



La *desvisión* del otro en la construcción de la utopía posturbana

Cuerpos sensibles/*sensitive bodies* ii

Unseen the other in post-urban utopia

Sensitive bodies ii

Ruiz Sánchez, Javier¹; Martínez Sánchez, María José²

1. Universidad Politécnica de Madrid UPM, Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Madrid, España, javier.ruiz@upm.es

2. Birmingham City University BCU, Birmingham School of Architecture and Design, Birmingham, Reino Unido, María.MartinezSanchez@bcu.ac.uk

Resumen

La arquitectura moderna se configura como una utopía no sólo posible sino, en la práctica, efectiva. La utopía posturbana se ha materializado a lo largo del siglo XX a través de un complejo entramado de operaciones tanto de orientación conductista como de simplificación sistémica. Todas estas operaciones actúan de manera específica sobre los cuerpos, cuerpos en movimiento, cuerpos que interaccionan, cuerpos que observan y son observados, en una seminal operación cibernética de construcción del sistema urbano. La utopía urbana reciente se sustenta, no obstante, en una progresiva *desvisión* del otro, sustituyendo los ideales de transparencia de la arquitectura moderna original por una práctica opacidad comunicativa. Desarrollamos la idea del cuerpo sensible/*sensitive body* como método de investigación, conocimiento/reconocimiento y representación de hechos y procesos urbanos, incluso ocultos o velados. Nuestra hipótesis es que a través de cuerpos entrenados en la representación de emociones, experiencias llevadas a cabo en artes performativas, *performance* o teatro callejero (*street performances*) es posible acceder a la información velada o desvista o simplemente explicitar el sistema de relaciones sociales que tiene lugar en el espacio público.

Palabras clave: Modernidad, utopía, sistema urbano, artes performativas, cuerpos sensibles.

Abstract

Modern architecture has resulted an utopia not only possible but, in practice, effective. Post-urban utopia has actually been built along the twentieth century throughout a complex network of operations, including both behavioral orientation and systemic simplification. All these operations have acted specifically on the human bodies, bodies in movement, bodies that inter-act, bodies that observe (see) and are observed (seen), in a seminal cybernetic operation of construction of the urban system. The recent urban utopia is sustained, however, in a progressive *unseen* of the other, replacing the ideals of transparency of the original modern architecture with a practical communicative opacity. We have developed the concept of *sensitive body* as a method of research, knowledge, recognition and representation of urban events and processes, even hidden or veiled. Our hypothesis is that by using bodies trained in the representation of emotions, experiences carried out in performative arts, performance or street performance, it is possible to unveil hidden information or just make visible the system of social relations that takes place in the public space.

Key words: Modernism, utopia, urban system, performative arts, sensitive bodies.

ANTECEDENTES Y CONTEXTO: EL ESPACIO PÚBLICO Y EL PROYECTO UTÓPICO DE LA ARQUITECTURA MODERNA.

Fredric Jameson, en su imprescindible *Arqueologías del futuro*, repasando los vínculos entre el deseo utópico y la literatura de ficción anticipatoria, se detiene y apunta como obras fundamentales en esta línea en el siglo XX dos textos clave, las novelas *Walden dos* (*Walden Two*, 1948), de B.F. Skinner, y *Los desposeídos* (*The Dispossessed*, 1974), de Ursula K. Le Guin¹. En la obra de Skinner, padre de la psicología conductista, la educación deviene de manera natural en una suerte de programación que Jameson considera (programación, desprogramación, reprogramación) clave tanto que reprimida su asunción en la aparición y transición de las utopías como de cualquier revolución cultural. Por otra parte, la “ambigua” utopía anarquista escenario de la maravillosa novela de Le Guin se enfrenta a no pocas contradicciones y paradojas, derivadas muchas de su materialización efectiva en la luna Anarres, soporte natural infinitamente más simple que el original planeta Urras, y que deviene a medio plazo en la consecución de un trasunto de paisaje cultural efectivo y afectivo en su simplicidad, contrastado con la complejidad alienante del capitalista planeta madre. No sorprende que Jameson recalque el vínculo entre el rechazo metódico de cualquier tipo de ornamentación superflua por parte de la fundadora Odo de la utopía de Le Guin y la ideología estética de un Adolf Loos en la base de la desornamentación moderna que alcanzará su epítome extremo en la obra de la segunda posguerra mundial de L. Mies van der Rohe y seguidores.

Conductismo-programación, por una parte, y simplificación, parecen paradójicos costes inherentes a la posible formalización efectiva del proyecto utópico. Un tercer elemento es clave, el dispositivo capaz de comunicar y poner en contacto la insatisfactoria realidad con la utopía deseada. El novelista británico China Miéville, en el prólogo a la edición del quinientos aniversario de la publicación de la *Utopía* de Tomás Moro², nos recuerda la artificial condición insular de Utopía, y la posibilidad, en manos de un amable y experto navegante, de alcanzar sus costas desde nuestras playas cotidianas. La isla escenario de las utopías barrocas, superada por la efectiva habilidad de navegantes sucesivos, españoles, portugueses, ingleses, holandeses ..., es sustituida en la literatura utópica decimonónica (de Bellamy a Morris, pero también de Fourier a Marx y Engels en el *Manifiesto* ...) por un futuro al que se puede acceder en máquina del tiempo o simplemente tras un sueño prolongado décadas. Al igual que es posible leer *News from Nowhere* (1890), de William Morris, más que como el relato que es como la proyección/proyecto de un mundo utópico, no nos debe resultar complicado leer *Tomorrow. A Peaceful Path to Real Reform* de E. Howard (1898) como el relato de un proyecto no menos utópico; y recordar que sin su inmediata reimpresión en 1902 como *Garden*

¹Jameson, 2005, pp. 70 ss.

²More, 1516-2016, p. 3.

Cities of Tomorrow nada de lo que vemos hoy día a nuestro alrededor sería como es, nuestro espacio cotidiano y la forma y estructura de nuestras ciudades.

Porque nuestra utopía urbana moderna se basa en la síntesis *corbusiana* entre la Ciudad Jardín de Howard y el tipo edificatorio en altura, la torre o bloque aislado, que busca, al menos inicialmente, tanto la reproducción como el reflejo de la totalidad del mundo real y deseado en su interior y desde y a través de su cerramiento³. Es fundamental con respecto a este último la atención que dedica Rem Koolhaas en *Delirious New York* al Rockefeller Center, la “perfecta perfección”⁴, la utopía posible hecha realidad. El teatro de la representación que es el Radio City Music Hall es inseparable del festival de luz y (falsa) transparencia de la sobreornamentada arquitectura del conjunto. La piedra y el vidrio soportan cada una y en su conjunto diversos simbolismos y significados, a la mayor gloria de un optimismo capitalista extremo que apenas intuía en el inicio de su construcción el crack del 29 ni mucho menos aún la devastación culpable de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto.

El vidrio es el dispositivo comunicativo en el discurso utópico de la arquitectura del siglo XX. El vidrio como reflejo nos retrotrae al espejo paulino de la Carta a los Corintios y que atormenta al Bergman de los años sesenta (vid. *Såsom i en spegel / Como en un espejo*, 1961), que tanto refleja como distorsiona o vela la realidad como ejerce como dispositivo de conocimiento para permitir la lectura a través del doble al otro lado de lo inaprensible a éste, como en la *Alicia* de Carroll. Se convierte así en una suerte de dispositivo, en los términos de Foucault o Agamben, capaz no sólo de re-imaginar, sino también, y aquí su radical importancia en la re-imaginación de la utopía deseada, de reprogramar tanto como de simplificar (Skinner vs. Le Guin), sintetizando discursos y relatos, artefactos y normativas, espacios construidos y sus funciones. La idea de reprogramación es especialmente desarrollada, en otros términos, por Giorgio Agamben⁵. La arquitectura de la primera Modernidad, ejemplificada en la generación de rascacielos que desde Chicago culmina en el Rockefeller Center, forma parte de este dispositivo de captura y reorientación de procesos y conductas que se irán a manifestar en todo un sistema de prácticas espaciales ligado a dicha modernidad. Walter Benjamin, en la monumental *Obra de los Pasajes (Passagenwerk)* desarrolla no pocas páginas de textos, fragmentos y citas en torno a esta idea. En un fragmento desarrolla la idea de la perversión (veladura, distorsión) a cargo de la ideología de la clase dominante o hegemónica del reflejo de la infraestructura en la superestructura, de acuerdo con la terminología marxista ortodoxa. Esta perversión se lleva a cabo, entre otras maneras, generando series de imágenes utópicas,

³ Koolhaas, 1978, pp. 82 ss.

⁴ Id. pp. 161 ss.

⁵ Agamben, 2015.

de los edificios a las modas, que se insertarán en el inconsciente colectivo velando y distorsionando el reflejo de la base infraestructural socioproductiva en la superestructura sensible⁶.

La distorsión, veladura o ignorancia posibilitan, en último término, el Holocausto. La ausencia de imágenes denunciada por Jean-Luc Godard desde su polémica con Claude Lanzmann a propósito de *Shoah* hasta el desarrollo del tema en amplios fragmentos de las *Histoire(s) du cinéma*, y desarrollada a su vez en trabajos de Georges Didi-Huberman o Jacques Ranciere⁷, es también ejemplo de la culpabilidad de la Modernidad en su conjunto denunciada en su día por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración/Dialektik der Aufklärung*. Es interesante la ligazón entre la forma arquitectónica (*ergo* la forma de la ciudad moderna) y la política moderna sobre el cuerpo, el cuerpo político (Griffin, 1986, pp. 202 y ss.). Pero lo más interesante, a los efectos de nuestro discurso en la línea investigadora tras este artículo, no se liga tanto a la dicotomía perfección/degeneración en lo biológico, sino aún más en lo social, y, aún más llevado esto a lo estrictamente comunicativo. El cuerpo político moderno, apunta indirectamente Harvey⁸, se ve obligado a recuperar aspectos *emocionales* tras la culpa infinita que sigue a la inimaginable destrucción, tras el devenir inevitable del *homo faber* en *homo sacer* (Agamben).

El espacio del simulacro se vacía, en la práctica, de ornato culpable tras la segunda gran guerra. Es tiempo de buscar a Dios en los detalles, de “menos es más”, de la transparencia mesiánica. El rascacielos de posguerra no incluye, apenas refleja, sino que se transparenta, el espacio fluye y la visión sustituye el vértice panóptico por la panorámica infinita. El muro cortina de la Lever House no es practicable pero sí transparente, la luz y la perspectiva fluyen libremente entre el exterior y el interior, no existen barreras desde lo visual. Al igual que después el canónico Seagram, el edificio renuncia a la ocupación total de la manzana, como destacaba Koolhaas como característica inherente al rascacielos de la generación anterior e incorpora en el proyecto la cesión a modo de vestíbulo de la plaza pública como antesala del verdadero y efectivo vestíbulo. La ciudad tardomoderna es de una transparente isotropía y en eso se diferencia de la matérica ciudad de entreguerras, con la que puede compartir la envolvente geométrica pero no del todo la imagen perspéctica. Harvey habla de la arquitectura de esta época como “economía con espejos”⁹, y es innegable que este espejo puede alternativamente reflejar y reproducir la realidad circundante tanto como distorsionarla. No obstante, mucha de la arquitectura de esta época culpable va a sustituir lo opaco y lo reflejado por una

⁶ Benjamin, 1983; Buck-Morss, 1989, p. 137.

⁷ Heywood, 2009.

⁸ Harvey, 1989.

⁹ Id. pp. 329 ss.

sutil, y no menos eficaz en términos comunicativos, transparencia.

1. VISIÓN (TRANSPARENCIA) Y DESVISIÓN (OPACIDAD) COMO DISPOSITIVOS.

Una posible (y ahora inexistente) *Breve Historia de la Visión Comunicativa en la Arquitectura Moderna*, la más breve posible, podría reducirse a tres edificios, al análisis de la sucesión de sedes corporativas de la química norteamericana Union Carbide¹⁰. El magnífico Carbide and Carbon Building es construido como sede de la Union Carbide and Carbon Co. en Chicago. Diseñado por el estudio de arquitectura Burnham Brothers, construido en 1929, es, como su contemporáneo Rockefeller Center, uno de los más representativos ejemplos de rascacielos *art decó* de entreguerras, con sus característicos (y opacos) revestimientos en mármol negro y terracota verde oscura con ornamentación dorada. Fundada en 1917, la empresa es pionera en la producción de gases licuados y pronto se convierte en uno de los líderes de la petroquímica mundial. El edificio es una indiscutible obra de arte, físicamente tan sólido (y tanto o más opaco) como sus hermanos contemporáneos neoyorkinos recorridos por Koolhaas en *Delirious New York*¹¹. La inserción del edificio en la utopía capitalista de la América de entreguerras se lleva a cabo a través de lo que Koolhaas define como “camuflaje pragmático”¹², una “brutal extrusión”, desarrollo vertical de plantas que multiplica la superficie de la parcela hasta llenar la envolvente permitida por ordenanza, en su caso (hay que recordar que en no pocas ocasiones las ordenanzas en las ciudades norteamericanas actuaron como legitimación *a posteriori* de muchos de estos grandes artefactos).



Fig. 1. Breve Historia de la Visión Comunicativa en la Arquitectura Moderna. 1.a. Union Carbide & Carbon Co. Building. Chicago 1929. 1.b. Union Carbide Building. Nueva York 1961. 1.c. Union Carbide Corporate Center. Connecticut 1983.

A la mitad de la década de los 1950s, Union Carbide Corporation encarga el proyecto de su nueva sede en Nueva York a SOM Skidmore Owings & Merrill, probablemente la oficina de

¹⁰ Recogemos el caso y desarrollamos el discurso a partir de Martin, 2010, al igual que Miéville, en Moro/More, 1516-2016.

¹¹ Koolhaas, *op.cit.*, pp. 84 ss.

¹² *Id.*, p. 88.

arquitectura más inseparable de la imagen representativa de la arquitectura de la modernidad capitalista, del estilo internacional. Gordon Bunshaft, arquitecto de la seminal Lever House, dirige el diseño y la construcción en 270 Park Av. de otra torre paradigmática del minimalismo y la transparencia que caracterizan la arquitectura corporativa de la segunda posguerra mundial. El estilo internacional de esta época (el edificio se inaugura en 1961) ejemplifica un momento de recuperación del optimismo y la confianza en los aparatos de producción que permite homogeneizar y seriar la arquitectura en prismas de vidrio que no necesitan ocultar de manera vergonzante su vocación globalizadora, convirtiendo los cuerpos en el espacio en sujetos de comunicación de masas aparentemente insertos en una isótropa red global en incipiente construcción. El cuerpo del habitante de la ciudad global, la ciudad de las masas, se mueve en un espacio isótropo donde observa y es observado, donde participa como sujeto y objeto de la seriación (reproducibilidad técnica, en términos benjaminianos) a la vez que él mismo es progresivamente seriado en un sutil proceso de desindividualización. Reinhold Martin¹³ agrupa este edificio con los paradigmáticos Lever House y Seagram Building como “apoteosis de la masificación”, gigantescos contenedores de trabajadores alienados. Para nosotros, el cine lo ha representado de manera magistral en la absolutamente contemporánea *The Apartment* (Billy Wilder, dir., 1960): la aparente fluidez entre la calle, la plaza delante de la torre de oficinas, el vestíbulo, la comunicación vertical en ascensor y la propia oficina en una planta seriada cualquiera, nos enfrenta a una enorme paradoja. La masa, la multiplicación de cuerpos en el espacio, la transparencia e isotropía y el aparente despojamiento de barreras comunicativas no necesariamente se traduce en la consecución de un verdadero sistema comunicativo. No obstante, la metáfora de la transparencia se liga de manera inseparable a la sensación de libertad del cuerpo aparentemente informado en todos sentidos, sujeto y objeto de acción comunicativa.

“Información y seducción van mano a mano en *The Apartment*”¹⁴, son temas inseparables. No puede resultarnos para nada extraño que una lectura a través de Goffman de los “marcos de experiencia”, marcos relacionales, de la película de Wilder nos permita arrojar conclusiones sobre lo paradójico e indeseable de la conductista y programada utopía skinneriana a la que en cierto modo se nos enfrenta. William H. Whyte, indisimuladamente influido por Goffman en *The Social Life of Small Urban Spaces*¹⁵, nos recuerda cómo precisamente a partir de 1961 de manera explícita los promotores inmobiliarios neoyorkinos fueron incentivados a ceder superficie de plaza pública compensados por la posibilidad de aumentar la superficie cedida en planta por superficie construida en una proporción de 1 a 10¹⁶. La plaza frente al Seagram de Mies van der Rohe, inaugurada en 1958 (y por ello no explícitamente pública, aunque sí en la práctica) se convierte de manera inmediata en escenario de la representación

¹³ Martin, *op. cit.* pp. 129 ss.

¹⁴ Fitzpatrick, 2016.

¹⁵ Whyte, 1980.

¹⁶ Id., p. 14.

teatral de la moderna utopía urbana moderna. En este espacio de aparente libertad comunicativa no es extraño ver reproducida la estructura social y la organización del entramado empresarial que acompaña. La monitorización de las personas, sus movimientos, comportamientos e interacciones, arrojan valiosa información sobre la infraestructura socioeconómica subyacente, la *hidden dimension/dimensión oculta* en términos de Edward Hall, al que Whyte cita de manera expresa.

Fitzpatrick¹⁷ nos apunta un dato importante que relativiza y complica la lectura de Whyte del comportamiento de las personas en las plazas delante de las sedes corporativas de las emergentes corporaciones globales en los años sesenta, cómo la búsqueda de prestigio (¿suerte de reconocimiento en términos hegelianos?) por parte de los trabajadores “white-collar” se liga a la asunción de la posibilidad fáctica de ascenso en la empresa. Y dicha asunción, y la consecuente persecución de prestigio, sólo son posibles, enunciamos nosotros, visibilizando, haciendo transparente la organización de la empresa. Paradójicamente, el aparente conocimiento de la organización, la exposición voluntaria de la misma, se convierte en el mejor instrumento de control del conjunto de los individuos, pero ello sólo es posible en un momento de innegable optimismo global, donde el cuerpo de cada persona asume su papel activo en el progresivo ascenso en la jerarquía corporativa, como Wilder y su ácido cómplice, el guionista I.A.L. Diamond, nos demuestran. No obstante, dicho deseo se ve directamente dificultado por las consecuencias de la recíproca exposición de la vida privada del personaje. La cámara y el montaje de la película de Wilder nos permiten movernos de manera fluida desde el exterior de Nueva York hasta el puesto de trabajo del personaje de Jack Lemmon pasando por todas las escalas urbanas sin apenas interrupción, e igualmente lo hacen en el espacio de su vida privada, privándole de la intimidad necesaria para la propia construcción del yo.



Fig. 2. Transparencia. Vestíbulo del Union Carbide Building, Nueva York 1961.

¹⁷ Fitzpatrick, 2016.

“Información y seducción”, la lectura (propia y de Fitzpatrick¹⁸) de Goffman¹⁹ nos lleva a considerar particularmente las señales en las relaciones del individuo concernientes al afecto, la distancia y el respeto. Cada situación, cada puesta en escena de una interacción entre el individuo y los otros, no supone sino un ejercicio comunicativo de intercambio de información, incluyendo producción de nueva y actualización de la existente. “La interacción social es un juego informacional”²⁰, un juego selectivo en el cual el *backstage* juega un papel tan importante como la propia escena (las continuas referencias teatrales son de Goffman, que recurre permanentemente a la analogía de la interacción social en el espacio colectivo con las representación teatral y la técnica artística performativa). Fitzpatrick²¹ llama la atención sobre el hecho de que el *The Apartment* lo significativo es la ausencia de *backstage*, lo que implica que toda la información concerniente al individuo se hace visible. La transparencia absoluta de la vida del protagonista en su relación con los otros, sus relaciones laborales y afectivas, es posible por la concepción transparente del espacio urbano en su totalidad característica de la época, de la cual los paralelepípedos rascacielos de cristal y su extensión en el espacio de la plaza pública despojada de ornamentos son parte inseparable. Le economía de la información se liga en los sesenta al espacio sin límites, que los proyectos utópicos del equipo italiano Superstudio llevarán a sus últimas posibilidades, extendiendo el paralelepípedo transparente por todos los confines del planeta.

En 1983 Union Carbide traslada su sede corporativa a una localización fuera del ámbito urbano, a los bosques de Connecticut, e inaugura con su Corporate Center el concepto de Ciudad Corporativa. El proyecto del estudio Kevin Roche John Dinkeloo & Associates, arquitectos que se especializarán en este tipo de conjuntos (*v.gr.* la posterior Ciudad Corporativa del Banco de Santander, en Boadilla, Madrid), consiste en un opaco conjunto de edificios en torno a un núcleo abierto, en su conjunto invisible desde el exterior e inaccesible sin permisos, inviolable, la antítesis comunicativa de la sede neoyorkina. Reinhold Martin²² no puede desligar la radical transformación del espacio entre una y otra sede de los sucesos del 3 de diciembre de 1984, cuando la planta de Union Carbide en Bhopal, India, sufrió un escape de veintisiete toneladas de letal isocianato de metilo, con un número de muertes instantáneas estimado entre las 1.754 víctimas oficiales y las casi tres mil que apuntan otras fuentes, con consecuencias terribles sobre la salud de decenas de miles de personas en los meses venideros. China Miéville, en el prólogo a la edición del quinto centenario de *Utopía*²³ no sólo compara

¹⁸ Id.

¹⁹ Goffman, 1959.

²⁰ Id., p. 20.

²¹ Fitzpatrick, 2016.

²² Martin, 2010, pp. 137 ss.

²³ Moro/More, 1516-2016, pp. 23 ss.

el número de víctimas con el número de empleados de status superior alojados en la sede de Connecticut, sino el dinero invertido en indemnizaciones con el gasto en abogados de la corporación. Realmente el optimismo de los sesenta puede darse por muerto en el momento en que no sólo es más fácil imaginar el fin del mundo que la utopía, sino que los hechos nos corroboran su mayor probabilidad efectiva.

Mientras la utopía capitalista de los sesenta no tiene problema en ligarse a la transparencia ilimitada, la utopía posturbana a partir de los ochenta se basa en la ocultación y el simulacro, en la ignorancia y la *desvisión*. Cada acción se blinda de sus consecuencias socioambientales, que son veladas, ocultadas, distorsionadas, directamente eliminadas del campo de visión, *desvistas*. La eco-utopía medioambiental que es Masdar, la ciudad diseñada por Foster & Partners en Abu Dhabi, Emiratos Árabes, con su compromiso cero emisiones combinado con su lujo equilibrado, sólo se sostiene en la ignorancia de las condiciones de vida de los trabajadores paquistanís, indios o de otras regiones del sureste asiático, alojados en insostenibles e “invisibles” guetos. Igualmente, Dubai tiende a *desver* Sonapur, cuyas condiciones de vida para los trabajadores alojados, según Human Rights Watch²⁴, son “menos que humanas”, inferiores a las de muchos campos de refugiados. Sintetizando conductismo y simplificación y superando en la síntesis la potencia instrumental y conceptual de aquéllos, la utopía posturbana del presente siglo sólo se soporta en la *desvisión*, la programación de las personas para la efectiva simplificación que supone la ignorancia directa de *la otra mitad*.

Con *la otra mitad* hacemos referencia expresa a la obra del fotógrafo y periodista Jacob Riis *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, de 1888²⁵, trabajo pionero en la utilización de la imagen para expandir las posibilidades socio-comunicativas de la fotografía como medio. El trabajo de Riis puso, en su día, el dedo en la llaga al mostrar cómo el bienestar ficticio de una parte de la sociedad se basaba en la ignorancia, en el desinterés y en el desconocimiento de la otra mitad. No exclusiva, la *desvisión* voluntaria como método es característica inherente a nuestros tiempos, hasta convertirse en el tema único de, para nosotros, la más significativa narración distópica de lo que va de siglo. En *The city and the city*, China Miéville²⁶ desarrolla el tema del *doppelgänger*, el doble bilocado que materializa en otro lugar nuestras sombras y oscuridades en un espacio simultáneo y paralelo²⁷, rastreable en literatura en múltiples ejemplos; bien al otro lado del espejo como el Wonderland de la Alicia de Carroll o la conspiración de imagos de Borges, o en ignorados mundos

²⁴ Human Rights Watch, 2006.

²⁵ Riis, 1888.

²⁶ Miéville, 2009.

²⁷ Ruiz Sánchez, 2015.

subterráneos como el Neverwhere de Neil Gaiman o el UnLunDun del propio Miéville; bien en mundos velados, ignorados en los mapas como la calle de los Cocodrilos borrada en el plano colgado en la pared de las tiendas color canela de Bruno Schulz o, en términos específicamente urbanísticos, el ignorado Berlín Este del proyecto de la IBA Internationale Bauausstellung exposición internacional de arquitectura comisariada por Josef-Paul Kleihues en el Berlín Oeste de los '80. Miéville lo lleva hasta el extremo en *The city and the city*, dos ciudades que comparten el espacio pero se desven completamente la una a la otra, topoengarzadas pero programados sus habitantes para ser invisibles los unos a los otros.

Siguiendo con los trabajos de Goffman sobre las interacciones entre las personas, en particular en los espacios públicos: como si de un escenario teatral se tratara, el espacio público es el espacio de la (re)presentación como antesala del (re)conocimiento. En la ciudad y la ciudad de Miéville, como en nuestra ciudad contemporánea, programados como estamos para desver cuanto nos impide conseguir y materializar nuestro deseo utópico, sólo los espacios públicos son, evidentemente, susceptibles de entramado y sólo algunos lo están. Podemos intuir la posibilidad de inatención, de represión de la observación, de la mirada voluntaria. Desver más allá de ello implica la anulación de los sentidos, de la vista, del oído, del olfato, de cualquier contacto físico de cualquier persona con la otra ciudad. Tras Goffman, *Behavior in Public Places y Frame Analysis*²⁸, sabemos que visibilidad y construcción de imaginarios comunes van de la mano. En la ciudad y la ciudad, no es la visibilidad sino la invisibilidad del otro la principal herramienta de construcción de identidad y comunidad porque la desvisión anula la posibilidad de construcción de una memoria colectiva entre ambas ciudades, en términos de Halbwachs. De acuerdo con Jan Assmann²⁹, la memoria comunicativa, variante de la memoria colectiva no sustentada en los ritos, sino en la comunicación cotidiana, necesita de la percepción, no especializada, inestable, incluso desorganizada, y está en la base («contemplación del intercambio de roles») del reconocimiento en la línea desarrollada de Hegel a Honneth³⁰.

2. EL CUERPO SENSIBLE COMO DISPOSITIVO DE REIFICACIÓN Y REPRESENTACIÓN. CORPOGRAFÍAS.

Desarrollamos la idea del cuerpo sensible/*sensitive body* como método de investigación, conocimiento y representación de hechos y procesos urbanos. Nuestra hipótesis es que a través de cuerpos entrenados en la representación de emociones, experiencias llevadas a cabo en artes performativas, *performance* o teatro callejero (*street performances*) es posible acceder a la información velada o desvista o simplemente explicitar el sistema de relaciones sociales

²⁸ Goffman, 1963 y 1975.

²⁹ Assmann, 1989.

³⁰ Ruiz Sánchez, 2015.

que tiene lugar en el espacio público. Si para Goffman³¹ “una representación [...] es aquella disposición de cosas que transforma a un individuo en actor”, en la representación urbana la inserción de actores (cuerpos sensibles) debe permitir la identificación de la verdadera naturaleza de la disposición de los elementos de la escena urbana, disposición relacional, emotiva, más allá de la geométrica o dimensional. Se trata, por tanto, de convertir la situación cronotópica en representación, para posteriormente ser capaz de cartografiar el sistema relacional. La cartografía permite no sólo espacializar el sistema relacional, sino hacerlo operativo. De acuerdo con García Selgas “hablar de cartografía y no de teoría de la fluidez social nos compromete con una aproximación más descriptiva, empírica y política que la implicada por la teoría: además, conlleva una mayor aproximación a temas metodológicos que ésta y, en este sentido, contribuye a llevar el modelo (exclusivamente teórico) a sus aplicaciones”³². Ligando cronotópicamente acontecimiento, tiempo y espacio, se genera a través de los cuerpos sensibles dispuestos de acuerdo con una narrativa específica un mecanismo de explicitación de la infraestructura social tal que permite la espacialización de la misma.

Como seres sensibles, nos relacionamos con nuestro entorno a través de nuestro cuerpo. El espacio real siempre forma parte de la *Gestalt*, de acuerdo con su concepción original del filósofo vienés Christian von Ehrenfels, cuya idea central (*Gestalttheorie*) es que la percepción es una visión de un conjunto *organizado* –enfaticamos la idea de orden-, y no la suma de sus partes, y en la que Merleau-Ponty basa su *Fenomenología de la percepción*. La experiencia del observador, que no es solo visual sino *háptica*, queda así enfatizada. James Gibson en 1966 define la palabra háptica, en inglés *haptic*, como “the sense of touch reconsidered to include the entire body rather than merely the instruments of touch, such as the hands”³³. Esta definición es posteriormente ampliada por Bloomer and Moore en 1977 como el sentido del tacto reconsiderado para incluir al cuerpo entero, no sólo a los instrumentos táctiles como, por ejemplo, las manos³⁴. Es el cuerpo en su conjunto el que siente y experimenta un espacio cuando se encuentra en él, y las sensaciones, tal y como indica Merleau-Ponty, tienen lugar en el espacio. Esto se debe a que el espacio es el medio de coexistencia entre el objeto - o la realidad a ser percibida - y el receptor: “Toda sensación es espacial, y nos hemos alineado a esta tesis, no porque la cualidad como objeto no pueda pensarse más que en el espacio, sino porque, como contacto primordial con el ser, como reanudación por parte del sujeto sensor de una forma de existencia indicada por lo sensible, como coexistencia del sensor y lo sensible, es ella misma constitutiva de un medio de coexistencia, eso es, de un espacio”³⁵.

³¹ Goffman, 1975, pp. 131 ss.

³² García Selgas, 2007, p. 12

³³ Tringham, 2011, p. 47

³⁴ Id.

³⁵ Merleau-Ponty, 1945, p. 236

Sin embargo, desde nuestra perspectiva urbana y arquitectónica, nos interesa particularmente cómo se puede asociar la experiencia del espacio con la generación de cartografías urbanas, cartografías espaciales: cómo buscar formas de representación de una realidad intangible que pueda aportarnos datos y recursos para obtener un conocimiento más profundo de los entornos en los que tiene lugar nuestra cotidianeidad.

Mucho de nuestra construcción metodológica se basa en la obra del artista plástico Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937-1980). Oiticica plantea un especial interés a la hora de analizar el cuerpo en relación con la ciudad desde un punto de vista expresivo, ya no sólo desde la expresión artística sino desde las relaciones entre los parámetros físicos y subjetivos que tienen que ver con la expresión del movimiento. Entre los parámetros objetivos, encontramos las *corpografías*, que pueden definirse como las impresiones que genera el entorno físico en el cuerpo y que luego éste expresará. Entre los subjetivos encontramos todos los concernientes a lo cultural, lo social y lo político.

Partimos del hecho incuestionable de que el cuerpo se relaciona con el entorno en el que desarrolla sus actividades cotidianas, aunque sea de forma involuntaria. El espacio, ya sea arquitectónico o urbano en función de su complejidad, lleva implícitas unas condiciones de contorno que son asimiladas por el cuerpo. Estas condiciones quedan impresas en el cuerpo, como le sucede a una película fotográfica al exponerla a la luz, y el cuerpo a su vez las exterioriza, expresando de esta manera la interacción con el medio que habita. Por lo tanto podríamos definir una *corpografía* como la impresión de las condiciones del entorno en el cuerpo que al ser exteriorizada, y puesta en relación con el espacio, podría llegar a expresarse por medio de una cartografía. De acuerdo con Berenstein y Britto “a cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente”³⁶.

Oiticica inventa, diseña y propone el *Delirium Ambulatorium* como metodología artística. En 1978 hace la primera referencia formal al término *Delirium Ambulatorium*, es como si la

³⁶ Berenstein, 2008; Berenstein & Britto, 2012. Este tema se ha desarrollado en Martínez Sánchez, 2016.

práctica de deambular, de pasear por las diferentes zonas de la ciudad, hubieran estado presentes desde el principio en la obra de este artista, y sobre la que encontramos no pocos ecos del *flâneur* de Baudelaire o Benjamin. Oiticica declara en una entrevista en 1978 (recogida en Oiticica, 1986) que siendo aún adolescente, en los años 50, comenzó a explorar, paseando, diferentes zonas de la ciudad. En concreto escogió zonas en las que el cuerpo tenía un protagonismo especial; la zona bohemia de Lapa y Mangué, la zona con mayor concentración de prostitutas de Río de Janeiro³⁷. Así descubrió a través de un amigo escultor, Jackson Ribero, el Morro da Mangueira. Acabó incorporándose a la escuela de Samba de este lugar y desfilando como *passista* en los carnavales cariocas entre 1965 y 1968.

Delirium Ambulatorium consiste en realidad, en el acto concreto de identificación de los elementos que componen la ciudad y la posterior generación de situaciones creativas en torno a estos elementos. Implica la generación de una cartografía subjetiva y personal del artista, que le permita entender el territorio, un ejercicio similar a las propuestas cartográficas que hacen Guy Debord y los situacionistas a partir de sus *derivas*. En realidad, podríamos asociar este concepto a la idea de una retórica del cuerpo, formándose así la imagen de las figuras ambulatorias o los caminantes de los que habla Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*.

Delirium Ambulatorium también puede ser considerado una ruptura entre la división existente entre el taller del artista y el espacio público, y por lo tanto, entre el artista y el espectador. ¿Por qué no considerar toda la realidad urbana como un ambiente en el que se pueden generar diferentes acciones expresivas mediante el cuerpo? Esta creación de acciones, situaciones expresivas, permite convertir el taller del artista llevado al espacio urbano en un auténtico taller de indagación urbana.

3. *Woosh! 2016*. UN EXPERIMENTO

En primavera de 2016 (la acción específica tuvo lugar el 23 de abril) se realizó el taller y acción *Woosh!* en Winchester, Gran Bretaña. La acción se basa en una superposición de un espacio y una narrativa para generar una performance urbana con propósitos tanto artísticos como indagativos en la naturaleza del espacio urbano como espacio relacional. Para la narrativa se elige tomar como base la trama y pasajes de *Rayuela*, la novela escrita por Julio Cortázar en 1963 (*Hopscotch*, en inglés). Winchester, en Hampshire, al sur de Inglaterra, es una de las ciudades más antiguas del país y que más historia-información acumula, una traza romana, una de las catedrales góticas más espléndidas del Gótico Inglés, y una mezcla de vestigios de las complejas relaciones entre el poder espiritual y el poder real en una ciudad que

³⁷ Oiticica, 2013, p.76

fue capital antes que Londres, todo ello concentrado en un ámbito urbano de muy pequeño tamaño y, por tanto, abarcable en una acción-representación.

En *Woosh* se realiza la superposición de la acción narrada en *Rayuela* con el espacio urbano de la ciudad de Winchester. Con carácter previo se realizó una cartografía en la que la narrativa del libro se entretendió con los espacios urbanos donde tienen lugar las diferentes acciones seleccionadas de la novela de Cortázar. Para ello se realizó una traza indicativa de la estructura urbana de Winchester. El método llevado a cabo, una vez seleccionados los pasajes del libro que se quisieron escenificar, consistió en la identificación de espacios en la ciudad que espacialmente contuvieran los elementos adecuados o asimilables para desarrollar la acción del libro, incluida una identificación previa de la vitalidad urbana. Se dividió al grupo de intérpretes-actores-performers en distintos grupos que desarrollaron una mini pieza de una duración aproximada de 10 minutos, que se repetía de forma cíclica. Durante dos horas, los diferentes grupos llevaron a cabo sus *performances* permitiendo a los viandantes verlas (y desverlas) en el orden que ellos desearan a la vez que exploraban la ciudad.

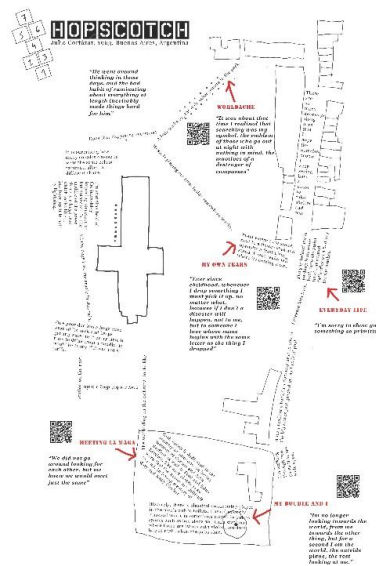


Fig. 3. *Woosh/2016*. Cartografía.

Durante las dos horas se recibieron diversos niveles de interrelación y de respuesta por parte del público congregado a propósito y de aquellas personas que interactuaban por azar. De manera significativa, las respuestas a las mismas piezas condicionaban la puesta en escena de la siguiente representación en el orden cíclico prefijado: desplazamientos espaciales, nuevas interacciones, que permitían apuntar intuiciones sobre los vínculos entre las relaciones espaciales y la propia naturaleza geométrico-funcional del espacio.

De acuerdo con ello, en paralelo al desarrollo del proyecto se realizó una segunda cartografía superpuesta a aquella inicial que permitía a todos aquellos que quisieran ver las *performances*

navegar por la ciudad. Esta cartografía inicial contenía fragmentos del libro localizados en diferentes puntos de la ciudad, cartografía que se iba enriqueciendo con líneas, trazos y textos desarrollados por los participantes del taller basados en la experiencia de los diferentes espacios.



Fig. 4 a, b, c, d, e. Woosh!2016. Winchester, 23 de abril de 2016. Fotos: M^a José Martínez Sánchez y Rosa Herrero de Andrés.

Woosh!2016. EQUIPO:

Co-directors: Sam Howard, María José Martínez Sánchez

Movement Consultancy: Gisele Edwards

Dramaturgy: Mariana Sastre

Spatial Dramaturgy: Aaron Casley

Design Leaders: Rosa Herrero de Andrés, María José Martínez Sánchez

Producer: Mariana Sastre

Music Selection: Alessandro Pollini

Voice: Laurence Ashcroft

Design Team: Clare Jefferson Jones, Paul Jones, Bea Cathro-Wears, Ellen Weekes, Alessandro Pollini

Performers: Daniela Sánchez Ríos, Steven Millar, Thomas Jancis, Ellen Weekes, Bea Cathro-Wears, Claudia May Worledge, Jean Marsollier.

Scientific Collaborators: Dr. Olu Taiwo, Prof. Javier Ruiz Sánchez, Dr. Richard Cumming, Dara Hickey

4. CONCLUSIONES

La experiencia *Woosh! 2016* permitió corroborar una serie de hipótesis, entre ellas la posibilidad de utilizar el concepto de cronotopo de Bajtin como base para la elaboración de un experimento de análisis de la estructura relacional del espacio urbano. La cartografía de este cronotopo, forzado a través de la introducción de cuerpos sensibles actuando de acuerdo con una narrativa prefijada, supera la cartografía cognitiva o mapa mental lynchiano (de acuerdo con Kevin Lynch) introduciendo una complejidad topológica (relacional) añadida. Esta complejidad permite el afloramiento de lo no visible, de lo oculto, corroborando la inherente condición informacional del espacio urbano. La *performance*, introduciendo un plus de azar, se muestra especialmente útil para explorar más allá de los comportamientos racionales de las personas, visibilizando parcialmente afectos e inhibiciones.

El espacio urbano es una sucesión de transparencias y opacidades, de información visible y velada. Los cuerpos se mueven de acuerdo con, diría García Selgas, la envoltura, “sin caer en la tentación de presentarse como su *representación* especular”³⁸. Esta envoltura (*wrapping*),

³⁸ García Selgas, 2007, pp. 163 ss.

concepto desarrollado a partir de Jameson y Bruno Latour, permite visibilizar lo invisible, sea por voluntariamente oculto, velado o distorsionado, como coyunturalmente desvisto de manera más o menos programada.

Se trata de una aproximación que corrobora lo válido de la colaboración entre las artes performativas y los estudios urbanos. Si Erving Goffman en su día planteó la lectura de los comportamientos sociales en la ciudad a través de la analogía con las artes escénicas, nos encontramos desarrollando la posibilidad de ir un paso más allá a través de la creación de situaciones mediante la introducción de cuerpos sensibles/*sensitive bodies* como dispositivos de análisis y desvelamiento de la naturaleza de los procesos urbanos.

5. REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Barcelona: Anagrama, 2015. 72 pp.
- ASSMANN, Jan, y CZAPLICKA, John. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique*, 65, 1995 (original alemán en *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989)
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk (1928–1929, 1934–1940)*, edición de Rolf Tiedemann, 2 volúmenes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983. Versión castellana: *Obra completa. Libro V/vol. 1 y 2. Obra de los Pasajes*. Madrid: Abada. 2015. 864 y 840 pp.
- BERENSTEIN, J. P. *Cenografías e corpografías urbanas*. Salvador de Bahía: F.Cadernos PPG-AU/UFBA, Vol. 7, edição especial - Paisagens do Corpo. 2008.
- BERENSTEIN, J. P., y BRITTO, F.D. "Corpografías Urbanas : As Memórias Das Cidades Nos Corpos". En: *Anais: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, Vol. 10, No. 3. 2012.
- BRETT, G. y FIGUEREIDO, L. *Oitica in London*. Londres: Tate Publishing. 2007.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. 1989. Versión castellana: *Dialéctica de la Mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*. Madrid: Antonio Machado. 1995. 418 pp.
- FITZPATRICK, Katie. "Love Actuarially: Privacy, Intimacy, and Information in *The Apartment*". *Post* 45, 2016. consulta 02.03.16 (<http://post45.research.yale.edu/2016/02/love-actuarially-privacy-intimacy-and-information-in-the-apartment/>).
- GARCÍA SELGAS, Fernando J. *Sobre la fluidez social. Elementos para una cartografía*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. 2007. 296 pp.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor Books. 1959. 252 pp.
- GOFFMAN, Erving. *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. Nueva York: The Free Press. 1963. 258 pp.

- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, Mass. 1975. Versión castellana: *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. 2006. 610 pp.
- GRIFFIN, Susan. *Rape: The Politics of Consciousness*. Nueva York: Joanna Cotler Books, 1986.
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. 1989. Versión castellana: *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998.
- HEYWOOD, Miriam. Holocaust and image: Debates surrounding Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* (1988–98). *Studies in French Cinema*, 9:3, 2009, 273-283.
- HUMAN RIGHTS WATCH. *Building Towers, Cheating Workers. Exploitation of Migrant Construction Workers in the United Arab Emirates*, HRW Report Volume 18, No. 8(E). 2006.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Nueva York: Verso. 2005. Versión castellana: *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2009. 496 pp.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. Rotterdam: 010 Publishers. 1994 (orig. 1978). 320 pp.
- MARTIN, Reinhold. *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. University of Minnesota Press, 2010. 248 pp
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, María José. *Cartografías dinámicas. Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Politécnica de Madrid el 11 de febrero de 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini. Ed. consultada 1993. Orig. 1945.
- MIÉVILLE, China. *The City & The City*. Londres: Macmillan. 2009. Citas a partir de la Limited Signed Lettered Edition, Subterranean Press, 2009.
- MORE, Thomas (Tomás MORO). *Utopia. 1516. Ed. 500 aniversario*. Londres: Verso. 2016. 224 pp.
- OITICICA, Hélio. *Materialismos*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, SRL. 2013.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande laberinto*. Rio de Janeiro: Rocco LTDA. 1986.
- RIIS, Jacob A. *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*. Nueva York: 1988. Versión castellana: *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*. Barcelona: Alba. 2004. 368 págs.
- RUIZ SÁNCHEZ, Javier. "La ciudad en La Ciudad y la Ciudad". En: CARRASCO CONDE, Ana (ed.). *La ciudad reflejada. Memoria e identidades urbanas*. Madrid: Díaz Pons. 2015. pp. 127-147.
- TRIMINGHAM, M. *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. Nueva York: Routledge. 2012.
- WHYTE, William H. *The Social Life of Small Urban Spaces*. Nueva York: Project for Public Spaces. 1980.

BIO

Javier Ruiz Sánchez. Doctor Arquitecto. Profesor Titular de Urbanismo, Universidad Politécnica de Madrid. Ha compaginado la labor docente e investigadora con la actividad profesional tanto como redactor de planes urbanísticos como desde la administración pública, en la que ha sido Director de Edificación y Gestión Inmobiliaria de la Entidad Pública Empresarial de Suelo SEPES y de la Sociedad Pública SEPES Urbana (Ministerio de Vivienda). Especialista en la naturaleza compleja y evolutiva de los sistemas urbanos y territoriales y el paisaje y el papel de la planificación desde esa perspectiva, y la ciudad como espacio de conflicto, desigualdad y diferencia, así como la planificación de la complejidad y la resiliencia en situaciones de incertidumbre: crisis, catástrofes y conflictos. Autor de más de treinta artículos y publicaciones sobre el tema, entre los que se puede destacar el libro *Complejidad urbana y determinación*. Ha impartido cursos y conferencias en centros y universidades de España, Europa, Latinoamérica y Japón. Investigador principal y director de varios proyectos I+D competitivos de carácter nacional e internacional. Premio de Calidad en Arquitectura y Vivienda de la Comunidad de Madrid y Premio Fernández de los Ríos de Ensayo, dentro de los Premios Madrid de Urbanismo.

María José Martínez Sánchez. Profesora titular. Escuela de Arquitectura y Diseño de Birmingham. Investigadora del *Center for Interdisciplinary Performing Arts* (Royal Birmingham Conservatoire). Su tesis doctoral titulada *Cartografías dinámicas: cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico*, obtuvo la calificación de *Sobresaliente Cum Laude* en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid (2016). Master en *Advanced Theatre Practice* en la *Royal Central School of Speech and Drama* (Londres, 2015). Premio INJUVE para jóvenes creadores en la modalidad de Propuestas Escénicas por VACIO, en colaboración con Alba Fernández, Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía (Madrid, 2012). Ha presentado su trabajo en la Cuadrienal de Escenografía en Praga (2015), la Bienal de Danza de Venecia (2016), la Arquería de Nuevos Ministerios (2017), la Bienal de Arquitectura de Venecia (2018). Ha publicado artículos en diversas revistas y publicaciones de investigación. Su trayectoria profesional está ligada a las artes escénicas, desarrollando diversos trabajos de escenografía en el SOHO Theatre (Londres, 2015), London Trinity Laban (Londres, 2015), el Teatro Conde Duque (Madrid, 2016), o el Birmingham REP Theatre (Birmingham, 2018).