



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

LA REPRESENTACIÓN COMO MÉTODO DE ESTUDIO DE LA IMAGEN ARTÍSTICO-SOCIAL: ARTE PÚBLICO EN TLATELOLCO

ESTUDIO DE CASO: DOCUMENTAL INTERACTIVO COMO UN MEDIO
PARA LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
VANIA SARAHÍ RAMÍREZ ISLAS

DIRECTOR DE TESIS
DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. SANDRA SOLTERO LEAL (FAD)
DR. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (FAD)
DRA. GABRIELA PULIDO LLANO (FFyL)
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2020



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

LA REPRESENTACIÓN COMO MÉTODO DE ESTUDIO DE LA IMAGEN ARTÍSTICO-SOCIAL: ARTE PÚBLICO EN TLATELOLCO

ESTUDIO DE CASO: DOCUMENTAL INTERACTIVO COMO UN MEDIO
PARA LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
VANIA SARAHÍ RAMÍREZ ISLAS

DIRECTOR DE TESIS
DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. SANDRA SOLTERO LEAL (FAD)
DR. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (FAD)
DRA. GABRIELA PULIDO LLANO (FFyL)
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2020

A través de la presente tesis agradezco a todos los que colaboraron en los diferentes proyectos, así como aquellos que compartieron su valioso conocimiento que se ha plasmado en las páginas de este documento. Particularmente reconozco al Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, y Alfonso Coronel por su invaluable apoyo e inspiración.



ÍNDICE

Introducción 9

1. La representación como método para el estudio de la imagen 13

1.1 Construcción de la representación social 17

1.2 La representación como método para el estudio artístico-social 19

2. Tlatelolco a lo largo de su historia: construcción de la realidad social, política y cultural 25

2.1 Cuadrante histórico: Memoria histórica breve del Tlatelolco prehispánico y novohispano 26

2.2 Cuadrante económico: Mexican way of life, el milagro mexicano 30

2.3 Cuadrante espacial: Ciudad urbana, la modernización citadina 34

2.4 Cuadrante social: El régimen, elementos sociales y políticos 44

3. El espacio público, urbe, memoria y resistencia: representación de la realidad 49

3.1 Espacio público: representar el espacio físico, simbólico y lo político 52

3.2 Urbe, memoria y resistencia 58

3.3 El arte de representar: el arte como representación social y simbólica 62

4. Ensayo audiovisual interactivo como ejercicio de representación del espacio público 85

4.1 La ficción y la no-ficción del discurso audiovisual, conjunción de la representación 88

4.2 El Tlatelolco actual, la representación de la memoria colectiva (producción audiovisual de Tlatelolco, memoria y territorio) 91

Conclusiones 111

Bibliografía, y lista de imágenes y figuras 115







LA REPRESENTACIÓN COMO MÉTODO DE ESTUDIO DE LA IMAGEN ARTÍSTICO-SOCIAL: ARTE PÚBLICO EN TLATELOLCO

INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda el estudio de las representaciones como método de análisis para entender los contextos (históricos, sociales, económicos y espaciales) de las representaciones artísticas en el espacio público, así como del ensayo interactivo como una forma representación histórico-social que traslada los contextos a elementos multimedia.

Todo sujeto es capaz de elaborar representaciones de la realidad y en particular la social, mediante procesos subjetivos que siempre son externos ya que provienen de múltiples factores del medio en que el sujeto se desenvuelve como ente social, y de esta forma configura el mundo; el resultado son las representaciones, aquellas que se apropian del mundo exterior, no como reflejo, pues se arraigan en el pasado colectivo y en las prácticas sociales para modelar las visiones perceptivas de la realidad.

La presente investigación analiza las representaciones como modelo para estudiar aquellas manifestaciones artísticas, principalmente las que en su mayoría interactúan con el espacio público como las instalaciones, intervenciones, *performance* y fotografía, las cuales comunican conceptos íntimamente arraigados en la historia colectiva y que reflejan la memoria social de un lugar. En este caso hablaremos de la Unidad Habitacional Tlatelolco, a propósito de los 55 años de su fundación, espacio que, en su momento, reflejó la vanguardia del México moderno que ahora se ha convertido en escenario de múltiples expresiones visuales, que van desde la fotografía y el diseño, hasta las instalaciones monumentales y la apropiación del espacio a través del cuerpo.

Las representaciones artísticas no sólo reflejan las experiencias de un lugar, sino que también construyen un presente simbólico que repercute en las matrices socioculturales principalmente de los habitantes que la constituyen; los individuos a través de la experiencia artística pueden conversar con su entorno y trascender sus límites, se vuelven capaces de dialogar, reflexionar y comprender a la sociedad de una forma más profunda.

Esta tesis plantea una aproximación a la imagen y a los ensayos audiovisuales como medios de empoderamiento social, formas de representación y objetos de uso en la práctica cotidiana, desde la perspectiva de la representación histórico-social y de las teorías críticas propuestas a partir del estudio de la comunicación audiovisual.

En el primer capítulo se aborda el concepto de representación y la construcción de las representaciones sociales ligadas a la información del individuo en virtud de sus formas de intercambio con la realidad. Para el análisis de las representaciones artísticas, se retoma el cuadrante de representación como método de estudio en sus cuatro manifestaciones (temporal, espacial, inmaterial y material) añadiendo las representaciones histórico-sociales.

En el segundo capítulo se profundiza en la construcción de la realidad social, política y cultural, para comprender la manera en que se configura la sociedad a partir de la reconstrucción de los elementos históricos, sociales, culturales, económicos y simbólicos. Para tal propósito se toma a Tlatelolco como eje que enmarca las representaciones artísticas, por lo tanto, resulta fundamental el análisis de su contexto.

El tercer capítulo explica la conexión del espacio público como un lugar físico, simbólico y político, que alberga un conjunto extenso de funciones y que está marcado por su carácter simbólico y representa el punto de equilibrio de la ciudad. Además, se retoma el cuadrante de representación para añadir tres ejes que se yuxtaponen en la interpretación: urbe, memoria y resistencia.

Finalmente, en el cuarto capítulo se establece la relación del ensayo audiovisual como una representación subjetiva que establece a la realidad como un objeto de la misma representación, al presentar testimonios audiovisuales sobre el espacio social e histórico que simbolizan la realidad. Para las representaciones de la realidad social, la interpretación acontece como declaración artística, y dicha interpretación puede ser reflejada por los medios audiovisuales,

sobre todo de aquellas manifestaciones interactivas cuya apreciación de sentido es esencial para la configuración de la identidad de la obra misma.

Las líneas de análisis de investigación que se abordarán en el presente documento son las siguientes:

- 1.** Estudiar la representación artístico-social mediante un estudio de caso: la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco.
- 2.** Proponer un modelo de representación que sea útil para estudiar las representaciones artísticas contemporáneas, multimedia e interactivas.
- 3.** Aplicación de la propuesta a un conjunto limitado de casos.
- 4.** Realización de un proyecto práctico: producción de un ensayo interactivo para generar una propuesta interactiva, que permita mostrar los resultados de la investigación.



7

LA REPRESENTACIÓN COMO MÉTODO
PARA EL ESTUDIO DE LA IMAGEN

Tratar sobre la representación es tratar sobre la imagen¹. Como seres humanos, somos generadores de imágenes que mantienen vivas las huellas del pasado que ocupan espacios en nuestra memoria para así protegerlos contra el zarandeo del cambio y reforzar el sentimiento de continuidad del entorno y de las experiencias individuales y colectivas. Estas representaciones son aquellas a las que se pueden recordar y que revivifican el espíritu, como cuando conmemoramos un acontecimiento, evocamos un paisaje o contamos un encuentro que se produjo hace tiempo. Las imágenes desempeñan el papel de una pantalla selectiva que sirve para recibir nuevos mensajes, y a menudo dirigen la percepción y la interpretación de éstas entre los mensajes.² Las imágenes son reconstruidas en diversos grados, funcionan como impresiones mentales que las personas y los objetos dejan plasmados en nuestro cerebro.³ Por tal motivo “ser imagen” es “ser representación”.⁴

Para Platón, la imagen visual o icono (*eikon*) se relaciona con la imitación (mímesis), y ésta es descalificada como mentira o engaño, mientras que el *eikon* pertenece al mundo de las apariencias, y no es más que una imagen física de las formas o ideas (*eidé*) no sensibles, sino inteligibles. Estas formas no se aceptan con los ojos corporales, sino con los ojos del espíritu, y no son conceptos abstractos, sino formas eternas e inmutables.⁵ También, en el mundo griego, Aristóteles se refiere a las imágenes pero de forma “interna” (*phantasia*), las cuales son mediadoras entre la sensación (*aisthesis*) y el pensamiento (nóesis), entre lo exterior e interior; sin embargo, el filósofo continúa con la idea de que las imágenes deben de estar al servicio de la razón.

1 Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 267.

2 Serge Moscovici, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, pp. 27-44.

3 Serge Moscovici, *La representación social: un concepto perdido*, p. 5.

4 Fernando Zamora, *op. cit.*, pp. 267-268.

5 Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, pp.36-38.

En relación con los conceptos que surgieron de equivalencias latinas como *forma* y *formatio*, surgen en raíces germánicas *Bild* (imagen) y *Bildung* (acción de construir o configurar) y finalmente *Urbild* (protoimagen) como la forma divina ideal. Así *Bild* repercute en el usuario en el *Bildung* al construir una *Urbild*. Sobre estas raíces germanas encontramos los conceptos de Hans-Georg Gadamer, quien menciona que el *Abbildung* (copia) trata de parecerse a la *Urbild*; pero también habla de un concepto fundamental, la *Repräsentation* que significa “hacer presente”.⁶

Dicho lo anterior también debemos considerar a Gombrich, quien nos plantea que las imágenes son mucho más que representación (en el sentido de sustitución), y quien afirma que hay un momento en que todas las imágenes son más fuertes “que toda consideración racional”,⁷ y refiere a Fitz Saxl, quien menciona que las imágenes tienen vida: nacen, se reproducen y mueren, pero examinar la imagen es finalmente analizar las representaciones visuales.

La representación es “ver” dentro de la configuración, es estimular a un esquema que refleje su estructura e inventar un equivalente. Arnheim nos habla de que la representación es el resultado del esquema perceptivo y de representación; el primero es equivalente a la realidad y el segundo al precepto, que es el proceso de selección de la realidad, que junto con los elementos plásticos y de sintaxis constituyen la naturaleza icónica.⁸

Representación =	Esquema perceptual	+	Esquema icónico
	Estructura del estímulo. Equivalente perceptual de la realidad. Percepto		Equivalente plástico del percepto

Figura 1. Cuadro de Justo Villafañe para representar la teoría de representación de Arheim.

Representar es conferir la categoría de signo a un objeto, hacerlo un significante, dominarlo e interiorizar la representación, es decir, hacerlo nuestro. La representación es igual a la figura más el significado, donde al hacer presente lo ausente, lo ausente se reconstruye por medio de los mecanismos de representación. En este caso se juega con lo que se sabe y con lo que existe, es la diferencia entre lo imaginario y lo simbólico.⁹

6 Hans-Georg Gadamer, “La valencia ontológica de las imágenes”, en *Verdad y método* (Wahrheit und Methode).

7 Fernando Zamora, *op. cit.* p. 10

8 Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 97.

9 Serge Moscovici, *La representación social: un concepto perdido*, p. 15.

En relación con lo anterior, representar no es una simple reproducción, es reconstrucción y debe establecer una comunicación entre el concepto y la percepción, transformando la sustancia material, inmaterial, temporal o espacial, y desarrollando un proceso cognitivo para convertir lo ausente en presente.

De estos últimos conceptos podemos partir para clasificar las formas de representación, para unirlos en un cuadrante de representación: representación espacial, temporal, inmaterial y material.

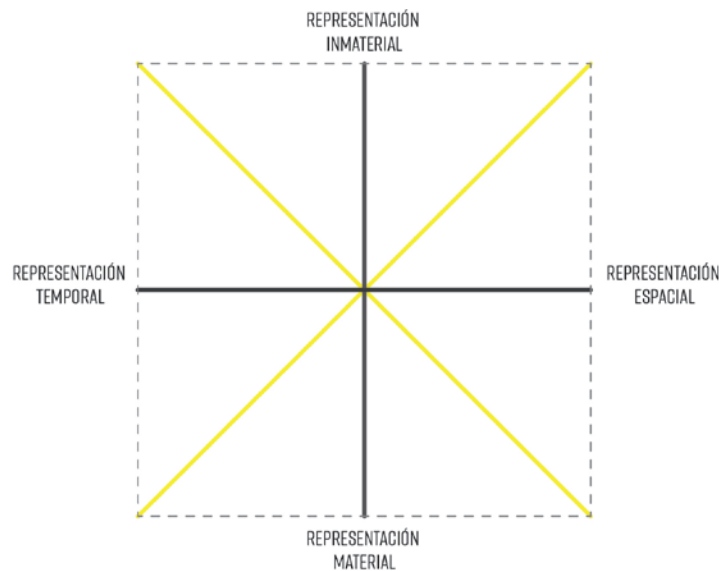


Figura 2. Ramírez, V., Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora.

La **representación espacial** es aquella que logra abrir paso a un contenido sensible e intuitivo, pero no en su simple presencia, sino como representación para alcanzar una altura de la conciencia nueva; las cosas dejan de ser inmediatas e ingresan a la mediación simbólica. En esta forma de representación, lo que importa más es la función que la propia semejanza, por ejemplo, cuando una persona se presenta en lugar de otra persona, es una forma de representación espacial.¹⁰

10 Fernando Zamora, *op.cit.*, p. 274

La **representación inmaterial** (imaginaria) funciona como imágenes internas, en lo privado, pero eso no las excluye de los elementos externos, sino que se alimentan mutuamente, son interiores e igualmente exteriores. Así, la imagen material puede ser establecida como materialización de la imagen inmaterial. Un ejemplo de este tipo de representaciones es cuando, en terapia, el psicólogo pide que dibujemos una imagen de nuestros sueños.¹¹

En cuanto a las **representaciones materiales** que parecieran estar afianzadas en la realidad, también constituyen la realidad intersubjetiva. Valerio Bozal¹² clasifica la representación material en tres modalidades: las perceptivas (de orden psicológico, que están sometidas a las leyes de la percepción y las condiciones histórico-culturales), las materiales (percepción mediante la plástica o gráfica) y las cognoscitivas (actúan en la condición sujeto-realidad y construcción de imágenes de la realidad). Centrándose en la tercera forma, Bozal establece que la representación es el resultado de la subjetividad, pues los objetos son traducidos a formas y adquieren un significado una vez que los sujetos las miran. La legitimación de la comunidad disuelve o absorbe una mirada individual a un modo consensual.

Como anteriormente se mencionó, para Gadamer la representación material no se limita a materializar conceptos o ideas, apunta a la protoimagen, ya que la representación no es una mera copia, sino que tiene una valencia ontológica innegable. En este caso si hablamos de la creación artística, para Gadamer la obra de arte tiene como eje conductor la presencia, en donde las representaciones no son copias, ya que contienen la esencia y los significados.

Por otra parte, la **representación temporal** es inherente al estatus material de la representación (imagen física) ya que las imágenes están sometidas al tiempo, por tal motivo la representación temporal no sólo presenta, sino que resignifica o hace presente. Para Gadamer la obra de arte tiene como eje conductor la presencia,¹³ en la cual nos ocuparemos más adelante, sin embargo, para nuestro caso de estudio, es importante analizar la representación desde el punto de vista social, para lo cual abordaremos el concepto de representación social como construcción simbólica de la realidad. Un ejemplo de esto es la interpretación de una pieza musical o de una obra de teatro en la que su ejecución depende del presente; la presencia espacio-temporal tiene una permanencia.

11 *Ibid*, p. 279.

12 Valerio Bozal, "Mímesis: las imágenes y las cosas" en Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 237.

13 Hans-Georg Gadamer, *Transformaciones en el concepto del arte*, p. 59.

1.1 Construcción de la representación social

Pierre Bourdieu nos menciona que las representaciones sociales son conjuntos dinámicos que se caracterizan por la producción de comportamientos y la relación con el medio; son una acción que modifica a ambas y no una simple reproducción del estímulo exterior o interior.

Bourdieu sostiene que las correspondencias entre las estructuras cognoscitivas y las sociales, que se observan tanto en las comunidades precapitalistas como las sociedades económicamente desarrolladas, tienden a homologarse de acuerdo con los productos del sistema cultural. Otros factores homologados son las divisiones sociales y los esquemas mentales, ya que los sistemas simbólicos y las representaciones son instrumentos del conocimiento y de comunicación; éstos tienen el poder de construir la realidad mediante dispositivos del poder (relaciones específicas entre emoción, cognición y política)¹⁴ que tienden a establecer un sentido inmediato del mundo. Y finalmente se encuentra la correspondencia entre la relación y las estructuras sociales y mentales, las cuales también cumplen con una función política, por lo cual los sistemas simbólicos no son sólo conocimiento y comunicación, también son formas de dominación.¹⁵

Las representaciones sociales constituyen una configuración del *habitus*¹⁶ en virtud de su naturaleza simbólica, ya que contribuyen a que las personas reconozcan la realidad social, integrándose a la posición social en función de sus esquemas de pensamiento.¹⁷ Así, Bourdieu resumió la forma en que las representaciones y el *habitus* se encuentran en el origen de las anticipaciones y expectativas:

Los “sujetos” son, en realidad, agentes actuantes y conscientes dotados de un sentido práctico [...], sistema adquirido de preferencias, de principios de visión y de división (lo que se suele llamar un gusto), de estructuras cognitivas durade-

14 Manuel Castells, *Comunicación y poder*, p. 57.

15 Alicia B.Gutiérrez, *Poder y representaciones: elementos para la construcción del campo político en la teoría de Bourdieu*, pp. 373-385.

16 Sistemas de clasificación, de esquemas mentales y corporales que fungen como matriz simbólica de las actividades prácticas, conductas, pensamientos, sentimientos y juicios de los agentes sociales (Bourdieu y Wacquant, 1995, pp. 18-19).

17 Tomás Ibáñez, *Representaciones sociales. Teoría y método*, p. 153.

ras (que esencialmente son fruto de la incorporación de estructuras objetivas) y de esquemas de acción que orientan la percepción de la situación y la respuesta adaptada.¹⁸

Pero, ante esto, ¿cómo se configuran las representaciones sociales? Según Ibáñez,¹⁹ las fuentes de determinación de las representaciones se encuentran en tres dimensiones:

1) Las condiciones políticas, económicas, históricas y sociales, 2) los mecanismos propios de representación (objetivación y anclaje), y 3) las diversas prácticas sociales de los agentes (subjetivo), relacionadas con las modalidades de comunicación.

En este terreno, Ibáñez señala que existen dos factores que influyen en la representación social: la categorización social y la cognitiva, la primera no se reduce a la interpretación de la realidad. Está relacionada con la producción e impone condiciones de interpretación y construcción de significados, mientras que la cognitiva explica la configuración de los condicionantes sociales. Por tal motivo, las representaciones están ligadas a los factores socioculturales y actúan como lentes a través de los cuales se dota de significado la realidad social.

A este concepto de Ibáñez agregaré que existen elementos periféricos de las representaciones sociales, los cuales se integran con base en el contexto de la representación, tal como las experiencias individuales y colectivas que van de acuerdo al espacio social,²⁰ como lo abordaremos más adelante en el caso del Conjunto Habitacional Tlatelolco, que posee una historia individual y colectiva particular.

Las representaciones sociales o colectivas también se producen por el intercambio de acciones que realizan los individuos como parte y por estar en colectividad y, a su vez, constituyen hechos sociales que se imponen en el individuo, ya que lo individual, al fusionarse con lo colectivo, se homologa para constituir un fenómeno social.²¹ Sin embargo Moscovici no sólo alude al carácter social de las representaciones, sino también a su carácter psicológico de la representación “una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos

18 Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, p. 40.

19 *Idem.*, p. 167.

20 Jean Claude- Abric, *Prácticas sociales y representación*. En *Filosofía y cultura contemporánea*, núm. 16, p. 36

21 E. Durkheim, *Representaciones individuales y representaciones colectivas*, pp. 27-58.

manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social”.²²

Este pensamiento social existe y surge en virtud de contextos e intercambios cotidianos de pensamientos y acciones sociales entre los individuos de un grupo social; si bien es conocimiento compartido, también presenta una dinámica individual, ya que refleja la diversidad de los individuos y la pluralidad de representaciones.²³

Las representaciones no constituyen objetos que se encuentran suspendidos en el espacio social, sino que están incorporados al cuerpo simbólico, en el pensamiento del individuo por un proceso de construcción, para lo cual las representaciones sociales cumplen la función de crear la identidad de los individuos. El que un grupo comparta representaciones desempeña la función de la conformación de la identidad y el sentido de pertenencia grupal, con lo cual el agente o individuo se diferencia de otros grupos para reafirmar su identidad,²⁴ dando por sentado que la idea de identidad está soportada sobre una genealogía teórica que implica una sucesión de representaciones.

1.2 La representación como método para el estudio artístico-social

Como se mencionó en el índice anterior, si las representaciones parten de los factores socio-culturales que mediante estructuras cognitivas ligadas a los procesos individuales y colectivos ayudan a configurar sistemas simbólicos como productos sociales que produce el mundo, las manifestaciones artísticas ayudan a construir y entender la realidad desde diferentes perspectivas y formas de representación.

La construcción de las representaciones sociales se liga a la información del individuo en virtud de sus formas de intercambio con la realidad. Dado que el *habitus* se conforma por el modo en que el individuo se apropia de la realidad, las representaciones juegan un papel determinante en el *habitus*, y la realidad marca el contenido de las representaciones. De esta manera también el arte como forma de representación influye en el agente o individuo para la conformación del *habitus* y la realidad marca el contenido del arte.

22 Serge Moscovici, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, p. 39.

23 Moscovici, citado en Jovchelovit, *Social Representations, Public Life, and Social Construction*, p. 167.

24 Ibáñez, *op. cit.*, pp. 153-158.

Para Bourdieu, el rol de los artistas, investigadores y escritores ha sido su preocupación en el marco de las representaciones sociales y la lucha política, en el cual según Bourdieu, deben comprometer al combate desde el ejercicio de su profesión para asumir una posición crítica y reflexiva, “contribuyendo a crear las condiciones sociales de una producción colectiva de utopías realistas”,²⁵ organizando u orquestando la “búsqueda colectiva de nuevas formas de acción política, de nuevas formas de movilizar y de nuevas formas de hacer trabajar unida a la gente movilizada”.²⁶ En este sentido las representaciones artísticas constituyen un marco para el cambio y la transformación de los agentes o individuos.

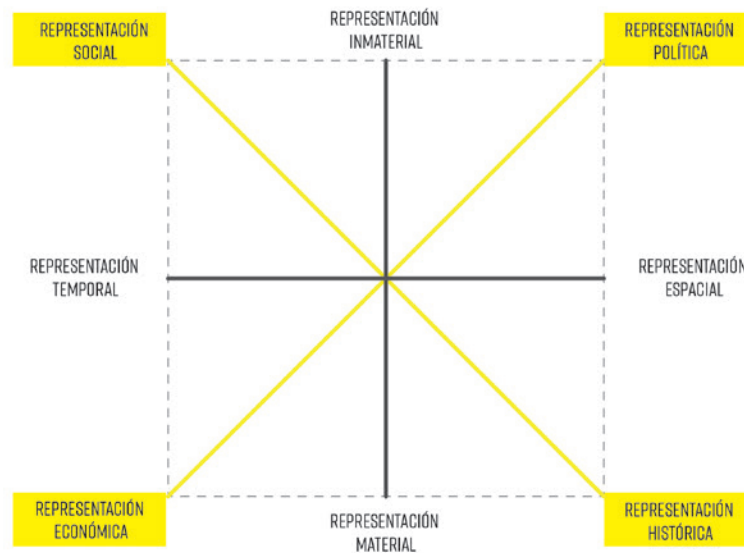


Figura 3. Ramírez I., Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora al que se le sumaron los ejes sociales de representación. 2014.

Para el análisis de las representaciones artísticas utilizaremos el cuadrante de representación²⁷ antes mencionado, en sus cuatro manifestaciones centrales (temporal, espacial, inmaterial y material), pero agregando el planteamiento de Bordieu sobre las teorías de representación

25 Pierre Bourdieu, *El campo político*, pp. 105-110.

26 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 105-110.

27 Fernando Zamora, *op. cit.*, pp. 267-289.

social. Si bien este modelo podría aplicarse para cualquier tipo de manifestación artística, en este caso nos basaremos más adelante en sólo aquellas que tienen la característica de haber sido creadas a través de la experiencia social (histórica, económica, política y cultural). A continuación, se presenta el cuadrante de representación que emplearé como herramienta del método de análisis con base en los estudios de Fernando Zamora.

A través de los cuatro cuadrantes anteriormente mencionados se presentarán las diversas manifestaciones artísticas que se dan en entornos sociales. Además es fundamental identificar los factores que contextualizan las manifestaciones artísticas relativas al diálogo público, no sólo por estar situadas en el espacio colectivo, sino por tener una carga conceptual social, además de identificar los elementos que construyen la interpretación, para así lograr que la experiencia artística resigne y libere la comprensión del entorno a los individuos. Estos factores permean todos los cuadrantes de la representación de forma contextual.

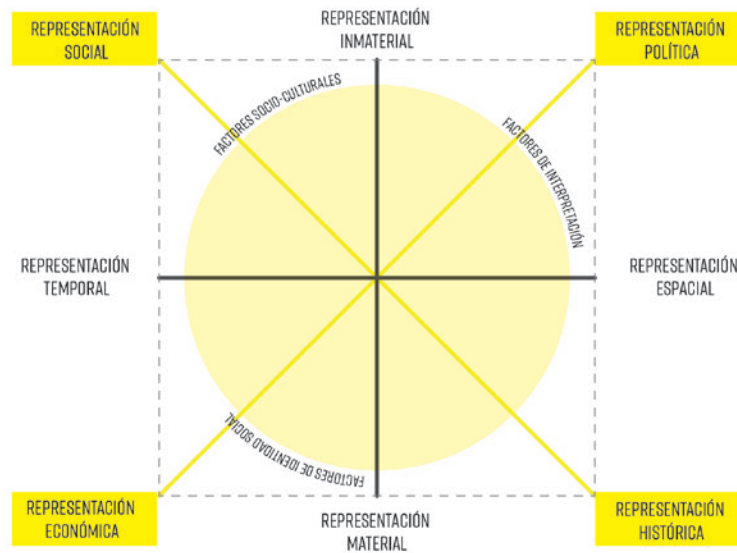


Figura 4. Ramírez V, Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora, al que se le sumaron los factores socioculturales y de interpretación, 2014.

Factores socioculturales: son las teorías de representación a través de los factores sociales (históricos, económicos, políticos, culturales, educativos, generacionales, de habitabilidad, identitarios y de género, etc.). Los factores externos son indispensables para analizar las expresiones de arte público.

Factores de interpretación: una de las formas de interpretación más sensible es la artística, sin embargo, la interpretación o ejecución es una condición necesaria para que dicha obra posea una identidad. El artista propone una realidad autosuficiente que el espectador completa como unidad, sin embargo, éste no la recibe de un modo pasivo, sino que está llamado a actualizarla y a interpretarla.²⁸ Estos conceptos son constantes en las obras que están ligadas íntimamente al discurso social en el que se encuentran inmersas, al llamamiento interpretativo del espectador.

Factores de identidad social: la obra no es verdadera por ajustarse fielmente al mundo, por imitar o reproducir algo externo, sino por abrir un horizonte desde donde la realidad se ve diferente, con un nuevo sentido, y en cuyo caso eleva la realidad potencializando su esencia.²⁹ Las manifestaciones artísticas crean vínculos con los individuos y con el mundo, que abren camino para dar acceso a la experiencia, a la comprensión y al diálogo con el entorno.

El arte es una declaración que tiene que ser interpretada (relación entre el estímulo físico y la comprensión del estímulo como asimilación activa que otorga un sentido al arte),³⁰ cuya identidad y verdad sólo acontecen en la interpretación, el reconocimiento es el punto que lo dirige a la comprensión, en palabras de Gadamer “toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que llenar”.³¹ La obra interpretada y la identidad de la obra constituyen la experiencia artística, por lo que una vez producida la representación social, cualquiera que fuere su forma estética no se completa hasta que es representada por el agente o, en este caso, el espectador. El arte como representación puede abrirse caminos en medio de los prejuicios del mundo, se le permite socialmente –en la mayoría de los casos– el acceso directo a la experiencia de la comprensión, nos conduce a relativizar nuestra posición individual, nuestros prejuicios, deseos e identidad.

28 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 73.

29 *Ibid*, p.74

30 Fernando Zamora, *op.cit.*, p. 243.

31 Hans-Georg Gadamer, *La verdad de la obra de arte*, p. 56

CHIHUAHUA





2

TLATELOLCO A LO LARGO DE SU HISTORIA: CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL

Huitzilopochtli les dio a los grupos mexicas sendos envoltorios sagrados llamados tlaquimilolli. A unos les tocó una piedra verde, que simboliza la riqueza, quizá el comercio. A los otros, dos palos de madera, con los cuales les enseñó a crear el fuego. Los primeros fundaron Tlatelolco y los segundos Tenochtitlán.³²



Para hablar sobre representar la realidad y, en concreto, la social, se debe comprender la manera en que se configura la sociedad a partir de la reconstrucción de los elementos históricos, sociales, culturales, económicos y simbólicos. La configuración social no surge de forma espontánea, responde al papel que desempeñan los individuos o agentes de la construcción de esa realidad social, esta construcción es condicionada por la percepción y tiene como resultado un “conocimiento práctico”.³³ Por tal motivo, en el presente capítulo se abordarán los ejes transversales del cuadrante de representación que corresponden a los contextos sociales, políticos económicos e históricos que han construido la realidad actual de Tlatelolco, los cuales han influido como contextos relevantes en el desarrollo de piezas artísticas y que sin ellos estas manifestaciones creativas difícilmente podrían existir. Posteriormente, mediante el cuadrante de representación se analizarán las manifestaciones artísticas que han tratado de representar la realidad social a través del arte.

Imagen 1. Símbolo de Tlatelolco, SINAFO-INAH.

Imagen 2. Plaza de las Tres Culturas, 1964, CCUT-UNAM.

32 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 7-8.

33 Pierre Bourdieu y J. D. Wacquant, *Respuestas: Por una antropología reflexiva*, p.43.

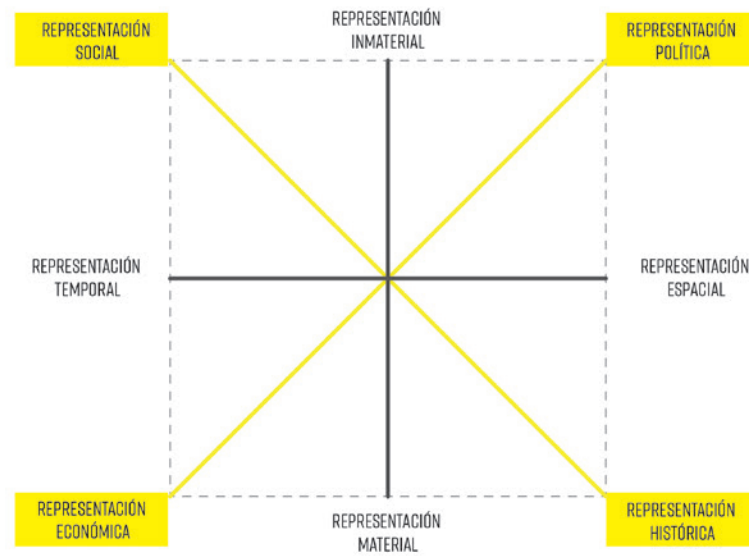


Figura 5. Ramírez, V, Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora al que se le sumaron los ejes sociales, 2014.

2.1 Cuadrante histórico: Memoria histórica breve del Tlatelolco prehispánico y novohispano

No podemos hablar del Tlatelolco contemporáneo sin antes recapitular brevemente de un pasado que se remonta a más de seis siglos atrás. La ciudad prehispánica fue fundada en 1338 como el segundo sitio más importante del imperio mexica. La leyenda relata que cuando Huitzilopochtli se dirigió a sus devotos para ordenarles renunciar al nombre de “aztecas” para llamarse “mexicas”, se planteaba el panorama para la fundación de dos ciudades gemelas: Tenochtitlán y Tlatelolco.³⁴ Si hay un término con el que se identifica a Tlatelolco es la palabra “resistencia”. En 1521 se defendió de los ataques españoles, fue el último reducto de los mexicanos ante la conquista española y fue sitio de aprehensión de Cuauhtémoc.³⁵

34 Isabel Bueno, *Tlatelolco: la gemela en la sombra*, p. 113.

35 Bernardino de Sahagún es el nombre adoptado por Bernardino de Rivera, Ribera o Ribeira, al hacerse fraile franciscano. Es el autor de un sin número de obras en náhuatl y español, consideradas hoy entre los documentos más valiosos para la reconstrucción de la historia del México antiguo.

Tlatelolco se fundó bajo un islote con montículos, de ahí el significado de su nombre *tlatolli* significa “montículo”. Este sitio fue una ciudad rica y poderosa por su comercio cuando fue aliada de los tepanecas, en cambio los tenochcas eran sólo pobres pescadores y guerreros de recursos limitados; la relación entre estas ciudades siempre fue extremadamente difícil. A la postre, en 1473, estalló la guerra y Tlatelolco fue conquistada por los mexicas. Durante cincuenta años los tlatelolcas se vieron obligados a venerar a Huitzilopochtli en el Templo Mayor.³⁶ En la independencia el mercado floreció, quizá fue el tianguis más importante de los valles centrales, y tal vez de todo el México antiguo.



Imagen 3. Diego Rivera, *Mercado de Tlatelolco*, 1942. Secretaría de Hacienda y Crédito Público (Palacio Nacional).

A la llegada de los españoles fueron terribles las batallas en Tlatelolco. Se luchó en el *tianquiztli*³⁷ y en las calles; hambre y enfermedad acontecieron.³⁸ El 13 de agosto de 1521, el día de San Hipólito, el joven abuelo Cuauhtémoc se rindió y se entregó a Cortés aceptando su derrota. Con su rendición termina el ciclo indígena. Tlatelolco fue el último bastión que resistió la fuerza de los españoles, su caída marcó el inicio de una nueva etapa en México, ésta ha quedado plasmada por las palabras de Jaime Torres Bodet en la estela que se encuentra en la Plaza de

³⁶ Beatriz de la Fuente, *Diego Rivera hoy*, p. 95.

³⁷ Mercados o tianguis.

³⁸ María Teresa Uriarte, exposición Museo de Sitio de Tlatelolco.

las Tres Culturas: “El 13 de agosto de 1521, heroicamente defendido por Cuauhtémoc cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés. No fue triunfo ni derrota fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy.”³⁹

A la caída de esta ciudad, al igual que Tenochtitlan fue destruida para después levantar con sus mismas piedras los edificios que conformarían la naciente cultura novohispana, el llamado Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco y la Iglesia de Santiago Tlatelolco fueron construidas con las piedras del Templo Mayor Prehispánico.⁴⁰

Algunos años posteriores a la conquista, surgió en la zona de Tlatelolco un centro de estudios dedicado a establecer contacto y diálogo entre la cultura mexicana y la española. La idea era erigir un centro de enseñanza para jóvenes indígenas, hijos de señores principales. En 1536, gracias al obispo Fray Juan de Zumárraga y Sebastián Ramírez de Funleal, este último presidente de la segunda audiencia de la Nueva España, se construyó el edificio que fue llamado el Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco.⁴¹

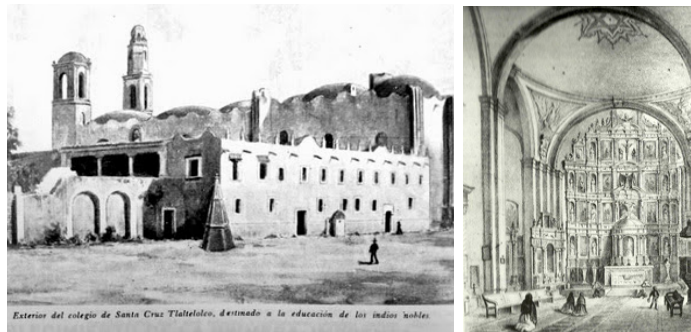


Imagen 4. Colegio de la Santa Cruz Tlatelolco, s/f, SINAFO-INAH.

Imagen 5. Grabado del interior del Colegio de la Santa Cruz Tlatelolco, s/f, SINAFO-INAH.

A principios del siglo XVII el Colegio de la Santa Cruz fue clausurado, Tlatelolco fue paulatinamente abandonado a favor de los barrios de Nonoalco y Tepito, donde se mantiene hasta nuestros días la tradición del comercio. La iglesia de Santiago Tlatelolco funcionó hasta la

39 Jaime Torres Bodet, placa ubicada en la Plaza de las Tres Culturas, 1993.

40 <<http://www.tlatelolco.inah.gob.mx/historia.html>>. Consultado en 2014.

41 Felipe Solís, David Morales, Miguel León Portilla y Elisa García Barragán, *Tlatelolco*. p. 65.

llegada de las guerras de Reforma, cuando fue saqueada y abandonada, ante lo cual, el templo y el convento de Santiago de Tlatelolco cerraron; la iglesia se empleó como bodega y el convento fue convertido en cárcel militar, con un edificio anexo que funcionó como cuartel,⁴² subsistiendo así hasta 1944.

A finales del siglo XIX, debido al impulso que le dio Porfirio Díaz al desarrollo de los ferrocarriles, el entorno de la iglesia fue modificado, pues en el terreno Norte se instalaron patios, vías, bodegas y áreas para la descarga de los trenes. En la parte noreste de Tlatelolco se construyó la aduana del pulque⁴³. A principios del siglo XX se desarrollaron varios de los barrios vecinos como son Tepito, la colonia Guerrero y Buenavista, lo que trajo consigo el auge de la zona colindante con nuevos habitantes, sobre todo del viejo barrio tlatelolca.



Imagen 8. Edificio de la aduana, ca. 1890. SINAFO-INAH.



Imagen 9. Expendedores se abastecen de pulque en la estación ferroviaria de Santiago Tlatelolco, ca.1919. SINAFO-INAH.



Imagen 6. Cárcel de Tlatelolco, ca. 1930. SINAFO-INAH.

Imagen 7. Interior de la cárcel de Tlatelolco, ca. 1930. SINAFO-INAH.

42 *Ibid*, pp. 27-34.

43 <<http://www.tlatelolco.inah.gob.mx/iglesia.html?start=1>>. Consultado en 2014.



Imagen 10 y 11. Sin título, ca. 1959,
Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

En la década de los sesenta, cuando se inició el más ambicioso proyecto de la modernidad urbanística mexicana, el sueño del arquitecto Mario Pani: La Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, que pretendía mejorar la calidad de vida de la sociedad mexicana desarrollando una gran estrategia social autosustentable y rescatando el pasado antiguo de Tlatelolco para hacerlo convivir con el presente.

2.2 Cuadrante económico: *Mexican way of life*, el milagro mexicano

Los cambios sociales continuaron en Tlatelolco y el término de resistencia al cambio se convierte en paradoja, todos los mexicanos aspiran a un mundo distinto, pero rechazan los cambios necesarios; pareciera un gen por el cual se caracteriza Latinoamérica, ya que no se ha aprendido a diferenciar la actitud conspirativa de una constructiva. Según Bernard Lewis, se trata de entender las causas de la riqueza y de dejar de preguntarnos las causas de la pobreza. Nadie puede dudar del pasaje explotador y depredador que México ha sufrido incontables veces, tampoco se niegan los problemas estructurales que caracterizan cada rincón de la vida nacional en materia económica, política y social, estas son las causas de la negativa ancestral, y también la aspiración para seguir la resistencia en movimiento.

A partir de la década de los cuarenta el estado mexicano comenzó a crecer como pocas economías en el mundo debido a la situación económica, social, política y cultural, en que la rápida industrialización mexicana acabaría por modificar las normas del estado desarrollando un alto índice de corrupción política.⁴⁴

El mantener una economía en constante crecimiento por más de treinta años es más que un “milagro”. El llamado “milagro mexicano” sobrepasó por mucho a otros países de Latinoamérica, incluso en la década de los sesenta la economía creció un 6.4% (ver imágenes 15 y 16), comparada con la caída económica fiscal del 25% entre 1928 y 1950. Aunque no podemos olvidar las grandes inversiones de origen extranjero de 1930 que ayudarían a industrias como la del cine y al crecimiento de empresas creadas en el siglo XIX.⁴⁵

44 Roger D. Haansen, *Política del desarrollo mexicano*, pp.10-20.

45 Olson Jr Mancur, “Rapid Economic Growth as Destabilizing Force” en *Journal of Economic History* 23, pp. 59-52.



Imagen 12 y 14. (1, 3). Sin título, ca. 1940, SINAFO- INAH.

Imagen 13. Tlatelolco vista aérea, 1963, Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

Existen dos factores fundamentales para el desarrollo del Estado mexicano durante los años cuarenta: 1) México invertía apenas el 9% en el producto interno bruto, para que después de veinte años esta cifra alcanzará el 20% como respuesta gubernamental para intensificar el ritmo económico; 2) aumento del ingreso al sector público, inversiones en energías, comunicaciones, sector agrícola e hidráulica que pertenecían al estado, y que ayudaron al desarrollo gradual.

CUADRO 1-1. TASA DE CRECIMIENTO POR DÉCADAS: 1935 A 1962

Región	Período	Producto	Población	Producto per cápita
América Latina (total)	1935-39 a 1954-56	55.2	24.2	25.0
México	1935-39 a 1960-62	79.7	31.4	36.8
Argentina	1935-39 a 1960-62	27.2	20.4	6.2
Brasil	1935-39 a 1960-61	59.6	30.2	22.6
Chile	1935-39 a 1960-62	41.1	22.2	15.5
Canadá	1939 a 1960-62	58.3	23.1	28.6
Estados Unidos	1939 a 1960-62	48.7	16.4	27.7
URSS	1940 a 1960	52.1	4.8	45.1

FUENTE: Simon Kuznets, *Postwar Economic Growth: Four Lectures*, Cambridge, Harvard University Press-Belknap Press, 1964, pp. 129-38.

CUADRO 1-3. RECIENTES TASAS DE CRECIMIENTO PARA AMÉRICA LATINA

Región	Producto nacional bruto *			PNB per cápita 1960-69
	1960-66	1967	1968	
América Latina	4.6	4.5	6.1	2.2
México	6.3	6.5	7.3	3.3
Argentina	2.9	1.9	4.8	1.9
Brasil	4.1	5.0	8.3	2.6
Chile	5.4	2.0	2.7	2.0
Venezuela	5.1	6.0	5.7	1.3

FUENTE: Comisión Económica para América Latina, *Notas sobre la economía y el desarrollo de América Latina*, 16 (16 de abril de 1969); 42 (de mayo de 1970); 44 (mayo de 1970).

* Calculado al costo de los factores.

Imagen 15-16. Estudios sobre el crecimiento económico de México, ca. 1959. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

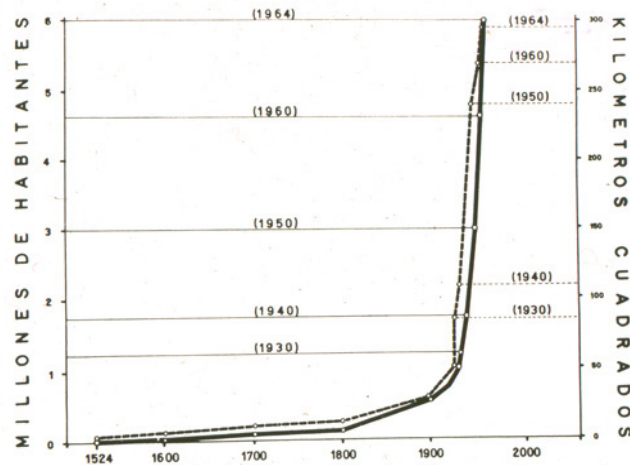


Imagen 17. Estudio de población 1964-1930 de Mario Pani y asociados, ca. 1959. Archivo Mario Pani UNAM-CCUT.

Sin embargo, el rápido crecimiento económico, según el economista Mancur Olson,⁴⁶ provoca inestabilidad en varios factores sociopolíticos:

- 1) Destruye la estructura social tradicional, por lo que aumenta la cantidad de individuos de ninguna clase, inclinados a protestar políticamente.
- 2) Se incrementa el número de nuevos ricos y nuevos pobres.
- 3) Se producen mayores ingresos y mejores niveles de vida por lo que las expectativas suben, muchas veces sobrepasando las capacidades económicas.
- 4) Aumenta el alfabetismo y el acercamiento a los medios de difusión masiva y con ello la capacidad de organizarse en grupos y de aumentar demandas a nivel político.

El gobierno dentro de esta creciente economía se preocupó por invertir en grandes conjuntos habitacionales, los cuales se comenzaron a formar a partir de los años 50, ejemplo de ello son la Unidad Santa Fe, La Unidad Vecinal número 9, el Centro Urbano Miguel Alemán, el Centro Urbano Presidente Juárez o la Unidad Jardín Balbuena. Incrementar las inversiones del Estado en vivienda cimentaría la estabilidad social, y fortalecería las instituciones, producto de la revolución, que estaban en proceso de industrialización, el cual se concretaría territorialmente

⁴⁶ Mancur Olson, *op. cit.*, p. 52.

en nuestra zona metropolitana. Cabe destacar que mientras la industria crecía, la pobreza del sector campesino se agudizaba, y con ello surgió la emigración a la ciudad.



Imagen 18-19. Barrio de Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1959. Archivo Mario Pani UNAM-CCUT.

El espacio público actual de Tlatelolco surgió del acercamiento a los ideales americanos que llegaban a México, una sociedad urbanizada y moderna que contaba con recursos económicos para realizar el símil mexicano del sueño americano: comprar un Ford, tomar una Coca-Cola de un refrigerador General Electric, fumar Lucky Strike y vivir en un moderno espacio. Sin embargo, mientras se incrementaban el desarrollo económico y la modernización urbana, también aumentaron los grupos tradicionales, que intentaron reprimir los avances de la contracultura, a los que se sumaron los movimientos sociales que surgieron a finales de los años setenta y que formaron parte del declive del “milagro mexicano”, junto con la creciente corrupción de la política.⁴⁷

47 María Eugenia Negrete Salas, *Evolución de la población y organización urbana*, pp.73.

2.3 Cuadrante espacial: Ciudad urbana, la modernización citadina

La arquitectura contiene un entramado urbano de pluralidad, es una pieza singular del pensamiento constructivo, señala los centros de concentración ciudadana, manifiesta la presencia de los poderes que gobiernan la sociedad, y confirma la relación de los segregados, del dominado y el dominante. Sobre esta idea, el multifamiliar fue propuesto para sustituir la vivienda precaria de los grupos urbanos con ingresos económicos bajos, al mismo tiempo surge en el momento de la transformación de una ciudad y, por lo tanto, del paisaje urbano.

En 1961, en un área de 944 533 m², creció un nuevo espacio en la Ciudad de México en la que se había puesto en práctica la idea de “crear” unidades vecinales de carácter autosustentable, “...la proyección de Tlatelolco no puede ser más notable, tanto arquitectónica, social y hasta filosóficamente: regenerar urbanísticamente”.⁴⁸ La Unidad Habitacional Tlatelolco surge como un símbolo reivindicador de una ciudad mexicana con una nueva sangre, como un símbolo de la unidad popular nacional, como el gran esfuerzo de la arquitectura por desterrar la miseria, la ignorancia y la insalubridad de su suelo.



Imagen 20-21. Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1964. Archivo Mario Pani UNAM-CCUT.

48 Cristóbal Jácome, *Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal*.



Este conjunto habitacional tuvo antecedentes en la Unites d’Habitation de Le Cobusier, en *Los Eucaliptos* de 1943 de Jorge Ferrari Hardoy, el *Passo d’Areia* en Porto Alegre en 1946, de Marcos Kruter y Edmundo Gardolinski; y en una escala mayor, en las “supercuadras” proyectadas en 1957 por Lucio Costa, como célula básica del piloto de Brasilia, y que fue construida para unos 3 mil habitantes⁴⁹.



Imagen 22-23. Joaquim Paiva, *Brasília*, ca. 1950-1957. Archivo personal de Joaquim Paiva.

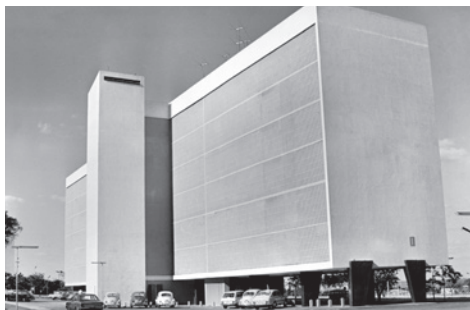


Imagen 24-25. Joaquim Paiva, *Brasília*, ca. 1950-1957. Archivo personal de Joaquim Paiva.

A partir de la construcción de las Unites d’Habitation en Marsella, Le Corbusier marcó una de las mayores reflexiones de las construcciones modernas: habitación, uso de tiempo libre, trabajo y circulación.⁵⁰ Algunas de las líneas para la construcción de habitaciones de Le Corbusier son:

49 Jorge Francisco Liernur, “Prólogo”, en Enrique X. De Anda, *Vivienda Colectiva de la Modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*, pp. 25-50.

50 Benevolo Leonardo et al., *La proyección de la ciudad moderna*, p. 159.



Imagen 26 y 27. Le Corbusier, *Unidad Marsella*, ca. 1947.

- a) Establecer una relación funcional entre residencia y servicios comunitarios.
- b) Calidad en los servicios.
- c) Definición de la llamada “unidad funcional” para la organización de un barrio.

En México existen antecedentes sobre multifamiliares y casi todos en el periodo de los años cuarenta, en los que Mario Pani destaca como el arquitecto que encabeza estos desarrollos: la Unidad Vecina número 9 (Iztacalco), el Centro Urbano Miguel Alemán-CUPA (Benito Juárez), proyectado entre 1946 y 1947; el Centro Urbano Presidente Juárez (Benito Juárez), el conjunto Jardín Balbuena (Venustiano Carranza) diseñado entre 1959 y 1951, cuyo director fue Félix Sánchez Baylón; el Multifamiliar para Maestros en Ciudad Universitaria (Coyoacán) de 1951, y la Unidad Santa Fe (Álvaro Obregón) de 1954 con la disponibilidad para 13 mil habitantes. Estas proyecciones arquitectónicas a su vez tienen su pasado posrevolucionario, enmarcado en el movimiento socialista cardenista como son: el proyecto Transición de Juan O’Gorman para el Concurso de Vivienda Obrera, la Ciudad Obrera de México, conceptualizada por un grupo de arquitectos llamados Unión de Arquitectos Socialistas, y el proyecto de Hannes Meyer para la colonia Obrera de Lomas de Becerra. Los arquitectos no tenían en mente la solución de problemas habitacionales sino resolver la base de las viviendas unifamiliares.⁵¹

⁵¹ Enrique X. de Anda, *op. cit.* pp. 25-50.

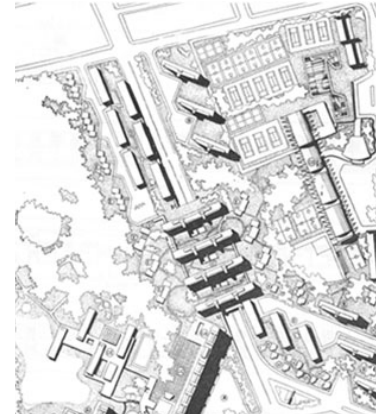


Imagen 28-30. *Conjunto Urbano Presidente Juárez*, ca. 1946.



Imagen 31. *Unidad Modelo*, 1957. Cía. Mexicana Aereofoto, S.A.

Imagen 32. *Unidad Santa Fe* ca. 1957. Arquitectura de México

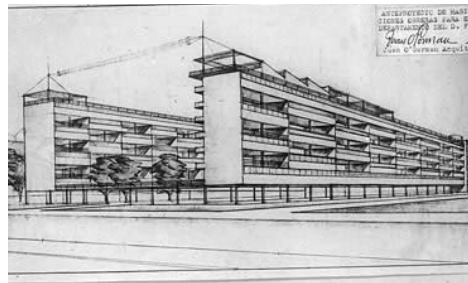
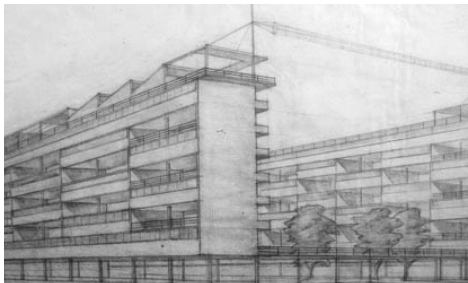


Imagen 33 y 34. Juan O'Gorman, *Proyecto Transición. Concurso de Habitación Obrera* (detalle), 1932. Colección de la UAM Azcapotzalco. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del IIE.

Mario Pani, el arquitecto de la modernidad, término de Miquel Adrià para describir a Pani, es una figura fundamental para hablar de Tlatelolco y su espacio público. Pani estudió arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París, fue hijo de una prominente familia, tanto políticamente como económicamente. Pani contaba con la confianza de Miguel Alemán desde que éste era Secretario de Gobernación y durante su periodo presidencial también. Con los conocimientos adquiridos en Europa, Pani instituyó un nuevo modelo arquitectónico, y fue el único arquitecto en tocar el tema de los multifamiliares durante el periodo de Alemán.⁵² Al inicio del sexenio de López Mateos, Pani se encontraba en el auge del renacimiento urbano con la promesa de regenerar y transformar los modelos de vida urbana.

El Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco obtuvo atención de los medios de comunicación antes de que empezará a edificarse. Durante la campaña electoral de Adolfo López Mateos, realizada en 1957, en diversas zonas del país se organizaron Consejos de Planeación en los que se discutía el problema de la vivienda. Uno de los planes anunciados para combatir el hacinamiento urbano generado por el creciente número de personas que emigraban del campo a la ciudad era crear unidades habitacionales de magnas proporciones, provis-



Imagen 36-37. Proyecciones del Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1959. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

52 *Ibid.*

tas de todos los servicios necesarios para el bienestar de sus residentes.⁵³ El plan de Mario Pani era proponer una solución a los problemas de vivienda, su premisa era empezar a perder el miedo a los proyectos medidos para comenzar a hacer obras a gran escala, tal como se demostró el éxito de éstas con la construcción de Ciudad Universitaria.⁵⁴

El Conjunto Habitacional Tlatelolco se construyó dentro de los límites de lo que Mario Pani llamó la “herradura de tugurios” o “zonas decadentes”, lugares sin servicios urbanos formados a finales del siglo XIX que tomaron como límites las vías férreas, las cuales fueron la principal barrera para el crecimiento de la ciudad. La unidad estaba delimitada al norte por la calle Manuel González; al sur por la calzada de Nonoalco, al oriente por Paseo de la Reforma, y al poniente por la Av. Insurgentes. En este espacio existían la estación férrea de Buenavista, las aduanas, almacenes y bodegas de Ferrocarriles Nacionales, que colindaban con colonias de extrema pobreza y marginación como son Tepito, Peralvillo, y la colonia Guerrero, mismas que separan a Tlatelolco del primer cuadro de la ciudad del Centro Histórico.⁵⁵ Sobre estas zonas, Pani creó zonas semiautónomas, separadas por las arterias infranqueables, para devolver la antigua estructura del barrio, restaurarlo y resolver adicionalmente el problema vial.

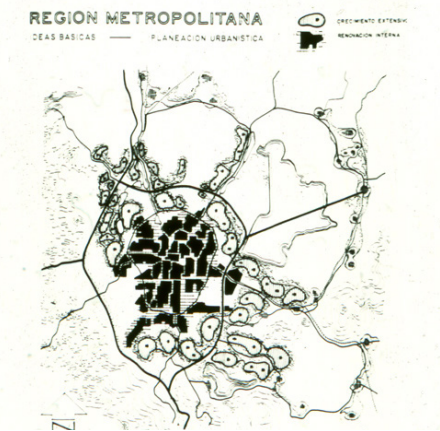
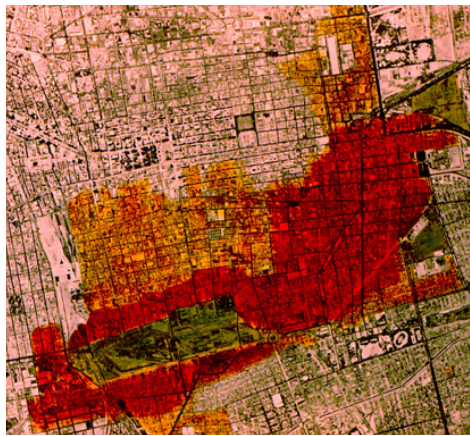


Imagen 38-39. Planos de la zona Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1959. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

53 Domingo García Ramos, *Urbanismo, Arquitectura-México*, p. 281.

54 Peter Krieger, *Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional*, en Louise Noelle (comp.), Mario Pani, p. 250.

55 Enrique X. de Anda, *op. cit.* p. 25-50.

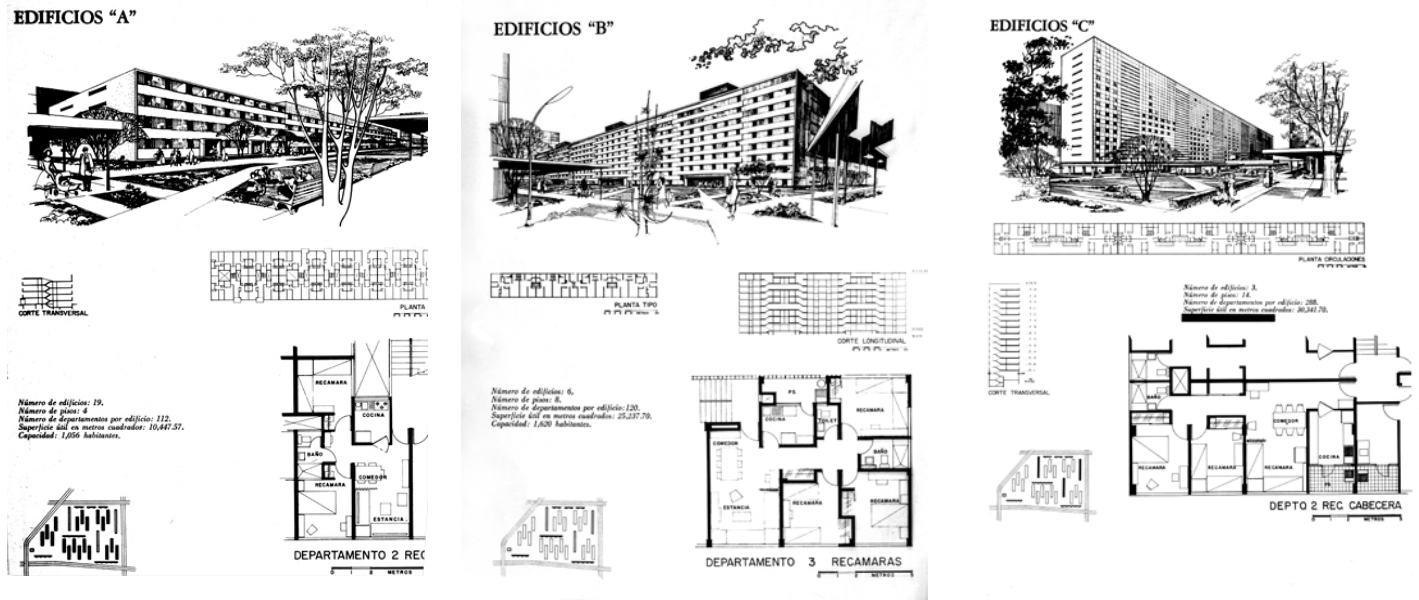


Imagen 40-42. Proyección edificio tipo A, B y C de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1958.

Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

Cuando Mario Pani conceptualizó la urbanización de Nonoalco-Tlatelolco, pensó en eliminar los criterios clasistas de los diferentes estratos económicos y sociales; estudió los malos ejemplos de conjuntos habitacionales en EUA, como es el caso de Washington, donde se desarrollaron expresiones arquitectónicas formadas por buenos servicios y urbanización, pero que estaban destinadas sólo a ciertas clases raciales, como las personas de color, lo cual ocasionó que continuara la segregación, odio racial y cultural. Tlatelolco fue contemplado como un lugar donde no se sabría para qué estrato social se habría hecho, para esto, diseñó la arquitectura con base a una diversificación social y económica sobre la que se diseñaron cuatro tipos de vivienda: A, B, C, D, donde la A es la clase social más modesta y la D aquella que tenía el mejor poder adquisitivo. Con la finalidad de apoyar a las clases más bajas, se redujo la renta de los estratos de tipo A para que pudieran acceder más fácilmente al estrato B, y la C para un estrato más desahogado. Los aumentos monetarios surgieron en los comercios y en las viviendas de tipo D, cuyos propietarios tenían la posibilidad de adquirir una casa; a estos últimos se les diseñaron los condominios más altos de Tlatelolco. Pani no sólo pensó en urbanizar la ciudad,

sino que también pensaba en el desarrollo social. Su preocupación era desarrollar la base de una nueva generación de mexicanos dignos, con un decantado y sólido sentido de los deberían ser valores inalienables al individuo.⁵⁶ Sobre estas bases, la conceptualización del multifamiliar redefinió la idea del interior, la eliminación de las cuestiones simbólicas y culturales de los objetos, se impuso el orden y lo funcional; el estilo de la casa opulenta habría de ser eliminado en el sector popular.⁵⁷



Imagen 43. Sin título, 1955. SINAFO-INAH.

Imagen 44. *Reina Juliana de Holanda en la Torre de Banobras en Tlatelolco*, SINAFO-INAH, ca. 1967

Imagen 45-46. *Tlatelolco 1964, 1964*. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

56 Archivaldo Deneken Martínez, *Revista construcción moderna (entrevista con Mario Pani)*, edición especial de la Unidad Habitacional de Tlatelolco, p. 10.

57 Jorge Francisco Liernur “Prólogo”, en de Anda Enrique X., *op. cit.*

En suma se construyeron 102 edificios de departamentos, todos en forma de bloques rectangulares y de alturas variables, donde los más bajos fueron diseñados para la clase más humilde y los más altos para los de mayor poder adquisitivo. El número de pisos por edificio va de entre 4, 7, 8, 14 o 22, en cuatro fachadas y con distintos accesos. A pesar de que la imagen general de la obra sugiere uniformidad y líneas rectas, incorpora algunos elementos que rompen la monotonía estructural: las diferencias de altura y orientación de los edificios, las amplias áreas verdes y las líneas ondulantes en los andadores. La conformación arquitectónica de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco es propia de las estructuras funcionalistas, dispuestas de manera variable según las ideas fluctuantes en el debate internacional.⁵⁸ En este sentido, para alejarse de la imagen fría y homogénea de los edificios modulares, Mario Pani diseñó la torre de Banobras, destinada a alojar las oficinas del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas. Éste aportó el 80% del total de los capitales para la construcción de la U.H. Nonoalco-Tlatelolco. Bajo la dirección de Guillermo H. Viramontes, Banobras se convirtió en la institución que en el sexenio de López Mateos invirtió en un número importante de proyectos arquitectónicos.⁵⁹

No podemos dejar de mencionar uno de los edificios icónicos de Tlatelolco: el moderno edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que fue diseñado por Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto que construiría los símbolos arquitectónicos de la sociedad mexicana, y quien le dio una imagen a la religión católica realizando la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, aportó al entretenimiento nacional con el Estadio Azteca, construyó un lugar a la cultura mexicana con el Museo Nacional de Antropología e Historia, y otorgó un símbolo a la diplomacia mexicana con la cancillería de Relaciones Exteriores. Este edificio se convirtió en la representación de la diplomacia en América Latina al firmarse en su seno el Tratado para la Proscripción de las Armas Nucleares en Latinoamérica, instrumento impulsado por Alfonso García Robles, Premio Nobel de la Paz, quien agregó una marca indeleble a la presencia de Tlatelolco en la vida del país.⁶⁰

58 Cristóbal Andrés Jácome Moreno, *op. cit.*

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

2.4 Cuadrante social: El régimen, elementos sociales y políticos

Lo que hace distinta a una sociedad es la naturaleza de su población, su historia y su cultura. La búsqueda exhaustiva por la modernidad, entendida como un estadio distinto de civilización en el que se logra la estabilidad política y existen cimientos sólidos para el desarrollo de las personas en la sociedad y la economía,⁶¹ esa es la historia contemporánea de Tlatelolco.

México, en su búsqueda de la modernidad, trató siempre de imitar al modelo económico en boga. Hay ejemplos que escenifican las prioridades de modernizar al país. En el siglo XIX, el Porfiriato priorizó los avances tecnológicos y de infraestructura del país antes que la urgencia de estabilizarlo, como resultado hubo el estallido de una revolución, dicha modernidad sólo provocó inestabilidad. Octavio Paz, en *El Laberinto de la soledad*, observa la sucesión y el regreso, donde el pasado y el presente se reconcilian. Desde la Revolución Mexicana, en la que el régimen porfirista elevaría las armas de los grandes descontentos sociales, el régimen premoderno de la posrevolución seguía ejerciendo violencia de manera aberrante, violando las garantías de los derechos individuales constituidas en la Constitución de 1917. El claro ejemplo de esto son las manifestaciones sindicalistas de los ferrocarrileros en 1958-59, que se hacen visibles a la par de la industrialización de México.⁶²

Cuando el país se pudo estabilizar después de la Revolución Mexicana, los gobiernos optaron por un estado desarrollista que permitió un esplendor económico, el desarrollo de ciudades y el incremento en el poder adquisitivo de los mexicanos, aumentando la clase media y media alta del país. Sin embargo, después de una década de desarrollo prolífico, la estructura gubernamental no permitió darle flexibilidad a los procesos de ajuste y adecuación que las sociedades requieren para prosperar y progresar, y terminó trastocando todas las esferas económicas y sociales. En nuestro país hay un síndrome autoritario, los gobernantes hacen esperar a los gobernados, la cultura autoritaria se caracteriza precisamente por el desprecio a la norma con una buena cantidad de justificaciones. El lastre también radica en la actitud ciudadana frente a los fenómenos sociales.⁶³

61 *Ibid.*

62 Luis Rubio, *Ganarle a la mediocridad. Concentrémonos en ganar*, p. 56.

63 Federico Reyes Heróles, *El resistente autoritarismo*, Conferencia magistral en el CCUTlatelolco.

La generación de los sesenta estaba integrada por jóvenes que se encontraban ante la posibilidad de pensar en algo más que en la mera subsistencia, pero también se enfrentaban a una cultura política hermética, basada tanto en el culto a la autoridad –encarnado en primera instancia por el presidencialismo–, como en la confiscación del espacio público, cuya utilización era exclusivamente gubernamental. Una sucesión de cercos abarcaba el control de la libertad de expresión, el sindicalismo, la información y varios segmentos de la vida cotidiana, formando un horizonte restrictivo y abiertamente conservador que atravesaba la mentalidad de derechas e izquierdas. Desde este punto, podemos entender el inicio de cómo los espacios públicos fueron ganando fuerza a partir de los movimientos sociales para representar la ideología ciudadana.

El reflejo de la crisis social de esa época se contempla de forma evidente en el año 1968 con los problemas de la civilización política moderna articulada sobre la estrecha vinculación entre saber y poder. La política tenía una legitimidad doble: la electoral-procesual, basada en la opinión pública, y la segunda de orden administrativo sustancial, basada en la burocracia y el saber universitario.⁶⁴ Octavio Paz mencionó la “democratización” como una palabra común del movimiento estudiantil mexicano, ya que todas las peticiones se resumían a la conciencia popular: la idea de democracia.



Imagen 47-48. *Mítin 2 de octubre en Plaza de las Tres Culturas, 1968. Acervo Comité del 68.*

64 Mario Perniola, *El fin del mundo de la acción...*, Conferencia magistral en el CCUTlatelolco.



Imagen 49. *Viva el vicio, el vino y la vagancia*, 1968.
UNAM-MUCA.



Imagen 50. "V" de la victoria, 1968. UNAM-MUCA.

El resultado del régimen social marcó el surgimiento del Movimiento Estudiantil de 1968, que mediante acciones políticas reclamó a la sociedad la libre expresión, acusando al gobierno de Díaz Ordaz y a su cuerpo policiaco de granaderos de corrupción y de continuas violaciones a los derechos humanos. El movimiento estudiantil terminó el 2 de octubre de 1968. Aproximadamente 10 mil personas se congregaron en la Plaza de las Tres Culturas de la Unidad Habitacional Tlatelolco, donde elementos federales abrieron fuego contra civiles. No se sabe el número exacto de los muertos, pero muchos historiadores y expertos en movimientos sociales marcan este evento como unos de los mayores crímenes del régimen político de la segunda mitad del siglo XX.

El 68 fue un intento desde ese espacio civil intermedio para romper la presión asfixiante de un universo hostil y retardatorio, un pesado fardo para el desarrollo de las sociedades modernas.⁶⁵ Ahora solamente cabe "resistir al olvido" y recordar la frase tan emblemática del entonces rector de la UNAM, Javier Barros Sierra: "Viva la discrepancia".

Desde este punto, podemos analizar la dimensión políticosocial que rodea la crisis del "pensamiento moderno". Mario Perniola le llama "régimen arquimítico", y retoma lo que Octavio Paz ya había señalado: el 2 de octubre fue la repetición de un evento ocurrido cuatro siglos antes, la masacre realizada por los españoles el 13 de agosto de 1521, que significa la caída del imperio mexica, que en otros términos ellos ordenaron. Paz considera al 68 como "la repetición del arquetipo azteca".⁶⁶ De la misma forma, Perniola plantea la existencia de una continuidad entre los señores aztecas, los virreyes españoles y el Partido Revolucionario

Institucional. Las autoridades de los sesenta en el país no pertenecen a la modernidad, sino a la temporalidad mítica. A su vez, la tragedia de 1521 fue precedida en 1473 por la conquista de Tlatelolco por los aztecas, y se puede seguir retrocediendo a 1426, año en el que dos *Tlatoanis* aztecas fueron asesinados por otro jefe azteca, por la posesión del lugar mítico. La dimensión histórica-político-social que contiene Tlatelolco pareciera sometida a la repetición infinita.

65 *Ibid.*

66 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 253.



A LOS COMPANEROS CAIDOS
EL 2 DE OCTUBRE DE 1968 EN ESTA PLAZA

CATALINA GARCERAN FARRERO, 11 AÑOS. ANA
MARIA MAXIMIANA MENDOZA, 16 AÑOS. GREGORIO
REYNOSO ORTIZ, 21 AÑOS. ANTONIO SOLOZANO
GARCIA, 47 AÑOS. AGUSTINA MATOS DE CAMPOS,
40 AÑOS. CICILIO LEON TORRES, 27 AÑOS. ANA
MARIA BUSCHER KRUGER, 19 AÑOS. JOSSE RAMIREZ
GOMEZ, 55 AÑOS. CARLOS BELTRAN MACHO, 29
AÑOS. MIGUEL BARRERA JAYAS, 11 AÑOS. JOAQUIN
KOJAS LUNA, 17. GEORGINO PEREZ GONZALEZ,
29 AÑOS. SOLEMNACION CASALLERO GONZALEZ,
35 AÑOS. LUIS GOMEZ ORTEGA, 20 AÑOS. JAIME
PINTADO SUI, 36 AÑOS. GUERREROMRIVERA TORRES,
15 AÑOS. REYNALDO MONZALVO SOTO, 43 AÑOS.
GONZALEZ SERAFINO CABALLERO GARDUÑO, 15
AÑOS. FERNANDO MORALES CHIARTE, 20 AÑOS.
RODRIGO MARTIN RAMBEVA, 17.
Y MUCHOS OTROS, CUYOS NOMBRES
Y EDADES...

...LA SIGUIENTE NADIE
...ARRIDA
...OCURRIÓ NOTICIA
...DEL TIEMPO.
...FUE EN BUENOS AIRES
...EN EL PROGRAMA
...INTERCALADO
...EN EL BANQUETE
...DEL BANQUETE.
...del 4 de febrero de 1968





REVOLUCION DE SIGLO

3

EL ESPACIO PÚBLICO, URBE, MEMORIA Y RESISTENCIA:
REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

*Hablo de la ciudad inmensa realidad diaria hecha
De dos palabras: los otros,
y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros,
un yo a la deriva,
hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada
por sus tercios fantasmas, regida por su despótica memoria,
y que ahora me dicta estas palabras insomnes,
hablo de las torres, los puentes, los subterráneos,
los hangares, maravillas y desastres,
Octavio Paz, **Hablo de la ciudad**⁶⁷*

El espacio público urbano no es el espacio en negativo de las viviendas, no es el espacio “vacío” de la ciudad, sino el espacio que proporciona vida. Alberga un conjunto extenso de funciones, tiene un marcado carácter simbólico y representa el punto de equilibrio de la ciudad, el lugar donde se igualan los ciudadanos, el espacio de la democracia. Como mencionó Josep Ramoneda: “la ciudad democrática es aquella en que los ciudadanos se atreven a decir: la calle es nuestra”.⁶⁸

En México encontramos espacios con un gran simbolismo, lugares donde el espacio público es el lugar del uso público de la razón, diferenciándolo del uso privado de la razón, aludiendo a la distinción kantiana.⁶⁹ El uso público de la razón goza de una libertad ilimitada. El uso privado es

67 Octavio Paz, *Un sol más vivo: Antología poética*, pp. 30-32.

68 Joan Olmos, “Crisis y reconquista del espacio público”, *Ciudades (IM) propias: La tensión entre lo global y lo local*, p. 40.

69 Refiere a la diferencia entre la intuición e intuición formal, la intuición formal contiene unidad de diversas representaciones, la cual no implica la forma de la intuición.

doméstico y a menudo sometido al mandato.⁷⁰ De esta forma, encontramos a Tlatelolco como un icono histórico que monitorea y vigila la ciudad, aquél que se manifiesta en sus espacios, que logra resignificar el símbolo de resistencia;⁷¹ el simbolismo que representa el anclaje perdido que redefine a la comunidad citadina por excelencia, marginada por azar y endurecida por su identidad.

El espacio público es un espacio físico, simbólico y político.⁷² Tlatelolco no escapa ante esta percepción. Los movimientos urbanos de la segunda mitad del siglo XX irrumpieron con fuerza en la vida política, económica y social y habrían de impregnar y penetrar en todos los ámbitos de la realidad social, imprimiendo la idea abstracta de los espacios públicos como escenarios de conflicto social, que harán recordar que la población no sólo habita lugares, sino que también se compone de ciudadanos que toman su papel como entes que configuran y cambian su entorno mediante el ejercicio de su presencia en los espacios urbanos.



Imagen 51. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto homónimo, 2015-2016.

70 Josep Ramoneda, *Ciudades (IM) propias: La tensión entre lo global y lo local*, p. 40.

71 Rubén Cantú Chapa, *Tlatelolco: la autoadministración en unidades habitacionales, gestión y planificación urbana*, pp. 141-151.

72 Michel Bladimir, “La historia de la ciudad... es la de sus espacio públicos”, *Arquitectura y urbanismo*, p. 2.

Más allá de su zona arqueológica, el conjunto habitacional al que nos referimos no es considerado un espacio público monumental o histórico como otros espacios de la Ciudad de México debido a la cualidad objetiva con la que fue creado. Es la interpretación histórica que le damos a Tlatelolco y a lo que ahí evocan los sucesos, las vivencias y objetos lo que le da su carácter histórico y clave de la vida nacional; sólo basta recordar el protagonismo de la Plaza de las Tres Culturas como una trinchera en 1968, o un elemento de identidad nacional y resistencia ante la llegada de los españoles.

Como se presentó en el capítulo anterior, la potencia de los conflictos sociales, los terribles sucesos de las fuerzas naturales, la calidad de vida urbana y la dinámica poblacional, serían los elementos para desatar el poder y la fuerza de la ciudadanía en la construcción de la sociedad a través del espacio público. Estas fuerzas habrían de crear la eferescencia para retomar Tlatelolco, no sólo como una convergencia de carácter político, sino también de reacciones culturales y artísticas.



Imagen 52. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto homónimo, 2015-2016.

3.1 Espacio público: representar el espacio físico, simbólico y lo político

El espacio público, constituye el ámbito de lo urbano por antonomasia, se trata de espacios usados transitoriamente –la calle, la plaza, el parque y los lugares de encuentros ciudadanos– asistiendo como principio ordenador y estructurante entre la propiedad privada urbana y la propiedad pública, en cada área de la ciudad.⁷³ Asimismo, supone un punto de partida para albergar la vida urbana, que se basó principalmente en el ocio y el consumo recreativo de una amplia clase social, impulsora del desarrollo capitalista, conceptos con los que incluso fue construido Tlatelolco en el auge de la modernidad. También otorgó a la ciudad un gran dinamismo urbano, así como la diversidad social y cultural.

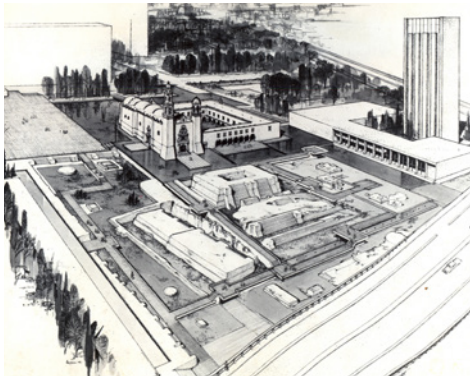


Imagen 53. *Proyección de la Plaza de las Tres Culturas*, ca. 1959. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

Imagen 54. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto homónimo, 2015-2016.

El espacio público es un espacio físico, simbólico y político, y Tlatelolco no escapa ante esta percepción. Los movimientos urbanos de la segunda mitad del siglo XX irrumpieron con fuerza en la vida política, económica y social; dichos acontecimientos habrían de impregnar y penetrar todos los ámbitos de la realidad social, dejando así, la idea abstracta de que los espacios públicos son escenarios de conflicto social. Sin embargo, estos espacios reconocieron que la población no sólo habita lugares, sino que también forma parte del desarrollo de los ciudadanos que interpretan su papel como entes que configuran y cambian su entorno a través de ejercer su presencia en los espacios urbanos.

⁷³ E. Venturini, “La ciudad actual y la necesidad de recuperar las dimensiones humanas de los hechos urbanos”, *Arquitectura y urbanismo*, p. 16.



Imagen 55. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto homónimo, 2015-2016.

Es muy claro que la nueva urbanidad contemporánea descarta los proyectos en los que se planea configurar espacios públicos de gran envergadura, optando por el hacinamiento de la población en edificios verticales de aproximadamente 40 a 70 m², sin espacios públicos abiertos que generen convivencia o reuniones sociales, espacios privados desarticulados de los espacios abiertos. El sociólogo urbano Jordi Boja menciona que el dilema básico del urbanismo contemporáneo es que los procesos desurbanizadores disolutorios de la ciudad, favorecen la densidad poblacional y la homogeneidad funcional social. “El modelo funcionalista” de Mario Pani contiene aún las ideas de regeneración social a través del espacio público, no promueve la urbanidad desconectada, segregada y atomizada como el modelo actual de urbe.

Pero a pesar de todo, la ciudad demanda la relevancia del espacio público como soporte de modos y estilos de vida, como ámbito físico de la expresión colectiva y de la diversidad social y cultural. No olvidemos cómo la Ciudad de México se ha visto colapsada por ser escenario de intensas protestas ocupando los lugares más emblemáticos de la ciudad, con el fin de irrumpir

en lo cotidiano y así, hacer notar los motivos de la manifestación, para cuya respuesta el gobierno ha recurrido a la expulsión. Los hechos nos dejan una reflexión importante: ¿a quién le pertenece el espacio público y quién tiene derecho sobre éste?

La potencia de los conflictos vecinales, los terribles sucesos de las fuerzas naturales, la calidad de vida urbana y la dinámica poblacional, serían los elementos para desatar el poder y la fuerza de la ciudadanía en la construcción de la sociedad a través del espacio público.

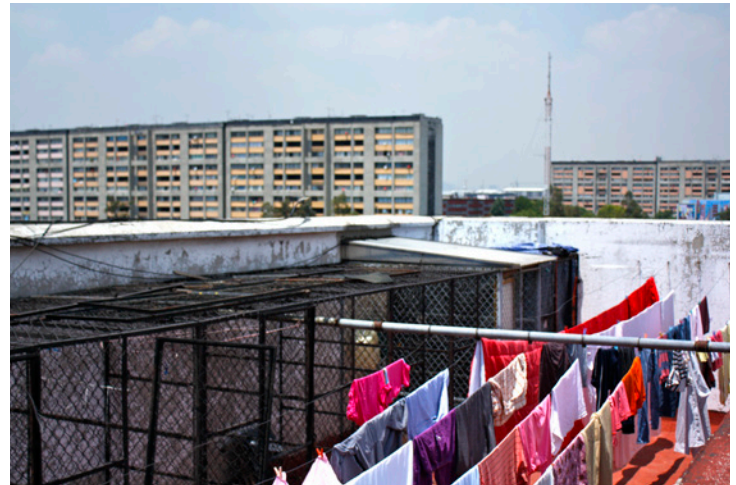


Imagen 56-57. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto homónimo, 2015-2016.

El año de 1968 significó para Tlatelolco la toma del espacio público como un lugar de diálogo democrático, y un intento de exponer públicamente las posiciones políticas y sociales en pro de una apertura democrática como derecho ciudadano. Es vital mantener y enriquecer a la ciudadanía con el entorno socializador igualitario, de identificación simbólica y de participación cívica. Lo cierto es que resulta difícil imaginar una sociedad democrática sin el fortalecimiento del lugar por antonomasia de la civilidad. El espacio público es el lugar de la cohesión social, en el que los intercambios se desarrollan, y, cuanto más abierto esté a todos, más expresará la democratización política y social.

Las manifestaciones urbanas se traduce en el poder, en las que se da lugar a encuentros y acuerdos entre individuos y colectividades. El espacio público se ha convertido en una he-

herramienta de acción que reclama a las ciudades sus propios lugares para reivindicarlos como públicos, donde las construcciones verticales ya no significan el poder, ya que los verdaderos espacios de poder son las plazas, los parques, los andenes, los aeropuertos y todo aquello donde la acción colectiva afecte o paralice las esferas de la sociedad.

Ante las observaciones mencionadas, los espacios públicos en México han resultado ser en los últimos años un lugar de conflicto, son el resultado de la relación entre los usuarios y los ocupantes.⁷⁴ Justamente el conflicto responde a la estratificada urbanidad en la que los espacios tienen una jerarquía, uso y significado. Sin embargo, la ciudad es el resultado de la decisión del hombre de vivir en comunidad, el espacio es, por principio, de carácter público.

Los problemas en el espacio público también se deben a la falta de inclusión, ya que “la conformación urbana es el resultado de oposiciones y sustituciones aparecidas en el espacio a lo largo del proceso histórico”;⁷⁵ y reflejan sin duda, la crisis de lo tradicional. García Canclini nos menciona que la atomización de las prácticas de consumo cultural provocan una disminución en los usos compartidos de los espacios públicos, y a su vez la pérdida de peso en las tradiciones locales e interacciones barriales,⁷⁶ que son compensadas por enlaces mediáticos, los cuales producen un reforzamiento del hogar y de una cultura transnacionalizada. No es de sorprender que los grandes espacios públicos de Tlatelolco se vean opacados por el aparato electrónico más novedoso o las series en *streaming* del momento, y aunado a esto, la recurrente inseguridad de sus espacios públicos, da como resultado el hacinamiento de las personas en sus departamentos.

Desde la perspectiva de Jordi Borja, debemos no sólo habitar lo ya habitado, sino “conquistar la ciudad”, refundarla con una ciudadanía activa con base en tres ejes fundamentales: **ciudad, espacio público y ciudadanía**.⁷⁷ De esta forma la ciudad se apropia del espacio público como un lugar de cohesión social y de intercambio.⁷⁸

Así, para que Tlatelolco pueda convertirse en un espacio público incluyente, primero debe

74 Manuel Delgado, *Congreso Arquine*, 2013.

75 Venturini, E., *La ciudad actual y la necesidad de recuperar las dimensiones humanas de los hechos urbanos*. p. 2

76 Néstor, García Canclini, *El Consumo Cultural en México*, p. 8.

77 J. Borja, *La ciudad conquistada*, pp. 71-79

78 J. Borja, *La ciudad es el espacio público*, p. 1.

construirse una ciudadanía de manera cotidiana y plural, ya que el ciudadano es el factor central de la conformación de la ciudad y que interactúa con la misma. La ciudad debe permitir a los ciudadanos expresar sus voluntades colectivas para la cohesión, el intercambio y la inclusión social.



Imagen 58-59. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto homónimo, 2015-2016.

Imagen 60-61. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto homónimo, 2015-2016.



FERRERO

3.2 Urbe, memoria y resistencia

Para encontrar la resignificación del espacio público a través del devenir histórico-social, podríamos retomar el cuadrante de representación y añadir tres ejes que se yuxtaponen en la interpretación: **urbe, memoria y resistencia**, esto con la finalidad de enmarcar el caso de estudio. Estos elementos funcionan como los entes que amalgaman la identidad de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, y que a continuación se explican conceptualmente:

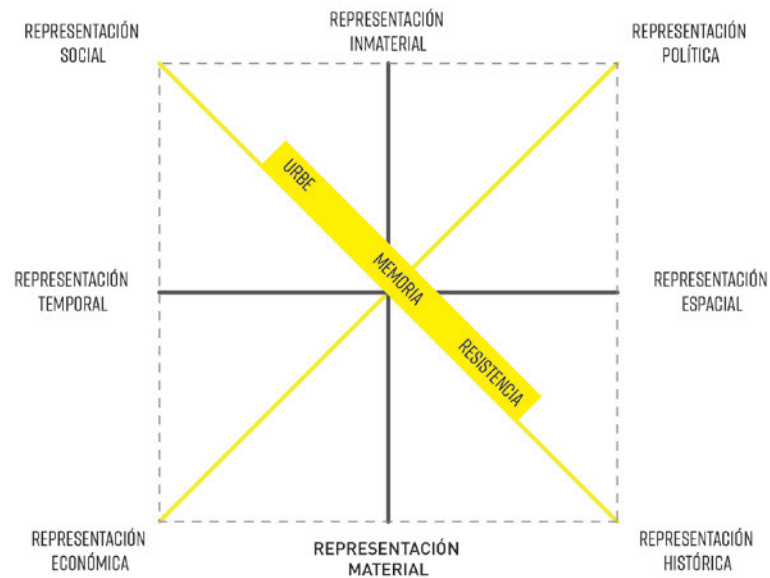


Figura 6. Ramírez V. 2014. Cuadrante de representación + urbe, memoria y resistencia (basado en los estudios de Fernando Zamora).

1. Urbe. Las ciudades se proyectan en relación con sus orígenes y sus particularidades sociales y culturales, con la finalidad de que sean fieles a los rasgos identitarios de una sociedad y al imaginario local de lo idílico, lo expresivo y de las experiencias singulares a la sensibilidad humana. Tlatelolco contiene las características para proyectar rasgos de identidad, sin embargo, durante varios años ha sido un espacio excluido debido a

que no cumple con la conceptualización del desarrollo económico, entendido como factor determinante de la calidad de vida. La Unidad carece de un sustento financiero y social y ha quedado en permanente recesión desde la década de los 80, razón por la cual ha sido un espacio marginado y secundario dentro de la urbe de la Ciudad de México.

2. Memoria. La memoria declarativa se complace en evocar los recuerdos y en contarlos, pues el recuerdo está muy unido a las acciones.⁷⁹ Una de las características importantes para el reposicionamiento de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco es su capacidad para ser memorable. La clave para la reconstrucción de los lugares es la pertenencia individual de los espacios, ya que sin ésta no existe la memoria ni la identidad, la cual podrá dirigir una reconstrucción del espacio democrático estableciendo bases políticas de participación en el poder, a través del cual las necesidades y el potencial de sus habitantes se expresan.

Tlatelolco es más que un espacio portador de una serie de valores, es un espacio universal creado desde lo local, que enseña y ayuda a entender quiénes somos, para crear una conciencia ciudadana en cuanto al desarrollo y fomento de una cultura urbana.⁸⁰

3. Resistencia. Tlatelolco ha simbolizado durante más de 500 años la resistencia política y social. Ha escrito la historia pública de la Ciudad de México mediante sus expresiones. Pero este espacio compartido tiene que ser retomado con interés, y ser un espacio donde se entienda al sujeto autónomo en contacto con los otros, donde reconoce a los demás y se reconoce a sí mismo,⁸¹ y a su vez, donde la colectividad contribuye a la democracia del espacio para apropiarse de éste y, de esta manera, “resistirse a ser olvidado”.

El evidente abandono de Tlatelolco se debe a los sismos de la segunda mitad del siglo XX, que son el resultado de las crisis económicas y sociales de los años ochenta. El 19 de septiembre de 1985, la Ciudad de México se vio abrumada por los escombros de un

79 Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, pp. 64-66.

80 Joan Llavera i Arasa. “Ciudades globales-espacios locales”. *Ciudades (IM) propias: La tensión entre lo global y lo local*, pp. 40.

81 Josep Ramoneda, *op. cit.*, pp. 71-79.

terrible terremoto. Ante la ineficacia del gobierno federal paralizado por la tragedia, y del miedo de la burocracia sobre las acciones espontáneas, la ayuda fue encabezada solidariamente por la sociedad civil, que finalmente rechazó el régimen, la corrupción y la falta de ayuda de un gobierno ineficaz. La destrucción de Tlatelolco en los años 80 marcó el fin de la modernidad mexicana.



Imagen 62-63. Sin título (terremoto de 1985), 1985. Colección particular.

El gran problema del espacio público se puede definir por la falta de tres factores fundamentales para el desarrollo de los individuos en el espacio: el acceso, la función y el fin.⁸² El **acceso** es aquel espacio en el que todo el mundo puede acceder en igualdad de condiciones, independientemente de su origen o poder social; la **función** es el lugar donde se establecen las relaciones que van más allá de lo privado, y por tanto, crean comunidad en sociedades dominadas por el individualismo; y el **fin** es la pluralidad y el fundamento del espacio público como garantía del poder real de la sociedad.

Los espacios urbanos tienen también otro sentido y otra razón de ser: son la realidad para las vidas de los habitantes, son espacios sociales y de identidad. El desarrollo de este vínculo de pertenencia entre el espacio y sus habitantes es clave en la búsqueda de sentido del espacio social y, por tanto, del futuro de una ciudad.⁸³

Tlatelolco podrá no ser el resultado que la modernidad esperaba, pero el sincretismo y la identidad que ha logrado en el imaginario de los mexicanos es difícil de encontrar en otros espacios; es un lugar que resignifica su pasado para encontrar un nuevo entendimiento del presente. **3.3 El**

82 *Ibid.*, pp. 71-79.

83 Llavera i Arasa Joan, *op. cit.*, p. 40.



BASURA
INORGANICA

BA
ORD



3.3 El arte de representar: el arte como representación social y simbólica

Las representaciones individuales o sociales hacen que el mundo sea lo que pensamos, o al menos lo que debe ser. Nos muestran que, en cada momento, lo ausente se agrega y lo presente se modifica, pero si esto ausente choca y desencadena una construcción de pensamiento grupal, entonces es cuando juegan las representaciones que vienen de afuera, de lo externo, aquéllas que penetran en nuestro campo de acción. El equilibrio natural del espacio social se desequilibra y con éste llegan elipses y huecos simbólicos. Para reducir el desequilibrio, es preciso que el contenido de la representación se desplace al interior de los individuos para hacer familiar lo insólito, “cambiar el universo conservándolo como nuestro universo”, esto sólo es posible haciéndolo pasar por vasos de comunicación y lenguajes recíprocos como el arte.⁸⁴

Si hablamos de representación, debemos reconocer el significado de un concepto fundamental: “la memoria” que, según Paul Ricoeur, es la lucha contra el olvido, y el olvido es el reto por excelencia, opuesto a la ambición de la fiabilidad de la memoria,⁸⁵ la cual no sólo es un proceso mental, hay que recordar su dimensión performática, su irremediable vínculo con el cuerpo individual y colectivo, con la temporalidad y el diálogo. El arte es una catarsis del olvido, es la representación abstracta de la memoria; en este caso, específicamente hablaremos de la representación en espacios públicos, aludiendo a su visión colectiva.



Imagen 64-65. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto Tlatelolco Memoria y Territorio, 2015-2016.

84 Serge Moscovici, *El Psicoanálisis, su imagen y su público*, pp. 27-44.

85 Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 64-70.

El “olvido definitivo” promovido por una política de amnesia inducida para la construcción de la memoria colectiva, y el “olvido de reserva”, del que emergen imágenes y acontecimientos que construyen nuestras memorias personales,⁸⁶ fueron móviles fundamentales para las piezas de arte público dentro del espacio de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, las cuales se abordarán en la presente investigación.

Por tal motivo, las representaciones determinan las prácticas sociales en las situaciones en que la carga afectiva es fuerte y la referencia a la memoria colectiva es necesaria para mantener la identidad. La existencia de las prácticas de grupo es el móvil fundamental para que artistas visuales, arquitectos y cineastas intervengan el espacio de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. La esencia de estas piezas no consiste en convertirse en vivencias, sino en ser la vivencia por medio de su propia existencia, debido a que el empuje de su presencia abre el mundo a la reflexión.⁸⁷

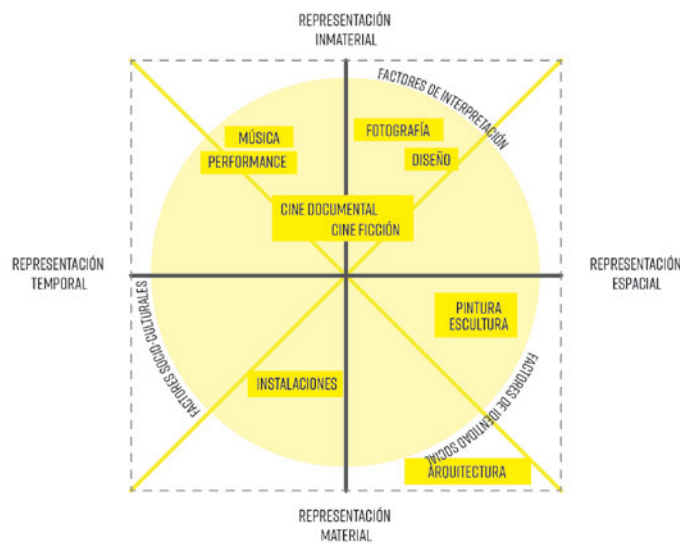


Figura 7. Ramírez I. Cuadrante de representación con la ubicación de disciplinas (basado en los estudios de Fernando Zamora). 2014

86 Diéguez, Ileana. “iNo?, Teatro Ojo. Escenarios y teatralidades de la memoria”. *El orden invisible. Arte, escena y espacio público. Memoria de los 40 años del Movimiento Estudiantil del 68*, pp. 30.

87 Hans-Georg Gadamer, *op. cit.* pp. 10-30.

Las manifestaciones artísticas alrededor de Tlatelolco no tardaron en surgir poco antes de la segunda mitad del siglo XX; la fotografía y el cine fueron las primeras disciplinas en representar la realidad casi como la realidad misma y con una profunda interpretación de sus autores.

Después de analizar a través del cuadrante de representación los contextos sociales, y antes de comenzar a abordar las manifestaciones artísticas que se han creado alrededor de Tlatelolco, es fundamental retomar nuevamente el cuadrante “representación” para situar a cada tipo de disciplina en los ejes de representación correspondiente, lo que permitirá cruzarlos con los factores contextuales que influyen en la creación de las obras. Cabe destacar que algunas disciplinas comparten dos ejes, como es el caso del cine, el cual por su complejidad se encuentra en tres ejes de representación: 1) representación temporal, porque se contextualiza en un momento en la historia, ya sea ficticia o documental, 2) representación inmaterial debido a lo intangible de la proyección y 3) representación espacial, porque las acciones suceden en lugares específicos en el espacio-tiempo.

Hasta esta fase, el cuadrante de representación ha ayudado a entender los factores sociales que influyen en la creación artística, que nos permitirá entender las imágenes artístico-sociales que nacen de las obras que a continuación presentaremos:

El cine es quizá, la representación que está intrínsecamente ligada con la realidad social, ya que refleja a la ciudad más transparente y se encuentra ligado con la temporalidad que tiene una correspondencia con el espacio; constantemente “esculpe el tiempo” como lo mencionó Andrei Tarkovsky, pero a la vez materializa las imágenes que, en el caso de Tlatelolco, son representaciones sociales del imaginario colectivo.

El cine de los años cuarenta encontró una salida en la estética urbana, no sólo es recurrente sino recreadora de lugares comunes. Entre los temas del cine de aquella década se encuentran la modernidad y la monumentalidad en contraste con los problemas sociales del centro de la ciudad. Los encuadres retratan el plano urbano, el crimen, las pasiones amorosas, los engaños, el enriquecimiento, la pobreza y la vida de los barrios antiguos.⁸⁸

88 Assad Carlos Martínez, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, México, pp. 19-20.

Luis Buñuel en sus *Olvidados*, quien inspirado en la película *Víctimas del pecado* (1950) de “el Indio” Fernández, muestra en una de sus escenas a una prostituta tirando a su hijo recién nacido en un basurero, mencionó que cuando vio esa escena se convenció de continuar filmado en México. En *Víctimas del pecado*, Ninón Sevilla, protagonista de la historia, camina debajo del puente de Nonoalco entre las vías de los ferrocarriles, lugar recurrente como escenario de varias historias del cine mexicano, ya que representó la modernidad en contraste con la miseria social.



Imagen 66. Emilio El Indio Fernández, Ninón Sevilla y Tito Junco en *Víctimas del pecado*, 1950.



Imagen 67. Emilio El Indio Fernández, Ninón Sevilla y El Indio Fernández en *Víctimas del pecado*, 1950.

Luis Buñuel, con su mirada española, observó la miseria urbana desde los puntos fronterizos de la ciudad, lugares áridos por su violencia y desigualdad. *Los olvidados* es un reflejo transparente de la sociedad mexicana de aquellos años, que, aunque vista desde la periferia, es una mirada crítica y persistente a la modernidad. El cineasta provocó un doble estallido: primero sobre las convicciones dramáticas y el código documental, siempre con el toque de irrealidad en su escape surrealista⁸⁹ por lo que también podríamos mencionar que esta película también tiende a representar lo inmaterial.

Los olvidados fue filmada unos años antes de que se comenzará el proyecto de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, la cual fue una utopía que duraría pocos años, que nunca

⁸⁹ Daniel González, *Luis Buñuel la trama soñada*, p. 33.

fue económicamente alcanzable para los habitantes que Buñuel retrató en *Los olvidados*; los paupérrimos fueron desplazados hacia las colonias Guerrero y Morelos, o muchos de otros emigraron a las orillas del norte de la ciudad.



Imagen 68-70. Luis Buñuel, *Los olvidados*, Filmoteca UNAM. 1950.

Otra película destacada del Nonoalco de los 40 es *La vagabunda* (1947), de Miguel Morayta Martínez, quien toma la ciudad como el lugar simbólico del tránsito de lo rural a lo urbano. En el prólogo Morayta dimensiona la ciudad y con paneos podemos visualizar La Nacional,⁹⁰ la construcción del Sears de avenida Juárez, el cine Alameda, la Pulquería la Barca de Oro con murales de Frida Kahlo y Diego Rivera, la marquesina del Teatro Follies, hasta llegar al puente de Nonoalco, donde transcurre la historia de una fichera de un cabaret que deambula por Buenavista.⁹¹ Es digno de destacarse el prólogo de la *Vagabunda*, que describe el sentir de Nonoalco:

En la Ciudad de México hay una barriada que todos denominan Zona Roja, que es la más pobre, miserable y mezquina de todas. Inimaginable hacinamiento de covachas y tugurios, donde habitan seres que miran con indiferencia cómo se consume la vida, agobiados por un solo problema que ocupa totalmente sus mentes: el tener qué comer. Las vías del ferrocarril separan la barriada del resto de la ciudad, cumpliendo la misión que el destino

90 Edificio diseñado por el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio en el Centro de la Ciudad de México. El inmueble hospedaba las oficinas de la compañía de seguros La Nacional. Fue el primer rascacielos mexicano, que rebasa los 50 metros de altura.

91 Aviña Rafael, *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*, p. 99.

al parecer les ha confiado: delimitar las zonas, separar a las clases, servir de muralla para apartar las almas de los hombres unas de otras, cuando en el fondo son absolutamente iguales y ambas obras de dios. Por sobre la barrizada se extiende el puente de Nonoalco, extraña estructura, llena de símbolo y de promesas, que como un arcoiris de esperanza y de libertad domina todo. Por la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, de silenciosos muelles. Por debajo cruzan, arrastrando los pies, los desheredados que ni siquiera se cuidan de la lluvia de polvo que les envían los de arriba.⁹²



Imagen 71. Miguel Morayta, Leticia Palma sobre el puente de Nonoalco en *La vagabunda*, 1947.

Imagen 72. Miguel Morayta, Leticia Palma y Luis Beristain en las vías del tren de Nonoalco en *La vagabunda*, 1947.

Un tema relevante que está ligado a Tlatelolco y su cine es lo alusivo al movimiento estudiantil del 68. Dicho año se produjo uno de los documentales más emblemáticos del cine mexicano: *El grito*, dirigida por Leobardo López Aretche y estudiantes del CUEC. Este documental es un clásico del cine universitario que muestra, a través de una cámara ágil, escenas *in situ* del movimiento estudiantil.⁹³

92 Prólogo de la película *La Vagabunda*, de Miguel Morayta, 1947.

93 Rafael Aviña, *op. cit.* pp. 55-57.



Imagen 73-74. Leobardo López Aretche, *El grito*, 1968.

Una película que recrea un microcosmos de la sociedad del 68 es *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons, que narra la violenta historia de una familia de clase media que vive en el edificio Chihuahua en el marco de los acontecimientos del 2 de octubre, lugar donde es acribillada por integrantes del batallón Olimpia.



Imagen 75-76. Jorge Fons, *Rojo amanecer*, 1989.

Sin embargo, a pesar de los comienzos marginales y sangrientos de las películas iniciales sobre Tlatelolco, a inicios del nuevo milenio, Fernando Eimbcke filmó *Temporada de patos* (2004), un relato sobre cuatro jóvenes que pasan una tarde de domingo entre las paredes de un depar-

tamento de Tlatelolco sin luz; la comedia descubre las aventuras y despreocupaciones de los personajes, y Eimbcke nos proporciona una mirada amable y brillante de Tlatelolco.



Imagen 77. Fernando Eimbcke, *Temporada de Patos*, 2004. Filmoteca de la UNAM.

Finalizando casi como empezamos, regresamos al tema de la marginación, pero en lo contemporáneo, con *El árbol olvidado* de Luis Rincón (2009), documental que muestra a través de cuatro personajes, la vida en Nonoalco al lado de las vías del tren, filme que denota el congelamiento decadente, la miseria que no ha cambiado desde que Luis Buñuel filmó *Los olvidados*.

Si analizamos el cine desde el cuadrante de representación encontramos que está sumamente cargado hacia los ejes superiores: representación, inmaterial, espacial y temporal; estos dos últimos son fundamentales para la creación audiovisual, primero porque el espacio articula diferentes momentos de los planos sucesivos y el tiempo relaciona la duración, el orden y la frecuencia, mismos que se unen a través del montaje, todo lo anterior, es conjuntado por la producción audiovisual completa.

Al respecto de las representaciones que están en el axis, podemos reconocer que las películas que mencionamos presentan diferentes situaciones de la realidad social de México y que reflejan las inquietudes de los creadores por construir una realidad propia, es decir, configurada desde su punto de vista. Si bien, las producciones no fueron realizadas en su totalidad en el espacio público, sí logran que la experiencia artística resignifique y libere la comprensión del en-

torno -factores de interpretación e identidad social-, y que a éste se yuxtapone el eje de urbe, memoria y resistencia que se analizó anteriormente y que proyecta los rasgos de identidad.

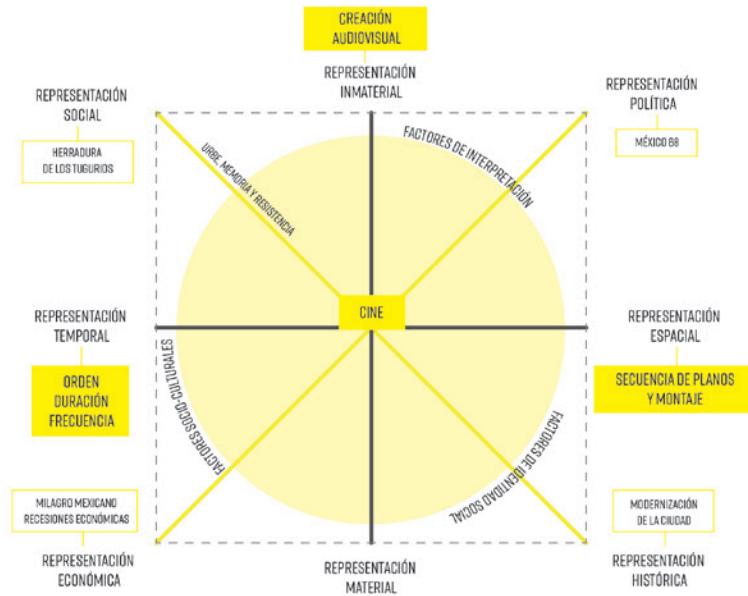


Figura 8. Ramírez,V, Cuadrante de representación (cine), 2020.

Continuando con las representaciones visuales de la sociedad alrededor de Tlatelolco, es relevante hablar sobre la arquitectura que, aunada a la ideología de la modernidad, fungió como un detonador para la mejora social, siendo el multifamiliar la solución a los problemas de las grandes urbes. Si bien la arquitectura mexicana era heredera de la transición posrevolucionaria, por muchos años fue el reflejo del concepto “poder ser” que nunca “llega a ser”, o el también llamado el “ya merito”.

La fotografía de arquitectura suele recurrir a la cámara de huella, que permite corregir la perspectiva haciendo que la fachada de un edificio se vea ortogonal, como una proyección hacia lo alto, mientras el costado lateral se fuga simultáneamente. En consecuencia, mediante esta corrección óptica se logra la perspectiva isométrica, una vista clásica del dibujo arquitectónico, y es el medio ideal para representarla. Si bien los medios mecánicos produjeron otro

tipo de formatos para representar la arquitectura, en el acto de apropiación visual persisten directrices específicas relativas a este campo de imágenes.



Imagen 78. *Centro Cultural Universitario Tlatelolco, antigua Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM-CCUT, 2009.*

Uno de los grandes fotógrafos que reflejaron mediante su lente a Tlatelolco es Salas Portugal, quien representaría el crecimiento de las urbes modernas como un verdadero constructor de la modernidad visual. Sus fotografías constituyen un diálogo continuo en la construcción de la historia de la modernidad.

Más allá de esta representación estilizada, la serie de Salas Portugal sobre Tlatelolco tiene una correspondencia estrecha con las imágenes de las vanguardias artísticas, especialmente con el uso de las retículas, al igual que la obra del neoplasticista de Piet Mondrian. A partir de las fachadas de los edificios funcionalistas, el fotógrafo genera abstracciones visuales codificadas mediante el esquema moderno de la retícula, como una descripción de la dimensión espacial moderna. Es en las fotografías de Nonoalco-Tlatelolco donde se demuestra un reflejo de la estructura de la arquitectura funcionalista y de la redefinición del tejido urbano.⁹⁴ En cuanto al esquema de representación, las fotografías de Salas Portugal se encuentran en la intersección del espacio temporal y material, sin embargo, su carácter íntimamente ligado a lo arquitectónico, también lo posiciona en el campo de la representación espacial.

94 Cristóbal Jácome Moreno, *La construcción de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Tlatelolco de Armando Salas Portugal*, p. 87.



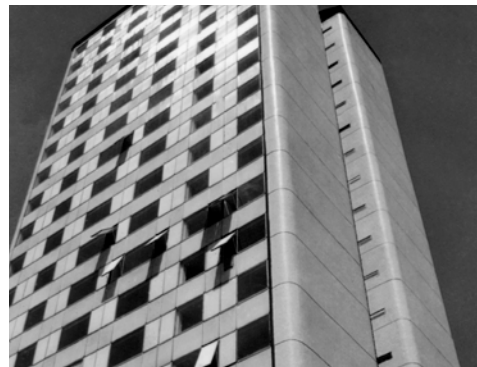
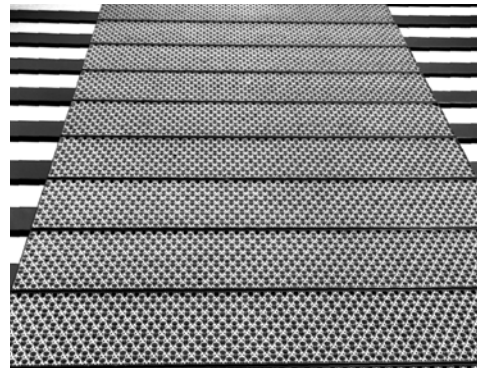
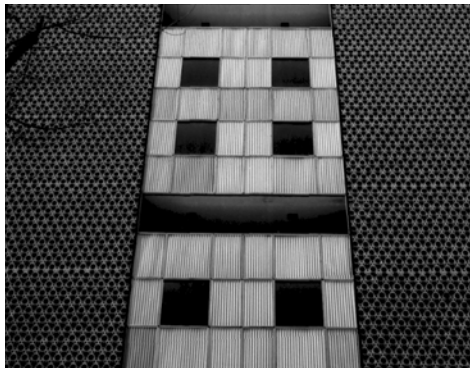


Imagen 79-84. U.H. Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1964. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

En otras representaciones del espacio público de Tlatelolco a través de las artes visuales se encuentran las fotografías de Norma Sandoval, que desnuda los espacios íntimos de los espacios de la unidad. En el marco de las artes escénicas, Tania Solomonoff dibuja lienzos en el aire a partir de sus silencios desplazados. Y desde el arte en espacios públicos, las intervenciones de Rafael Lozano-Hemmer, Tercer UnQuinto y Thomas Glassford demuestran la fuerza del imaginario colectivo.

Norma Sandoval, vive desde el interior de Tlatelolco su experiencia fotográfica como habitante de una torre del conjunto habitacional, y combina sus recuerdos personales retratándose como protagonista de su propia ficción. Sandoval nos muestra una mirada brillante del Tlatelolco contemporáneo y resignifica la estética, particularmente la arquitectura de Mario Pani, retomando elementos, texturas y materiales casi olvidados por la cotidianidad. El vivir dentro y el cómo se ve desde dentro es lo que Sandoval nos muestra con su lente, representando lo íntimo desde el exterior.

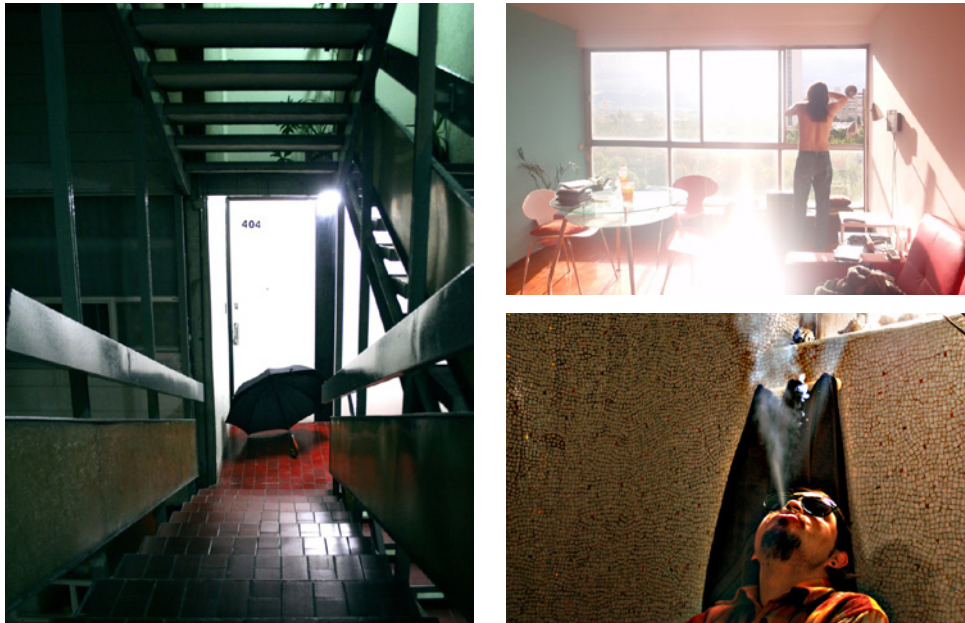


Imagen 85-87. Norma Sandoval, ca. 2015. Colección particular.

Si analizamos las fotografías mencionadas desde el cuadrante de representación, podemos reconocer que están alineadas al cuadrante superior derecho: representación inmaterial y espacial, donde se ubican el nivel contextual de la fotografía y sus parámetros técnicos, los aspectos iconográficos y el nivel compositivo (sistemas sintáctico o compositivo, el espacio y tiempo de representación) y el nivel interpretativo.

Todas las fotografías seleccionadas reconocen las representaciones sociales como ejes fundamentales que plasman una realidad asumida mediante los factores de interpretación y de identidad social. Los principales temas son las condiciones sociales de la población que habita la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco, el crecimiento económico en un momento histórico enmarcado por políticas de modernización e inversión extranjera, y de fuertes restricciones de libertad de expresión.

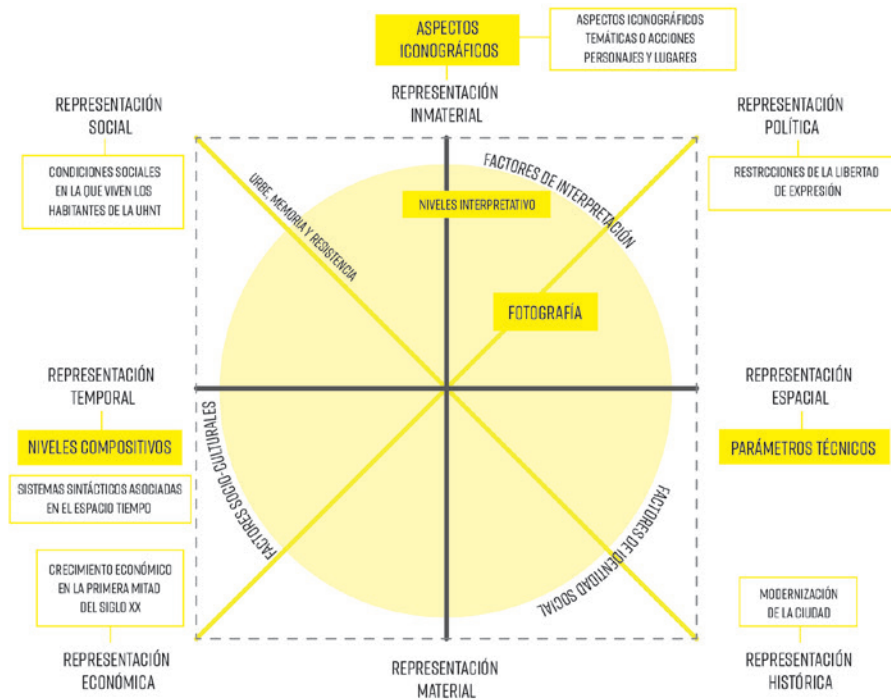


Figura 9. Vania Ramírez, Cuadrante de representación (fotografías), 2020.

Del lado opuesto y desde las artes escénicas, Tania Solomonoff explora muy diversos puntos que se vierten en el espacio, movimientos en un acto solitario que convoca a la memoria colectiva desde los espacios abiertos de la Unidad Habitacional; crea a través de su cuerpo un memorial como espacio de reminiscencia del presente y soledad. En ocasiones, en el espacio aparece Tlatelolco, con su inminente peso urbano y sus marcas imborrables de la historia o un lugar, que como Solomonoff ha mencionado, está “habitando en vertical”. Sin duda, representa el cuerpo material inmerso en el espacio en un tiempo específico que crea un contexto que reflexiona sobre su presencia.



Imagen 88-89. Tania Solomonoff, *Retratos de la quietud*, 2010. Colección particular.

El cuadrante de representación sobre a las artes performáticas ubica a esta forma artística en el cuadrante espacial y temporal, ya que utiliza el cuerpo como soporte y medio para la creación. Utiliza los canales perceptivos de forma simultánea y de forma alternativa, y los relaciona con lo efímero e inmaterial –en el caso de la obra de Tania Solomonoff– que rompe con la linealidad temporal.

Sin duda el factor de interpretación juega un papel fundamental al privilegiar los procesos creativos frente a los objetos materiales, el cuerpo es la materia prima que se desenvuelve en el espacio público, en donde intervienen en este arte híbrido los enfoques interpretativos de temáticas relacionadas con la ciudad, el olvido, el significado del espacio habitado, las condiciones sociales y cómo el intérprete se mezcla y lo resignifica.

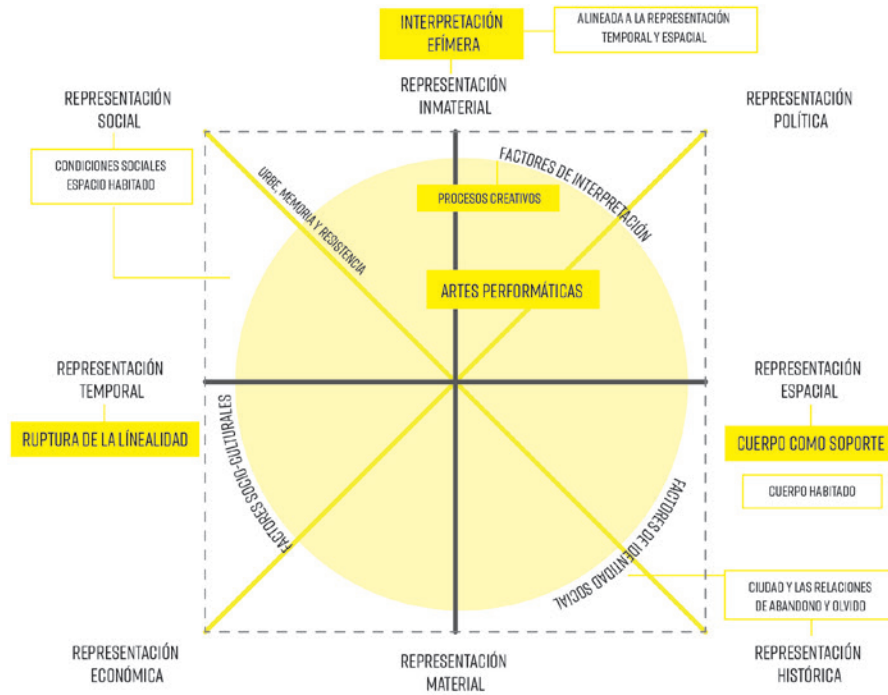


Figura 10. Ramírez,V., Cuadrante de representación (artes performáticas), 2020.

En caso de las artes visuales, Rafael Lozano-Hemmer, con su pieza *Voz Alta*, muestra el diálogo público urbano que no sólo parte del artista, sino también de la sociedad. La pieza fue realizada en 2008 para conmemorar los 50 años del Movimiento Estudiantil de 1968: durante diez noches en la Plaza de las Tres Culturas se colocó un altavoz, que podía utilizar cualquier persona, además se montaron 3 grandes *spots* de luz que apuntaban a diferentes puntos de la ciudad, sobre la antigua torre de Relaciones Exteriores, hoy el Centro Cultural Universitario Tlatelolco. A través del altavoz la ciudadanía podía pronunciar su discurso personal, que activaba enormes amplificadores de audio y tres inmensos haz de luz que parpadeaban desde el helipuerto de la torre; estos discursos fueron transmitidos en vivo por Radio UNAM.



Imagen 90-91. Rafael Lozano-Hemmer, *Voz alta*, 2008. CCUT-UNAM.

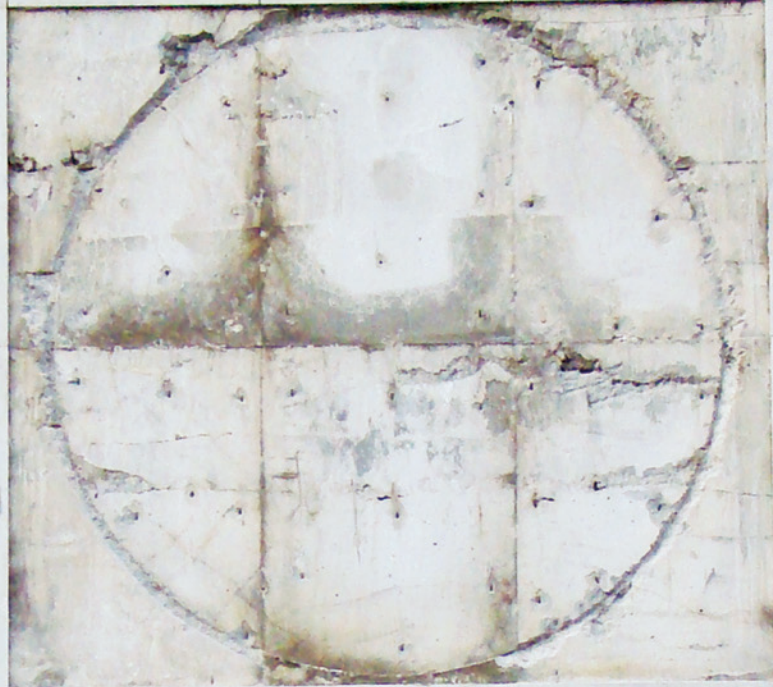
Lozano-Hemmer otorgó a la ciudadanía un instrumento de audición y visión, bajo el hechizo del fantasma de libertad que dejó el movimiento estudiantil. Su obra trazó un uso social renovado del arte urbano y ocupó la tecnología para reinventar al público.⁹⁵ *Voz alta* refleja la inmaterialidad de las acciones así como su proceso efímero de representación, que implica una experiencia extremadamente íntima para quien la presencia o, mejor aún, para quien la construye.

TercerUnQuinto realizó la intervención *Desmantelamiento y reinstalación de un símbolo patrio*, en la que mostrando la fuerza de la sustracción, desmantelaron el escudo nacional de la antigua torre de Relaciones Exteriores, símbolo nacional y representación del Estado mexicano. La falta de escudo patrio fortalece el concepto del estado autoritario y remarca su peso en el imaginario de la sociedad mexicana; el objeto se convierte en inmaterial y su presencia conceptual permanece, acentuando el vigor del símbolo.

Por último, tenemos la pieza de Thomas Glassford *Xipe Tótec*, inspirada en el dios mexica cuyo nombre significa “bebedor nocturno”, quien según las leyendas, se quitó la piel para alimentar a la humanidad. De la misma forma que el dios que lleva el nombre de la pieza, el entramado creado por la pieza de Glassford sube vertiginosamente por la torre del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, desafiando la arquitectura y después cobijándola para fungir como manto

95 Cuahtémoc Medina, “Un fantasma deambula por México: Tlatelolco 1968-2008”, *El orden invisible. Arte, escena y espacio público. Memoria de los 40 años del Movimiento Estudiantil del 68*, pp. 30-40.

EXTERIORES



protector y así, conmemorar una nueva vida. El faro resplandece cada noche, dando alimento y libertad al norte casi olvidado de la Ciudad de México.

Sin duda, la pieza *Xipe Tótec* es una de las obras de arte contemporáneo más aceptada por los integrantes del barrio de Tlatelolco. Sus brillantes halos de luz parecen encantar y resignificar el doloroso pasado de aquel espacio, y dan esperanza a sus habitantes que esperan la renovación de un sitio olvidado. Esta intervención nos recuerda que la representación espacial y material, también puede reconciliar complicados pasajes históricos para reivindicarse en el presente y, a su vez, ser interpretado por la colectividad, donde dicho anclaje de imágenes y significados constituyen conocimientos y creencias del individuo.

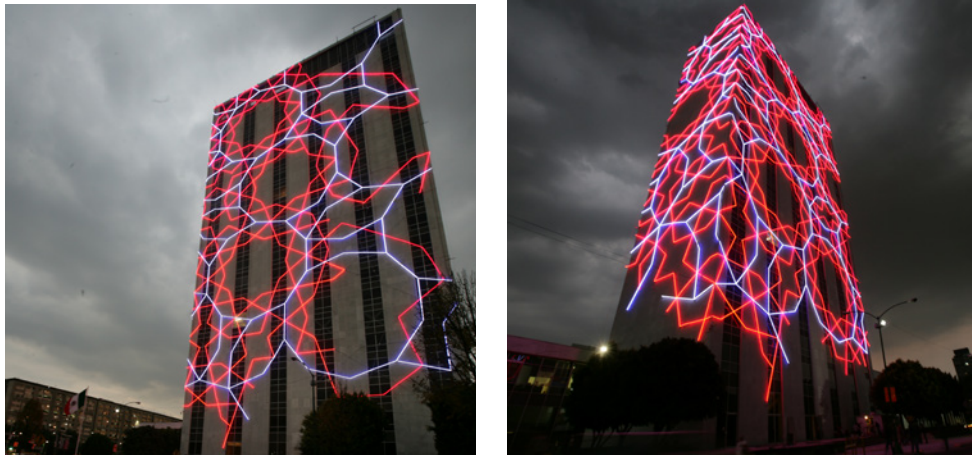


Imagen 92-93. Thomas Glassford, *Xipe Tótec*, 2010. CCUT-UNAM.

Si examinamos las piezas artísticas mencionadas desde el cuadrante de representación, observamos que las obras son parte de acciones que suceden en el espacio de forma efímera y que podrían ubicarse en la parte superior del cuadrante, donde se pondera la representación inmaterial, como es el caso de la pieza de TercerUnQuinto, sin embargo es evidente que el colectivo usa la representación simbólica de objeto material para llegar –en forma inmaterial– a representar el elemento en la ausencia de lo físico. Por lo tanto, el eje de representación material juega un papel importante, y es por ello que este tipo de acciones se encuentran entre la frontera de ambos tipos de representación. En el caso de esta acción hay dos ejes que son



fundamentales para el análisis de la pieza, por una parte la representación política, que muestra todo lo relacionado con la nación, los regímenes políticos y la democracia; y por otra parte, la representación histórica de los símbolos que le dan identidad a la nación mexicana, y el posible significado de éstos en la ciudadanía, en el espacio y tiempo de la acción –representación espacial y temporal– que es el 2 de octubre de 2008, a 40 años del movimiento estudiantil–.

En caso de las piezas de Rafael Lozano-Hemmer y Thomas Glassford, las colocaremos más cerca del eje inferior de representación, debido a que tienen altos componentes de materialidad, pues ambas utilizan fuentes lumínicas para representar una acción con diferentes significados: memoria histórica-política e identidad, respectivamente. *Voz Alta* usa una combinación de factores de interpretación sobre los testimonios de personas relacionadas con el movimiento estudiantil de 1968, para dar materialidad y réplica al testimonio; mientras que Glassford, utiliza los factores de identidad social para brindar un símbolo a la Unidad Habitacional No-noalco-Tlatelolco. En las dos piezas es relevante el uso o intervención del espacio más que la temporalidad, ya que las obras no tendrían función sin estar presentadas en el espacio público.

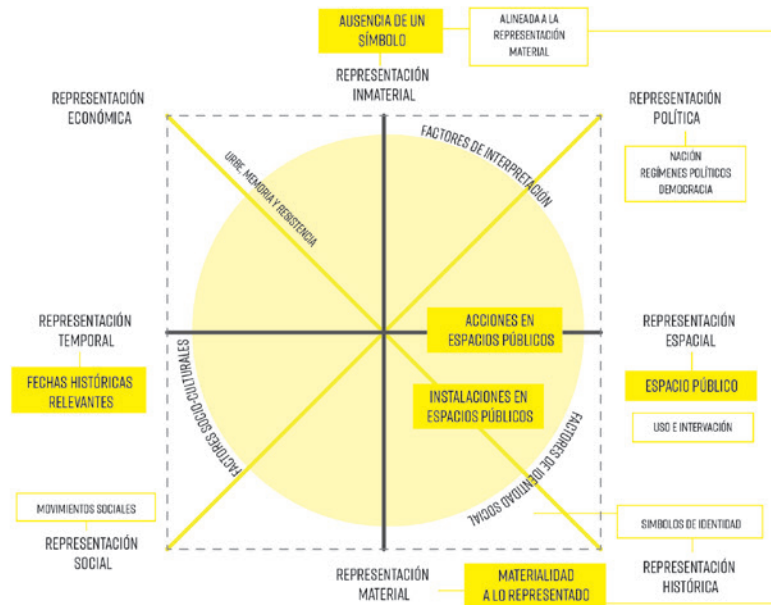


Figura 11. Vania Ramírez, Cuadrante de representación (intervenciones o instalaciones en espacios públicos), 2020.

Cabe destacar los elementos transversales que se cruzan en el cuadrante de representación: **urbe, memoria y resistencia**, son importantes para reconocer que todas las piezas artísticas abordadas tienen un alto componente de resignificación y permiten reflexionar sobre estos elementos de identidad de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco.

Todas las piezas artísticas que hemos examinado comparten algo en común: demuestran que la intervención en el entorno social puede incentivar la reflexión y el sentido de pertenencia de los habitantes, cuya participación como actores de las piezas convierte a las acciones en agentes de cambio y reflexión para el desarrollo de la memoria social, como resultado de la acción del arte. Son representaciones determinadas por la memoria colectiva y por sus matices culturales de interpretación, enmarcadas por un conjunto de conductas, pasadas o actuales, de los actores sociales. Estas acciones son atributos que funcionan como instrumentos que participan en la comunicación y significación de conceptos.⁹⁶

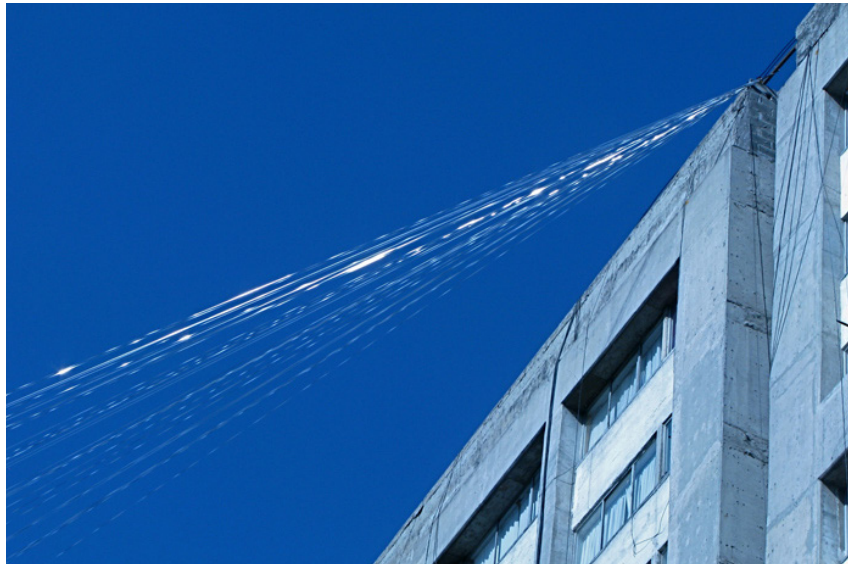


Imagen 94. Luciano Matus, *Tlatelolco. Intervención*, 2011. CCUT-UNAM.

96 Jean Claude-Abriç, “Prácticas sociales y representación”, En *Filosofía y cultura contemporánea* núm. 16, p. 22.



XICOTENCATL

GENERAL ANAYA

TES

4

EL ENSAYO AUDIOVISUAL INTERACTIVO COMO REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

*Todo ocurre como si, en el hombre,
la necesidad que lucha contra la erosión del tiempo
se fijará de manera privilegiada sobre la imagen'*
Morin, 1956⁹⁷

Las representaciones artísticas deben convertirse en un instrumento para la apropiación del espacio público, tan valiosos como la arquitectura o el urbanismo. El arte debe respetar los derechos de la ciudadanía y de ser un aliciente para encauzar la participación y la democracia, y debe convertirse en una voz que se transforme en eco para retumbar en las paredes olvidadas de la memoria ciudadana.

Retomando el cuadrante de representación, encontramos elementos esenciales como la **relación** y **vinculación**, en los cuales los habitantes tienen una concordancia íntima con el espacio, desde lo cotidiano hasta lo efímero, para encontrar la relación entre el espacio/ tiempo/materia/inmaterialidad; esto conlleva a la **aceptación** y **pertenencia**, en que, una vez que se acepte por los habitantes el espacio social en el que se desenvuelven, surgirá el sentido de pertenencia. No serán ya entes solitarios e individuales, ya que forman parte de la colectividad. Con el sentido de pertenencia, el habitante recupera la **identidad** e **individualidad**, enmarcado en el espacio y recuperado por el tiempo a través del **marco de referencia** y la **valoración** del espacio público, retomando y logrando finalmente un **significado** y **trascendencia**.

En las piezas artísticas analizadas más adelante destacan el reclamo del arte a los espacios con historia y movimiento ciudadano. Lejos del patrón del artista intocable, subjetivo y

97 Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 32.

aislado, sus obras superan la invasión colectiva. Más comprometidos con los espacios de la ciudadanía que con la estética, los habitantes son tan importantes para el artista como las piezas mismas, que pretenden liberar el arte público de su gueto limitado por los parámetros del discurso estético, para resituarlo, al menos parcialmente, en el marco del discurso urbano crítico.⁹⁸

Para estas representaciones de la realidad social la interpretación acontece como declaración artística, y dicha interpretación puede ser reflejada por los medios audiovisuales, sobre todo de aquellas manifestaciones interactivas cuya interpretación es esencial para la configuración de la identidad de la obra. Al cumplir la misión de intérprete, el espectador se hace copartícipe de un juego y diálogo con la obra, al igual que la interpretación.⁹⁹ En esta acción recíproca en donde la interpretación se comunica de forma inagotable para abrir el horizonte entre el diálogo y la presencia, ésta no es verdadera por ajustarse a la realidad, por imitar o reproducir, sino por abrir un horizonte desde donde toda realidad aparece bajo una “nueva luz”,¹⁰⁰ con un nuevo sentido, elevando y potenciando el entendimiento del individuo.

Con base en lo anterior, el documental interactivo conjunta dos géneros que se han apropiado de la realidad para convertirse en representación: por una parte el documental, a manera de ensayo audiovisual, ha aportado la modalidad de representación de la realidad, y las nuevas tecnologías la de navegación e interacción,¹⁰¹ al tiempo que involucra a los espectadores para hacerlos copartícipes de la narrativa, retomando el hecho de que la representación debe ser democrática, ya que permite el acceso a un espacio de reflexión y toma de decisiones asumiendo la postura de **re-conocer, re-construir** y **re-presentar** la narrativa en un espacio de acción crítica activa.

98 Citada por Nancy Princenthal: “Excepciones a la norma: arte público urbano reciente”, en el catálogo *Poéticas del lugar. Arte público en España, Lanzarote*, p. 44. La fuente original es Rosalyn Deutsche, “Uneven Development: Public Art in New York City”, en *October*, invierno de 1988, p. 18.

99 Hans-Georg Gadamer, *Transformaciones en el concepto del arte. Acotaciones hermenéuticas*, p. 30.

100 *Idem*, p. 30.

101 Arnau Gifreu, *El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción*, p. 27-30.

La clave para conjuntar los dos elementos fundamentales mencionados está en el lenguaje hipertextual que altera los mecanismos tradicionales de un mensaje para formar “una red de piezas interconectadas de información textual”,¹⁰² en su definición más clásica, sin embargo, el hipertexto nos permite vincular contenido para movernos en cualquier dirección; si bien puede existir una estructura predefinida, suele mutar de acuerdo con la interacción con el usuario.

El ensayo interactivo, al mantener un vínculo intrínseco con las nuevas tecnologías, establece una relación con la hipermedia como una extensión del hipertexto en el que el audio, video, textos u otro elemento se entrelazan para generar una narrativa no lineal. Si bien la interacción puede mostrarse en distintos niveles que dependen del diseño de la interfaz y de los contenidos, los usuarios preestablecen el sistema de acuerdo con sus intereses, eligiendo la narrativa y las consecuencias de ésta a través de sus conocimientos en la temática o de sus impresiones subjetivas.

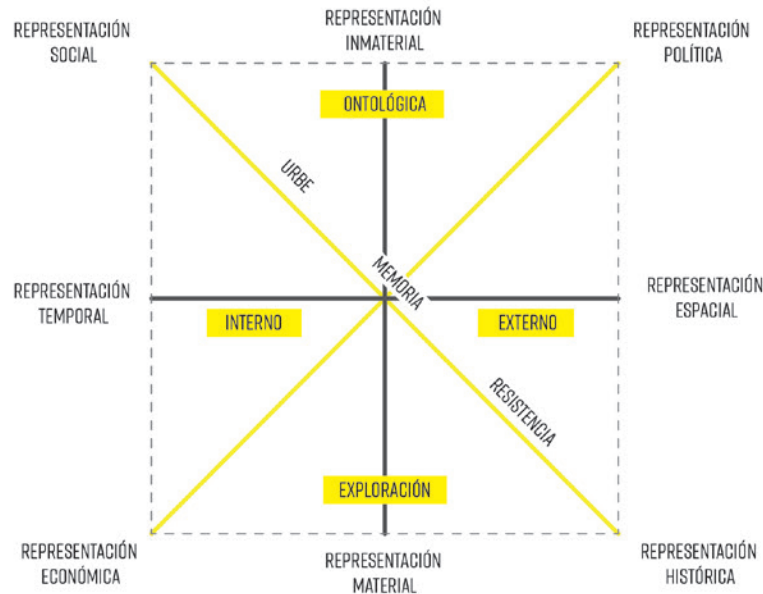


Figura 12. Ramírez V., Cuadrante de representación + pares binarios de interactividad (basado en los estudios de Fernando Zamora), 2014.

102 Joan I. Ribas, “Els sistemes interactius multimèdia com a suport d’exhibició i aproximació en les arts plàstiques”. *Digit-Hum*, 1, p. 5.

De acuerdo a los estudios de Marie Laure Ryan,¹⁰³ la interactividad se puede dividir en pares binarios: **interno-externo y exploración-ontológica**, donde la interactividad interna es aquella en la que el usuario se reconoce como parte de la ficción, y la externa lo sitúa fuera del mundo virtual. En el modo exploración, el usuario navega por los contenidos sin impactar al mundo digital, mientras que en la forma de interacción ontológica, pretende cambiar la narrativa. Si recordamos el cuadrante de representación, podemos posicionar los pares binarios que Ryan enuncia en los ejes de la representación, como se muestra en la imagen anterior.

Ante esta estructura, donde la representación está formada por elementos sociales, históricos, materiales e inmateriales, es relevante profundizar en la realidad representada en términos de la ficción y no ficción en el siguiente capítulo.

4.1 La ficción y la no-ficción del discurso audiovisual, conjunción de la representación

Las imágenes en movimiento y la memoria poseen una relación particular y estrecha. Es frecuente reconocer cómo las producciones audiovisuales están ligadas a la memoria colectiva y social para construir una nueva realidad, y ambos tipos de memoria se retienen a través medios cercanos que reflejan la sociedad de forma más real, y que configuran la memoria colectiva, social o cultural. Sin embargo, son menos habituales los acercamientos al modo en que lo audiovisual ha representado la memoria personal, considerada como facultad humana por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.

Esta función de representar otras realidades es común a la imaginación, pero con la diferencia de que la representación audiovisual no es voluntaria por parte del sujeto que accede al mensaje, sino que ha sido codificada por las personas que han elaborado el mensaje, probablemente de acuerdo con sus propias imágenes mentales subjetivas.

En los inicios de los ensayos audiovisuales de corte documental, éstos fueron concebidos como un tipo de documento que planteaba captar objetivamente la realidad, sin embargo, en el siglo XX con la revolución de los espacios de representación, esta idea ha desaparecido, y de allí el nacimiento del audiovisual de no ficción. La representación audiovisual no puede ser

103 Maria Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, p. 30.

objetiva debido a que el sujeto que transmite el mensaje codifica, probablemente, de acuerdo con las imágenes mentales subjetivas acordes a lo que quiere representar.¹⁰⁴

Jesús Jiménez Segura, en su libro “De la imagen mental a la expresión audiovisual”, asegura que los productos audiovisuales están más próximos a la realidad representada, al mundo real que a las imágenes mentales, digamos, son una porción de la realidad objetiva, semejante a las representaciones subjetivas que se elaboran a través de las imágenes mentales. También es interesante que Stella Bruzzi, en su libro *New Documentary: a Critical Introduction*,¹⁰⁵ enmarca a aquellas realizaciones audiovisuales documentales como una “negociación con la realidad”, es decir, una mezcla entre la realidad y la subjetividad del realizador.

Si el ensayo audiovisual es una representación mental subjetiva que representa la realidad con base en una negociación, se concreta y se convierte en un objeto consistente de la realidad cuando conserva los testimonios singulares que representan el espacio social e histórico que simbolizan la realidad.

Recordando el cuadrante de representación en el que establecieron ejes históricos-sociales que inciden en el espacio público, urbe y memoria, la representación audiovisual nos permite acceder a ese mundo, a la construcción histórico-social común mediante redes de significación como el lenguaje, la transmisión de mensajes por prácticas culturales, sistemas políticos, económicos, entre otros. Se producen prácticas materiales que no son entera o totalmente discursivas, aunque sus significados y valor social lo sean.¹⁰⁶

Con la finalidad de establecer diferentes modalidades de representación audiovisual, se retoma la teoría de Bill Nichols mencionada en su libro *La representación de la realidad*,¹⁰⁷ que enmarca diferentes modalidades de representación como formas básicas y organizativas en torno a la estructura de información documental:

104 JJ. Segura, *De la imagen mental a la expresión audiovisual*, p. 295.

105 Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, pp. 30-41.

106 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, p. 139.

107 Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, pp. 65-93.

Modalidades de representación¹⁰⁸

Ficción	Narraciones ficticias de mundos imaginarios, ausencia de “realidad”
Poética	Reensamblar poéticamente fragmentos del mundo
Expositiva	Aborda directamente los problemas en el mundo histórico, demasiado didáctico
Observacional	Evita el comentario y la recreación, observa las cosas a medida que suceden
Participativo/Interactiva	Entrevistar o interactuar con los sujetos, usa la película de archivo para recuperar la historia
Reflexivo	Cuestionario documental, desconoce los otros modos
Performativo	Enfatiza aspectos subjetivos de un discurso clásico objetivo para mostrar la realida

Figura 13. Modelos de representación, Bill Nichols.

Si bien, los anteriores son términos que Nichols acuñó, reflejan las prácticas cinematográficas y audiovisuales que los realizadores han trabajado para representar la realidad y, sin duda, siempre están permeadas por los cambios sociales e históricos, pero sirven como una perspectiva y parámetro para analizar dicha realidad.

Para esta tesis, uno de los intereses principales es la exploración de los ensayos audiovisuales interactivos que entran en contacto con los individuos de forma directa, debido a que su único interlocutor con la pieza audiovisual es la interfaz gráfica, además, el material complementario al testimonio audiovisual apoya al espectador para que pueda construir su propia realidad, aspecto que se abordará en el capítulo 4.2.

108 *Ibid*, pp. 65-93.

4.2 El Tlatelolco actual, la representación de la memoria colectiva (producción audiovisual de Tlatelolco. Memoria y territorio)

La memoria no sólo es un proceso mental, hay que mencionar su dimensión performática y su irremediable vínculo con el cuerpo individual y colectivo, con la temporalidad y el diálogo. El arte es una catarsis del olvido, es la representación abstracta de la memoria como representación, construye prácticas sociales, donde la referencia a la memoria colectiva es necesaria para mantener la identidad.

La existencia de las prácticas y la interpretación en grupo fue el móvil fundamental para que artistas visuales, arquitectos y cineastas intervinieran el espacio de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, para ser enlazados por el ensayo audiovisual *Tlatelolco. Memoria y territorio*.¹⁰⁹ La esencia de estas piezas no consiste en convertirse en vivencia, sino en ser vivencia por sí mismas mediante su propia existencia, debido al empuje de su presencia que se abre al mundo a través de las imágenes en movimiento.¹¹⁰



Imagen 95. Walter Ruttmann. *Die Sinfonie der Großstadt*, 1927.

Este móvil es el que envuelve la pieza *Tlatelolco. Memoria y territorio*, que dio pie a la construcción de la presente tesis. Dicha producción aborda la creación audiovisual como una representación de la realidad históricosocial que, mediante la mirada de un ensayo visual, conjuga la delgada línea de lo documental con la ficción, valiéndose de las artes como un medio. El

109 Documental realizado como proyecto práctico de la presente tesis.

110 Hans-Georg Gadamer, *La verdad de la obra de arte*, p. 11

ensayo está inspirado en *Die Sinfonie der Großstad de Walter Ruttmann*,¹¹¹ en el que la ciudad y sus espacios públicos son los protagonistas del filme; de la misma forma, esta producción muestra una representación releída de sus habitantes, espacios, identidades y desencantos.

Una de las características de la producción fue forzar la aproximación del proceso por el que la mente genera una representación primaria mental en un intento de comprender el “funcionamiento de la memoria”, y de esta forma hacer representaciones de la realidad en abstracto y concebir el material audiovisual como una analogía entre sus imágenes fílmicas y las imágenes producidas por la memoria.¹¹² Por otra parte, la segunda aproximación fue tomar el material audiovisual como eje de representación de las diferentes dimensiones abordadas en el primer capítulo: representación material, inmaterial, espacial y temporal.

Cabe destacar que el material audiovisual está formado por diferentes colaboraciones de artistas que tienen como temática la Unidad Habitacional Tlatelolco, y que reflejan el carácter público de sus piezas. La estructura que conjunta el material es un documental interactivo, que desarrolla un lenguaje hipertextual que promueve cambios y elecciones al alterar los mecanismos tradicionales de interpretación de un mensaje y generar un incremento en las posibilidades de hibridación.¹¹³ Por su propia índole, el hipertexto profundiza en la densidad interpretativa de los mensajes, como lo menciona Gigreu Castells “la hipertextualidad proporciona un criterio exclusivo de ordenamiento, de acuerdo con las demandas de un marco de categorización específico para los géneros de no ficción interactiva”.¹¹⁴ Esto permite democratizar el contenido que el espectador visualiza, ya que éste asume el rol de creador de la propia experiencia documental.

La narrativa dentro del ensayo interactivo es concéntrica,¹¹⁵ es aquella en que los usuarios tienen acceso a un mapa general con diferentes contenidos y secciones sin una direccionalidad, es decir, que

111 Documental inspirado en la película soviética *Kino-Nedelia* (1918) de Dziga Vertov, en el que Walter Ruttmann –uno de los mejores fotógrafos alemanes de la época– plasmó la vida de la ciudad de Berlín durante un día.

112 M. B. Ciancio, “Labyrinths and Lines of Memory in Documentary Film. Memoria del saqueo and Los rubios from a Philosophical Perspective”. *Latin American Perspectives*, 40(1), pp. 101-113.

113 Maximiliano de la Puente, Lorena Díaz Quiroga. *El documental interactivo en la cultura de convergencia y las narrativas transmedia*, p. 63.

114 Arnau Castells Gifreu, *El documental interactivo como nuevo género audiovisual*, pp. 96-108.

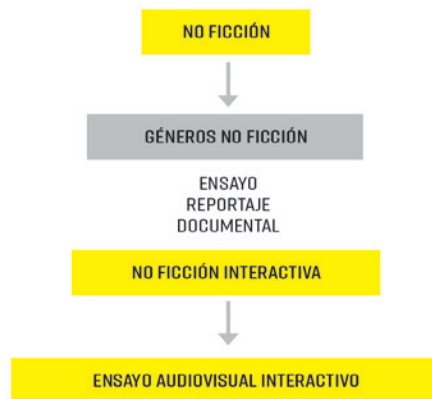
115 *Ibid*, pp. 96-108.

pueden saltar a otros capítulos de acuerdo con la propia construcción de su realidad audiovisual.

Ejecución del proyecto

A continuación se presentan los procesos de producción que se siguieron para el eje de la realización del ensayo interactivo:

1. Delimitación de la producción. Con la finalidad de aclarar los aspectos de desarrollo del proyecto multimedia interactivo, se generó un esquema para la definición de las características de los audiovisuales, mismas que sirvieron para delimitar los alcances del desarrollo. A través del siguiente esquema se definió que el ensayo audiovisual interactivo era la forma de producción idónea para realizar una no ficción-interactiva que transmitiera ciertos planos estéticos para abordar con precisión la representación



artística.

Figura 14. Ramírez I. , Delimitación de la producción audiovisual interactiva, 2020.

Escaleta de producción. Este recurso de producción es sumamente útil para estructurar rápidamente el material audiovisual, y contiene el listado de las secuencias y el tiempo aproximado en pantalla. Cabe señalar que al estar enfocado a la “no ficción”, este documento es general y la producción se ha refinado en la etapa de grabación y edición.

ESCALETA DE PRODUCCIÓN		
Título	Descripción	Duración
Coreografía Tania Solomonoff	La bailarina y coreógrafa Tania Solomonoff realiza una intervención en el piso 8 de la torre de la ex Secretaría de Relaciones Exteriores, ahora Centro Cultural Universitario Tlatelolco.	5 min.
El Gran Continental	Coreografía colectiva en la Plaza de las Tres Culturas. Se preparará el acto con varias cámaras para el levantamiento de imagen y plasmar varios participantes.	15 min.
Vestigios	Escenas de las reminiscencias del pasado, muestras del deterioro y brillo de las construcciones modernistas de Mario Pani.	1 min.
Autoconstrucción	Grabación de la pieza de Tania Solomonoff en la antigua torre de Relaciones Exteriores, con la finalidad de generar un discurso sobre la urbe y el abandono.	30 seg.
Bajo Puente	Grabación de la zona más antigua de la zona de Nonoalco Tlatelolco, y que no contó con el apoyo del desarrollo inmobiliario de los años 60. Esta es una de las zonas más pobres de la Ciudad de México.	1 min.
Pasado y presente	Escenas de la Zona Arqueológica Tlatelolco y de la Iglesia de Santiago Tlatelolco que muestran el sincretismo de una nueva nación.	30 seg.
UHT Hoy	Escenas de los habitantes de la UHNT en los espacios públicos, representando cómo se vive en la unidad durante un día hasta el anochecer.	3 min.
Haiku	Grabación y edición de varios time-lapse de diferentes espacios de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco.	1 min.
Material de archivo		
Voz alta de Rafael Lozano-Hemmer	Grabación de la pieza artística interactiva Voz alta, que conmemora el Movimiento Estudiantil de 1968.	10 min.
Testimonios del Memorial del 68	Recopilación de algunos testimonios de personajes relevantes del movimiento estudiantil de 1968.	30 min.
Anuncio de Televisión “Vivir en Tlatelolco”	Anuncios televisivos sobre cómo se presentaba la venta de los departamentos de la UHNT, asimismo de las nuevas condiciones innovadoras de los espacios públicos.	30 seg.
Escenas del terremoto de 1985	Escenas de las grabaciones televisivas que han funcionado como testimonio de los estragos del terremoto de 1985.	1:30 min.

Figura 15. Ramírez, V., Escaleta de producción, 2018.

2. Producción del ensayo. La grabación se llevó a cabo durante cuatro días agregando un día de *scouting* en las diferentes locaciones de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. El levantamiento de imagen estuvo dividido en los siguientes módulos y equipo de trabajo:



a. Piezas de Tania Solomonoff. La grabación estuvo a cargo de 4 personas de producción (una directora, dos fotógrafos y un sonidista). El levantamiento de imagen se realizó durante un día.



b. Espacio público de la UHNT. Este módulo fue el más complejo para la realización, y fue un reto logístico grabar 10 locaciones diferentes en 2 días (16 horas). Las secuencias que se observan en su mayoría son contemplativas y abonan a la reflexión sobre los habitantes y su relación con el espacio público. La grabación estuvo a cargo de 4 personas de producción (una directora, un fotógrafo y un sonidista).



c. Piezas artísticas en espacios públicos. Particularmente en este módulo se registró la pieza *El gran continental*, la cual no fue creada para este proyecto, la coreografía colectiva es una acción en el espacio público que para esta investigación es de relevancia. La grabación estuvo a cargo de cuatro personas de producción (una directora, un fotógrafo y un sonidista).



d. Recopilación de material de archivo. Se hizo para exhibir de manera amplia los diferentes momentos históricos y sociales de la Unidad Habitacional.

Para la producción audiovisual se registraron diferentes tipos de instalaciones artísticas, y que ejemplifican diferentes ejes de representación:

Imagen 96-99. Vania Ramírez, Proceso de *scouting* y producción, 2016.

Representación temporal

1. **Piso 13 de Tania Solomonoff.** Performance escénico que fue ejecutado en la torre de la antigua sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores, hoy Centro Cultural Universitario Tlatelolco, donde la coreógrafa Tania Solomonoff vincula el cuerpo con el espacio apropiándose de los elementos arquitectónicos mediante un movimiento circulatorio: energía, funcionalidad, materialidad, espacio arquitectónico, memoria y afectividad.

La artista recorre el espacio resignificado a través del cuerpo inmóvil, y penetra en el lugar ofreciendo una lectura abierta a las tensiones del movimiento, jugando con el rol de la carga social, política e histórica del sitio.

Cabe destacar que esta pieza fue hecha ex profeso para el ensayo audiovisual interactivo.

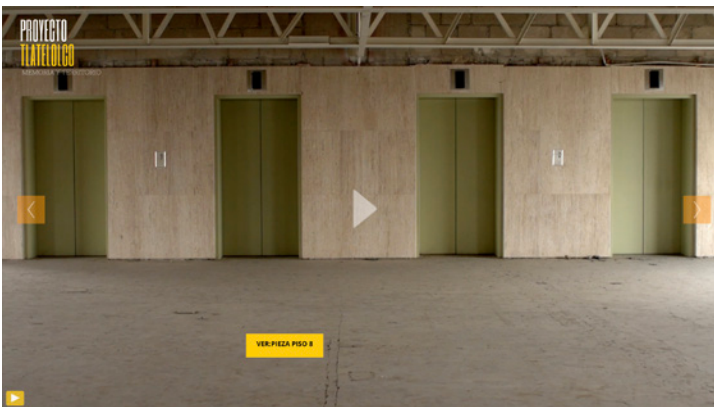


Imagen 100-101. Ramírez, V., *Proyecto Tlatelolco* (pieza Tania Solomonoff), 2018.

Representación material

2. **Haiku de la ciudad de Vania Ramírez y Alfonso Coronel.** Es un breve ensayo que enmarca la vida de los espacios públicos de Tlatelolco a lo largo de un día común. La puesta en cámara refleja la velocidad de la Ciudad de México y

cómo opera, mientras los habitantes se encuentran inmersos en un paisaje brillante y onírico que desaparece en un breve instante, donde el espacio público es un intérprete más de la sociedad.

Cabe destacar que esta pieza fue creada para integrarse en el ensayo interactivo, y ejemplificar la materialidad de la urbe.

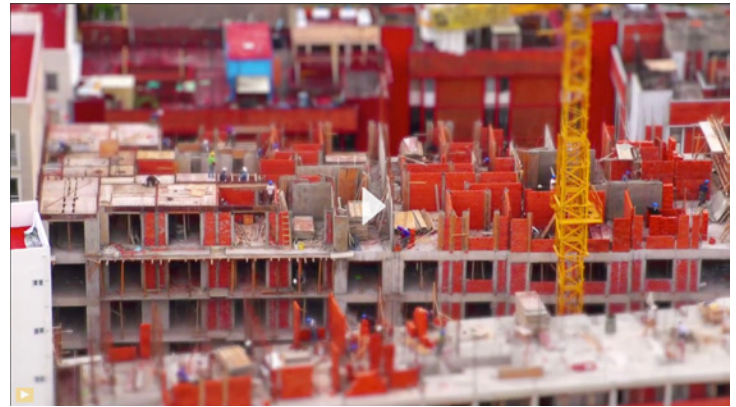


Imagen 102-103. Ramírez, V. y Coronel A., Proyecto Tlatelolco (Haiku), 2018.

Representación espacial

3. *El gran continental de Mariana Arteaga.* Pieza coreográfica colectiva que presenta un proceso de integración desde el punto comunitario, tratando de generar un acercamiento entre personas que viven en la misma ciudad para compartir experiencias reales, sin importar el lugar geográfico, el estatus económico o el género.

El montaje coreográfico combina la danza en línea y contemporánea, con la participación de 150 voluntarios, con un rango de edad entre los 10 y 75 años, originarios de diferentes puntos geográficos. Debido a las características de esta pieza, se trata de una acertada representación de apropiación del espacio público en forma inclusiva y democrática.



Imagen 104-105. Mariana Arteaga. El gran continental, 2013.

Representación inmaterial

4. Voz alta de Rafael Lozano-Hemmer: pieza comisionada para conmemorar los 40 años del movimiento estudiantil de 1968. En la pieza, los participantes hablan libremente en un megáfono colocado en la Plaza de las Tres Culturas y, a medida que el megáfono amplifica la voz, un reflector de 10kW emite automáticamente la voz como una secuencia de destellos que apuntan a través de tres reflectores: uno apuntando hacia el norte, otro al sureste cerca de la Plaza del Zócalo, y uno más al suroeste señalando al Monumento a la Revolución. Además, era posible escuchar las grabaciones de los participantes en vivo mediante Radio UNAM.



Imagen 106. Rafael Lozano-Hemmer. Voz alta, 2008.

Representación social

5. Vestigios de Vania Ramírez. En los alrededores de Tlatelolco existen numerosos espacios que denotan los diferentes barrios de la Unidad Habitacional, la llamada “herradura de los tugurios” o los “espacios radicales”. Los espacios radicales han cambiado muy poco desde la urbanización de los años 60, y se han mantenido como espacios olvidados por la sociedad, por lo cual, en el ensayo es relevante reflejar todos los grupos y clases sociales, su carácter público, y las diferencias sociales como elementos que estructuran el espacio urbano.

Además, estas imágenes se han complementado con detalles de espacios olvidados y degradados de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, que entablan un diálogo con lo público y lo privado.

Al igual que las piezas anteriores, el levantamiento audiovisual de Vestigios fue creado para ser exhibido en el ensayo audiovisual.



Imagen 107-108. Ramírez, V., Proyecto Tlatelolco (Vestigios), 2018.

3. Edición y posproducción. El material que se capturó en la etapa de producción corresponde a seis horas de grabación, por lo que fue fundamental generar una ruta crítica para seleccionar el material que era susceptible de edición.

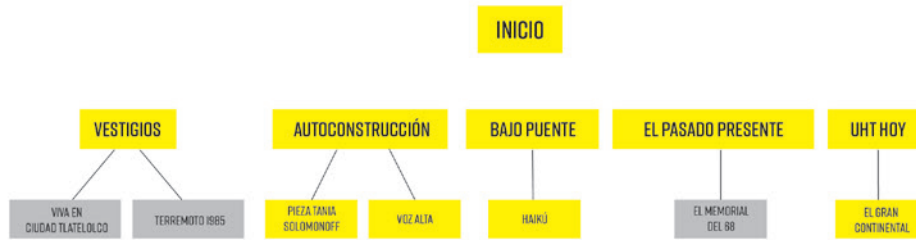


Figura 16. Ramírez, V. Mapa de división de contenidos, 2018.

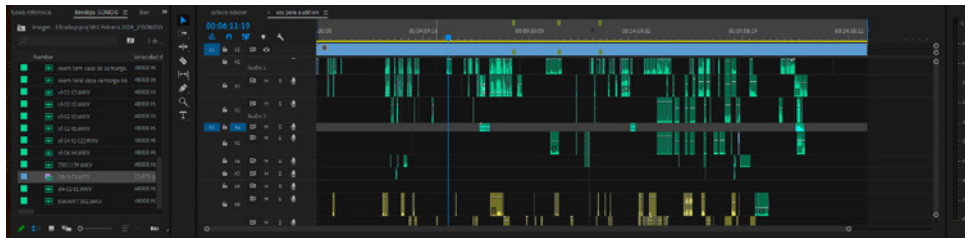


Imagen 109. Ramírez V., Línea de edición (Proyecto Tlatelolco), 2018.

4. Desarrollo de la plataforma web:

a. Mapa de sitio y navegación. Se realizó con los menos elementos posibles para facilitar la navegación y ayudar a que el usuario realice una visita ágil entre las secciones principales, como son la investigación, el ensayo interactivo y el rescate fotográfico. A continuación se presenta el diagrama que se realizó.



Figura 17. Ramírez, V. Mapa de navegación, 2018.

b. Wireframes. Para poder conceptualizar la plataforma realizada, se han creado los esquemas de maquetación de las secciones principales con la finalidad de generar una primera visualización de los elementos multimedia y de navegación. Este primer levantamiento de información gráfica permite hacer una aproximación visual de las necesidades del mapa de navegación y de los elementos de diseño que serán necesarios realizar.

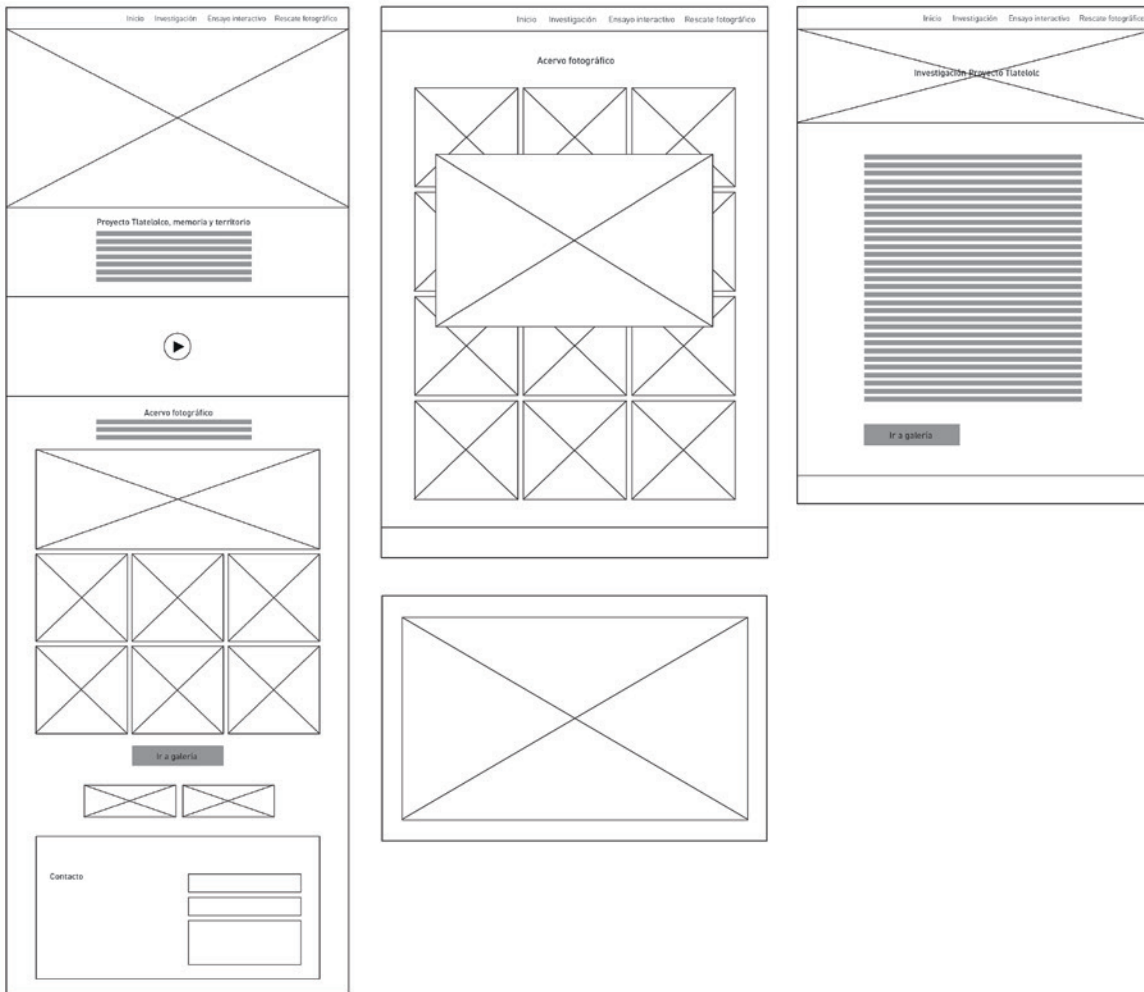


Figura 18-21. Ramírez, V., Diseño de wireframes, 2018.

c. Mockups. Una vez generado el mapa de navegación y la estructura del sitio a través de los *wireframes*, se procedió a generar el diseño de la plataforma que daría identidad a todo el proyecto. Se retomaron algunas imágenes que forman parte del archivo digitalizado de Mario Pani para vestir la mayoría de los recursos multimedia.



Imagen 110. Ramírez, V. Proyecto Tlatelolco (home), 2018.

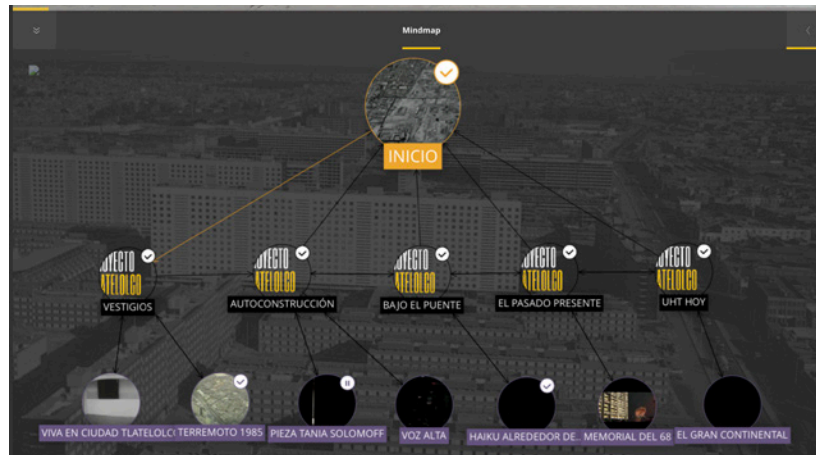


Imagen 111. Ramírez, V., Proyecto Tlatelolco (mapa de navegación), 2018.



Imagen 112. Ramírez, V., Proyecto Tlatelolco (plataforma digital), 2018.

Canales de distribución. El producto completo será donado al Centro Cultural Universitario Tlatelolco para su difusión y resguardo. Este recinto fue uno de los puntos nodales y de conexión de la presente investigación.

A través de este ensayo, se intentó crear un espacio abierto y sin restricciones al uso e interpretación, mostrando a la ciudad y al espacio público como protagonista del ensayo audiovisual. El producto audiovisual puede visitarse a través del link <<http://proyectotlatelolco.com/>>.

Finalmente, y como parte fundamental de esta tesis, se aplicará el modelo de representación generado para analizar el ensayo audiovisual, y que también formó parte fundamental para el desarrollo conceptual del producto digital, imponiendo una base de conocimiento: la interactividad.

Ejes principales

Representación temporal. Al ser una producción audiovisual el tiempo es fundamental en el desarrollo del ensayo, el cual está ubicado en el periodo actual pero atado a su condición temporal como espacio del siglo XX, sin intervalos de tiempo, y presenta necesariamente la construcción de una realidad, supeditada a la interpretación del productor del ensayo que desarrolla una nueva versión de ésta, que se refleja en el producto audiovisual.

Para analizar el soporte que contiene la producción, se ubicaron los elementos de interactividad que contiene el ensayo, los cuales dan contexto temporal al desarrollo digital. Se utilizó la clasificación propuesta por Gifreu Castells¹¹⁶ sobre sus investigaciones al respecto de los productos audiovisuales interactivos:

Hipertextualidad navegacional:

- Menú
- Fragmentación del contenido y acceso independiente
- No linealidad y linealidad opcional de elementos: botones, controles.

Hipertextualidad relacional:

- Enlaces internos, externos e intrínsecos
- Enlaces a fuentes y datos a contenido relacionado

Hipertextualidad estructural:

- Estructuras simultáneas, alternativas y alterables
- Estructuras en cascada

Representación espacial. Imprescindibles en este ensayo, la ubicación espacial y física marcan el inicio y fin de la temática que gira en torno a la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, la cual lleva consigo diferentes significados que influyen en las formas de representación. Es a partir de este eje donde se unen los siguientes ejes de representación secundarios que hemos analizado en el capítulo dos de la presente investigación:

1. Social. Aspectos que influyen en las condiciones actuales de la población y del espacio donde se desenvuelven.

2. Histórico. Aspectos que influyen en la personalidad del espacio y de los habitantes de la UHNT, y que dan como resultado ciertas características del comportamiento y del imaginario social.

3. Económico. Características asociadas a los aspectos sociales y económicos

116 Vázquez-Herrero, J. R. Negreira-Rey, MC, Pereira-Fariña, X, *Contribuciones del documental interactivo a la renovación de las narrativas periodísticas: realidades y desafíos*, pp. 397-414.

de un espacio en la Ciudad de México ubicado entre la clase media, media baja y baja de la población.

Regresando a la representación espacial, debemos analizar el contenedor o espacio virtual que contiene al ensayo. En este caso, el producto audiovisual digital. A continuación se presentan aquellos aspectos y parámetros multimedia que proporcionan la construcción de un espacio virtual con las características necesarias para que el usuario interactúe y que están presentes en el producto generado:

Uso de multimedia

- Elementos: texto, imagen, gráficos y mapas

Diseño e interfaz

- Integración multimedia
- Interfaz gráfica como intermediario usuario-texto
- Entornos digitales

Archivo y bases de datos

- Bases de datos
- Objetos digitales

Medios externos

- Dispositivos
- Gestión del contenido

Representación inmaterial: al situarse en el mundo digital, la inmaterialidad del producto se presenta en un conjunto de datos y codificaciones, los cuales desarrollan una narración transmedia tanto mediante diferentes soportes digitales dentro del ensayo audiovisual, como a través de un archivo histórico. Esta forma de representación está ligada a los ejes transversales por sus relaciones socioculturales, las cuales más adelante establecerán una relación directa.

Ejes transversales (narrativos):

1. Factores de identidad social. Es característico notar que el ensayo se vale de diferentes muestras visuales que denotan la identidad, las particularidades y los elementos que dan cuenta de la dimensión social de la UHNT y de sus habitantes. Si bien, en los capítulos anteriores se ha desarrollado a profundidad este factor, nuevamente se presenta el producto digital como un eje que caracteriza la narrativa.

2. Factores socioculturales. Son aquellos que se ven reflejados sobre todo en los habitantes y que forman parte de las secciones dedicadas al espacio público.

3. Factores de interpretación. Como el producto que estamos analizando es un documento digital, la interactividad es parte fundamental de la interpretación por la singularidad del ensayo audiovisual interactivo, el cual se construye a través de los siguientes elementos y a partir de la relación con el usuario que la configura:

Interactividad selectiva

- Llamada a la acción para decisiones, elegir caminos y opciones
- Libre exploración
- No linealidad final
- No preestablecido

Interactividad

- Interacción virtual del usuario
- Geolocalización

A continuación se presenta de forma gráfica el análisis, utilizando el cuadrante de representación propuesto en la presente tesis, y con base en lo mencionado en los párrafos anteriores.

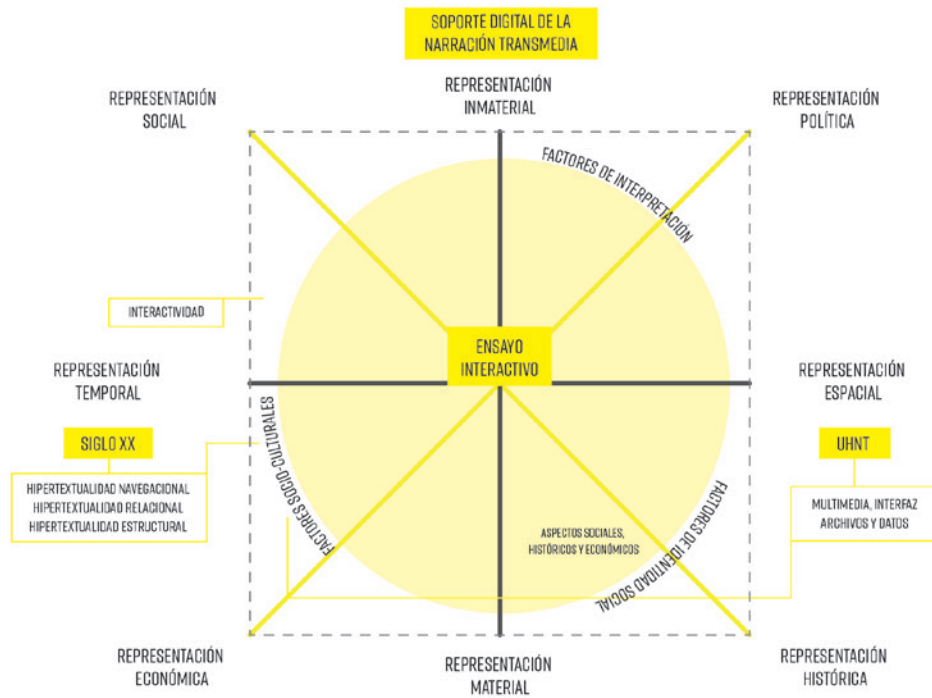


Figura 22. Ramírez, V. Cuadrante de representación (ensayo interactivo), 2020.

Como se demuestra con el esquema, este tipo de análisis que emplea una metodología para ubicar todos los elementos visuales, interactivos y los factores políticos, históricos, culturales y económicos que permean de forma transversal la representación –urbe, memoria y resistencia en el caso de la UHNT– permite entender los grados de significación de las creaciones artísticas e incluso las aportaciones de los diferentes soportes que las contienen y que son las interfaces con las que el público se acerca a éstas.





CONCLUSIONES

En la presente investigación se ha establecido un análisis profundo de un estudio de caso particular: acciones artísticas relacionadas con la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, esto con la finalidad de evaluar los métodos de análisis sobre la representación, que han sido creados por diferentes especialistas en el tema, y que son parte de fundamental de investigaciones relacionadas con el estudio del arte y de la sociedad. Lo anterior tiene la finalidad de establecer las bases de un modelo conceptual de análisis para la comprensión de obras artísticas relacionadas con factores históricos, sociales, económicos y políticos. De acuerdo a los objetivos establecidos en el documento se presentan los principales aportes de la investigación:

- Es fundamental mencionar los resultados de la aplicación de la metodología de estudio. Para establecer un inicio ordenado de análisis, fue relevante presentar la representación como un punto nodal para marcar las líneas base, esto se logró implementando parte de los conceptos de la investigación de Zamora, con los cuatro ejes principales de representación: espacial, contenido sensible e intuitivo mediante el cual se ingresa a lo simbólico; inmaterial, que puede establecer la materialización de imágenes mentales; material, aquellas imágenes que parecieran afianzadas en la realidad, donde los objetos son traducidos para cobrar significado y temporalidad, este tipo de representación está íntimamente ligada al resto de los tipos y resignifica el presente o da un significado al tiempo.
- Con base en lo anterior, se logró generar un modelo de análisis híbrido que parte de diferentes estudios para construir un modelo único que reconstruye a través de diferentes ejes, los distintos esquemas perceptuales e icónicos de las obras para ser estudiadas a profundidad, y con un cimiento sólido de conocimiento.
- Se enriquecieron los ejes principales con conjuntos dinámicos relacionados con lo social, los cuales se caracterizan por la producción de comportamientos y por su relación con el medio, además de ser instrumentos de conocimiento y comunicación que construyen la realidad: representación histórica, social, económica y política.

Debido a la enorme carga social que siempre ha envuelto a la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, las representaciones sociales o colectivas son relevantes debido a que producen intercambios de acciones entre los individuos y, a su vez, constituyen

hechos sociales que se imponen en el individuo. Se retomaron los estudios realizados por Ibáñez al respecto de este tipo de representaciones y también se agregaron en los ejes axiales del modelo inicial.

- Una vez contruidos los ejes principales y los axiales, fue evidente que todavía eran necesario agregar elementos que identificarán valores contextuales que no eran cubiertos por las formas de representación anteriormente mencionadas. Los factores socioculturales, de interpretación y de identidad social logran amalgamar los significados y permiten una mejor comprensión del entorno.
- Una vez construido el cuadrante de representación, se realizó una profunda investigación de los cuadrantes axiales que dan contexto a las obras artísticas que fueron realizadas en la UHNT, con la finalidad de comprender cómo se configuraron estas piezas a partir de la construcción de los elementos anteriormente mencionados.
- Posteriormente, a través del cuadrante de representación, se analizaron algunas de las más importantes manifestaciones artísticas que se han producido en la UHNT y que han tratado de representar la realidad mediante el arte. Ante este último análisis surge la necesidad de yuxtaponer un último componente transversal en función del estudio de caso: urbe, memoria y resistencia, elementos que proyectan los orígenes y símbolos particulares de este lugar.
- Con el conocimiento del análisis anterior, se realizó la producción de una obra artística –ensayo interactivo– híbrida que representa la UHNT como un elemento vivo y simbólico, que aporta nuevos elementos particulares al cuadrante de representación: interno-externo, exploración-ontológico (relacionados con la interactividad).

Sobre la investigación realizada y las evidencia que aportó la producción audiovisual, se llegaron a las siguientes conclusiones respecto al uso del cuadrante de representación en el estudio de la imagen artísticosocial:

- El estudio de obras artísticas por los ejes de representación mencionados permite hacer un análisis profundo y por niveles de las forma contextuales e icónicas, sin embargo, es importante acotar el estudio a la información relevante relacionada con la obras, debido que los ejes axiales pueden ser motivo de investigaciones amplias.

- La presente tesis demuestra la importancia de colocar factores relacionados con las obras a analizar, en este caso se utilizaron los factores socioculturales, sin embargo, es probable que éstos no sean útiles para otros tipos de representaciones artísticas. Como lo demuestra la producción del ensayo audiovisual interactivo, que al ser un nuevo género específico permite incorporar nuevas lógicas de representación, por lo que fue fundamental analizarlo amplificando el cuadrante con los elementos interno-externo y la exploración-ontológica.

Es oportuno mencionar que los medios digitales y los mundos virtuales redefinen las experiencias fuera del contexto tradicional, ya que cuentan con componentes reactivos a las acciones del espectador, que alteran el orden del discurso e inciden en todos los factores de análisis. A través del ensayo audiovisual “Tlatelolco, memoria y territorio”, se demuestra cómo los medios digitales nos permiten acceder a la construcción históricosocial común, por medio de las redes de significación como el lenguaje y la transmisión de mensajes.

- Es fundamental siempre graficar los elementos de análisis que permiten reconocer los componentes esenciales e identificar las fallas en el estudio. Un ejemplo de esto es que la presente investigación establece a la representación como eje fundamental para el estudio de las creaciones artísticas que se encuentran íntimamente conectadas con los hechos históricosociales, el espacio público y la participación ciudadana. La tesis demostró que, a través de los elementos de representación, el estudio de las manifestaciones –particularmente las audiovisuales– pueden configurar significados y proporcionar dimensiones profundas que se establecen como mensajes.

- El uso de cuadrante de representación es una base teórica que posibilita la construcción de un instrumento de estudio flexible que puede ser aplicado a otros productos artísticos, y que debe ser combinado con otras metodologías para sustentar el estudio de forma integral.

- El cuadrante de representación también puede ser usado como parte de una investigación de contexto –previa a la realización de la obra– que fundamenta la producción, ya que reconoce factores históricosociales, identifica elementos que construyen la interpretación y estudia la resignificación de símbolos.



BIBLIOGRAFÍA

Libros

Anda de, Enrique X. *Vivienda Colectiva de la Modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*. México: UNAM-IIE, 2008.

Assad Carlos, Martínez. *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2010.

Aviña, Rafael. *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*. México: Océano, 2004.

Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Borja, Jordi. *La ciudad es el espacio público*. II Encuentro Internacional sobre Manejo y Gestión de los Centros Históricos. La Habana: Centro Histórico de Ciudad de La Habana, 2003.

Bourdieu, Pierre. *Sobre el campo político*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Bourdieu, P. y Wacquant, J. D., *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. México: Editorial Grijalbo, 1995.

Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.

Cantú Chapa, Rubén. *Tlatelolco: la autoadministración en unidades habitacionales, gestión y planificación urbana*. México, 2001.

Carrión, F. *Espacio público: Punto de partida para la alteridad*, Quito: FLACSO, 2003.

Ciancio, M. B. "Labyrinths and Lines of Memory in Documentary Film. Memoria del saqueo and Los rubios from a Philosophical Perspective". En *Latin American Perspectives*, 2013.

Claude-Abric, Jean. "Prácticas sociales y representación". En *Filosofía y cultura contemporánea* núm. 16. México: Presses Universitaires de France, 1994.

Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 1956.

Fuente de la, Beatriz. “Notas bibliográficas” Solís, Felipe, David Morales, Ascensión y Miguel León Portilla y Elisa García Barragán (coord.), *Tlatelolco*. México: Turner Libros, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1990.

Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. Cuadernos de Joaquín Moritz, México: 1975.

García Canclini, Néstor. *El consumo cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Gadamer, Hans-Georg. *Transformaciones en el concepto del arte*. Acotaciones hermenéuticas. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

Gadamer, Hans-Georg. *La verdad de la obra de arte*. Editorial Paidós Ibérica, 1998.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós/ICE-UAB, 1991.

Gadamer, Hans-Georg. *Transformaciones en el concepto del arte*. Acotaciones hermenéuticas. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Tübingen: J.B.C. Mohr, 1960.

García Ramos, Domingo. *Urbanismo, Arquitectura-México*. México: 1963.

Gifreu, Arnau. *El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción* (Tesis doctoral, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra), 2017. Consultado en: <http://agifreu.com/interactive_documentary/TesisArnauGifreu2012.pdf>

Gómez A. Fernando. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Madrid, España. Fundación César Manrique, 2004.

González Dueñas, Daniel. *Luis Buñuel la trama soñada*. México: Cineteca Nacional, 1993.

- Haansen, Roger D. *Política del desarrollo mexicano*, México: Siglo XXI editores.
- Ibáñez, Tomás. “Representaciones sociales. Teoría y método”. En *Psicología social constructivista*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 1994.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2012.
- Kearney, Richard. *The Wake of imagination*. Nueva York: Routledge, 1998.
- Peter Krieger, “Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional”, en Louise Noelle (comp.), Mario Pani, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Monsiváis, Carlos. *No sin nosotros. Los días del terremoto 1985-2005*, México: Editorial Era, 2005.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Moscovici, Serge. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Huemul, 1979.
- Moscovici, Serge. *La representación social: un concepto perdido*. Lima, Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- Negrete Salas, María Eugenia. *Evolución de la población y organización urbana*. México, 2003.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, 1997. (col. Comunicación y Cine)
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Princenthal, Nancy. *Excepciones a la norma: arte público urbano reciente, en el catálogo Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001.
- Paz, Octavio, *Laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.
- Princenthal, Nancy, *Excepciones a la norma: arte público urbano reciente*, en el catálogo Poé-

ticas del lugar. Arte público en España, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001

Puente de la, Maximiliano, Lorena Díaz Quiroga. *El documental interactivo en la cultura de convergencia y las narrativas transmedia*, Barcelona: 2015.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina/México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rubio, Luis. *Ganarle a la mediocridad. Concentrémonos en ganar*. México: Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2012.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Ediciones Akal, España, 2005.

Segura, JJ. *De la imagen mental a la expresión audiovisual*. Bilbao: KOBIE, 1989. (Serie Bellas Artes).

Solís, Felipe, David Morales, Ascensión, Miguel León Portilla y Elisa García Barragán. Tlatelolco, Patricia Galeana de Valadés (coord.), Turner Libros/ Secretaría de Relaciones Exteriores. México: 1990.

Labra, Ximena, Lozano-Hemmer, Rafael, Medina, Cuauhtémoc, et. al. *El orden invisible. Arte, escena y espacio público. Memoria de los 40 años del Movimiento Estudiantil del 68*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Revistas

Bladimir, G. Michel, *La Historia de la ciudad... Es la de sus espacios públicos, arquitectura y urbanismo*, vol. XXVI, núm. 1, Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, Ciudad de La Habana, Cuba, 2005.

Benevolo, Leonardo, et alt., “La proyectación de la ciudad moderna”. Nº 4. *Permanencia y alteración*. Universidad de Sevilla. 2011.

Bueno, Isabel. “Tlatelolco: la gemela en la sombra”, *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 35, 2005, pp. 133-148.

Ciudades (IM) propias: La tensión entre lo global y lo local. Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), Universitat Politècnica de Valencia (UPV), 2011.

Diéguez, Ileana. “¡No!, Teatro Ojo. Escenarios y teatralidades de la memoria”. *El orden invisible. Arte, escena y espacio público. Memoria de los 40 años del Movimiento Estudiantil del 68*, pp. 30.

Deutsche, Rosalyn. “Uneven Development: Public Art in New York City”, En *October*, invierno de 1988, p. 18.

Durkheim, E. “Representaciones individuales y representaciones colectivas”, En *Sociología y filosofía*. Madrid: Miño y Dávila Editoriales, 2000.

Gutiérrez, Alicia, B. “Poder y representaciones: elementos para la construcción del campo político en la teoría de Bourdieu”, *Revista Complutense de Educación*, vol. 16, núm.2. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2005.

Jovchelovit, S. “Social representations, public life, and social construction”, En Deaux, K. y Philogène, G. (eds.), *Representations of the social. Bridging Theoretical Traditions*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001, pp. 165-182.

Leal, Felipe, *La arquitectura de la megalópolis, en Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-Instituto Goethe-Inter Nations, México, 2006.

Archivaldo Deneken Martínez, *Revista construcción moderna*. Edición especial de la Unidad Habitacional de Tlatelolco, 1960.

Jácome, Moreno Cristóbal Andrés, “La construcción de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Tlatelolco de Armando Salas Portugal”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 95, México: 2009.

Jácome, Moreno Cristóbal Andrés, “Fábrica de imágenes arquitectónicas. El caso de México en 1968”. México: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2009.

Olson Jr., Mancur. “Rapid Economic Growth as Destabilizing Force”, En *Jornal of Economic History*, 1963.

Ribas, Joan I. “Els sistemes interactius multimèdia com a suport d’exhibició i aproximació en les arts plàstiques”. *Digit-Hum*, núm. 1. Universitat Oberta de Catalunya, 1998.

Ryan, Maria Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.

Vázquez-Herrero, J, Negreira-Rey, MC, Pereira-Fariña, X. “Contribuciones del documental interactivo a la renovación de las narrativas periodísticas: realidades y desafíos”. *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 72, 2017, pp. 397-414. <<http://www.revistalatinacs.org/072paper/1171/21es.html>>. DOI: 10.4185/RLCS-2017-1171

Venturini, E. “La ciudad actual y la necesidad de recuperar las dimensiones humanas de los hechos urbanos”. *Arquitectura y Urbanismo*, núm. 4. La Habana: ISPJAE, 1999.

Páginas web

<<http://www.tlatelolco.inah.gob.mx>>. Consultado en 2014.

Otras fuentes

Llaveria i Arasa, Joan, *Crisis y reconquista del espacio público*. Ciudades (Im)propias. La tensión entre lo global y lo local. II Congreso Internacional. 2009.

Olmos, Joan, *Crisis y reconquista del espacio público*. Ciudades (Im)propias. La tensión entre lo global y lo local. II Congreso Internacional. 2009

Perniola, Mario. “El fin del mundo de la acción...”, Conferencia magistral sobre los 40 años del Movimiento Estudiantil del 68 en el CCUTlatelolco, México, 2008.

Ramoneda, Josep, *Ciudades (IM) propias: La tensión entre lo global y lo local*, II Congreso Internacional. 2009.

Reyes Heróles, Federico. “El resistente autoritarismo”, Conferencia magistral en el CCUTlatelolco, México, 2008.

Uriarte, María Teresa. *Museo de Tlatelolco*. México: 2011.

Delgado, Manuel. *Congreso Arquine*. México: 2013.

Lista de figuras

- Fig. 1 Cuadro de Justo Villafañe para representar la teoría de representación de Arheim.
- Figura 2. Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora.
- Figura 3. Ramírez, V., Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora, en el que se suman los ejes sociales, 2014.
- Figura 4. Ramírez, V., Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora, en el que se suman los factores socioculturales y de interpretación, 2014.
- Figura 5. Ramírez, V., Cuadrante de representación basado en los estudios de Fernando Zamora, en el que se suman los ejes sociales, 2014.
- Figura 6. Ramírez, V., Cuadrante de representación + urbe, memoria y resistencia, basado en los estudios de Fernando Zamora, 2014.
- Figura 7. Ramírez, V., Cuadrante de representación con la ubicación de disciplinas, basado en los estudios de Fernando Zamora, 2014.
- Figura 8. Ramírez, V., Cuadrante de representación (cine), 2020.
- Figura 9. Ramírez, V., Cuadrante de representación (fotografías), 2020.
- Figura 10. Ramírez, V., Cuadrante de representación (artes performáticas), 2020.
- Figura 11. Ramírez, V., Cuadrante de representación (intervenciones o instalaciones en espacios públicos), 2020.
- Figura 12. Ramírez, V., Cuadrante de representación + pares binarios de interactividad, basado en los estudios de Fernando Zamora, 2014.
- Figura 13. Bill Nichols, Modelos de representación.
- Figura 14. Ramírez, V., Delimitación de la producción audiovisual interactiva, 2020.
- Figura 15. Ramírez, V., Escaleta de producción, 2018.
- Figura 16. Ramírez, V., Mapa de división de contenidos, 2018.
- Figura 17. Ramírez, V., Mapa de navegación, 2018.
- Figura 18-21. Ramírez, V., Diseño de *wireframes*, 2018.
- Figura 22. Ramírez, V., Cuadrante de representación (ensayo interactivo), 2020.

Lista de imágenes

- Imagen 1. *Símbolo de Tlatelolco*, s/f, SINAFO-INAH.
- Imagen 2. *Plaza de las Tres Culturas*, 1964, CCUT-UNAM.
- Imagen 3. Diego Rivera, *Mercado de Tlatelolco*, 1942. Secretaría de Hacienda y Crédito Público (Palacio Nacional).

- Imagen 4. *Colegio de la Santa Cruz Tlatelolco, s/f*, SINAFO-INAH .
- Imagen 5. *Grabado del interior del Colegio de la Santa Cruz Tlatelolco, s/f*, SINAFO-INAH.
- Imagen 6. *Cárcel de Tlatelolco, ca. 1930*. SINAFO-INAH.
- Imagen 7. *Interior de la cárcel de Tlatelolco, ca. 1930*. SINAFO-INAH.
- Imagen 8. *Edificio de la Aduana, ca. 1890*. SINAFO-INAH.
- Imagen 9. *Expendedores se abastecen de pulque en la estación ferroviaria de Santiago Tlatelolco, ca.1919*. SINAFO-INAH.
- Imagen 10 y 11. *Sin título, ca. 1959*, Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.
- Imagen 12 y 14. (1, 3) *Sin título, ca. 1940*, SINAFO- INAH.
- Imagen 13. *Tlatelolco vista aérea, 1963*, Archivo Mario Pani CCUT-UNAM
- Imagen 15-16. *Estudios sobre el crecimiento económico de México, ca. 1959*. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.
- Imagen 17. *Estudio de población 1964-1930 de Mario Pani y asociados, ca. 1959*. Archivo Mario Pani UNAM-CCUT.
- Imagen 18-19. *Barrio de Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1959*. Archivo Mario Pani UNAM-CCUT.
- Imagen 20-21. *Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1964*. Archivo Mario Pani UNAM-CCUT.
- Imagen 22-23. Joaquim Paiva, *Brasília, ca. 1950-1957*. Archivo personal de Joaquim Paiva.
- Imagen 24-25. Joaquim Paiva, *Brasília, ca. 1950-1957*. Archivo personal de Joaquim Paiva.
- Imagen 26 y 27. Le Cobusier, *Unidad Marsella, ca. 1947*.
- Imagen 28-30. *Conjunto Urbano Presidente Juárez, ca. 1946*.
- Imagen 31. *Unidad Modelo, 1957*. Cía. Mexicana Aereofoto, S.A.
- Imagen 32. *Unidad Santa Fe, ca. 1957*.
- Imagen 33 y 34. *Proyecto Transición. Concurso de habitación obrera (detalle)*, Juan O’Gorman, 1932. Colección de la UAM Azcapotzalco. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del IIE.
- Imagen 36-37. *Proyecciones del Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1959*. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.
- Imagen 38-39. *Planos de la zona Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1959*. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.
- Imagen 40-42. *Proyección edificio Tipo A, B y C de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, ca. 1958*. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.
- Imagen 43. Sin título,1955. SINAFO-INAH,.
- Imagen 44. *Reina Juliana de Holanda en la Torre de Banobras en Tlatelolco*, SINAFO-INAH, ca. 1967
- Imagen 45-46. *Tlatelolco 1964, 1964*. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.

- Imagen 47-48. *Mítin 2 de octubre en Plaza de las Tres Culturas*, 1968. Acervo Comité del 68.
- Imagen 49. *Viva el vicio, el vino y la vagancia*, 1968. UNAM-MUCA.
- Imagen 50. “V” de la victoria, 1968. UNAM-MUCA.
- Imagen 51-52. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, Proyecto Tlatelolco Memoria y Territorio, 2015-2016.
- Imagen 53. *Proyección de la Plaza de las Tres Culturas*, ca. 1959. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.
- Imagen 54. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, del proyecto homónimo, 2015-2016.
- Imagen 55. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, del proyecto homónimo, 2015-2016.
- Imagen 56-57. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, del proyecto homónimo, 2015-2016.
- Imagen 58-59. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, del proyecto homónimo, 2015-2016.
- Imagen 60-61. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, del proyecto homónimo, 2015-2016.
- Imagen 62-63. *Sin título* (terremoto de 1985), 1985. Colección particular.
- Imagen 64-65. Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, del proyecto homónimo, 2015-2016.
- Imagen 66. Emilio “El Indio” Fernández, *Ninón Sevilla y Tito Junco en Víctimas del pecado*, 1950. Filmoteca de la UNAM.
- Imagen 67. Emilio El Indio Fernández, *Ninón Sevilla y El Indio Fernández en Víctimas del pecado*, 1950.
- Imagen 68-70. Luis Buñuel, *Los olvidados*, 1950.
- Imagen 71. Miguel Morayta, *Leticia Palma sobre el puente de Nonoalco en La Vagabunda*, 1947.
- Imagen 72. Miguel Morayta, Leticia Palma y Luis Beristain en las vías del tren de Nonoalco en La Vagabunda, 1947.
- Imagen 73-74. Leobardo López Aretche, *El grito*, 1968.
- Imagen 75-76. Rojo amanecer, 1989.
- Imagen 77. Fernando Eimbcke, *Temporada de Patos*, 2004. Filmoteca de la UNAM.
- Imagen 78. *Centro Cultural Universitario Tlatelolco*, antigua Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM-CCUT, 2009.
- Imagen 79-84. *U.H. Nonoalco-Tlatelolco*, ca. 1964. Archivo Mario Pani CCUT-UNAM.
- Imagen 85-87. Norma Sandoval, ca. 2015. Colección particular.
- Imagen 88-89. Tania Solomonoff, *Retratos de la quietud*, 2010. Colección particular.

- Imagen 90-91. Rafael Lozano-Hemmer, *Voz Alta*, 2008. CCUT-UNAM.
 Imagen 92-93. Thomas Glassford, *Xipe Tótec*, 2010. CCUT-UNAM.
 Imagen 94. Luciano Matus, *Tlatelolco. Intervención*, 2011. CCUT-UNAM.
 Imagen 95. Walter Ruttmann, *Die Sinfonie der Großstad*, 1927.
 Imagen 96-99. Vania Ramírez, *Proceso de scouting y producción*, 2016.
 Imagen 100-101. Vania Ramírez, *Proyecto Tlatelolco* (pieza Tania Solomonoff), 2018.
 Imagen 102-103. Vania Ramírez y Coronel A., *Proyecto Tlatelolco (Haiku)*, 2018.
 Imagen 104-105. Mariana Arteaga, *El gran continental*, 2013.
 Imagen 106. Rafael Lozano-Hemmer, *Voz alta*, 2008.
 Imagen 107-108. Vania Ramírez, *Proyecto Tlatelolco (Vestigios)*, 2018.
 Imagen 109. Vania Ramírez, *Línea de edición (Proyecto Tlatelolco)*, 2018.
 Imagen 110. Vania Ramírez, *Proyecto Tlatelolco (home)*, 2018.
 Imagen 111. Vania Ramírez, *Proyecto Tlatelolco (mapa de navegación)*, 2018.
 Imagen 112. Vania Ramírez, *Proyecto Tlatelolco (plataforma digital)*, 2018.

Imágenes a página completa

Imagen 12, 23, 47, 48, 57, 61, 72, 81, 84, 109.

Edwin González (fotógrafo), *Serie Tlatelolco, memoria y territorio*, del proyecto homónimo, 2015-2016.

Imagen 4, 6, 7, 24, 35, 110, 114.

Archivo Mario Pani UNAM-CCUT.

Imagen 92.

Desmantelamiento y reinstalación de un símbolo patrio, TerecrUnQuinto, 2008. CCUT-UNAM.

