



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

**Habitaciones desplegadas:  
ensayos sobre la habitabilidad de cinco casas**

Tesis

Que para obtener el Título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Marta Cecilia Miranda Gómez

Directora de Tesis: Doctora Adriana Raggi Lucio

Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**Habitaciones  
desplegadas:**  
ensayos sobre la  
habitabilidad de  
**cinco casas**  
cecilia miranda



*a mami, la casa verde*

**nota:** cada ensayo se acompaña de un dibujo perteneciente al proyecto *alfhabito*, un código habitable no descifrado aún, desarrollado de forma simultánea a la escritura de este libro.

# **introducción**





En mayo de 2017, como parte del programa de retribución del Seminario de Producción Fotográfica 2016 (SPF), impartí en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México el taller *Habitaciones desplegadas: taller para (re)pensar nuestra casa*, con la premisa de reconocer a la casa como detonante de nuestra relación con el mundo. De principio me pareció un reto defender algo sin tenerlo del todo claro, en proceso de investigación, sumado al nervio de ser mi primera experiencia como tallerista. Algo que me provocó inquietud fue la poca convocatoria que hubo; algunos talleres mucho más técnicos cubrieron su cupo en cuestión de horas, propiciando en casos muy solicitados una segunda edición. Mi taller completó el cupo en el último día de inscripciones recibiendo un total de dieciocho postulaciones de las cuales serían aceptadas quince. ¿Fue el título o el temario lo que no generó interés?, ¿fue el lugar desde el que se impartió, un centro dedicado a la imagen y no a la “arquitectura”?, ¿cómo se podía justificar un programa como éste en una agenda que prioriza lo visual?

El taller se planteó para tres sesiones, en las que a través de dos ejes (imágenes/textos) pensaríamos como nuestra *casa*, entendida como una suerte de cuerpo en constante movimiento, es un interlocutor que permite entender las formas en las que nos relacionamos con los otros, con el espacio mismo y con nuestra memoria. Y, en terrenos propiamente artísticos, reflexionar en torno al *habitar* como pretexto para el desarrollo de obras y proyectos de arte que lo que han producido o criticado son las imágenes representativas de lo habitable.

En la primera sesión, los participantes hicieron una casa con hojas de papel, resultando en su mayoría dibujos de sus propias casas en conjunción con su idea de casa, es decir, un híbrido entre la realidad y la imaginación. Las casas nos sirvieron de pretexto para conocernos: ¿quiénes éramos?, ¿qué hacíamos?, ¿por qué nos interesó el taller?, y, puntualmente ¿por qué hicimos esa casa?

Las pequeñas presentaciones fueron una grata sorpresa. Descubrí que todos los participantes tenían ya una formación muy particular desde la que era fácil entender su interés en el tema. Por ejemplo, Joshua Martínez, entonces estudiante de la maestría en Historia del Arte en la UNAM, se encontraba escribiendo su tesis sobre Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto mexicano reconocido por haber construido la imagen arquitectónica del México priísta desde los años cincuenta. Felipe Gómez, editor y escritor independiente, construía la casa para él y su familia a las afueras de la Ciudad de México entablando una relación afectiva con sus albañiles. Mientras que Rodrigo Cué, director y fundador del Ovnibus (del acrónimo Objeto Versátil Narrativo e Interactivo), un trolebús fijo

adaptado como espacio cultural en la Colonia Roma orientado al pensamiento sobre gentrificación y territorio, echaba a andar una editorial independiente con intereses urbanísticos y sociales. Y así, con historias singulares, todos los demás: artistas, escritores, actores de teatro, fotógrafos, psicólogos y un arquitecto.

Hacia el final del taller les pedí que a modo de cierre “activaran su casa”. Les expliqué que la activación es una estrategia donde el espacio o las piezas cobran sentido. En este caso, a partir de algún gesto (fotografía, video, sonido, instalación, intervención, dibujo, texto, etc.) debían intentar evocar la sensación de habitar -conforme todo lo discutido- su casa, ya fuera por contraposición y contraste, o por énfasis de algo en especial.

Y entonces pasó. Los ejercicios hablaron más de lo que discutimos en clase; ahí, con otras imágenes cada quien entendió su primera casa de papel, como si el gesto hubiera desplegado una historia que no se escribe a partir del diseño arquitectónico, sino de la experiencia propia de habitar, pero que es en el espacio físico en donde encuentra su lugar de enunciación, como si fueran dos espacios distintos en un mismo lugar; o como sostiene Iván Ilich (Austria, 1926 - Alemania, 2002), “el espacio cartesiano, tridimensional, homogéneo, en el que construye el arquitecto, y el espacio vernáculo que hace nacer el arte de habitar -actividad comunitaria

y social-, constituyen dos clases diferentes de espacio”<sup>1</sup>, mientras que en el espacio físico sólo se edifica, en el otro “los habitantes engendran los axiomas de los espacios que hacen su morada”<sup>2</sup>.

La última clase del taller me dejó con tantas preguntas y una sola respuesta: fue muy poco tiempo. Decidí volver a casa para desplegarla, entusiasmada por hacer ejercicios sin prisa, y así, un buen día, abrir los muros y entender cuál era mi relación con el mundo. Si bien mis ejercicios quedaron sólo descritos en un documento que envié como postulación a la beca Jóvenes Creadores 2018-2019 del FONCA, pensé que una estrategia podía ser rastrear mi interés por la *casa*, pensé que al buscar en cada una de las casas en las que había vivido hasta entonces podía encontrar algún hilo que tejer.

---

<sup>1</sup> En su ensayo “El arte de habitar”, Iván Illich propone que el arte de habitar es una actividad comunitaria y social que forma parte integral de una economía moral resistiendo a las imposiciones de mejoras en términos constructivos. Siguiendo el concepto acuñado por E.P. Thompson, la economía moral refiere a una lucha por consenso dado entre individuos de un mismo grupo social, intentando conquistar derechos sociales contra una clase social privilegiada. En este caso, la lucha por el libre habitar. “El arte de habitar es una actividad que sobrepasa al alcance del arquitecto. No sólo porque es un arte popular, no sólo porque progresa por oleadas que escapan del control del arquitecto; no sólo porque su delicada complejidad lo sitúa fuera del horizonte de los simples biólogos y analistas del sistema; sino más que todo, porque no existen dos comunidades que hagan su hábitat de la misma manera.” Iván Illich, *El mensaje de la choza de Ghandi y otros textos*, (Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014) p30.

2 *Ibidem*

\*\*\*

El motivo principal por el cual decidí estudiar artes visuales fue la distancia entre el plantel de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), y la ubicación de la casa en la que vivía en aquel momento. En esos años, mi casa no era precisamente mía, era el nuevo bien inmueble de una tía que ante la menor provocación solía decir “mi casa, mis reglas”. A esa casa, ubicada en la colonia San Álvaro de la Alcaldía Azcapotzalco, llegué luego de haber sido aceptada para cursar la preparatoria en el CCH Azcapotzalco, de la UNAM en 2008. Viví entre sus muros poco menos de tres años, ante la indeterminación de mi futuro.

Cuando tenía quince años me interesaba estudiar algo relacionado con medicina, desde niña soñé con ser dentista por una fascinación extraña con el cuarto oscuro y los polvos de resina. Al terminar el tercer semestre, estaba convencida de que estudiaría Química Farmacéutica Biológica; según mis profesoras, era buena. Sin embargo, casi al final, se abrió un taller de dibujo extra-curricular impartido por un maestro que había estudiado en la ENAP. Todos los jueves, a las dos de la tarde, mis amigas y yo nos reuníamos en un salón a aprender a dibujar sin ver, a conocer pintores surrealistas lejos de Dalí, a escuchar anécdotas sobre un tal “Gabriel Orozco”; a saber, por primera vez, que el arte, más que un hobby, es una profesión.

La primera vez que fui a la ENAP tardé más de dos horas en llegar. Supe de inmediato que si estudiaba artes visuales, la posibilidad de “crear mis propias reglas” podría ser real. Y aunque las circunstancias tardaron en favorecerme, en octubre de 2011 me mudé a mi nueva casa. En Xochimilco viví tres años, raros, intensos, importantes; aprendí y desaprendí casi todo lo que ahora sé. En aquellos años no pude nombrarlo, pero fue ahí donde se comenzaron a gestar mis inclinaciones por ciertas formas de entender y hacer arte.

Luego, gracias a las oportunidades de la Universidad, me fui de intercambio a Chile, lugar en el que pude verbalizar y materializar mi interés por el estudio de una cualidad que experimentaba, pero que hasta 2018 adquirió nombre: la *habitabilidad*. Para Martín Heidegger (Alemania 1889 - 1976), el habitar es la condición del ser del hombre en la Tierra, es decir, la forma en la que se habita el mundo, asumiendo que el mundo es, más allá de lo visible, una red compleja de relaciones políticas, afectivas, sociales, materiales, económicas, ideológicas, sensibles, físicas, espaciales, temporales y biológicas. Por lo tanto, la *habitabilidad* es la cualidad que ha permitido estudiar y pensar en torno al habitar. Sin embargo, la problemática de la *habitabilidad* deviene de su cercanía con el pensamiento sobre el espacio construible, edificable; es decir, con la arquitectura.

En ese sentido, y al no haber estudiado arquitectura, mi acercamiento a la *habitabilidad* ha sido más experiencial, o en otras palabras, más artístico. Y cuando digo artístico, me refiero a un proceso complejo que pretende unir la práctica artística, en tanto investigación, con la formación de saberes y afectos capaces de visibilizar relaciones entretejidas entre una Historia occidental del Arte apre(he)ndida y sus modos de hacer, un conocimiento situado generado de la experiencia, un análisis crítico de mi contemporaneidad, y una memoria particular contextualizada en la Ciudad de México y su periferia a principios del siglo XXI.

Bajo esa línea está escrita esta tesis; una mezcla heterogénea de información que, desde mi posición en el mundo, intenta poner a prueba las palabras como efectos de la memoria y las imágenes como contraparte de un proceso creativo, en el cual convergen distintos acercamientos a la *habitabilidad*, y que es gracias a esa pluralidad que puedo mirarla desde diferentes puntos, para analizar cómo es que esta cualidad configura nuestra vida, ya sea al interior de una pequeña comunidad o en la ciudad misma. Siendo así, creo pertinente el desarrollo de investigaciones artísticas en torno a esta cualidad analizada desde la experiencia propia, ya que como sostiene el arquitecto José María Valverde (España, 1926-1996), hacer una crítica a la arquitectura, desde la experiencia, es imprescindible pues “vivimos en su interior y no podemos dejar de verla cuando vamos por la calle”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> José María Valverde, *El arte del artículo (1949-1993)*, (Barcelona: Publicaciones Universidad de Barcelona, 1994), p248.



\*\*\*

A lo largo de mi vida he vivido en seis casas diferentes, de las cuales sólo soy consciente de cinco. Todas ellas prestadas, rentadas o en proceso legal de adquisición. En mi familia solemos nombrar a nuestras casas con el nombre de la calle en la que se encuentran. He vivido en Órquideas, Grecia, Olmos, Lord Cochrane y Nafta. A veces me pregunto qué relación podría existir entre una flor, un país europeo, un tipo de árbol, un político naval británico-chileno y un compuesto químico derivado del petróleo, que curiosamente es también las siglas en inglés del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (North American Free Trade Agreement, NAFTA) firmado por Estados Unidos, Canadá y México en 1992.

Aunque este puede ser el primer intento por rastrear tal relación, es también la búsqueda por sostener, desde la propia experiencia, que la vivienda es un espacio que atraviesa todos nuestros territorios, los cuales crean y constantemente modifican nuestra relación con el mundo. Es por ello que la presente investigación, encuentra en el estudio —desde el arte— de la *habitabilidad* una forma de entender las relaciones complejas entre el espacio físico habitable, su experiencia, y el habitante mismo, quien desde su propio contexto regula y tensiona la experiencia de su habitar, a la vez que constituye parte fundamental de la experiencia, en este caso, de la ciudad, del espacio privado y del espacio público.

Reconocer la casa como un espacio no sólo físico podría ayudarnos a entender las relaciones que existen entre lo público y lo privado de una forma más orgánica, que al día de hoy hemos experimentado sin quizá habernos detenido a pensar.

Por ahora, es a partir de las cinco casas de las que tengo memoria que he desarrollado una serie de textos que reflexionan sobre su *habitabilidad*, entretejiendo sus diseños arquitectónicos con mis memorias, referencias teóricas con artísticas, así como la presentación y desarrollo de algunos proyectos que he venido realizando sobre este tema y siempre en relación con dichos espacios.

Para su desarrollo tomé cinco conceptos que encontré en el camino y que me resultaron esenciales para pensar cada espacio. Para el primero elegí el término *casa*, el cual desde su etimología exhibe una relación compleja entre el espacio y lo político. Haciendo uso de mis recuerdos de la infancia, las imágenes de archivo de nuestro álbumes familiares y el proyecto *Homes For America*, desarrollado por el artista estadounidense Dan Graham en los años ochenta en Nueva Jersey, busco argumentar el lugar liminal que ocupa la *casa* entre lo público y lo privado; contrastando el imaginario de una casa moderna con una situada en la periferia naciente de la Ciudad de México.

Para hablar sobre **Grecia** elegí la *habitación*, siendo ésta un espacio esencial en el diseño de viviendas que suele perpetuar modelos unifamiliares en contraste con lo que los arquitectos Georges Nelson y Henry Wright llamaron “habitación sin nombre”, un espacio grande al interior de las casas sin función predestinada. Con **Olmos** el concepto que más se acercaba a sus dinámicas era

la *autoconstrucción*, que a diferencia del término arquitectónico “autoproducción de la vivienda”, ésta aparece como un proceso abierto, comunitario y heterogéneo que potencia agenciamiento sobre los territorios, mientras que con **Lord Cochrane** en Santiago de Chile fue la *verticalidad* la que me sirvió para pensar cómo la arquitectura, como estructura física y política, puede propiciar o bloquear interacción social, y como nuestros deseos por comunicarnos con el otro pueden hacerse de espacios escurridizos para suceder. Finalmente, con **Nafta** he desarrollado el término *común*, que diferenciado de comunidad, invita a pensar procesos comunes que suceden siempre en espacios y tiempos determinados y que tienden a resistir modelos estructurales impuestos.

Cada ensayo tiene al final un compendio de imágenes que amplian el imaginario sobre la casa de la que se habla, diciendo cosas que sólo las imágenes pueden decir. Para ello, y siguiendo la línea de una narrativa que mezcla información de diferentes fuentes, las imágenes provienen de lugares distintos. Algunas son de álbumes familiares, las cuales dan cuenta técnicamente de su origen, aparatos fotográficos analógicos que predominaban en la década de los noventa; otras, son imágenes de registro que he venido acumulando mientras mi paso por cada espacio, fotografías de celular, de cámaras de 8 mega píxeles, incluso de mi cámara reflex más actual. Finalmente, los dos últimos espacios se acompañan de imágenes generadas por los proyectos artísticos que desarrollé; ahí aparecen como una suerte de resultado temporal, como un *apriori* de los planteamientos aquí expuestos, dejando ver que los procesos artísticos tienen direcciones distintas, a veces es primero

lo material, otras tantas antecede la historia.

En suma, *Habitaciones desplegadas: ensayos sobre la habitabilidad de cinco casas* es una investigación artística que busca repensar a la casa, no como un lugar a construir, sino como un compendio de experiencias por hacer. Algo cercano a lo que Xavier Monteys (España, 1953) entendió como *guión para hacer viviendas*, donde lo que se busca es (re)definir a la vivienda en algunos aspectos, “distinguiendo así el trabajo de concebirla del de diseñarla para ser construida. Planificar viviendas deber ser parecido al planteamiento urbanístico de los planes generales: otorgar a la vivienda el derecho de ser planificada en el tiempo, como la ciudad”<sup>4</sup>. Otorgar a la vivienda ese derecho es asumir su importancia en la vida cívica como un espacio intermedio entre lo público y lo privado que muta con el tiempo. Reconocer ese derecho haría entonces que el pensamiento en torno a ella adquiriera otro valor, un valor necesario para ser discutida en campos más allá de la arquitectura, es decir, pensar a la vivienda desde los campos de las ciencias sociales, las humanidades, y especialmente desde el arte como campo generador de conocimientos situados.

---

<sup>4</sup> Xavier Monteys, *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), p12.







**casa**  
Orquídeas,  
Villa de las Flores





Uno de los deseos más grandes de mami, mi abuela materna, fue obsequiarle a cada uno de sus hijos una casa. Para ella ese era el regalo más grande que se le podía dar a un ser querido. En 1971, para sus dos hijas mayores compró dos casas juntas construidas bajo un estilo utilitariamente moderno, en espejo una de la otra y con 144m<sup>2</sup> en Coacalco, un municipio del Estado de México a las afueras de la ciudad. Yo nací en octubre de 1993. Soy la menor de tres hermanos.

Mi familia paterna cuidó de mí durante mi primer año de vida pues mis padres trabajaban y mis hermanos ya tenían edad para ser recibidos en una guardería. Viví con mis abuelos en un departamento que mi madre les prestó a las afueras de la estación Aquiles Serdán, de la línea naranja del metro, en el aún Distrito Federal. Gracias a una escena grabada en mi memoria de mi abuela cocinando sopa de fideo, y a algunas fotografías del edificio, es que puedo recorrer el espacio y sus interiores casi por completo.

Durante el año que viví con mis abuelos paternos, mis padres adecuaron la casa que mi abuela le regaló a mi madre. Mi padre instaló las conexiones de agua, luz y gas con ayuda de su mejor amigo, curiosamente arquitecto. Mi madre decoró los interiores y distribuyó las habitaciones, que rotaron de uso conforme fuimos creciendo. Ambos se prometieron que ahí viviríamos todos juntos por mucho tiempo: ellos, mis hermanos y yo.

Al poco tiempo de haber llegado a Coacalco y gracias al uso básico del lenguaje, comencé a notar la importancia de aquel lugar en mi cotidianidad. Descubrí que había una extensión de él en mis relaciones sociales, como si lo que sucediera dentro determinara lo que sucedería fuera; y viceversa. A la distancia me es posible pensar que esa extensión deviene de una importancia intrínseca del espacio en el que vivimos en la construcción de nuestra propia historia. Importó tanto el lugar en el que crecimos y las prácticas que ahí sucedieron, que nos determinaron. Caí en cuenta que vivir en un espacio privado es a la vez ocupar una parte del espacio público pues, casi como las raíces de un árbol que crecen de forma dispareja, las cosas que hacíamos dentro se extendían de alguna forma en lo que hacíamos fuera, en las formas de relacionarnos con las otras personas. Recuerdo bien que cosas que aprendí en casa las replicaba en el kinder, por ejemplo, compartir la mitad de mi sandwich de jamón, en casa con Luis, mi hermano; en el kinder con mi amiga Marina.

¿Qué palabras usamos para referirnos al lugar que habitamos?, ¿qué significa cada una? Si me lo preguntan, yo pienso en estas:

**vivienda | hogar | morada | cantón | chante | haus**

Cada una significa diferentes partes o momentos de lo que parecer ser un mismo lugar. Sin embargo, para mí, la que más tiene significado (y con la que prefiero quedarme) es aquella que me viene primero a la mente, aquella que aprendí antes que todas las demás y que, después de encontrar las diferencias, descubrí que vincula de una forma particular al espacio físico con su finalidad: ***casa***.

El diccionario de la Real Academia Española (RAE) veremos que éste reúne varias acepciones para la palabra *casa*, entre ellas “vivienda unifamiliar” e “institución de carácter sociocultural”, otorgándole funciones y fines específicos al espacio destinado al habitar. Sin embargo, la palabra *casa*, según el lingüista uruguayo Ricardo Soca, proviene de dos etimologías distintas, de las cuales parece que la RAE ha olvidado una importante. Por un lado, la palabra *casa* está ligada al latín *choza* (cabaña) y por el otro, —y es esta la menos utilizada— al término *domus*, vinculado a domo y más recientemente a la palabra domicilio<sup>1</sup>. Soca comienza su definición de casa con la primera definición oficial de la RAE, escrita en 1729:

---

<sup>1</sup> Ricardo Soca, *La fascinante historia de las palabras*, (Bogota: Rey Naranja Editores, 2015), 151-152.

**Casa:** Edificio hecho para habitar en él, y estar defendidos de las inclemencias del tiempo, que consta de paredes, techos y tejados, y tiene sus divisiones, salas y apartamentos para comodidad de los moradores. Es la misma voz Latina Casa, que aunque significa Chozas o Casa pajiza, se ha extendido a cualquier género de casas.<sup>2</sup>

Estas características genéricas dadas por la RAE hace más de tres siglos han perdurado a tal grado en los usos de la palabra *casa* que han relacionado su definición únicamente con su espacialidad física y utilidad, inscribiendo una idea de casa que pareciera definir las a todas por igual. Sin embargo, Soca lleva a otro plano la etimología retomando el término *domus*, que con provocación salta a la primera definición en dos sentidos. En primer lugar, el domicilio es una categoría geográfica que sirve para ubicar el lugar en el territorio, es decir, evidencia su relación con el espacio público y geopolítico desde lo particular, al localizarse con un nombre y número de calle, llegando hasta lo universal al mencionar el país en el que el domicilio se encuentra<sup>3</sup>. El domicilio, en este sentido, es una traducción legible de las coordenadas geográficas del planisferio mundial, un sistema político que ubica a los países en una relación jerárquica justificada por su ubicación en ese plano.

---

<sup>2</sup> *Íbidem*

<sup>3</sup>En mi caso ese domicilio era: Av. Orquídeas, Mn. 164, Lt.3, Col. Villa de las Flores, CP 55710, Coacalco, Estado de México, México.

Por otro lado, el término *domus* también se liga a *dominus* que significa dominio. El dominio refiere a la relación de posesión y poder entre un sujeto y un objeto, o bien, entre dos o más sujetos. Es decir, *casa*, además de referirse al espacio habitable ubicado en el territorio, esconde en su etimología el espacio donde se inicia el proceso de dominio [sobre] los individuos<sup>4</sup>. Aquí el dicho *dime cómo y con quién vives, y te diré quién eres* parece tener otro sentido.

Estos procesos se dan de formas orgánicas y generalmente los naturalizamos. Pocas veces nos detenemos a reflexionar sobre ellos, es más, tal vez ni siquiera los hemos podido nombrar. En casa se nos educa; se nos enseña a comunicarnos, a cuidarnos, a distinguir las acciones que son permitidas para cada lugar y momento de las que no. Tal proceso de educación es, en otro sentido, un proceso de dominio doméstico del cual somos participantes activos. Los momentos de domesticación suscitados al interior de mi casa se relacionaban, por una parte, con el contexto socioeconómico de mis padres y las formas en las que fueron educados; y por otra, con nuestro número de integrantes, edades y géneros. La domesticación, aparentemente bien intencionada, se escurría en los usos y restricciones que mis padres predestinaron para cada uno de los espacios

---

<sup>4</sup> “Para el correcto ejercicio de la arquitectura, esta conciencia del poder del espacio como elemento de dominio y control debe servir para replantear los significados y las relaciones que se proponen sin por ello renunciar como técnicos a pensar espacios donde puedan darse los conflictos y sean posibles otras relaciones.” Josep María Montaner, Zaida Muxi, *Arquitectura y Política. Ensayos para mundos alternativos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), p32.

de la casa, usos con los que ellos se sentían cómodos, y que sus visitas jamás cuestionaron. No es que fueran reglas establecidas e inamovibles, sólo un buen día apre(he)ndimos a vivir de esa manera y quizá nunca nos preguntamos si existía otra:

Δ La cocina fue el espacio que más se modificó, tenía horarios de uso; se cerraba todas las tardes después de comer, y se abría para la cena.

Δ La sala comedor sólo se usaba como pasillo para llegar a la cocina o para subir las escaleras. Los sillones estuvieron cubiertos con sábanas durante muchos años para evitar la mugre de nuestros zapatos.

Δ La habitación principal de mis padres, con closet, cama matrimonial y el único acceso al balcón, sólo estaba abierta cuando ellos estaban en casa. Ambos trabajaban en las tardes. Su cuarto por muchos años fue un enigma que sólo se abría en la madrugada si alguien sentía miedo, o si el domingo mis hermanos o yo teníamos las orejas sucias o el cabello mojado y mi papá se encargaba de arreglarlo.

Δ Cada pared de la habitación que compartía con mi hermana era de un color diferente. En contadas ocasiones decidimos juntar nuestras camas individuales y tener una cama grande donde dormir juntas.

Δ El estudio-recámara de mi hermano siempre estuvo rodeado de las colecciones de discos y películas viejas y piratas, los rompecabezas enmarcados que en vacaciones nos dedicamos a armar como actividad familiar, así como los equipos electrónicos que ya no servían.

Δ La zotehuela la organizó mi madre para volver más práctico y menos cansado el flujo de lavado de ropa y limpieza general. Era una suerte de jardín trasero que de un lado tenía pasto y plantas, y del otro boiler, lavadero y mecates para tender.

Δ La covacha de mi padre estaba llena de cajas de herramienta y cubetas vacías de pintura COMEX.

Cada espacio parecía tener sus propios límites y estar sujeto a negociaciones constantes, donde la decisión, aparentemente, siempre recaía en quién tenía el control sobre él. Podría afirmar que cuando niños, a pesar de que mis padres buscaron imponer reglas para cada espacio, mis hermanos y yo “resistimos”. Hubo noches en las que fingí tener miedo para entrar al cuarto de mis padres y dormir en él, incluso logré entrar silenciosamente y husmear entre sus cosas, robar monedas de sus carteras.



Hubo días en los que me dormí con mi hermano porque nos desvelamos jugando en secreto; otros tantos abrimos la ventana de la cocina para brincarnos y encontrar la comida que nos habían escondido.

Con estas reglas y estas resistencias, las casas se convierten en un lugar de experiencias múltiples, en las que en presencia de un niño, su definición responde a otra escala mucho más ligada a la apropiación del espacio a través del juego, que a la imposición sobre el mismo. Los niños al encontrarse en un proceso de entendimiento del adentro y el afuera, entrecruzan sus dinámicas haciendo difusos los límites entre el final de su casa, su imaginación, y el inicio de una realidad afuera. En mi caso, por ejemplo, a partir del escondite y del juego<sup>5</sup> con objetos mi *casa* adquirió otros sentidos. Recuerdo que la covacha de mi padre fue por muchos años un laboratorio; ahí, mi hermano y yo construimos ficciones, un día un campo de batalla, otro día un autolavado. El espacio era ideal porque nadie nos veía ni escuchaba, y así mi madre evitaba desestabilidad en el interior de la casa.

---

<sup>5</sup> El refugio del hombre a diferencia del de los animales cubre las necesidades climatológicas y espaciales de sus habitantes, transformándose constantemente. Tal parece que el hombre no sólo se refugia sino que “se hace una casa”. El deseo de construcción se involucra con el juego en la infancia pues los niños buscan satisfacer sus necesidades adecuando sus propios espacios. “La casa, que para los arquitectos es sólo parte del trabajo, es para otros objeto de veneración, de juego, o simplemente, la vida misma.” Xavier Monteys, *Casa Collage*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), p28.

Otras ocasiones, menos aventureras, construí casas de muñecas con objetos cotidianos: la película VHS era el sillón, la servilleta de las tortillas la cama, una piedra figuraba la mesa y los calcetines se ajustaban al vestuario entre ropa primaveral y vestidos de gala. En esas casas nunca hubo muros, eran más parecidas a un plano en el que las losetas del suelo marcaban los tamaños de cada habitación. Experiencias de estas hacen que la comprensión del espacio derive entre el instinto de su uso y de la construcción; o bien de una comprensión de su espacialidad<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p32.

\*\*\*

En los años 80 el entonces Distrito Federal se había convertido en una ciudad cara, altamente poblada y con problemas de vialidad y servicios. Hubo una intención desde el gobierno para que municipios colindantes como Ecatepec, Tultitlán, Naucalpan y Cuautitlán crecieran económica y socialmente al grado de lograr su adherencia a la ciudad. La gente de estos municipios se volvió la mano de obra de una ciudad con deseos globalizantes; a partir de entonces ese anillo gris, en construcción perpetua y prácticamente priísta, tomó el nombre de Área Metropolitana<sup>7</sup>.

Coacalco, al igual que estos municipios, se formó principalmente de familias que en sus orígenes vivieron en la ciudad o emigraron a ella, y que en algún momento se vieron obligados a ad-

---

<sup>7</sup> A este respecto, [el Área Metropolitana es resultado de] la conversión de espacios rurales a urbanizados, porque el proceso urbano comienza a actuar y ampliar su área de influencia sobre las zonas rurales contiguas a las localidades urbanas, lo que va a resultar en que se estructuren periferias metropolitanas expandidas, los municipios rurales cambian su condición a mixto-urbanos o urbanos con actividades socioeconómicas de carácter urbano-rural, y en el caso de las áreas metropolitanas pasan a integrarse más con la Zona Metropolitana de la Ciudad de México (ZMCM), sobre todo las más cercanas como el caso del Estado de México y Puebla, en particular la mayoría de ellas por flujos laborales derivados de esa integración. Irma Escamilla Herrera, “La Zona Metropolitana del Valle de México: transformación urbano-rural en el centro de México”, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012).

quirir un bien inmueble<sup>8</sup>. La gente de clase media<sup>9</sup> pudo adquirir a través de financiamientos públicos o préstamos bancarios, y por un precio mucho menor, casas de mayor extensión en sus nuevas colonias. En un inicio Coacalco se dividió en tres zonas, cuando mami decidió comprar, fue la tercera sección la que se encontraba aún en construcción, teniendo la posibilidad de elegir entre varias opciones la ubicación exacta. La casa de dos plantas de mi madre pertenece a la colonia Villa de las Flores, donde es obvio imaginar que todas las calles, organizadas alfabéticamente y en retícula, llevaban nombres de flores. Nuestra casa, entre Malvas y Madre-selvas, estaba a la mitad de la Avenida Orquídeas.

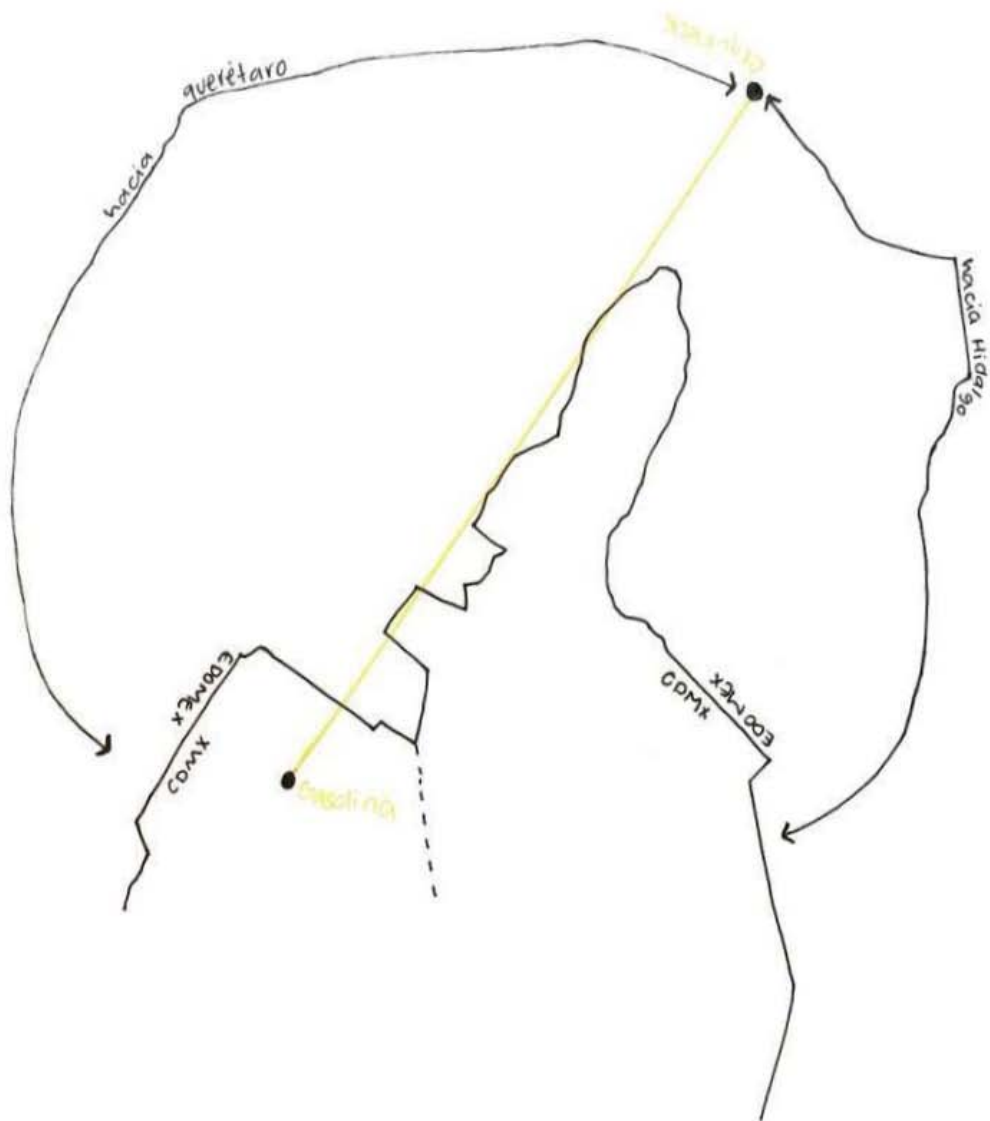
---

<sup>8</sup> La vivienda y el crecimiento poblacional se han dado en gran medida fuera del Distrito Federal, a sitios donde la regulación de uso del suelo y su aplicación tienden a ser menos restrictivas y la vivienda suele ser más accesible en términos económicos. Véase OCDE, “Estudios Territoriales de la OCDE, Valle de México, México”, <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/56213/valle-de-mexico-OCDE.pdf> (Consultado el 28 de mayo de 2018).

<sup>9</sup> El concepto clase media se traduce en una clase que es permanentemente frágil y vulnerable, sobre todo a las crisis económicas y a la pérdida del empleo. Desde 1992 la clase media representa casi el 29% de la población mexicana. Según investigadores, la clase media es un elemento de consolidación de la democracia, ya que un individuo con sus necesidades básicas cubiertas es más proclive a cumplir un rol estabilizador dentro de una sociedad y consolida los procesos democráticos. Véase Fundación Konrad Adanauer, “México: país de pobres y no de clases. INFOGRAFÍAS”, [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_49928-1522-4-30.pdf?170830011442](http://www.kas.de/wf/doc/kas_49928-1522-4-30.pdf?170830011442) (Consultado el 30 de mayo de 2018)

Al inicio, según los recuerdos de mi madre, la avenida tenía casas vacías, y otras tantas sólo se les veía habitadas de noche. Ella piensa que se debía a que sus habitantes, así como ella, trabajaban en el D.F. y sólo estaban en casa luego de regresar de su trayecto.

Mi mamá trabajaba de lunes a viernes, lo que instauró el mismo plan de fin de semana durante quince años: ir del Estado de México a la ciudad. Durante todo ese tiempo presencié el cambio urbano de Coacalco, una transformación rápida e impuesta que al día de hoy parece no terminar. Coacalco es pequeño, apenas alcanza los 35 km<sup>2</sup> de superficie y actualmente cuenta con alrededor de 278,000 habitantes. Está agrupado en tres secciones muy parecidas a Ciudad Nezahualcóyotl. El tráfico vehicular, en principio, sólo existía en la Avenida López Portillo, la cual conecta a los municipios Tultitlán y Ecatepec, siendo la única vía para llegar a la ciudad, ya sea por el oriente o por el poniente. La Avenida López Portillo divide a Coacalco casi por la mitad. Si pensamos que Coacalco se encuentra en el centro y su avenida principal es de tránsito obligado para otros, podemos imaginar que quienes vivimos ahí nos acostumbramos fácilmente al viaje.



Mapa del viaje (de Coacalco a Gasolina),  
2018, dibujo en tinta

\*\*\*

El diseño arquitectónico de la *casa* de Coacalco, las casas vecinas y la planificación de la colonia con sus fachadas planas me hace recordar el proyecto *Homes for America* de Dan Graham (EUA, 1942), publicado como un artículo de revista en *Art Magazine* en diciembre de 1966. Aquí, por medio de la fotografía y a través de su aparato de distribución, Graham elabora una crítica a la incipiente configuración de la vida en los suburbios de Nueva Jersey, su organización espacial y la producción industrial de la vivienda; un estereotipo urbano inscrito en la lógica de la serialización y la obsolescencia programada<sup>10</sup>. Las casas retratadas son resultado de una aparente conversación entre inmobiliarias y habitantes, los cuales podían elegir su casa entre las opciones posibles, todas de colores específicos, resultados de una investigación muy parecida a las que comenzaron a hacerse en Estados Unidos para determinar los estilos de vida de la gente estadounidense, los *American lifestyles*.

---

<sup>10</sup> La crítica de Graham es doble. Además de apuntar a la arquitectura moderna de Estados Unidos, *Homes for America* cuestiona la búsqueda del arte minimalista por sustraerse de su contexto, difundirse únicamente en espacios institucionales del arte y producirse repetida e infinitamente. Graham utilizó la revista como medio de circulación del proyecto, inscribiendo una pieza conceptual en un circuito de información mediatizada. Véase Benjamin H.D. Buchloh, "Moments of History in the work of Dan Graham" [https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262015288\\_sch\\_0001.pdf](https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262015288_sch_0001.pdf) (Consultado el 22 de marzo de 2018).

El proyecto de Graham, con sus distancias temporales y contextuales, muestra imágenes de una serialización arquitectónica semejante a la que existía en Coacalco, pues al igual que ahí, las casas de Nueva Jersey se presentan rígidas, pretenciosamente minimalistas y lejanas de su entorno. Son modulares y están en espejo. Se filtraron en la estética de la ciudad con una promesa de modernidad material y arquitectónica, que más allá de asegurar bienestar y resguardo, o de entender las necesidades específicas de la comunidad a la que estaban dirigidas, reflejaron el crecimiento exponencial de una ciudad desorganizada. Las casas de Coacalco, sin ser propiamente así, responden a un interés parecido: ser espacios periféricos, replicar estructuras unifamiliares, optimizar la producción mediante la repetición y prometer desarrollo urbano a futuro.

Sin embargo, el giro del proyecto se encuentra en la parte documental que Graham retrató, donde es posible mirar a la comunidad de Nueva Jersey ocupando el espacio de formas no pensadas por esta arquitectura inmobiliaria, espacios convertidos en lugares de espera, de encuentro, de ocio. Y es ahí donde está mi interés, en la estrategia que utiliza en su producción y difusión, ya que desde una mirada casi antropológica se acerca a una problemática específica de las lógicas modernas de urbanismo, es decir, de cómo se planifican las ciudades y a que intereses políticos responden; pero, que es en los usos del espacio, la elección del color de la facha, la decoración con objetos, que estas lógicas parecen entrar en tensión, y así evidenciar su propio absurdo. Para así después insertarlas, en un circuito de información reproducible,



donde las imágenes se vuelven ilustrativas del texto, distanciándolas de un valor artístico preestablecido por su unicidad, capaces de encontrar un lugar fuera del mercado del arte.

En las fotografías de la comunidad de Nueva Jersey, Graham nos deja ver una cotidianidad atravesada por el café de la mañana, el transitar de las calles; un interés genuino que deviene de su relación personal con el lugar al haber crecido ahí, luego de mudarse con su familia en su infancia. Cuando Graham vuelve, tras haber cerrado su galería y con un interés particular en el minimalismo, encuentra que las casas nuevas son muy parecidas a las piezas desarrolladas por sus amigos artistas Donald Judd (EUA, 1928-1994), Dan Flavin (EUA 1933-1996), Sol Lewitt (EUA, 1928-2007). Como él mismo escribió:

El funcionalismo en arquitectura y el formalismo estético son filosóficamente similares, tienen en común una creencia subyacente en la noción kantiana de forma artística como 'cosa en sí misma' [...] Tanto el arte minimal como la arquitectura funcionalista niegan todo significado social y connotativo, así como el contexto del arte y de la arquitectura circundantes.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Dan Graham, *Rock my Religion. Writings and Projects 1965-1990*, (Massachusetts: The MIT Press, 1993). p224.

Esta obra termina siendo una “crítica a esas casas estándar que como contenedores se estaban construyendo en todos los Estados Unidos, el prototipo cliché de la casa modélica [...] Discretas y pequeñas celdas que no crean comunidad, todas seguidas y elaboradas bajo el mismo tipo de planta.”<sup>12</sup>



Dan Graham, *A Family at New Highway Restaurant; Back Yards, Tract Houses*, 1967, 1966. 2 fotografías en color

---

<sup>12</sup> Para José Miguel G. Cortés, las fotografías de Graham, “emplazadas en un contexto social y políticamente connotativo, situado en los límites de la ciudad (los suburbios no eran un tema de reflexión especialmente querido por los intelectuales de la época), subrayan el sentido de pasividad al proponer una lectura del paisaje social como un escenario construido, como un sistema de signos comunal aunque vacío que sirve de guía para el cuestionamiento de la identidad. José Miguel García Cortés, “Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad” en *Contra la Arquitectura*, (Valencia: EACC-Generalitat Valenciana, 2000), p95.

# Homes for America

D. GRAHAM

<b>Belleplain</b>	<b>Garden City</b>
<b>Brooklawn</b>	<b>Garden City Park</b>
<b>Colonia</b>	<b>Greenwich</b>
<b>Colonia Manor</b>	<b>Island Park</b>
<b>Fair Haven</b>	<b>Larkdown</b>
<b>Fair Lawn</b>	<b>Middleville</b>
<b>Greenfields Village</b>	<b>New City Park</b>
<b>Green Village</b>	<b>Pine Lawn</b>
<b>Plainsboro</b>	<b>Plainville</b>
<b>Pleasant Grove</b>	<b>Plainsboro Manor</b>
<b>Pleasant Plains</b>	<b>Plainsdale</b>
<b>Sunset Hill Garden</b>	<b>Plainsville</b>

Large-scale "mass" housing developments arise within the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities; they fail to develop either regional characteristics or regional identity. These projects date from the end of World War II when, in southern California, speculative or speculative builder-adapted mass production techniques to quickly build many houses for the defense workers concentrated there. The California Method consisted simply of determining in advance the exact amount and length of pieces of lumber and scheduling them for the location of standardized houses to be built. A starting yard was set up near the site of the project to saw rough lumber into these sizes, by now having greater use of continuous and factory-produced joints, usually flat standardized, multiple-unit mass-scale industrial.



Housing Development, Los Angeles, 1950s, Dan Graham



Housing Development, Los Angeles, 1950s, Dan Graham



The Sherman, Cape Cod, 1960s, Dan Graham

Each house in a development is a light box attached "shell" although this fact is often concealed by later "half-story" back walls. "Shell" can be added or subtracted easily. The standard flat is a box in a series of boxes, sometimes contemporaneously, related patterns. When the box has a sharply oblique roof it is called a gable. Flat When it is longer than wide it is a ranch. A



San Antonio, 1960s, The Sherman, 1960s, Dan Graham

broader house is usually called "ranch". If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a split level. Such stylistic differentiation is subordinated to the basic structure (with the possible exception of the split level where plan simplifies construction on otherwise ground levels).

There is a recent trend toward "two house houses" which are two houses split by adjoining walls and having opposite entrances. The left and right hand walls are mirror reproductions of each other. Often such as private units are string of apartment-like, apartment-like, houses by individual lateral or combined rectangular parallel-shaped units in mass or two or three-unit developments.

Developers usually build large groups of individual houses sharing similar floor plans and whose overall general program is flexible floor plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is contained into blocks and areas containing a series of standard or occasionally related types of houses all of which have similar or staggered cut-back and level plots.

Dan Graham, *Homes for America* 1966-1967, impresiones fotográficas



Black - Study No. 100 - 4-27

...solidating each individual part to the...  
...follow a systematic plan. A develop-  
...can continue Cape Cod, a Florida pro-  
...position in different models.

...house  
...Concrete  
...Structure  
...Hobby  
...Pictorial  
...Narrative  
...Narrative  
...Diagram



...the field, ... ..

... ..  
... ..  
... ..



... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..

... ..



... ..

Early black of houses is a self-contained type -  
... there is no development - is isolated from the  
... possible acceptable arrangements. As an ex-  
... ample, if a section was to contain eight houses of  
... which four would begin same to be used, any of  
... these permutations possibilities could be used.



... ..

A B B C C D D  
A A B B C C  
A A B B C C  
A A B B C C  
B B A A C C  
B B C C A A  
B B C C A A  
C C A A B B  
C C A A B B  
C C B B A A  
C C B B A A  
C C B B A A  
D D A A B B  
D D A A B B  
D D A A B B  
D D C C A A  
D D C C A A

A B C B A C D  
A B C B A C D  
A C B A C D  
A C B A C D  
B A C B A C D  
B A C B A C D  
B A C B A C D  
C A B C A D  
C A B C A D  
C A B C A D  
C B A C A D  
C B A C A D  
C B A C A D  
D A B C A D  
D A B C A D  
D A B C A D  
D C A B A A  
D C A B A A



... ..



... ..

The 9 color variables were equally distributed  
among the house exterior. The first layers were  
made to have identical their first choice in  
color. Family units had to make a choice based  
on the available color which also took account  
of both husband and wife's likes and dislikes.  
Adult male and female color likes and dislikes  
were compared to a survey of the housewives.

Like

Male  
Slyver Blue  
Colonial Red  
Fawn White  
Yellow Chiffon  
Lemon Green  
Fawn  
Mountain Gray

Female

Slyver Blue  
Lemon Green  
Navy  
Colonial Red  
Yellow Chiffon  
Fawn White  
Mountain Gray  
Fawn



... ..

Male

Male  
Lemon Green  
Colonial Red  
Fawn White  
Mountain Gray  
Fawn  
Yellow Chiffon  
Navy  
Slyver Blue

Female

Female  
Fawn White  
Fawn  
Colonial Red  
Mountain Gray  
Yellow Chiffon  
Lemon Green  
Slyver Blue  
Navy



... ..

A great disadvantage might be, perhaps, that  
if these prohibitions as an arbitrary scheme in  
different sections they select first from either  
scheme which influences the remaining four named  
models and colors, they select first from another  
scheme which selects all eight models and eight  
colors from first another scheme which  
selects a single model and all eight colors (or vice  
- versa colors) and finally either that single  
scheme for one model and one color. This would  
have meant unlimited the remaining four named  
models which influenced the remaining four named  
models, including colors, shopping plans, car buys,  
- discussed houses, further cards in letters.



... ..



... ..

Although there is perhaps some aesthetic pro-  
cesses in the one house which are indications  
to make color other along the next road, and  
both with surface layers and on back early  
the variety, having characteristics as an archi-  
tectural phenomenon seem particularly distinctive.  
This color space has gone through a good  
number of years. They were not built to suit  
any fixed needs or tastes. The house is complet-  
ly designed to suit the present's completion. The  
house not really possible in the old sense, if  
means designed to last for generations and out-  
side of its immediate here and now context it is  
surface, designed to be observed later. Both  
aesthetic and architectural in value are val-  
ued by the designers as significant and  
useful. Applied techniques of fabrication and  
standardized materials plan. Construction  
such as mass production technology and local  
one resource made the final decision, showing  
the architect his former temper only. Develop-  
ment stand as an altered relationship to their  
environment. Designed to fill in local land  
area, the house would adapt to an attempt to  
substantial Nation. There is no reason why  
connecting the land use and the house. Both are  
without need - separate paths to a larger, pro-  
development, specific ends.



... ..

ARTS MAGAZINE December 1948 January 1949

... ..





\*\*\*

Para este momento me resulta evidente ver que mi casa no acababa en sus muros ni se reducía a la experiencia de estar en ella. Era una extensión de la casa de mi tía, las de mis padres, las casas de la colonia, de las del municipio y de aquella que mis padres no pudieron adquirir en la ciudad. Sus dinámicas internas eran más una especie de puente con un mundo que me antecedía, pero del que ya era parte.

Luego de estudiarla he descubierto que la *casa* es un espacio que importa, porque en su forma y distribución se alojan maneras diversas de relacionarse con el mundo que, fuera de ella, implican en cada uno de nuestros territorios. Es por ello que resulta importante su discusión, pues no es un sólo espacio interior, sino que es un lugar que es tensionado por personas, instituciones, reglas, incluso por la historia de la vivienda desde perspectivas arquitectónicas o sociológicas. La casa se vuelve la célula de la sociedad porque gesta el primer grupo donde nos volvemos sujetos. En su conceptualización se aloja la idea de cómo tendría que ser una vivienda para una comunidad en específico, pero también se cuele su espacio de resistencia, es decir, su posibilidad de ser otra cosa.



















dance





















**habitación**

Grecia,  
San Álvaro





En Coacalco viví quince años y si bien estaba acostumbrada al viaje, no entendía muy bien la diferencia entre viajar y mudar. Con la separación de mis padres experimenté la primera mudanza. Luego de regresar de unas forzadas vacaciones, mis hermanos y yo descubrimos que mi padre se había ido de la casa con todos sus muebles. Recuerdo que lo que acentuó su ausencia no fue su cuerpo invisible sino la recámara vacía. Años después, mi hermano también mudó, entró a la preparatoria y decidió vivir con mi padre dada la cercanía con su escuela. Su habitación no desapareció pues prometió visitarnos frecuentemente, sin embargo los intervalos de tiempo de sus visitas fueron cada vez más espaciados; su habitación estaba cada vez más llena de cosas y más vacía de él. Cuando terminé la secundaria decidí mudarme yo también.

Aunque la casa grande y cálida de Coacalco era mi espacio favorito, en algún momento su entorno dejó de corresponder con mis intereses y aspiraciones. Las calles me parecían cortas, suponía conocer a toda la gente y los recorridos comenzaron a ser siempre los mismos. Supe que ya no pertenecía a ese lugar y

aunque la casa me fuera propia necesitaba, por mínimo que fuera, un cambio. Esta mudanza fue un desplazamiento geográfico y de escala. Pasé de vivir en un municipio a una delegación; de estar en una casa a estar en un sola *habitación*.

En agosto de 2009 ingresé al primer semestre del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) plantel Azcapotzalco, de la UNAM. La casa de mi tía estaba tan cerca de la escuela que mi madre acordó con ella que yo viviera ahí a cambio de que me hiciera responsable de mi prima, quien también se enfrentaba a una mudanza, en su caso, del kinder a la primaria. Esa condición marcó mi experiencia en este espacio como un territorio prestado, un lugar que no me era propio y que tampoco esperaba que lo fuera de inmediato.

Mi tía asumió que mi prima de 6 años y yo podíamos dormir juntas, y a pesar de que esto sólo sucedió la primera noche, me dejó acomodar mis cosas en su cuarto. Un dormitorio de trece metros cuadrados con su única ventana bloqueada por la posición de la litera, se convirtió por casi tres años en el único espacio donde podía estar aparentemente sola; un espacio destinado al descanso, el ocio, la imaginación, el estudio y la convivencia virtual con el mundo.

El dormitorio<sup>1</sup>, en tanto espacio para el sueño, es importante en la distribución de espacios de una casa moderna, está diseña-

---

<sup>1</sup> Le Corbusier define al dormitorio como una superficie para circular libremente, un lecho de reposo para tenderse, [en el cual hay] una silla para estar a gusto y trabajar, una mesa para trabajar, lugares donde poner rápidamente cada cosa en el sitio adecuado. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1977), p89.

do principalmente para la vida íntima de sus habitantes y es ahí donde se supone, sucede nuestra máxima privacidad. En una casa de este tipo es común encontrar un dormitorio principal y dormitorios secundarios pensados en su mayoría para hijos, miembros familiares o empleados domésticos. En los dormitorios, parece que siempre habrá camas y muebles para guardar ropa u objetos personales, los cuales tendrían que cumplir necesidades puntuales respecto de la privacidad de quien ahí descansa. Le Corbusier, en su famoso *Manual de la Vivienda* estipula que los ciudadanos modernos debemos exigir una habitación contigua a los dormitorios: “[un] guardarropa donde uno se viste y se desnuda”<sup>2</sup>, pero al menos en esa casa ningún dormitorio tenía guardarropa, es más, mi ropa estuvo mucho tiempo dentro de mis maletas, como si la huída o el desalojo estuvieran latentes.

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*

\*\*\*

Podríamos considerar que la célula de la ciudad en tanto espacio público-privado y edificado es la casa, pues es donde se gesta el primer grupo social que constituye a la sociedad moderna: la familia. En ese sentido, la *casa* se convierte en un territorio de disputa política, lo que nos ayuda a entender y reconsiderar su importancia en la construcción de las sociedades. Para el historiador de arte y curador José Miguel García Cortés (España, 1955), las ciudades son concebidas

Cada día más, como el producto de una relación compleja entre sus formas físicas y el conjunto de fuerzas que atraviesan su vida interior; como la consecuencia de una red compleja e interactiva que enlaza una serie de actividades, procesos y relaciones sociales, en el que se conjugan flujos económicos e informacionales, redes de poder, formas de gestión y organización política, junto a relaciones interpersonales, familiares y extrafamiliares. Todo lo cual origina una organización estético-económica de espacio y lugar en el que la conjugación de muy diferentes fuerzas marcan el espacio urbano y refuerzan relaciones de dominación.<sup>3</sup>

Y son especialmente las relaciones personales y de poder las que están en constante tensión en la vivienda, es decir, en la *casa*

---

<sup>3</sup> José Miguel García Cortés, “Contra la arquitectura. La urgencia de (re) pensar la ciudad” en *Contra la Arquitectura*, (Valencia: EACC-Generalitat Valenciana, 2000), p47.

-donde se educa y domina-, que fue construida por una arquitectura que reconoce como única forma de vida la unifamiliaridad. Es la multiplicidad de vidas que ocupan estos lugares las que nos permiten ver la obsolescencia y agotamiento de esta estructura, cada vez más tensionada por habitantes jóvenes, sin familia, migrantes, incluso, por comunidades auto-organizadas donde existen viviendas comunes. Otras formas de vida que hacen evidente que la permanencia de este modelo beneficia sólo a un sector político y económico que busca perpetuar la idea de familia como única realidad moderna.

En este punto, imaginar otra forma de casa resulta complicado y más aún cuando la mayoría de los espacios fueron construidos sin considerar a sus habitantes. Sin embargo, las personas en nuestra cotidianidad hacemos del espacio **otra cosa**, modificamos suelos, techos, paredes, puertas, ventanas, escaleras, camas, mesas y baños<sup>4</sup>, siempre con el fin de mejorar nuestras condiciones de vivienda. Y aunque a ciertos principios arquitectónicos esto no le sea primordial, hacemos de ese terreno en disputa un territorio propio.

---

<sup>4</sup> Para Juhani Pallasmaa, existen las imágenes primigenias de la arquitectura, las cuales, parecidas a un arquetipo, tienden a provocar ciertas “emociones, reacciones y asociaciones, [...] mientras que las categorías que normalmente se utilizan como fundamentos del análisis arquitectónico -espacio, luz, estructura, escala y materialidad- no son imágenes arquitectónicas primigenias, sino que son experiencias articuladas por la arquitectura; surgen como interacciones de las imágenes primigenias que existen fuera e independientemente del ámbito de la arquitectura”. Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), p102.

Grecia es una casa propia, mi tía la compró en el año 2007 tras haber sido desalojada de su antiguo hogar junto con mi abuela materna y mi prima. Con la urgencia de mudarse dio un uso lógico a los espacios: la habitación de mayor extensión, cercana a la puerta de entrada y pegada a la cocina fue la sala-comedor; las tres habitaciones en la planta alta se destinaron a los dormitorios: el de ella fue el más grande con acceso privado al baño, el más soleado para mi abuela y el más pequeño se decoró con princesas de Disney para mi prima. Poco a poco fueron apareciendo algunas modificaciones de acuerdo a sus necesidades y posibilidades económicas: un baño completo para mi abuela, el colado de toda la casa, un cuarto de huéspedes. Sin embargo, la modificación que aquí me interesa fue la del tamaño y equipamiento de la cocina con relación a la sala-comedor, la cual consistió en construir una gran mesa central, muy bien iluminada, con alacenas por todo el techo, a la que se le instaló un televisor grande y un sofá cama por si alguien deseaba tomar una siesta.

Para mi familia, la cocina es el punto principal de cualquier casa, un aglutinante que contiene a las visitas y habitantes por igual, el lugar donde se comparten todo tipo de momentos siempre en compañía de algo de comer. En Grecia aún son comunes las sobremesas largas con cazuelas llenas de guisados al centro y YouTube en el televisor amenizando la tarde. Dicha modificación no sólo refleja una obsolescencia de la figura de la sala-comedor en la idea estereotipada de la casa, sino una ambigüedad en los usos predestinados para cada espacio interior; una flexibilidad inherente al espacio habitable que es ejercida por sus habitantes

más allá de su entendimiento. O para decirlo de otra manera, una potencia, como Xavier Monteys sostiene:

¿Cómo llamaríamos a estas piezas?, [...] y por extensión, ¿cómo denominaríamos a las piezas de una vivienda de principios de siglo, si la mayoría de ellas pueden utilizarse indistintamente como sala o dormitorio? Así, la aparición en la vivienda de piezas que sirven para distintos usos, puede ser un camino más fructífero y un modo distinto de entender la flexibilidad. Comúnmente, hoy esta palabra está asociada a algo móvil, cuando en realidad implica mayor variedad de uso y mayor versatilidad, y esta última no está necesariamente asociada a los tabiques plegables, escamoteables, deslizantes o de acordeón. La flexibilidad es, más bien, una cuestión de potencialidad.<sup>5</sup>

En Grecia, el desplazamiento de la sala a la cocina como lugar sustancial de la casa volvió a la sala-comedor algo parecido a lo que los arquitectos Georges Nelson (EUA, 1908-1986) y Henry Wright (EUA, 1910-1986), a propósito de sus conversaciones con varios arquitectos, denominaron “habitación sin nombre”, una habitación de gran extensión al centro de la casa en el que era posible reunirse y realizar cualquier tipo de actividades sin temor a estropear los muebles:

---

<sup>5</sup> Xavier Monteys, *Casa Collage*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), p50.



-[...] La tercera habitación es grande. La más grande de la casa.

-La verdad es que parece muy grande —reconocimos—. ¿Y allí qué sucede?”

-Pues de todo, prácticamente. Ping-pong, bridge, cinematógrafo, baile. Los niños pueden jugar allí, o se puede cocinar en la chimenea. Lindo lugar para servir una mesa, además.

-¿Y cómo llamas a ese recinto?.

-Pues no lo sé, —respondió muy preocupado— Lo pensaba llamar *la habitación sucia*, porque los materiales están prácticamente indestructibles, y los niños podrían hacer cualquier desastre sin causar perjuicios. Pero ese no es un nombre muy bueno. Va a quedar demasiado lindo una vez amueblado.

-A mí me parece un proyecto muy extraordinario —dijo uno de nosotros desdeñosamente—. ¿Dónde está la entrada? ¿Dónde quedan los dormitorios?

-Donde uno quiera ponerlos -replicó el arquitecto-. Y de todos modos no es un proyecto, es un diagrama.

-¿Y qué es lo que hace perfecto al plano?

-Pues la habitación grande, naturalmente. La *habitación sin nombre*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Georges Nelson, Henry Wright, *La vivienda del mañana. Cómo planear ahora su hogar para el futuro*, (Buenos Aires: Contemporanea, 1958), p76.

Para Nelson y Wright la *habitación sin nombre* se convierte en una potencia parecida a la que menciona Xavier Monteuys, donde el nombre es menos importante que el uso, y el caer de él le da al habitante la libertad de hacer con él lo que quiera, como si el nombre surgiera cada vez que alguien está ahí. En Grecia, la *habitación sin nombre* ha tenido diferentes nombres: área de costura, salón de fiestas, espacio de manualidades, bodega de objetos varios, sala de espera, lugar de trabajo, cuarto de hospital, incluso, muy a mi pesar, laboratorio artístico.

Utilizar las habitaciones de una casa como laboratorio artístico no es una práctica reciente, sin embargo, la primera vez que la vi me pareció un descubrimiento muy cercano. Conocí a Jimena Orozco (México, 1980)<sup>7</sup> en una clase de Educación Visual donde nos presentó su proyecto *Bookends*, en el que a través de intervenciones a su propia habitación realizaba autorretratos fotográficos. Cuando vi las imágenes me parecieron una posibilidad que yo no había explorado más que en la imaginación: ¿qué pasaría si aquí lloviera, si todo de pronto se incendiara? Las fotografías tenían algo extraño, había en ellas una intimidad abierta, un cuerpo que desde su ausencia se nos presentaba para ser mirado, y al mirarlo, te sabías tan dentro de él que de pronto no sabías qué hacer

---

<sup>7</sup> Fotógrafa, licenciada en Artes Visuales por la ENAP, Jimena Orozco realizó el Diplomado en Fotografía Contemporánea en la Academia de San Carlos (2008-2009). Realizó la Especialidad Internacional en la Escuela de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM). Jimena Orozco, *Jimena Orozco Alcántara: Habitación, extensión de mi cuerpo* (México) en ArtFacto (Consultado el 4 de agosto de 2018: <https://art-facto.today/jimena-orozco-alcantara/>)

con tanta intimidad que terminabas por evadirla. Ella describió la relación con su habitación como una “extensión de su cuerpo”, donde la fusión y obsesión eran tal que dejó de saber dónde iniciaba ella y dónde terminaba el espacio. En *Bookends*, Orozco interviene con “agua, lluvia, fuego, neblina, cajas, tela y papel bajo la premisa de que [ahí] todos [sus] pensamientos y actos están seguros y por eso [puede] jugar con el espacio: extenderlo y reconstruirlo según [su] imaginación y estados anímicos”<sup>8</sup>. El problema -o hallazgo- era que nosotros no estábamos invitados a jugar, es decir, en las fotografías sólo se puede mirar desde la posición que ella nos permite, y aunque claro que a mí me hubiera gustado jugar en su cuarto zen, lleno de arena blanca, cojines de semillas y aromas de madera, para ese momento me bastó el imaginar un paisaje así en mi habitación.

---

<sup>8</sup> Jimena Orozco, *Jimena Orozco Alcántara: Habitación, extensión de mi cuerpo (México)* en ArtFacto (Consultado el 4 de agosto de 2018: <https://art-facto.today/jimena-orozco-alcantara/>)



**Jimena Orozco**, *Lluvia de estrellas* (arriba),  
*Cuarto Zen* (abajo), del proyecto *Bookends*  
2010, fotografías en color



**Jimena Orozco**, *Burbujas* (arriba),  
*Neblina* (abajo), del proyecto *Bookends*  
2010, fotografías en color

Sin embargo, el proyecto de Jimena habla de una situación social y económica muy específica: la de una chica que a sus treinta años tiene una habitación propia, un lugar donde sus experimentos suceden, al parecer, sin negociaciones con terceros; es decir, un tipo de laboratorio artístico distinto al que yo tenía en Grecia. Acá nunca hemos tenido un cuarto zen, a veces pienso que buena falta nos hace, de pronto nuestra *habitación sin nombre* es muchas habitaciones a la vez, y entonces coexisten nuestros trabajos, nuestro cansancio, nuestro tedio, nuestro goce, y es difícil mantenerla ordenada como una sala-comedor, especialmente porque los objetos y lugares que tenemos tienden a dejar de pertenecerle sólo a uno.

Bajo ese entendido, imaginar habitaciones como las de Jimena deviene de un espacio atravesado por la idea de privacidad relacionada a singularidad, que al menos en casa parece referirse más a una privacidad compartida dada por nuestra posición económica, nunca aislada de quienes habitamos ahí. Esa indeterminación hace posible que las *habitaciones sin nombre*, no sólo sean usadas de formas diversas, sino que son usadas por personas distintas, de ahí que la negociación sea constante. Quien quiera usarla debe no solamente apropiarse de ella, sino evitar que los otros se sientan desterrados, ya sea por el tiempo de uso o por el área a adueñarse; o bien, asumir el conflicto que le acompaña a cualquier despojo. En Grecia, la *habitación sin nombre* puede ser tantas habitaciones a la vez porque todos necesitamos de ella para sentir que tenemos un lugar donde hacer nuestras propias cosas.

\*\*\*

Hace poco encontré a mi familia en la cocina, como de costumbre estaban o terminando de comer o empezando a beber café de olla; juntas mi madre, mi tía y mi hermana organizaban unos cuadros de madera aparentemente insignificantes, no tenían ningún color ni parecían ser piezas de algún juego de mesa. Curiosa me acerqué a ellas y descubrí que eran los cuadrados de madera más ingeniosos que había visto.

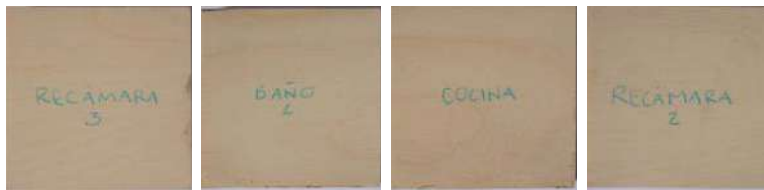
Mi familia materna es originaria de un pueblo llamado Tzintzuntzan en el estado de Michoacán, muy cerca de Pátzcuaro, una ciudad colonial considerada pueblo mágico<sup>1</sup> en el que actualmente vive la mayoría de nuestros familiares. Tal motivo hizo que mi madre y mi tía decidieran comprar un terreno ahí, cerca de la casa de mi tía abuela, en el que pronto construirán una casa para su vejez. Esa futura casa está considerada para que vivan mi madre y mi tía junto con mi abuela y sus últimos años de vida, considerando la posibilidad de construir más habitaciones para las visitas que mis hermanos y yo les hagamos.

---

<sup>1</sup> Integrado por 111 lugares, “[el] Programa *Pueblos Mágicos de México*, desarrollado por la Secretaría de Turismo en colaboración con diversas instancias gubernamentales y gobiernos estatales y municipales, contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros. Más que un rescate, es un reconocimiento a quienes habitan esos hermosos lugares de la geografía mexicana y han sabido guardar para todos, la riqueza cultural e histórica que encierran.” Véase más en *Pueblos México* (Consultado el 4 de agosto de 2018: <http://www.pueblosmexico.com.mx>).

Aquel día en la cocina se encontraban organizando su distribución, asumiendo que la casa tendrá planta baja y primer piso, dos recámaras con baño completo dadas las complicaciones de movimiento que surgen con la edad, recámaras secundarias y por lo menos dos cajones de estacionamiento. Lo importante aquí es que los cuadrados de madera con los que organizaban la distribución de la casa eran todos del mismo tamaño, lo que los diferenciaba era el nombre escrito con lápiz de cera en su superficie, como si al pensar las habitaciones no existiera jerarquía en su tamaño; tal cual habitaciones sin nombre, que al menos en el plano imaginario tienen la potencia de ser habitadas de formas múltiples.

En ese momento supe que la habitación, más allá de procurar la vida íntima de sus habitantes, es el espacio potencial de la comunidad de una casa, donde lo que sucede puede estar más cerca de la compartencia que de la individualidad. Que no necesita un vestidor contiguo, como supuso Le Corbusier, que no necesita de muebles como afirmaron Nelson y Wright, sino de eventos específicos que la hagan suceder.

















Comunicado 17/06/2017  
El edificio de la calle 17 de Mayo, 1700, se encuentra en proceso de demolición y se le solicita a los propietarios que se presenten a la oficina de la Municipalidad de Lima para regularizar su situación antes del día 30 de junio del presente año. Si no se presenta, se procederá a la demolición del inmueble sin más trámite.  
MUNICIPALIDAD DE LIMA

Comunicado 17/06/2017  
El edificio de la calle 17 de Mayo, 1700, se encuentra en proceso de demolición y se le solicita a los propietarios que se presenten a la oficina de la Municipalidad de Lima para regularizar su situación antes del día 30 de junio del presente año. Si no se presenta, se procederá a la demolición del inmueble sin más trámite.  
MUNICIPALIDAD DE LIMA









MELCO  
Trigo  
Fino



COMPRADO EN BRASIL  
PRODUCIDO EN  
ARGENTINA  
MELCO  
S.A.  
CALLE 14 N° 100  
CABA, ARGENTINA



2008/01/28











**autoconstrucción**

Olmos,  
Xochimilco





Decidí estudiar la Licenciatura en Artes Visuales principalmente por la posición geográfica del plantel de la UNAM donde esta carrera es impartida. La anteriormente Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), ahora Facultad de Artes y Diseño (FAD), se encuentra en la alcaldía Xochimilco, al sur de la Ciudad de México, a aproximadamente treinta y cinco kilómetros de **Grecia**. Si bien treinta y cinco kilómetros no representan una distancia grande, las únicas dos vías de acceso a la facultad, el transporte público escaso, el clima, las horas pico, el tráfico, los accidentes vehiculares y bloqueos, hacen de esa distancia física una distancia temporal de poco más de hora y media en cada trayecto, donde “la realidad se convierte en una ficción lejana, en una especie de programa de televisión o cuadro bidimensional, percibida únicamente a través del parabrisas”<sup>1</sup> del microbús o del tren ligero.

---

<sup>1</sup> Josep María Montaner, Zaida Muxi, “Urbanismo tardorracionalista: de la carta de Atenas a la ciudad global” en *Arquitectura y Política* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), p117.

Tras experimentar aquella distancia y a sabiendas de que si estudiaba otra carrera la posibilidad de pasar tiempo fuera de casa se reduciría, opté por solicitar mi pase directo a la UNAM, resultando aceptada en el turno vespertino de la generación 2012-2015.

Luego de la distancia exhaustiva y apoyada por mi madre, casi al término del primer semestre de la licenciatura, buscamos un lugar donde pudiera vivir, que además de mantenerme cerca de la escuela me permitiera realizar actividades extracurriculares. El pequeño departamento ubicado en el centro de Xochimilco lo encontramos por anuncios en las calles colindantes del Barrio de La Concha. Un espacio aparentemente improvisado y vacío que a diferencia de la mayoría de cuartos amueblados para estudiantes de la zona, sólo tenía tarja para lavar trastes, conexión de gas desinstalada, calentador y unas escaleras clausuradas que iban de piso a techo. Sí, de piso a techo. Originalmente casa unifamiliar, el departamento fue resultado de las adecuaciones improvisadas que el Señor Antonio (dueño y arrendador) realizó en la estructura interna de la casa para poder dividirlo en tres departamentos con entradas independientes.

Las escaleras clausuradas afirmaban una suerte de estética *autoconstructiva* en el espacio.



Alma Camelia, *La casa roja*,  
2014, fotografía digital

Las primeras dos semanas de renta no viví ahí. Con la ayuda de mi padre y hermano adecuamos el espacio: la recámara con una cama matrimonial, cómoda, televisión análoga sin atena y tres cortineros hechos con palos de escoba que ayudaban a darle privacidad; la sala con dos puff's, un tapete y una lámpara amarilla de papel maché iluminada con luces de navidad; a la cocina le instalamos una parrilla de cuatro quemadores sostenida por dos repisas improvisadas de metal, las cuales servían para almacenar trastos y despensa; acomodamos una mesa de madera al centro con cuatro sillas. Al baño, que ya era baño, sólo le agregamos una repisa para toallas, la cortina de plástico y dos rollos de papel. Recuerdo muy bien la primera noche que dormí ahí, dentro de la cama con las cobijas prestadas y el olor a pintura fresca me dije:

*—ahora sí, ésta es tu casa.*

*así vas a vivir de ahora en adelante:*

*sola.*

La casa se formó por añadidura, poco a poco las cosas iban apareciendo sin yo haberlas solicitado propiamente, pues toda mi familia estaba segura de lo que yo necesitaba para vivir y claro que a mí me pareció lógico tener una vajilla para ocho personas a la espera de cualquier visita. En aquella primera organización replicamos un modelo tradicional, es decir, una casa en la que se encontraban todos los elementos mínimos que supone debe tener un espacio destinado al habitar, con la diferencia sustancial de que esta casa era en cierta forma una *casa para uno*.

\*\*\*

Desde que recuerdo Tlalpan siempre ha sido mi calzada favorita, algo hay en su viabilidad lineal que me hace pensar que llegar a la parte sur es estar en el final, como si la ciudad acabase en el cruce de Tlalpan con Periférico. Quizá ese sentimiento me hizo creer que estudiar en Xochimilco sería estudiar lejos de casa, fuera de la ciudad, pues para llegar a la facultad hay que cruzar Tlalpan a la altura de Huipulco y seguir por lo menos veinte minutos más. Vivir en el Barrio de San Marcos, cerca del Centro de Xochimilco me lo confirmó.

A finales de la década de los años veinte, la Ciudad de México sufrió una serie de reestructuraciones políticas que modificaron su geografía impactando directamente en las prácticas sociales de sus habitantes. Un hecho contundente fue la transformación institucional del Distrito Federal en 1929, la cual fue justificada por la “necesidad de modernizar y garantizar los servicios a la población”<sup>2</sup>, desde una perspectiva centralizada y progresista. De tal transformación se derivó el reordenamiento administrativo que consolidó la estructura y creación del Departamento del Distrito

---

<sup>2</sup> María Eugenia Terrones López, “Xochimilco sin arquetipo. Historia de una integración urbana” acelerada”, *Revista Electrónica de Geografía y Ciencia Sociales X*, número 218, [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-37.htm#\\_edn4](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-37.htm#_edn4) (Consultado el 10 de septiembre de 2018) .

Federal (DDF)<sup>3</sup>, suprimiendo así el modelo municipal por delegacional. Para 1929, Xochimilco se convirtió en una delegación más de las trece que conformaban el Distrito Federal, sin embargo su posición geográfica no correspondía con los intereses que el desarrollo urbano y centralista de la ciudad deseaba implementar, por lo tanto su relación con la ciudad estaba mediada por un flujo económico de servicios más que por una integración urbana, pues durante muchos años la zona lacustre, de la que Xochimilco forma parte, se encargó de proveer agua a las zonas centrales de la ciudad posibilitando su crecimiento e industrialización.

Dichas condiciones geográficas han marcado las lógicas sociales y culturales de Xochimilco, territorio que al día de hoy ocupa el tercer lugar en tamaño de la Ciudad de México,

---

<sup>3</sup> En su aspecto territorial, entre los principales cambios e innovaciones [...] vale la pena destacar la formación de un Departamento Central y trece delegaciones, todos dependientes de un jefe de gobierno. Por su parte, en su marco legal, a través de los Consejos consultivos, el gobierno del DDF pasaría a realizar las mismas acciones que desempeñaban los ayuntamientos, esta vez, como organismo centralizado. Igual sucedió a nivel administrativo en donde, como ocurría desde la creación de la Dirección de Aguas y Obras Públicas del Distrito Federal en 1903, el gobierno del DDF se haría cargo de todo el control, reglamentación y funcionamiento de los servicios públicos, la infraestructura y el mantenimiento de la seguridad. Miranda Pacheco, “La creación del Departamento del Distrito Federal. Urbanización, política y cambio institucional”, *Gaceta UNAM - Instituto de Investigaciones Históricas*, número 69, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-46112009000200016](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112009000200016). (Consultado el 14 de septiembre de 2018).

“con una extensión territorial de 134.58 kilómetros cuadrados. [...] Montañas, volcanes, ríos, lago, canales y manantiales conforman las características geográficas de su territorio.”<sup>4</sup>

Xochimilco es un lugar en el que conviven procesos contradictorios y complejos. En ese duro trance, Xochimilco ha sido objeto de una “modernización incapaz de reconciliarse con su pasado, [...] en buena medida por una visión neoliberal, a una carga cultural, [...] en vez de ser traducido a una posibilidad de recuperación y conciliación de la urbanización con la geografía”<sup>5</sup>, particularmente porque su adhesión a la ciudad fue resultado del saqueo de sus servicios naturales y de la conformación de comunidades posteriores al agotamiento de sus manantiales, a la par de haberse alojado en la memoria colectiva como un referente del paisaje mexicano “pero, paradójicamente, imposibilitado de ser evocado o pronunciado como futuro de la ciudad. Xochimilco se ha encontrado atrapado en un presente incierto”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> María Eugenia Terrones López, “Xochimilco sin arquetipo. Historia de una integración urbana acelerada”. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* X, no. 218, (2006), [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-37.htm#\\_edn4](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-37.htm#_edn4), (Consultado el 10 de septiembre de 2018).

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Ibidem*



Y fue quizá esa incertidumbre espacio-temporal la que me hacía pensar que Xochimilco operaba de forma distinta. Sus mercados, sus rutas de transporte, incluso su clima generaban en mí una sensación de extrañeza constante, como si yo, ajena, no pudiese acostumbrarme, sino más bien adaptarme siempre a sus dinámicas, y por añadidura, a mis vecinos, amigos, a mi casa; es decir, que el habitar un lugar como Xochimilco parece ser un proceso de autoconstrucción misma, donde lo inacabado de su apariencia constantemente nos recuerda el paso del tiempo. Haber vivido en Xochimilco me hizo darme cuenta que Tlalpan no es el fin de la ciudad y que Xochimilco no está nada lejos como para considerarlo paseo de fin de semana.

\*\*\*

En una afán por desarticular desde perspectivas diversas la noción de casa unifamiliar, las *casas para uno* han sido un problema arquitectónico planteado desde hace más de ochenta años que intenta ser una alternativa para la vida en soltería. Conforme la modernidad fue avanzando y posteriormente con las crisis territoriales y sociales en algunas ciudades neoliberales del mundo, las *casas para uno* se desarrollaron bajo distintos proyectos. Quizá uno de los primeros arquitectos que pensó en este tipo de vivienda fue Ludwig Mies Van der Rohe (Alemania, 1886 - Estados Unidos, 1969) con sus casas-patio diseñadas en 1934, siendo a la vez uno de los proyectos más reveladores de su pensamiento, pues con ellas anticipó la importancia del patio en las ciudades como un elemento vinculador entre la organización de la vida privada y el paisaje en tanto espacio público. Las casas-patio proyectaron viviendas en grandes terrenos con la premisa de que sus habitantes serían hombres solteros, ávidos de una introspección casi metafísica, la cual estaba relacionada con un deseo de individualidad que la ciudad ya no podía proveer en términos prácticos, un espacio abierto donde los muros de cristal permitirían al habitante atravesar con la mirada hacia un jardín extenso y relajante, y así, (auto)afirmarse como un hombre con capacidad de aislamiento físico e intelectual.

Las consideraciones sobre las *casas para uno* han seguido generalmente las mismas líneas de las casas-patio, sin embargo ha sido el tamaño su gran diferencia, pues en la actualidad, *una casa para uno* implica un extensión espacial mínima.

En mi caso me gusta pensar que yo vivía en una *casa para uno*, donde ni el espacio ni mis dinámicas se acercaban a la estructura que Van der Rohe proyectó en los años treinta, pero en la que era posible confirmar algunas de sus intenciones; claro que si lo hubiese invitado a conocerla quizá habría regresado a su taller preguntándose, en el mejor de los casos, por qué destinó sus casas-patio sólo a hombres, o bien, por qué frente al gran desarrollo moderno, la única vivienda que diseñó para una mujer soltera resultó tan problemática.

Una de sus casas más famosas y debatidas fue la que hizo para Edith Brooks Farnsworth (EUA, 1903 - Italia, 1977), doctora y violinista descrita casi siempre como una mujer moderna, exitosa, independiente y determinada en sus decisiones. En 1945, Edith lo contrató para construir su casa de descanso en Plano, Illinois, cerca del río Fox, respetando prácticamente todas las decisiones estéticas que el arquitecto pensó. Con una estructura de acero rodeada completamente por paredes de vidrio, elevada más de metro y medio del suelo, de una sola habitación, la *glass house*, como muchos le llamaron, pronto se convirtió/la convirtieron en una obra maestra de la arquitectura moderna. En la mayoría de relatos que leí, parece obviarse la valiosa oportunidad profesional que Farnsworth le dio a Van der Rohe, pues la época de posguerra acompañada de su exilio en los Estados Unidos, le obstruyeron continuar con el desarrollo de su arquitectura.

Casi seis años después del inicio del proyecto, y doblando el presupuesto inicial que Mies dio para la construcción (sumando un total de 75,000 USD), en 1951, Farnsworth por fin pudo habitar su hogar. Sin embargo, los problemas en su habitar no tardaron en aparecer, ella misma mencionó que se sentía como un animal al acecho, siempre alerta, siempre impaciente. Confesó sentirse como un centinela en vela día y noche.<sup>7</sup> La situación con la casa, las confesiones públicas de Farnsworth y las demandas que Mies le puso por negarse a pagarle sus honorarios, desembocó en un debate social entre el valor arquitectónico de la casa y la importancia de su habitabilidad, es decir, la relevancia histórica de ese espacio minimalista, utópico, blanco perfecto, frente a lo que parece ser fundamental en una casa: su cualidad privada. Así mismo, las revistas americanas que volverían público el debate se centraron en atacar las innovaciones del estilo europeo frente a la tradicional casa americana.

---

<sup>7</sup> Elisabeth Gordon, “The Threat to the Next” en *House Beautiful*, número 95, publicada en Abril, 1953. <https://www.150southcottagehillave.net/2019/02/17/the-threat>, (Consultado el 23 de julio de 2019).

En 2006, Paul B. Preciado (España, 1970)<sup>8</sup> desarrolló un ensayo que, en mi opinión, logra problematizar la historia de la casa de Farnsworth para dejar en claro, por un lado, que las lecturas que los medios de comunicación hicieron del caso, redujeron el hecho a una novela romántica, nunca comprobada, interpretada por Edith y Van der Rohe. Por el otro, el uso dialéctico de la *transparencia*, en este caso del cristal, en la construcción social de las identidades predominantes en la cultura occidental (hombre-blanco-heterosexual). Ante todo, es el sospechismo de Paul B. Preciado el que va a motivar su escritura, y el que en mi surge, luego de pensar en mi experiencia de las *casas para uno*. Para Preciado, las interpretaciones de la casa Farnsworth parecen apoyarse sobre una doble contradicción:

primero, la oposición entre una estética de transparencia y visibilización que parece emanar de las cualidades tectónicas de la casa Farnsworth, y la opacidad de los discursos generados en torno a la casa y a la propia Edith Farnsworth;

---

<sup>8</sup> Paul B. (B de Beatriz) Preciado es filósofo y comisario de arte. Autor de *Manifiesto contrasexual: «Marca un punto y aparte en el pensamiento español actual, en los estudios sobre el género y, quién sabe, quizá en tu propia intimidad»* (Eloy Fernández Porta); *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica. Terror anal (epílogo a El deseo homosexual, de Guy Hocquenghem) y Pornotopía*; entre otros. En la actualidad es el comisario del Pabellón de Taiwán de la Bienal de Venecia 2019 y filósofo asociado al Centre Georges Pompidou de París. Su trabajo se centra en las relaciones entre cuerpo, política, poder, arquitectura, desde la teoría queer. Para más información, recomiendo leer Elena Pita, “Paul B. Preciado: ‘Soy un disidente del sistema sexual’”, publicado en El País, abril 2019, <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2019/04/19/5cb079a321efa0041c8b4664.html>, (Consultado el 23 de julio de 2019).

segundo, la tensión narrativa entre la urgencia con la que la casa de cristal es identificada como el producto del romance heterosexual entre Mies y Farnsworth y la unanimidad con que todos estos relatos reconocen la falta de evidencias sobre dicha relación.<sup>9</sup>

Preciado afirma que la estrategia más potente de la arquitectura de la casa Farnsworth es haber transferido el cristal de la vida pública y laboral de oficina al espacio doméstico, en donde el privilegiar el encuentro trascendente entre el hombre y la naturaleza orilla al habitante a vivir en un espacio post-doméstico, “al exponer las estructuras teatrales de ocultamiento y exhibición que fundan los regímenes de visibilidad privados y públicos durante los años cincuenta.<sup>10</sup>”

De ahí la importancia de los espacios de ocultamiento que Edith demanda, primero con las cortinas que el arquitecto se negó a instalar, luego con la división de habitaciones. En la *glass house*, el armario y el baño aparecerán entonces, como los únicos refugios de la mirada pública, haciendo que Edith sobreviviera no sólo a la intrusión de ojos extraños en su casa, sino a su obsesiva necesidad de permanecer mirando. Mies obligó a Edith a vivir más allá de un lugar transparente conectado a la naturaleza, a una

---

<sup>9</sup> Beatriz Preciado, “Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente”, *Zehar Número 44 Espacio, género y crítica*, [http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/44-espacio-genero-y-critica/mies-conception-la-casa-farnsworth-y-el-misterio-del-armario-transparente.-beatriz-preciado?set\\_language=en](http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/44-espacio-genero-y-critica/mies-conception-la-casa-farnsworth-y-el-misterio-del-armario-transparente.-beatriz-preciado?set_language=en) (Consultado el 23 de julio de 2019).

<sup>10</sup> *Ibidem*.

estación de vigilancia perpetua. Como dice Preciado, a propósito de las patologías de los años cincuenta:

El cristal de la casa Farnsworth alberga todas las posibles patologías del ojo[...]: paranoia de ser visto por otro, deseo de exhibición, inmersión narcisista en el reflejo de uno mismo... y, por supuesto, en el límite de la visibilidad y el delirio, la ceguera.<sup>11</sup>

El problema de la visualidad del cristal nos opaca aún más cuando los medios de comunicación, especialmente los de Historia de Arquitectura Moderna, nos narran su versión, dejando a la casa como “el suplemento necesario que viene a retribuir la falta de marido, de familia, y evidentemente de satisfacción sexual. La casa sería, en el horizonte de la vida de la soltera Farnsworth, la última esperanza de felicidad y fertilidad.”<sup>12</sup> Pareciera que, frente a la tranquilidad que sugieren las imágenes de la casa de cristal enarbolando sus principios Mesianicos, lo dicho sobre ella reitera la idea de que la casa es un espacio opresivo para una **mujer soltera**, reproduciendo la arquitectura doméstica moderna una y otra vez.

---

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*



Ludwig Mies Van Der Rohe, *casa Farnsworth*,  
1951, fotografías en color



Para Van der Rohe era importante construir casas en las que le fuera posible a sus habitantes sustraerse de la ciudad tan sólo por un momento, casas en las que a partir de la artificialidad de sus patios y jardines interiores, uno pudiese darse cuenta de la circularidad del tiempo, “como si tal situación le impulsara a entender la intensidad de cada instante exigiéndole cierto compromiso con el presente, de modo que siempre quisiera repetir la experiencia”<sup>13</sup> de estar ahí olvidándose de la velocidad moderna y positivista.

En mi departamento, muy lejos de la casa de Farnsworth y proyectado, momentáneamente como *casa para uno*, no había patio interior con pasto que regar; al fondo tenía un balcón en mi recámara con vista a una cerrada, donde a lo lejos se alcanzaban a notar un par de árboles muy altos ubicados en la Avenida Guadalupe Ramírez, que en otoño perdían casi todas sus hojas. Recuerdo estar ahí observando diariamente lo que *nada pasa*, olvidándome muchas veces del tiempo, incluso llegué a notar cambios mínimos en el crecimiento de las plantas de mis vecinos, las cuales utilizaba como modelos de estudio para mis clases de dibujo. Pasar muchas horas ahí me hizo confirmar que ese era un lugar importante en el espacio, pues a diferencia de una ventana, me permitía estar más cerca del mundo, escucharlo, incluso imaginar la vida de los otros y, en ocasiones exitosas, pensar más allá de las construcciones que alcanzaba a mirar desde ese encuadre.

---

<sup>13</sup> Iñaki Abalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), p25.

Sin embargo esa sustracción momentánea que experimenté no era lo que Mies aspiraba conseguir, él apostaba por un oasis en la metrópoli, un resguardo fuera del flujo productivo que la ciudad demanda, y a pesar de mantenerse en contra de la producción en serie, sí consideraba a la vivienda una máquina capaz de proveer experiencias que autoafirman a la casa como el imperio del yo<sup>14</sup> -hombre-.

Siguiendo el pensamiento miesiano, mi experiencia no llegó a tal porque la forma de la casa no era ese oasis idealizado en ningún aspecto: no era una tensión entre materiales sino una solución sencilla de tabique gris con cemento y un par de ventanas de cristal; no era un choque lumínico porque la luz sólo entraba por la ventana del balcón y de la cocina; ni mucho menos era un contraste geométrico donde uno pudiera imaginar a partir de muros la proyección del espacio; era todo lo contrario, un espacio que podríamos llamar *directo*, en el que si uno se ubicaba en el balcón y volteaba hacia el interior se encontraba reflejado en el espejo del baño, como si ahí no existiese la idea de habitación sino más bien una suerte de *unión y atravesamiento*. Quizá la diferencia radica en la cualidad de interioridad que mi casa me daba, esa que Edith no logró conseguir, porque su casa no atravesaba sus muros, sino que era en si misma un *objeto atravesante*, una caja de cristal dispuesta para todos, y nunca para ella. Ahora agradezco haber tenido tantas cortinas para cubrirme.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p25.

afectivo  
afirmado  
alegre  
amorfo  
artesanal  
autoconstruido  
breve  
cálido  
carcajeándose  
cita a ciegas  
coherente con el paisaje  
comprometido  
comunitario  
débil  
definitivamente inacabado  
delirante  
democratista  
emocional  
empírico  
entregado  
escrito/hablado  
feliz  
fragmentario  
generoso  
hecho a mano  
indecente  
ineficiente  
inestable  
necesario  
renovado  
sensual  
solidario  
sudado

\*\*\*

Según Sergio González Rodríguez (México, 1950-2017), la caja de herramientas para la *autoconstrucción* está llena de una lista de conceptos cromáticos que permiten acercarse a la complejidad material y conceptual de este tipo de procesos.

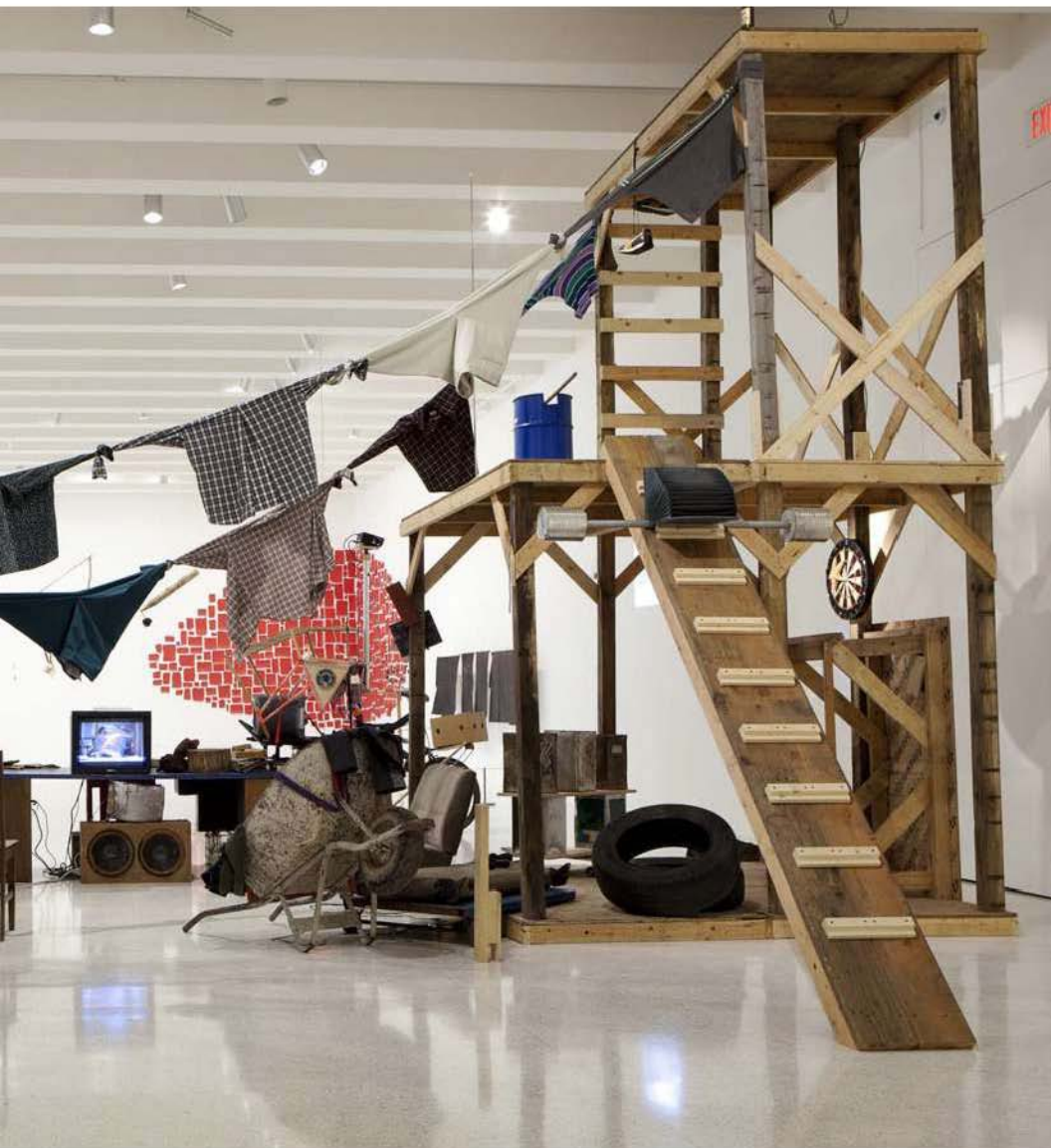
Las casas de autoconstrucción nunca están terminadas. Aquello traduce un acto cognoscitivo y al mismo tiempo lúdico, práctico, placentero de gasto u ocio compensatorios. [...] Acomodos y entrecruzamientos de madera, vidrio, cajas de plástico, alambre o vegetales que articulan lo imprevisto. [...] Una confianza relacional y dinámica en busca de concreciones posibles mediante la contingencia inherente al mundo.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Sergio González Rodríguez, “Teoría del constructo” en *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Sites*, (Minneapolis: Walker Art Center, 2013), p87.



Abraham Cruzvillegas, *The Autoconstrucción Suites*, 2013, instalación, Walker Art Center



\*\*\*

Para el arquitecto mexicano Javier Sánchez Corral (México, 1969) la vivienda autoconstruida se define básicamente como aquella que es “construida por el mismo habitante, sin ningún factor político, legal y económico que lo respalde”<sup>16</sup>, propiciando la existencia de viviendas informales, las cuales, desde un punto de vista estricto, no son suficientes para una vida de calidad. En su libro *La vivienda social en México*, menciona que,

históricamente, más del 60% de la población con ingresos menores a tres salarios mínimos está excluido de los Programas Institucionales de Suelo Urbanizado y de Vivienda. Esta población desarrolla procesos irregulares de poblamiento y autoproducción de su hábitat. Sin embargo este poblamiento representa más del 65% de las viviendas de todo el país.<sup>17</sup>

Según Sánchez, la principal causa de la autoconstrucción es el factor económico, seguido del “deseo de habitar cerca de los centros de población, -así como- la necesidad de contar con una casa propia, que ocasiona invasión de vías férreas, vías de alta tensión o barrancas”<sup>18</sup>. Y más adelante sostiene que:

---

<sup>16</sup> Javier Sánchez Corral, *La vivienda “social” en México. Pasado, presente, futuro?*, (Ciudad de México: Ediciones JSA, 2012), p21.

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> *Ibidem*, p41.

la autoconstrucción de viviendas es la forma en que millones de personas han podido solventar la carencia de un lugar adecuado donde realizar su vida y así ejercer sus derechos humanos básicos, pero cabe mencionar que también tiene bastantes consecuencias malas. Uno de los principales problemas es el enorme crecimiento incontrolado de la mancha urbana, lo que ocasiona la falta de infraestructura en las zonas hacia donde crece la mancha, el descontrol de los programas de desarrollo urbano de cada ciudad, así como aspectos sociales que se hacen característicos de esas zonas como, entre otros, la delincuencia y el vandalismo.<sup>19</sup>

Sin embargo, pareciera olvidarse de una realidad que atraviesa a gran parte de la sociedad mexicana y es que en México carecemos cada día más de políticas y regulaciones eficaces en torno a la vivienda que no impliquen una deuda, y que para sectores de bajo ingreso resulten plausibles. Su olvido, podríamos intuir, se relaciona con la denominación que en arquitectura se utiliza para este tipo de procesos: **Autoproducción Social de la Vivienda**<sup>20</sup>. Este término se creó, básicamente, para institucionalizar el acto de construir fuera de la institución, y así evitar el tono despectivo sobre el otro término. Sin embargo, el término producción, implica una relación estrecha con el sistema económico del que se es

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p42.

<sup>20</sup> Para más información sobre la Producción Social de Hábitat se pueden revisar los textos generados por la Coalición Internacional del Hábitat en América Latina.



parte, por lo tanto, para mí, la autoproducción de la vivienda es la forma de capitalizar los procesos autoconstructivos que escapan a definiciones formales de la arquitectura tradicional moderna.

En ese sentido, la *autoconstrucción*, entendida como un proceso de **contra-arquitectura**, es una forma de hacer y adecuar el espacio que permite, por un lado, hacer evidente una problemática social, y por el otro, hacerle frente. La *autoconstrucción*, presente casi siempre en zonas periféricas, es también una estética de la improvisación y un acto de resistencia, donde los habitantes, obligados a resolver su necesidad de vivienda, se vuelven capaces de producir espacios habitables, particulares y de agenciamiento suficientes para sus vidas, los cuales, a pesar del estado de riesgo que podrían representar bajo ciertas condiciones, suelen ser más cercanos a quienes los construyen, pues poco tienen que ver con espacios modulares o con ordenamientos generales de los típicos conjuntos habitacionales. La *autoconstrucción* para Sergio González Rodríguez, es una estrategia transformadora que a partir de materiales de distintos orígenes y en diferente estado muestran intervención, adaptación o simpatía en un sentido físico, los cuales

reviste[n] una situación inconclusa, cuyos resultados lo son también: se presentan abiertos, interrelacionados, dispersos, sujetos a un suspenso. Son producto de un accionar conjunto: se advierten en ellos los signos de una anterioridad en la que han confluído diversos factores y agentes, tiempos e intenciones plurales.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Sergio González Rodríguez, “Teoría del constructo” en *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Sites*, (Minneapolis: Walker Art Center, 2013), p79.

Uno de los artistas mexicanos que ha empleado el concepto *autoconstrucción* en su trabajo y quizá uno de los primeros en vincularlo con las prácticas artísticas y educativas es Abraham Cruzvillegas (México, 1968), quien relata que tras haber vivido los primeros veinte años de su vida participando de la construcción de la casa de su familia en la colonia Ajusco, descubrió que en este tipo de espacios cada solución está basada en necesidades y situaciones concretas, donde cualquier gesto o material tiene una razón e importancia. En la autoconstrucción generada en sus piezas es posible encontrar una serie de relaciones inesperadas, arriesgadas y precarias donde, como sostiene Hito Steyerl (Alemania, 1966), se alberga “la posibilidad de convertirse en modelos para futuras formas de conexión”<sup>22</sup> político-sociales, en las cuales se restructure la forma en la que materiales, espacio, tiempo y sujetos interactúan entre sí. Para Abraham Cruzvillegas, la *autoconstrucción*

---

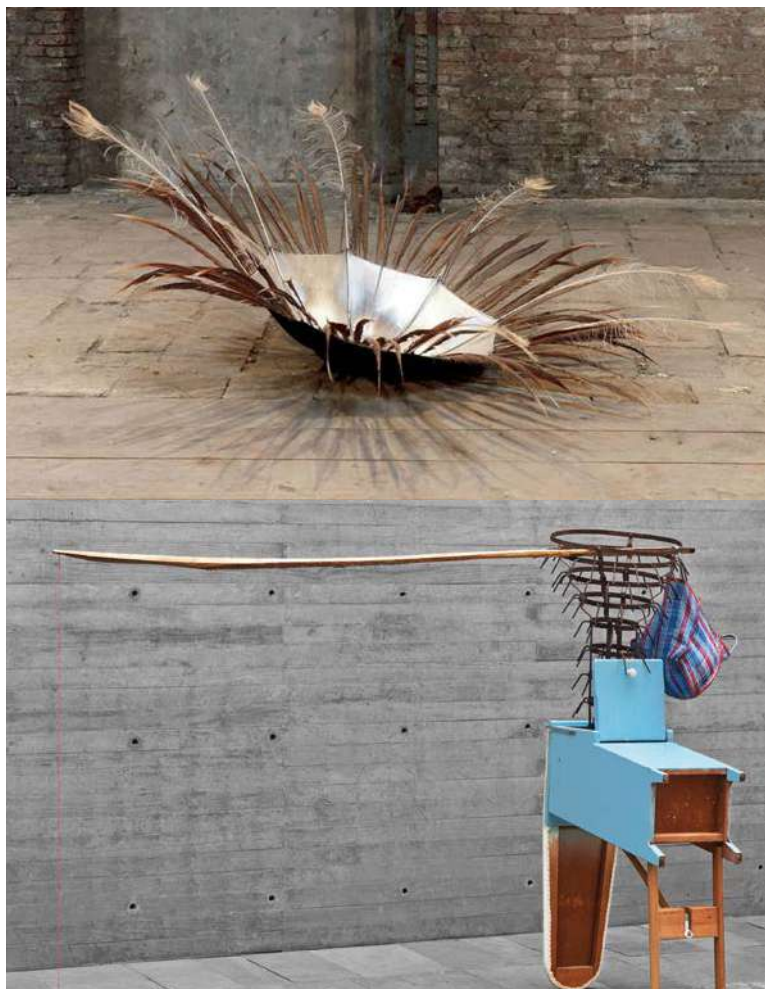
<sup>22</sup> En su texto “El lenguaje de las cosas”, Hito Steyerl propone diversas estrategias para dislocar las relaciones de poder existentes en el lenguaje de los humanos, quienes al nombrar los objetos del mundo han posicionado a su subjetividad como superior. Hito sostiene que “el lenguaje se define por una práctica común”, no por un origen, pertenencia o nación. Dicho lo anterior, el lenguaje de las cosas es una cualidad propia de la materia que no hemos sabido escuchar, y que esconde en su interior una potencia transformadora capaz de hacernos encontrar una esfera pública que sí lo sea. Ella propone crear articulaciones inesperadas que “presenten articulaciones precarias, arriesgadas, audaces, presuntuosas” las cuales puedan “traducir incongruencias, desigualdades, cambios bruscos de velocidad, arrítmicas pulsaciones del tiempo”. Hacer ello es para ella un compromiso con nuestra comunidad contemporánea. Hito Steyerl, *El lenguaje de las cosas*, Trad. Marcelo Expósito, EIPCP (Consultado el 18 de septiembre de 2018)

debe ser vista como un proceso cálido en que la solidaridad entre vecinos y familiares es muy importante. No sólo en términos de colaboración como tal, como un capital compartido, sino como un entorno educativo y enriquecedor para cualquier individuo como parte de una comunidad, para entender su propia circunstancia.<sup>23</sup>

Entender esa circunstancia implicaría quizá tener una relación mucho más afectiva con el espacio material, pues al ser resultado de un trabajo físico-temporal específico, las personas que autoconstruyen sus casas, aún generándolas desde la nada, ven en ellas territorios propios donde la libertad y la confianza se combinan con el riesgo y la emergencia, y a la vez con una crítica al Estado, quien no pudo satisfacer uno de los derechos primordiales de su ciudadanía: la vivienda.

---

<sup>23</sup> Abraham Cruzvillegas, "Autoconstrucción" en *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Sites*, (Minneapolis: Walker Art Center, 2013), p27.



**Abraham Cruzvillegas, *La Polar*, 1951, paraguas, plumas (arriba)**

**Abraham Cruzvillegas, *Autorretrato dando una generosa propina sin tener en cuenta la crisis del petróleo*, 2012, pintura acrílica sobre tabla de planchar, cobre, escurridor de hilo, hierro, bolsas de la compra y pelota de cuero (abajo)**

\*\*\*

Los afectos son una parte fundamental de la autoconstrucción, establecen una interacción con los otros que encuentra en la conversación y compartimiento de vivienda formas distintas de relacionarse, y que si bien se configuran por el espacio, subsisten por el deseo de convivencia y reconocimiento. En mi caso, la relación con mis vecinas y casero fue muy familiar, nos preocupábamos y ocupábamos de nosotros a fin de sabernos bien, una suerte de ayuda genuina que no tenía que ver con un compromiso sino con una decisión.

La tubería que proveía agua a los tres departamentos era una sola bomba ubicada a la entrada de la casa, cada departamento tenía la responsabilidad de conectarla por una hora durante las siete noches de la semana, lo que garantizaba agua para todos y equilibrio en el gasto de energía. Esta regla ya existía antes de que yo llegara ahí y cuando la conocí me pareció lógica. La extensión eléctrica oscilaba por todos los departamentos y cada uno la conectaba en el enchufe más cercano, sin embargo al yo estar en el espacio de en medio debía abrir la puerta de la entrada y atravesar la extensión por la sala. No puedo saber el número exacto de noches en las que por haberme quedado dormida no apagué la bomba. No puedo saber la cantidad de veces que alguna de mis vecinas entró a mi casa, desconectó la bomba, apagó la luz y cerró la puerta.

En cuanto al señor Antonio, me volví su sobrina, su hija mayor, su mejor amiga. Una persona en quién depositar sus preocupaciones y miedos. Él para mí se convirtió en un tío muy querido, que hizo de mi estancia en Xochimilco algo memorable. No puedo saber todos los *topers* de comida cocinada por él que llevó a la puerta de mi Facultad ni las veces que sus hijos pasaron la tarde conmigo mientras él resolvía trabajo fuera de la ciudad. No logro recordar cuándo es que nuestra relación se volvió tan cercana pero sí sé que al día de hoy de pronto nos escribimos deseando lo mejor para el otro.

De esa forma, un lugar autoconstruido es resultado de un proceso nunca acabado que se configura a través de la construcción material de los espacios y del intercambio social que ello genere, sin embargo, a mi parecer la distribución interna de dichos espacios así como la organización de los objetos que lo componen, aunque no sean necesariamente estructurales en términos de edificación o aunque no estén directamente relacionados con la comunidad a la que el lugar corresponde, son parte sustancial para entender su temporalidad, es decir, que los objetos que acompañan los muros, que ocupan las habitaciones y que cohabitan con los habitantes son también quienes establecen relaciones autoconstructivas.

Dicho lo anterior, me gustaría sugerir que uno puede participar de los espacios autoconstruidos en diferentes momentos, sin importar que no se haya estado desde el proceso de construcción, o en otras palabras, que uno puede llegar y seguir autoconstruyendo un espacio autoconstruido a medida que se vaya relacio-

nando con él; tal y como yo autoconstruí durante mi estancia la casa de Xochimilco y que al día de hoy continúa su propia vida. En ese sentido es que el escritor Slawomir Mrozek (Polonia, 1930 - Francia, 2013) reconoce en el gesto del ordenamiento, incluso más que en el de la construcción, un potencial transformador y efímero, tal y como lo describe en su microrrelato *La Revolución*:

En mi habitación la cama estaba aquí, el armario allá y en medio la mesa.

Hasta que esto me aburrió. Puse entonces la cama allá y el armario aquí.

Durante un tiempo me sentí animado por la novedad. Pero el aburrimiento acabó por volver.

Llegué a la conclusión de que el origen del aburrimiento era la mesa, o mejor dicho, su situación central e inmutable.

Trasladé la mesa allá y la cama en medio. El resultado fue inconformista.

La novedad volvió a animarme, y mientras duró me conformé con la incomodidad inconformista que había causado. Pues sucedió que no podía dormir con la cara vuelta a la pared, lo que siempre había sido mi posición preferida.

Pero al cabo de cierto tiempo la novedad dejó de ser tal y no quedó más que la incomodidad. Así que puse la cama aquí y el armario en medio.

Esta vez el cambio fue radical. Ya que un armario en medio de una habitación es más que inconformista. Es vanguardista.

Pero al cabo de cierto tiempo... Ah, si no fuera por ese «cierto tiempo». Para ser breve, el armario en medio también dejó de parecerme algo nuevo y extraordinario.

Era necesario llevar a cabo una ruptura, tomar una decisión terminante. Si dentro de unos límites determinados no es posible ningún cambio verdadero, entonces hay que traspasar dichos límites. Cuando el inconformismo no es suficiente, cuando la vanguardia es ineficaz, hay que hacer una revolución.

Decidí dormir en el armario. Cualquiera que haya intentado dormir en un armario, de pie, sabrá que semejante incomodidad no permite dormir en absoluto, por no hablar de la hinchazón de pies y de los dolores de columna.

Sí, esa era la decisión correcta. Un éxito, una victoria total. Ya que esta vez «cierto tiempo» también se mostró impotente. Al cabo de cierto tiempo, pues, no sólo no llegué a acostumbrarme al cambio—es decir, el cambio seguía siendo un cambio—, sino que, al contrario, cada vez era más consciente de ese cambio, pues el dolor aumentaba a medida que pasaba el tiempo.



De modo que todo habría ido perfectamente a no ser por mi capacidad de resistencia física, que resultó tener sus límites. Una noche no aguanté más. Salí del armario y me metí en la cama.

Dormí tres días y tres noches de un tirón. Después puse el armario junto a la pared y la mesa en medio, porque el armario en medio me molestaba.

Ahora la cama está de nuevo aquí, el armario allá y la mesa en medio. Y cuando me consume el aburrimiento, recuerdo los tiempos en que fui revolucionario.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Slawomir Mrozek, *La revolución*, <https://narrativabreve.com/2013/10/cuento-breve-mrozek-revolucion.html> (Consultado el 19 de agosto de 2018).





































**vertical**

Lord Cochrane,  
Santiago de Chile



Tras haber experimentado tres años de constante cambio en la FAD y de descubrir que la facultad no cubriría mis intereses académicos por completo, postulé al intercambio universitario, un programa de la UNAM en el que los estudiantes se van a estudiar un semestre al extranjero con los gastos cubiertos. El proceso institucional, como cualquier otro trámite, es extenuante. Cuando el estudiante es aceptado, la UNAM le asigna en función de las becas disponibles, la universidad a la que viajará de entre tres opciones elegidas por él, y es entonces cuando la universidad receptora decide si acepta al estudiante o no. Recuerdo que un día de diciembre de 2014, al término de una clase de Teoría del Arte, recibí un correo electrónico donde se me indicó que había sido aceptada para cursar el último semestre en la Universidad de las Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC), una de las pocas escuelas en ciudades hablahispanas que encontré en el listado de convenios con un plan educativo parecido al mío.

A partir de ese momento no sólo cambiarió mi concepción sobre la facultad y sus oportunidades, sino que tendría que dejar mi casa, hacer mudanza, resolver pendientes y preparar todo para el viaje del cual sólo tenía seguro el destino: Santiago de Chile. Esa sería la primera vez que saldría oficialmente del país y también la primera vez que estaría lejos de casa por más de un mes.

Llegué a Santiago el 19 de febrero de 2015 con tres horas de diferencia en el reloj. Creí que un par de semanas serían suficientes para conocer la ciudad, tramitar mi RUT, ubicar la universidad y buscar dónde vivir. Desde México reservé cuatro noches en un hospital, tiempo idóneo para encontrar algo bueno, bonito y barato. Evidentemente no fue así. Santiago es una ciudad relativamente grande, cara en comparación a la Ciudad de México. En aquel año una Coca-Cola de 600ml costaba cerca de 900 pesos chilenos, es decir, \$22.00 pesos mexicanos<sup>1</sup>. En proporción, la vida en Santiago costaba casi el doble que en la Ciudad de México, convertir los precios a nuestra moneda era un recordatorio de lo “barato” que es México en comparación con otros países y de los problemas económicos que padecemos.

En la década de los 70, Chile “transformó radicalmente su estructura patrimonial mediante el proceso de privatizaciones y desmantelamiento del Estado a través del traspaso de responsa-

---

<sup>1</sup> Desde julio de 2014 el precio del dólar comenzó un fuerte incremento en México. Para febrero de 2015 se cotizaba arriba de \$15.00 [Efraín H. Mariano, “Peso rebota desde mínimo de marzo de 2009: dólar a \$14.76”, <http://www.elfinanciero.com.mx/mercados/peso-rebota-desde-minimo-de-marzo-de-2009-dolar-a-14-76> (Consultado el 1º de junio de 2018)] mientras que la moneda chilena rondaba los 635 pesos por dólar en casas de cambio.

bilidades y recursos públicos a manos privadas”, posicionándose como el primer país oficialmente neoliberal de América Latina. La adherencia a este sistema no sólo atrajo la atención de la inversión internacional a Chile derivada de su apertura comercial, sino que se hizo público que los demás países latinoamericanos ya estaban en su lista, como fue el caso de México y Argentina.

Esta estructura impuesta por el gobierno militar, desarrollada por grandes empresas a modo de laboratorio, hizo de la capital del país una ciudad con todas las manifestaciones neoliberales<sup>2</sup> que podemos imaginar: presencia de marcas y mercados transnacionales; privatización de recursos y servicios públicos, especialmente en materia de seguridad, salud y educación; así como una urbanización desordenada repleta de zonas altamente costosas, zonas periféricas y marginadas, localidades sin servicios y un montón de ciudades dormitorio. Si bien cuando yo llegué ya habían pasado más de 40 años del Golpe de Estado, los ecos de la dictadura y de la transformación política y económica del país aún permeaban las calles: Chile me recibió con una protesta de un grupo de pescadores de la zona costera debido a demandas laborales respecto del

---

<sup>2</sup> “La participación privilegiada del sector empresarial, en particular constituido por las grandes empresas y sector financiero, estimuló la reorientación de los recursos y la capacidad empresarial desde las actividades netamente productivas hacia la especulación financiera y hacia actividades comerciales vinculadas a la especialización en la producción y explotación de recursos naturales de aquellos bienes en los cuales el país tenía ventajas comparativas. Así, Chile abrió violentamente su economía. Ello se concretó con la liberalización generalizada de las restricciones que afectaban al comercio exterior, la reducción de limitaciones a la inversión extranjera, los créditos externos y la compra y venta de divisas.” *Ibidem*

compromiso social de las empresas con sus trabajadores.

La desesperación llegó al cuarto día cuando aún no encontraba casa. Recorrí todas las calles cercanas a la escuela y a la zona central de Santiago. Todo estaba caro. Pocos fueron los espacios que se podían rentar por seis meses y sin papeleo. Visité varios departamentos y por razones distintas ninguno me convenció. Pagué una noche más en el hostel y seguí la recomendación que alguien me hizo sobre buscar en el portal *compartodepto.cl*, una página de internet en la que personas publican los espacios que tienen disponibles para renta. Encontré una pieza pequeña -como se les dice coloquialmente a los dormitorios- en un departamento en el Edificio Parque Capital, ubicado en el centro de Santiago. Contacté a Olga, la anunciante, para ver esa misma noche la habitación.

El residencial me impresionó. El edificio era altísimo y todo parecía muy controlado: cámaras de seguridad a la entrada, puerta eléctrica, casetas de vigilancia, zonas restringidas, gente deambulando en los pasillos sin saludarse. Mientras subía sentí una incomodidad extraña, una suerte de desconexión entre las personas y el espacio reducido del elevador que nos obligaba a vernos las caras. Como todas las puertas eran iguales y no tenían una secuencia lógica, me perdí en el pasillo del quinceavo piso esperando encontrar el departamento 1515 de la Torre Norte. Cuando lo hallé toqué la puerta y un acento distinto me recibió, extrañamente Olga era nicaragüense y se entusiasmó que yo fuera mexicana. Me invitó un vaso con agua y luego me llevó a la habitación. Un espacio mínimo donde sólo había una cama particularmente

pequeña que me hizo pensar si ese era el cuarto de servicio o la habitación que se le destina a las visitas. La conversación giró entorno a las condiciones que ella y Amós, nicaragüense también, establecieron para la casa, los meses que llevaban viviendo ahí y el poco tiempo que les quedaba. A finales de abril llegaba su novio Hansel y para entonces, si decidía quedarme, los gastos comunes se iban a dividir entre cuatro. Acepté sin titubear.

Me tomó dos semanas adaptarme al nuevo espacio: de adentro hacia afuera y al revés. Limpié mi habitación, un espacio diminuto en el que sentada en la cama, recargada en la pared, podía tocar el muro de frente con los pies. Abrí todos los muebles del departamento: la mesa del comedor que guardaba botellas de pisco y vino tetrapack, las alacenas divididas por habitación; husmeé en las piezas de Olga y Amós cuando encontré el mejor momento; recorrí las dos torres del edificio superficialmente y, desde el pasillo que las unía, observé cómo la Cordillera de los Andes marcaba el territorio de Santiago, toqué el agua helada de sus dos albercas, me presenté con los guardias de mi torre, conseguí una bicicleta y fui a la reunión de estudiantes extranjeros de la universidad.





de arriba a arriba, 2015,  
fotografía digital (arriba)  
de arriba a abajo, 2015,  
fotografía digital (abajo)

El inicio de clases estaba programado para el 9 de marzo. Previamente me contacté con el tutor de la licenciatura para elegir mis materias. Las opciones fueron limitadas: Fotografía y Producción de Obra a cargo de Andrea Jösch<sup>3</sup>; Taller de Proyectos impartido por Rodrigo Canala<sup>4</sup>; Crítica y Estética contemporánea con Rita Ferrer<sup>5</sup>; y Video Arte con Joana Villegas<sup>6</sup>. No iría jueves y viernes no iría a la escuela, así que podría hacer viajes de fin de semana.

---

<sup>3</sup> Andrea Jösch es fotógrafa y gestora cultural; investigadora de la Facultad de Arte y coordinadora Magíster en Investigación y Creación Fotográfica U. Finis Terrae. Co fundadora y editora en jefe de revista de fotografía sudamericana Sueño de la Razón. Curadora e investigadora independiente de exposiciones tanto en Chile como en el extranjero. Andrea Jösch, “Nada Personal: relatos inconclusos”, <https://atlasiv.com/2017/05/21/nada-personal-relatos-inconclusos/> (Consultado el 1 de junio de 2018).

<sup>4</sup> Rodrigo Canala es artista visual. Cuenta con Magister en Artes Visuales y estudios de Arquitectura. Su trabajo ha sido exhibido en Chile y en el extranjero. Miembro fundador y tutor de Taller BLOC, espacio dedicado a la producción, formación y difusión de las artes visuales. Rodrigo Canala para Taller Bloc, <http://tallerbloc.cl/tutores/rodrigo-canala/> (Consultado el 1 de junio de 2018).

<sup>5</sup> Rita Ferrer es periodista, ensayista y docente. Autora de “Yo, Fotografía” (2002) y “¿Quién es el autor de esto? Fotografía y Performance” (2010). Rita Ferrer, “Perder el Norte, sobre el trabajo “El eje en la Luna” de Catalina Juger”, <https://atlasiv.com/2016/10/01/perder-norte-trabajo-eje-la-luna-catalina-juger/> (Consultado el 1 de junio de 2018).

<sup>6</sup> Joana Villegas es videoasta, fotógrafa de arquitectura y artista visual. Se dedica a la docencia y al trabajo de postproducción audiovisual. Joana Villegas, <http://joanavillegas.wixsite.com/fotoarquitectura/bio> (Consultado el 1 de junio de 2018).

El programa de Artes Visuales de la UNIACC, parecido al de la UNAM, fue creado por un consejo de profesores principalmente de la Universidad de Chile. Su intención fue “conjuntar estrategias y métodos centrados en el aprendizaje”<sup>7</sup> con herramientas útiles para el desarrollo profesional de los estudiantes. Fue significativo que todos los profesores se desempeñaran en el campo del arte más allá de su actividad docente, como si la enseñanza fuera parte de sus procesos creativos. Dicho enfoque fue evidente desde la primera clase y aunque no conocía a Andrea, su visión sobre la fotografía me atrapó de inmediato. Regresó el interés genuino por saber más, que había disminuido gracias a mis últimas experiencias en la FAD. Fue un interés fresco que quizá confundí por mi condición de extranjera.

La clase de Andrea y la de Rodrigo funcionaban de forma similar, en ambos casos se desarrollaba un proyecto durante el semestre que se presentaría al final a modo de exposición. En ninguna clase se habló de técnica. No importaba la disciplina de la que viniera el estudiante, sino el proyecto que quisiera realizar, sus referencias y el enfoque para abordarlo. Por su lado, la clase de Rita era un espacio de pensamiento colectivo que ayudaba a plantearnos preguntas sobre nuestros proyectos y sobre la relación de nuestro quehacer con la teoría; mientras que la dinámica con Joana se nutrió de referencias visuales y ejercicios experimentales con la imagen-movimiento, entendido como un plano inter-

---

<sup>7</sup> Artes Visuales, Descripción de carrera, UNIACC <http://www.uniacc.cl/carrera/artes-visuales/> (Consultado el 31 de mayo de 2018).

mediario entre el encuadre y el montaje cinematográfico<sup>8</sup>. Fue la primera vez que sentí una conexión entre materias que después entendí era intencional.

Las preguntas sobre mi práctica aparecieron: ¿qué vine a producir aquí y desde dónde? Durante 2014 realicé ejercicios reticulares en Instagram, en los cuales dividía fotografías de mi casa en **Xochimilco** para que aparecieran completas sólo en una vista, como si quisiera aprehender casa centímetro cúbico antes de mudarme. Sin embargo, la escala del edificio en Santiago superaba por mucho la escala de la imagen. Fue como si la verticalidad de la aplicación se desplazara a lo real para aprehender un espacio físico. Decidí sólo desarrollar un proyecto porque tenía esa oportunidad y porque la cabeza no daba para más. Decidí hablar del espacio en el que estaba viviendo como una forma de acercarme a aquel edificio en esa ciudad desconocida.

---

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, (Barcelona: Ediciones Paidós, 1984) p15.

\*\*\*

Desde los años 80 Santiago sufrió una serie de cambios notables en su geografía, generando un reacomodo entre espacios, habitantes y usos del espacio público.

El área central de la ciudad de Santiago se [vio] enfrentada a una creciente presión inmobiliaria, que ha cruzado su función residencial y comercial. Además, se [vivió] una intensa localización universitaria privada, consolidación de barrios bohemios y acogimiento de migrantes de países vecinos, que [transformaron] de modo notable el tejido urbano<sup>9</sup>.

Parque Capital fue construido en 2008 bajo planes de reemplazamiento, que impulsaron el desarrollo de la zona central de Santiago a partir de la reutilización y recuperación de espacios abandonados de pequeña escala, construyendo lotes que desatendieron en su mayoría las condiciones territoriales del suelo y afectaron no sólo al paisaje y a la movilidad, sino al flujo económico y gestión del espacio público. El considerable encarecimiento de vivienda despojó a una gran cantidad de habitantes originales a zonas periféricas. Las casas se alejaron de tener valor tener valor de uso, ser un bien y un derecho, y se convirtieron en un objeto de

---

<sup>9</sup> Rodrigo Hidalgo, “Los centros históricos y el desarrollo inmobiliario: las contradicciones de un negocio exitoso en Santiago de Chile”. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales XIV, no 331* (2010). [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-331/sn-331-85.htm#\\_edn1](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-331/sn-331-85.htm#_edn1) (Consultado el 20 de junio de 2018)

inversión y especulación, dominado por el valor de cambio [intentando] convertir a cada habitante en un especulador<sup>10</sup>.

En el centro de Santiago era evidente la presencia de dos momentos históricos que más que entablar un diálogo, luchaban por no quedar a la sombra del otro. Por un lado, las fachadas de calles centrales y cercanas al Palacio La Moneda, características de una arquitectura colonial del siglo XIX en contraposición a un sin fin de multifamiliares posmodernos con usos mixtos, rascacielos en su mayoría construidos a partir de los años 2000. La disputa por la importancia del lugar era una pregunta por las acciones que cada arquitectura permitía y las formas en las que la gente se adecuaba a ellas. Mientras los espacios coloniales mucho más pequeños estaban más cercanos al comercio informal, y la vivienda irregular o de residencia originaria; los multifamiliares parecían aislarse de la ciudad real impidiendo puntos de encuentro, y favorecían el ensimismamiento de su comunidad, pues en estos edificios toda vida social se centra en sus vestíbulos y ascensores. Haciendo de los pasillos y escaleras, lugares vacíos, oscuros y solitarios.

A estos lugares se les puede denominar “centros terciarios”, espacios de diversidad y de recuperación de la vida urbana, homogéneos disfrazados de falsa variedad, los cuales tienden a la exclusión de los extraños y a la selección de sus pobladores. Dentro de los centros terciarios, el elemento más depredador es el rascacielos. Y aunque bien utilizado, el rascacielos es capaz de crear ciudad, el uso que hacen de ellos ciudades como Santiago, es sobre

---

<sup>10</sup> Josep María Montaner, Zaida Muxi, *Arquitectura y Política. Ensayos para mundos alternativos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011). p19.

todo especular.<sup>11</sup> En ese sentido, Parque Capital era un rascacielos, un centro terciario.

Recuerdo que todos los días al despertar lo primero que hacía era mirar por la ventana hacia la entrada, una posición cenital hacia mis vecinos que me impedía reconocer sus rostros. A lo lejos se veían otros edificios, tal vez cinco o seis, muy parecidos al mío, como si nada sucediera en su interior, o como si los pequeños gestos fueran mínimos en comparación con su estructura. Los rascacielos son como gigantes inmóviles que no sólo impiden ver las nubes, sino que no nos dejan jugar en ellos. Aquí no propongo sólo una reducción en su tamaño, sino un reajuste a su nivel de importancia, es decir, importa menos la apariencia del edificio que quien hace uso de él, especialmente si se espera que el edificio sea una casa para el otro.

Quizá con esto la arquitectura pueda recuperar la relación fructífera entre lo vertical y lo horizontal en las ciudades, aquella que regula políticamente la vida en busca del bienestar de la sociedad a la que erige sus construcciones, las cuales nos han sometido a dejarnos como “extraños, espectadores voyeristas y visitantes pasajeros incapaces de participar”<sup>12</sup> en ellas.

---

<sup>11</sup> Josep María Montaner, Zaida Muxi, “Urbanismo tardorracionalista: De la carta de Atenas a la Ciudad Global” en *Arquitectura y Política. Ensayos para mundos alternativos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011). p118-119.

<sup>12</sup> Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), p 48.

El proyecto *Nachbarn* fue más que nada un deseo por mirar. Me convertí en L. B. Jefferies<sup>13</sup> queriendo escapar de la realidad a través de mi cámara en la ventana. Me convertí en Thomas<sup>14</sup> al intentar reconstruir una historia a partir de imágenes con zoom, cada vez más borrosas. El proyecto inició con una pregunta: Si yo vivo aquí (departamento 1515, torre norte) y ella vive allá (departamento 1515, torre sur), ¿cómo podremos conocernos? Si su casa, que es igual a la mía, está exactamente enfrente, ¿ella ve lo mismo que yo estando aquí? La intención fue establecer puentes a través de una imagen común. No me interesaba retratar rostros ni documentar, quería obtener una imagen compuesta por 704 imágenes. Una de cada departamento. Quería comprobar que no sólo vivían

---

<sup>13</sup> L.B. Jefferies, protagonista de la película *La Ventana indiscreta* dirigida por Alfred Hitchcock, es un fotógrafo que se ve obligado a permanecer en casa por varias semanas tras un accidente que lo deja sin poder caminar. Su única forma de salir fue a través del uso de su lente, con el que no sólo se vinculó con su barrio de forma diferente, sino que asumió haber descubierto un acto violento. *La Ventana indiscreta* pone en duda el papel del fotógrafo como mero operador del aparato apostando por la importancia del encuadre en la interpretación de la imagen fotográfica y su relación con la verdad. *Rear window*, dirigida por Alfred Hitchcock (1954; EUA: Paramount Productions, 2009), DVD.

<sup>14</sup> *Blow Up* dirigida por Michelangelo Antonioni, basada en relato de Julio Cortázar “Las Babas del diablo”, cuenta la historia de Thomas, un fotógrafo que tras haber descubierto que presenció un crimen sin saberlo, enloquece por revelar el momento que capturó con su cámara y materializarlo en una fotografía distorsionada por el acercamiento de su mirada. *Blow Up*, dirigida por Michelangelo Antonioni (1966; Italia, Reino Unido, EUA: Brige Films, 2004), DVD.



familias, sino grupos de personas; comunidades de países distintos como nosotros. Quería ver cómo vivían, y si es que existía algo que nos uniera. Pensé que la imagen del *living* sería idónea, pues asumí que era un lugar que todos teníamos. Luego de encontrar el motivo principal se desprendieron otras preguntas: ¿cuánto quiero que los otros me conozcan?, ¿por qué este entorno me afecta?

Con ayuda de Andrea redacté una carta que autonombré comunicado, al estilo de los documentos que circulaban por el edificio. Antes de las 12:00 de la noche subí al piso 26 de la torre norte para dejar una carta debajo de cada puerta y que los vecinos las encontraran por la mañana. Supongo que me vieron por las cámaras de seguridad, pues de inmediato escuché a un guardia ir tras de mí. Sin asumir que cometí algo indebido, me asusté y corrí por las escaleras hasta llegar a mi departamento. Esa noche entregué casi 80 cartas y dormí con la esperanza de recibir correos con preguntas y fotografías prontamente. Al día siguiente regresé de la universidad y el Administrador del edificio me esperaba. Como imaginé lo que sucedería, me apresuré a grabar la conversación para estudiarla después. Al cabo de tres meses reuní alrededor de siete conversaciones con Sergio Centurión. Si las juntáramos en una sola, nos escucharíamos algo así:

—¿qué es esto, señorita?

—Quiero presentarme. Mi nombre es Cecilia y vengo de México. Soy artista visual y estoy estudiando en la UNIACC.

—*Sabe que lo que hizo estuvo mal, ¿cierto? ¿Acaso usted ha visto publicidad en su departamento? No. Nosotros aquí tenemos reglas para que a nuestros inquilinos no los moleste nadie.*

—Disculpe, desconocía la dinámica y pensé que no habría problema dado que no es publicidad. No sabía que tenía que pedir permiso y tampoco quería tener intermediarios. Lo que menos me gustaría es molestar a la gente, por ello dejé mis datos para cualquier aclaración. Es por ello que usted sabe que fui yo.

—*No es pedir permiso, es avisar. Y no seremos intermediarios, nosotros te facilitaremos medios y formas para enviar tus cartas. El problema no es en sí lo que estás pidiendo, sino la forma y con lo que te avalas. Lo que tú nos pides es que le tomemos una foto a nuestra sala y te la enviemos libremente; lo que no sabes es que ellos temen por su seguridad. Yo ni siquiera sé quién eres. Puedes o no estudiar en la escuela que dices. Puedes o no ser quien dices que eres. Te lo digo por experiencia, yo soy de otra región y he descubierto que el santiaguino es muy desconfiado.*

—¿Con una carta de presentación bastaría?

—*Tráemela y hablemos. Pienso que podrías dejarlas en los casilleros para que la gente decida si leer o no. Por lo pronto, no puedes dejar esto en ningún departamento si no el comité tomará cartas en el asunto.*

—¿Por qué retiraron las cartas?

—*Fueron órdenes del comité, ellos son los que me dan las directivas para trabajar. Tal vez no entienden lo que estás pidiendo, ¿por qué no das el ejemplo gráfico y señalas que esa parte de la casa es la que buscas? Aclárales los fines.*

—Aquí están los carteles con la foto de mi living, ¿dónde puedo pegarlos?

—*El comité dijo que no pues temen por quién va a ver las imágenes, ¿qué tal que les roban su televisor? Sugirieron que pongas un stand un fin de semana y atraigas a la gente, como lo hacen las vendedoras en el súper. Renta todo y pega ahí tu cartel.*

**¡gracias!**

El proyecto se complicaba a medida que intentaba avanzar. Si bien esas cartas nunca llegaron a su destino propiciaron una conversación con el comité administrativo del edificio, personajes sin nombre ni rostro, supuestos habitantes de la comunidad representados por Sergio Centurión que a modo de consejo imperativo siempre dijeron lo mismo:

**No podemos entregar publicidad**  
**No podemos permitirte la entrada**  
**No podemos respaldar tu proyecto**  
**No podemos publicar tu anuncio**  
**No podemos molestar a la gente**  
**No podemos acceder**  
**No podemos**  
**No**  
**No**  
**No.**

Después de tantas negativas entendí que el proyecto era ese y que el proceso de gestión y convencimiento era parte sustancial de aquellas cosas que yo quería criticar: la interacción y apropiación humana frente a la arquitectura, la falsa promesa de bienestar vendida por grandes constructoras y la relación público-privado inherente al espacio de vivienda. Reconocí aquel fracaso como campo de posibilidad y realicé registros simultáneos del espacio

para encontrar zonas en las que la gente interactuara más allá de sus cuerpos y más allá de la administración. Clasifiqué las torres según la división arquitectónica del espacio y establecí criterios comparativos; recolecté objetos, deambulé, filmé y edité hasta donde quise. Asumí, como sostiene Juhani Pallasmaa (Finlandia, 1936) que a un edificio “nos lo encontramos, nos aproximamos y nos enfrentamos a él, nuestro cuerpo se relaciona con él, deambulamos por él y lo utilizamos como contexto y como condición para objetos y acciones”<sup>15</sup>, en este caso intervenciones que se materializaron en un fotolibro, un video y una exposición sobre la experiencia arquitectónica de vivir en Parque Capital.

Para Pallasmaa, un edificio no es un fin en sí mismo. Un edificio altera y condiciona la experiencia humana de la realidad: enmarca, estructura, articula, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe. Las experiencias arquitectónicas profundas son acciones, no objetos. Como consecuencia de esas acciones implícitas, la reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia arquitectónica. Los elementos de la arquitectura “no son unidades visuales, [...] sino confrontaciones y encuentros afectivos. [...] En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen una naturaleza más de *verbo* que de *sustantivo*”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “La arquitectura dirige, escala y enmarca acciones, percepciones e ideas. Y lo más importante, articula nuestras relaciones con otras personas e intuiciones humanas”. Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), p96.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

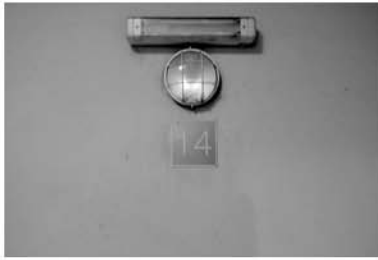
Nuestro contrato venció el 30 de junio. Un día antes de esa fecha realicé una muestra *in situ* en el departamento donde monté todo el material fotográfico, las cartas devueltas por la administración y una serie de imanes para refrigerador con la fotografía de mi living. En el televisor estaba proyectado el video *Tiempo muerto*<sup>17</sup>, pieza audiovisual en la que exploré la interacción fantasma entre los habitantes del edificio en la puerta de acceso. En el video era posible observar encuentros alargados e imperceptibles frente a la escala monumental del edificio visto desde su punto central imitado por un encuadre de cámara de vigilancia. También monté la pieza *Pisos de la Torre Sur*, veintiséis fotografías que retratan la luz de cada piso en las escaleras de emergencia, en aquellas en las que el letrero del número desaparición se distinguían marcas escritas a mano sobre el piso, corazones, y espacios vacíos. El fotolibro, por su parte, narra la conversación con Sergio Centurión a través de sus palabras en diálogo con imágenes de espacios del edificio que capturé en mi estancia.

La exposición de *Nachbarn* fue, más allá del examen final y punto de encuentro previo al partido Chile-Perú de la Copa América 2015, el momento en el que pocos vecinos descubrieron que alguien estuvo ahí mirando de cerca. Me preguntaron por qué no lo supieron y yo les pedí que revisaran las entrevistas transcritas y que vieran las imágenes. Esa misma desmonté todo.

---

<sup>17</sup> Cecilia Miranda, *Tiempo Muerto* (10'31"), Santiago de Chile, 2015: <https://vimeo.com/158784483>.











La complejidad del quehacer artístico deviene de su cercanía con nuestra cotidianidad y fue hasta ese momento que me di cuenta. Durante poco más de cuatro meses no logré disociar la práctica de mi vida personal y por ello *Nachbarn* fue un detonante en mis intereses artísticos, que, si bien ya estaban demarcados, no eran tan legibles. *Nachbarn* me permitió pensar sobre la cualidad del habitar a partir de la escala espacial, específicamente su relación con el cuerpo. Fue ahí que encontré en la *verticalidad* un juego de la mirada, un pretexto para pensar en las estructuras de poder y administración de la vida pues

la *verticalidad* como manera de pensar y percibir la realidad es, desde luego, una ideología, en tanto que pensamiento legitimador de una sociedad caracterizada por la escisión y separación entre sus miembros. Implica la ordenación, a menudo inconsciente, que el sujeto hace de las demás personas, una ordenación vertical en la que se sitúa a él y a los demás en una escala de arribas y abajos.<sup>18</sup>

Vivir entre el arriba y el abajo me hizo ver las formas en las que la arquitectura se impone a las relaciones humanas, y cómo éstas resisten a ella. No era en el elevador donde la gente se comunicaba, era en los espacios ocultos que no eran vigilados por las cámaras de seguridad donde las personas se ayudaban, se advertían. No eran las áreas comunes, el jardín o el salón de eventos los

---

<sup>18</sup> Marcos Santos Gómez, Sobre la verticalidad en la educación, <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/santos1.pdf> (Consultado el 6 de julio de 2018)

espacios donde se interactuaba, sino los balcones interiores iluminados por la gente en los apagones, el cuaderno del listado de las lavadoras. Incluso los carteles administrativos donde las personas nos dejábamos mensajes. Si no nos veíamos los rostros, al menos nos hacíamos sentir acompañados.

En este sentido Parque Capital, a pesar de ser un edificio construido, su edificación no fue pensada para un tipo de experiencia habitable, sino para aquellas que tienen que ver con lo que Martin Heidegger entiende como la “crisis del habitar” y que en el momento neoliberal de la vivienda es muy frecuente: multitudes de construcciones hechas para su venta, donde el único fin es satisfacer la necesidad básica de resguardo del hombre aumentando el poder adquisitivo de grandes empresarios, o en su defecto, del estado a través de sus programas de vivienda.

Sin embargo, uno podría pensar que si el lugar en el que moramos no fue edificado para un tipo de habitar que libere a los hombres, sería imposible conseguirlo. Lo que creo es que, cómo Heidegger dice, mucho se “habrá ganado si construir y habitar se incorporan a lo digno de ser preguntado”, es decir, si comenzamos a cuestionarnos sobre cómo es el lugar en el que habitamos, dónde está, quiénes vivimos ahí y por qué. Asumir la diferencia como parte sustancial de nuestro habitar, pues no es que exista una única forma de hacerlo, ni mucho menos un manual de uso.

Por ello podemos vivir en una ciudad como Santiago de Chile, en un edificio como Parque Capital, donde sus usos están determinados por un cuerpo administrativo que legisla y regula nuestros comportamientos a fin de mantener un cierto tipo de seguridad, pero nuestro habitar no se reduce a ello, sino a los momentos que propiciamos, aún sea desde el disenso, para reconocernos en el espacio -que además nos es propio-, reordenar sus lógicas y resistir a ellas.













15

SONRIA



LO ESTAMOS  
FILMANDO

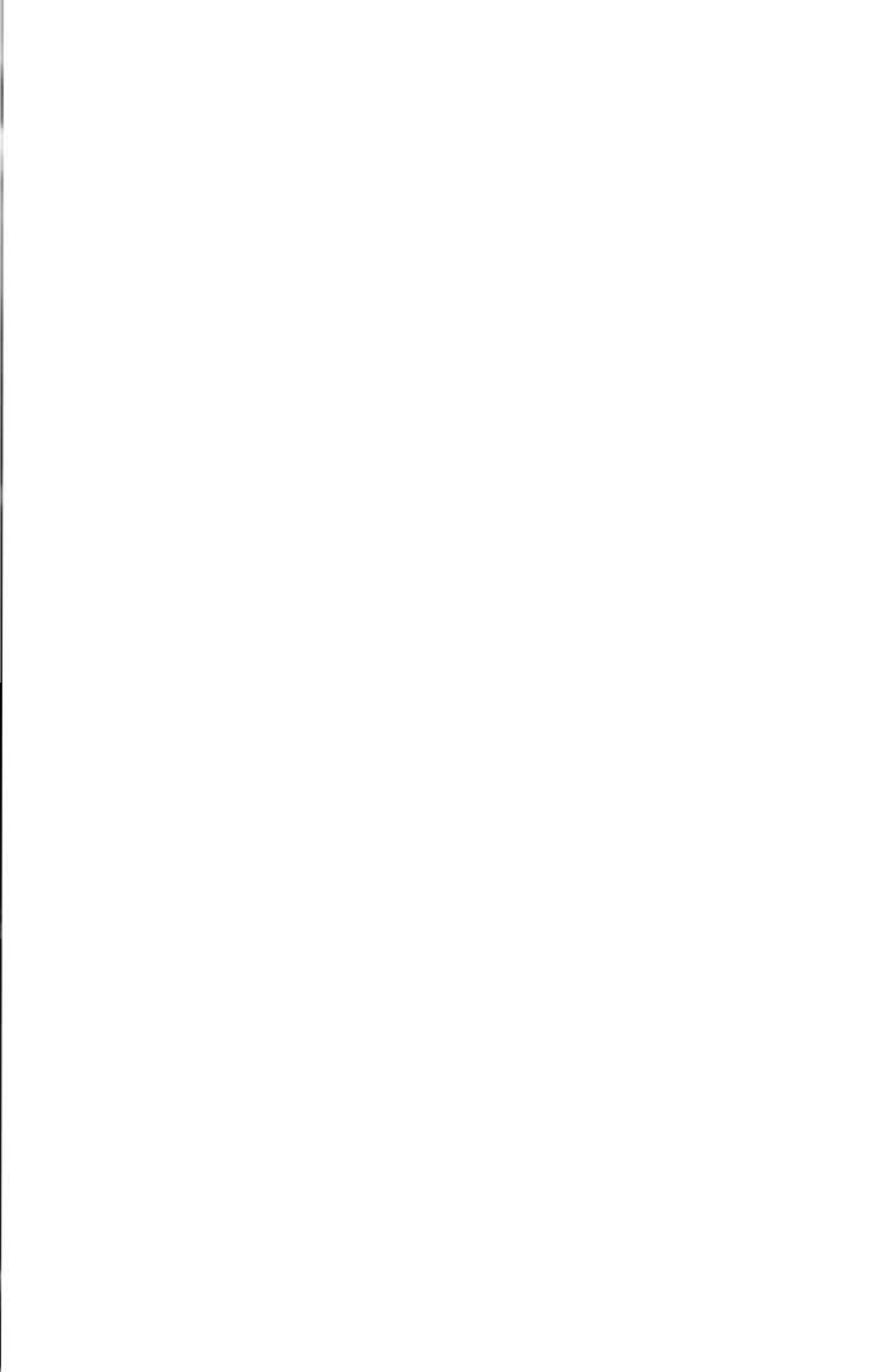
OTIS

750  
10



750  
10





**Estimado(a) Vecino(a):**

Antes que nada, quiero agradecer su tiempo para leer este comunicado. Aprovecho la ocasión para presentarme: mi nombre es Cecilia Miranda, soy mexicana y estudiante de Artes Visuales por intercambio en Santiago. A la par de mi estancia, comencé un proyecto artístico dentro del espacio en el que usted y yo -de manera provisional- vivimos: **Parque Capital, Lord Cochrane 209**. El interés de crear este proyecto surge de la necesidad de poder colaborar, todos en conjunto, en un proceso de reconocimiento y convivencia, por lo tanto su apoyo es sumamente importante.

El proyecto consiste en la realización de una muestra fotográfica de imágenes tomadas por los integrantes de cada departamento; cualquiera puede participar. La imagen buscada es la siguiente:

***Fotografía del living o área común.***

Colocarse lo más alejado del sillón principal (donde generalmente se sientan a ver televisión o conversar), la fotografía **NO debe retratar a ninguna persona**.

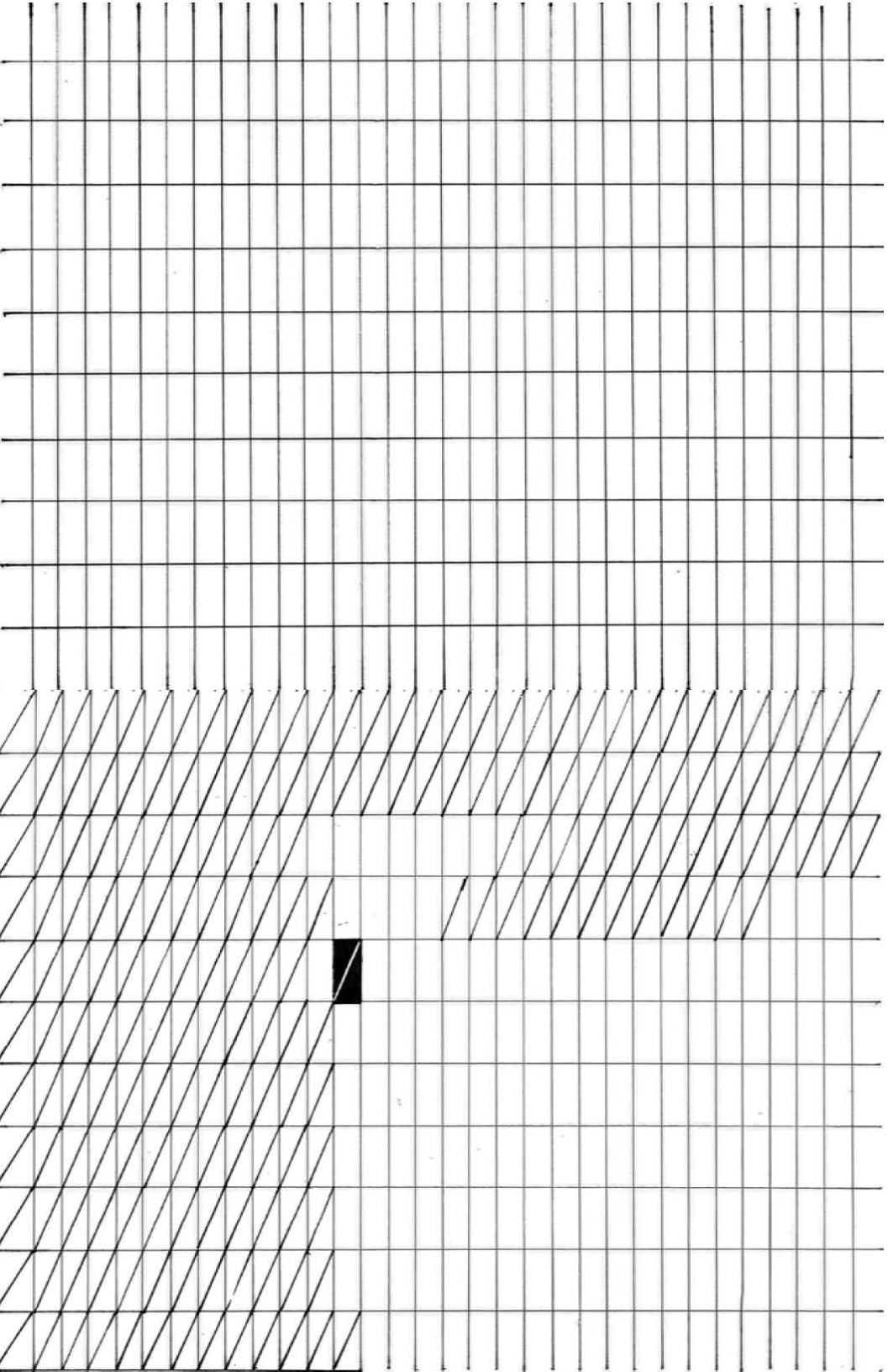
Cabe mencionar que ninguna fotografía será descartada y todas serán utilizadas y distribuidas con intenciones meramente artísticas, sin revelar la identidad de quien haya fotografiado, a menos que así lo desee. La finalidad es obtener un banco de imágenes de fácil acceso entre nosotros para fortalecer los lazos comunicativos y generar comunidad.

Por su lado, la exposición ha sido pensada para el mes de julio del año en curso, avalada por la Universidad de Arte, Ciencias y Comunicación (UNIACC), por lo tanto el plazo de recepción no puede extenderse más allá del **20 de mayo**. El correo donde se archivarán las fotografías es: *lordcochrane209@gmail.com*, sin olvidar adjuntar el número departamento así como la torre a la que pertenece.

En caso de desear colaborar con el proyecto y presentar complicaciones para la toma de foto, dispositivo fotográfico, etc. favor de comunicarse de igual manera al correo electrónico.

Me despido cordialmente esperando su pronta respuesta y quedando a su completa disposición para cualquier duda, aclaración o comentario.

Gracias por su atención.











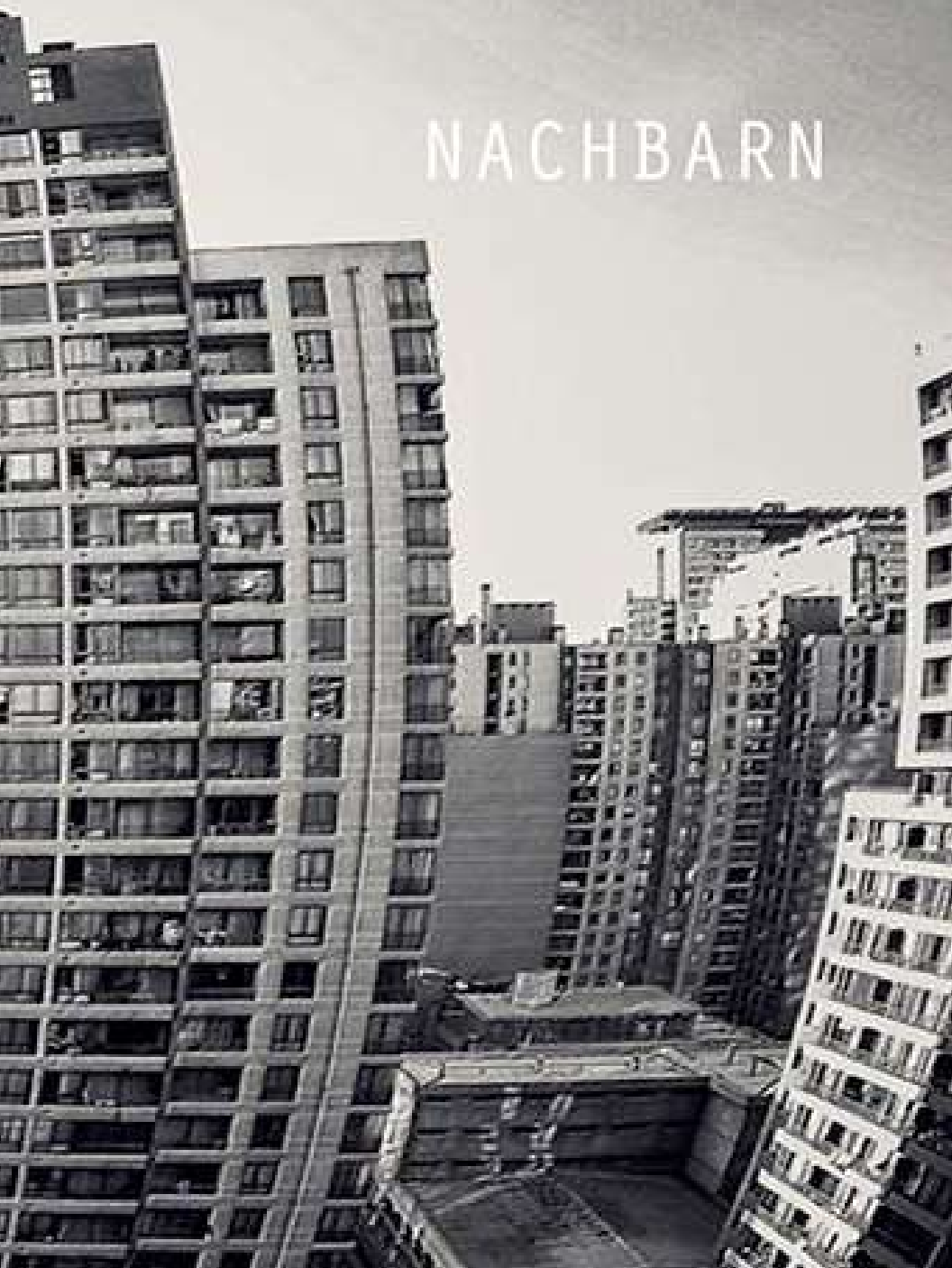




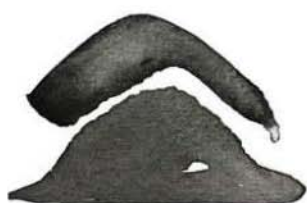




# NACHBARN











**común**  
Nafta,  
Plenitud



La Ciudad de México, como otras grandes ciudades, ha tenido una fuerza de expansión insostenible, que al día de hoy aloja a aproximadamente 8.9 millones de habitantes. Sin embargo, quienes vivimos aquí sabemos que esa no es toda la ciudad. La Ciudad de México son también esos otros lugares periféricos de los que se desplazan más de 6 millones de personas diariamente por cuestiones laborales, las villas y condominios en el área metropolitana, y las ciudades dormitorio ocupadas por millones de personas. Tales desplazamientos han vuelto obsoleta la división geográfica tradicional de la ciudad, modificando las relaciones sociopolíticas de sus habitantes.

Es común escuchar que la Ciudad de México está dividida en cuatro zonas, Norte, Sur, Oriente y Poniente. Sin embargo no son fáciles de reconocer y tampoco son equitativas en su distribución. Aunque geográficamente el centro fue desplazado hacia el sur, la tradición de que el Centro Histórico es el “centro”, ubica geográficamente a las demás zonas en puntos complicados respecto de su ubicación; es decir, en el imaginario sobre la Ciudad de México,

siguen relacionándose clases y dinámicas sociales, así como flujos económicos y de producción bajo esta división. Por ejemplo, la zona centro es característica por su actividad cultural y social, así como por alojar las oficinas gubernamentales más importantes, no sólo de la ciudad, sino de todo el país. El sur fue de las últimas zonas en poblarse, sus condiciones climatológicas permiten que haya muchas áreas verdes, y en algún momento se volvió el lugar de vivienda del sector intelectual de la ciudad, no es gratuito que Ciudad Universitaria se encuentre ahí. Las zonas poniente y oriente están más cercanas de la industria, con paisajes más parecidos a una periferia urbana.

Por su lado, la “zona norte” es famosa por su lejanía y parecido con el Estado de México, incluso es difícil saber a simple vista dónde empieza un estado y termina el otro. Azcapotzalco y Gustavo A. Madero son las alcaldías que la conformaron desde un inicio y las que le dieron la fama de la zona por su colorido grisáceo; años después las alcaldías Benito Juárez y Cuauhtémoc se le sumaron muy a pesar de su resistencia y gentrificación. En la conocida “zona norte” se encuentran lugares como el Parque Tezozómoc, La Villa, el Deportivo 18 de Marzo, varios planteles secundarios de la UNAM, Instituto Politécnico Nacional (IPN) y el campus Azcapotzalco de la Universidad Autónoma de México (UAM); uno que otro atractivo turístico como las torres de Satélite, que aunque no pertenecen geográficamente a la ciudad, son una referencia puntual de su inicio.

Otro lugar histórico reconocido es la Refinería 18 de marzo, fundada entre 1932 y 1933 por la compañía privada El Águila, la cual consiguió permisos federales para construir un oleoducto conectado al estado de Veracruz. En 1938 la refinería fue nacionalizada por el presidente Lázaro Cárdenas junto con el resto de la industria petrolera, y fue con ese evento que se afianzó a Azcapotzalco como parte del proyecto de desarrollo económico nacional y ciudadano, convirtiendo a la refinería en una de las principales abastecedoras de combustible para la industria y transporte de esta ciudad en pleno apogeo.

Era sabido que una refinería que creció de 60 a 174 hectáreas en tan pocos años, traería no sólo un ingreso económico considerable al país, sino que generaría empleos y modificaría relaciones sociales en sus espacios aledaños. Como resultado, las familias de trabajadores de la refinería se establecieron en zonas cercanas, poblando colonias como La Escuadra, San Miguel Amantla, Santa Lucía y la mayor parte de la colonia Plenitud.

*Las calles no eran cómo las conocemos ahorita, apenas pasaba un camión; le hacían un honor a lo que antes decían que era un pueblo; eran de la gente que llegó a vivir ahí. Las calles llevan nombre de productos del petróleo porque existía la Refinería. Mucha gente que trabaja precisamente ahí, y los que no, eran electricistas, trabajaban en la compañía de luz, o en el comercio informal.*

Miguel Chavero Martínez

B-103

“El destino final de la Refinería 18 de marzo lo dictó su propio nombre. Fue precisamente un 18 de marzo de 1991 cuando [el presidente Carlos Salinas de Gortari] ordenó su cierre definitivo. Ello como consecuencia de la contaminación del aire de la Zona Metropolitana en el Valle de México”<sup>1</sup>. Pese a su cierre, los habitantes de las colonias aledañas permanecieron ahí, ahora como pensionados o liquidados de PEMEX.



*Refinería 18 de marzo. Fotografía de archivo del periódico El Universal.*

---

<sup>1</sup> Gamaliel Valderrama, “La refinería de la ciudad que se convirtió en parque”, <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/03/17/la-refineria-de-la> (Consultado el 27 de noviembre de 2018).



\*\*\*

Mi abuela materna vivió por treinta años en la calle Gasolina #81 de la colonia Plenitud. Ahí crecieron sus hijos, dos de ellas celebraron su boda y todos sus nietos jugamos escondidillas en las más de diez habitaciones de su casa. Llegó a México en los años cincuenta del siglo pasado, vivió los cambios de la ciudad principalmente en materia de educación pública, pues era directora de una secundaria cerca de La Merced en la que mis padres se conocieron. Cuando llegó a Azcapotzalco, los servicios básicos ya estaban instaurados, la Refinería, que se encontraba cruzando el camellón, aún extraía combustible, y la estación del metro Refinería de la línea 7 del Sistema de Transporte Colectivo (METRO) aún no figuraba en el plano. Su casa, como muchas otras de la colonia, era la adaptación de una vecindad a casa habitación.

En 2004 el señor Rubén Galindo+ tocó a la puerta de casa de mi abuela para invitarla a participar de un proyecto de vivienda, un vecino relativamente grande que tenía una pensión nocturna para coches a la vuelta de la esquina, en la que mi madre guardaba su Stratus SE 2003 color azul petróleo cuando veníamos de visita. Don Rubén vivía en una vecindad en la calle Nafta, también a la vuelta de la esquina; estaba interesado en tener un negocio y sabía que los bienes raíces era uno de los más redituables. Algunos lo llamaban avaro, otros, inteligente. Era hijo de la Sra. Florencia+, dueña del terreno donde se encontraba la vecindad, dos cuartos en renta, la pensión y también un taller mecánico que daba servicio en su mayoría a taxis, lo cual hacía del taller un sitio informal

para taxis con servicio a domicilio. Don Rubén buscaba que su proyecto fuera apoyado por el Instituto de Vivienda del Distrito Federal (INVI) y que consistía básicamente en hacer departamentos de **vivienda de interés social** en todo el terreno de su madre.

Llamar vivienda social a un cierto tipo de vivienda, como si lo social fuera un adjetivo, es un error de connotación, pues por defecto toda vivienda es social, en tanto producto de una sociedad. Sin embargo, en México, nos hemos referido como vivienda -de interés- social a aquella que es producida por organismos sociales del sector público. Según el arquitecto Ernesto Alva (México, 1943), en México se le daba la connotación de *vivienda social* a las viviendas para trabajadores de menores ingresos y *vivienda popular* para sectores de escasos recursos. Esta denominación se generó a partir de que “según la Constitución de 1917, todas las empresas tenían la obligación de dar vivienda a sus trabajadores”<sup>2</sup> como parte de su responsabilidad social. Con el tiempo y la invención de instancias públicas y privadas, la vivienda social pasó de ser un beneficio, a representar una gran deuda.

Desde entonces, esa distinción no ha hecho más que incrementar diferencias de clase y de derechos en términos de vivienda, acentuados por las crisis económicas de México.

---

<sup>2</sup> <<Entrevista a Ernesto Alva>> por Javier Sánchez Corral, *La vivienda “social” en México. Pasado, presente, futuro?*, (Ciudad de México: Ediciones JSA, 2012), p298.

Si quisiéramos trazar una genealogía sencilla para entender el papel del Estado mexicano respecto de la vivienda de interés social, y del porqué ha sido contradictorio, y a la vez problemático su uso como calificativo, podríamos pensar en cuatro estadios generales<sup>3</sup>:

**Δ Estado asistencialista (1917 - 1953):** Mediante bancos e hipotecas, programas habitacionales para trabajadores (Instituto Mexicano del Seguro Social, IMSS) y rentas congeladas, el estado era el encargado de atender completamente la demanda de casa de la clase obrera.

**Δ Estado planificador (1954- 1981):** En esta época México quiso hacerse ver como un país en pleno desarrollo con programas avanzados en materia de vivienda, creando en 1954 el Instituto Nacional de Vivienda (INVI) y el Instituto Nacional para el Desarrollo de la Comunidad y de la Vivienda (INDECO). La planificación vertical se posiciona como la opción más viable para las urbes (Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco), apostando por un crecimiento organizado y planificado. Por su lado, instancias gubernamentales como PEMEX crearon sus programas de vivienda. Para 1970, el 60% de la población vivía en zonas urbanas, por lo cual en 1976 se crea la SAHOP (Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Pública) donde se planteó la integración de todas

---

<sup>3</sup> Para más información, consultar el libro de Javier Sánchez Corral, *La vivienda "social" en México. Pasado, presente, futuro?*, (Ciudad de México: Ediciones JSA, 2012), quien al inicio desarrolla una genealogía muy condensada sobre las transformaciones administrativas y logísticas de la vivienda social en México.

las áreas responsables de la gestión y administración del territorio, con instancias como INFONAVIT, FOVI, FOVISSTE entre otras.

**Δ Estado constructor (1982 -1991):** Dada la crisis económica de los ochenta, se crea la SEDUE (Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología), responsable de formular y conducir la política nacional de desarrollo urbano y vivienda, desligándose la política de infraestructura de la correspondiente al suelo, el desarrollo urbano, y la vivienda.

**Δ Estado facilitador y promotor (1992-):** Con la instauración del modelo neoliberal al país, el sector privado aparece como una opción viable para la clase media trabajadora, mientras que el estado se vuelve facilitador y promotor de los procesos de gestión (producción y financiamiento). Desde entonces, ha habido una mayor oferta de vivienda a distintos niveles, pero también una serie de irregularidades en términos de construcción y licitaciones.

Dentro de este último papel, donde el Estado es sólo facilitador y pocas veces responsable, fue que en 1998 el entonces Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Cuauhtémoc Cárdenas, decretó la creación del INVI (Instituto de la Vivienda del Distrito Federal) con la intención de mejorar y ampliar las necesidades de vivienda, dada la sobrepoblación de la ciudad. Con cinco programas iniciales (Vivienda en Conjunto, Mejoramiento de Vivienda, Mejoramiento de Suelo, De rescate de Cartera Hipotecaria y Autoproducción de la Vivienda) el INVI se

estableció como un organismo autónomo capaz de atender esta problemática, enfocándose principalmente en apoyar a sectores de escasos recursos<sup>4</sup> bajo las siguientes condiciones socioeconómicas:

Δ Ser habitante [del D.F.] en los términos de la legislación civil aplicable.

Δ Ser persona física mayor de 18 años de edad.

Δ No ser propietario de vivienda[en el D.F.] excepto cuando se trate del lugar en donde se aplicará el financiamiento.

Δ Tener un ingreso hasta de 5 VSMD [Veces el Salario Mínimo Mensual del Distrito Federal]. Esta característica se refiere al solicitante individual. El ingreso familiar máximo no deberá rebasar las 8 VSMD. Cuando sólo exista un ingreso éste se considerará familiar.

Δ Tener una edad máxima de 64 años. En caso de rebasar ese límite de edad, se deberá recurrir a la figura de deudor solidario.

---

4 El INVI es un “Organismo Público Descentralizado de la Administración Pública del Distrito Federal, con personalidad jurídica y patrimonio propio[;] creado para atender la necesidad de vivienda de la población residente en el Distrito Federal, principalmente la de bajos recursos económicos (vulnerable y en situación de riesgo), a través del otorgamiento de créditos de interés social para vivienda digna y sustentable. Su finalidad es contribuir a la realización del derecho humano básico que significa la vivienda”. Sus objetivos son “diseñar, establecer, proponer, promover, coordinar, ejecutar y evaluar las políticas y programas de vivienda, en especial los enfocados a la atención prioritaria a grupos de escasos recursos económicos, vulnerables o que habi-ten en situación de riesgo”. Actualmente sólo prevalecen dos programas: Mejoramiento a la Vivienda y Vivienda en Conjunto. *Instituto para la Vivienda de la Ciudad de México*, <https://www.invi.cdmx.gob.mx>, (Consultado el 11 de diciembre de 2018).

Desde entonces, el INVI se ha encargado de desarrollar muchos proyectos.

Para cumplir con todos los requisitos, Don Rubén se encargó de buscar personas interesadas, que conociera personalmente y que además fueran cercanas a la colonia. Comenzó por sus primos, tíos, hermanos, hijos; luego vecinos de la vecindad y poco a poco tocó puertas de las calles contiguas: Gasolina, Gas Solvente, Mexolina, Tractolina, Petróleo, Gasoducto, Glicerina, algunos nortes (Nte. 137, Nte. 135, Nte. 135-A) y uno que otro poniente (Pte. 78, Pte. 74).

Mi abuela aceptó de inmediato, estaba segura que sus tres nietos del Estado de México algún día vendrían a la Ciudad a estudiar y les sería muy útil tener un lugar donde vivir. Pensó también en su hija, mi madre, quien iba y venía todos los días de Coacalco a la Escuela Secundaria para Trabajadores #33 sobre Av. Cuitláhuac, en Azcapotzalco también, donde trabajaba como directora del turno nocturno. Cuando su nombre fue anotado en la lista, cada quince días, los domingos a las 10 de la mañana, mi madre y mi abuela tenían una cita en la pensión para revisar, junto con todos los vecinos participantes, los avances del proyecto. Fue la primera vez en mi vida que escuché esa palabra: p r o y e c t o.

La Unidad Santa Lucía-Plenitud resultó ser particular en la historia del INVI, pues apesar de haberse construido con un presupuesto de tercer nivel (en escala de tres niveles socioeconómicos donde el tercero es el más bajo), logró aparentar uno mayor, modificando no sólo la vida de sus habitantes, sino los presupuestos posteriores asignados por el INVI a proyectos similares.



*Gasolina*, 2016  
fotografía digital

\*\*\*

Antes de irme a Xochimilco, viví en este departamento sólo seis meses, los últimos de la preparatoria, esos de la indecisión e incertidumbre sobre el futuro académico. Mi abuela puso el departamento a nombre de mi madre, quien comenzó a pagar las mensualidades tan pronto le entregaron las llaves en 2010. Mi madre no quiso que viviéramos aquí de inmediato pues el espacio estaba vacío y creía necesario adquirir los muebles al tamaño, para que el lugar no se sintiera pequeño. Al cabo de un año, cuando todo el espacio estaba ocupado por muebles cubiertos con plástico y electrodomésticos completamente nuevos, mi hermano y yo insistimos en mudarnos. Descubrimos que ella no quería mudarse porque se sentía feliz viviendo con mi abuela en **Grecia**, luego de haber estado quince años lejos.

Durante esos seis meses recuerdo la sensación de regresar de la escuela, encontrar a mi madre terminando de preparar el agua de sabor, a mi hermano poner los platos sobre la barra y a yo hambrienta. Era como un viaje en el tiempo, como cuando éramos niños y ella nos esperaba para vernos antes de irse a trabajar. Después de muchos años sentí otra vez que tenía una casa y que estar aquí era estar segura. Fue la primera vez que viví en una casa tan pequeña y tan compartida. Recuerdo que desde entonces la vida de mis vecinos ya me generaba intriga, y aunque por más de cinco años los vi en las juntas vecinales, tenerlos diario cerca era muy distinto.



Nuestra unidad tiene en total 74 departamentos, divididos en dos secciones en espejo con entradas independientes unidas por un jardín largo, el área verde de la unidad, que por seguridad la misma comunidad decidió clausurar, siendo los habitantes de las plantas bajas pegados al jardín, los únicos que tienen acceso. Cada sección cuenta con dos escaleras centrales que marcan la división de las torres, y con ello se designa el número interior de cada departamento: A-403, B-202, C-301, D-504, y así sucesivamente. Con 5 niveles, las torres A y C tienen 18 departamentos, mientras que las torres B y D tienen 19. Cada sección cuenta con dieciséis cajones de estacionamiento.

Yo vivo en el departamento A-402 y en nuestra sección viven tres familias originarias de la vecindad, pero no son familiares directos de Don Rubén+. Viven también mi tío Félix, la señora Aurelia, mi tía Caro, y amigos que hicimos tan pronto nos mudamos. Las ventanas de nuestras habitaciones dan hacia el jardín y la ventana de la sala hacia las escaleras de la torre A. En el pasillo exterior tenemos de frente la última parte del Parque Bicentenario y las nuevas construcciones de Polanco que se levantan cada vez más rápido. A lo lejos, en los cerros, cuando está muy despejado, podemos ver los edificios de Santa Fe.

\*\*\*

La vecindad de Nafta alojó a 9 familias que al tiempo se convirtieron en una sola; celebraron juntos partidos de fútbol, bautizos, navidades, días de las madres y la tradicional misa de la Virgen de Guadalupe en días cercanos al 12 de diciembre durante más de cuarenta años. Por ello, uno puede entender las dos condiciones que Doña Florencia+ impuso para vender el terreno en pro de la construcción de los departamentos: que todas las familias que vivían en la vecindad estuvieran de acuerdo y que, sin excepción, cada una recibiera un departamento para seguir viviendo aquí. Ese acuerdo no se rompió, y cuando se completaron cincuenta y un propietarios más para la creación de ochenta departamentos, inició el proceso de compra: \$3,000,000.00 MXN por 1334 m<sup>2</sup> divididos en 80 partes iguales.

Esta unión fraternal entre las familias de la vecindad hizo que, por un lado, el espacio de la pensión fuera el punto de encuentro para las juntas semanales que por cuatro años convocaron a todos los titulares, en su mayoría hombres, y a sus familias; y, por el otro, que fueran sus miembros originarios los que conformaran la primera mesa directiva de la nueva comunidad, la cual se encargó de todo el trabajo de gestión y negociación con el INVI y la constructora.

Aún recuerdo llegar con mi madre y mi abuela a las 10 de la mañana de los domingos, a medio escuchar al señor Rubén+, al maestro Miguel, al señor Alfredo, el del taxi; y a don Mario, el de la tienda; todos ellos sentados en una mesa frente a un pizarrón

con pliegos de papel bond de cuadro grande enunciando palabras que no entendía. También recuerdo a un sinfín de personas sentadas escuchándolos, entre los que estaban doña Aurelia, la de la verdulería; Lupita, la amiga de mi abuela; Víctor, el contador de mi tío.

A las juntas íbamos a escuchar aciertos, condiciones, leyes, y sobre todo, pasos en falso: que el proyecto no se aprobó; no se pueden construir ochenta departamentos porque exceden el máximo de niveles de construcción; si no hay áreas verdes mínimas, no hay firma; si no se paga a tiempo, habrá sanciones económicas futuras; si no se hace conforme a los lineamientos, el INVI rechazará el proyecto. De no haber sido por los refrescos *Jarritos* obsequiados por Don Mario seguramente las juntas hubieran sido menos llevaderas; de no haber sido por la siempre e incuestionable votación y firma de bitácora, quizá jamás habríamos tenido casa.

*Luzma, la hermana del Sr. Rubén, era gran amiga de mi tía Chela. Fue ella quien la invitó al proyecto y tiempo después, ya cuando había dado casi \$100,000.00, mi tía nos traspasó el lugar. Para entonces ya habían pagado entre todos el terreno y estaban en el proceso de demoler todo. Sin embargo, cuando murió Rubén, nadie sabía qué iba a pasar porque muchas cosas estaban a su nombre. Recuerdo que sí dijeron algo, pero no recuerdo bien qué pasó...*

Elizabeth Mundo Velázquez  
A-503

Y es que un proceso autogestivo implica mucho tiempo y dedicación, en especial cuando se trata de negociar entre tantas personas a fin de obtener un bien común. Cuando uno se acerca a un grupo autodefinido como *comunidad* en términos territoriales y afectivos, puede resultar difícil comprender el nivel de compromiso que existe en sus integrantes, especialmente en aquellos que la comunidad designó, a veces por proceso natural, como autoridades, o en este caso, representantes.

Jaime García Luna, antropólogo, investigador y músico zapoteco, propone asumir a las comunidades originarias como grupos con autodeterminación política, es decir, con formas propias de organización y distribución de sus vidas y bienes. Para Luna, las comunidades cuentan con

instancias de participación muy precisas y cristalinas. La asamblea es la máxima autoridad en la comunidad, es la reunión de todos los jefes de familia, en la que intervienen también las mujeres. En ella participan lo mismo silentes que parlantes, lo mismo trabajadores del campo que artesanos y profesionales. En la asamblea se trabaja siempre por consenso, aunque en muchos casos y por cuestiones prácticas se use el mayoriteo. La elección de autoridades no refleja ninguna intención o lineamiento partidista, se fundamenta en el prestigio y éste en el trabajo. [...] Las autoridades responden a un plano de participación que lo mismo los estimula que los presiona, máxime si se toma en cuenta que la realización de cargos o los desempeños públicos no garantizan

un ingreso económico, es más, la norma es que el cargo sea un trabajo gratuito y permanente al servicio de la comunidad.<sup>5</sup>

Si bien las comunidades a las que refiere Luna se ubican en territorios indígenas, donde la lucha por el reconocimiento ha permeado su historia, me parece que hay algo similar en la forma de organización horizontal que la comunidad de Nafta desarrolló durante el inicio del proyecto.

Tal fue el compromiso que la comunidad logró obtener una suerte de autodeterminación o empoderamiento que se vio reflejado en todo el proceso de construcción de los departamentos, resultado en gran parte del trabajo no remunerado que los integrantes de la mesa directiva desarrollaron en todos y cada uno de los procesos administrativos, los cuales, en la mayoría de proyectos de interés social, suelen ser delegados a los representantes de las propias constructoras, quienes mantienen una relación directa con la instancia gubernamental que financia los proyectos, dejando de lado a las comunidades. En la compartencia de la que habla García Luna, a una autoridad no se le remunera ni se le permite decisión sino existe la consulta, la decisión colectiva; lo que tiene es una representatividad concedida que beneficia tanto a su comunidad como a ellos mismos. Gran diferencia.

---

<sup>5</sup> Jaime García Luna, *Eso que llaman comunalidad*, (Oaxaca: Culturas Populares, CONACULTA / Secretaría de Cultura, 2009), p 48, 68.

*Lo que nosotros queríamos era saber cómo iban a construir nuestra casa, con qué materiales, cuánto nos iba a costar, y buscar siempre más de una opción. Miguel, Mario y yo íbamos al INVI y a la SEDUVI dos o tres veces por semana y con lo que pasaba organizábamos la junta del domingo. Estuvimos tan involucrados con el arquitecto encargado de la obra, que pudimos tomar decisiones que beneficiaron la construcción, por ejemplo, los azulejos y tazas de los baños, o los balcones que dan una vista bonita del edificio, ¿Si tú lo ves desde fuera crees que sea del INVI?*

Alfredo  
B-203



*el balcón, 2016,  
fotografía digital (arriba)  
la fachada, 2016,  
fotografía digital (abajo)*



\*\*\*

A mediados de marzo de 2016 postulé a la convocatoria pública del Centro de la Imagen para cursar el Seminario de Producción Fotográfica (SPF)<sup>6</sup>, un programa académico y gratuito de seis meses en los cuales los alumnos aceptados desarrollarían un proyecto artístico bajo la tutoría de Verónica Gerber Bicecci (México, 1981), acompañados de una lista larga de seminarios y talleres impartidos por diferentes personajes. La convocatoria llamó mi atención porque quería continuar mi investigación sobre el habitar desde la fotografía. El proyecto que propuse para desarrollar fue *Otro vecino*:

Surge de un proyecto anterior y con la misma intención: generar formas de reconocimiento dentro de una comunidad específica, en este caso, ubicada al norte de la Ciudad de México. A través de la realización de una serie fotográfica, busco retratar el universo cotidiano de las personas que

---

<sup>6</sup> El Seminario de Producción Fotográfica fue el programa sucesor del Seminario de Fotografía Contemporánea (SFC), coordinado principalmente por Ana Casas Broda (España, 1965) y famoso por ser el semillero, como su nombre lo indicaba, de la fotografía contemporánea mexicana, la cual podríamos pensar que tenía tres líneas discursivas: nuevo documental, autorrepresentación, y conceptuales. Si bien el programa fue importante y reconocido, al cabo de nueve años se volvió obsoleto, en especial porque no contemplaba prácticas emergentes sobre los desplazamientos de la imagen, especialmente en materia de virtualidad y sobreproducción de imágenes en un contexto neoliberal y de precariedad. <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/educacion/spf-generaciones.html> (Consultado el 2 de diciembre de 2018)

viven en la Unidad habitacional Sta. Lucía - Plenitud, fotografiando las salas comedor de los 37 departamentos que la integran con el mismo encuadre. Pretendo reintegrar(me) a la comunidad por medio de la exposición de estas fotografías en conjunto y a modo de collage. Las fotografías intentarán generar vínculos entre los modos de vida de cada uno de nosotros, encontrando particularidades para valorar y repensar nuestras condiciones, y así considerar lo importante que es reconocer en este momento, el modo de vida de otros para (re)construirnos como sociedad. “Otro vecino” busca producir una exposición que unifique toda la información recaudada: imágenes de archivo, fotografías tomadas por la propia comunidad y las fotografías del interior de los departamentos montadas en alguna pared principal de la unidad.<sup>7</sup>

Al leerlo ahora descubro cuánta información omití, en especial que yo vivía ahí y que la unidad fue resultado de una gestión larga accionada por una comunidad autorganizada con apoyo de un programa de financiamiento del INVI. Ahora pienso que haber hecho hincapié en ello durante la entrevista fue lo que me permitió formar parte de la primera generación del SPF, pues evidenció la diferencia entre aquellos artistas que desarrollan proyectos en comunidades específicas durante un periodo de tiempo establecido (residencias, proyectos in-situ, etc.) y artistas que, quizá como yo, trabajamos con una serie de condiciones a las cuales debemos

---

<sup>7</sup> Marta Cecilia Miranda Gómez, *Registro de postulación para el Seminario de Producción Fotográfica 2016*, Centro de la Imagen, 2016.

enfrentarnos todo el tiempo dada nuestra realidad, y que, desde la creación artística, buscamos otros modos de acercarnos a esa y otras realidades, de entenderlas.

Las clases del seminario fueron significativas para mí, en especial porque continuaban de cierto modo la educación integral que yo experimenté en Chile, pero con una diferencia diametral que hacía de las discusiones un espacio de profundidad compartida: mis compañeros. Aquí fuimos quince, de contextos diversos, todos más grandes que yo y muchos de ellos con una experiencia apabullante: exposiciones internacionales, editores en jefe, profesores, becarios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Aquí, intencionalmente, fuimos siete mujeres y ocho hombres, cursando un programa planteado desde el inicio bajo una perspectiva de género; nos sentábamos al rededor de una mesa donde todos podíamos vernos las caras, tomar café y cooperarnos para comprar galletas. Las discusiones se volvían personales, intensas. Ir los lunes y jueves al Centro de la Imagen era ya toda una experiencia. El seminario corría de forma paralela entre los talleres y seminarios y las tutorías individuales, su momento de cruce eran los encuentros, donde cada uno de nosotros compartía los avances de su proyecto y recibía retroalimentación; hacia el final del programa estaba considerada una exposición colectiva a modo de cuarto de proyectos donde cada uno presentaría parte de su proceso.

Yo, como otros, empecé mi proyecto desde cero. Para las primeras asesorías planteé hacer recorridos de reconocimiento del espacio, búsqueda de aliados al interior de la comunidad, investigación sobre la historia de la vivienda de interés social en la ciudad, así como empezar a deambular con mi cámara por el afuera, con la intención no sólo de retratar lo que llamaba mi atención, sino de observar las reacciones de mis vecinos, quienes luego de casi cuatro años de no verme, creían que yo era la novia de mi hermano.

**Hacer un mapa** de nuestro proyecto fue uno de los ejercicios más útiles para entender los territorios sobre los que quería trabajar y las fuerzas que me interesaba poner en tensión, donde elementos del dibujo arquitectónico sirvieran como código. En este caso el plano, usado tradicionalmente como momento intermedio entre la idea y la ejecución de la obra, contiene a mis vecinos, a mí y a nosotros en tanto comunidad, y en su exterior, más allá de sus metros cuadrados, se encuentra la problemática de la vivienda en una zona geográfica como la nuestra.

En la habitación secundaria se encuentra la información general del edificio, el número exacto de familias que viven aquí, una vista aérea de la unidad la cual funciona como cobija de la cama individual, que a la vez refiere a las individualidades de ellos como personas con historias propias. La habitación principal, que en realidad es el cuarto donde mi madre y yo dormimos por mucho tiempo, despliega un infinito de preguntas enunciadas desde mí apoyadas en la cama matrimonial: ¿qué es habitar?, ¿qué implica vivir en un edificio de interés social?, ¿cómo reconocerse en mis vecinos?, ¿qué del arte es pertinente aquí?, ¿es necesario un proyecto fotográfico en una comunidad como esta?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿cómo?, ¿con quién?... El muro que las divide hace alusión a la vida privada.

En el espacio vacío de la sala comedor estamos *nosotrxs*; desde entonces me fue más fácil referirme en plural: *comunidades*, *colectividades*, *subjetividades*. Sobre la mesa el objetivo:

**reconocer lo común en la diferencia y las diferencias en las comunidades. Fotografiar interiores para retratar historias. Explorar niveles de confianza.<sup>8</sup>**

Por fuera está la Ciudad de México con sus políticas públicas de vivienda, las instituciones que las ejercen y el sistema neoliberal que las propicia, resultando en un espacio de crisis y duda: ¿dónde están los espacios comunes? En seguida la arquitectura, en tanto estructura física y política que los crea o los anula. Frente a ello el habitar, entendido como forma de estar en el mundo, y en línea directa, una lista de maneras de representarlo.

Sobre los muros que rodean el departamento están escritas las políticas a las que el programa "Autoproducción de la Vivienda" hacía frente: política social (sobre el barrio), política financiera (sobre el buen pago), política jurídica (sobre la certeza), política técnica (sobre el bajo costo), política de suelo (sobre la desaparición), política administrativa (sobre la practicidad), política de sustentabilidad (sobre lo redituable), política de recuperación (sobre la deuda), política de transparencia (sobre el saber público). Sin embargo, ninguna de las políticas mencionaba algún aspecto cultural, por lo que decidí que la puerta del departamento, ese espacio liminal entre el adentro y el afuera albergara la palabra *posibilidad*, siendo los aspectos culturales el territorio a accionar.

---

<sup>8</sup> El mapa, además, contenía referencias visuales de proyectos artísticos útiles para el desarrollo de mis propios intereses. Durante la revisión grupal discutimos sobre la necesidad de clarificar el tipo de relaciones trazadas con las flechas amarillas, así como de priorizar aquellas que fueran más importantes para mí. Lo perdí luego de mudarme.



*Abi y Rodrigo* 2016,  
fotografía digital (arriba)  
*Ceci y Juan*, 2016,  
fotografía digital (abajo)

Es sabido que los proyectos documentales tradicionales tienen en sí mismos un problema que llega a pisar los terrenos de la ética, y es que su cualidad representativa suele pasar por alto que quien los realiza o quien los mira tiende a ubicarse en una posición política superior respecto de la situación retratada. Si bien documentar objetos o escenarios inertes no resulta “tan” complicado, el problema aparece cuando hay sujetos otros de por medio, y es ahí, quizá, donde está uno de los paradigmas de la fotografía y el cine documental contemporáneos. Dicho ello, me parece importante recalcar algunos puntos que en sintonía con el SPF2016 me permitieron pensar la relación imagen-retrato.

Hacia el final del seminario me convencí de que la solución planteada para mi proyecto era problemática por dos aspectos generales: las fotografías y un problema mío para relacionarme. Al inicio, luego de mucho trabajo personal por intentar acercarme a mis vecinos, y lograr, atareadamente, cierta confianza, pude fotografiar algunos interiores de los departamentos de mis vecinos con el deseo de mostrar diferentes formas de vida en un mismo espacio, es decir, apelar a una particularidad común. Sin embargo, conforme fui reuniendo más, encontré que en la primera lectura sobre las imágenes se tendían a generar criterios comparativos, que en vez de mostrar a una comunidad como resultado de procesos colectivos, se evidenciaba la individualidad potenciada por una arquitectura específica. Como si la única forma de resistir o adecuarse a un espacio fuera mediante la decoración de nuestra



vivienda, pero no necesariamente con la creación de espacios comunes, que en aquel momento (mal) entendía podían ser sólo físicos. Discutir aquella situación me hizo cuestionarme la capacidad ¿real? de representar una serie de situaciones complejas a través de imágenes fotográficas, y, más aún su pertinencia en un presente sobresaturado por las mismas.

En alguna clase del SPF2016 revisamos el texto *Hacia una filosofía de la fotografía*, una serie de ensayos que en 1983 Vilém Flusser (República Checa, 1920 - 1991) escribió en torno a la fotografía como medio, en el cual hizo evidentes las complejidades políticas y sociales que ésta establece con la cadena de producción que la hace posible. Entre los conceptos que desarrolla fue el de “aparato” el que hizo el quiebre en mi proyecto. Para Flusser la cámara fotográfica es un aparato, un objeto cultural que es bien de consumo a la vez que máquina, la cual oculta en su caja negra, un programa producido por la industria fotográfica, que a su vez es producida por un complejo industrial, que a su vez es producido por un complejo socioeconómico que diseña, desde posiciones políticas neoliberales, una serie de operaciones a ejecutar por un operador, en este caso, el fotógrafo. Como si aquella libertad creativa que los fotógrafos asumimos tener en nuestra práctica, en realidad fuera una cortina de humo que nos vuelve parte de un juego perverso. Aquí los fotógrafos jugamos a decidir qué capturar, nos acercamos o alejamos a un encuadre que logre comunicar un mensaje en específico, olvidando por ingenuidad o ignorancia, que ese encuadre es una posibilidad preconfigurada en un aparato político.

Pero el problema apenas comienza ahí. La cuestión se vuelve difícil cuando ese encuadre se materializa, y entonces obtenemos una imagen sumamente parecida a la realidad, tanto que nos seduce; nos volvemos incapaces de dudar, estamos seguros que lo que hay en ella realmente estuvo ahí; o como dice Flusser, “el espectador las mir[a] como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo [confiando] en ellas como en sus ojos”<sup>9</sup>. Y entonces la mentira se vuelve la forma más concreta de definir a una imagen, y no porque nos mientan propiamente, sino porque las categorizamos desde la verdad, es decir, nosotros hicimos que nos mintieran porque quisimos ver realidad en ellas, cuando quizá lo único que había era un proceso físico mediante el cual una imagen puede ser fijada en un soporte. Eso sí, sin negar la magia que hay en ello.

Y fue ahí el quiebre: si las imágenes fotográficas nos mienten, ¿cómo retratar una comunidad con subjetividades específicas de manera *objetiva, real*? La fotografía o cualquier medio, no puede hacerlo. No puede hacerlo porque está atravesada, preconfigurada. No puede hacerlo porque como sostiene Bernard Noel (Francia, 1930) las fotografías son “una transcripción visual de la apariencia”<sup>10</sup>. Y la apariencia poco tiene que ver con la realidad.

---

<sup>9</sup> Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, (México D.F.: Trillas, 1990, reimp. 2004), p18.

<sup>10</sup> Bernard Noel, *La castración mental*, (Madrid: Huerga y Fierro Editores), p102.

Así que decidí dejar de fotografiar. Fue cómodo porque los encuentros en los departamentos ya no dependían de una cámara sino de una conversación. Caí en cuenta que lo que más disfrutaba de ese proceso era enterarme de cosas que yo no viví, cosas que pasaron entre otros, en los pasillos, en la calle; situaciones que se vivían día a día y que al ser tantas me era imposible experimentarlas todas. Cada conversación trajo un hallazgo, un descubrimiento que reconfiguraba toda la historia que me había creado respecto de mi comunidad, como si la historia nunca terminase sino que se sobrescribe entre sus líneas para generar nuevas conexiones.

Originalmente el INVI tenía tres presupuestos de financiamiento para sus proyectos, reflejo de tres niveles socioeconómicos designados por la zona geográfica y estatus económico de sus construcciones. La unidad de Nafta fue construida con un crédito de 5,601.33 veces el salario mínimo (VSM) por departamento, presupuesto destinado para una clase social baja, lo que implicaba acceder al mínimo de recursos, y por consiguiente, a la deuda mínima: 327 mensualidades de 17.12945 VSM<sup>11</sup> por departamento, es decir poco más de veintisiete años. Ser de *baja clase* era sinónimo de fachada de ladrillo rojo, herrería gris, ventanas cuadradas, y pasillos oscuros, pero aquí una muestra de lo que una comunidad autoorganizada con la gerencia para administrar sus recursos puede conseguir: fachada de concreto texturizado con pintura, detalles interiores incluidos (baño con azulejo, sanitario de doble descarga, zotehuela con loseta), paredes y techo de tirol, herrería de aluminio, y balcones (dobles e individuales) en las vistas exteriores.

Claro que a muchos nos parecía que cada detalle constructivo era natural, como si así fueran todos los edificios del INVI.

---

<sup>11</sup> En 2010 el salario mínimo para la zona geográfica correspondiente al Distrito Federal fue de \$54.47.00 MXN. Los pagos de mensualidades calculados según el salario mínimo (VSM) varían según el monto general estipulado del salario mínimo, así como la inflación anual. CONASAMI, *Salarios mínimos 2010*, [http://www.conasami.gob.mx/pdf/tabla\\_salarios\\_minimos/2010/01\\_01\\_2010.pdf](http://www.conasami.gob.mx/pdf/tabla_salarios_minimos/2010/01_01_2010.pdf), (Consultado el 28 de marzo de 2019).

Sin embargo, gracias a las conversaciones con mis vecinos, descubrí la historia detrás de cada material, en particular hubo dos que me fueron reveladoras.

Por un lado, los balcones. Estos fueron construidos como recompensa a una reducción espacial en el diseño de los departamentos, y, como resultado de un manejo cuidadoso de los fondos que la Constructora Flores y la mesa directiva distribuyeron para la compra de materiales y mano de obra. Fue significativa no sólo por lo que implicó al interior de la comunidad, una vista mucho más atractiva, si no porque con ello se comprobó que el mismo presupuesto bien manejado puede hacer una diferencia sustancial, lo que derivó en una disminución en los financiamientos posteriores del INVI así como la implementación casi obligatoria de balcones en sus construcciones. Hoy en día casi todos los edificios del INVI los tienen, y peculiarmente, son muy parecidos. Por el otro, la pintura que decora la fachada.

*Cuando iban a pintar la fachada nosotros pedimos un amarillo, uno bonito para que el edificio se viera bien. Pero cuando llegaron los del INVI nos trajeron un naranja horrible, como de bote de basura. Pedimos que lo cambiaran, pero dijeron que no, que el gasto estaba hecho. Yo estaba estudiando diseño, así que pensé en alguna forma para no pintar toda la fachada de ese color tan feo y por eso hicimos la escalera. Creí que sería un buen detalle intercambiar los colores del fondo con los de los balcones. Al final rebajamos el naranja con blanco para que no fuera tan fuerte.*

Joyce Chavero Martínez

B-102

Lo que tienen en común todas las historias es una suerte de contradicción, una mezcla orgánica entre momentos de resistencia y procesos administrativos. La Unidad Nafta podría parecer entonces una excepción en las construcciones financiadas por el programa Autoproducción de la Vivienda del INVI, pero su complejidad no puede ser entendida sin considerar la historia familiar que hay detrás de su comunidad, la lucha territorial y los desplazamientos que la arquitectura misma generó en el intercambio social, sin obviar el rol político que nuestra comunidad jugó en su gestión, misma que como cualquier otra está atravesada por procesos interiores de disenso.

Cuando caí en cuenta de aquella extraña cualidad entendí que era con ella con la que quería trabajar para concluir el proceso del seminario. Me pareció que esa cualidad, por sus condiciones mismas, no podía ser recreada o simulada, tenía que ser evocada de alguna forma. Así que al (re)escuchar mis conversaciones pensé que quizá el texto, en tanto imagen, podía ayudarme.

La muestra final del seminario se tituló *Códigos de convivencia*, un título que sin querer me venía muy bien. En mi caso, esos códigos se encontraban en todas mis conversaciones, por lo que elegí intervenir una serie de frases, que a modo de anécdota ficcionada, recrearan la historia de la comunidad entremezclando tiempos y testimonios. Estas frases se presentaron en ocho postales diferentes disponibles para el público, más de ocho sentencias contradictorias que se nos presentaban como ironías propias de la vida:

**Creo que somos una familia porque todos vivimos aquí.  
Si no te metes con ellos, ellos no se meten contigo.**



Elegí la ficción porque ser el lado opuesto a la objetividad no lograda mediante las fotografías, y porque después del seminario, entendí que si lo que se busca es acercarse a la realidad, la ficción posibilita imaginar otros escenarios posibles, puede deslindarse del lenguaje aprendido, y es capaz, desde su verosimilitud, de entablar un diálogo con lo real, haciéndonos preguntar por las formas en las que hemos leído lo que hemos visto, y visto lo que hemos leído. El arte, a fin de cuentas, es pura ficción.

Para enmarcar la historia recreé un balcón del edificio, que en este caso era un balcón invertido, no daba al exterior sino que estaba al interior de la sala, al adentro de los códigos de convivencia. Y que por si fuera poco no era naranja bote de basura, era de aquel color amarillo que nunca llegó, pero que se quedó como promesa. Muy parecido a la historia de vivienda en México, muy parecido a la idea de casa para todos. Las cortinas que cubrían el exterior del Centro de la Imagen tenían inscripciones de dos sentencias que se oponían entre sí, mientras que el resto, amarillas también, estaban disponibles para que los visitantes se las llevaran, y que sin ningún orden establecido, recrearan la historia de mi comunidad.

*Códigos de convivencia* fue un momento clave dentro de mi investigación sobre el habitar, pues no sólo fue el resultado de un proceso educativo sustancial en mi formación, sino un momento en el que como artista dispuse de elementos artísticos, institucionales, políticos y afectivos, a fin de entretejer una conversación con otros sujetos, que a modo de puente conectara al espectador con mis propios vecinos, con quien yo había intercambiado palabras.

Invitar a los visitantes a preguntarse ¿cómo habitamos lo común?, y más a fondo, ¿cómo distribuimos el poder en ese espacio, que además, nos es propio?

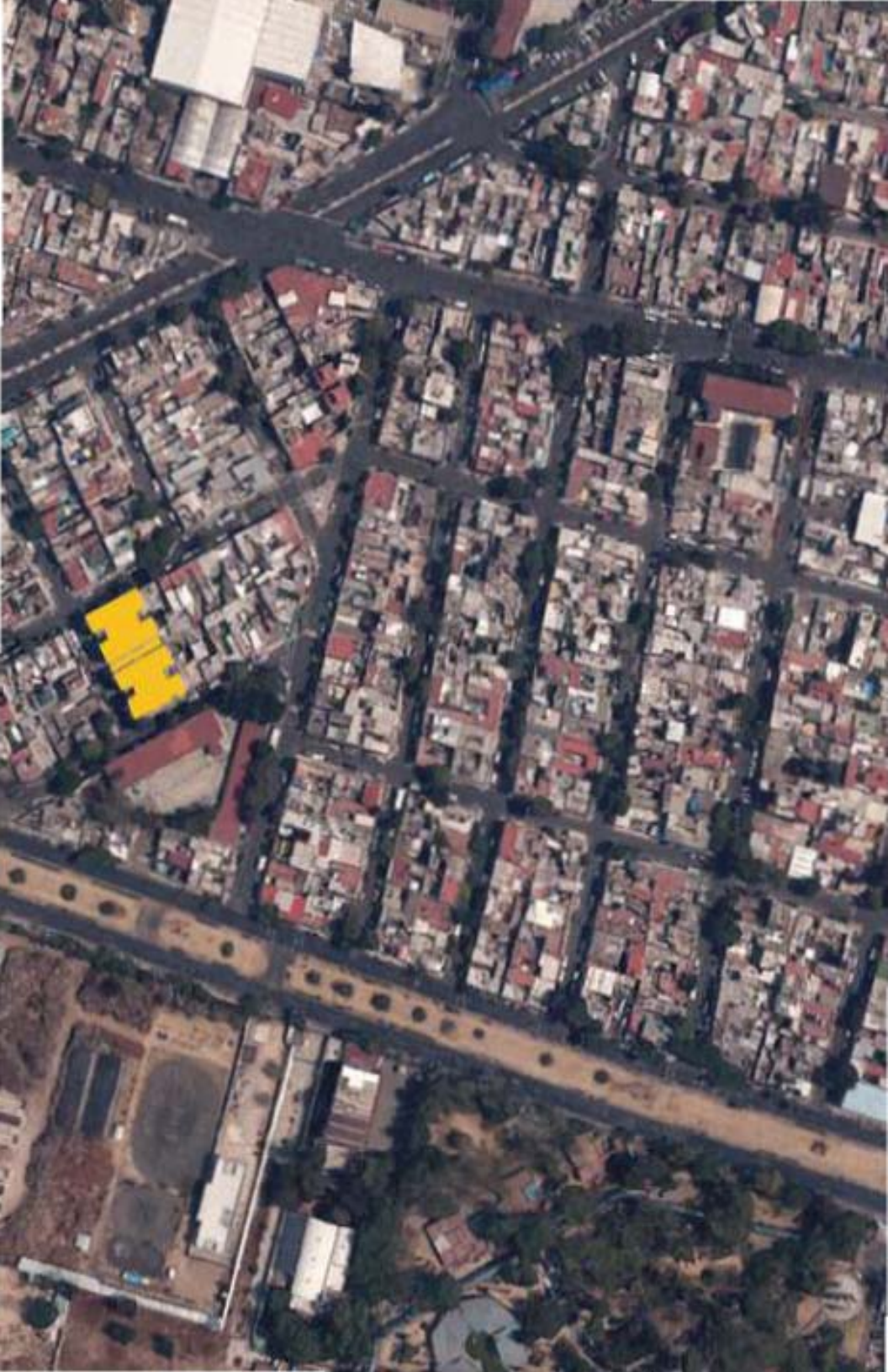
Ahora pienso que lo común, más que un espacio físico, es un evento específico que tras un interés o emergencia, se da de formas orgánicas a fin de dar cabida a todos los miembros de una comunidad, es un momento de agenciamiento político de nuestros cuerpos y territorios. Y aquí valdrá la pena preguntar “¿qué será lo más recomendable? El poder que viene y responde a los de abajo o el poder que supuestamente lo eligen desde abajo pero que representa a los de arriba?”<sup>12</sup>, como se pregunta Jaime García Luna, respondiendo que la autodeterminación política es sostener “que la democracia es el respeto a la pluralidad política y como tal la *compartencia* de la diversidad dentro del Estado-nación que permita el desarrollo de todos los modelos de convivencia política”<sup>13</sup>, y en mi unidad, de todos los modos de vivienda posibles.

---

<sup>12</sup> Jaime García Luna, *Eso que llaman comunalidad*, (Oaxaca: Culturas Populares, CONACULTA / Secretaría de Cultura, 2009), p67.

<sup>13</sup> *Ibíd*em









SI NO  
CON L  
LA G  
SE MET



TE METES  
A GENTE  
ENTE NO  
E CONTIGO









EL PAPA MANDA LOS PRODIGES POR  
TENER LOS METROS DE CONSTRUCCION  
LOS BANCOS FUERON CONVICION

CREO QUE SOMOS UNA FAMILIA  
PORQUE TODOS VIVIMOS AQUÍ.  
SE NO TE METES CON ELLOS, ELLOS NO SE METEN CON TI.



ANTES ERAMOS 8 FAMILIAS, AHORA VIVIMOS 74.  
YA NUESTRO RECIBIDO COMO ERA CERRAR TIENES DE LA MISMA MANERA.





**para intentar  
concluir**





Dos años después de haber impartido *Habitaciones desplegadas. Taller para repensar nuestras casas*, y a uno de iniciar este juego de escritura, puedo decir que encontré hilos muy cortos, que aún no se tejen, pero ya están juntos y enmarañados, llenos de palabras para definir lo que es *habitar*; palabras que no se cierran sino que cada vez se vuelven más abstractas, más cuestionables, más divertidas; palabras que no pueden entenderse por definición de diccionario, sino que más bien arrojan una serie de preguntas desde las cuales cuestionar el sistema que no pudo imaginarlas, y

esa es la tarea actual y urgente. Para la lucha de transformación en que estamos empeñados hemos de empezar por desechar el sistema conceptual en que hemos sido educados. Sólo así podemos ocuparnos de dismantelar el régimen que lo produjo y construir el mundo nuevo.<sup>1</sup>

---

1 Jaime García Luna, *Eso que llaman comunalidad*, (Oaxaca: Culturas Populares, CONACULTA / Secretaría de Cultura, 2009), p67.

Una de las palabras con la que me siento más cómoda cuando hablo de mi trabajo es la *habitabilidad*, es decir, la posibilidad de habitar; de no dar por sentado que el habitar es de una forma y no de otra. Para Martin Heidegger, por ejemplo, el habitar poco tiene que ver con las habitaciones en las que moramos, para él, habitar es la condición del ser del hombre en la tierra, y dada la conciencia sobre su propia muerte, es el único que puede hacerlo. Habitar es para él, la experiencia cotidiana del hombre en el mundo y para hacerlo es necesario construir lugares, espacios localizados que demarquen un paraje en *el* espacio y que, dada su cercanía o lejanía, generen una relación de intervalo<sup>2</sup> en el mundo de las cosas, es decir, habitar es un acto consciente que nos permite experimentar el espacio a través de cosas construidas.

Sin embargo hay algo en su definición que me hace preguntarme si él entiende por cosa construida, algo terminado. Es decir que para habitar uno debe primero dónde. En ese sentido, la

---

<sup>2</sup> “El espacio, localizado por [las construcciones], encierra distintos sitios con diferentes cercanías y lejanías respecto de [ellas]. Ahora bien, estos sitios se pueden evaluar como simples localizaciones entre las que existe una distancia que es medible. Una distancia [...] está siempre espaciada por simples localizaciones. Lo así espaciado por localizaciones es, a la vez, un espacio de tipo peculiar, [...] un intervalo. Así, la cercanía y la lejanía entre los hombres y las cosas podrían convertirse en simples alejamientos, en distancias de intervalo. Por si fuera poco, del espacio como intervalo se pueden desprender dimensiones más simples según el alto, el ancho y lo profundo. Esto desprendido [...] lo concebimos como la pura diversidad de las tres dimensiones. Sin embargo, lo que espacia esta diversidad no se determina por medio de distancias, [...] sino sólo extensión. El espacio como extensión se puede separar todavía en relaciones analítico -algebraicas. Lo que estas relaciones espacian es la posibilidad de la pura construcción matemática de diversidades con cuantasquiera.” *Ibidém.*

autoconstrucción se opondría a este supuesto, pues como lo viví en Xochimilco, el proceso de habitabilidad de lugares autoconstruidos está centrado en el momento presente en el que es posible tejer conexiones materiales y afectivas inesperadas. Quizá ahora construir un lugar refiera más bien a la oportunidad de hacer de un espacio, algo propio, ya sea por la planta en la ventana, la posición del mueble, o el vacío mismo.

Después de toda esta investigación, estoy convencida de que una de nuestras responsabilidades como ciudadanos es abrir espacios para reflexionar en torno a aquello que nos aqueja, y particularmente, sobre eso que hemos apre(he)ndido de nuestra sociedad, dando por sentado que el mundo es de una forma y no de otra. Porque como dicen Zaida Muxi y Josep María Montaner, “la primera decisión política radica en lo que se visibiliza y en lo que se ignora, en lo que se promueve y en lo que se oculta, en lo que se dice y en lo que se calla y a quién silencia.”<sup>3</sup> Tal vez las experiencias locales, situadas, pequeñas, no tengan la fuerza de volverse un universal sobre cómo habitar el mundo, tampoco tienen que pretenderlo; pero lo que sí poseen es la potencia de recuperar la memoria, de abrir camino a otras preguntas, y sobre todo a replantear nuestros modos de vida en comunidad.

---

<sup>3</sup> Josep María Montaner, Zaida Muxi, “Ciudad próxima: urbanismo sin género” en *Arquitectura y Política* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), p117.

Ahora entiendo que la experiencia sobre mi habitar no puede ser entendida sin detenerse en cada casa, sin mirar los lugares desde los que vengo y los territorios que he habitado. Los lugares por los que mi familia se ha desplazado y por el intercambio que día a día genero con mi presente. Y quizá así, en esa experiencia que me es propia, se aloja un hilo de **empatía** que puede hacer que esta experiencia se parezca a la de alguien más. Pienso que la **empatía** es la palabra que más podría definir lo común, la compartencia como dice Jaime García Luna, pues al haber encontrado un pedazo de experiencia compartida es que uno puede reconocerse en el otro para trazar puntos de referencia desde los cuales sea posible iniciar una conversación, una anécdota. Y quizá fue la empatía la que hizo que, aunque yo no perdiera mi casa en el temblor del 19 de Septiembre de 7.1° en la escala de Richter, el duelo de un amigo, quien se quedó sin dónde vivir porque su edificio tuvo daño estructural, me doliera, haciendo evidente una preocupación latente en mi generación: la necesidad de encontrar un lugar donde estar en el mundo, sea el que sea, parezca o no un espacio habitable; sea una casa o una *casicasa*.

Hoy puedo pensar, incluso más allá de la casa, que la *habitabilidad* es una condición que se construye a partir de la interacción con los espacios por los que pasamos aunque sea momentáneamente, por ejemplo un salón de clases. La habitabilidad en un salón de clases sería más o menos la experiencia de estar ahí dentro por un tiempo determinado, que se explica no sólo por su arquitectura física, sino desde las (contra)arquitecturas que nosotros como estudiantes o profesores implementamos en ella,

desde el acomodo de las sillas hasta las acciones que el espacio, según nuestra disposición, nos permita hacer con él, casi como una habitación sin nombre. La *habitabilidad*, creo, es imaginar cómo ocupar espacios de los que participamos, por abstractos que puedan ser, y pensar ¿qué puedo hacer ahí que me produzca sentido y que me haga sentir que pertenezco a un lugar?

Imagino que lo que viene tendrá que ver con lo que algunas mujeres han denominado *ciudad sin género*, un desafío estructural, epistemológico y arquitectónico que pretende construir un espacio sin orden patriarcal, es decir, sin jerarquías; un espacio horizontal capaz de visibilizar las diferencias, de hacer que las personas puedan sentirse, no sé si arraigadas como se entiende en algunas comunidades originarias, pero sí identificadas, propias de un sitio. Hacer de la casa un espacio nuevo que no se agote en sus muros. Hacer manuales de autoconstrucción no escritos sólo por arquitectos, sino convocados por personas de otros saberes. Reescribir las historias donde se ha señalado, juzgado, determinado a fin de mantener el orden que nos rige, como lo que hizo Paul B. Preciado con la casa de Edith Farnsworth, como lo que hace Jaime Luna con los relatos de su comunidad.

Desde 2018, cuando inicié con esta tesis empecé también un alfabeto habitable al que denominé *alfhabito*. Actualmente se compone de más de treinta dibujos en tinta china, los cuales pretenden codificar conceptos relacionados a la *habitabilidad*. Con las cualidades técnicas del material, he intentado traducir la sensación al papel por medio de la forma, la saturación y el tamaño.

Todos los dibujos que acompañan el inicio de cada ensayo forman parte de este proyecto, aún sin descifrarse públicamente. Producir, desde el dibujo y la escritura de forma simultánea, me hizo darme cuenta que mi ganancia por haber estudiado artes, además de salir de casa, fue contar con una sensibilidad mía que me permitió regresar a ella para desplegarla, para tejer relaciones que, tal vez, llevan sucediendo más tiempo, y encontrar en los dibujos que hago, los objetos encontrados, las clases impartidas, las fotografías opturadas, los libros leídos, y ahora, muy sorprendentemente, los textos escritos, lugares donde crear y habitar espacios de libertad.







# agradecimientos

Siempre a Mamá, por ser el mar incansable que azota y guía este barco a la deriva. A Omar Ibáñez, porque sin su amor, esto jamás habría empezado siquiera a escribirse. A mi familia, por nunca apagar las luces de sus puertos, especialmente a Caro, Nash, Luis, Monse y Juan Carlos. A mis abuelitas Vicky+ y Licha, y a mi abuelito Chato, por darme las más bonitas alegrías. A María y Montserrat, por ser amigas entrañables, navegantes aguerridas. A mis dos cómplices, amigos tesisistas, Alfredo y Laura, por toda su paciencia y compromiso mutuo. A mis queridas y queridos escuchas, por su tiempo y críticas: Johan Trujillo, Verónica Gerber, Juan Pablo Medina, Jorge Olvera. A mis vecinos, en especial a Aurelia, Alfredo, Miguel, Ely y Joyce, por abrirme sus casas y memorias. Al Seminario de Tesis por leer y a Adriana Raggi por insistir. A mis sinodales Carlos Romualdo, Carmen Rossette, Jarumi Dávila y Tadeo Cervantes por sus críticas insisivas y aprobación. Y a todas y todos aquellos que en algún momento recomendaron, cuestionaron, dudaron, o simplemente preguntaron sobre esto, haciéndome saber que para ustedes, así como para mí, era importante.

¡gracias, gracias, gracias!



# índice

introducción .....	11
casa .....	25
habitación .....	65
autoconstrucción .....	97
vertical .....	147
común .....	195
para intentar concluir .....	251
índice de imágenes .....	265
bibliografía .....	269



# índice de imágenes

## **casa**

**p41:** *Mapa de viaje (de Coacalco a Gasolina)*. Dibujo en tinta, 2018

**p48:** *Casas de coacalco*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p52:** *Mamá, hermana, hermano, yo (1994)*. Fotografía de archivo, bitácora de tesis, 2018

**p55:** *Hermana, yo, (1994)*. Fotografía de archivo, bitácora de tesis, 2018

**p56:** *Coacalco*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p58:** *Habitación*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p60:** *Arras de matrimonio (1987)*. Objeto encontrado, fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p60:** *Muñeco “Soy Chabelo y te quiero mucho” (1994)*. Objeto encontrado, fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p61:** *Double fantasy, LP (1980)*. Objeto encontrado, fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p61:** *Paleta de caramelo (2000)*. Objeto encontrado, fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p62:** *Jardín trasero*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

## habitación

**p83:** *Habitaciones de madera*. Cuadrados de MDF intervenidos con texto, bitácora de tesis, 2018

**p84:** *Gasolina(1993)*. Fotografía de archivo, bitácora de tesis, 2018

**p86:** *mamá (1981)*. Fotografía de archivo, bitácora de tesis, 2018

**p89:** *Grecia (2016)*. Fotografía de archivo, bitácora de tesis, 2018

**p90:** *Habitación (2008)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p92:** *construcción (2008)*. Fotografía de archivo, bitácora de tesis, 2018

**p94:** *Hospital (2019)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2019

## autoconstrucción

**p134:** *Afuera (2013)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p136:** *Luces de baño (2013)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p139:** *Varilla expuesta(2014)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p140:** *Varilla expuesta (2014)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p142:** *UBER,de Xochimilco a Izazaga (2014)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p143:** *Mudanza (2015)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

**p144:** *Escaleras de caracol (2014)*. Fotografía digital, bitácora de tesis, 2018

## **vertical**

- p156:** *De arriba a abajo*. Fotografía digital, 2015
- p156:** *De arriba a arriba*. Fotografía digital, 2015
- p170:** *Pisos de la Torre Sur*. Fotografía digital, 2016
- p172:** *Tiempo Muerto*. Stills de video, 2015
- p178:** *Vertical*. Fotografía digital, 2015
- p181:** *Construcción*. Fotografía digital, 2015
- p182:** *Sonria*. Fotografía digital, 2015
- p184:** *Cartas*. Documento escaneado, 2015
- p185:** *209 cartas*. Dibujo sobre tinta, 2015
- p186:** *El ojo*. Fotografía digital, 2015
- p188:** *Naturalidad*. Fotografía digital, 2015
- p191:** *Nachbarn*. Portada del fotolibro del mismo nombre, 2015

## **común**

- p210:** *Gasolina*. Fotografía digital, 2016
- p219:** *Balcón*. Fotografía digital, 2016
- p219:** *Arriba*. Fotografía digital, 2016
- p226:** *Abi y Rodri*. Fotografía digital, 2016
- p226:** *Ceci y Juan*. Fotografía digital, 2016
- p238:** *Unidad Habitacional Santa Lucía Plenitud*. Imagen digital intervenida, 2016
- p240:** *Microhistoria*. Fotografía digital, 2016
- p232:** *Alternativas*. Intervención sobre ventana, 2016
- p244:** *Hay amarillo en el edificio*. Fotografía digital, 2016
- p247:** *Obstrucción invertida*. Postales intervenidas con texto, 2017
- p248:** *Obstrucción invertida*. Instalación, 2016





# bibliografía

## Libros publicados

- Abalos, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- Escamilla Herrera, Irma. *La Zona Metropolitana del Valle de México: transformación urbano-rural en el centro de México*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Trillas, 1990, reimpresión 2004.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.
- García Cortés, José Miguel. *Contra la Arquitectura*. Valencia: EACC-Generalitat Valenciana, 2000.
- García Luna, Jaime. *Eso que llaman comunalidad*. Oaxaca: Culturas Populares, CONACULTA / Secretaría de Cultura, 2009.
- González Rodríguez, Sergio. "Teoría del constructo". En *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Sites*, editado por nombre, pp-pp. Minneapolis: Walker Art Center, 2013.
- Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Madrid: La Oficina, 2015.

- Illich, Iván. *El mensaje de la choza de Ghandi y otros textos*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1977.
- Montaner, Josep María, y Zaida Muxi. *Arquitectura y Política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Montes, Xavier. *Casa Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Nelson, Georges y Henry Wright. *La vivienda del mañana. Cómo planear ahora su hogar para el futuro*. Buenos Aires: Contemporara, 1958.
- Noel, Bernard. *La castración mental*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 1998.
- Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Sánchez Corral, Javier. *La vivienda “social” en México. Pasado, presente, futuro?*. Ciudad de México: Ediciones JSA, 2012.
- Soca, Ricardo. *La fascinante historia de las palabras*. Bogota: Rey Naranjo Editores, 2015.
- Soulages, Françoise. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.
- Valverde, José María. *El arte del artículo (1949-1993)*. Barcelona: Publicaciones Universidad de Barcelona, 1994.

## Multimedia

- Antonioni, Michelangelo. *Blow Up*. 1966; Italia, Reino Unido, EUA: Brige Films, 2004, DVD.
- Hitchcock, Alfred. *Rear window*, dirigida por Alfred Hitchcock. 1954; EUA: Paramount Productions, 2009. DVD.

## Publicaciones en línea

- Bravo Vargas, Viviana. “Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989”. *Scielo. Política y Cultura* 2012, número 37. <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n37/n37a5.pdf>. (Consultado el 28 de junio de 2018).
- Benjamin H.D. Buchloh. “Moments of History in the work of Dan Graham”. *MIT Press*. [https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262015288\\_sch\\_0001.pdf](https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262015288_sch_0001.pdf) (Consultado el 22 de marzo de 2018).
- Ferrer, Rita. “Perder el Norte, sobre el trabajo “El eje en la Luna” de Catalina Juger”. *Revista ATLAS*. <https://atlasiv.com/2016/10/01/perder-norte-trabajo-eje-la-luna-catalina-juger/>. (Consultado el 1 de junio de 2018).
- H. Mariano, Efraín. “Peso rebota desde mínimo de marzo de 2009: dólar a \$14.76”. *Periódico El Financiero*. <http://www.elfinanciero.com.mx/mercados/peso-rebota-desde-minimo-de-marzo-de-2009-dolar-a-14-76>. (Consultado el 1º de junio de 2018).
- Hidalgo, Rodrigo. “Los centros históricos y el desarrollo inmobiliario: las contradicción de un negocio exitoso en Santiago de Chile”. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* XIV, número 331. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-331/>

- sn-331-85.htm#\_edn1. (Consultado el 20 de junio de 2018).
- Jösch, Andrea. “Nada Personal: relatos inconclusos”. *Revista Atlas*. <https://atlasiv.com/2017/05/21/nada-personal-relatos-inconclusos/>. (Consultado el 1 de junio de 2018).
  - Preciado, Beatriz. “Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente”. *Zehar Número 44 Espacio, género y crítica*, [http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/44-espacio-genero-y-critica/mies-conception-la-casa-farnsworth-y-el-misterio-del-armario-transparente.-beatriz-preciado?set\\_language=en](http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/44-espacio-genero-y-critica/mies-conception-la-casa-farnsworth-y-el-misterio-del-armario-transparente.-beatriz-preciado?set_language=en) (Consultado el 23 de julio de 2019).
  - Santos Gómez, Marcos. “Sobre la verticalidad en la educación”. *Universidad de Granada*. <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/santos1.pdf>. (Consultado el 6 de julio de 2018).
  - Steyerl, Hito. “El lenguaje de las cosas”. Traducido por Marcelo Expósito. *EIPCP*. <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>. (Consultado el 18 de septiembre de 2018).
  - Valderrama, Gamaliel. “La refinería de la ciudad que se convirtió en parque”, *El Universal*. <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/03/17/la-refineria-de-la>. (Consultado el 27 de noviembre de 2018).

## Páginas web

- Canala, Rodrigo. “Rodrigo Cana para Taller Bloc”. <http://tallerbloc.cl/tutores/rodrigo-canala/>. (Consultado el 1 de junio de 2018).
- Comisión Nacional para el Salario Mínimo (CONASAMI). *Salarios mínimos 2010*. [http://www.conasami.gob.mx/pdf/tabla\\_salarios\\_minimos/2010/01\\_01\\_2010.pdf](http://www.conasami.gob.mx/pdf/tabla_salarios_minimos/2010/01_01_2010.pdf). (Consultado el 28 de marzo de 2019).
- Fundación Konrad Adanauer. “México: país de pobres y no de clases. INFOGRAFÍAS”, [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_49928-1522-4-30.pdf?170830011442](http://www.kas.de/wf/doc/kas_49928-1522-4-30.pdf?170830011442) (Consultado el 30 de mayo de 2018).
- Instituto para la Vivienda de la Ciudad de México. “Programas del INVI”. <https://www.invi.cdmx.gob.mx>. (Consultado el 11 de diciembre de 2018).
- Mrozek, Slawomir. “La Revolución. *Narrativa Breve*”. <https://narrativabreve.com/2013/10/cuento-breve-mrozek-revolucion.html> (Consultado el 19 de agosto de 2018).
- OCDE. “Estudios Territoriales de la OCDE, Valle de México. Gobierno de México. México”, <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/56213/valle-de-mexico-OCDE.pdf> (Consultado el 28 de mayo de 2018).
- Pueblos México. “Pueblos mágicos de México”. <http://www.pueblosmexico.com.mx>. (Consultado el 4 de agosto de 2018).
- Villegas, Joana. “Bio Joana Villegas”. <http://joanavillegas.wixsite.com/fotoarquitectura/bio>. (Consultado el 1 de junio de 2018).







