidas por capas arqueológicas. Siguiendo a Foucault, G. Didi Huberman plantea la “arqueología del saber visual” como una superposición de capas arqueológicas de las imágenes heredadas de nuestro acervo cultural y semejante a las heterotopías que define como máquinas de imaginación que crean espacios

de ilusión, denunciando además el espacio real como aún más ilusorio.

Relacionado a este contexto de la historia del conocimiento, según Tartás y Guridi (2013) el atlas constituye una cartografía abierta regida por criterios propios y tiene límites semánticos difusos. Se diferencia de un catálogo, pues este implica una sistematización ordenada de un sistema acotado, mientras que el atlas es un proceso que puede considerarse incompleto y constituye un “Work in progress”. La lectura del atlas es abierta, adireccional e indeterminada pues cada información o imagen llevan a otras nuevas y diferentes, donde las correspondencias entre estas no se basan en analogías conceptuales o jerarquías semánticas que implican profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori.

Según los autores el procedimiento de elaboración del atlas consiste, en primer lugar, en la selección y manipulación de imágenes fotográficas, posteriormente se colocan en la mesa negra en forma de collage o montaje y finalmente se fotografían para que el sistema de relaciones propuesto pueda ser documentado. Es por esto que el proceso permite el reposicionamiento de imágenes e introducción de nuevos elementos. En la historia del conocimiento de la cultura occidental estaba basado en la supremacía del concepto o la idea sobre la imagen, sin embargo, durante el siglo XX se cuestiona esta jerarquía, se apuesta por un saber problemático en lugar de un saber axiomático.

Por esto, los autores consideran que con el atlas se pasa del cuadro a la mesa de disección. El atlas es una metodología que implica ir más allá del papel del observador y Warburg se implica como actor, siendo ésta, una posición avanzada en el campo de la creación del siglo XX, pues rompe con el carácter unitario y finalista del proceso creativo que tenía como meta la “obra maestra”. Lo anterior es correspondiente a la definición de pintura que enmarca ideas de unidad temática, representación de un instante determinado y separación del campo de actuación respecto de la realidad circundante a través de un marco (Tartás y Guridi, 2013). Mientras, el atlas se asocia al arte del siglo XX que supera esos conceptos, en donde la creación, el performance por ejemplo, dinamita la separación del marco al implicar al espectador en la obra. Este proceso creativo trabaja con secuencias o conjuntos que definen intereses múltiples y relaciones cruzadas, como *La Serie*, el *Work in Progress*, *La Ópera Aperta* constituye un proceso abierto, continuo e infinito. En el arte del siglo XX las posibilidades de confrontación que ofrece el montaje se enriquece con otras corrientes y la desaparición del marco del cuadro introduce

nuevos formatos operativos más adecuados en los procesos creativos (Tartás y Guridi, 2013). En este contexto, la mesa de trabajo es el soporte donde diferentes disposiciones pueden materializarse, cotejarse o modificarse. La confrontación de imágenes en mesas de trabajo define cartografías propias regidas por criterios de referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos.

Por otra parte, para los autores, Warburg se refería a una red de relaciones entre objetos que rompe los límites de la temporalidad y la contigüidad, así como, posteriormente, Foucault se refería a un cruce de relaciones oblicuas que trascienden el marco e implican al espectador o de la manera en que Deleuze y Guattari definen la meseta como “toda multiplicidad conectable con otras mediante tallos subterráneos superficiales de manera que se forme y extienda un rizoma” (como se citó en Tartas y Guridi, 2013). Todos ellos anticipan la actual estructura que configura la información digital en red, con infinitas referencias cruzadas. Aún así, los autores sugieren que la red de información digital sigue operando a partir de relaciones conceptuales y semánticas, regidas por un pensamiento platónico y señalan que la mente humana, a diferencia de las máquinas, tiene una capacidad inaprensible de poner en relación lo diverso, finalmente, esto es el tipo de relación que opera en el atlas.

Es importante aclarar que, según P. Krieger, el medio didáctico más importante para los estudios warburgianos es la tabla negra (o mesa negra) para fijar fotografías de obras de arte precedentes de diversos contextos y agrupados bajo un término analítico (Krieger, 1999, p.262). Este sistema de términos permite entrenar una memoria visual y entender el uso de las imágenes, sus estructuras y combinaciones (Ídem, p.264). Se puede decir que es un aparato de investigación, un fichero de motivos visuales, ordenado mediante términos clave. Entre la percepción visual de la imagen y la elaboración terminológica surge un “espacio de reflexión”, un espacio entre estímulo y reacción, donde se ubica la investigación sobre la imagen (Krieger, 2006). Finalmente, para este trabajo es de suma importancia tomar en cuenta algunas advertencias que hace Peter Krieger en torno al pensamiento warburgiano. En primer lugar afirma que Aby Warburg no dejó una estricta metodología de investigación sobre la imagen, sino que sembró inquietudes sobre los sentidos de la imagen, y nos enseñó uno, entre muchos caminos epistemológicos (Krieger, 2006 p.243). En segundo lugar tomo en cuenta las advertencias en cuanto a la industria intelectual, “atractiva para autores vanidosos y editoriales comerciales”,

pues una obra donde hay escasez y fragmentación por un lado y brillantez por el otro, puede generar un atractivo con poca rigurosidad. Y en tercer lugar tomo en cuenta la sugerencia de Krieger que afirma la posibilidad de continuar sus principios con otras preguntas, con otros intereses. Este trabajo no pretende hacer una reproducción literal del modo de trabajo expuesto anteriormente, entiende pues, el atlas como un principio que permite la estructuración de un sistema de organización definido por términos. En este caso, el sistema estará definido por tres tipos de imágenes: las relacionadas al CCC, las extraídas de inmobiliarias y las producidas en la calle. Las preguntas que me planteo giran en torno a la comprensión de las condiciones urbanas en relación con el cuerpo. Esto a partir de un caso de estudio: la Avenida Chapultepec. Indagación y descubrimiento es la propuesta, su producto un diagnóstico metodológico y urbano, esto con el fin de explorar una posibilidad de pensar la práctica arquitectónica más allá del objeto construido como el centro de su reflexión.

Metodología

Al aclarar estos principios metodológicos se hace necesario explicar cómo se aplicaron en el desarrollo del trabajo. La metodología está conformada por cuatro partes o etapas: recopilación de registros, selección y edición, ejercicio en fondo negro y montaje de agrupaciones.

1. Recopilación de registros

En primer lugar se recopilaron o produjeron los tres tipos de registros que conforman la masa de trabajo: registros estatales, registros inmobiliarios y registros de vecinos (en calle). Para la recopilación de los registros estatales se consultaron las publicaciones oficiales en torno al megaproyecto del Corredor Cultural Chapultepec y se seleccionaron aquellas que presentaban imágenes nuevas. Paralelo a esta recopilación se generaron apuntes en cuanto a su publicación y a los discursos que acompañaban las imágenes.

Para la recopilación de registros inmobiliarios se consultaron buscadores de bienes raíces y se seleccionaron registros que fueran producidos por una empresa que tuviera presencia en las tres principales Colonias (barrios) que colindan con la Avenida Chapultepec. Los registros que se tomaron en cuenta fueron las fotografías que acompañaban la promoción de proyectos inmobiliarios.

Finalmente para la recopilación de registros de vecinos (o calles) se establecieron 3 estrategias: una documentación fotográfica de la Avenida Chapultepec, una recopilación de campaña en torno al caso del CCC y un acercamiento a los vecinos de las Colonias. Para el primer punto se realizaron constantes visitas de reconocimiento de la Avenida las cuales fueron documentadas de manera visual y escrita. Para el segundo punto se realizaron entrevistas a vecinos que fueron documentadas a través de video. Además se consultó –también por medio de una entrevista- al Dr. Luis Salinas Arreourtua del Instituto de Geografía de la UNAM, esto con el fin de ampliar los relatos de los vecinos y aclarar términos que aparecen en las entrevistas. Cada uno de los procesos de selección implicó también la conformación paralela de textos que trataran de algún modo los temas presentados en los registros.

2. Selección y edición

Posterior a la recopilación de todo el material, se procedió a su selección y edición, esto implicó sobretodo la reducción y la posproducción del material recopilado en calles y barrios. Las entrevistas fueron transcritas en su totalidad y luego se resumieron en fragmentos que permitieron relacionar los relatos con otros registros. Una vez establecido el material con el que se iba a trabajar se procedió a disponer los registros sobre un fondo neutral (o mesa negra).

3. Ejercicio en fondo negro

Este ejercicio se desarrolló en diferentes etapas. En la primera de ellas se manipularon y observaron los registros, a partir de esto se establecieron los registros en tres agrupaciones principales: Avenida, Vecinos y Propuesta. Con cada una de estas agrupaciones se realizó, un ejercicio sobre el fondo negro. Los ejercicios en fondo neutro para cada agrupación se trabajaron y documentaron por separado. A cada una de estas agrupaciones corresponde un capítulo de la tesis. Todas las tablas negras se trabajaron siguiendo un mismo procedimiento: se disponen todas las imágenes que conforman la agrupación sobre la mesa, se comienzan a poner en relación de diversas maneras y se toman apuntes de los hallazgos u observaciones realizadas a lo largo del proceso. Estos hallazgos conforman la base (o la parte central) del contenido de los capítulos.

4. Montaje de agrupaciones o capítulos

Una vez identificados ciertos hallazgos, estos se compilaban bajo el nombre “Ejercicios con registros” donde se observan las fotografías clave en el ejer-

cicio y se explica el procedimiento. Posteriormente se definieron textos que permitieran un acercamiento al ejercicio. Estos textos se identifican en los tres capítulos bajo el nombre de “Situación” y se constituyen por la investigación realizada durante la recolección inicial del material. Finalmente, se hace una ampliación de hallazgos a través de la incorporación de nuevos elementos, esto permite confrontar lo observado en el ejercicio con nuevas, lo cual permite establecer conclusiones abiertas. En síntesis cada uno de los capítulos se compone de tres partes principales: I Situación, II Ejercicios con registros, III Conclusiones. Es importante aclarar que el ejercicio del atlas no acaba en los ejercicios sobre fondo negro documentados con fotografías, sino que se extiende como un principio en la conformación de este documento. Es por eso que a lo largo del documento se hace referencia a estudios, de manera que estos, al confrontarse con los ejercicios y sus hallazgos, permitan establecer nuevas lecturas. W

AVENIDA



Índice Capítulo I

SITUACIÓN

- 5 Avenida Chapultepec
- 7 Contextualización: empresarialismo urbano

EJERCICIO CON REGISTROS

- 13 Operaciones
- 14 Descripciones
- 41 Fotografía
- 43 Imágenes creadas por computadoras

CONCLUSIONES

- 55 Historias de vegetación y paisaje

Este capítulo es el resultado del trabajo con registros producidos por empresas inmobiliarias y por el gobierno de la ciudad. La parte central **Ejercicio con registros** consiste en fotografías que documentan el ejercicio sobre fondo negro, en ellas se pueden observar diversos procedimientos de agrupación bajo un término clave. Además se especifican operaciones llevadas a cabo con las imágenes. Es el único capítulo que en esta parte presenta una descripción detallada de registros, esto debe a que las imágenes creadas por computadora tienen un amplio uso en la disciplina arquitectónica. Estas descripciones se confrontan con algunas nociones desarrolladas por Keller Easterling en su estudio *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space* que permiten comprender los registros como multiplicadores de las historias que construyen la Avenida.

Antes de esta sección, aparece una primera parte que está conformada por dos textos bajo el nombre **Situación**, esto porque permite dar una contextualización del entorno en el que se encuentra la avenida. El primer texto, *Avenida Chapultepec* tiene un carácter etnográfico y está conformado por anotaciones realizadas a partir de diversos recorridos. El segundo texto, *Contextualización: empresarialismo urbano* es una revisión de estudios relacionados a los procesos de desarrollo urbano que han permitido el establecimiento de un modelo urbano intensivo; permiten comprender dónde se encuentra inmersa la avenida y los intereses de desarrollo urbano en torno a ella.

Finalmente en la parte de **Conclusiones**, se establece una lectura a partir de uno de los hallazgos encontrados en el ejercicio: la abundancia de vegetación. Para realizar esta lectura, se utilizan referencias que confrontan el hallazgo. En primer lugar los estudios de Peter Krieger permiten sugerir que esta abundancia de vegetación cumple una función compensatoria frente a un entorno urbano con serios problemas ambientales. Por otra parte la referencia a Beatriz Sarlo permite reconocer los registros como la representación de un paisaje que suprime de los procesos de explotación que implican el desarrollo mismo del paisaje y por último la referencia al estudio de Amaya Larrucea hace posible reconocer diversos momentos en la historia de representación del paisaje mexicano y las miradas que se han construido a través de ellas, con esto se pueden entender los registros como una construcción de la Avenida Chapultepec como un escenario de contemplación estética para un observador privilegiado.

SITUACIÓN

Avenida Chapultepec

La Avenida Chapultepec no se puede caminar en todo su largo sin tener a disposición una gran parte del día. Es una avenida extensa en el centro de la Ciudad de México. Si se lanza una mirada de reojo nada particular sobresale en ella, su aspecto se confunde con el de muchas otras vías de la ciudad. En esta aparente neutralidad está presente uno de los trazados más antiguos de la urbe, no es extraño que los 22 arcos que quedan de un viejo acueducto colonial, se escondan entre anuncios publicitarios y edificios descuidados.

Seis carriles de automóviles, un camellón en medio de ellos, dos marginales ciclovías en cada sentido, así como estrechas banquetas en cada extremo de la calle, definen no solo la sección transversal de esta avenida sino también la predominancia del tránsito vehicular sobre múltiples experiencias cotidianas. Aunque no sea común caminar sobre Avenida Chapultepec, llegar a ella para hacer un recorrido es posible desde cualquier punto. El metro viaja a través de todo su largo y 5 estaciones de la primera línea abarcan toda su longitud. Entre la multitud subterránea se evita el smog y la alta intensidad del tránsito. Empezando por la estación de metro Balderas, se pasa por un pequeño tramo de la avenida que colinda con parte de la Colonia Centro y la Doctores, hasta llegar a Bucareli. Atrás queda Televisa con sus muros, el Centro de la Imagen y sus parques con árboles, puestos de tacos, ventas y grupos de personas que bailan salsa por las tardes. No faltan lugares dónde encontrar una comida corrida y la marca de los cafés que comienzan a aparecer.

A partir del mercado, en el metro Cuauhtémoc, empieza el tramo de la avenida que bordea gran parte de las colonias Roma, Juárez y Condesa. Desde la calle no se pueden notar los contrastes y las particularidades de cada colonia; ésta vía es la espalda, el molesto borde que las delimita con su imparable ruido de motores y bocinas. Habría que recurrir a un texto de historia para corroborar si este trazado conectaba la capital prehispánica a través del lago Texcoco; entre el concreto de los edificios y el asfalto no hay nada que recuerde que este paisaje pudo haber sido distinto.

En la mitad de la avenida se sitúa la Glorieta Insurgentes, un desnivel subte-

rráneo hace que los automóviles atraviesen su diámetro, y en la superficie, el Metrobús y los autos rodean la glorieta. El centro está destinado a un tipo de plaza por donde se accede a la estación del metro. Oscuros bajo-puentes albergan puestos de policías, baños públicos, tiendas 24 horas, gente sin casa y sex-shops que conectan la plaza con calles fuera del anillo vial. Si se alza la mirada desde la plaza, se aprecian las fachadas de los edificios que envuelven la glorieta. Afuera de ella hay puestos de todo tipo, revistas, periódicos, comida, ropa, accesorios, objetos que se encuentran en casi toda la ciudad.

Salir de la glorieta para continuar por la avenida implica pasar por estrechas banquetas e irresueltos desniveles. A la hora pico aparecen oficiales de tránsito que con sus incansables silbidos y movimientos de brazos, guían el flujo de autos en intersecciones congestionadas como el cruce con Monterrey. En toda la avenida hay al menos una decena de predios sin construcciones, muchos edificios deteriorados y casi ninguna edificación reciente. Al recorrer la otra mitad del segmento, en dirección al poniente, los perfiles de algunos edificios sobresalen, la espalda de un extraño hotel pintado de negro con franjas blancas, las torres de Paseo Reforma, la Torre Bacomer, la Torre Mayor y Torre Reforma. Más adelante se puede distinguir la Estela de Luz -cercana a una de las entradas del Bosque de Chapultepec- y la última estación del metro en la avenida.

En este último tramo, durante el 2015, el Gobierno del Distrito Federal promovió uno de los megaproyectos más grandes de la ciudad. Se pretendía desarrollar en 1,6 km de la avenida un corredor comercial y se sentaba un precedente para construir proyectos privados sobre vialidades públicas, sin embargo, la organización de vecinos en las colonias cercanas negó la construcción del proyecto a través de una consulta popular que se llevó a cabo en diciembre de ese año. Para analizar la confrontación y la capacidad que tienen distintas fuerzas en la construcción de la ciudad, se tomarán en cuenta diversos registros que, partiendo del caso del Corredor Cultural Chapultepec, permitan una comprensión de la Avenida Chapultepec y su relación con los cuerpos que la habitan.

Es por esto que este capítulo se centra en los registros que muestran el tipo de desarrollo urbano que se está llevando a cabo en torno a la Avenida (fotografías y renders), su contextualización y una conclusión que plantea una posible lectura de ellos.

Contextualización: empresarialismo urbano

Desde hace algunos años se distinguió que la Ciudad de México se estaba convirtiendo en una ciudad global (Parnreiter, 2002). Esto quiere decir que los procesos de globalización han provocado una nueva centralidad urbana y que la ciudad se define según las funciones que cumple en la economía global. “Las ciudades globales son centros a través de los cuales los flujos de capital, información, mercancías y migrantes circulan, y desde donde se gestionan y controlan los flujos” (Parnreiter, 2002). Esto quiere decir que en la Ciudad de México se prestan servicios avanzados necesarios para el funcionamiento de la economía global y que también forma parte de una red de ciudades globales.

Los cambios que se dieron durante los años 80 en la economía mundial se vieron reflejados en la Ciudad de México y sus funciones. Cuando finalizó la industrialización por sustitución de las importaciones, y después de superar la crisis provocada por este cambio, la ciudad se convirtió en el centro de la economía de México. La participación de los sectores industriales se redujo considerablemente en oposición al sector de servicios. Desde inicios del año 2000 la ciudad estaba ya altamente caracterizada por los servicios (transportes, almacenajes, comunicaciones y servicios financieros, seguros, actividades inmobiliarias y de alquiler, superaban la industria).

Esta transformación, sin embargo, se concentra en solo seis de las 16 delegaciones de la ciudad, una de ellas es Cuauhtémoc, y en sectores sociales específicos, dejando por fuera a la mayoría de la población. El cambio económico que se dio desde los 80 ha implicado un aumento de la pobreza y de la segregación socioespacial (Parnreiter, 2002). La concentración de estas actividades económicas se refleja en la transformación de los mercados inmobiliarios, en donde la demanda de más espacios de oficinas de “alta calidad” y la transformación de los espacios urbanos están siendo producidos y utilizados mayoritariamente por actores sin una identidad nacional.

Paralelo a estos cambios, y una vez que la Ciudad de México superó la crisis del 94, los cambios políticos se hicieron presentes; por primera vez la ciudad tuvo la posibilidad de elegir un jefe de gobierno. A partir de ese momento la

Ciudad de México ha tenido gobernantes de izquierda que -según muchos autores y diversos estudios- han promovido políticas neoliberales de desarrollo urbano (Olivera y Delgadillo, 2014; Parnreiter, 2011; Delgadillo, 2014; Delgadillo, 2016). Lo cual se ha reflejado no solo en los cambios geográficos donde existen concentraciones corporativas en ciertas delegaciones y desarrollos inmobiliarios acelerados, sino también en las modificaciones normativas que, a pesar de su falta de carácter vinculatorio, influyen en el modelo de desarrollo urbano que se lleva a cabo en la ciudad. Parnreiter señala que la Torre Mayor, generada con capital extranjero (los desarrolladores tienen su empresa registrada en Toronto y actividades económicas en Londres, Nueva York, etc.), se inauguró con un discurso que prometía simplificar los procedimientos para la autorización de proyectos urbanos. El éxito económico de este edificio lo convirtió en un modelo para paseo Reforma y otras áreas, pues sentó un precedente para la modificación de regulaciones urbanas existentes.

Por otra parte, según Victor Delgadillo, a partir del 2000, "(...) en el marco de una política económica voraz de construcción de vivienda de dimensiones mínimas en escala nacional, se inició una nueva fase de expansión urbana en periferias distantes de las ciudades. Esta urbanización formal se basó en el acceso a suelo rural barato; la descentralización de atribuciones a los municipios (que pueden hacer el plan de desarrollo urbano de su demarcación y emitir sus propias licencias de construcción); la privatización de la propiedad rural colectiva; la desregulación de las normas urbanas y de vivienda; y la mutación de los organismos públicos de vivienda de constructores a financiadores." (Delgadillo, 2016). Ese mismo año el GDF (Gobierno del Distrito Federal) emitió la norma conocida como Bando 2 que buscaba fomentar la creación de nuevas viviendas en las áreas centrales de la ciudad para redensificarlas. Debido a que en años anteriores el centro de la ciudad había perdido alrededor de 1.2 millones de personas (Delgadillo, 2016) -como consecuencia de las diferentes crisis económicas, el terremoto de 1985 y los crecimientos urbanos en las periferias- los discursos del gobierno se centraban en la "recuperación" de esta área.

Se suponía que la norma favorecería la construcción de vivienda para sectores de bajos recursos, sin embargo se desarrolló una gran cantidad de vivienda que finalmente fue accesible para la clase media y alta y favoreció el desarrollo inmobiliario (Sin embargo, 2016). No obstante, esta es una entre muchas otras normas y políticas que el gobierno ha impulsado como parte de sus estrategias urbanas. Cada vez más, se ha distinguido que las políticas que se implementan tienen que ver con un desarrollo urbano intensivo y con un modelo de gestión empresarial. Llama la

atención que en los últimos años se han creado nuevas figuras de gestión urbana, por ejemplo, la agencia Servicios Metropolitanos Sociedad Anónima de Capital Verde, creada para administrar propiedades desincorporadas del gobierno local, y planear, construir, comercializar, concesionar y operar diversas propiedades, fue también la encargada de urbanizar el centro de negocios Santa Fe, y de concesionar los puentes para el acceso a este CBD (Central Business District). Esta sociedad sirve de antecedente para la actual agencia que opera en la ciudad (Delgadillo, 2016).

La Agencia de Promoción, Inversión y Desarrollo para la Ciudad de México, PROCDMX es la actual paraestatal que con capital público y formas de funcionamiento privado, promueve la realización de obras y servicios urbanos, a través de asociaciones público-privadas (Delgadillo, 2016). En este marco se han promovido algunos mega-proyectos, entre ellos el CETRAM (Centros de Transferencia Modal) de Chapultepec y El Rosario, el Estacionamiento Plaza de la República y el Corredor Cultural de Chapultepec.

A parte de las políticas de desarrollo urbano intensivas y las nuevas figuras de gestión, los gobiernos de la Ciudad de México también han promovido estrategias para la construcción de una gran cantidad de mega proyectos urbanos, inversiones inmobiliarias transnacionales y actualmente, las Zonas de Desarrollo Económico y Social (ZODES). Estas zonas fueron impulsadas en algunas colonias del centro de la ciudad y promueven una ciudad compacta y densa, que atraiga nuevos pobladores y revitalice áreas urbanas consideradas obsoletas y deterioradas (Delgadillo, 2016). Su principio es especializar zonas que ya cuentan con cierta especialización, crear por ejemplo, la Ciudad de la Salud, la Ciudad Administrativa, la Ciudad del Futuro o de la Innovación y el antes mencionado Corredor Cultural Chapultepec. Según Víctor Delgadillo el Corredor Cultural de Chapultepec “en las inmediaciones de los barrios Roma, Condesa y Juárez, pretendía construir un parque lineal elevado con biblioteca digital, huertos urbanos, estacionamientos subterráneos, comercios y servicios, que se concesionarían a la empresa privada INVEX por 40 años (95% de las rentas urbanas son para ellos y 5% para el gobierno local). PROCDMX señalaba que, para confrontar los problemas de la Avenida Chapultepec y las colonias adyacentes, era imprescindible la creación de este “espacio público” que favorecería a peatones y ciclistas”

En síntesis, con la formulación de esta serie de condiciones urbanas que se han acentuado desde los años 80 a través de diversos procesos, se puede comprender que la promoción y concreción de proyectos urbano-arquitectónicos responde a una red compleja de relaciones, y por lo tanto, su diseño es una manifestación de esta red

que permite llevar a cabo transformaciones concretas en la configuración de la ciudad. Al señalar estos procesos es posible comprender el Corredor Cultural Chapultepec como una estrategia de desarrollo urbano empresarial en la Avenida Chapultepec que responde a dinámicas económicas globales, lo cual también ha sido llamado “Extras-tatecraft” y que implica un estado de excepción de regulaciones (Easterling, 2016)

EJERCICIO CON REGISTROS

Operaciones

Como punto de partida se seleccionaron los registros: imágenes del Corredor Cultural Chapultepec e imágenes producidas por inmobiliarias¹. Los registros se trabajaron por separado, por una parte las imágenes creadas por computadora (renders) y por otra las fotografías. Posteriormente se trabajaron en conjunto. En esta sección se muestran los trabajos realizados en tres partes principales: una *Descripción* detallada de los renders, la explicación de las agrupaciones conformadas durante el ejercicio sobre fondo negro (*Fotografías e Imágenes creadas por computadora*) y finalmente una serie de fotografías que documentan las principales organizaciones (o agrupaciones) del ejercicio. Las *Descripciones* constituyen un acercamiento detallado a los renders debido a que estos registros son particularmente relevantes, no solo para la disciplina arquitectónica, sino para el atlas específicamente.

Bajo los títulos *Fotografías e Imágenes creadas por computadora* se especifican las agrupaciones encontradas durante el ejercicio, el cual, fue registrado en video² donde se puede observar el proceso de puesta en relación de las imágenes. El trabajo con fotografías permitió distinguir términos clave que corresponden a cinco *agrupaciones*: presentación de vegetación, presencia de medios de circulación, parques y plazas, detalles y temporalidades³. En el caso de los renders también se reconocieron rasgos comunes que permitieron agrupar las imágenes en tres etiquetas que las identifican y que corresponden al uso del color.

Uno de los puntos de partida para analizar la Avenida Chapultepec y sus procesos de transformación han sido las representaciones del proyecto Corredor Cultural Chapultepec. Estas imágenes se recopilaron de diversas fuentes que difundieron el proyecto (Figura 1, p.15 y p.16). Para empezar, se analiza una serie de trece imágenes publicadas como cortesía del despacho del arquitecto encargado del proyecto y difundidas en un sitio web que funciona como base de datos de proyectos arquitectónicos. Esta serie está conformada por diagramas arquitectónicos (plantas e isométricos) y renders del proyecto.

De la calle Toledo hasta la calle Burdeos se diagrama un tramo del proyecto. En el isométrico los volúmenes grises y de diversos tamaños que aparecen en la parte posterior, generan una pared neutral que guía la atención hacia la estructura central de la imagen, ésta es al mismo tiempo, la estructura principal del proyecto en cuestión. Se compone de dos niveles, columnas redondas, un volumen rectangular y gris (por su tamaño es posible pensar que cumple una función estructural), un cerramiento aparentemente de vidrio, sobre el cual hay un techo con diez grupos de rectángulos azules, todo esto, sobre una calle donde transitan cuatro carros y dos autobuses. La

estructura se completa con una serie de rampas y escaleras que se conectan con otros niveles, hacia el espacio de los árboles en la planta baja o hacia las banquetas a través de puentes sobre la calle. En torno a esta estructura se observan figuras humanas de diversos tamaños (todas de pie o sentadas), unos quioscos a lo largo de la banqueta que se pueden entender como tales gracias a la simbología (“4. KIOSKOS”), algunos pasos peatonales y la silueta de 26 árboles en una hilera que se sitúa en la parte frontal del diagrama. Contrario a los volúmenes grises, los árboles son transparentes y su silueta agrega complejidad a pesar de que, a través de ella, se pueda observar que en las superficies extensas y grises del primer nivel, solo quedan por describir las luminarias urbanas, un tipo de balaustrés que definen la circulación lineal, un pequeño estacionamiento de bicicletas y 8 bancas aisladas. Finalmente, hay dos colores que predominan en el diagrama, el verde y el anaranjado. Uno resalta la importancia de la estructura del proyecto (la hace verde y con pérgolas) y el otro, refiere a un texto que indica cómo se debe leer lo que no se entiende o es casi invisible: *jukebox, paneles solares, áreas verdes y área de exposición al aire libre por nombrar algunas* (Figura 2, p.19).

Junto a esta imagen aparecen



Figura 1. Series sobre el Corredor Cultural Chapultepec. Creación propia.

5 diagramas; consisten en una serie de plantas arquitectónicas donde se representan 1.3 km de proyecto a lo largo de la Avenida Chapultepec. El esquema simplifica la calle bajo 5 ideas:

1. La asignación de actividades en cada cuadrante de la avenida según un color y el tipo de espacios donde se desarrollarán programas itinerantes y fijos (esto a través de imágenes genéricas que se acompañan con un título) (Figura 3, p.20).

2. El concepto “flujo peatonal” asociado a una flecha de dos direcciones sobre toda la avenida. En la flecha aparece una cantidad de figuras humanas que se extiende a lo largo de 1.3 km de calle. Además de la flecha principal, surgen 4 flechas perpendiculares que se desvían en sentidos opuestos y debajo de ellas hay otras más pequeñas y punteadas, es decir, de menor jerarquía y en el nivel inferior. También aparecen tres textos que señalan el Metro Insurgentes, Metro Sevilla y el Nuevo CETRAM. Finalmente, un texto plantea que la avenida es un problema pues separa colonias y afirma que el proyecto mejorará el flujo peatonal y conectará las estaciones de transporte público (Figura 4, p.20).

3. El diagrama es semejante al anterior, la flecha principal y las figuras humanas continúan presentes. Sin

embargo, las flechas perpendiculares se representan con líneas curvadas y sobresalen los nombres de algunas calles. Aparecen también, dos textos, uno específica “banqueta elevada continua” y el otro asegura que el nivel elevado sobre la calle, genera una circulación sin interrupción de vehículos y por lo tanto, permite algunos atajos (Figura 5, p.20).

4. Este diagrama se compone de un círculo con el título “Bosques de Chapultepec”, de él surge una flecha en sentido opuesto y aparecen unos pájaros volando, todo en verde. El texto en este caso, asegura que el proyecto extiende el bosque al interior de la ciudad (lo que atraerá más especies) y será una vía de acceso al parque (Figura 6, p.20).

5. El último diagrama arquitectónico de la serie, consiste en una planta de conjunto del proyecto. En ella sobresale la estructura lineal de la propuesta, con colores verdes a lo largo de 8 cuadras de la avenida. Se muestra una noción general del diseño, por diversos detalles de sombra y color, se hace evidente que la mayoría de la intervención se compone de diferentes rampas y niveles. En uno de los extremos de la propuesta, sobresale una estructura de mayor altura que culmina con una aparente rampa en la Glorieta de Insurgentes. Además de los colores verdes, se observa un rectángulo celes-

te, unas superficies cafés y tres grupos de rectángulos azules; por convención y referencia, se puede entender que corresponden a un espejo de agua, unos “decks” y a los generadores solares mencionados en el primer diagrama (Figura 7, p.20).

Para completar la serie, estos diagramas se acompañan de 7 imágenes creadas por computadora (CGI Computer Generated Imagery). Todas ellas representan diferentes perspectivas de un tramo del proyecto que va desde un extremo en la Glorieta Insurgentes hasta la altura de calle Toledo. De los 7 renders, 3 son vistas aéreas que presentan la propuesta desde una perspectiva en donde se aprecia gran parte de la avenida y sus alrededores. En la primera, la perspectiva muestra una parte del paisaje urbano de la ciudad, en el fondo se puede ver la topografía del valle, la extensión de una amplia mancha urbana y edificios cercanos en la colonia Juárez y en la colonia Roma Norte. En el centro de la imagen aparece la propuesta arquitectónica. Entre la representación del fondo y del proyecto se puede notar una diferencia en cuanto a la saturación de los colores y la nitidez de los detalles, mientras uno aparece detrás de una niebla (que muy lejos se convierte en un cielo de azul intenso), el otro, el centro, aparece

con una luminosidad más alta y mucho más legible. Si prestamos atención a este último, las dos líneas que forman la avenida conducen la mirada a un volumen tan alto como los edificios que se encuentran al lado, y que abarca todo el ancho de la avenida. En este, el techo, a modo de dos rampas, se extiende hasta convertirse en la superficie principal que se alarga como un segundo nivel sobre la calle. En este nivel de concreto aparecen 3 volúmenes más, 2 de ellos también tienen un techo-rampa y en el otro se observa un cerramiento de vidrio, hay además una serie de puentes en el lado derecho, uno de ellos concluye en un ascensor y todos cruzan sobre la vía de cuatro carriles. Del lado izquierdo, en la planta baja, se observan una serie de plazas donde predominan los peatones, la más lejana se conforma por una gradería de 10 escalones que conectan la planta baja con el nivel elevado, en la planta baja se observa una agrupación casi ilegible de personas y estructuras, la representación del Acueducto de Chapultepec y un Autobús rojo (semejante al Metrobus). En la siguiente plaza hay una superficie rectangular que, por su color, contrasta con el gris concreto de las otras superficies; además de la representación de las personas hay también un volumen incomprensible de color celeste y gris. En la plaza más cercana hay un bloque blanco de escaleras



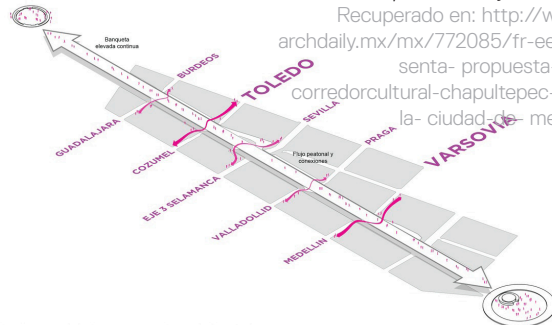
NUEVO NIVEL DE CALLE



Actualmente la Avenida Chapultepec es una barrera que separa las colonias Roma y Condesa de la colonia Juárez. El proyecto mejora significativamente éste sentido del flujo peatonal. Además, el proyecto mejora el flujo en dirección este - oeste generando un nuevo nivel de calle que conecta los principales focos de transporte público de la zona.

Figura 4. Diagrama: *Nuevo nivel de calle: flujo peatonal.* FR-EE
 Recuperado en: <http://www.archdaily.mx/mx/772085/fr-ee-presenta-propuesta-del-corredorcultural-chapultepec-en-la-ciudad-de-mexico>

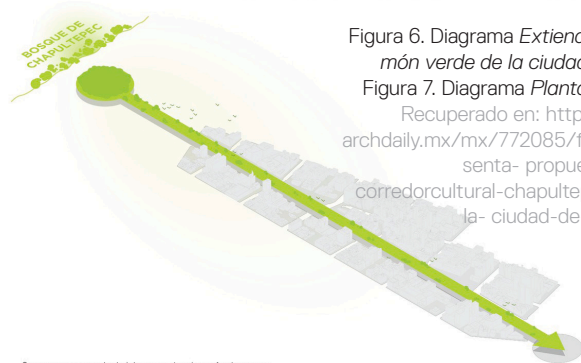
UN PROYECTO QUE CREA ATAJOS



El nivel elevado de calle genera circulaciones sin interrupción por el tráfico vehicular. De esta manera los peatones disponen de atajos entre las diferentes calles que cruzan la Avenida Chapultepec.

Figura 5. Diagrama *Un proyecto que crea atajos.* FR-EE
 Recuperado en: <http://www.archdaily.mx/mx/772085/fr-ee-presenta-propuesta-del-corredorcultural-chapultepec-en-la-ciudad-de-mexico>

EXTENDER EL PULMÓN VERDE DE LA CIUDAD



Se propone un segundo nivel de parque elevado que funciona como extensión del Bosque de Chapultepec hacia el interior de la ciudad. El bosque y el corredor se retroalimentarán mutuamente, atrayendo a especies de aves y otras especies hacia el corredor y a su vez el corredor se convertirá en una nueva vía de acceso al parque.

Figura 6. Diagrama *Extiende el pulmón verde de la ciudad.* FR-EE
 Figura 7. Diagrama *Planta.* FR-EE
 Recuperado en: <http://www.archdaily.mx/mx/772085/fr-ee-presenta-propuesta-del-corredorcultural-chapultepec-en-la-ciudad-de-mexico>

eléctricas y una superficie inclinada. Por último, aparecen automóviles que indican el sentido de las vías, carriles de poco tránsito y desvíos frente a cruces peatonales, también una gran cantidad de personas que de manera aleatoria llenan el espacio, algún tipo de balaustre indicando lugares para circular, ciertas luminarias y muchas, muchísimas plantas creciendo sobre superficies de concreto. Parece que la imagen está completa, sin embargo, de las sombras se puede inferir más información, hay tres focos de luz, en otras palabras, tres soles que provocan sombra en las fachadas y árboles, tanto del lado izquierdo como del derecho, además de una sombra de medio día sobre la estructura central del proyecto. Los negros de las sombras aparecen dispersos en toda la imagen, de manera equilibrada, hay un edificio oscuro en cada lado y en la esquina opuesta al cielo azul intenso, se concentra la mayor cantidad de negro en toda la imagen, bajo esta sombra se oculta la estación del Metro Sevilla, antes exaltado con el texto en un diagrama (Figura 8, p.23).

La segunda perspectiva aérea muestra una sección reducida de la imagen anterior. Se centra en la plaza de los 10 escalones y el Acueducto de Chapultepec, ya no aparece el fondo con montañas, los edificios aledaños aparecen cortados y las sombras

parecen tener mayor coherencia. La perspectiva amplía otros detalles que no aparecen en la imagen anterior; se observan los 4 carriles que van en sentido contrario a la vía dibujada en el primer render, un carril exclusivo para autobuses y un área para el acueducto convertido en fuente con un espejo de agua. La plaza tiene dos grupos de mesas y sombrillas, en los extremos de las 10 gradas, hay escalones más pequeños para que las personas transiten y no se sienten, además aparecen calles adoquinadas, perpendiculares a la avenida, donde hay varios cruces peatonales (Figura 9, p.23).

La tercera vista aérea presenta la avenida en el sentido opuesto, parece más bien, una vista realizada desde la parte más alta del proyecto. Desde ahí se observa la superficie de concreto sobre la calle y que se extiende indefinidamente a lo largo de la avenida; su punto final no se distingue de la topografía lejana del valle, al mismo tiempo, la topografía está indefinida por una niebla. En esta vista la estructura se presenta menos legible, se observa la parte posterior de los 10 escalones, la plaza del Acueducto Chapultepec y uno de los volúmenes sobre el corredor; consiste en un rectángulo de vidrio con un techo caminable. Los elementos entorno a la estructura del corredor son los mismos, gente situada de manera

aleatoria (unos viendo desde el barandal hacia abajo, otros señalando hacia arriba, todos de pie), la calle con carros y los árboles verde brillante (Figura 10, p.24).

De las otras cuatro imágenes que completan la serie, dos de ellas se centran en el área de las gradas y las otras dos en el área del Acueducto. En las gradas se observa gente sentada de manera uniforme, un pasillo a lo largo del volumen de vidrio, las barandas sobre el techo en el que caminan personas, una serie de mesas en la planta baja, y en el fondo se dibuja el volumen principal que, a pesar de la fuerte luminosidad de un cielo celeste, se difumina en una bruma que no permite distinguir claramente su altura (Figura 11, p.24). Desde otra perspectiva -en la segunda imagen de las gradas- se puede ver mejor el volumen de vidrio, en el escaparate se exhiben 8 pares de zapatos, dos imágenes de zapatos y tres maniqués con ropa casual. Llamen la atención dos personas cruzando la calle, pues cargan consigo un parlante en medio de la avenida casi sin autos. Al igual que en las demás representaciones las personas están posicionadas de manera aleatoria, se ven luminarias, hay muchísimas plantas y al fondo, el Acueducto Chapultepec se difumina con el resplandor de la luz (Figura 12, p.25).

Las últimas dos imágenes

se centran en el área del acueducto. Una de ellas, en dirección al poniente, presenta el detalle del espejo de agua del acueducto. Y muestra que el nivel elevado en el centro de la carretera, llega a tener secciones -por las que caminan las personas- que parece no tener más de un metro de ancho. De la misma manera que en las demás imágenes, las personas aparecen dispersas, se presenta el mismo mobiliario, el fondo se difumina ilegible en la luz, y se generan sombras con contrastes y colores intensos (Figura 13, p.25). La otra perspectiva muestra algunas mesas aisladas, fuentes en la plaza del acueducto, unos cajones cuadrados, el fondo donde aparecen las gradas y se revela la estructura del corredor o puente peatonal, esta se apoya sobre una hilera de columnas redondas en el centro de la avenida, además aparecen los abundantes árboles y las dispersas personas (Figura 14, p.26).

Después de esta breve descripción podemos identificar algunas estrategias visuales que se encuentran presentes en casi todas las imágenes, por ejemplo, el proyecto se representa siempre en una perspectiva formada por dos principales líneas que se unen en un mismo punto de fuga y que a su vez contienen en el centro los elementos en los que recae la atención, estas líneas pueden definir un adentro y un



Figura 8. Rrender hacia Glorieta Insurgentes. FR-EE
Recuperados en: <http://www.archdaily.mx/mx/772085/fr-ee-representa-propuesta-del-corredor-cultural-chapultepec-en-la-ciudad-de-mexico>
Figura 9. Rrender hacia Glorieta Insurgentes. FR-EE





Figura 10. *Render desde Insurgentes*. FR-EE

Recuperadas en: <http://www.archdaily.mx/mx/772085/fr-ee-presenta-propuesta-del-corredorcultural-chapultepec-en-la-ciudad-de-mexico>

Figura 11. *Render escalones con hotel*. FR-EE





Figura 12. *Render escalones con puente.* FR-EE

Recuperadas en: <http://www.archdaily.mx/mx/772085/fr-ee-presenta-propuesta-del-corredorcultural-chapultepec-en-la-ciudad-de-mexico>

Figura 13. *Render acueducto y metrobús.* FR-EE



Figura 14. *Render acueducto y café.* FR-EE

Recuperadas en: <http://www.archdaily.mx/mx/772085/fr-ee-presenta-propuesta-del-corredorcultural-chapultepec-en-la-ciudad-de-mexico>



Figura 15. *Diagrama Actividades.* FR-EE

Recuperado en: <http://www.arquine.com/corredor-culturalchapultepec/>



afuera; en el interior se encuentra el proyecto (Figura 13.1 p.x) Ese centro, y por lo tanto la propuesta, está iluminada de manera que las superficies y detalles se observen nítidas y brillantes, a diferencia de lo que se encuentra fuera de las dos líneas, pues todo lo demás es poco saturado, opaco o difuminado en una niebla. Las personas y los árboles aparecen de forma abundante sin que por esto podamos identificar qué otros motivos –aparte de las mesas, las escaleras, los escaparates y el puente de concreto- hacen que las personas se congreguen a lo largo de la avenida, o que las plantas crezcan frondosas sobre una losa de concreto. El único registro que amplía este repertorio de situaciones o actividades es el diagrama con fotografías aleatorias (aparecen el Pabellón Jay Pritzker, una obra de teatro, gente tomando fotos, leyendo, bailando, etc.) (Figura 15, p.26). Los registros no se refieren a los procedimientos requeridos para llevar a cabo estas actividades. Una de las certezas que brindan estas imágenes es que hay medidas determinadas, pues para generar este tipo de imagen, es necesario un modelo tridimensional que se define por puntos en tres coordenadas (x,y,z). Sin embargo las dimensiones no se especifican –no hay acotaciones-. Lo que permiten las medidas del modelo es que la propuesta se construya con

dimensiones y proporciones relativas al contexto ahí representado. Sabemos pues que para que este proyecto pueda ser construido, falta un importante proceso técnico y de gestión, desde la elaboración de planos constructivos a la contratación de diversas empresas especializadas en construcción

Si de estas imágenes no se puede inferir información técnica detallada, nos podemos preguntar ¿qué es lo que se presenta en ellas? ¿Cuál es su función? ¿Qué necesidad existe de mantener ciertos esquemas visuales aparentemente coherentes con la realidad, si su simplificación puede ser también una ficción?

Para acercarnos a estas preguntas, es necesario aclarar que las imágenes se difundieron acompañadas por un artículo en un sitio web que funciona como base de datos y difusión de proyectos arquitectónicos de todo el mundo. Luego del título aparece un vídeo que ya no puede ser reproducido, una breve descripción y un enlace donde la serie de imágenes puede ser observada sin texto, sin embargo, algunas de ellas aparecen a lo largo del artículo. En la serie se presentan primero los renders y luego los diagramas arquitectónicos (de los más simples a los más complejos). La descripción inicial es el único lugar del texto que menciona algo sobre el estado actual de la Avenida

Chapultepec o de la Ciudad, menciona solamente que el crecimiento desmedido de la misma, generó problemas de movilidad y encarecimiento del espacio público, además aclara que es uno de los ejes viales más importantes de la capital. El resto del artículo presenta puntos de vista y descripciones de la propuesta, donde se cita un comentario de cada uno de los tres directores encargados de los despachos involucrados en el proyecto.

Entre los puntos de vista, se considera que la Avenida es una oportunidad para solucionar problemas a través de proyectos que tengan que ver con integración social y desarrollo económico para la zona. Se cataloga el proyecto como el espacio público más importante desde la Alameda Central, sin precedentes y con la mayor diversidad urbana (esto según el arquitecto Fernando Romero). Afirma que la propuesta devolverá la Avenida al peatón y a otros medios de transporte que no son el automóvil. Se dice también que la propuesta es “un brazo que se introduce en el espacio urbano para concientizar sobre la necesidad imperante de la presencia de zonas verdes en la mancha urbana”. Además, el proyecto reinventará el espacio urbano, donde se “gozará de un paisajismo eminentemente verde”, con una selección cuidadosa de plantas que revertirán el efecto de

“isla de calor”.

Los arquitectos afirman que están aprovechando el espacio sobre la vialidad, que el proyecto transformará el entorno al recuperar su vocación histórica, sanará el tejido social afectado de la zona, será el detonador para repensar los paseos urbanos de la capital y de todo el país, se convertirá en un punto de encuentro al propiciar la movilidad entre dos costados, en lugar de representar un muro divisorio. Tienen un compromiso ecológico por lo que conservarán árboles y trabajarán con plantas que se adapten al entorno. La avenida volverá a ser el laboratorio de exploración urbana que fue alguna vez, pues los arquitectos querían celebrar “la vocación social del espacio público (...), a través de un nuevo destino vibrante, activo y multicultural.” (esto según Ruysedael Vivanco de Gyves).

Según las descripciones, el proyecto consiste en un parque lineal elevado, el desarrollo de una “calle completa”, el ordenamiento vial de la avenida, la inserción de más espacios verdes y la introducción de un paseo cultural y comercial a la zona. Se extiende desde el Bosque de Chapultepec hasta la Glorieta de los Insurgentes. Las descripciones afirman en un tiempo futuro que: se abrirán carriles para el flujo de Metrobús, los coches se desplazarán hacia los lados, se ampliará

el camellón central (hasta 57 metros). En el centro de la avenida y a nivel de calle se localizará el paseo principal, habrá carriles específicos para bicicletas, patinetas y patines, carriolas y sillas de ruedas. Tendrá pasos peatonales estratégicamente diseñados. El nivel alto contará con locales comerciales y con un andador peatonal. El agua de lluvia será reutilizada y celdas solares suministrarán electricidad, además, las losas de concreto “tienen” burbujas de aligeramiento compuestas con plástico PET reciclado, lo que tiene un impacto térmico y estructural positivo. El CCC estará dividido en distintas zonas, según las calles, y se celebrarán específicamente diferentes artes, incluido el cine. Cada zona estará ambientada por un color específico y simbólico.

El texto especificado no cumple la función de ampliar los detalles técnicos (dimensiones materiales, etc.) y logísticos que no fueron especificados en los renders. En lugar de especificar y ahondar en las estrategias que lo convierten en una propuesta para la congregación de personas en un espacio público, plantea una serie de afirmaciones formuladas con conceptos generales que pueden ser entendidos de muchas formas.

Si continuamos analizando otras series -donde las imágenes también son mostradas por cortesía del

despacho encargado- no se encuentran muchas variaciones en cuanto a las imágenes con respecto a la serie anterior (lo cual implica que el Corredor Cultural Chapultepec puede ser analizado a través de pocas publicaciones). Por ejemplo, en el sitio web Arquine aparece una serie donde se repiten dos de los renders ya mencionados (Figura 10 y 14), una planta nuevamente asociada a colores e imágenes genéricas (Figura 15, p.26) y cuatro cortes en diferentes calles que cruzan la avenida. Las secciones que se muestran añaden un detalle muy importante: las medidas correspondientes al flujo vehicular, peatonal, de transporte público, banquetas y plaza. Se puede observar que a las banquetas les corresponden medidas de los 4 a los 7 metros de ancho, sin embargo, se revela una gran inconsistencia entre el discurso y el diseño: no hay carriles para una ciclovía (Figura 16, p.31). El texto del artículo carece de referencias a las imágenes y no detalla mayor información que la mencionada en la serie anterior. En el texto se afirma que el Corredor Cultural Chapultepec promueve la transparencia pues se hizo público a través de un sitio web (el cual ya no se encuentra disponible), enfatiza el aporte de la empresa privada sin gastos para el gobierno (menciona a ProCDMX y un consorcio de construcción) y el carácter cultural; según

afirman se evitará el tráfico, se aumentará el espacio público y se generará un Consejo Rector de Parques.

Otro sitio web dedicado a la difusión de proyectos arquitectónicos⁴, presenta una serie de 8 imágenes producidas por computadora en la que solo 2 son nuevos renders. En ellos no se añade mayor información, uno muestra de manera más cercana el nivel elevado, se detalla mejor el cerramiento de vidrio, se aprecian las dos vías de automóviles, en medio de las cuales crecen plantas frondosas mientras una pareja se abraza cerca del barandal (Figura 17, p.31 y p.34). El segundo, muestra el área de las gradas una vez más, pero se observa los escalones de acceso al techo del volumen (Figura 18, p.32 y p.33).

En este texto (aunque tampoco amplía o se refiere a las imágenes), se presenta otra estructura, inicia con algunos datos históricos, se mencionan brevemente algunos problemas de la avenida e inmediatamente se afirma que el proyecto se trata de una revitalización. Así se introduce el resto del artículo que tiene formato de entrevista, donde el arquitecto explica que su diseño se inspira en la fluidez del agua, que se va a alcanzar un equilibrio al preservar valores históricos pero a la vez modernizar porque se va a pasar de un 30% a un 70% de área pedestre, que se convertirá en un lugar de encuentro

porque los vecinos tienen mucha presencia y que contribuirá a un concepto de ciudad moderna, porque la CDMX es diversa y el parque celebrará ese aspecto. Con esto, se sigue observando una distancia entre los discursos verbales y las representaciones. La última de las series consideradas (que promueve el proyecto) es semejante a la primera, en cuanto a los diagramas y renders que publica, sin embargo la cantidad de imágenes es menor, el texto es el mismo y solo se añaden algunos datos históricos al inicio.

Las siguientes 4 series, fueron presentadas en medios que estaban en desacuerdo con la propuesta. Las imágenes cambian significativamente, los colores en la imagen tienen menor saturación y están más unificados, las luces y sombras parecen ser más consistentes, no hay un contraste tan fuerte entre el proyecto y su contexto urbano, además, parece que el diseño del proyecto es diferente al presentado anteriormente, hay además menor cantidad de personas y plantas. La primera de estas series está conformada por 6 imágenes, en ella se observa que el techo del volumen se extiende hasta la parte de la Glorieta de Insurgentes y da la impresión de que se ha desplazado hacia un lado (Figura 19, p.35), la vista del proyecto hacia el poniente muestra considerables diferencias en cuanto a

Figura 16. *Elevación*. FR-EE Recuperado en: <http://www.arquine.com/corredor-cultural-chapultepec/>

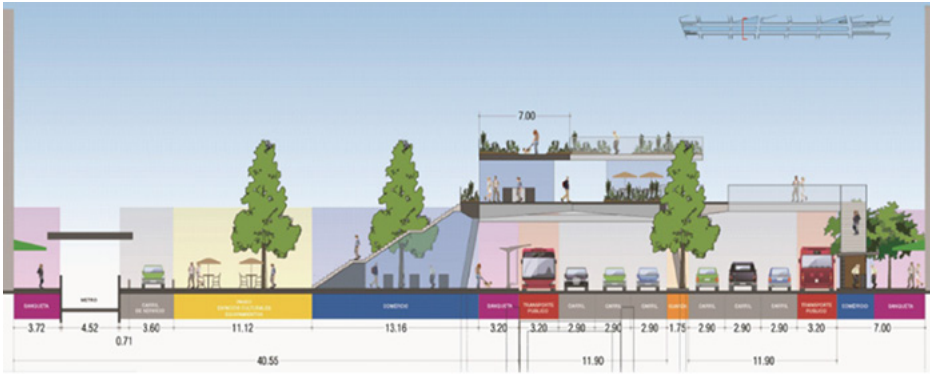


Figura 17. *Render comercio, pareja y calle*. FR-EE Recuperado en: <http://www.designboom.com/architecture/fr-ee-fernando-romerocorredor-cultural-chapultepec-linear-parkmexico-city-08-18-2015/>



Figura 18. *Render escalones y techo*. FR-EE. Recuperado en: <http://www.designboom.com/architecture/fr-ee-fernando-romerocorredor-cultural-chapultepec-linear-parkmexico-city-08-18-2015/>





Figura 17.1 Detalle de render comercio, pareja y calle. FR-EE





Figura 19. *Render sin título.* FR-EE



Figura 20. *Render sin título.* FR-EE



Figura 21. *Render sin título.* FR-EE

Recuperadas en:
<http://www.revistacodigo.com/corredor-cultural-chapultec-6-expertos-opinan-tatiana-bilbaomauciro-rocha-fernanda-canales-victor-alcerreca-alejandra-hernandez-juan-carlos-canono-shopultepec-sichapultec-fernando-romer/>

Figura 22.
Render sin
título. FR-EE



Figura 23. Ren-
der sin título.
FR-EE



Figura 24.
Render sin
título. FR-EE
Recuperado
en: [http://
www.revista-
codigo.com/
corredor-
cultural-
chapultepec-6-
expertos-
opinan-tatiana-
bilbaomauciro-
rocha- fernan-
da-canales-
victor-alcerre-
ca- alejandro-
hernandez-
juan- carlos-
canonoshop-
ultepec-
sichapultepec-
fernando-
romer/](http://www.revista-codigo.com/corredor-cultural-chapultepec-6-expertos-opinan-tatiana-bilbaomauciro-rocha-fernanda-canales-victor-alcerreca-alejandrohernandez-juan-carlos-canonoshopultepec-sichapultepec-fernando-romer/)



los recorridos, plantas y superficies del puente (Figura 20, p.35), en la perspectiva de las gradas se evidencia el carácter comercial de los locales, el diseño de escalones, techos y plantas (Figura 21, p.35). También se observa que el volumen donde culmina el proyecto es diferente, el puente no está conformado por un único y estrechos pasillo y la plaza cambia radicalmente, hay más fuentes y locales (Figura 22 y 23, p.36), en la última imagen se pueden observar mejor estas variaciones (Figura 24, p.36)

En este caso el texto tampoco hace referencia a las imágenes de manera directa, funciona como una crítica donde se expresan razones por las cuales no es un proyecto conveniente y se plantean algunas sugerencias. Principalmente se señala que la estrategia de financiamiento es errónea y el segundo nivel no tiene sentido para resolver problemas peatonales por lo que se sugieren propuestas más simples, baratas y efectivas como la ampliación de la banquette. En otro artículo aparece únicamente una imagen -tal vez la que más sobresale por sus diferencias- acompañada de un texto que recoge los puntos de vista de Alberto Kalach y Teodoro Gonzales de León, donde se sugiere que debería existir una facilidad para unir predios, premios fiscales para los inversores y un proceso de recolec-

ción de opiniones de ciudadanos (Figura 24, p.36). La siguiente serie muestra dos de los primeros renders junto a un texto que menciona de manera breve en qué consiste el proyecto, asegura que los vecinos se oponen y exigen su cancelación (Figura 21 y 24, p.35 y p.36). La última serie repite 1 render y el texto que acompaña se pregunta si para restaurar funciones es necesario ofrecer el trabajo a la iniciativa privada (Figura 19, p.35).

Para concluir esta parte, podemos señalar que algunos de los hallazgos más significativos en cuanto a la representación del proyecto tienen que ver con la manera de destacar la estructura en la imagen (en el caso de la promoción), la información en cuanto al objeto arquitectónico no especifica detalles técnicos y es en algunos casos contradictoria, los textos que acompañan las explicaciones son poco específicos y en la mayoría de los casos no hay referencia entre el texto (discursos verbales) y la imagen. Esto apunta a que las referencias visuales no son tan relevantes para la discusión como las explicaciones, o al menos no están siendo discutidas de manera detallada.

Sobre las descripciones

Según el análisis de Keller Easterling con respecto a la infraestructura contemporánea de las zonas (de la cual el Corredor Cultural Chapultepec es un ejemplo en la Ciudad de México), éstas constituyen una fórmula, un producto espacial. Señala que los enclaves –las zonas- pueden convertirse en instrumentos políticos y objetos de contención, son ambiguos en términos de jurisdicción, imbuidos de mitos, deseos y capital simbólico⁵. Están constituidos por estándares compartidos globalmente que generan gran parte del espacio en el mundo. A este espacio lo ha denominado espacio infraestructural (Easterling, 2016, p.11).

En este espacio global los edificios son productos reproducibles (ya no son cerramientos elaborados singularmente) y, como fenómenos que se reproducen, constituyen una tecnología infraestructural con rutinas y horarios elaborados para organizar el consumo (Easterling, 2016 p.11). Dos puntos del análisis que desarrolla Easterling resultan relevantes para este trabajo: sus observaciones en cuanto a las imá-

genes promocionales de las zonas y las narrativas en torno a ellas.

En primer lugar, señala que cuanto más racionalizados se convierten los productos espaciales⁶, mejor se adecúan a las ficciones irracionales del mercadeo (Easterling, 2016, p.11). Las imágenes generadas por computadora de vuelos a través de brillantes “skylines” se han convertido en señal de las aspiraciones para entrar al mercado global, señala Easterling (Easterling, 2016, p.12) y las especificaciones de los productos que aparecen en ellas son los parámetros mismos del urbanismo global. La tecnología nueva y brillante o las historias persuasivas de las promociones de estos productos⁷ divergen de las disposiciones de las organizaciones espaciales de las zonas (Easterling, 2016, p.62) . Estas disposiciones de objetos y volúmenes en el espacio urbano tienen agencia, es decir el espacio infraestructural está haciendo algo (Easterling, 2016, p.13). Una manera de detectar las disposiciones es a través de la divergencia que existe entre ellas y lo que se declara que estas hacen

(Easterling, 2016, p.62). Asimismo, en el caso del Corredor Cultural Chapultepec esta divergencia se ha encontrado en la promoción de un discurso sostenible y cultural que se promueve en textos y que divergen de la propuesta de desarrollo urbano intensivo sobre la calle que se presenta en las imágenes (y que corresponde a las disposiciones espaciales propuestas para la avenida).

Una de las razones por las cuales Easterling afirma que la infraestructura tiene agencia es porque esta se constituye según disposiciones. Las disposiciones describen la tendencia, actividad, facultad o propiedad ya sea en seres o en objetos, es decir una potencialidad dentro de un contexto⁸. La agencia o actividad de un objeto o un ser reside en su posición relativa y las disposiciones son inherentes a la relación que existe entre estos componentes (objetos, seres, etc.) (Easterling, 2016, p.62). Como un sistema operativo, las disposiciones son información y están marcadas por lo que Easterling define como formas activas (Easterling, 2016, p.62). La disposición, afirma Easterling, es el carácter de una organización que resulta de la circulación de estas formas activas. Al ser marcadores de disposiciones, las formas activas no pueden ser catalogadas como bloques elementales de un edificio o en términos de glosario (Easterling, 2016, p.62). En

lugar del catálogo, sugiere identificar algunas de las muchas formas activas que pueden ser manipuladas, rediseñadas o reescritas como inicio para “crackear” el código del sistema operativo (es decir, las disposiciones, por tanto, la infraestructura). Esto, es posible porque hacen más palpables las disposiciones que ellas conjugan y al proveer algunos instrumentos para ajustar el carácter político del espacio infraestructural.

Entre las formas activas que Easterling ha identificado se encuentran los multiplicadores, los interruptores y remotos, el cableado y la topografía y, finalmente las interacciones y los gobernadores (patrones o reguladores) (Easterling, 2016, p.62).

Esto nos lleva al segundo punto que interesaba en este trabajo: las narrativas. Al final de su análisis en *Extrastatecraft*, Easterling señala que las formas activas son también formas sociales o narrativas y que el diseñador puede realzar las consecuencias espaciales de un multiplicador con las historias no espaciales que lo acompañan (Easterling, 2016, p.192). Esta explotación, tanto de las historias culturales como de los atributos organizacionales que modulan las disposiciones, es un repertorio alternativo para el activismo⁹. Entre algunos de los multiplicadores que presentan estas cualidades se encuentran los chismes, los rumores y

las farsas; son herramientas que han sido utilizadas con frecuencia por los políticamente oprimidos (Easterling, 2016, p.190).

Son estos los multiplicadores que aquí interesan, las narrativas, las historias en torno a una avenida. Las descripciones de las imágenes generadas por computadora del Corredor Cultural Chapultepec representan las disposiciones espaciales del megaproyecto. Y el registro en sí –el render que se multiplica en artículos y publicaciones- es una forma activa de este proyecto, pues a través de ellos se reproducen y se extienden las historias que declaran las intenciones del proyecto urbano. Esta comprensión es un punto de partida que nos permite entender que el atlas que se está observando, se constituye con diversos multiplicadores de este tipo, registros –imágenes y textos- de historias en torno a una avenida.

La primera agrupación (Figura 26, p.46) se define porque la presencia de plantas abarca la mayor parte o una parte central del encuadre (todas las imágenes que no cumplen esta característica se descartaron); éste tema pone en relación o evidencia diversas estrategias visuales donde, las plantas o árboles se utilizan para acompañar otros elementos: detalles de edificios (4 imágenes), bici y café, una mujer y una niña.

Los detalles de los edificios muestran el tipo de desarrollo urbano llevado a cabo a inicios del siglo XX durante el periodo porfirista, de ellos se muestra una apacible entrada, columnas, muros, el frente de una casa con su jardín y un viejo automóvil, finalmente, escondido tras las hojas de una planta, un arco de medio punto. Las otras imágenes muestran personas: una tomando café (al margen de la fotografía, la bicicleta apoyada en las plantas se sitúa en la parte central) una niña en un huerto (está caminando o corriendo, lleva en su mano un objeto) y por último una mujer también güera en el mismo lugar, lleva un bolso y sus manos descansan en las bolsas del pantalón, parece observar un huerto ya plantado.

Al poner en relación estas imágenes se hizo evidente que no se muestra información sobre las disposiciones del proyecto que promueven, privilegian más bien un estilo de vida al retratar objetos consumibles en la ciudad: la bici, la comida del huerto, el café y los jardines. Estas actividades se presentan sin mostrar los tipos de trabajos o acciones que implica llevarlas a cabo, es decir, no aparece quien cuida la huerta, quien haga y sirva el café, quien cuide el jardín). Lo cual quiere decir que no se evidencia la forma de producción y organización. Este hallazgo es relevante porque si lo asociamos con lo que señalaba R.Williams sobre los contrastes retóricos que tradicionalmente han existido entre la vida de la ciudad y la del campo, podemos afirmar que en estos registros existe una continuidad de ellos. Siguiendo a R.Williams la oposición entre el campo y la ciudad se logra "(...) con el mero recurso de suprimir el trabajo campestre y las relaciones de poder a través de las cuales se organiza ese trabajo (...)" (Williams, 2011, p.75). La imagen de la mujer en el huerto es un claro ejemplo de esta supresión. Además Williams señala que "existe una separación ideológica entre los procesos de explotación rural, que fueron disueltos, en efecto, dentro de un paisaje, y el registro de esa explotación que se advierte en los tribunales, los mercados del dinero, el poder político y el gasto conspicuo de la ciudad". Por lo tanto, es posible sugerir que el proceso de explotación del huerto ha sido disuelto en el paisaje de la fotografía, donde, la mano de la mujer en la bolsa requiere de otras manos que trabajen la tierra. Estas últimas son las que se encuentran disueltas en la fotografía a través de un paisaje de plan-

tas, el cual, se incluye como una promesa en la adquisición de un departamento. En la segunda agrupación existen solo 6 imágenes que muestran medios de transporte (Figura 27, p.47), dos de ellos son bicicletas, dos motocicletas (una estacionada en el primer plano de la fotografía, enmarca una pareja sentada frente a una ventana; otra, conducida por una mujer que sonríe tras el casco, atrás, el único auto en la vía casi no se distingue), una patineta con un joven que se mueve por el centro de una calle donde los automóviles están estacionados al margen, por último, un automóvil viejo estacionado dentro de un garaje. Los autos parecen estar fuera de circulación y las calles descongestionadas. Si tomamos en cuenta que en la Ciudad de México existe una superestructura dominante de tráfico, parece difícil comprender a qué ciudad se refieren estas imágenes. Para esto es útil tomar en cuenta la sugerencia de que algunas fotografías de la ciudad pueden tener una función mental compensatoria en contraste con los espacios urbanos degenerados que la gente realmente ve (Krieger, 2007). Ese espacio degenerado es el lugar donde quienes patinan y andan en bici están al margen –y no en el centro o en primer plano- de una vía congestionada de tráfico. La imagen producida por las inmobiliarias compensa con la ilusión de una posibilidad inalcanzable a través de su propuesta. Según Krieger, en el acto de ver, los habitantes se ubican en su ambiente, conocen los contextos arquitectónicos, miden las relaciones espaciales y definen sus hogares, por lo tanto, aprender a leer y entender la imagen urbana es una de las capacitaciones necesarias para desarrollar una conciencia sobre la comunidad urbana (Krieger, x).

Por otra parte la tercera agrupación se reduce a dos imágenes que muestran un parque (Figura 28, p.48), el Parque México en colonia Hipódromo. Al lado del monumento de La Fuente de los Cántaros, en la noche, un grupo de jóvenes lee al lado de su bicicleta y en la tarde unos muchachos juegan fútbol en la explanada. No hay un objeto de enfoque claro, más bien el encuadre –a diferencia de las otras fotografías- es muy abierto y permite fijar la mirada en el lugar que retrata, el Parque México, termina siendo el objeto principal en la fotografía.

La siguiente agrupación (Figura 29, p.49) que no considera los detalles del primer grupo (vegetación), reúne 5 fotografías que muestran detalles (encuadres cerrado), aparecen: una luminaria urbana con un edificio de fondo, un portón que asegura una escalera, un perro dentro de una tienda, las manos de una mujer sirviendo una bebida sobre una bandeja, y el buda sobre la repisa de una venta.

Por último (Figura 30, p.50), bajo la pregunta ¿y qué hace la gente? se agru-

pan 4 personas tomando café (dos de ellas leen un libro) 2 personas hablan para un público en un cuarto oscuro (las fotos son a contra luz y no se distinguen muy bien los detalles), unos juegan y leen en el piso del parque, dos están en la huerta, y otros están en un concierto con bebidas. Todos –a excepción de la niña- son jóvenes. Solo en el parque –puede ser también que en el concierto- está presente la noche, casi todo en estas imágenes, ocurre de día.

En síntesis, los registros fotográficos muestran una vegetación abundante que adorna edificios, vehículos (que no son automóviles) en calles congestionadas, un parque, las manos sirviendo, una mascota y desplazamientos entre huertas, reuniones y cafés. Todos convertidos en objetos de las imágenes con las que se promueven los departamentos, en ellas se compensa la degeneración urbana o se disuelven los procesos de explotación implicados en la vida de la ciudad, retrata en su lugar a los consumidores de esa explotación.

Las imágenes del Corredor Cultural Chapultepec -antes descritas- se agruparon bajo diversas categorías (Figura 31, p.51), las que finalmente se presentan están relacionadas a lo que predomina en ellas como conjunto: la saturación del color. Aparecieron con esto, tres grupos principales: los verdes, los rojos y los blancos.

En el primer grupo la representación de la vegetación es predominante, incluso podría ser mayor que la del proyecto arquitectónico, si se extrae de la imagen se muestra la disposición de un volumen arquitectónico que impera en la Avenida y que se esconde en la presencia de la vegetación. (Figura 32, p.52). Por otra parte las imágenes de colores cálidos muestran de manera más cercana -o incluso guiado- lo que hacen las personas en este lugar (sin muchas variaciones con respecto a lo mostrado en los registros inmobiliarios). Finalmente las imágenes donde predomina el blanco son diagramas que tienen un carácter explicativo, indicativo o didáctico.



Figura 25. Fotografía ejercicio: presentación registros inmobiliarios. Creación propia





Figura 27. Fotografía ejercicio: aparecen medios para movilidad . Creación propia

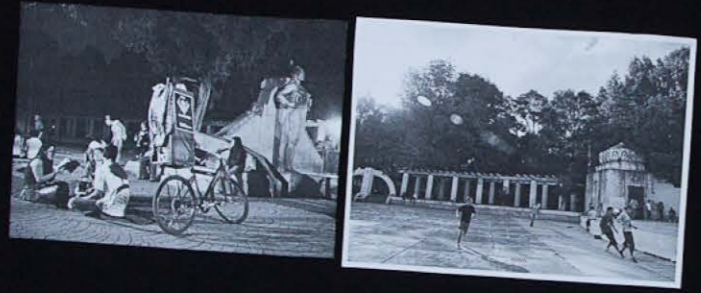




Figura 29. Fotografía ejercicio: encuadre de detalle. Creación propia

Figura 30. Fotografía ejercicio: actividades. Creación propia





Figura 31. Asociación corredor cultural. Creación propia



Figura 32. Corredor sin vegetación. Creación propia



CONCLUSIONES

Historias de vegetación

Hay pues, en ambos registros (fotografías y renders) dos cosas en común: el uso de vegetación abundante en el encuadre y la sugerencia de pocas actividades que cualquier persona podría realizar sin la existencia del proyecto. El uso repetitivo de estos elementos como un tipo de retórica visual, sugiere que es suficiente su inclusión para legitimar cualquier proyecto arquitectónico. Ambos registros parecen reforzar la idea de una única ciudad, donde se oculta todo proceso de producción espacial.

Pero ¿a qué se debe la centralidad de estos elementos en las representaciones arquitectónicas? En un texto que se pregunta sobre la incomprendibilidad paradigmática de la megalópolis latinoamericana, Krieger afirma que “En la óptica de la vieja Europa, las imágenes de la megalópolis latinoamericana provocan inmenso temor y rechazo. Vistas aéreas de las aglomeraciones descontroladas de colonias populares que se expanden en el paisaje, por ejemplo, en la cuenca de México, aparentemente marcan la caducidad de la cultura urbana occidental europea exportada al continente americano desde el siglo XVI. Reportajes en la prensa del viejo continente sobre la violencia cotidiana en las megaciudades latinoamericanas agudizan ese rechazo colectivo. Además, la creciente concientización colectiva europea en cuestiones ambientales conlleva a la clasificación de la ciudad de México como un verdadero limbo ecológico, donde vegetan aproximadamente veinte millones de habitantes bajo condiciones no sustentables”. Según el autor, esta determinación pesimista de la megaciudad en el análisis de imágenes, ha llevado a que muchos historiadores del arte de la ciudad de México guarden serias dudas sobre el imaginario de su propia ciudad como tema de investigaciones estéticas (Krieger, 2012). Es posible identificar que estas dudas también están presentes en ámbitos de producción visual, donde el imaginario propio de la ciudad se disimula a través de paisajes verdes. Tal es el caso de los registros visuales aquí presentados.

Al representarse en ellos un paisaje de la Ciudad de México, es necesario tomar en cuenta que “(...) el paisaje, tanto en su dimensión material, como en su

referencia literaria, es la producción de un tipo particular de observador, sustraído del mundo del trabajo.” Y además que “(...) para que la intervención estética paisajística tenga lugar, es preciso su articulación con un punto de vista que, mágicamente, anula el trabajo y despersonaliza la fuerza de trabajo. El campo nunca es paisaje antes de la llegada de un observador ocioso que puede permitirse una distancia en relación con la naturaleza. El paisaje entonces, antes que construcción material, es distancia social. Para que exista paisaje (en el espacio y en la literatura) es preciso la emergencia de un tipo de hombre más que la existencia de una naturaleza dotada de ciertas cualidades.” (Sarlo, 2011) Entonces, es posible señalar que en las representaciones del Corredor emerge un observador que goza de un paisajismo eminentemente verde. Siguiendo a Sarlo podemos entender este goce visual como la traducción arquitectónica de una tradicional desigualdad: “Entre las granjas y las mansiones rurales existe una desproporción que traduce, en términos arquitectónicos (...) la desigualdad radical entre los campesinos y su explotación por una aristocracia urbana que tiene al campo como escenario de distracción estética, prueba del linaje e ideal de un modo de vida.” Y que la distracción estética proyectada en la Avenida Chapultepec implica la explotación de la calle por parte de un modelo de desarrollo urbano que fortalece la presencia del Central Business District de la ciudad.

La vegetación en el Corredor Cultural Chapultepec se plantea como la promesa de ese escenario de distracción estética y su centralidad quizás se deba a una historia más densa de representaciones paisajistas que de alguna manera han estado –también– cargadas de promesas. Por ejemplo *El Atlas geográfico y físico del reino de Nueva España* y el *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* pretendió por primera vez mostrar y difundir un grande y complejo país de la región americana desde una perspectiva ilustrada (Larrucea, 2016, p. 49). Para esto, incluyó las riquezas del paisaje del valle de México por medio de pinturas de paisajes, según Alexander von Humboldt, estos eran el medio estético, un registro científico para la comprensión de la naturaleza. Bajo esta perspectiva aparecen los hitos emblemáticos del paisaje mexicano (se muestran el Iztaccíhuatl y el volcán Popocatepetl), se estudian las plantas a través de una concepción estética que permite la visión de una naturaleza según paisajes diferenciados, con esto fue posible fundamentar los paisajes característicos de cada región (Larrucea, 2016, p.47) (Figura 33, p.57). Con el fin de comprender complicados conjuntos el trabajo también incluye referencias en cuanto a las personas y sus cualidades sensibles; se describe



Figura 33. Ensayo ornitológico. Recuperado en: http://4.bp.blogspot.com/-wvWew-heSw/UGwuZBGoDcl/AAAAAAAAAKg/wrI_PP_REbU/s1600/21.jpg



Figura 34. Portada Album del Ferrocarril. Antonio García Cubas. Recuperado en: https://http2.mlstatic.com/album-del-ferrocarril-mexicano-mdn-D_NQ_NP_3807-MLM75667572_5233-F.jpg

Figura 35. Plátano. Jose Maria Velasco. Recuperado en: https://68.media.tumblr.com/5c3ad78f38c95f8d15ca7f6d825bb1dd/tumblr_orr2qwC8K11vcjzxm01_1280.jpg





Detalle de Figura 34



Figura 36. Plátano. Jose Maria Velasco Recuperado en:
https://68.media.tumblr.com/5c3ad78f38c95f8d15ca7f6d825bb1dd/tumblr_orr2qwC8Kl1vcjzxm01_1280.jpg

la importancia del país en razón de su territorio, posición geográfica y entidad ante Estados Unidos (Larrucea, 2016, p.27). El estudio del paisaje permitió considerar las desigualdades del suelo sobre el clima, el cultivo de la tierra, el comercio y la defensa militar: “el agrupamiento de las montañas, la extensión de las llanuras, todo lo que constituye la construcción física del globo, guarda relación fundamental con los progresos de la población y con el bienestar de los habitantes”¹⁰, y la formación de un pensamiento en torno a la idea de país que en este caso Larrucea traduce como “un país magnífico forja y alberga grandes hombres” (Larrucea, 2016, p.52).

Por otra parte, el trabajo de Antonio García Cubas consolidó la idea de nación independiente a través de la *Carta General de la República Mexicana*. Este trabajo fue de gran relevancia para la definición de los límites del país, lo cual representaba una gran urgencia frente a la invasión estadounidense de 1847. Para lograrlo se incluyó la información más reciente sobre el territorio mexicano a través de composiciones paisajistas que buscaban destacar un territorio majestuoso y bello, tomando sitios geográficos con una tradición indiscutible (Larrucea, 2016, p.84). Muchas de estas composiciones eran una interpretación construida para los europeos a partir del imaginario sobre las tierras exóticas (Larrucea, 2016, p.87) y las repercusiones de su difusión en la sociedad mexicana son el origen del imaginario con el que se inaugura la idea de paisaje mexicano (Larrucea, 2016). A pesar de que “Muchos mexicanos no conocían ni conocerían jamás estos sitios (...) les permitió forjarse una idea de pertenencia común, les dio un sentimiento de nacionalidad. Su valor estaba más allá del sitio y de la exactitud de su representación, radicaba en la magnificencia de los territorios comunes a los mexicanos y su inclusión quedó para siempre impresa en el imaginario del paisaje nacional” (Larrucea, 2016, p.91).

Queda claro que el uso de la pintura de paisaje fue fundamental para construir una idea de país, sin embargo la presencia del paisaje en la pintura no se reduce a este periodo, su relevancia se encuentra también en la pintura de castas que según Larrucea es un antecedente de la pintura de paisaje. En ellas, la representación del paisaje está asociada a la jerarquía social de quien se retrata, por ejemplo los “Indios bárbaros” (figura x) aparecen entre plantas, animales exóticos y cuevas, mientras que los españoles aparecen entre jardines organizados geométricamente como símbolo de refinamiento y civilidad (Larrucea, 2016, p.124). Estos ejemplos permiten mostrar que el paisaje implica siempre un punto de vista, un observador que lo define, según Larrucea “para que exista un paisaje no basta que exista naturaleza, sino que es necesario un punto de vista y un espectador, un

relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta” (Larrucea, 2016, p.120) para esto es necesario una separación entre el ser humano que se vuelve observador y el mundo como objeto mirado a distancia al que se le otorga significado a través de un vínculo contemplativo (Larrucea, 2016, p.121).

El punto de vista que prevaleció en muchas representaciones del paisaje mexicano fue el de muchos europeos que visitaban el país movidos por las representaciones exóticas de América. Larrucea señala que “los ojos de estos viajeros fueron, en gran medida, los que mostraron a los mexicanos sus paisajes y lugares.” (Larrucea, 2016, p.128). Este hecho junto con las constantes intervenciones extranjeras durante el siglo XIX, provocaron una aversión por los forasteros, posturas en contra de sus opiniones, textos y producciones, y con esto, el favorecimiento del trabajo de mexicanos. En este contexto se sitúa el Álbum del Ferrocarril Mexicano. Colección de vistas pintadas del natural con textos de Antonio García Cubas (Figura 34, p.58 y p.59) donde se desplaza el carácter alegórico de las imágenes simbólicas y, se prefiere la mirada de mexicanos como respuesta a la prevalencia de trabajos extranjeros.

Bajo la mirada positivista que asumieron los mexicanos, las pinturas de José María Velasco -considerado el máximo exponente de la pintura paisajista- muestran una actitud de valorización de la naturaleza mexicana (Larrucea, 2016, p.159). Según Larrucea, al reflejar la flora y la fauna mexicanas Velasco “buscaba contribuir a su puesta en valor con miras hacia su conservación” (Larrucea, 2016, p.160). Se considera que sus paisajes son un fenómeno cultural en la interpretación de la naturaleza, un “complemento crítico a la mirada científica (...)” (Figura 35 y 36, p.58 y p.60). Son pinturas que “Logran el descubrimiento estético de un paisaje que obliga al autodescubrimiento de un sujeto autónomo, en este caso, la nación mexicana liberada.” (Larrucea, 2016, p.175) (Figura 37, p.63).

Este recorrido por la representación del paisaje en México permite comprender que la centralidad de la vegetación en los registros -aquí analizados- responde a una amplia tradición (sea esta premeditada o no), pero que ya no produce un paisaje para la construcción de la vieja noción de país libre, y mucho menos para el autodescubrimiento de un sujeto autónomo. El paisaje propuesto para la Avenida Chapultepec se acerca más al jardín geométrico representado en las pinturas de castas, donde las plantas son genéricas y repetidas indistintamente, que al interés por la definición y el conocimiento de un territorio en la ciudad. De manera contraria ofrece la calle para el desarrollo de una “zona estratégica” en el Central Business District de la Ciudad de México.



Figura 37 *El valle de México de Tacubaya*, Jose Maria Velasco. Recuperado en: <https://uploads5.wikiart.org/images/jose-maria-velasco/valle-de-mexico-tomado-en-las-lomas-de-tacubaya-1884.jpg>

Figura 38. *Un juego de collage que no sirve para nada*. Creación propia



Notas

1 La selección de las imágenes se llevó a cabo durante el 2016, revisando imágenes de proyectos inmobiliarios situados en las colonias, se escogieron los que pertenecían a una única inmobiliaria y que tenía proyectos en varias de las colonias vecinas.

2 Ver video AVENIDA [A], Ejercicio I en: <https://vimeo.com/229189603> con la clave: FOTOyRENDER_I_atlas

3 Al igual que en el trabajo con los renders, estas elementos comunes que responde a las etiquetas mencionadas (presentación de vegetación, presencia de medios de circulación, parques y plazas, etc.) corresponden a un término que permite identificar la operación (agrupación, relación) que se llevó a cabo. No consiste en un tema escogido anterior a la realización del ejercicio, para una mejor comprensión ver el video AVENIDA [A], Ejercicio I

4 Designboom

5 Ver <http://kellereasterling.com/books/enduring-innocence-global-architecture-and-its-political-masquerades>

6 Las zonas se rigen por estrictos protocolos como el ISO, que implican una gestión y burocracia compleja a pesar de que en los discursos de la zona enfatizan la desregularización, ver capítulo I La zona, p.22

7 “Operando en una esfera de excepciones sin fricciones, la zona casi naturalmente adopta el guión del resort y del parque temático”

8 P.62. (Easterling señala que hacer algo activamente puede ser simplemente ocupar una posición, así la disposición usualmente describe las relaciones que se despliegan entre potenciales) Para una mejor comprensión sobre las disposiciones ver Ryle The Concept of Mind

9 P.190 Easterling se refiere al activismo usual que opone enemigos e inocentes –en términos binarios- y que solo ofrece una colusión –confabulación- o una negativa que puede presentar un obstáculo estructural más grande que cualquier oponente casi mítico (Ver pág. 188). Esta anotación es de gran importancia para uno de los textos que se presenta más adelante (y para una de las entrevistas realizadas al investigador Luis Salinas) que tiene que ver con gentrificación. Debido a que el concepto gentrificación tiende a limitar la narrativa a desplazadores y desplazados (enemigo e inocentes), este trabajo no lo toma como un marco teórico, sino como una más de las formas activas que interactúan con los registros.

10 Citado en Larrucea, p.52

VECINOS



Índice Capítulo II

SITUACIÓN

- 7 Fragmentos
- 7 Presentación (a, b, c,)
- 9 Origen (d, e)
- 10 Modus Operandi (g, h, i)
- 11 Caso éxito (j)
- 12 Procesos políticos (l, n, ñ)
- 14 Blanqueamiento (gentrificación)

EJERCICIO CON REGISTROS

- 20 Operaciones
- 21 Agrupaciones

CONCLUSIONES

- 35 Santa Mari la Juaricua, un “arte” mexicano

Este capítulo se desarrolla con registros producidos y recopilados a partir de los relatos de vecinos de la colonia Juárez en Ciudad de México. La parte central del trabajo **Ejercicio con registros** consiste en fotografías que documentan el ejercicio sobre fondo negro, en ellas se pueden observar diversos procedimientos de agrupación bajo un término clave. Además se especifican operaciones llevadas a cabo con las imágenes.

La primera sección del capítulo **Situación**, se conforma por dos textos. El primero consiste en fragmentos de entrevistas a vecinos de la colonia, relatan los desplazamientos que enfrentan en las colonias debido a los procesos de gentrificación y crecimiento urbano. El segundo texto es una revisión sobre estudios de gentrificación que permiten ampliar los relatos de los vecinos y comprender los procesos de desarrollo urbano desde otro punto de vista.

Para finalizar en la parte de **Conclusiones**, se establece una lectura sobre uno de los hallazgos que persistían en a lo largo del trabajo con registros: las formas en que los vecinos enfrentan e inciden en el desarrollo urbano y en una de ellas específicamente, la invención de una santa. Estas formas se confrontan con las observaciones hechas por Michel De Certeau en la *Invención de lo cotidiano* con respecto al uso del lenguaje de milagro como posibilidad para crear un espacio en donde desestabilizar el orden social que impone injusticia.

SITUACIÓN

Fragmentos

*“Así, son a la vez espectadores distantes
e intérpretes activos del espectáculo que
se les propone”*

*El espectador emancipado, Jacques
Rancière*

En el 2015 espacios urbanos de la Ciudad de México comenzaron a llenarse de imágenes que vecinos de la Avenida Chapultepec colgaban en sus muros. Los muros llegaban hasta Costa Rica dando cuenta de la existencia de múltiples observadores del megaproyecto en la avenida. Algunos de ellos se hacían llamar Plataforma Vecinal Juárez Oriente y eran los espectadores emancipados de un desarrollo urbano impuesto. Rancière sugiere que la emancipación comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o transforma la distribución de posiciones¹. El espectador también actúa -nos señala Rancière- observa, selecciona, compara, interpreta. Así, los vecinos de la Juárez comenzaron a elaborar sus propios poemas, y en estos términos, comenzaron a participar en la performance del Corredor Cultural Chapultepec, substrayéndose a lo que debía transmitir su promoción e hicieron de su energía una pura imagen que asociaron a múltiples historias. Ahora estas historias se entretrejen y conforman la 06600 Plataforma Vecinal y Observatorio de la Colonia Juárez. Aquí se disponen sus fragmentos:

Presentación

A

Sergio González Zepeda es parte de esta plataforma y desde un edificio en la Calle Turin explica que el 06600 corresponde al código postal de la colonia, esto porque un código postal delimita con mucha claridad un territorio y finalmente donde se encuentran es en la defensa por el territorio y en la defensa por el arraigo vecinal. La plataforma surgió cuando los vecinos empezaron a notar que algo estaba ocurriendo y que su barrio estaba siendo afectado con violencia. Era -y continúa siendo- importante defender el derecho a permanecer en la geografía que cada quien elige o que por generación le corresponde. Para ellos el arraigo vecinal tiene que ver con la construcción de redes afectivas, redes de sostenibilidad que producen seguridad en el barrio, un tejido social y un sentido de comunidad donde no solo se experimenta un cariño y un interés de compartir con el otro sino un sentido de que si afectan a uno, los afectan a todos. Así, el término Juaricuas es la forma de entenderse como pobladores de un territorio que está en busca de su autonomía, en busca de poder incidir y decidir sobre el rumbo y el destino del espacio que eligieron para habitar².

Sergio cuenta que la ubicación de la colonia en el centro de la ciudad ha sido la causa de la especulación y el interés inmobiliario que ha caracterizado a la Colonia Juárez. Desde que el Paseo de la Reforma se convirtió en un corredor financiero los vecinos han sentido cambios violentos en el barrio. La construcción de la Torre Mayor -dice Sergio- marca el inicio de la construcción de megatorres en esta avenida y con ello, la posibilidad de un colapso en los servicios pues la falta de agua es recurrente, tienen ya problemas de drenaje, contaminación, de transporte y vialidades.

B

-Soy Erica Aguilar vecina del Edificio Prim, de la Colonia Juárez de la Ciudad de México- Así comienza su historia. Cuenta que el edificio ha sido su vida; por cuatro generaciones su familia ha habitado este barrio. Dice que ahora tienen el problema de la gentrificación³ donde nueva gente viene y sube la plusvalía.

-Antes la Colonia Juárez era una colonia muy tranquila, parecía como un barrio, todos nos conocíamos- dice Cristina.

Ella también vive en el Edificio Prim y cuenta que nació en uno de los cuartos que hay en la azotea. Antes podían salir a jugar a las calles, había muchas tiendas, vidrierías, cerrajerías, puestos afuera del mercado. Todos se ayudaban.

Cuando vino el sismo del 85 –cuenta Cristina- la colonia fue un caos, se cayeron muchas cosas, se fue la luz, en las pocas tiendas que había todo se vendía carísimo. Dice que pasaron años muy duros después de eso, que lucharon para que la colonia des poblada no se llenara de pandillas. Ahora no le parece justo que quieran venir a tirar edificios, porque esta colonia era muy bonita. Había muchísimas casas viejas, casonas grandísimas. Dice que a todos los que pueden decir que son barrio, y que como ella tienen 60 años de permanencia en un departamento, los quieren echar.

–Todos estos edificios nuevos que han hecho nos afectan, porque donde antes había una familia ahora hay 20 y ocupan más agua y son más estacionamientos y es más el problema- se escucha Cristina.

C

Origen

Ese es el origen de la Plataforma. Sergio cuenta que un día despertaron con que el propietario de su edificio Francisco Javier Filippi Ibarcena -ciudadano mexicano de origen francés- había vendido el edificio Liverpool 9 en esquina con Bruselas. A los vecinos se les hizo una notificación de que el edificio tenía un nuevo dueño (Luis Rodrigo Rivero Borrel, señala Sergio) y para ellos fue muy claro que había un fuerte problema –que no era nuevo- pero que estaba incidiendo sobre el ciudadano común que era la injusticia, la violación de los debidos procesos y la violación de los legítimos derechos. En la Ciudad de México existe una ley que dice que si el propietario en su legítimo derecho de propiedad quiere vender su inmueble, debe primero ofrecérselo a los inquilinos que habitan en él y respetar ciertos procedimientos para luego poder ofertarlo al libre mercado.

-El problema con nuestro edificio- dice Sergio –es que ese derecho nos fue violado y ante una violación decidimos reaccionar y organizarnos-

Una señora de 70 años, administradora e inquilina del edificio, que tiene un fuerte arraigo, fue quien dijo que era importante resistir.

-Cuando llega a tu puerta una señora de más de 70 años y te dice resistamos, pues alguien de mi edad no puede decir no, vaya usted señora, inmediatamente me pareció de mucha honra y de mucha valentía que ella a su edad dijera resistamos y a mí la palabra me encantó y dije por supuesto, vamos a resistir- cuen-

D

ta Sergio.

Así comenzaron a trazar rutas de comunicación en el barrio y empezaron a enterarse de que no eran los únicos, que muchos edificios más estaban en la misma situación y que era la misma inmobiliaria que los afectaba. Ahí se marca su devenir de observatorio, cuando empezaron a preguntarse quién es y cómo opera ese otro que pretendía violar sus derechos.

E A inicios del 2016 tocaron la puerta de la casa de Erica para decirles que el edificio donde vivían se había vendido, sin la posibilidad de encontrar un lugar que les permita continuar viviendo en el centro de la ciudad, o en un lugar que tenga servicios y accesibilidad semejante, se han visto forzados a tener que desalojar su vivienda para acercarse a la periferia de la ciudad. En medio de presiones como el corte de luz y agua, Erica dice que lo único que busca es tiempo para mover todo lo que se acumuló en esos apartamentos.

Modus Operandi

G Su modus operandi es sencillo, asegura Sergio, ellos lo denominaron “crimen organizado”. Se constituye con la figura de un “arquitecto fashion” de clase media alta, inversionistas, abogados y notarios que trabajan para legalizar lo ilegal. Utilizan imágenes de responsabilidad para promover una imagen limpia, es por esto que para los vecinos el término “blanqueamiento” en lugar de gentrificación es tan importante. Sergio cuenta que este “cartel inmobiliario” -como también lo han llamado- soborna a jueces, actuarios, secretarios y a los policías del barrio, entonces cuando un vecino tiene un incidente con ellos y llegan a reclamar a un ministerio, las versiones de lo ocurrido se han cambiado y el vecino en lugar de haber sido el agredido se convierte en el agresor.

Debido a que el cartel tiene contactos en el registro de la propiedad, cuenta Sergio, recibe información privilegiada para llegar a los predios que tiene irregularidades, así, cuando se acercan a los vecinos y ofrecen comprarles su propiedad, enuncian:

–Conozco a gente importante en el gobierno central, (habla de diputados, habla de senadores y habla de funcionarios públicos) que sin ningún problema regu-

larizan el problema posesión de tu inmueble para que yo te lo pueda comprar- repite Sergio.

Finalmente la estrategia es comprar barato, remodelar, densificar y compactar, un modelo de acción que permite luego vender o rentar caro.

En noviembre del 2013 la Colonia Juárez estaba peleando para que no se activaran los parquímetros. Antes de que se diera una resolución definitiva, la colonia amaneció llena de candados en los carros. Los vecinos molestos, decidieron hacer una manifestación en Paseo de la Reforma en contra de los parquímetros. Al enseñar sus mantas en el semáforo de la esquina Calle Roma y Reforma, aparecieron 300 granaderos. Erica, junto a dos vecinos más, fueron detenidos. Hasta que su familia pudo alcanzar la fianza por varios cargos imputados, tuvo que permanecer 3 días en el reclusorio.

-Ellos dicen que es un mejoramiento, que con esto va a haber más empleo- Cristina cuenta –Lo que quieren hacer, por lo que yo he escuchado es hacer como Santa Fe, algo muy privado.

Caso de éxito y CCC

Poco tiempo después de haberse conformado como un Observatorio vecinal, la 06600 tuvo un caso de éxito, cuenta Sergio. El edificio esquinero de la calle Abraham González y Versalles pasó de una pequeña inmobiliaria, a manos de una inmobiliaria más grande que unificó el vencimiento del contrato de todos los inquilinos sin la posibilidad de renovarlos. A través de una campaña mediática muy potente, afirma Sergio, lograron la renovación de los contratos y la defensa del arraigo vecinal.

Sergio cuenta que se encontraban en medio de ese triunfo importante para los vecinos, cuando el GDF (Gobierno del Distrito Federal) por medio de ProCDMX anunció el proyecto del Corredor Cultural Chapultepec, esto con un esquema de negocio que planteaba que el 95% de las ganancias se las iba a llevar la iniciativa privada –el banco Invex- y a la ciudad que daba el terreno le quedaba el 5%.

H

I

J

Frente a este esquema, los vecinos comenzaron a hablar de un “tercer socio” en la inversión de la ciudad. Sergio habla de un socio porque dice que las decisiones sobre lo urbano en la Ciudad de México, y en todo el mundo, las están haciendo el capital privado a través de inmobiliarias y los gobiernos. Los vecinos hablan de un “Estado inmobiliario”, pues el gobierno se pone al servicio de las inmobiliarias en detrimento del habitante común, es este modelo binomial que los vecinos afirman debe acabarse; por eso un tercer socio. Sugieren que la autoridad debe construir espacios (ágoras amplias señala Sergio) donde la incidencia sobre lo urbano se decidiera entre quienes habitan la zona, la iniciativa privada, el gobierno local y federal, las ong, la academia pública o privada e institutos de investigación. Esto para poder decidir e incidir sobre el espacio público pero también sobre las decisiones que guían el desarrollo urbano de la ciudad. Sergio señala que estas decisiones están siendo tomadas por quienes tienen prisa por llegar a una próxima coyuntura electoral, y que mientras tanto los vecinos permanecen entre decisiones que nada tienen que ver con lo que es importante para ellos:

-Poder habitar territorios donde nos sintamos bien, donde respiremos buen aire, donde tengamos áreas verdes, donde hay espacio público y un largo etcétera importante- habla Sergio

Así, Sergio cuenta que llega el proyecto del Corredor Cultural Chapultepec, lo anuncian y finalmente era un centro comercial.

Procesos políticos

Con el anuncio del Corredor Cultural, lo primero que los vecinos hicieron para organizarse fue conocer la Ley, dice Sergio. En la Ciudad de México existe la Ley de Participación Ciudadana que permite a los ciudadanos solicitar una consulta. Por esto los vecinos se acercaron al IEDF (Instituto Electoral del Distrito Federal) para hacer la demanda de una consulta que determinara si debía llevarse a cabo el proyecto del Corredor Cultural o no. Luego, incidieron en los Comités Vecinales que son las autoridades simbólicas que escogen los vecinos de barrios y colonias, se eligen cada tres años y es a quienes les corresponde solicitar la consulta.

La consulta ciudadana fue aprobada, y por primera vez habitantes de la ciudad activaron este mecanismo. Cuando el gobierno del PRD se dio cuenta que podía

perder la consulta (debido a que iba a realizarse solo en las tres colonias Roma y en la Colonia Condesa) activaron un mecanismo que se llama Consejo Delegacional el cual se conforma por los coordinadores de todos los Comités Vecinales, en este caso de la delegación Cuauhtémoc. De esta manera se amplió la consulta a toda la delegación y los vecinos tuvieron que enfrentar una campaña electoral en un territorio con una población de aproximadamente 500 mil habitantes.

La 06600 trazó una estrategia mediática y una estrategia de campo, en la que participaron diversos sectores: arquitectos, intelectuales, líderes de opinión, artistas, abogados y vecinos. Así el 6 de diciembre del 2015 lograron, a través de un tribunal federal, la suspensión definitiva del proyecto.

Cristina dice que eso a ellos los afecta porque los corren de las casas donde crecieron, de su núcleo. Dice que la gente ahora tiene miedo por lo que pasó con Erica y porque la ley no se aplica como tal. Lo que quieren, menciona Cristina, es que no los desalojen o mejores condiciones para hacerlo, que el edificio se conserve y que a la colonia ya no la destrocen porque la están haciendo pedazos.

-Ahí me di cuenta y supe que la policía aquí en México hace ese tipo de cosas, imputa cargos a la gente que no hace nada, que es inocente- dijo Erica.

N

Ñ

Blanqueamiento (gentrificación)

La Avenida Chapultepec no ha sido una de las prioridades para la inversión y la construcción inmobiliaria desde hace muchos años, es por esto que predominan los discursos sobre el estado de deterioro y la necesidad de hacer algo que mejore sus condiciones. En la mayoría de propuestas de desarrollo inmobiliario los discursos sobre el estado de deterioro o descuido urbano juega un papel importante para justificar nuevos desarrollos inmobiliarios que “rescatan” el espacio degradado.

Con respecto a esto, los análisis sobre gentrificación⁴ en América Latina reconocen que en estas regiones se proporcionan las estructuraciones políticas, sociales y administrativas específicas que influyen en la implementación del neoliberalismo urbano. Según estos, en las últimas dos décadas (2010) las políticas neoliberales han producido un determinado modelo de desarrollo en América Latina. Este modelo implica una creciente fragmentación y privatización urbana por medio de una ideología que tiene como objetivo reconquistar los centros de las ciudades para las clases acomodadas. Además, este tipo de gobernanza evidencia que ha emergido una forma muy específica de acumulación de capital relacionado a un modelo urbano más amplio de aplicación de políticas neoliberales. Por lo tanto se afirma que el empresarismo urbano y sus políticas tienen el fin de promover la gentrificación en la región (Janoshka, Salinas y S, 201x).

Por gentrificación, tradicionalmente se entiende el “proceso a través del cual un barrio habitado por población de bajos ingresos es modificado y ocupado por población de clase media y alta, quienes a su vez –ya sea por cuenta propia o por inversión privada (agentes inmobiliarios) – renuevan las viviendas.” (Salinas, 2013). Aunque el concepto varía desde esa definición tradicional y dependiendo del territorio geográfico, Salinas destaca un elemento clave al cual hace referencia esta categoría: un problema social y/o de clase. Sin embargo, señala que el uso literal de este concepto puede conducir a la formación de posturas acriticas debido a que muchos procesos de desarrollo urbano no cumplen con ciertas condiciones que definen el término. En lugar de utilizar este concep-

to muchos autores prefieren hablar de “reurbanización”, “revitalización”, “recuperación”, “regeneración”, “rehabilitación”, “renovación” con lo que se despoja al proceso de su carácter de clase social, su significado e implicaciones (Salinas, 2013).

Según Salinas, en América Latina la gentrificación se caracteriza por un cambio del uso funcional -sobretudo habitacional- para el comercio, hoteles, restaurantes, bares, discotecas, agencias de viajes, boutiques y centros de llamadas e Internet, además hay una fuerte revalorización del patrimonio histórico y arquitectónico donde el Estado cumple una función empresarial en la promoción de estos procesos.

Salinas señala tres tendencias principales en estos procesos: las transformaciones sociales en la imagen urbana, las intervenciones en el patrimonio histórico y la inversión privada en los centros históricos. La primera de estas tendencias tiene que ver con el hecho de que los centros urbanos en América Latina han tenido una fuerte ocupación del espacio público por parte de poblaciones de escasos recursos, lo cual se ha identificado como el foco de una mala imagen. Esta apreciación ha llevado a políticas como el reforzamiento de la seguridad pública, nuevos alumbrados, mantenimiento de plazas y parques y el desplazamiento de ciertas poblaciones (vendedores ambulantes e indigentes) con el fin de reactivar económicamente a la población y atraer capital. La segunda tendencia tiene que ver con la promoción del patrimonio histórico “como un producto de “marketing urbano” en el cual se busca generar espacios atractivos para el turismo y la inversión extranjera” (Salinas, 2013). Y la tercera define algunas acciones de los gobiernos como el no pago de impuestos (derechos de construcción, reducción de pagos de avisos y permisos de obra), estímulos a la oferta y demanda, cambios de uso de suelo y nuevas modalidades de ocupación del suelo.

Más allá de estas tendencias, existen muchas maneras de abordar este proceso, en otro análisis Salinas señala que las aportaciones de América Latina en este tema, se distinguen por su enfoque en gentrificación simbólica (racial, étnica, turística, patrimonial, migración por ocio o residencial, mecanismos de control, zonas especiales de rescate), políticas neoliberales de gentrificación, (impulsada por el estado, revitalización), nuevos mercados inmobiliarios (de barrios populares en sitios periféricos y centrales) y resistencia a la gentrificación.

En cuanto a los proyectos neoliberales en barrios paradigmáticos Víctor Delgado puntualiza que después de los 90s el sector inmobiliario tuvo gran auge pues se otorgaron créditos hipotecarios de vivienda para estratos medios y altos, y para empresas contratantes comerciales de servicios avanzados, esto se

mantuvo hasta la crisis del 94. Sin embargo, en este corto periodo se incrementaron grandes proyectos urbanísticos, de comercio departamental y autoservicios, además se empezó la remodelación del Centro Histórico y la gestión de Santa Fe, justo ahí se inician las formas de gestión urbana empresarialistas. Luego de superar la crisis hubo un nuevo auge y las inversiones privadas realizaron grandes obras de infraestructura y transporte para movilizar a la población. Estas obras se retrasaron por numerosas protestas de vecinos afectados, sin embargo, fueron apoyadas y demandadas por sectores empresariales así que la estrategia fue hacer que las obras parecieran necesarias en los discursos entre gobiernos y empresarios para que finalmente fueran desarrolladas con violentos desalojos.

Además, durante el 2001 y el 2005 se ejercieron créditos de vivienda social nueva terminada, aprovechando la emisión del Bando 2, los constructores privados han edificado vivienda vertical en las delegaciones centrales compitiendo por el escaso suelo con residentes pobres y encareciendo los bienes inmuebles. La vivienda unifamiliar decreció ante fuertes procesos de demolición así como la vivienda en vecindad, mientras que la edificación de vivienda en departamentos se incrementó. Con esto la nueva población residente supera a los residentes anteriores y las promociones de vivienda social se elevaron a un precio cuatro veces más alto que en la segunda ciudad más cara del país. Este encarecimiento se debe, entre otras cosas a que la Norma 26 permitió la elevación de precios e intensidades en el Centro Histórico e implicó el desplazamiento de miles de personas al Estado de México donde el precio del suelo es mucho más barato.

Los barrios en los que se encuentra proyectado el Corredor Cultural de Chapultepec en las últimas dos décadas ha sido un referente en la ciudad por la oferta cultural, gastronómica, comercial, de entretenimiento y residencial (dirigida para el consumo de las clases medias y medias-altas). Estas colonias surgieron a principios del SXX en la expansión urbana donde la elite gobernante porfirista se propuso imitar modelos de urbanización de las ciudades europeas. Sin embargo en los 50s y 60s dejaron de ser barrios residenciales de lujo, pues las élites comenzaron a desplazarse y se empezaron a construir edificios de menor calidad y seguridad pero con mayor altura, así como escuelas, cines, comercios, servicios y tiendas departamentales. Con el sismo de 1985 se aceleró su despoblamiento.

El renacimiento de estas colonias en los 90s no fue planificado por el gobierno sino por una “operación hormiga” realizada por nuevos residentes e inver-

sionistas, quienes encontraron precios accesibles y un entorno urbano atractivo que posteriormente fue atrayendo a más consumidores y usuarios (Delgadillo, 2014). Según Delgadillo estas tendencias han sido promovidas o reforzadas por las políticas públicas recientes. Así el auge inmobiliario ha encarecido a las colonias y las ha transformado con una “proliferación de nuevas actividades y usuarios y residentes alteraron la vida cotidiana: saturación de comercios y del espacio público; incremento del tráfico y congestión vial; estacionamiento en la vía pública; ruido; ocupación de las banquetas por los restaurantes, cafés y bares.”

Actualmente en los barrios ocurren diversas situaciones: conflictos entre la población residente con el gobierno local, políticas que los declaran barrios mágicos para impulsar el turismo, problemáticas simultáneas de deterioro físico de los inmuebles y procesos de revalorización urbana, saturación de actividades gastronómicas, cambios informales de uso de suelo (para comercios y servicios), se construye en baldíos o sustituyendo antiguos edificios que muestran los constantes cambios que sufren las colonias, en donde la población ha cambiado drásticamente, disminuyendo a los residentes y atrayendo grupos más jóvenes.

EJERCICIO CON REGISTROS

Operaciones

Para este ejercicio se seleccionaron registros de vecinos en torno a entrevistas realizadas y su organización vecinal (Figura 39, p.x). Para poder llevar a cabo la relación de estos registros (audio, video e imagen) se sintetizaron 3 entrevistas de vecinos (más una entrevista a un académico) en bloques que comprenden de la letra A a la P y que son organizados en 6 secciones: Presentación, Origen, Modus Operandi, Caso de éxito y el CCC, Procesos políticos y Propuesta. Estos bloques se disponen en la parte superior del fondo neutral y bajo un título se mantienen presente en todo el ejercicio –organizados de manera lineal a modo de video- (También aparecen al inicio del Capítulo II y III).

Agrupaciones

Con esta selección se agrupan imágenes con respecto a las entrevistas (realizadas en la Colonia Juárez y Colonia Condesa durante febrero y marzo del 2017), referencias históricas (se recopilaron imágenes de la Fototeca Nacional de México que muestran las referencias a las que aluden los vecinos cuando hablan) la producción de imágenes de la 06600 principalmente relacionadas a la campaña mediática en torno al Corredor Cultural Chapultpec y finalmente una documentación fotográfica hecha por vecinos en la manifestación contra el proyecto (Figura 40, p.24). Cada una de estas agrupaciones se trabaja por separado.

En el primer grupo –entrevistas- se distinguen fotografías de retratos, interiores de departamentos, interiores de edificios y vistas al exterior del predio (Figura 41, p.25). Los retratos se disponen según similitudes⁵ y las asociaciones se limitan a las personas entrevistadas y los lugares documentados. Al asociar similitudes se visibilizan las diferencias entre un edificio y otro, entre un apartamento y otro. Los espacios no refieren a una reproducción en serie o protocolaria (Figura X). Posteriormente se trabajan en relación a los bloques de entrevistas, y se propone una secuencia de imágenes que corresponde a la línea de entrevistas ya mencionada. Se logra establecer una secuencia, sin embargo, no se observan hallazgos relevantes (Figura 42, p.26)

En cuanto a los interiores de edificios, estos se agrupan también según similitudes: interior del edificio en Calle Turín, interior de Edificio Prim, detalles Edificio Prim y escaleras de Edificio Prim. Al observar estas agrupaciones, se hacen visible que las fotografías del primer edificio muestran una abundancia de plantas en el interior que, junto con un gallo, destacan en las fotografías de detalles. Por otra parte las fotografías del edificio Prim muestran detalles de instalaciones de agua, electricidad, y puertas que no se encuentran en el otro edificio. Hay también una relación entre las plantas y las puertas de este edificio, las puertas que se encuentran selladas con bloques de concreto debido al desalojo, tienen en frente plantas muertas. (Figura 43, p.27) (Figura 44 y 45, p.x detalle plantas muertas/plantas vivas). La relación de las fotografías con los bloques de entrevistas no muestra más que la posibilidad misma de secuenciar las imágenes según la organización de los bloques de entrevistas, debido a que esta operación ocurre de la misma manera en el resto de los

registros de este apartado, se omitirá la explicación para cada caso (Figura 46, p.28). La agrupación que corresponde al interior de los departamentos, se distinguen también las semejanzas: las fotografías donde aparece una ventana y las que retratan un conjunto de objetos diversos entre sí. No se observan más hallazgos que la diversidad entre cada apartamento⁶ (Figura 47, p.29).

Por otra parte en cuanto a las referencias que hacen los vecinos se agrupan imágenes históricas de la Colonia Juárez y mapas que señalan diferentes puntos en de la Ciudad de México que corresponden al recorrido de detención de Erica⁷. Se muestran imágenes aéreas de la colonia con una densidad de edificios mucho menor, la modernización de la colonia, un conjunto de casas porfirianas características de la Juárez y el sismo del 85 (Figura 48, p.30).

Finalmente en cuanto a la producción de imágenes de la 06600, los registros se agrupan en ilustraciones sobre el Corredor Cultural Chapultepec, representaciones de ladrones, usos de manos “no me gusta”, NO como imagen, gráficos explicativos, convocatorias a eventos, intervención de renders, gráficos sobre la consulta ciudadana, convocatoria para celebrar el resultado y documentación fotográfica de manifestación en la avenida. Se puede observar la diversidad de diseños gráficos, no existe un único formato. Hay motivos que se repiten (el no, el diagrama del ladrón, el gesto del pulgar hacia abajo). Los renders adquieren colores grises y calles congestionadas. Simón Levy –representante de ProCDMX- es retratado como un ladrón, en las ilustraciones se hace referencia a las ratas y a la muerte de la carrera política del gobernador de la ciudad. Los ciudadanos se representan como caricaturas, con una postura firme y un gesto de desaprobación. Animales que representan políticos, calacas y caricaturas refieren al cuerpo. La fotografía se utiliza solo para documentar una manifestación, se retrata un colectivo en la Avenida Chapultepec, en su mayoría llevan frente a ellos la gráfica que produjeron con un NO (Figura 49, p.31).

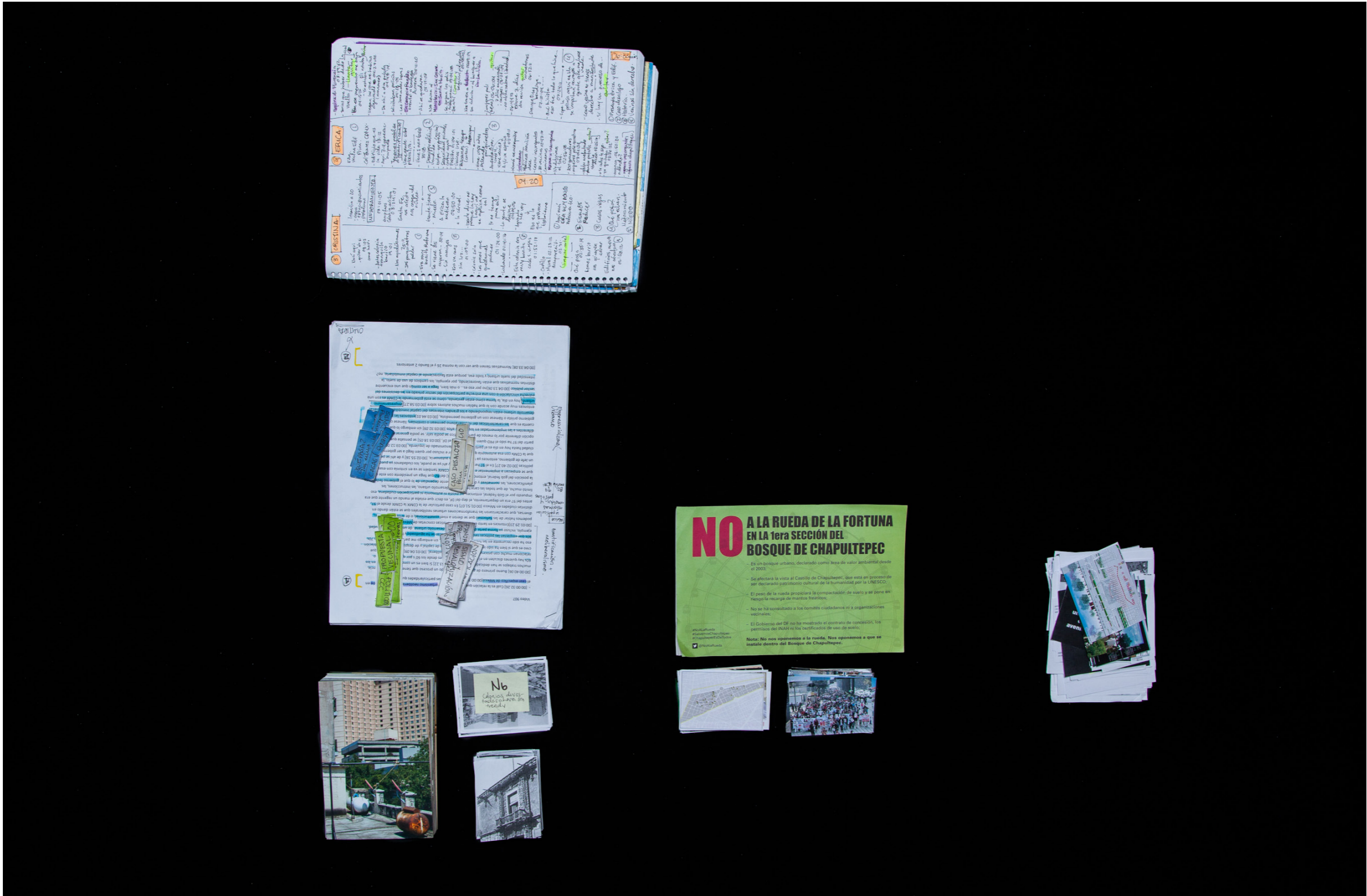
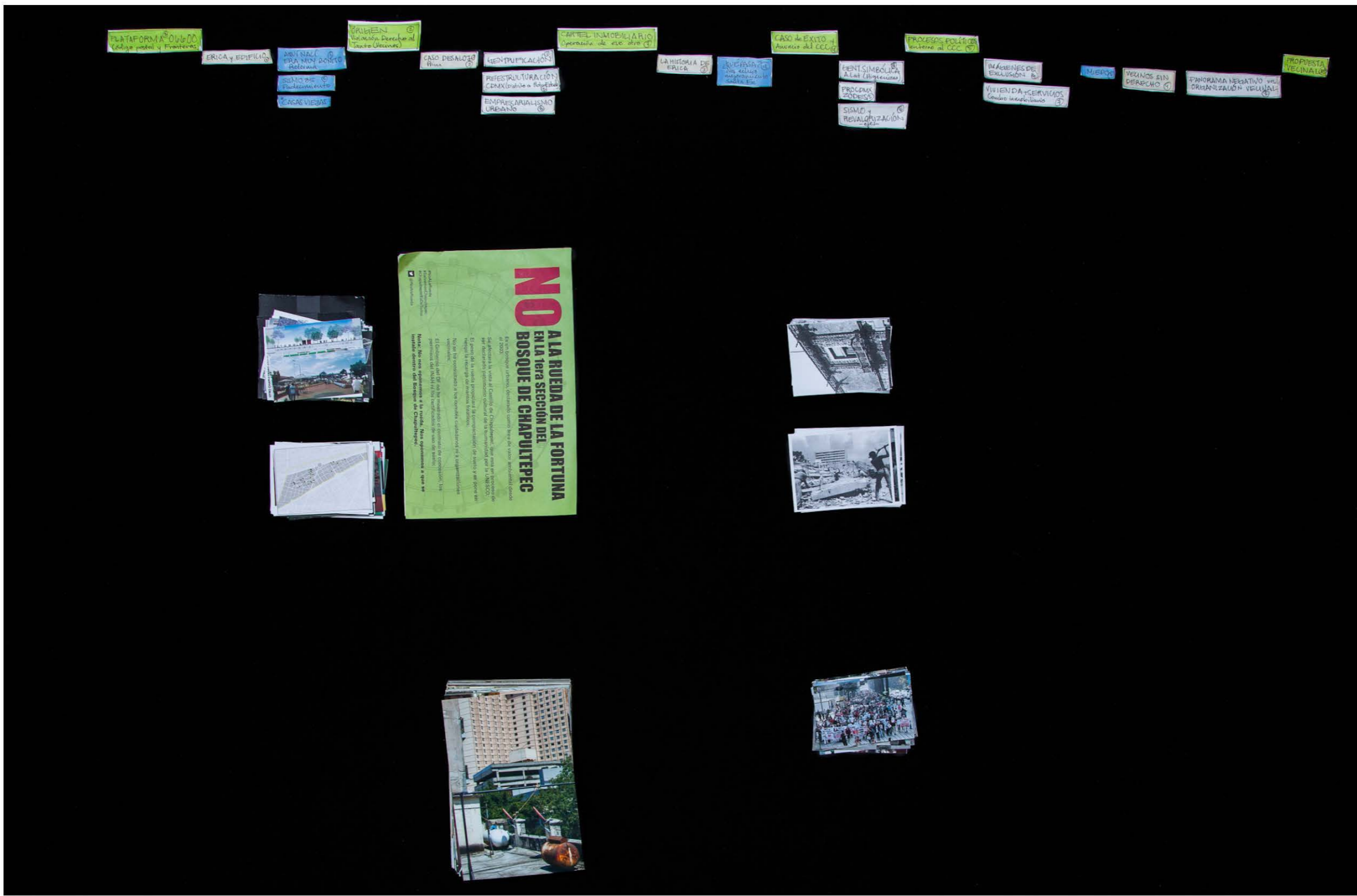


Figura 39. Fotografía de ejercicio; presentación registros sobre vecinos. Creación propia

Figura 40. Fotografía de ejercicio: Cuatro agrupaciones, campaña, referencias históricas, manifestación, creación propia



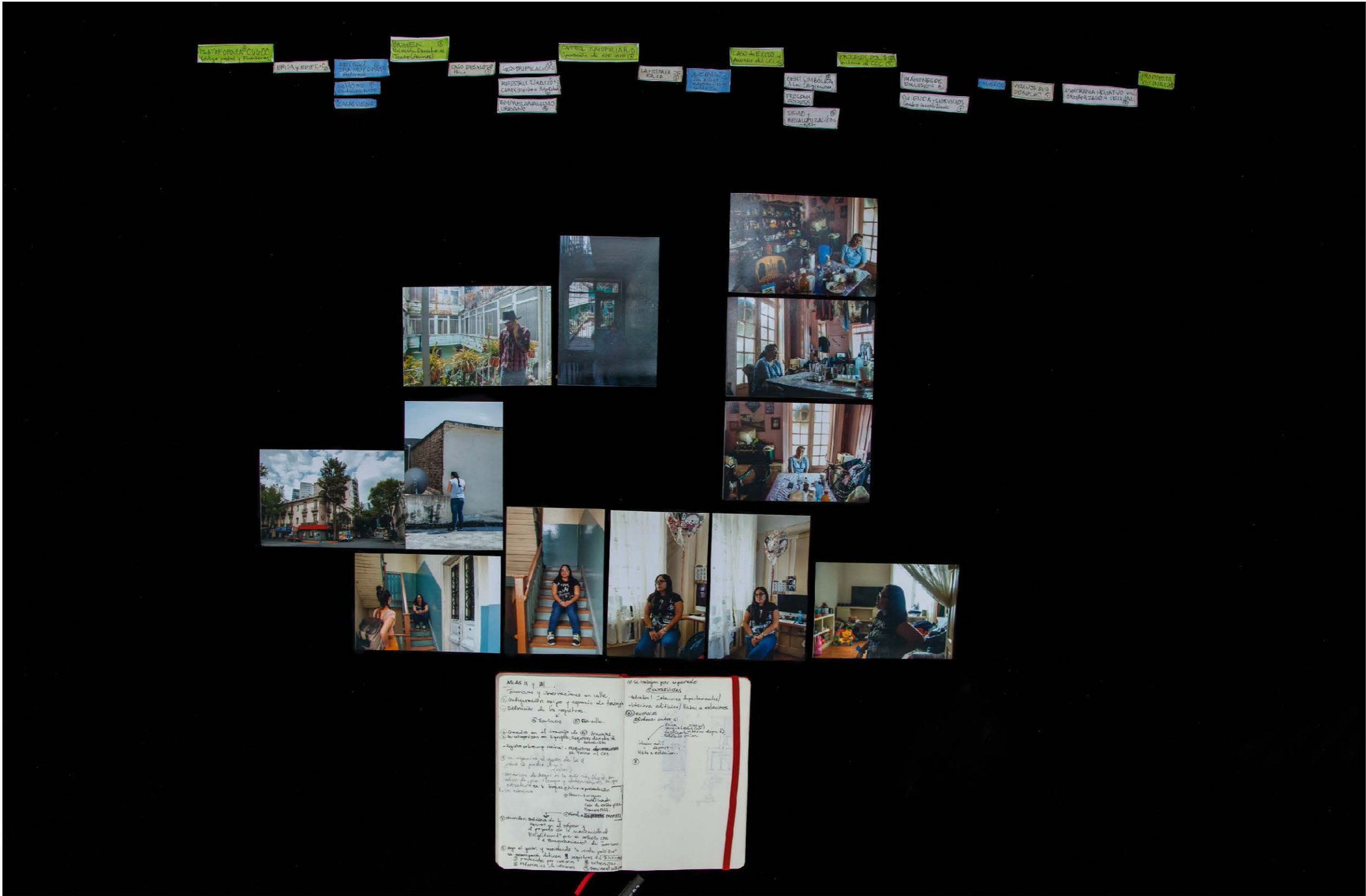


Figura 41. Fotografía de ejercicio: relaciones con registros de entrevista. Creación propia

Figura 42. Fotografía de ejercicio: relaciones con registros de entrevista organizadas según fragmentos. Creación propia

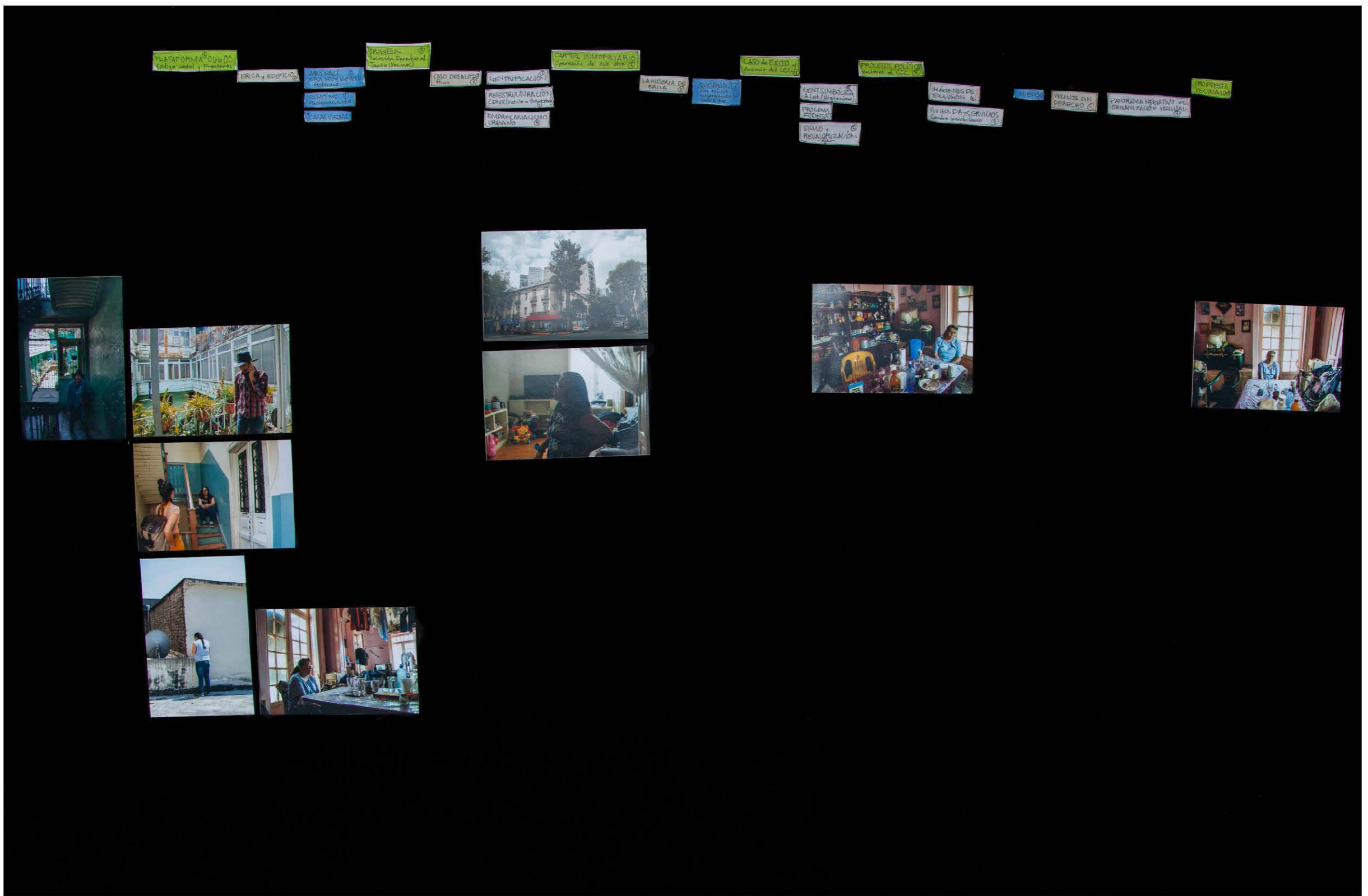




Figura 43. Fotografía de ejercicio: interiores de edificios. Creación propia

Figura 46. Fotografía de ejercicio: interiores de edificios organizados según fragmentos. Creación propia



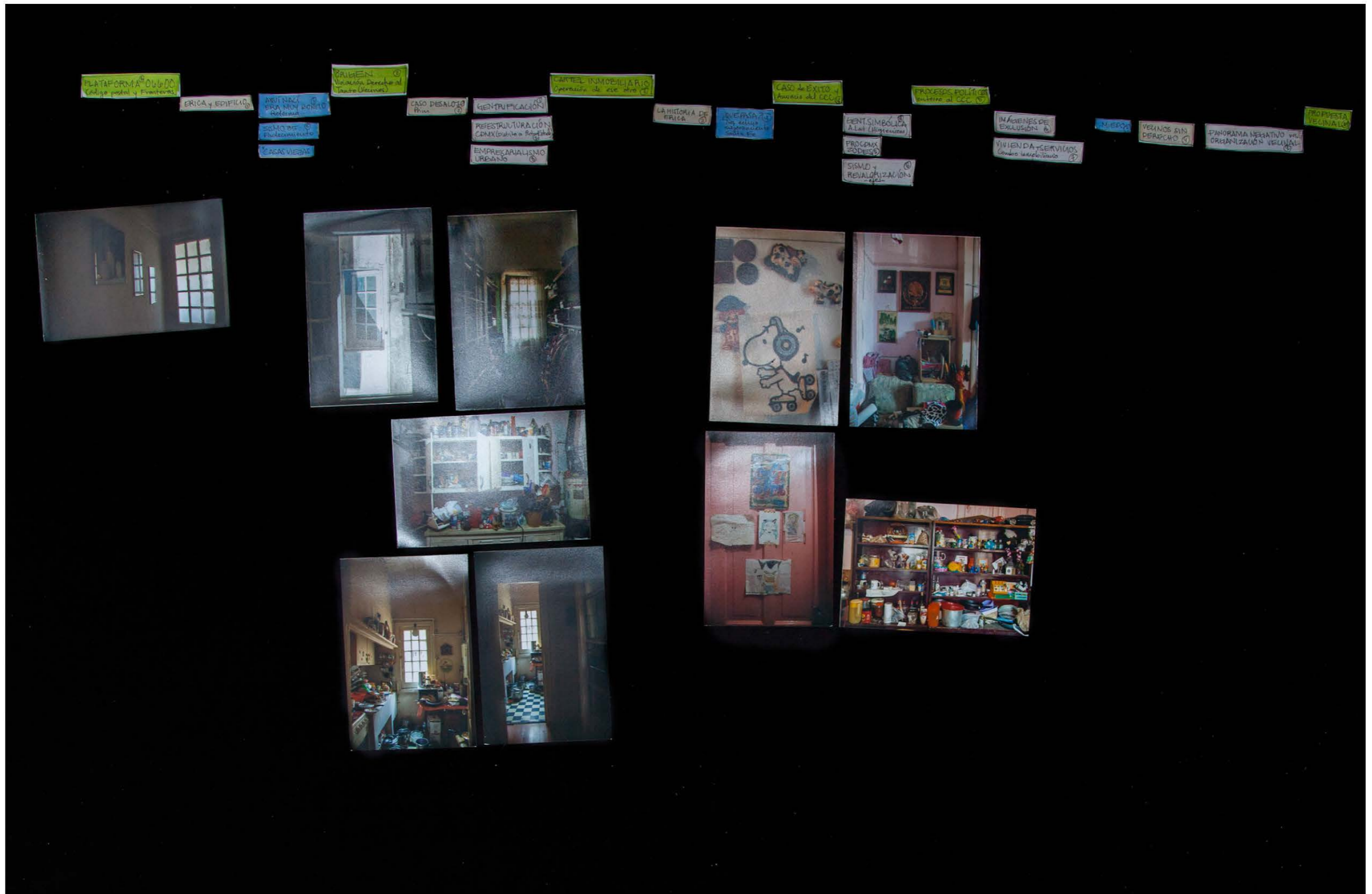


Figura 47. Fotografía de ejercicio: interiores departamentos. Creación propia

Figura 48. Fotografía de ejercicio: referencia históricos de los que hablan los vecinos . Creación propia



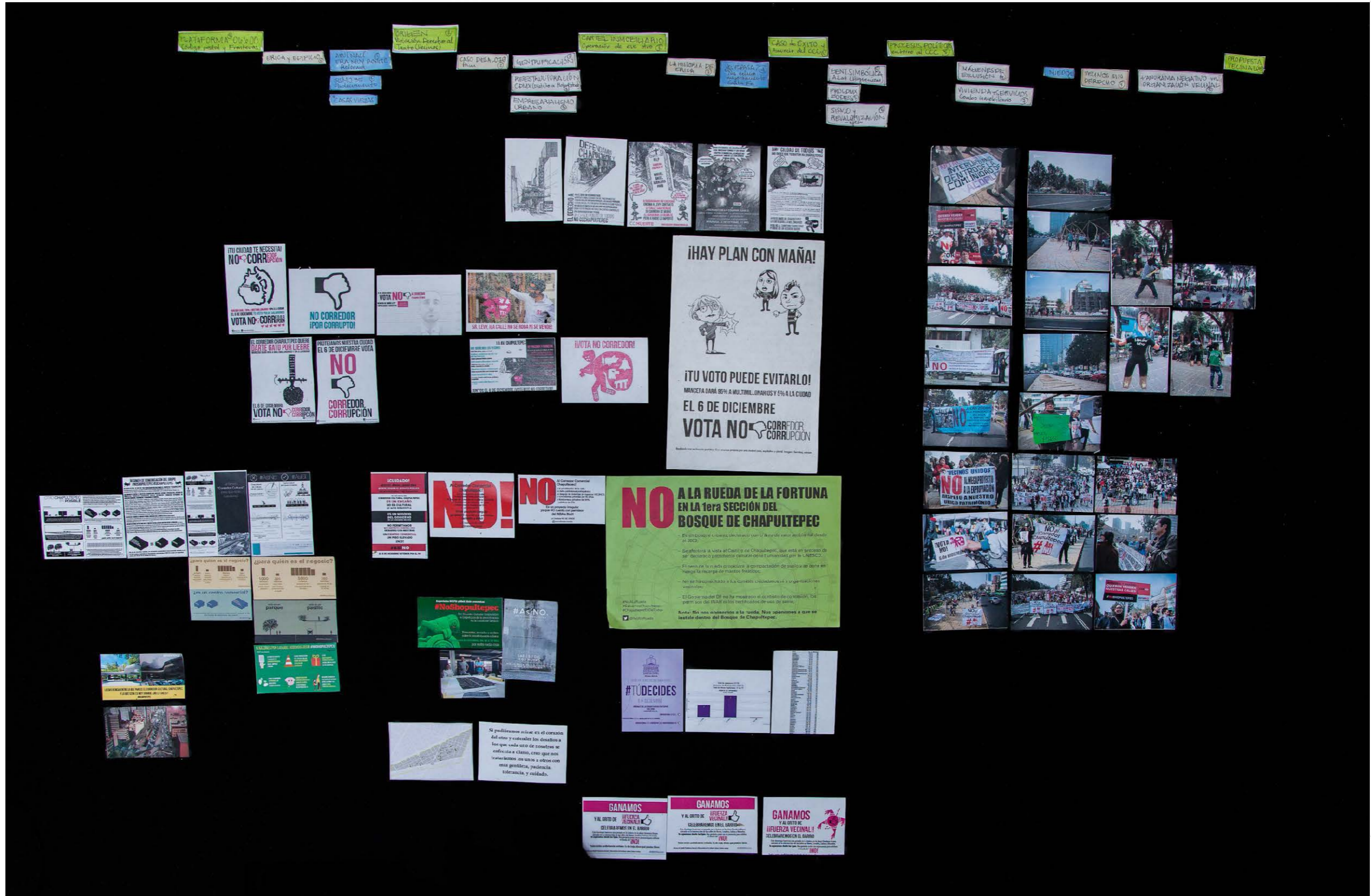


Figura 49. Fotografía de ejercicio: producción visual de vecinos para campaña contra el CCC. Creación propia

CONCLUSIONES

Santa Mari La Juaricua, un arte mexicano

Aparecen en estos registros las manipulaciones -modificaciones de renders-, las ficciones, las caricaturas, el humor y los monstruos. Se muestran heterogeneidad de formatos, diversidad de vegetación en sus edificios, colectivos que responden a la categoría de vecinos y no de individuos, se llaman observatorio y plataforma.

Nombrarse, llamarse vecino, es una práctica cotidiana. Esta práctica se hace visible en el atlas como tácticas visuales de una creación anónima y colectiva. De Certeau definía como táctica “(...) un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro.” (De Certeau, 2000, p.PL). Según él la táctica juega con los acontecimientos para hacer de ellos una ocasión y lo que gana no lo conserva. De Certeau apunta que muchas de las prácticas cotidianas son de tipo táctico, los éxitos del “débil” contra el más “fuerte”, las buenas pasadas, las artes de poner en práctica jugarretas, astucias de “cazadores”, movildades manio-breras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros; y señala que “ Estas realizaciones operativas son signo de conocimientos muy antiguos.” (De Certeau, 2000, p.L).

De Certeau dice sobre las tácticas que “(...) se remontan más lejos, a inteligencias inmemoriales con los ardidés y las simulaciones de las plantas o los peces. Del fondo de los océanos a las calles de las megalópolis, las tácticas presentan continuidades y permanencias”.

Aunque los registros en torno al Corredor Cultural Chapultepec se pueden entender como un ejemplo del “éxito del débil” ya pasado, sus tácticas continúan y permanecen entre los vecinos de la Colonia Juárez. Estas tácticas, al igual que las subversiones que realizaban los indígenas con las imposiciones españolas, construyen frases propias con un vocabulario recibidos, tal es el caso de la procesión antigentrificación que organizan los vecinos constantemente, una de ellas en marzo del 2017.

Esta procesión recuerda el ejemplo que analiza De Certeau sobre el lenguaje de los campesinos de Pernambuco en 1974. En este caso el discurso distribuía el espacio y lo estratificaba en dos niveles: el espacio socioeconómico (que estaba organizado por una lucha inmemorial entre los “poderosos” y “pobres”, era un campo de constantes victorias de los ricos, y gendarmes, era un reino de la mentira donde nunca se decían verdades sino en voz baja y entre campesinos) y el espacio utópico, donde se afirmaba, en relatos religiosos, una posibilidad por definición milagrosa (De Certeau, 2000, p.20).

De Certeau observa que el discurso de “los poderosos” revelaba por todos lados una injusticia que tiene que ver con la historia. En esta injusticia se reconocía un orden de las cosas y nada autorizaba a esperar el cambio. La injusticia se podía observar todos los días, lo cual era reconocible como un hecho, pero no por eso legítimo. La injusticia, al ser una realidad sin cesar repetida, no se hacía más aceptable (De Certeau, 2000, p.20).

“Una inaceptabilidad del orden social ya instalado se expresaba, con justa razón, bajo la forma del milagro. Allí en el lenguaje necesariamente ajeno al análisis de las relaciones socioeconómicas, podía mantenerse la esperanza de que el vencido de la historia –cuerpo sobre el cual se escriben continuamente las victorias de los ricos o de sus aliados- pueda, en la persona del santo humillado, Damião, ponerse en pie...”

En este caso, los vecinos de la Colonia Juárez no tienen un héroe carismático, un santo, pero inventaron a Santa Mari La Juaricua, protectora contra la gentrificación y con la cual practican sus procesiones en las colonias con mayor cantidad de desarrollos inmobiliarios. A ella dedicaron una oración que también recuerda que la inaceptabilidad de la injusticia se expresa bajo la forma del milagro. De Certeau dice que los relatos de milagros son cantos graves, relativos a la denuncia de su represión permanente y que ofrecen la posibilidad de un lugar inexpugnable. Y los Juaricuas, en sus prácticas, muestran cómo estas tácticas (visibles también en el atlas) continúan y permanecen:

“Motivación: Hermanas y hermanos. Animados EN EL DIOS DE LA VIDA iniciemos esta celebración de Resistencia a las políticas públicas contra nuestras Colonias y Movimientos Populares de la Ciudad de México con un rito de los pueblos originarios, un rito de la mística de los pequeños. En este rito (...) se recupera

el cuidado con de la Tierra y de todos los seres; se recuperan nuestras raíces, tradiciones, culturas y nuestra identidad que en estos momentos se encuentra muy amenazada. Con este rito hoy levantamos la unidad de los pequeños, el clamor de los pobres, el clamor de la ciudad, el clamor de nuestro México. Oramos por la paz, por el cuidado y los derechos de la Tierra, alzamos nuestra voz contra los mega-proyectos, contra la violencia, contra el proyecto de muerte de los dinosaurios.”

“Agreguemos las pancartas, los signos y ofrendas La Tierra, El Agua, Las Flores, los objetos e ideas simbólicas que portamos y todo aquello que hacemos para realizar el Reino del amor y que es fuente de identidad. Recordemos a los #43 que nos faltan.”

*Fragmentos de la lectura en ceremonia, Plaza Giordano Bruno,
Ciudad de México, marzo 2017*

Así al igual que los campesinos de Pernambuco de los que habla De Certeau, los vecinos de la Colonia Juárez desbaratan la fatalidad de un orden social relativo a la gentrificación. Porque también utilizan un cuadro de referencia que proviene de un poder externo: la religión impuesta por las misiones. Y, al marcar un nuevo uso mediante “supersticiones” refutan la “razón” de las jerarquías del poder y del saber: “Un uso (“popular”) de la religión modifica el funcionamiento de esta”

Las tácticas que aquí se han mencionado y la manera de entenderlas como una inteligencia muy antigua, se pueden asociar a lo que señala Rancière al explicar la lógica de la relación pedagógica entre maestro e ignorante: no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas . En esta relación pedagógica el saber no es un conjunto de conocimientos sino una posición, lo cual implica una distancia que separa dos inteligencias: la que sabe en qué consiste la ignorancia y la que no la sabe. Así, la relación pedagógica es progresiva y ordenada y le enseña al alumno la separación radical, su propia incapacidad frente al maestro, y se verifica la desigualdad de inteligencias. Siguiendo a Jacotot, esta verificación interminable es el embrutecimiento .

A esta práctica se opone la emancipación intelectual. Al contrario del embrutecimiento, no se propone verificar la desigualdad, sino más bien, la igualdad de inteligencias. Esto no significa una igualdad entre diversas manifestaciones de inteligencias, sino una igualdad con respecto a sí misma. Es decir no hay dos tipos de inteligencias, el animal humano aprende todas las cosas de la misma manera, observando y comparando. Tanto en el ignorante que aprende a leer signos como

en el docto que construye hipótesis opera la misma inteligencia .

Según Rancière la emancipación se da cuando se cuestionan las oposiciones, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones, decir, ver, hacer, pertenecen a la estructura de la dominación y la sujeción, cuando se comprende que mirar es también una acción. Los espectadores actúan: ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema .

Se puede decir, siguiendo a De Certeau, que los espectadores, los ignorantes o los vecinos, con sus tácticas redistribuyen el espacio; hacen, "al menos que dentro de ésta [la práctica del orden constituido por otros] haya juego, para maniobras entre fuerzas desiguales y para señales utópicas" Para Rancière serían poemas.

Los poemas de los Juaricuas rezan:

Santa Mari La Juaricua patrona
contra el desahucio inminente:
líbrame, sáname, cúrame del
blanqueamiento social
Hazme honesto, hazme solidario
hazme participativo y hazme barrial

Líbranos de los corruptos,
sean políticos, empresarios,
profesionistas o vecinos

Tú que rechazas la violencia
Otorgas el don de la empatía
Dame mi derecho a la vivienda digna

Ante tu gracia nos encomendamos

Santa Mari la Juaricua
Protectora contra la gentrificación
Amén

Fragmento de oración pronunciada en procesión,

Plaza Giordano Bruno, Ciudad de México

Marzo, 2017

Las tácticas continúan y permanecen, así:

“Cuando todo el mundo civilizado desaparezca México seguirá existiendo, cuando el planeta se desvanezca o se desintegre, México seguirá siendo México.”

Los detectives salvajes, Roberto Bolaño

Notas

1 Rancière se refiere a la oposición del decir, mirar y ver en la estructura de la dominación y de la sujeción, es decir en la estructura que opone dos categorías. (P.19) y que están presentes en los presupuestos teóricos que sustentan los debates sobre el espectador (p.9-10)

3 Entrevista

4 Debido a que Erica y demás Juaricuas utilizan el término gentrificación como una condición que afecta sus condiciones de vida, se incorpora en el atlas a través de algunos apuntes que se presentan más adelante.

6 La inclusión del término gentrificación en este trabajo se debe a que muchos discursos de vecinos, organizaciones y medios explican el fenómeno de desarrollo urbano en la Ciudad de México desde esta categoría y por lo tanto, se ha vuelto necesario comprenderla. Aunque este enfoque permite visibilizar la relación público-privada en el desarrollo urbano, es más pertinente el análisis que plantea Keller Stearling en Extrastatecraft, debido a que evita las polarizaciones del análisis en donde se distingue un enemigo y un inocente. (Ver Extrastatecraft P.234).

8 Cuando se habla de similitud y se nombra por ejemplo “escaleras”, “personas entrevistadas”, “lugares documentados” no se entiende esta nominación como la definición de un tema, sino como una etiqueta que hace referencia a un grupo de imágenes que, en este caso, presentan elementos en común según su contenido. Debido a que el procedimiento no responde a un razonamiento que antecede su agrupación, no debe entenderse este como un tema que se establece previamente y luego se agrupa, sino que, de manera inversa, en primer lugar se ponen en relación las imágenes para poder ser denominadas en este texto, esto con el objetivo de encontrar hallazgos relevantes.

10 Para que estos registros puedan sugerir otros sentidos deberían salir de la etiqueta “interior de departamentos” y entrar en relación con otras imágenes con un tiempo de observación mayor al aquí dispuesto.

11 Ver bloque H de entrevistas, p. 11

12 P.L

13 L

14 XLIII

(donde “se hacía uso de ellas con fines y en función de referencias ajenas al sistema del cual no podían escapar”)

15 P.20

16 P.20

Figura 50. Un collage de Santa Mari, que a parte de feo tampoco sirve para nada en la tesis . Creación propia



PROPUESTA



Índice Capítulo III

SITUACIÓN

- 5 De vecinos: ágoras amplias
- 7 A las calles: un largo etcétera importante

EJERCICIO CON REGISTROS

- 21 Operaciones
- 22 Agrupaciones

CONCLUSIONES

- 33 Multiplicador: observatorios de la Avenida Chapultepec
- 35 Conclusiones generales

REFERENCIAS

- 43 Notas
- 44 Bibliografía

Este capítulo tiene como parte central el Ejercicio con registros conformado por con fotografías realizadas en la Avenida Chapultepec, sus barrios y los medios de transporte utilizados para llegar a ella. De la misma manera que en los demás capítulo, aparecen especificaciones en cuanto a la selección de registros y algunas formas de confrontarlos.

La primera parte Situación se conforma por dos textos. El primero de ellos De vecino: ágoras amplias reúne fragmentos de las entrevistas que se centra en sugerencias o propuestas que hacen algunos vecinos para la intervención urbana, mientras que el segundo texto A las calles: un largo etcétera importante recoge anotaciones realizadas a partir de recorridos en las colonias que colindan la avenida. Esto permite dar una referencia sobre cualidades de los espacios sobre los que hablan los vecinos. Además se presentan 15 imágenes que retratan 15 predios sin construcciones a lo largo de la avenida. El segundo texto y las fotografías se incorporaron como referencia del espacio que se encuentra en la avenida, como retrato de lo que existe y que es motivo de confrontación de intereses.

En la última parte, Conclusiones se toma en cuenta el carácter repetitivo que se identifica en los predios fotografiados en la Avenida Chapultepec para referirse al término multiplicador que desarrolla Keller Easterling en su estudio Extrastatecraft. Esto permite comprender los registros que se presentan como posibles multiplicadores encontrados en la Avenida.

SITUACIÓN

De vecinos: ágoras amplias

“La idea sonaba genial, nada como recuperar esa utopía con bicicletas”

Llamadas de Ámsterdam, Juan Villoro

“Eleva el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Eleva el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles)”

Cómo abrir los ojos, Georges Didi-Huberman

-Poder habitar territorios donde nos sintamos bien, donde respiremos buen aire, donde tengamos áreas verdes, donde hay espacio público y un largo etcétera importante- habla Sergio

La 06600 afirma que no puede ni debe modificarse el espacio público sin que existan primero diagnósticos que sean vinculatorios. Los vecinos han empezado a enunciar la urgente necesidad de invertir recursos en hacer diagnósticos que fueran ágoras amplias y abiertas, con metodologías de participación y de análisis de

J

P

data muy precisos que pudieran arrojar conclusiones que fueran vinculatorias. Esos diagnósticos deberían ser producidos por un equipo diverso, con representantes de quienes habitan la zona, la iniciativa privada, el gobierno local y federal, las ong, la academia pública o privada e institutos de investigación. Después de tener un diagnóstico de este tipo, ya es posible concursar una obra, invitar a participar a los expertos en una modificación de un espacio público. Pero en lugar de ser un único concurso se hacen muchos concursos para crear varios equipos que tienen que trabajar todos en conjunto para sacar un proyecto.

-Ahí no hay forma de corromper a uno solo, son tantos que tienen mucha más fuerza, de otra manera cuando el gobierno concursa y hay un solo ganador que tiene que cumplir todos esos elementos para incidir sobre el espacio público la posibilidad de coaccionar, la posibilidad de corromper es mucho mayor- concluye Sergio.

J

(...) los vecinos comenzaron a hablar de un “tercer socio” en la inversión de la ciudad.

A las calles: un largo etcéter importante

La Colonia Roma, la Condesa y la Juárez se conforman a lo largo de la Avenida Chapultepec. En un antiguo hipódromo -en la Condesa- se encuentra el Parque México rodeado por la Avenida Ámsterdam. Hay jardines densos, un lago y un foro. En ocasiones, en el Foro Lindbergh es posible encontrar una orquesta interpretando una sinfonía frente a cinco columnas que aparecen en el fondo. Si se presta atención a las columnas mientras suena la música, una imagen desenfocada nos puede hacer pensar que estas han sido protagonistas de algún drama. Un señor disfruta estar ahí . Otras veces hay gente jugando. Hay fútbol de calle. Sesiones de fotos de matrimonio o de quinceaños, hay mucha gente paseando su perro y corriendo. Una vecina (señora mayor que ha vivido toda su vida en la colonia y cuyo padre era el boticario del barrio) cuenta que la Condesa era la colonia de famosos y artistas de la época dorada del cine mexicano . Hay bordes, Avenida Insurgentes es uno. Ahí aparecen los puestos, los tacos, las ventas de artesanías, ropa interior, películas pirateadas, revistas, dulces, cigarros (que ya no recuerdan del todo a esa industria mexicana de la que hablaba Yolanda Oreamuno en 1944, “(...)va desde las pulgas vestidas y los animalillos de cristal soplado en tamaños de increíble pequeñez, hasta las canastas de fibra o petate a colores furiosos, y los cuadros hechos con una cañita delgada, imposible de manejar, teñida y cortada en pedacitos microscópicos.”) . Álvaro Obregón es el nombre de una de las avenidas principales de la Colonia Roma. Se encuentran muchos cafés, turistas, algunas fondas, taquerías, tiendas de diseño, galerías, librerías. Llegando a la plaza Río de Janeiro hay puestos de comida vegana. Yendo hacia insurgentes, sobre Colima aparecen puestos de tacos al pastor, de alambre, campechanos y pulquerías. Las calles en la Roma –como en la condesa- tienen más árboles que en la Doctores. Entre otras cosas, esto hace que la renta sea inaccesible para muchos. En una ciudad con constantes contenciones ambientales, pero densamente poblada, los árboles en las calles se han convertido una escasa posibilidad. La Colonia Juárez tiene el mercado y la plaza Giordano Bruno. Y faltarán páginas enteras. O dar solo fragmentos y armar el resto. Recorrer las

calles implica disponer de tiempo, hacen falta muchas vidas para conocer la ciudad.

*

En una entrevista el geógrafo Luis Salinas nos contaba que “Si no se llevó a cabo el proyecto cultural lo que sí creo que se está llevando a cabo -o que se puede llevar a cabo- es justo esos desarrollos de vivienda, de servicios y demás (...)” Es posible que quienes proyectaron un megaproyecto sobre la calle jamás hayan caminado por ella y es que para una proyección, tal vez no haga falta. Pero ¿hacia dónde se dirige el crecimiento urbano del que habla Luis Salinas?

En toda la avenida hay al menos una decena de predios sin construcciones, muchos edificios deteriorados y casi ninguna edificación reciente (Figura 51 a 65).

¿Cómo mostrar un largo etcétera importante?



Figura 51. Fotografía: Predio 1 Av. Chapultepec 160



Figura 52. Fotografía: Predio 3 Av. Chapultepec 225

Figura 54. Fotografía: Predio 4 Av. Chapultepec. Córdoba 1, Col. Roma Norte



Figura 53. Fotografía: Predio 2 Av. Chapultepec 166





Figura 55. Fotografía: Predio 5 Av. Chapultepec 238

Figura 56. Fotografía: Predio 6 Av. Chapultepec 238 Figura 57. Fotografía: Juegos entre predios





Figura 58. Predio 7 Av. Chapultepec 322

Figura 59. Predio 8 Av. Chapultepec 335





Figura 60. Predio 9 Av. Chapultepec 348

Figura 61. Predio 10 Av. Chapultepec 370





Figura 62. Predio 11 Av. Chapultepec 382



Figura 63. Predio 12 Av. Chapultepec 404

Figura 64 Predio 13 Av. Chapultepec 411



Figura 65 Predio 14 Av. Chapultepec 414



EJERCICIO CON REGISTROS

Operaciones

Para este ejercicio se estableció un registro de fotografías tomadas durante agosto del 2016 a marzo del 2017 en la Colonia Condesa, Colonia Roma, Colonia Juárez y en los medios de transporte utilizados para llegar a ellas. Se seleccionaron imágenes que cumplieran con un estándar técnico básico y que pasaron por un proceso de edición donde el archivo se redujo de 2932 fotografías a 98 imágenes. El objeto fotografiado cambia según la circunstancia y en la mayoría de los casos no se definió un objetivo previamente (a excepción de las entrevistas y los predios sin construcción –estos últimos no se incluyeron dentro del ejercicio). Sin embargo, la mayoría de fotografías muestra personas que habitan la ciudad, todos esos de las que habla Sergio y que deberían ser parte de las ágoras amplias (Figura 66, p.x).

Agrupaciones

En esta selección se agrupan diversas imágenes según algún contenido en común. Un primer grupo reúne gente viajando, aparecen fotografías en movimiento, el interior de un pecero de noche, varias estaciones del metro, una marea de personas, gente entre las barras metálicas del vagón del metro, una flor de cempasúchil, la bolsa que lleva alguien. Las fotos se organizan según relaciones de color y contenido (Figura 67, p.x).

La segunda agrupación corresponde a construcción, aparecen camiones, avisos y señales, operarios y mezclas de concreto (Figura 68 px).

El tercer grupo reúne cinco imágenes de diversos tipos de trabajos, “godines”, una señora de limpieza y otra de seguridad (Figura 69), px).

El cuarto grupo podría identificarse como carne, concreto y vidrio reúne fotografías que tienen un encuadre donde no aparece los edificios completos (es decir donde aparecen fragmentos de edificios) retratados a diferentes distancias: puestos con edificios al fondo, detalles de casas y árboles, edificios que se traslapan (carros y edificios, vigas y ventanas, materiales y sombra). Otras de gente pasando frente a un edificio (vidrio, metal y concreto) y finalmente encuadres de vidrio (Figura 70, px). La siguiente agrupación ventas en la calle muestra vitrinas con ropa de mujer, publicidad de ropa, revistas, gente en una cafetería y los anuncios de una inmobiliaria (Figura 71, p,x).

Como la sexta agrupación aparecen reunidas fotografías de un parque, infraestructura en desuso y puestos de calle (Figura 72, p.x).

En la agrupación sobre infancia, aparece un juguete y una niña caminando en Paseo de la Reforma (Figura 73, p.x).

El ejercicio está hecho sin dar señales de más hallazgos visuales que el cotidiano ritmo de la ciudad.



Figura 66. Fotografía de ejercicio; presentación de registros de documentación en calle. Creación propia

Figura 67. Fotografía de ejercicio: registros de camino. Creación propia





Figura 68. Fotografía de ejercicio: construcciones usuales. Creación propia





Figura 70. Fotografía de ejercicio; encuadres collage. Creación propia

Figura 71. Fotografía de ejercicio: ventas. Creación propia





Figura 72. Fotografía de ejercicio: parque y estructuras temporales. Creación propia

Figura 73. Fotografía de ejercicio: presencias de infancia. Creación propia



CONCLUSIONES

Multiplicador: predios y relatos

En otro capítulo se ha mencionado el estudio del espacio infraestructural como un sistema operativo que maneja actividades en un segundo plano, como una tecnología que porta información, como un medio de política. Keller Easterling señala que es tan importante exponer el funcionamiento de este sistema operativo (las zonas libres, las tecnologías de banda ancha o los estándares globales) como ensayar las habilidades para hackearlo.

La Avenida Chapultepec es un espacio infraestructural y los vecinos han sido capaces de hackear sus disposiciones al cuestionar la historia que las acompaña. Esto porque según Easterling, las formas activas son marcadores de las disposiciones que se hacen evidentes en la discrepancia de las intenciones que se declaran (por ejemplo decir que se va a hacer un corredor cultural) y la actividad no declarada (hacer un centro comercial con un esquema de negocio injusto). Las formas activas que dan forma a los productos espaciales (las zonas libres, etc.) son a la vez marcadores de las disposiciones y el medio para afinarlos o hackearlos. Debido a que las formas activas pueden ser también formas sociales o narrativas, existe una gran posibilidad de generar otras historias que modifican la disposición del espacio infraestructural. Esta posibilidad implica un activismo alternativo a las formas familiares de activismo que operan dentro de una lógica binaria de enemigos contra inocentes; el enemigo es un oponente casi mítico y más peligroso, el Capital, el Imperio o el Neoliberalismo.

Y aunque Easterling reconoce que hay tiempos para protestar, nombrar un oponente o asumir una postura binaria en contra de un poder autoritario, afirma que complementar esas formas de disenso es una postura política que es a la vez más difícil de apuntar y está menos interesada en ser correcta. Por eso los rumores, la comedia y las historias son formas activas poderosas que se multiplican “mágicamente y sin atribución”. Los vecinos de la Juárez parecen haber reconocido este

poder, y como son muchos, y pagan impuestos y saben de leyes, ya no solo hablan de oprimidos. El rumor que corre en Ciudad México es que hay un tercer socio entre quienes especulan con edificaciones y quienes aprueban sus regímenes: son los ojos de los anónimos escondidos en el ritmo.

Las narrativas de los vecinos no son las únicas que muestran formas de rediseño infraestructural (o como Easterling lo llama, hackeo). La repetición de predios también constituye una de las formas activas presentes en la Avenida Chapultepec si se entiende como un espacio infraestructural. No solo las historias en esta parte de México se multiplicaron mágicamente sino también los espacios o predios que aquí se registran. Al ser registrados de manera sistemática en este trabajo, constituyen ya un espacio de comparación, atención y observación para quienes miran ese fragmento de la ciudad.

Conclusiones Generales

Estas conclusiones se escriben en conjunto. Parten de los comentarios que recibí el día de la defensa de este trabajo en la Escuela de Arquitectura. He buscado darme una distancia con respecto a ese momento y he decidido dejar el trabajo tal y como aparece en la última versión entregada para su lectura, esto por varias razones. Entre las correcciones que fueron señaladas, se hizo énfasis en que la mejora más relevante del trabajo podría hacerse en las conclusiones; modificar cualquier otra parte del trabajo tomaría más tiempo del que aquí se dispone. Es por esto que propongo centrarme en algunos aspectos que se reconocieron en este trabajo. Partiendo de la inquietud expresada sobre la falta de referencias a Aby Warburg y el desborde del material con el que se trabaja, menciono brevemente los apuntes conceptuales como evidencias de un formato contradictorio con la premisa, la relación entre el texto y las imágenes, y la aparición de historias como inicio de una investigación.

Desborde del material: un atlas sin solución

Una de las inquietudes más significativas para este trabajo tenía que ver con la pregunta que se hizo el día de la defensa: ¿cómo es posible afirmar que el trabajo tiene como base el atlas si Aby Warburg se menciona en un párrafo únicamente? Esta pregunta no se responde fácilmente, sobretodo porque para poder hacerlo tengo que referirme a Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*, cosa que evité hacer a lo largo de todo el trabajo. Para esto voy a utilizar (a modo casi de transcripción) los tres textos iniciales que aparecen en la edición del Atlas mencionada en la bibliografía. El primer texto corresponde a la *Advertencia editorial* que hace Martin Warnke sobre la edición que he consultado, el segundo es la *Carta de Fritz Saxl a la editorial B.G. Teubner, Leipzig, hacia 1930* y por último la *Introducción* que hace Warburg a Mnemosyne.

En primer lugar Warnke aclara que el Atlas Mnemosyne fue el último

proyecto de Aby Warburg y que lo trabajó desde 1924 hasta su muerte. Es el resultado de su actividad como expositor de fotografías y reproducciones (una actividad que duró la mayor parte de su vida). Este atlas estaba constituido por paneles que confeccionaba de la misma manera que los paneles de sus exposiciones: eran tablas de madera forradas en tela negra, donde fijaba fotografías de cuadros o distintos materiales gráficos y que ilustraban un ámbito temático.

La edición que tengo, está basada en la última versión del Atlas que Warburg expuso en la sala oval de su biblioteca, en donde colocó los paneles uno después de otro, sobre estantes extensibles y que se fotografiaron con una iluminación óptima.

A pesar de que la confección de sus *Paneles para Exposiciones Permanentes* y los *Paneles del Atlas* se confeccionaban de la misma manera, hay diferencias entre ellos que permiten tener información sobre el Atlas. Por ejemplo, los Paneles para Exposiciones tienen imágenes dispuestas ordenadamente, pegadas sobre *pas-partouts*, hay un epígrafe del tema en la parte superior y los objetos reproducidos son identificados con etiquetas. Mientras que los Paneles del Atlas, consisten en registros fotográficos que no muestran un encuadre que busque ser presentable; por los objetos que aparecen en las fotos se puede observar una documentación rápida, además las fotos tienen márgenes grandes donde lo importante aparece de forma marginal. Finalmente faltan identificaciones en las disposiciones de estos paneles por lo cual se puede señalar que tiene un carácter provisional. Esta es una de las razones por las cuales se afirma que el trabajo de Warburg es inconcluso. Junto a esto Warnke señala otro indicio de provisionalidad del Atlas: en 1937 G. Bing y E. Gombrich elaboraron una selección del material del atlas, fotografiaron los paneles en línea e hicieron textos aclaratorios para cada panel. Esto significa que en su círculo no se consideró el atlas como definitivo, sino que cómo lo dejó constituye un laboratorio de imágenes.

Por otra parte Warnke se refiere a la *Documentación del fondo de imágenes*, especifica que Warburg trabajó con un fondo fijo de unas 2000 reproducciones que fijó en paneles. A lo largo del trabajo, recibió colaboraciones de Fritz Saxl, Gertrude Bing y Lothar Freund que lo hicieron recomponer varias veces el atlas. Debido a esto hay tres series de fotografías (o versiones) del Atlas.

La primera de ellas es la del **15 mayo de 1928 con 43 paneles**. Se distingue porque los paneles están cuidadosamente ordenados y fotografiados, tienen esquemas con cajas que guardan datos de imágenes sin comentarios; en esta versión se inicia el tema Norte-Sur (sobre la pintura flamenca en Italia) y que luego aparece

en panel 34 de última serie. De esta serie cinco de sus paneles no vuelven a aparecer (9, 28, 30, 36 y 38) y concluye con Rembrandt al lado de Leonardo. En 1929 Warburg exhibió en la Biblioteca Hertziana 9 paneles que comprimían esta serie.

La segunda series es **la de 1929 / 68 paneles + panel 77**. Esta serie presenta paneles con un único tema (por ejemplo el panel 11 que se refiere a Andrómeda y trece paneles no vuelven a aparecer en la última serie. Esta segunda serie comprende tanto la pintura clásica como las modernas técnicas gráficas (la publicidad)

La última serie **de 1929 / 63 paneles ultimados (aunque debieron ser 79) con 941 objetos/** selecciona 12 paneles de la anterior, aparecen pocos materiales nuevos (con respecto a la anterior), abrevia comentarios y remisiones (las que hacen referencia a la vida cotidiana), los paneles se reducen, las imágenes cambian de lugar, los paneles astrológicos se distribuyen por toda la serie y las imágenes procedentes de periódicos y publicidad quedan casi eliminadas.

Tanto las diferencias mencionadas, como apuntes en el diario (en donde mencionan la “lucha desesperada con la compañía de los espíritus”) y las imágenes en nuevas configuraciones, hacen que no se pueda deducir que Warburg se formó una idea básica, más bien, Warnke afirma que el historiador no veía cada imagen fijada a un determinado contexto, porque cada nueva constelación le confiaba un nuevo significado. Se menciona que la tercera versión es la versión definitiva porque es la última que concibió, pero no quiere decir que fue la última que imaginó.

Estas aclaraciones permiten un primer acercamiento al Atlas Mnemosyne, enfatizan en su carácter provisorio y el largo trabajo que fue necesario para desarrollarlo. Requiere que estas características sean tomadas en cuenta más adelante, por el momento me voy a referir al segundo texto, la *Carta de Fritz Saxl a la editorial B.G. Teubner, Leipzig, hacia 1930*.

En primer lugar Saxl menciona una lista de escritos breves de Warburg que fueron publicados en revistas difíciles de encontrar. Y en segundo lugar habla del atlas. Inicia aclarando que Mnemosyne es una “serie de imágenes para el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo”.

Aclara que Warburg combina un punto de vista filosófico e histórico en relación a imágenes y que en su trabajo se ocupó de la historia del arte del Renacimiento italiano, de una forma más vasta de lo que abarcan sus publicaciones. Aun así, en el atlas logra unificar toda la variedad y amplitud de su trabajo científico y los resultados del mismo.

El centro del trabajo es el *quattrocento fiorentino*, estudia personalidades como Botticelli, Ghirlandaio, Fillipino Lippi, Mantegna. Es distinto a un atlas de historia del arte renacentista porque considera a los artistas desde la pregunta ¿qué supone en su obra la influencia de la Antigüedad? Según Saxl para responder esta pregunta Warburg abre dos caminos, el primero es que ve a los artistas dentro de lo que suele denominarse su entorno cultural, por ejemplo junto a Ghirlandahio aparece Sassetti que era el quien le encargaba las obras (panel 43 y 44). Es decir, muestra al individuo histórico del Renacimiento como alguien vivo, con esto, Saxl afirma que hace inteligible las personas en las que operó la Antigüedad. El segundo camino es que expone los poderes con los que la Antigüedad tuvo que relacionarse en su resurgimiento. Reconoce como único poder hostil la influencia del Norte en la Florencia de los Medici.

A lo largo de su vida Warburg investigó las formas preexistentes de la Antigüedad que revivieron en el arte del Renacimiento. El atlas ofrece una amplia demostración de su trabajo, Saxl menciona una serie de temas u objetos que se encuentran en su trabajo, por ejemplo aclara que Warburg veía la astrología como un tema histórico y filosófico que iluminaba las conexiones mentales o que trata el problema de la recepción de la antigüedad como una lucha contra la piedad nórdica de la Edad Media. No obstante en este punto -aunque Saxl ya ha detallado de qué trata el Atlas tal vez sea conveniente referirme al tercer texto, la *Introducción* de Aby Warburg, esto porque con sus palabras es posible que pueda mostrar alguna de las consideraciones que lo movieron a entregarse en su *lucha desesperada en compañía de espíritu*, sin la necesidad de ahondar en sus estudios sobre el Renacimiento italiano.

Warburg abre la introducción de su trabajo hablando del acto de interponer una distancia entre uno mismo y el exterior como el acto fundacional de la civilización humana. Afirma que cuando la distancia se convierte en sustrato para creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera. Además dice que la suficiencia o fracaso de ésta como instrumento espiritual orientador determina el destino de la cultura humana.

La memoria, afirma Warburg, viene a ayudar a quien -como artista- se debata entre concepciones religiosas y matemáticas del mundo. La forma en que lo hace no es creando un espacio para el pensamiento, pero sí fortaleciendo la tendencia a la contemplación serena o a la entrega orgiástica. Pues con esto se **pone a contribución (de manera mnemética) el acervo común jamás perdido**. Aclara que a esto no se llega con una tendencia primariamente protectora, sino dando

cauce –en la obra de arte- a la **personalidad pasional-fóbica** estremecida por el misterio religioso en el que cree, así es capaz de crear estilos, del mismo modo que, por otro lado, la ciencia conserva y da curso a una estructura rítmica en la que los monstruos de la fantasía se convierten en guías de la vida que deciden el futuro.

Aby afirma que **para poder penetrar** en las fases críticas que hubo en este proceso, no se ha aprovechado el recurso del conocimiento de la **función polar**, que es propia de la creación artística. Esa función la define entre la **fantasía vibrante** y la **razón apaciguadora**, en toda la amplitud de la posible interpretación documentada de la producción de imágenes. Entre el captar con la fantasía y el contemplar a través del concepto, encuentra el palpar y manipular un objeto que luego deriva en el reflejo escultórico o pictórico, es decir, encuentra ahí el **acto artístico**

La dualidad de esta función (a la que le llama función anticaótica porque muestra la forma artística selectivamente con claros contornos, como algo único) junto con la entrega visualmente exigida al espectador y *cúlticamente querida al ídolo creado*, crean las *perplejidades* del que tiene el espíritu cultivado y que deberían constituir tema de una ciencia de la cultura, la cual hubiera elegido como objeto propio la historia psicológica que es ilustrativa del espacio entre impulso y acción.

Llama a este proceso (se entiende el proceso de hacer uso de la función anticaótica para acceder al acervo de impresiones jamás perdido, por decirlo con sus palabras) **proceso de desmonización del acervo común de impresiones fóbicamente marcadas** (recoge en el lenguaje gestual la escala entera de los estremecimientos humanos, inquietud, desamparo, horroble canibalismo...). Este proceso confiere a la dinámica humana aquel margen de vivencias inquietantes que el hombre culto del Renacimiento, criado en la disciplina eclesiástica medieval, veía como prohibido (que solo los descreídos de ánimo desembarazado podían atravesar). El atlas mnemosyne se propone ilustrar ese proceso y puede verse como un **intento por reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento**.

Warburg afirma que el Atlas quiere ser un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento. Aunque tuvo que limitarse al estudio de la obra completa de unos pocos tipos de artistas descolantes. En contrapartida, intenta comprender el sentido de estos valores expresivos conservados en la memoria en su función técnica de modelos comprensibles (mediante una investigación psicológica-social más profunda).

Menciona que le ayuda un trabajo de Osthoff (sobre la naturaleza supletiva de la lengua indogermánica) que demuestra que en adjetivos o verbos puede producirse un cambio radical sin afectar la identidad de la propiedad o la acción mencionadas, aun cuando la expresión formal de la palabra desaparezca, además, se puede intensificar el significado original con la introducción de una expresión radical extraña. Esto le permite observar un proceso similar en el ámbito del lenguaje gestual del arte (por ejemplo Salomé aparece como una ménade griega, o la criada de Ghirlandaio como una Victoria)

Para Warburg en la agitación de las masas, hay que **buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo**, en la medida en que éste puede expresarse en un lenguaje de gestos. / Con tal fuerza que tales engramas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelos, contornos que la mano del artista traza cuando se propone resaltar los valores máximos del lenguaje gestual.

Para lograr esto Aby señala que es posible satisfacerse con una flora de especies fragantes y hermosas, pero con ella no puede desarrollarse una fisiología de la circulación y la ascensión de la savia, pues tal fisiología solo se revela a quien investiga la vida vegetal en las raíces subterráneas.

En este punto hice una pausa.

Las ideas de Warburg han sido solo transcritas, tal vez puestas de un modo más simple, pero de manera muy fragmentaria. He omitido los textos que acompañan la edición del Atlas, por ejemplo *La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)* y cuatro textos de conferencias de A. Warburg. Esto

porque considero más que suficiente, para el cierre de este trabajo, las palabras que acá han sido escritas. Si recapitulamos, Warnke hace un acercamiento a los paneles, la documentación, las características técnicas –por decirlo de algún modo- del Atlas y se refiere a las implicaciones temporales del desarrollo de un trabajo como este. Por otra parte, Saxl presenta el Atlas, especifica en qué consiste y cómo debe ser tratado este trabajo, pero las palabras de Warburg son el centro y el sentido de este proyecto, el atlas. En ellas aparecen la distancia, el acto fundacional de la civilización, el acto artístico como el resultado de nuestra capacidad de manipular objetos usando el conocimiento de lo contradictorio en nosotros, o lo que Aby señala como función polar entre la fantasía y la razón. Pero no solo eso aparece, insiste en un atrevimiento, un modo de acercarse a la memoria. Ese atrevimiento tiene que ver con una entrega pasional, no con un acercamiento con tendencia protectora, que permite quitar los demonios (desdemonización) de un acervo de impresiones marcadas con miedos, para darle una dimensión humana a las vivencias inquietantes que el hombre criado en la disciplina eclesiástica medieval, ha visto como prohibido.

La magnitud de lo escrito no es pequeña, sin embargo introducen apenas un trabajo vasto guiado por estas ideas, el cual requiere muchísimo más de los recursos que en este momento dispongo. Pude tener acceso a estas palabras, a finales del 2015, en el taller que Valeria Guzmán y Alejandra Celedon sugirieron para la Unidad 1: Miradas de reojo en la AAVS Ciudad de México. En este taller se propuso un atlas de la Ciudad, partía del archivo de imágenes de un conocido fotógrafo para confrontar -por medio de montajes- otras imágenes que se encontraban en la ciudad. El trabajo fue productivo, intensivo y su resultado una exploración que permitió ampliar las posibilidades de estudio a las que estuve habituada en la carrera. Fue otra manera de aprender, llena de confrontaciones, discusiones y estímulo, con hallazgos puntuales que respondían a una metodología clara. La Ciudad de México se mostró con su enorme complejidad y decidí por todo esto, dedicarme a profundizar lo que había significado una gran posibilidad para ampliar el enfoque desde el cual nos acercamos a la arquitectura en nuestra escuela.

Al presentar la propuesta a la Comisión de Trabajos Finales de Graduación reconocí la necesidad de desarrollar este trabajo, siguiendo un estructura o protocolo predeterminado por la institución académica (el apartado de los Apuntes Conceptuales es resultado de un trabajo que intenta cumplir con la demanda “debe ampliar el Marco Teórico”). Al reconocer esta estructura me di cuenta que el atrevimiento a una entrega pasional del que habla Warburg, no iba a ser satisfecho en este formato,

más bien, requería una tendencia protectora. Es por esto que decidí no nombrarlo de manera directa como fundamento metodológico, escogí en cambio, seguir la sugerencia de Eco con respecto a la formulación de una tesis, encontrar un punto de apoyo para interpretar el Atlas de Warburg de una manera que cupiera en este formato. Por eso tomé los ensayos de Tartás y Guridi y de P.Krieger como referencia, me permitieron escribir sobre la metodología del atlas de una manera aplicable y práctica.

Esto no quiere decir que la lectura del Atlas Mnemosyne ha quedado de lado, más bien sus sugerencias dieron fuerza al impulso de salir a una ciudad monstruosa, vivir metros atestados de personas, calles llenas de historias trágicas. Warnke recuerda que Warburg trabajó con un fondo fijo de 2000 imágenes; para hacer un atlas de Ciudad de México hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo. Hay que salirse de los límites de Ciudad Universitaria, atravesar el desierto, buscar imágenes.

Warburg afirma que el Atlas Mnemosyne quiere ser un inventario de modelos antiquizantes. Este trabajo va de camino a hacer su propio inventario. Es la primera versión del atlas de imágenes sobre una avenida, como tal tiene que ser desechado. Va de camino porque posiblemente mucho de lo que aquí se encuentra puede ser depurado, porque para poder apreciarlo es necesario que esté impreso, pasar las hojas, darles vueltas, poner una imagen frente a la otra, preguntarse sobre el material, el formato, las formas de reproducción, establecer cómo estoy entendiendo las imágenes, si serán todas necesarias, si serán necesarios todos los textos, sino tacharlos. Y tal vez entender qué partes de esta versión pueden continuarse.

Aun cuando este trabajo presenta múltiples referencias y se plantea como un inicio o una primera versión, hay historias y temas que se revelan a pesar del carácter insuficiente del trabajo. Los vecinos de la Avenida y sus luchas, sus miedos y las formas verdes del poder al que se enfrentan, son -en cualquier caso- un inicio relevante para investigar las raíces subterráneas del acto que conforma estas páginas.

Notas

1 Antonín Dvorák symphony no.9 in e min op 95

2 Ver video:

3 Entrevista a Graciela Anzaldo de Mendoza, vecina de la Colonia Hipódromo.

4 P:109 A lo largo del corto camino

5 Ver entrevista: Empresarialismo urbano. Procesos de gentrificación en la Ciudad de México... p.x

6 Px Capítulo I Avenida Chapultepec

7 Ver Keller Easterling, Extrastatecraft. The power of infrastructure space

8 P:214

9 P:190

10 P:188

11 P:188

12 P:190

Bibliografía

- Agrest, Diana; Conaway, Patricia; Weisman, Leslie.K (Ed.).(1996). The sex of architecture. New York: Harry N. Abrams. Inc.
- Butler, Judith. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En Debate Feminista Año 9 Vol. 18.
- Butler, Judith. (2002). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós
- Branzi, Andrea (2006). Non Stop City: Archizoom Associati. France: HUYX.
- Colomina, Beatriz (Ed.).(1992). Sexuality and Space. New York: Princeton Architectural Press.
- Eisenstein, S. (1994). El montaje escénico. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Hight, Christopher (1998). Architectural Principles in the Age Cybernetics. Londres: Routledge.
- Krieger, Peter (2009). Aesthetics and Anthropology of Megacities – a new field of art historical research. En Thierry Dufrene (ed.) Cannibalisme disciplinaire: Histoire de l'art et anthropologie, Paris: coédition INHA / musée du quai Branly. Pp 197-211 .
- Krieger, Peter (2006a). Citambulation: Distinguish, understand and exploit the imaginaries of the Megacity of Mexico. En Álvarez, Ana; Rojas, Valentina; Von Wissel, Christian (ed.). Citamblers: The incidence of the remarkable: A Guide to the Marvels of México City. México, DF: Conaculta y Cultura sin Fondos. Pp. 346-359.
- Krieger, Peter (2011). Body, Building, City and Environment. Facets of Contemporary political Iconography in the Mexican Megalopolis. En Hebel, Udo J; Wagner, Christoph (eds.) Pictorial Cultures and Political Iconographies. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, pp.401-428

- Krieger, Peter (2006). El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg en torno a la traducción al español de su libro Schlangenritual. Ein Reisebericht. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm.88. p.239-250 (leído)
- Krieger, Peter (1999). Las posibilidades abiertas de Aby Warburg. En XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In) *Disciplinas: estética e historia del arte en el curce de los discursos*, Enríquez, Lucero (ed.) México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. p.261-281. (leído)
- Krieger, Peter (2001). Construcción visual de la megalópolis México. En *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV*. Acevedo, Ester ... (eds.) México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. p.111-128.
- Lai, Jimenez (2012). *Citizens of no place. An architectural graphic novel*. New York: Princeton Architectural Press.
- Le Breton, David (2011). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ramírez, J.Antonio (2003). *Edificios-cuerpo*. España: Ediciones Siruela.
- Preciado, Beatriz (Ed.). (2010). *Pornotopía: Arquitectura Y Sexualidad En Playboy Durante La Guerra Fría*. Madrid: Anagrama.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. España: Ellago Ediciones
- Sennett, Richard (2007). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial
- Tartás Ruiz, Cristina; Gurdi García, Rafael. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, [S.l.], n. 21, p. 226-235.
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Williams, Raymond (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós
- Huberman, Georges Didi (.). *Portar el mundo entero de sufrimientos*.
- Delgadillo, Víctor (2016). Ciudad de México, quince años de desarrollo urbano intensivo: la gentrificación percibida. En: *Revista INVI*. Nov 2016 31(88):101-129; Universidad de Chile. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Instituto de la Vivienda. Language: Spanish, Base de datos: SciELO

- Delgadillo, Víctor (2016). Ciudades iletradas: orden urbano y asentamientos populares irregulares en la ciudad de México. En: Territorios. Jul 2016 0(35):81-99; Universidad del Rosario. Language: Spanish, Base de datos: SciELO
- Delgadillo, Víctor (2016). La disputa por los mercados de La Merced. En: Alteridades. Jun 2016 26(51):57-69; UAM, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Language: Spanish, Base de datos: SciELO
- Olivera, Patricia; Delgadillo, Víctor (2014). Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la Ciudad de México. En: Revista de geografía Norte Grande. Sep 2014 (58):111-133; Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Geografía. Language: Spanish, Base de datos: SciELO
- Delgadillo, Víctor (2014). En: Cadernos Metrópole. Jun 2014 16(31):89-111; São Paulo: EDUC – Editora da Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Language: Spanish, Base de datos: SciELO
- Delgadillo, Víctor (2013). América Latina urbana: la construcción de un pensamiento teórico propio. Entrevista con Emilio Pradilla Cobos. En: Andamios. Aug 2013 10(22):185-201; México: Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Language: Spanish, Base de datos: SciELO
- Delgadillo, Víctor (2015). Teorías urbanas latinoamericanas: el legado de una gran generación. En: Economía, sociedad y territorio. Apr 2015 15(47):261-271; Toluca: El Colegio Mexiquense A.C.. Language: Spanish, Base de datos: SciELO
- Delgadillo, Víctor (2013). Modelos urbanos foráneos y aspiraciones cosmopolitas locales. En: Andamios. Aug 2013 10(22):359-363; México: Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Language: Spanish, Base de datos: SciELO
- Delgadillo, Víctor (2014). Urbanismo a la carta: teorías, políticas, programas y otras recetas urbanas para ciudades latinoamericanas. En Cad. Metrop., São Paulo, v. 16, n. 31, pp. 89-111
- Parnreiter, Christof (2002) Ciudad de México: el camino hacia una ciudad global. En EURE, vol. XXVIII, núm. 85, diciembre, Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago, Chile
- Janoschka, Michael; Sequera, Jorge; Salinas, Luis (2014) Gentrificación en España y

América Latina. Un diálogo crítico. En *Revista de Geografía Norte Grande*, 58: 7-40

Salinas Arreortua, Luis Alberto (2012). Gentrificación en la ciudad latinoamericana. El caso de Buenos Aires y Ciudad de México. En *GeoGraphos*. [En línea]. Alicante: Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina (GIECRYAL) de la Universidad de Alicante, 24 de febrero de 2013, vol. 4, nº 44, p. 281- 305. [ISSN: 2173-1276].

Díaz Parra, Ibán (2004) Gentrificación y clase social. La Producción del gentrificador Departamento de Geografía Humana. Universidad de Sevilla Ramírez-Velázquez, Blanca Rebeca; Pradilla-Cobos, Emilio (comps.) (2013). *Teorías urbanas latinoamericanas: el legado de una gran generación Teorías sobre la ciudad en América Latina*, volúmenes 1 y 2, uam-SITESA, México, pp. 827, isbn: 9-786072- 800-144.

De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. Mexico: Universidad Iberoamericana

Easterling, Keller (2016). *Extrastatecraft. The power of infrastructure space*. Nueva York: Verso Books

