



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA**

Facultad de Arquitectura

**Lo siniestro y el espectro:**

**Lo siniestro y el espectro: retornar al trauma del inhabitar mediante la experiencia espacial diseñada en los memoriales**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARQUITECTURA

En el campo de conocimiento de Diseño arquitectónico

Presenta

**Raúl Sergio Cuéllar Sánchez**

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Iván San Martín Córdova

Facultad de arquitectura UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dr. Axel Rivera Osorio

Centro de investigaciones y estudios de Género CIEG – UNAM

Dra. Cecilia Beristáin Beristáin

Facultad de estudios superiores Acatlán – UNAM

Dr. Adrián Baltierra Magaña

Facultad de arquitectura UNAM

Dr. Andrés Oliver Barragán

Facultad de arquitectura UNAM

Ciudad Universitaria, CD.MX, febrero 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

# Índice

Índice .....	2
Introducción .....	1
<b>1. Las categorías estéticas y la experiencia de lo siniestro .....</b>	<b>7</b>
1.1 Experiencia, sensación y percepción.....	16
1.1.1 Creación de la experiencia estética y las implicaciones de lo reprimido ....	20
1.2 La categoría estética como conducto de la experiencia de espacialidad diseñada.....	29
1.2.1 Acotaciones sobre las categorías: el sustento de la expectativa de la experiencia	31
1.3 Problemática de la categorización estética y el abordaje desde lo siniestro .....	34
1.4 El giro romántico y la experiencia como constructora de mundo.....	41
1.4.1 Schiller y las pulsiones vitales .....	46
1.4.2 La estética y su implicación psicológica.....	51
1.5 La implicación del cuerpo físico y social en el juicio estético.....	60
<b>2. Breve genealogía de lo siniestro .....</b>	<b>83</b>
2.1 La experiencia de entre lo permitido y lo censurable: lo siniestro como delimitación del placer .....	84
2.1.1 Lo bello como determinante negativa .....	84
2.1.2 Diferencias entre lo abyecto y lo siniestro .....	92
2.2 Fundación categórica de lo siniestro .....	99
2.2.1 Aportaciones freudianas al concepto.....	104
2.3 Teorizaciones de lo siniestro en la arquitectura contemporánea.....	112
<b>3.0 El habitar como conducto de la experiencia espacial, el inhabitar como despojo</b>	<b>119</b>
3.1 El Ser-ahí ( <i>Dasein</i> ), el habitar ( <i>Wohnen</i> ) como condición de espacialidad del ser .....	122
3.2 El No-ser-ahí ( <i>Undasein</i> ), el inhabitar ( <i>Unbewohnt</i> ): alejar los cuerpos, despojar de la espacialidad .....	139
3.2.1 Espacios sin cuerpos.....	148
<b>4.0. Lo intangible de la presencia: ontología del fenómeno .....</b>	<b>154</b>

4.1 Temporalidad dislocada en el espectro: ideología, narrativa y memoriales .....	165
<b>5.0 El memorial como dispositivo simbólico .....</b>	<b>171</b>
5.1 Regresar al trauma .....	179
5.2 El memorial <i>Campos Algodoneros</i> .....	183
5.3 El <i>Memorial de las víctimas de la violencia en México</i> .....	194
5.4 El <i>Monumento a los judíos de Europa asesinados</i> .....	203
<b>Memoria y trauma .....</b>	<b>218</b>
<b>Fuentes de consulta .....</b>	<b>223</b>
<b>Imágenes referenciadas .....</b>	<b>228</b>



## Introducción

La primera intención de esta investigación fue el resolver dudas. ¿Por qué en la educación como arquitecto y como diseñador siempre se colocó lo bello o el placer como única finalidad?, ¿cómo sé que es lo bello si no sé qué es la ausencia de lo mismo?, ¿por qué existen espacios que me provocan repulsión de estar ahí?, ¿por qué estos mismos elementos que repelen son profundamente atractivos?, ¿por qué la atracción tiene que permanecer velada?, ¿la belleza otorga habitabilidad?, ¿se puede habitar solo en vida?, ¿cómo se sabe que es «habitar realmente» si no se sabe lo que es inhábitar? etc.

En concreto, esto surgió como un ejercicio para resolver dudas que van desde una índole académica hasta una esfera personal. La sorpresa fue mayúscula cuando la intención se tornó a hacerse preguntas, a las cuales, en la mayoría de los casos, no se les hallaron respuestas. Sería profundamente petulante tratar de ofrecer una respuesta única o de reducir a una universalidad el amplio matiz de las espacialidades que convergen al hablar de lo siniestro, de los memoriales y sobre todo del habitar, que en este caso se transformó en una situación acerca del inhábitar. Tampoco se trata de trazar una genealogía estilística acerca de los espacios que cobijen las sensaciones negativas que envuelven a los ritos mortuorios, ya que eso sería encasillar nuevamente un todo en la nada que puede describirse en unas páginas. Todo lo contrario, se busca plantear las pautas interpretativas, como un ejercicio a interior que cuestione la práctica arquitectónica dirigida a estas espacialidades y a aquellos que pretendan articular una relación formularia con la forma en que se exija la memoria de lo que no-es-más. Se pretende inquirir respecto al papel del diseño en el entendimiento de la habitabilidad y preguntarse si fuera del diseño hay prácticas que lleven a percibir temporalidades dislocadas, que invoquen a lo que ya no está presente.

Pensar en fantasmas nos lleva irremediabilmente a pensar en lo muerto, en lo que no está y hacia donde se dirige todo lo que somos. No obstante, esta investigación no es una reflexión filosófica respecto a la existencia del ser, si se abordan fuertemente estas dudas, pero esa abstracción existencial se tiene que insertar en la experiencia de espacialidades para ser abordadas desde la óptica de la arquitectura. Esta experiencia de espacialidad puede que sea en el proceso proyectual, en la materialidad o en la vivencia sin intervención del sujeto que diseña, no está en discusión la inserción del arquitecto o arquitecta, la discusión es sobre el proceso estético-dialéctico que se conforma al llevar a la escena de lo público la idea de la deuda que se tiene con lo que no está presente, con lo carente de cuerpo. Estas espacialidades que reclaman que el despojo que sufrieron sus sujetos históricos, son una cicatriz como una sonrisa torcida en una cara sin ojos.

Sin tratar de dar ínfulas mayores a las limitaciones que impone el tiempo la persona que escribe, lo que se pretende es tender puentes epistemológicos entre diferentes disciplinas que abonen a comprender el memorial y la experiencia espacial que se ha diseñado para estos espacios. Esto hace que se abarquen las condiciones de aparición, ahonda en cómo se articulan las agendas comunes desde formas expresivas, abarca los aspectos políticos, sociológicos, filosóficos y arquitectónicos que han permitido la proliferación de este género arquitectónico, independientemente del éxito de su realización.

Para este fin se ha aludido a la categoría estética de lo siniestro, punto de partida de esta tesis, a partir de la cual se busca dar foco a los diferentes niveles de interpretación sobre la obra arquitectónica del memorial. Si bien estos cruces se perciben empíricamente, lo que se pretende es dar una lectura teórica a partir de experiencias espaciales que logren conjuntar la política estética y la experiencia que ofrece una espacialidad diseñada que tenga como intención dotar del derecho a la memoria. Con base en lo anterior se ciñe la investigación a explorar la función del memorial, como dispositivo estético, político y como género de creación para el diseño arquitectónico; es de interés como la arquitectura en su búsqueda poética, toma como motivo a representar al hecho mortuario, haciendo de esta un catalizador de la experiencia estética y política.

Al diseccionar expectativas de la investigación, es evidente que no se da una continuidad unidireccional, al contrario, se pretende abarcar varios niveles y momentos de reflexión, que tratan de encajar la categoría de lo siniestro, como experiencia vital y estética desde una búsqueda afectiva negativa, dentro del campo del diseño arquitectónico. Con el afán de hacer claros los sesgos epistemológicos, lo primero que se establece es la función de las categorías para este análisis, estableciendo los sesgos que conlleva tomar esta figura descriptiva para tratar de hacer un análisis tanto social como artístico/arquitectónico y estético. Posterior a ello se tocan las aportaciones de la fenomenología del s. XVIII para hacer evidente la unión entre lo político y lo estético, desde los regímenes de identificación en el pensamiento, en el arte y el diseño arquitectónico.

Se busca dirigir la cuestión de la experiencia estética y el juicio al campo del diseño arquitectónico, para esto se retoma la noción de experiencia vivible desde Schiller como condición del juicio, esto ya que la experiencia en el memorial como creador de comunidades políticas es algo fundamental. No obstante, el concepto de experiencia, si bien se fundamenta en los planteamientos de Schiller, se les da una lectura desde las condiciones preteóricas de la experiencia, como aquellas que suscitan en la experiencia ordinaria, tal como lo establece Heidegger. Esto lleva a entender las formas particulares de la experiencia vital del ser desde el concepto de habitabilidad como

expectativa del ejercicio de diseño arquitectónico; es en el concepto de habitabilidad de la concepción de experiencia vivible se conjunta con el ejercicio del juicio y la estética. En la noción de habitar a partir de Heidegger se busca realizar un juego lingüístico para nominar la ficción del *inhabitar* como motivo representado, haciéndolo testigo de la violencia política pasada que le habilita a poseer en la estructura política actual el poder simbólico para representarse en la esfera de lo público. Para hablar de la traducción del inhabitar como ficción temporal y social se retoma la explicación de la angustia desde el registro de lo imaginario de Lacan, poniéndolo en conversación con la implicación política del juicio del gusto desde las *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, donde Hannah Arendt tiende un puente entre el ejercicio del juicio desde lo social y las condiciones de la posibilidad de percepción del fenómeno con la teoría del ser y el habitar como condición vital del conocimiento de Heidegger.

La habitabilidad como condición de la experiencia espacial que permite vivir al ser vivo, donde la cuestión del juicio, —así como el juicio sobre la cualidad de habitabilidad y su determinante negativa de inhabitar— pasa de ser un algo perceptible y se propone como un fenómeno estético vivible, que traslada la experiencia individual a crear mundo y consolidarse como narrativas desde lo social. En la arquitectura, la noción de lo común generalmente se enlaza con la tradición moderna que tiende a las cualidades meliorativas de la experiencia espacial. No obstante, el reconocimiento de una sociedad también se puede reconocer desde la herida común, configurada a partir de violencias sociales institucionalizadas que les da razón de presentarse en su forma material, simbólica y ficcional.

Finalmente, esta noción de la fantasía que atraviesa el inhabitar —ante su imposibilidad de ser presentado, pero si representado— se puede explicar desde el espectro, esta figura conjunta la noción de las violencias pasadas y el registro fantástico que impera en la categoría de lo siniestro como punto articulador de toda la reflexión retoma el pensamiento de Derrida, aunque no es el foco de esta investigación por lo constreñido del tiempo para desarrollarla.

Esta figura trata de explicar cómo la violencia corporal de un tiempo pasado se hace presente como memoria en el presente, disloca tiempos y cuerpos para hacer un retorno al trauma del «cuerpo extenso de lo común» como lo designa Arendt. Esta noción de retorno al trauma como motivo diseñado en la experiencia espacial retorna como un fenómeno político estético que se sustenta en las narrativas o contra narrativas de estado, siendo esta uno de los actores principales que designan el ya mencionado régimen de identificación. Está pedagógica de la violencia reconocida por el aparato de gobierno, crea espacialidades que mantienen una diegética, que tiene posibilidad de aparecer al mismo tiempo que se mantiene parcialmente oculta. Para esto se compararán hechos

del contexto nacional e internacional, haciendo énfasis en *El memorial de campos algodoueros*, *El memorial de las víctimas de la violencia en Polanco* y *Monumento a los judíos de Europa asesinados* en Berlín.





# 1. Las categorías estéticas y la experiencia de lo siniestro

El objetivo de este apartado es introducir al lector a una serie de trasvases necesarios para entender la línea de pensamiento que rige esta investigación. En un principio, uno de los elementos importantes, antes de abordar lo siniestro como categoría, era abordar en que consiste el ejercicio de categorizar y las implicaciones que esto conlleva. En el gremio arquitectónico la categoría suele aludir a un estilo concreto al cual se trata de hacer alegoría, cosa que pareció insuficiente al analizar textos donde categorías como bello, feo, siniestro, bonito, sublime suelen ser utilizadas con poco o nulo rigor analítico. El esfuerzo no consiste en normar el uso del lenguaje, sino el de precisar afinar elementos que de forma intuitiva están en la discusión y sobre las cuales, tal vez por el tiempo o por desconocimiento, no se les suele dar suficiente tiempo o profundidad. Al pasar por alto las condiciones de aparición de estas categorías, y de prácticamente todas, lo que suele suceder es que dan por sentadas las condiciones sociales y políticas que les permiten existir y crear mundo, así como diferenciar de la percepción del otro. Esta homogeneización no intencional termina por subjetivar dudas válidas, como todas las dudas, en las que incluyo la duda donde nació este texto. ¿Cómo se puede establecer algo como bello y si es bello, entonces que sería una arquitectura que no tratara de evocar esto?

A final de cuentas, uno de los elementos que marco la dirección de esta disquisición fue el afinar ciertos conceptos que retumban en las dudas ordinarias de la práctica del diseño arquitectónico. Dar un poco de voz a otras espacialidades que salen de las prácticas hegemónicas, buscando encajarlas en categorías que les permitan ser explicadas, de manera que no terminen por simplemente ser descartadas o entren como símiles genéricos de otras prácticas dentro y fuera del ejercicio de diseño<sup>1</sup>.

Establecer lo siniestro como una categoría estética, requiere explicar, extensivamente, que es todo lo que compone esta figura conceptual. La categoría por sí sola, como un ejercicio de designación, trabaja desde el proceso reflexivo de conformación del concepto categoría aplicado a lo siniestro; es cuando esta reflexión se orienta al proceso conceptual del diseño arquitectónico que se transforma en foco de esta tesis, —así como el principal aparato de análisis—. Implícitamente, se

---

<sup>1</sup> Para efectos de esta investigación el diseño se entiende como una teoría de la acción. Una forma legitimada y concreta de interactuar con la materialidad existente para preconfigurar una aproximación a una nueva morfología. De esta manera, en la práctica, hay elementos preconfigurados desde el diseño y elementos que no. La legitimación de su existencia no debería de estar a través de si son o no diseñados, pero es precisamente en esa legitimación en términos sociales y de derecho por parte del estado que se hace esta división. Identificar elementos cuya significación e intención no surgen de un ejercicio de diseño y como constantemente son menospreciados por la lógica de estado, así como por los claustros académicos, son una determinante política más a considerar al hablar de experiencias emergentes que son cobijadas dentro del subgénero del memorial.

toma una postura de cómo se van a interpretar los fenómenos y experiencias sobre las cuales se diserta, toma a la estética cómo una separación entre diferentes formas de la experiencia.

La estética funge como un principio epistemológico,<sup>2</sup> a partir del cual va a operar la interpretación sobre los fenómenos analizados en esta investigación. Funciona como forma explicativa a la vez que medía las posibilidades de las apariciones en la experiencia de lo vivible que se van a tomar en cuenta en el análisis; esto aplicado a los procesos arquitectónicos a evaluar —que en este caso son algunos memoriales<sup>3</sup>—. En este apartado, además de delimitar y definir las nociones que ubican la categoría, se tocará de forma tangencial la tradición del campo de la estética, a la cual se adscribe el principio del análisis. Se plantea retomar desde algunas reflexiones que ayudan a entender el propio concepto de categoría para orientarlo a lo que es la categoría estética desde la revolución que supuso el idealismo alemán. Esta decisión se toma, ya que esta corriente filosófica constituye un punto de inflexión en la disciplina del estudio de la estética, para abrir paso a las aportaciones posteriores desde la vía francesa y británica. Así se establece un marco para evaluar la afección como proceso que estructura perceptual e históricamente el discursar sobre el fenómeno de lo siniestro —y en particular en el diseño arquitectónico—.

En el ámbito arquitectónico se centrará la investigación en el subgénero de los memoriales que tratan de evocar afecciones negativas. Esta postura hace del memorial una propuesta que hace manifiesta alguna contra historia estética,<sup>4</sup> situación que es divergente de la búsqueda disciplinar del placer mediante lo bello que aún ahora ocupa el centro de la disciplina del diseño arquitectónico. Por ello, esta primera sección del cuerpo del trabajo abarca en lo general las disertaciones que se dan continuamente sobre el concepto de categoría, esto con el fin de trazar una línea secuencial y crítica que lleve el concepto desde su fundación, como categoría de análisis, hasta las disertaciones de la segunda mitad del siglo XX. Se elige este periodo como fin temporal

---

<sup>2</sup> «El problema de la teoría del conocimiento o epistemología, llamada así por referencia a la idea platónica de *episteme*, consiste entonces en determinar cuándo una creencia puede ser considerada realmente como conocimiento, como *episteme*, como ciencia. El mismo Platón trata de solucionar esta cuestión al señalar que la *episteme* es un saber verdadero y, además, que tenemos razones suficientes para aceptarlo como tal. Sin embargo, hay otra cuestión. Si el conocimiento es una manera de comprender y explicar la realidad, y si la teoría del conocimiento es asimismo un modo de comprender y explicar nuestro conocimiento de la realidad, ¿cuál es el *estatus* que mantiene la teoría del conocimiento en tanto conocimiento de ella misma?» Aguilar, N. A. (s.f.). *Antología de la asignatura: Lógica y Epistemología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Trabajo Social p.14. Por esto se considera que más que epistemología es un principio epistemológico lo que se propone aquí. Un lenguaje habilitado desde la academia para reflexionar desde una postura concreta los fenómenos que se han decidido atender en esta investigación.

<sup>3</sup> Esta decisión corresponde a el objetivo particular de este género arquitectónico. Se considero que cruza los campos de la estética la política y lo arquitectónica de forma explícita. Por ello más adelante se puntualiza cuales es el objetivo de afección social que se le otorga a este tipo de experiencias.

<sup>4</sup> Definición de la contra historia estética



ya que en este se encuentran las bases para la interpretación posmoderna de las categorías estéticas, sus límites y como se pueden orientar a la experiencia espacial de lo siniestro en la contemporaneidad.

Para acercarse a la categoría de lo siniestro, dentro de la tradición de la categorización estética, se necesita revisar históricamente su proceso de legitimación en las academias. Aunque la aparición de lo siniestro es relativamente reciente —en comparación con otras categorías más dominantes—, el interés que ha representado para reflexionar el desencanto teleológico de la posmodernidad le ha dado nuevos bríos. La partición con el pensamiento neoclásico y la promesa de progreso del mundo moderno le han hecho uno de los, muchos vehículos simbólicos que tienen importancia a tiempo presente.

Desde una perspectiva academicista, la división disciplinar ayuda a el imperativo mediante el que toda disciplina tiene como objetivo estimular hacia lo positivo, por lo que lo siniestro no se aborda desde esa perspectiva. Es en el cruce transdisciplinar que se logra salir de la homogeneidad de interpretación y trasgredir los límites disciplinares del diseño arquitectónico para ahondar en aspectos que se exploran dentro de otras esferas de influencia. Es así como se puede ubicar lo siniestro, cómo experiencia estética y vital,<sup>5</sup> dentro del interés de la disciplina del diseño arquitectónico. La posibilidad de enunciación de los memoriales, como hecho material vivible, solo se puede explicar desde una interpretación que va desde lo arquitectónico a lo estético y lo político. Entender lo siniestro como un elemento que se pueda presentar en la espacialidad, solo puede verse con los lentes de la interdisciplina, ya que se ve como una extrapolación de la predicción del habitar mediante el diseño arquitectónico, en su cualidad espacial, política y simbólica. En la intención de desarticular lo que comúnmente se percibe, tanto en las ya mencionadas dimensiones estéticas políticas y arquitectónica, hace que se desarticulen los lenguajes comunes con la que se diseñan los entonos construidos, lo que aporta a una experiencia de lo siniestro desde la conmoción negativa en el espectador ante la materialidad del memorial.

Puede no quedar del todo claro cómo se diferencia lo siniestro como experiencia estética y vivencial; aún menos las condiciones de presentación que se suceden para hablar de los momentos

---

<sup>5</sup> Hay una alta implicación de la creación de mundo mediante la ficción que brinda el arte como experiencia, y la conformación del espectador. Esto permite a Denis Huisman en su libro *La estética*, explica la diferencia entre la experiencia vital y la experiencia estética al diferenciar también a los inter-actores con la experiencia espacial o material. Por un lado, está el espectador que se limita a observar, llevando sus canales perceptivos a lo paratético, caracterizado según Huisman como un apolíneo o racionalista, o un formalista objetivo. Por otro lado, propone al participante, dándole a este la cualidad de dionisiaco, siendo un motor afectivo que funciona desde lo individual a lo social, que vive el mundo activo del juego pero que desde la perspectiva del primero se ve dominado por su corporalidad, colocando en sus canales perceptivos apotéticos el centro de su experiencia.

interpretativos que dan forma a una y a otra. Esto es necesario distinguirlo para explicar cómo la ficción o la fantasía, en su instrumentación política, penetran en el accionar productivo y material de las sociedades, especialmente en las narrativas que se insertan en los discursos legitimados en la disciplina arquitectónica.

Para abordar la experiencia vivible de lo siniestro se tiene que pasar por los aspectos subconscientes del sujeto. Para abordar el subconsciente de la experiencia vivencial la investigación se acerca a la teoría psicoanalítica. En esta encontramos una primera explicación a el aspecto subconsciente de la experiencia, muestra cómo desde entendimientos no conscientes se modifican actitudes y comportamientos, lo que hace que lo ficcional se manifieste en lo perceptible material mediante la enunciación lingüística y la acción.

Aunque parece que se están abriendo demasiados frentes de interpretación esto es necesario para poder abordar la complejidad del fenómeno. El aspecto subconsciente permite hablar de cómo la ficción se inserta en la percepción de lo real, para explicar cómo lo no presente o que solo existe dentro de la fantasía hay que ser conscientes de que estos aspectos no es que sean manifiestos, pero coaccionan el accionar de las personas. Una explicación interesante para ver la correlación entre la ficción y el accionar en la realidad se formó en como Freud describe los discursos de los neuróticos; él los ve como contenedores de constantes inserciones ficticias que paulatinamente se vuelven descripciones de su realidad, establece que estos falsos recuerdos son la manifestación de deseos reprimidos. La relación ficcional se puede extrapolar en lo social como parte fundacional de lo ideológico, haciendo que la acción de imaginar se transforme en acción política. Según Slavoj Žižek en su libro *El sublime objeto de la ideología*<sup>6</sup> se tiene que insistir en la inconsistencia de la fantasía para sostener la dominación voluntaria de un sujeto que se presupone racional. La fantasía colectiva sustenta el accionar irracional que se origina en lo ideológico, dota de fuerza a la acción política nacida desde la identidad de lo social. Se vuelve un instrumento de la mente del sujeto que permite le permite sobrellevar la realidad de forma estructurada. Žižek retoma de esta idea de Lacan y su teoría de la formación del yo.<sup>7</sup>

Lacan ve en el *yo* la expresión mundana de lo ficcional ya que esta es una construcción imaginaria que sirve de estructura de la realidad. Aun así, el *yo* se forma a partir de lo social, esto hace que el cuerpo responda a la interacción con un cuerpo extenso de lo social. Esta dimensión del *yo* se reproduce y configura en el sujeto receptor del proceso de reproducción social, se ve configurado

---

<sup>6</sup> Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.

<sup>7</sup> Lacan, Jacques. «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como.» En *Escritos I*, de Jacques Lacan, 99-106. México: Siglo XXI, 2009.

y mimetizado en la identidad plasmada en vehículos materiales bajo peso de castigo o rechazo. Dentro de estos vehículos materiales entra la arquitectura y las ideologías a las cuales sirve. Dentro de esta disciplina —igual que en muchas otras disciplinas—, realidad y ficción tienen el mismo vínculo ambiguo en lo material. Para la arquitectura simbólicamente le propone al subconsciente o a esa fracción social del yo una forma de ser al proponer la habitabilidad y la inhabitabilidad como forma de ser. El yo termina ubicándose en un espectro de lo social que le da sentido, de lo ordinario, el *heimliche* (familiar) y el *unheimliche* (infamiliar), como configuradores de la experiencia subconsciente. Terminan por proponerse en maneras de habitar legítimas que terminan por permitir formas de ser del yo; formas que se ven reflejadas en las espacialidades diseñadas. Por ejemplo, cuando hablamos de algo tan sencillo como una habitación, esta obedece parámetros de habitabilidad que se relacionan con la postura naturalizada desde lo político, generalmente tienen un entorno pensado para una familia nuclear pasando por alto otras formas de habitar, sin evaluar la familia como institución imaginaria. El diseño arquitectónico y su experiencia no tratan de distinguir lo ficcional como irreal, sino lo real de lo ficticio. De tal manera que lo afectivo dentro de lo ficcional se lleva desde la experiencia vivencial a la experiencia estética articulada mediante el lenguaje, —aunque no necesariamente lenguaje en expresión fonética—.





Thew, Robert, *Hamlet, Horatio, Marcellus, and the Ghost*, Aguafuerte y punteado sobre Papel tejido de marfil, Art institute of Chicago, Inglaterra, 1975.

La manera en cómo se va a trabajar lo siniestro, como experiencia vital y experiencia estética, se consolida desde una conformación teórica polisémica. Con esto en mente y en afán de aclarar la definición vale la pena retomar a nuevamente a Freud. En su propuesta, desde la fundación categórica distingue entre fuentes de lo siniestro en lo material y la ficción. Esto a su vez se subdivide entre vivencias individuales y colectivas. No obstante, la construcción de estas experiencias está entrelazada, lo individual remarca la «omnipotencia de las ideas»<sup>8</sup>, o las fuerzas ocultas en lo inconsciente del sujeto, como lo plantea el texto. Mientras tanto, en lo colectivo, se encuentra lo siniestro como el retorno simbólico de creencias antiguas. Freud no da una lectura política a su propia propuesta, ni lo lleva más allá de una lectura de las construcciones contemporáneas de la ficción que, según él, ya han sido superadas por la «civilización occidental». Deja en claro como este aún es deudor de una dialéctica moderna, que coloca en el individuo la articulación de su ideal de liberación. Es decir, se triunfa racionalmente desde el común, mientras

---

<sup>8</sup> Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Vol. VII, cap. CIX de *Obras completas*, de Sigmund Freud, 2745-2769. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. p. 21

el individuo acaece ante sus impulsos reprimidos, la censura social evita este comportamiento. Como menciona Freud:

Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación<sup>9</sup>

La categoría de lo siniestro se presenta en la ficción con una mayor gama de temáticas y motivos que en la experiencia vivencial, esto en gran medida se debe a que en la ficción también se cobijan los motivos que vienen de lo siniestro vivenciado. Aun así, el contenido de lo siniestro en la fantasía se ve exacerbado ya que no está restringido al control que ofrece la materia. Este examen hace que muchos de los motivos que resultarían siniestros en la cotidianidad como encontrar dos lugares exactamente iguales sin intención previa, no lo son en la ficción. De forma contraria en la fantasía la aparición de estos fenómenos desconcertantes, como una repetición nauseabunda, la aparición sobrenatural o la manifestación de espectros pueden aceptarse como convención. La presencia espectral que ofrece Shakespeare, Dante o Proust pueden mostrarse como algo repulsivo o tétrico, pero al justificar su aparición suelen quedar como una existencia necesaria en la diégesis del texto, lo cual no los vuelve siniestros sino familiares. Igualmente, lugares que podrían parecer de pesadilla como las ciudades de Asimov o los lugares que escapan a la lógica euclidiana como los de Lovecraft, refugiándose en descripciones vagas de aquello que hacen sentir al sujeto antes que aludir a sus formas materiales, entran en concordancia mediante el acuerdo de la diégesis.

Si el diseñador o autor nos sitúa en la experiencia de la realidad parcial o una experiencia que incluye elementos de ficción, se estimulan los mismos mecanismos de reacción afectiva que hacen emerger lo siniestro incluso a un nivel fisiológico, la narrativa se consolida no al incentivar los sentidos, sino que al incentivar la fantasía y la narrativa; podrá, asimismo, multiplicarlo más allá de las posibilidades desarticuladas del examen de lo real para hacer reaccionar de manera similar a cómo sería una reacción ordinaria en nuestra cotidianidad. La división entre casos exitosos que provocan lo siniestro y los casos fallidos depende de la fantasía que trata de incentivar, Cabe aclarar que, a causa del engaño creado en la fantasía se puede dar una decepción en el espectador en el momento que la fantasía colapse, cosa que hace que la espacialidad de memoria fracase al percibirse ridículo. Para evitarlo, el autor tiene como menester mantener al sujeto que experimenta el fenómeno en una indeterminación simbólica, ser ambiguo más legible respecto a las

---

<sup>9</sup> Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Vol. VII, cap. CIX de *Obras completas*, de Sigmund Freud, 2745-2769. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. p. 24-25

convenciones que ha decidido adoptar, esto va en concordancia con la condición de continuidad para evitar caer en lo ridículo a lo que se presenta como siniestro. Parten y se mantienen por narrativas o ideologías con verosimilitud, donde lo explícito de la ficción se mantiene oculto para sostener la ilusión, en el momento que esta se rompe, queda la sensación de incertidumbre ante lo experimentado, como en el caso del turco mecánico,<sup>10</sup> donde la importancia no estaba en lo evidente sino en el desconocimiento de su funcionamiento.

Desde un examen hacia los conceptos sobre lo siniestro, en sus formas fundacionales y el proceso a sus formas contemporáneas —se retoman incluso connotaciones de la Antigüedad que aún tienen influencia— que se puede articular un el concepto de la categoría como instrumento dentro del campo de diseño arquitectónico, como propuesta poética. Previo al s. XVIII, lo que actualmente se entiende como siniestro existía alternadamente a lo bello, aunque no tuviera propiamente ese nombre, tampoco existía propiamente el concepto de experiencia ni de categoría, por lo que hay que hacer varias concesiones sobre las nociones de belleza y los apelativos que le eran «intrínsecos» a ella. Históricamente, las nociones de fealdad y belleza se han visto contrapuestos, aunque lo negativo se censuraba colocándolo como la ausencia de lo bello, esta ausencia o censura ocupaba la experiencia de lo que actualmente se entiende cómo categorías negativas, es decir, lo feo, lo siniestro, lo abyecto, etc. A partir del sentimiento de belleza que procedía al reconocimiento del valor de las propiedades que el objeto poseía, esto desde la perspectiva empirista o como una idea que subsuma la materialidad perceptible del objeto aportado desde el individuo. No obstante, el juicio del gusto no solo se resume al conocimiento de lo bello, sino que se ejerce como forma exploratoria para otras categorías estéticas, aunque estas impliquen un interés o la interacción con otras esferas de influencia.

Esto no resuelve la perspectiva de análisis, ya que se busca que incluya una lectura del componente social y político del juicio, no solo acotada a la percepción individual. Para esto es necesario recurrir a Hannah Arendt en *La vida del espíritu*, 1977, y en *Las conferencias sobre la filosofía política de Kant*, 1982, permite articular la dimensión social que se ejerce lingüísticamente al

---

<sup>10</sup> «El Turco» fue una famosa estructura que se cree que era un autómata que jugaba al ajedrez. Fue construido y revelado por Wolfgang von Kempelen (1734-1803) en 1769. Tenía la forma de una cabina de madera de 1.20 cm × 60 cm × 90 cm, con un maniquí vestido con túnica y turbante sentado sobre él. La cabina tenía puertas que una vez abiertas mostraban un mecanismo de relojería y cuando se hallaba activado era capaz de jugar una partida de ajedrez contra un jugador humano a un alto nivel. También podía realizar el problema del caballo con facilidad. Sin embargo, se cree que la cabina era una ilusión óptica bien planteada que permitía a un maestro del ajedrez de baja estatura esconderse en su interior y operar el maniquí, gracias a que los ojos del maniquí enviaban al maestro del ajedrez las posiciones de las piezas del tablero por medio de espejos. En teoría cualquiera de los dos maestros de ajedrez podría ganar, pero el maestro escondido debajo del turco contaba con una pequeña ventaja al poder asustar a su oponente haciéndole creer que el turco en realidad era autómata, lo cual ponía nervioso al retador, impidiéndole desempeñar sus conocimientos sobre el juego con totalidad, por lo que El Turco ganaba la mayoría de las partidas

compartir el juicio determinante. Es en el lenguaje que ambos se combinan, es en el lenguaje donde podemos entender la idea de habitabilidad, —esto desde la propuesta heideggeriana—.

El habitar como experiencia vivencial aloja una representación de lo que puede ser el concepto de habitar en una comunidad específica, entre sujetos que compartan rasgos sociales y culturales parecidos. Para Heidegger, la cuestión del habitar no se aborda desde una designación determinante, sino que esta se reconoce al sensibilizar el ser-en, esto en términos muy generales, ya que se ahondaran más adelante, pero en continuidad con la dialéctica individualista del existencialismo, que coloca las posibilidades de enunciación desde el individuo; Hannah Arendt al momento de reflexionar las aborda el componente social del juicio hace un puente desde el lenguaje, articula la intención de enlazar el carácter social de la experiencia estética. Podría decirse que el habitar *como ejercicio vital* se puede entender como un factor perceptivo del concepto de habitabilidad, esto se logra al otorgarle a la percepción y el juicio desde lo social un lugar en la escena política de la estética mediante la legitimidad de la presentación, conjunta la experiencia estética y la experiencia vital con el ejercicio político. Sin embargo, esto solo es explicitar las intenciones, que en este punto acusan falta de extensión para entenderse en profundidad. Por este motivo, antes de avanzar al entrelazamiento entre categorías, se vuelve menester puntualizar la categoría como concepto, así como la problemática que esto conlleva.

Con esto en mente, se señala que el abordaje que se hace de la forma categórica de la experiencia estética, referido a lo siniestro, se pretende que abarque las acepciones negativas de las afecciones y la experiencia, aunque estas no excluyen un posible placer estético que se suscite al presenciar el fenómeno. La definición de lo negativo parte de lo que culturalmente se ha establecido como positivo, es decir, lo bello—que históricamente es la categoría dominante—, y las formas predominantes de los rasgos que esta encarna. Por último, se tratará de establecer una relación entre este fenómeno y su *différance*<sup>11</sup> para con las afecciones estéticas negativas, en la pretendida

---

<sup>11</sup>Concepto central de la recusación derridiana del logocentrismo y de su programa de la deconstrucción. Fue acuñado por el propio Derrida y su significado deliberadamente ambiguo lo hace poco menos que imposible de traducir. De hecho «*différance*» proviene del verbo francés *différer* que significa al mismo tiempo «posponer» y «ser diferente de». Así Derrida invoca los dos sentidos de «*différance*» para describir dos circunstancias que concurren en todo discurso. La primera es que en un texto —reduciendo a texto casi cualquier manifestación de índole volitiva— cualquiera todo elemento está relacionado con otros elementos. La segunda es el requisito tan eminente como banal de que ha de ser radicalmente distinto de ellos. Consta, en definitiva, que un elemento cualquiera de un texto nunca se sustenta en la plenitud de una presencia. En realidad, la intención de Derrida es demostrar que la dicotomía entre palabra y escritura -y, por extensión, toda dicotomía que aspire a un carácter absoluto- sólo puede ser mantenida si se desdén un hecho fundamental. Es preciso ignorar en tal caso, efectivamente, que los términos de esta oposición se sustentan entre sí. ausencia y la «*différance*» son como mínimo tan importantes como la presencia. *Encyclopaedia Herder*. (09 de abril de 2023). Obtenido de Différance: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Diff%C3%A9rance>

dicotomía afectiva se abre paso a la tensión entre placer y displacer y la presencia o ausencia de lo representado en el monumento.

## 1.1 Experiencia, sensación y percepción

Aunque esta sección bien podría ir en un glosario específico de las acotaciones conceptuales a partir de las cuales se trabaja, se considera necesario nombrarlas en extenso para dar razón de su uso y por qué se ciñe a esta perspectiva. Comúnmente los términos experiencia, sensación y percepción se colocan como símiles o prácticamente sinónimos, sobre todo al hablar del acto de recepción de estímulos o aprehensión de la materialidad del mundo mediante los sentidos. Esto funciona así, no por simple coincidencia o desconocimiento, sino que es el legado de un proceso histórico que deja traza y memoria de las diferentes perspectivas a partir de las cuales se ha abordado este proceso. Sin marcar una secuencia clara o unidireccional, se establecen compatibilidades y divergencias entre estas formas de enunciar. El objetivo de este apartado es ofrecer una distinción entre estas, ya que en las espacialidades de los memoriales se tiende a hablar de momentos perceptivos, de experiencia y de sensación como elementos diferenciados.

En el diccionario de filosofía Ferrater Mora, se recogen los términos latinos y griegos que dan lugar al concepto de *percepción*.<sup>12</sup> En griego *ἀντίληψις* (percepción) y *κατάληψις* (catalepsia) son las referencias más cercanas, hacen alusión a la acción de recoger; mientras que, en latín, *percipio* remite a recoger. Con la diferencia que esto no se entiende como acción en el mundo material, sino a una función simbólica al tomar posesión de lo sustantivo.

En la filosofía occidental, se parte de dos perspectivas sobre la percepción, estas surgen de principios epistemológicos diferentes que terminan por consolidar sus respectivas perspectivas. Uno de los principios de conocimiento es la percepción sensible que deviene en sensación subjetiva, y, por otro lado, se encuentra la percepción racional o «intelectual». Hay que distinguir entre sensación y percepción, ambas se entrelazan en una conexión directa, ya que la sensación es dependiente de la percepción, pero no de forma inversa. Algunos autores se han refugiado en la parte empíricamente distinguible de la vertiente racional, en esta perspectiva se les da mayor peso a los datos cuantificables y se tiene cuenta a las sensaciones que nacen de los sentidos apotéticos por encima de los otros, como lo son la vista o el tacto. Esto ya que provee una base cuantitativa que hay evidencia científica que respalden su accionar. No obstante, otros autores conjuntan también, como aparatos de igual importancia, a los sentidos paratéticos, para expandir la

---

<sup>12</sup> Mora, J. F. (1998). *Diccionario de filosofía* (Vol. II). Buenos Aires: Monte Casino p. 391-394



explicación —el querer o el amar, tanto como el ver o el tocar—. Lo cual afecta la percepción y dificulta aún más su distinción de la percepción.

La percepción se puede explicar como un proceso, a partir del estímulo a los sentidos se habilita al sujeto a comprender las sensaciones y cómo estas a su vez hacen reaccionar los sentidos y tomar conciencia de las cosas. Lleva al acto reflexivo de la sensación a la razón, delatándolo como proceso constituido por momentos de experimentación e interpretación. Esta definición parece dar claridad relacional de acción-reacción y causa-efecto. Sin embargo, se presenta un problema; si la percepción es considerada como un devenir de la sensación, la sensación también puede entenderse como la «percepción de cualidades sensibles»<sup>13</sup>. Aunque la relación entre percepción y sensación suele quedar relegada a un segundo plano para la estética, son fundamentales en tanto se enuncia como estos aparatos no operan de manera individual y abren la puerta los momentos de comprensión. Es en los momentos de interpretación, que se puede explorar y organizar metodológicamente el estudio de aquello que ocurre al sujeto momento de experimentar. Cabe resaltar que, también sensación y sentimiento continuamente se confunden con la percepción, incluso en su raíz etimológica, la estética y la sensación surgen del mismo vocablo griego, αἴσθησις (sensible), de esta manera se da una traza de relación y el porqué de las confusiones.

Un elemento en el que vale la pena profundizar es en el término *experiencia*. El término cuenta con múltiples acepciones que surgieron bajo diferentes perspectivas y contextos. La variación da cuenta de las secuencias intelectuales que se intentaron reforzar, generalmente en la búsqueda de dar el paso entre *percepción* y *sensación*. Uno de los significados que podemos encontrar en el Ferrater Mora es el de la «aprehensión sensible de la realidad»<sup>14</sup> previo a la reflexión del suceso. Se cuenta con una acepción negativa, ya que igual se define como soportar o sufrir algo, lo cual lo coloca como hecho interno que parte de un impulso externo. Este «hecho interno» podemos asociarlo con lo edificado desde el sentimiento, lo cual asocia los conceptos. De esta manera está relacionada la percepción con el sentir, pero diferenciado del concepto de sensación. La relación entre percepción, sensación y sentir crean un marco de interpretación poco sólido que para Mikel Dufrene en el *Diccionario de estética Akal*, causan algunas de las confusiones que afectan a los autores que han trabajado el tema, lo que hace aún más complejo separar con claridad los términos. Si bien puede haber consideración por las acepciones utilizadas en cada texto, no conforman una línea clara ni límites inamovibles entre los conceptos, estos contienen variables conceptuales que se modifican aún más con las traducciones al castellano. «En el uso común de la palabra, el

---

<sup>13</sup> Mora, J. F., 1998. *Ibid.* p. 640

<sup>14</sup> Mora, J. F., 1998. *Ibid.* p. 618

sentimiento no se refiere solamente a lo afectivo, sino también a lo noético; en español: «yo siento...» Pero el conocimiento es aquí co-nacimiento: el sentir se cumple en la unidad de lo que se está sintiendo con lo sentido.»<sup>15</sup> Por eso es necesario aclarar a lo que se referirá cuando en este texto se usen estos términos.

Al referirse a la experiencia, especialmente al referirse a la experiencia estética, la definición que más se acerca a la acepción utilizada en esta investigación es la que aparece en el diccionario filosófico Ferrater Mora, que lo explica como un «hecho interno». Resuelve la secuencia interpretativa ya que hace del movimiento de la sensación dependiente de los aparatos perceptivos con los que cuenta el sujeto. El movimiento interno solo se ciñe a una dimensión física, sino que se extiende a una dimensión cultural o de ordenamiento externo, esto hace a la *aprehensión del mundo externo* como un proceso mediado por las sensaciones que ofrecen los sentidos. Se pasa a una captación activa del mundo, o una construcción del mundo mediante la experiencia. La acción activa del sujeto se da al momento de tener intención de mantenerse presente en el espacio donde se está desarrollando la experiencia, aunque esta también puede mantenerse en una intencionalidad inconsciente. Esto se ve al momento de experimentar una espacialidad arquitectónica, de forma intencional por los elementos que mantiene la experiencia de espacialidad diseñada que estimulan la percepción del sujeto. Por ejemplo, el Zócalo de la Ciudad de México o un espacio con gran simbolismo como una plaza de armas, pero también esta atención puede ser captada desde el subconsciente como la imposición de mantenerse en algún lugar, a pesar del displacer. Hay espacios donde un sujeto puede mantenerse, aunque no sea una experiencia placentera y sin que se les obligue, como puede ser en una escuela o en una sala de cine donde se proyecte alguna representación que no sea del agrado.

De igual manera, el sentimiento es dependiente de la percepción, lo que le convierte en un eslabón más en el proceso perceptivo que después se complica al estructurarse como discurso afectivo expuesto a lo social, referido al estado anímico que se suscita al confrontarse con diferentes tipos de experiencia. Al tener claridad en lo anterior, una misma experiencia puede provocar una variedad de sentimientos, ya sea en el mismo individuo o en un colectivo de individuos. La experiencia estética se da dependiendo de cómo se desenvuelva la percepción del sujeto y sus condiciones de apreciación sobre el fenómeno que esté apreciando.

De esta manera, el diferenciar ayuda a entender cómo se concretan los momentos perceptivos dependiendo de los canales de interpretación que sean estimulados, un hecho arquitectónico se

---

<sup>15</sup> Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal p. 988

comunica. Generalmente, en primera instancia desde la vista, no obstante, para hablar de una sensación que conduce a la emoción general se tiene que aludir a la experiencia. Como se explica más adelante, es esto lo que conjuga la sensación con una cualidad temporal que le permite dar un registro más claro respecto a lo que acontece en el fenómeno a analizar.

Flores, Selene, *Quema de casas de campaña de FRENAAA durante las protestas feministas del 8m*, Fotografía, Ciudad de México, 2020.



### **1.1.1 Creación de la experiencia estética y las implicaciones de lo reprimido**

Al hablar de experiencia es necesario abordar ciertos aspectos de la fenomenología. Dentro de la fenomenología hay propuestas como la expuesta por Husserl en sus trabajos tempranos, que combinan la subjetividad, inherente al ejercicio del juicio, con el sentido de inmanencia propia de los objetos percibidos. Incluso en las propuestas del siglo XXI se alude constantemente a una supuesta característica de impenetrabilidad a la esencia de los objetos que trascienden al sujeto. Esta separación entre lo externo, a los límites del conocimiento o al entendimiento humano se percibe deforme y misterioso, deja al sujeto a merced de lo desconocido, con la única posibilidad de aceptarlo como tal. Se puede ver cómo hay un cambio de la propuesta ilustrada, esto se ve en cómo se afronta lo desconocido. Ya no hay una razón que rescata ante el colapso de la imaginación, sino que la aceptación se convierte en la forma en la que se avanza, no como progreso, sino en un sentido temporal y espacial más que como proyecto. En la *Fenomenología de la percepción*, 1945, Maurice Merleau-Ponty concede al ser humano las formas enunciantes de su realidad, haciéndolo un mundo humano. No por la imposibilidad de otros mundos, se enuncia así porque el sujeto que lo percibe y lo transmite es humano; y de esta manera da forma a su percepción.

El sujeto que percibe y el mundo sostienen una relación donde este comprende y construye mundo en un intercambio paralelo. Esta relación le habilita a encarnarse y designar lo que vislumbra, donde intuye lo que se le oculta, marca una línea o una separación entre lo propio y lo ajeno para el sujeto. Que llevado a un ámbito ético puede ser una separación entre lo sacro y lo profano, aquello que tiene que mantener su existencia y aquello que debe, como mandato, de ser contingente. Desde la mirada humana solo se razona lo humano.

No obstante, esto no engloba la totalidad del ser, la facultad de imaginar le proporciona escape solo de los límites que oculta la razón. Esta última facultad es la que funciona como intermediaria de la percepción, conjuga los dispositivos del cuerpo y crea límites en lo que está conocido mientras busca expandirlo al comprender lo que carece de forma. Mientras tanto, la imaginación funge como intuición primaria de lo que se mantiene oculto, haciendo del impulso de conocer el reconocimiento de la pérdida o de aquello que el sujeto carece.

Mediante la imaginación es que podemos transpolar esta propuesta de lo perceptible del ser humano —con un presupuesto «adulto y civilizado»<sup>16</sup>— a otros entes. El mundo se ve igualmente afectado por la mirada de animales y seres sintientes como plantas, incluso en temporalidades dislocadas como infancias o vejez dentro de lo humano. Esta pluralidad de miradas ya se ha explorado de manera constante como búsqueda poética en el arte y arquitectura posmoderna, en contraposición con la visión moderna y clásica que aboga por una postura intelectualista y logocéntrica que busque dominar el objeto. Cabe aclarar que esta búsqueda de dominio termina por reducir a todo lo que no entre en el canon hegemónico de sujeto a objeto, sin importar si son seres sintientes.

Bajo el tendido del cuerpo como una frontera espacial, hay que colocarle a éste en un lugar central en los procesos perceptivos. Es el instrumento general de la comprensión, y aquel que posibilita la percepción en su totalidad, la para el sujeto, se comprende que el nivel fisiológico y la acción de percibir no pueden comprenderse como procesos separados, ni la razón como conductor legítimo de este proceso. El sujeto, conducido a través de sus canales perceptivos, y sujeto a estos, es que conoce de manera intuitiva el mundo que le rodea, reconoce la separación del ente de lo «natural» lo que establece la forma en cómo se reconoce el yo, desde su cuerpo y su mente como un conjunto.

A la luz de la pluralidad desde la cual se trata de perfilar lo que se conoce como ser humano —y como postura de esta investigación—, es necesario atender a la complejidad de otros. Con miras a atender la complejidad de la multiculturalidad se tiene que separar lo cultural y los vocablos con los que se ha ensañado a designarles, así como lo propio y lo ajeno. Esta separación y reconocimiento de la otredad hace que la acción de aprehensión se reconozca como una secuencia de lo perceptible, preexistente a cualquier reflexión que pueda ejercer el ser. Es entonces que la percepción no es un algo que dimana del cuerpo del sujeto, sino que surge de un cuerpo social, un pasado o un fondo que da estructura a lo percibido. Esto no modifica los aparatos estéticos fisiológicos —o no en lo inmediato—, pero sí los sistemas de significación con los que está provisto, con los cuales se puede lograr crear una memoria de lo experimentado. En un principio se asumió que esta capacidad de significación solo se encontraba a disposición de la razón consciente del sujeto, pero es en la incógnita, en aquello que emerge de la imaginación, que entra en juego la parte no intencional de la conciencia, o en un inconsciente o pensamiento mágico que preforma la interpretación como sustento metafísico del sujeto que experimenta.

---

<sup>16</sup> Esta adultez es una propuesta kantiana que se retoma más adelante, pero en este punto solo debe referirse a la habilitación intelectual del sujeto para desempeñarse en lo social.



Es así como la capacidad de estructurar desde los estímulos exteriores se alterna entre un nivel racional-consciente y un nivel que se halla debajo de la conciencia, ya sea como respuesta fisiológica o como una interpretación simbólica desde lo reprimido, puesto en otras palabras desde un trauma. Para el psicólogo alemán Rudolph Arnheim en su texto *El pensamiento visual*, 1969, la acción de percibir conlleva una acción intelectual, ya que el aparato de percepción se posa su interés en un estímulo exterior y no otro, sin importar que esto sea por interés o por una respuesta fisiológica de supervivencia. Es en el instinto de supervivencia que se pone en juego la corporalidad del sujeto y por lo que no se puede hablar de un interés intelectualizado, ya que la preconcepción de la realidad hace que la imaginación, desde un estado no enteramente consciente, complete el estímulo percibido. A causa de lo anterior el conocimiento del mundo es imposible sin una percepción previa, —aunque esta percepción no sea únicamente visual—. Es así como la percepción y la intelección son un proceso continuo que explica la experiencia y el cual debe entenderse como un continuo que no puede estudiarse por separado.

Torres, August, Miquel Barceló y Josef Nadj en el performance e instalación *Paso Doble*, Fotografía, 2016.



Cuando se establece el límite del estudio a experiencias espaciales acotadas y no al amplio de la percepción, lo que es relevante es la percepción con un carácter activo. Es decir, que el impulso exterior haga que todo el aparato perceptivo —que para fines de esta investigación es el cuerpo—. Las operaciones intelectuales que surgen del primer momento de percepción, llegan de una experiencia dirigida desde un estímulo exterior, preconfigurado por un ente diferente al del que lo experimenta. Esto da una percepción no empírica que ofrece una percepción velada que mantiene el «misterio» con el que se confronta el sujeto, mantiene una parte en lo desconocido.

Se designa como inicio del proceso de interpretación una percepción intencional que es guiada desde un impulso exterior, que le indica al sujeto a donde dirigir su atención. En un primer instante se apela a una estética primaria del placer, esto quiere decir, que dirige su interés a aquello que le provoque un placer en evitar la languidez —estado que evita el cuerpo, esta repulsión a la languidez o desinterés se da como impulso fisiológico—. También la estética primaria puede operar desde el displacer de aquello que estresa al sujeto para asegurar la supervivencia, esto hace de la percepción un acto inteligible, aunque no necesariamente racional. Aun así, no se puede considerar que esta «inteligencia», como la propone Arnheim, sea algo que surge del individuo, sino que se dirige a un conocimiento previo transmitido desde la experiencia social. Se sustenta en una memoria perceptiva ordenada desde un cuerpo extenso o desde la memoria compartida en un colectivo particular. Este conocimiento se aplica a la interpretación de lo percibido, de manera que la imaginación no crea desde lo incognoscible, sino que recurre a los aspectos previamente juzgados para completar lo que acecha en la sombra.

Gastón Bachelard en *Psicoanálisis del fuego*, 1938, coloca a la percepción, la sensación y la experiencia como partes de un proceso. Estos no solo se confunden comúnmente porque son parte de un todo, sino que son imposibles de desasociarse entre ellos. A estos se suma un elemento que los dirige y modifica, la *proyección anímica* transfigura que incluso cambia lo ya percibido, es decir que cambia las memorias de lo ya juzgado. Desde el primer contacto que se tiene con el fenómeno debe de ser seductor para el que lo presencia, estimula a la imaginación para completar lo que espera de la experiencia, esto hasta un nivel de respuesta fisiológica. De lo contrario corre el peligro de ser lánguido y pasar desapercibido, esta relación remite necesariamente a un placer estético. Es así como la percepción en sí misma revela algo de quien lo percibe, quema las naves con cualquier pretensión de objetividad.

Bajo la premisa anterior la imagen mental se tiene que completar mediante la fantasía, es en el ethos cultural o en la experiencia acumulada que se encuentra aquello que ayuda a completar la imagen mental de lo que está sucediendo alrededor del sujeto. Parte de un fenómeno histórico que

invoca el pasado en el presente, lo que habilita al cuerpo para completar las posibilidades de lo sensible. El cuerpo mantiene la sensación de haber percibido, haciendo contundente desde la afección todo lo que tiene un carácter emocional desde la memoria. Esto concede un plano de continuidad a la experiencia desde lo histórico, es decir, que se da desde un aspecto no perceptible, lo que consolida la experiencia como experiencia estética dependiente del interés puesto en la manifestación del fenómeno.

En resumen, la percepción entendida bajo estas propuestas estéticas hace que por un momento el sujeto encuentre un retorno a la percepción sostenida en un registro fisiológico como plano de continuidad. Esto contradice parcialmente a una propuesta clásica de la estética, ya que desde una lectura idealista la percepción no se hace conocimiento hasta el momento que la razón «rescata al sujeto». Si se toma como punto de entendimiento la primera reacción fisiológica sin descartarla como un devenir menor del proceso perceptivo, estas sensaciones mediadas con un segundo momento interpretativa mediante la razón se conjugan para hacer de la experiencia un algo significativo. Pasamos de lo que para la perspectiva ilustrada se puede considerar un infantilismo imaginario o una respuesta primitiva, a comprenderlo como un proceso encadenado donde la asociación de atributos subjetivos sobre el objeto modifican la percepción. A pesar de ello, esta extensión significativa no abstrae al sujeto en el *yo*; no es *él sujeto* el que le otorga el significado al mundo, sino que los elementos son co-precibidos y sustentados, incluso en la fantasía, desde un precedente histórico que le respalda. Es decir, que la propia ficción debe estar habilitada a ficcionarse y a sentirse en su contexto, aunque esta ficción trasgreda las barreras de dicho contexto., como es el caso de las experiencias que entran en la categoría de lo siniestro.

Al hablar de lo siniestro se necesita referir a una extensión de la percepción que considere aspectos fuera de la razón. Solo al hacer alusión a la respuesta fisiológica se podría explicar este tipo de experiencia estética, ya que en el proceso se regresa a estados superados, guiados por la intelectualización de la manifestación. No obstante, esta aseveración negaría la posibilidad de experimentar de lo meramente ficcional sin un sustento material que le avale, por lo que no solo se puede hablar de la experiencia como continuo vivencial, sino que es vivencial estético, en tanto las narrativas pueden provocar el juego de lo imaginario. Esto recuerda a lo que el filósofo alemán Frederic Schiller nombro cómo el *impulso al juego*, esta propuesta sostiene que aparte de la enunciación inmediata del sujeto racional, desde una lógica cartesiana, dentro del mismo ser se ocultan pulsiones que llevan al placer por encima de una «necesidad racional» pero sin dejarle de lado. Esto hace que se pueda conjugar la dimensión del estímulo experiencial tanto al consciente racional como al inconsciente, restringiéndose mutuamente para evitar que uno se sobreponga de manera total al otro. El impulso sensible, así como el impulso formal, dejan de verse como



contrapuestos dicotómicos, donde el segundo es la consolidación del sujeto racional «adulto y civilizado». Se ve más bien como partes de la experiencia, donde en mayor o menor medida ambos influyen en la creación de la experiencia estética, brinda rastros de lo perceptible que no solo se resuman a la experiencia individual, aunque aún operan en supuestos.

Aun así, es necesario explicar por qué objetos particulares despiertan el estado de interés del sujeto. Con esta visión podemos establecer que la intencionalidad juega en esta dualidad interior y exterior, donde la intencionalidad de la percepción como intención consciente es externa desde lo social u objetual. Esto quiere decir que el inconsciente se mantiene en un trabajo que constantemente se encuentra en esa pretensión de conciencia, eso hace que el ejercicio de percepción estética sea constante. Sin embargo, la experiencia cotidiana tiende a marcar un patrón que aburre o languidece los sentidos, lo cual provoca la indiferencia que niega el crear memoria de lo experimentado.

Con base en lo expuesto por Schiller se puede tratar de ejercitar el estatizar la cotidianidad, mantenerse en un estado de alerta ante los impulsos de una realidad muchas veces aplastante. Pero el estar en un constante estado para crear memoria de la experiencia bajaría la sorpresa inicial, aun así, el tratar de emular la sorpresa es un recurso constantemente utilizado en el arte para levantar el estado de languidez. Lo inesperado, configurado de manera deliberada es posible, aunque necesita que el sujeto mantenga un estado de conciencia que lo permita, es decir, un estado de relajación tal que quiera sorprenderse de tal manera que baja las expectativas de la experiencia. Esto permite al cuerpo hacer asociaciones libres y espontáneas ante lo percibido, aun así, esta asociación imaginaria es más efectiva cuando en verdad se da una sorpresa sin que el sujeto lo permita, lo cual provoca que esto sea en contra de su voluntad. Es decir, una afección que puede dar como resultado un trauma.

Ambos estados de intención de la percepción necesitan una cierta predisposición del sujeto, ya que si no está presente seguramente evitará el presenciarse. Si se da la percepción por medios violentos y coercitivos, este estado anímico quita la respuesta imaginaria, deja al cuerpo como único mecanismo de supervivencia. A causa de lo anterior, la experiencia estética dirigida o diseñada en una pieza artística o una espacialidad, busca la construcción de mundo como sumatoria consensuada. A la potencia del fenómeno presenciado, hay que sumar los valores simbólicos que tenga el sujeto desde la experiencia pasada o el contexto cultural del cual venga. Con estos elementos, se puede deducir que la experiencia estética, así como la intención en la misma, son una mirada al interior del sujeto y a la comunidad donde se dio su proceso de reproducción social. Traer a lo consciente el porqué de la intención de la percepción puede hacer manifiesto las causas

de lo percibido, hablar de cómo sé la experiencia *hace mundo* y determinar la actitud ante el mismo. Regresar al fuego de la entraña para ver el incendio que se encuentra exterior al ser. Como menciona Schiller.

Cosa Inusual, es dentro de uno mismo que hay que mirar hacia fuera. El espejo profundo, la oscuridad, está en el fondo del hombre. Ahí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que lo visto directamente. Es más que la imagen, es el simulacro, y en el simulacro hay un espectro. Este complicado reflejo de la sombra es en realidad una exacerbación. Inclínámonos sobre este pozo, nuestro espíritu, percibimos a una distancia del abismo, en un círculo estrecho, el mundo inmenso.<sup>17</sup>

Hasta este punto, el momento estético se caracteriza por la ruptura de lo cotidiano, —que se diferencia de la percepción estética presente en todo momento— por la extrañeza del acontecimiento que estimula la imaginación para sacarla del estado de indiferencia. Esto da pie a una última cuestión, antes de abordar la estética como principio epistemológico.<sup>18</sup> Es necesario profundizar sobre la manera en qué diferentes sujetos de una misma comunidad —o con un contexto común lo suficientemente parecido— pueden abordar la experiencia desde diferentes perspectivas, es decir, cómo es que hay diferentes actitudes ante el mundo. Se debe tener en cuenta las cualidades éticas, prácticas y cognitivas alrededor del fenómeno. Al abordar la experiencia como un proceso intencional, lleva al análisis estético, a abordar la experiencia en lo particular y lo individual. Esto ayuda a separar las experiencias que logran habilitar dialécticamente un cambio en la ficción de mundo establecida, esto como resultado de una reflexión ética.

---

<sup>17</sup> Hugo, Victor. «Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie.» En *Oeuvres complètes Proses Philosophie, II: William Shakespeare et Post-scriptum de ma vie*, de Victor Hugo, 613-630. Paris: Impression Nationale, 1937 p. 614 Trad. Propia.

<sup>18</sup> La estética, al pretender un abordaje metodológico y científico de la sobre las regularidades de asimilación sobre la esencia y las «leyes de la belleza», muestra desde su fundamento una serie de preconcepciones que norman las esfera social e individual del ser humano. En un principio se separó como un entendimiento idealista o materialista esto se ha puesto en entredicho para revisar los presupuestos básicos de valor que surgen al evaluar de forma jerárquica el mundo que se aprehende.





Velázquez, Diego, *Retrato del papa Inocencio X*, Pintura al Óleo, Galleria Doria Pamphilj, 1650.





Bacon, Francis, *Estudio del Retrato del papa Inocencio X*, Pintura al Óleo, Des Moines Art Center, 1953.



## 1.2 La categoría estética como conducto de la experiencia de espacialidad diseñada

Desde la antigüedad, las categorías estéticas —como adjetivo aplicado a ciertos objetos— se han empleado para señalar la propiedad de un algo, siendo más común su uso como valor a un objeto que una determinación sustantiva, aunque a partir de la legitimación académica del siglo XXI esta tendencia se ha visto exacerbada; a pesar de lo anterior en la adjetivación reside un espectro de sustantividad. La situación que se menciona se ha extendido a un empleo coloquial de las formas adjetivas, que son añadidos en los diferentes usos lingüísticos y declinaciones propias de una evolución ordinaria del lenguaje. En el momento que esto sucede, también se dan por sentadas las características sobre el objeto como una forma sustantiva; por ejemplo, cuando algo se asume como poseedor de lo bello más allá de contar con belleza. Este juego vuelve a la forma sustantiva de la categoría en una característica del hecho, lo que se añade una característica jerárquica en la apreciación del objeto, en este proceso se conjunta la experiencia de la categoría estética a un extenso de la materialidad. En el empleo popular podemos escuchar cómo se refiere a algo como bello o feo o siniestro, sin que esto designe la manera sustantiva.

El enlace hace que la expectativa de la categoría se añada a la descripción de lo material, pero es en esta experiencia que se decanta por un tipo específico de juicio estético como legítimo en lo público —en otras palabras, es aquello que aborda la receptividad sensible de un fenómeno—. El juicio se emite a partir de una pulsión que afecta la psique del sujeto, suscitada mediante una experiencia afectiva que dimana de la transactividad entre sujeto y obra de arte o la experiencia de una espacialidad singular, esto se suma a las vivencias de hechos pasados que hacen que entren en juego los diferentes regímenes de identificación<sup>19</sup> que dan forma al mismo, como componente subsumido de la experiencia en su amplitud. Como menciona Jaques Rancière, filósofo y politólogo francés, refiriendo a estos regímenes de identificación político-estético que han sido naturalizados para la esfera común donde se encuentran los sujetos:

---

<sup>19</sup> Aunado a un *régimen ético* que clasifica el arte desde un orden ontológico, legitimando políticamente su aparición desde la denominación de su origen, así como el *régimen poético o representativo* que bajo el binarismo de *poiesis/mimesis* separa desde un principio pragmático económico que hacer artístico puede reproducirse y comercializarse, coartando las curvas de aparición del objeto. Rancière reclama que en toda sociedad capitalista se hace presente un *régimen estético* que no separa los objetos que provocan experiencias sensibles desde su forma de hacer en un sentido pragmático y reproducible—como el régimen poético—, lo caracteriza desde el modo de ser sensible, o el modo de sentirse ante la obra. Esto lo logra al asumirla distancia que hay en el presente régimen de identificación del arte que deviene del s. xviii, este que privilegia la esfera del «arte» y lo artístico sin definirlo, haciendo que el «tejido de experiencia sensible» coarte las condiciones materiales para representar, pero también para percibir.

[...] aunque las historias del arte comienzan su relato en la noche de los tiempos con las pinturas rupestres. El Arte como noción que designa una forma de experiencia específica que no existe en Occidente, sino después del fin del siglo XVIII. Existían sin duda antes toda clase de artes, toda clase de maneras de hacer, entre las cuales un pequeño número de ellas gozaban de un estatuto privilegiado, el cual dependía no de su excelencia intrínseca, sino de su lugar en el reparto de las condiciones sociales. Las bellas artes fueron hijas de las llamadas artes liberales. Y estas últimas se distinguían de las artes mecánicas porque eran el pasatiempo de hombres libres, de hombres de ocio que por su misma condición debían evitar buscar demasiada perfección en las actividades materiales que un artesano o un esclavo podían llevar a cabo. El arte comenzó a existir como tal en Occidente cuando esta jerarquía de las formas de vida comenzó a tambalearse. Las condiciones de este surgimiento no se deducen de un concepto general del arte o de la belleza fundamentada en un pensamiento global del hombre o del mundo, del sujeto o del ser. Tales conceptos dependen ellos mismos de una mutación de las formas de la experiencia sensible, de las maneras de percibir y de ser afectado: Formulan un modo de inteligibilidad de estas reconfiguraciones de la experiencia.<sup>20</sup>

La mayoría de las categorías, al aludir a un evento histórico de temporalidad acotada, modifican su acepción, tornándolas dependientes de la lectura que se le dio en el contexto cultural que en el cual se adscribe. A partir de este contexto emerge alguna forma de documentalidad particular que deja legado de cómo se categorizó, esto en una proyección a futuro crea una expectativa perceptiva de la experiencia categorizada dentro de un contexto. Si lo colocamos en una experiencia espacial hay una expectativa sobre su experiencia, esto sienta un presente para el diseño mediante el cual se evalúa la posterior creación material de la experiencia, lo cual da una expectativa de la experiencia de espacialidad.

La interpretación de la espacialidad, del fenómeno artístico o incluso de algunas expresiones arquitectónicas que desde su configuración conceptual se arrojan a una construcción fenomenológica, se definen desde la propia narrativa sobre la categoría que cobija al fenómeno. Da un precedente de placer o displacer que se pretende en la configuración conceptual del espacio, por lo tanto, el valor del objeto categorizado suele cobijarse en la búsqueda de un valor histórico, al percibirse como elemento simbólico. Puesto en otras palabras, si la expectativa espacial se trata

---

<sup>20</sup> Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013 p. 8

de prever categorizada dentro de lo bello, este sigue una serie de patrones establecidos que mimetizan esa expectativa y así con la mayoría de las categorías aplicadas al diseño del hecho arquitectónico. Los objetos categorizados suelen operar al hacer alegoría a motivos preestablecidos y legitimados desde un canon formal, que tiende a entenderse como símil de una categoría, llega incluso a dar pautas canónicas para estilos expresivos. Lo cual lo hace una postura naturalizada desde lo social, a la cual se le da el beneficio de la duda respecto a su existencia.

### **1.2.1 Acotaciones sobre las categorías: el sustento de la expectativa de la experiencia**

Hay una razón por la cual los sujetos suelen aludir a las categorías al referir a una experiencia pasada para describirla. Como se ha visto hasta ahora, el sentido aditivo del ejercicio de categorizar permite encontrar patrones comunes de comportamiento de la realidad, cosa que ha sido fundamental a un nivel fisiológico para el ser humano para sobrevivir. No obstante, esta cualidad fisiológica que le permite encontrar patrones al ser transportada a un contexto contemporáneo ha sido la herramienta principal de los sujetos para ejercer su juicio sobre su experiencia de mundo. Acotar sobre la experiencia trata de crear un sustento causal desde donde se prejuzga lo que acontece, cosa que hace de la categoría autárquica al fundamentarse en su existencia previa. Según el diccionario filosófico de Rosental-Iudin<sup>21</sup> las categorías hacen referencia al sentido aglutinante del ejercicio de conocer, se ubica como ejercicio conceptual reductivo que abarca varias formas explicativas de experiencias sensibles, obviamente desde una explicación académica o racional. Pero es necesario cuestionar como es que estas operan para poder saber si hay contradicciones dentro de la misma categorización.

Es desde el academicismo ilustrado que se cuenta con la base epistemológica<sup>22</sup> de la cual partieron la mayoría de las reflexiones sobre la experiencia estética; no es hasta el giro romántico que cambia el principio de interpretación a formas más cercana a la interpretación posmoderna de la estética,

---

<sup>21</sup> Rosental, M., y P. Iudin. *Diccionario filosófico*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1971. p. 64

<sup>22</sup> Para efectos de esta tesis se retoma la propuesta de epistemología planteada por Kant en *La crítica de la razón pura*. Esta trata de explicar que es el conocimiento y las herramientas intelectuales con las cuales se establecen los límites de saber. De esta manera Kant establece las tres facultades mentales de conocimiento que dotan al individuo de la capacidad de conocer su mundo. En primer lugar, explica la sensibilidad. Esta es pasiva y recibe los estímulos exteriores del mundo que rodea al sujeto en un espacio y tiempo particular. En un segundo lugar explora el entendimiento, el cual permite al individuo entender aquello que lo estimulo. Es decir que interpreta un fenómeno y lo relaciona con un concepto. Dándose así, dos tipos de conceptos: a posteriori —basado en la experiencia— y a priori —categorías que permiten ordenar nuestro entendimiento y no se basan en la experiencia—. Finalmente refiere a la razón. Esta es la capacidad mediante la cual el sujeto ejerce su opinión respecto a lo que entiende dando una explicación o conclusión. Está siendo la ordenadora del mundo exterior que rodea al sujeto permitiéndole «domarlo» al entenderlo.

la cual coloca la experiencia en el centro de la determinación de las categorías. A pesar de las múltiples reflexiones alrededor de esta propuesta sobre el concepto de categoría, las acotaciones conceptuales se vuelven prudentes al ubicarla como la doctrina académica desde donde ha operado como disciplina de estudio, como anota Kant:

Pero, aunque todo nuestro conocimiento comience con la experiencia, no por eso surge todo él de la experiencia. Pues bien, podría ser que nuestro conocimiento de experiencia fuese, él mismo, un compuesto formado por lo que recibimos mediante impresiones, lo que nuestra propia facultad cognoscitiva (tomando de las impresiones sensibles sólo la ocasión para ello) produce por sí misma; y este añadido no lo distinguimos de aquella materia fundamental sino cuando un prolongado ejercicio nos ha llamado la atención sobre él, y nos ha dado la habilidad para separarlo.<sup>23</sup>

La categoría, como concepto del conocimiento, se utilizó como un *a priori*<sup>24</sup> o «conceptos puros del entendimiento»<sup>25</sup>, a partir de los cuales dimana las condiciones posibilitadoras de la percepción, que hacen de la realidad perceptible un ente a lo cual el sujeto le otorga una representación, es decir la categoría articula una figura aglutinante para ordenar representaciones del mundo vivible. La condición reflexionante, que surge del juicio, hace que el juego de las facultades subsume al objeto y sus múltiples representaciones, a la abstracción del concepto del objeto, convierte al sujeto y a las facultades en una fuerza formativa que da cabida al *a priori* ya mencionado, —no obstante, es discutible, en tanto solo propone la percepción desde el individuo sin abarcar lo social—, habilita e invita a la reflexión donde es prudente preguntarse ¿Qué puedo conocer?<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2007. p.59 [B1]

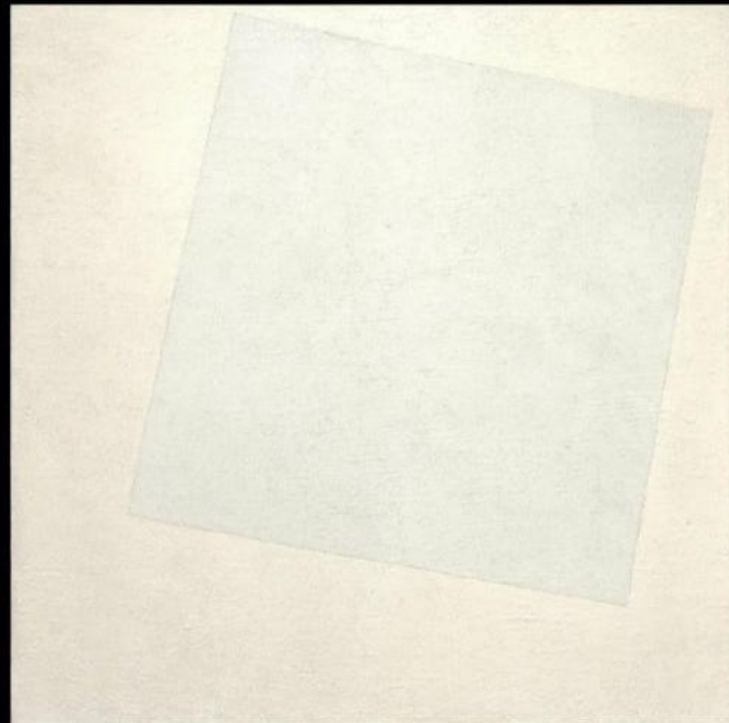
<sup>24</sup> Término de la filosofía idealista que designa un saber obtenido antes e independientemente de la experiencia, inherente desde un principio a la conciencia, a diferencia de a posteriori, o saber obtenido de la experiencia y como resultado de esta. Semejante contraposición es característica, ante todo, de la filosofía de Kant, quien consideraba que el conocimiento obtenido mediante las percepciones sensoriales no es verdadero; contraponía, en calidad de condiciones del conocimiento verdadero, las formas apriorísticas de lo sensorial (espacio y tiempo) y de la razón (causa, necesidad, &c.). El materialismo dialéctico niega todo conocimiento apriorístico.

Rosental, M., y P. Iudin., 1971. *Ibid* p. 22

<sup>25</sup> Kant, Immanuel. 2007 *Ibid*. p.45 § 10

<sup>26</sup> En *La crítica del juicio* se da continuidad a las reflexiones propuestas por Kant en *La crítica de la razón pura*, para extender sobre las formas ordenadoras del conocimiento. Se profundiza en la forma en cómo opera la razón sobre el entendimiento. Otro de los elementos para tener en cuenta es la manera en cómo los impulsos externos crean conocimiento, estos necesariamente llevan a un juicio estético. Esto hace que la idea de epistemología se complemente.





Malevich, Kasimir, Las obras *Negro sobre blanco* y *Blanco sobre blanco*, Pintura al Óleo, MOMA Nueva York, 1915 y 1917.

Aunque el concepto está separado de *la cosa en sí*, esta permite conceptualizar el fenómeno como elemento entendible y clasificable, habilita el sustantivar y adjetivar el objeto en su proceso de juicio, es una forma de ordenar el conocimiento. Para la tradición filosófica occidental, se deposita la idea de categoría dentro de la disciplina estética, como la posibilitadora, para abordar tanto la objetividad como la subjetividad propia del proceso de entendimiento, articula la supuesta dualidad del individuo.

Es mediante el concepto de categoría, que en el siglo XVIII se particulariza la idea de lo bello mediante una «modificación de lo bello», como lo plantearía en la *Estética de lo feo* Rosenkranz y su difusión por autores como Víctor Basch. Se abrió la posibilidad a entender la belleza desde variables subjetivas, que en la pretensión de entendimiento generalizado proponían las categorías como herramienta aglutinante. Esto establece las determinantes negativas como una relación que permite entender las afecciones que se suscitan frente a la experiencia de alguna categoría, por tanto, objetos que eran extravagantes a la aparición de lo bello. No se puede conocer lo bello si no se ha experimentado aquello que no lo es, aunque este algo no se conozca con un nombre particular.

Es hasta el siglo XX que la acepción de categoría se consolidó como forma de referir las posturas teóricas desde las cuales se busca tratar los objetos de estudio de la disciplina estética. Władysław Tatarkiewickz<sup>27</sup> en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia*

---

<sup>27</sup> En toda el extenso del libro conjunta en uno mismo la idea de variaciones de la belleza y as categorías como símil para particularizar la experiencia, es notorio como prima la idea de categoría para abordar aspectos negativos. Tatarkiewickz, Władysław. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducido por Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2004

*estética* emplea el uso de variaciones de la experiencia y categorías de forma indistinta; dentro del texto se da peso a la categoría como particularización de la experiencia, siempre relacionándolo con el campo de la belleza. En este movimiento inteligible es que, para la disciplina moderna, así como al esfuerzo de autores posmodernos del estudio de la estética en las categorías, se le dio una preponderancia al carácter positivo de la experiencia estética. Esto hizo de las categorías negativas negaciones de lo anterior —ya que el proyecto de la modernidad ponía a la belleza como resultante tangencial de su proceso— y abre la posibilidad de su estudio en profundidad, o como particularización emancipada del concepto clásico de lo bello. Es hasta la segunda mitad del S. XX donde en la variación se integró el abanico de experiencias vivibles de lo humano. La categoría pasa a ser una separación entre generalidades de experiencias, a partir de las cuales se habilita un ejercicio reflexionante y no un ejercicio de juicio determinante.

La cualidad aglutinante del ejercicio categórico, aunque surge de un ejercicio interpretativo que prepondera la lógica, este no se puede ver restringido a esta facultad del ser. Es necesaria la aclaración, ya que, en gran medida, el sustento de las categorías se mantiene inmerso en una lógica particional de las facultades, proveniente del S. XVIII. Pero en una discusión contemporánea esto se tiene que ver como un ciclo regresivo continuo, el cual brinda elementos a la categoría sin hacerla restrictiva a la modificación de ciertos elementos de la categoría o a la inclusión en el aglutinamiento de nuevos conocimientos. Lo cual lleva a la problematización del ejercicio de categorizar.

### **1.3 Problemática de la categorización estética y el abordaje desde lo siniestro**

Esta investigación trata de abordar a fondo el proceso de las categorías estéticas sobre las cuales se forma el concepto posmoderno de lo siniestro —así como el movimiento histórico del cual son dependientes—. A partir de esta intención se vuelve necesario aclarar que es una categoría, no solo eso, también se necesita recalcar cuáles son las problemáticas que conlleva la propia categorización como metodología analítica. Es menester hacer evidente cómo el ejercicio de categorizar añade limitaciones en el campo de estudio, pero al mismo tiempo puede ampliar las condiciones que lleva al hacer un análisis transdisciplinar, es ahí que se le vincula al campo del diseño arquitectónico.

En el momento en que se aceptó la *categoría* como aparato aglutinador y expositivo de experiencias conceptuales y concretas como la gracia, lo feo, lo sublime y sobre todo la belleza, cambia la idea misma sobre la función del vocablo categoría. Se hace evidente, al revisar fuentes autorales variadas, que se está lejos de una definición total y consensual respecto al tópico de análisis, no solo como descripción, sino desde el cuestionamiento mismo de lo que representa el

principio epistemológico en sí. A pesar de esto hay varias convenciones que operan en lo general, al puntualizar estas se puede tornar más claro las divergencias que existen.

Llegados a este punto, se asume que la categoría estética alude directamente a carácter afectivo del fenómeno o del concepto en su operación alterna sobre la mente y el cuerpo, es decir, que opera mediante el *éthos* al que pertenece el individuo. Puesto que los límites de la experiencia se dictan desde el sujeto, este extrae del objeto las cualidades nominales del mismo. Esto constata que el espectador mantiene una distancia no solo física, sino también simbólica y afectiva. En términos de Benjamin,<sup>28</sup> en la categoría se plantea una visión única sobre la experiencia, la cual le antecede un proceso histórico y dialéctico, corporeizado en su materialidad; esta univocidad termina por expulsar de forma parcial a los espectadores que no se identifican totalmente con el fenómeno que se ha categorizado, cosa que puede incentivar nuevas interpretaciones del hecho material. La categoría funciona desde la creación de narrativas sobre el objeto que en su proceso crean nuevas interpretaciones divergentes de la primera categorización. Hace que la reacción ante la experiencia del fenómeno sea emocional en un primer momento, aspecto en el cual se estimula la subjetividad.

Se forma el concepto para el sujeto, en tanto este existe dentro de un contexto cultural, con límites temporales y espaciales medianamente definidos, que limita su experiencia como sujeto. No solamente es dependiente la experiencia de los límites del sujeto, sino de los límites que se le imponen al sujeto desde lo social. Esta imposición desde una esfera social niega la posibilidad autocrática para perfilar su percepción. A su vez, este movimiento particulariza el afecto, colocándolo de forma individual e inmediata con las diferencias con categorías vecinas o con contextos cercanos. Hace explícitas las combinaciones de elementos que la separan de otras experiencias.

En vista de que el análisis propuesto se ubica epistemológicamente en la búsqueda de explicar mediante categorías, esto asume de forma implícita un *sistema de fuerzas estructuradas* que parten del punto anterior. Se ubican los aspectos objetivos concernientes a la categoría como operativos dentro de un contexto particular; responde a la naturaleza y disposición de los elementos del objeto, haciendo de este un motor que transforma la respuesta afectiva. Pasa de la pasividad del espectador a tomar una acción, esta acción postula la aparición del objeto como un fenómeno de potencia, al

---

<sup>28</sup> Mas allá del sistema de equivalencias que puede dar valor respecto a la materialidad irreproducible del objeto. Esto abona a la cualidad irrepitable de la experiencia mediante un objeto al reconocer que esta encarna una distancia que la separa del espectador. Esta distancia no es física sino metafísica, haciendo que el tiempo y el espacio desde donde se juzga desde el espectador este directamente dislocada de la experiencia que suscito el objeto en su tiempo y espacio de potencia. Esto hace que la experiencia estética salga da de la experiencia común del espectador y lo haga reconocerse en la otredad.  
Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003. p. 80.

mismo tiempo mediado por los poderes sociales que le permiten enunciarse como acuerdo implícito entre varios miembros de una comunidad.

Las anteriores consideraciones tienen como pretensión explicar y abarcar, como posibilidad analítica, a todas las concepciones de arte, dentro de las cuales se puede encontrar la experiencia de espacialidad. Es decir, que todo género artístico, así como todos los medios, son susceptibles y capaces de hacer surgir cualquiera de los valores afectivos antes nombrados. En el momento que un fenómeno es percibido, este se puede traducir a una aglutinación lingüística que crea mundo, se transforma en cuanto el sujeto es capaz de categorizar el fenómeno. Este nombramiento de la experiencia artística, ya sea mediante la búsqueda autoral explícita o como una lectura desde un tercero, constituye un punto fundamental al momento de interpretar, en términos artísticos la experiencia de mundo, aunque esta experiencia suele ceñirse como referencia legítima u directa a la lectura que ofrece el sujeto creador de la obra. Cabe señalar que para términos de esta investigación esto es un punto esencial ya que a toda experiencia de espacialidad o de un hecho arquitectónico que estimule la creación de conceptos y modifique la interpretación de la realidad material se le tratará como un fenómeno artístico añadido a los puntos antes acotados. De esta manera, la definición que resulta de la categoría estética a partir de una perspectiva autoral se definiría, según la teórica francesa, Anne Soriau cómo:

Impresión afectiva, del *éthos* especializado, que una obra de arte hace sentir inmediatamente por la forma en que trabaja en ella un sistema de fuerzas estructuradas, que permite realizar juicios de valor estético, con posibilidades comunes a todas las artes<sup>29</sup>.

Lo que propone Soriau, en resumen, presenta la complicación referente a la tendencia dicotómica de la interpretación, ya que tiene una apertura realista desde la presuposición de la existencia del concepto *en sí*. Puesto en otras palabras, la impresión afectiva a la que se refiere, suele ser el sustento que brinda un autor o autora sobre su acción de diseño, entendido como una teorización práctica de la acción, pero esta alude de forma implícita a la super estructura interpretativa que ya ha sido repartida con anterioridad, marcando la manifestación conceptual y material en una espacialidad determinada. Como resultado, la propuesta de categorización se contrapone con la tendencia que toma la categoría estética como una forma nominal absoluta. Esto reduce las

---

<sup>29</sup> «*Impression affective, d'éthos spécialisé, qu'une oeuvre d'art fait éprouver immédiatement par la manière dont y travaille un système de forces structurées, et permettant de porter des jugements de valeur esthétique, avec possibilités communes à tous les arts*» Trad. Propia.  
Souriau, Anne. «La notion de catégorie esthétique.» *Revue d'Esthétique* XIX, n° 3-4 (1966): 225-242.

categorías únicamente a su función para la designación genealógica de obras que comparten formas de configuración de sus elementos. Soriau concluye que lo mejor es tratar de conciliar una pluralidad de métodos e interpretaciones, esto hace del proceso analítico una construcción especulativa desde conceptos *a priori*, lo cual no lo desdeña solo lo problematiza en tanto lo importante no es la categorización en sí, sino el andamiaje conceptual que habilita para categorizar de esa manera.

El problema de la disonancia de la impresión afectiva se ejemplifica en espacios arquitectónicos que en su proceso proyectual contenían expectativas afectivas, ampliamente positivas, que terminaron en una experiencia terrible para aquellos que los habitaron. Por ejemplo, el *Pruitt-Igoe*, proyecto arquitectónico y urbanístico desarrollado en *Saint Louis, Missouri*, proyectado por el arquitecto japonés Minoru Miyazaki. Esta experiencia espacial tuvo una temporalidad que inicio 1954 y que finalmente fue «sentenciado a muerte» en 1972; no es poca cosa pasar por alto que, más allá de la intención inicial del autor, la disonancia con la experiencia para la gente que habitó sus delimitaciones, que son predominantemente negativas y violentas. Se contaba con un concepto *a priori* al prever las condiciones espaciales de la experiencia, cosa que fue aniquilada en la práctica haciendo del proceso de existencia del fenómeno. Esto hace que el proceso analítico sea una lectura que va desde el *a priori* categorial al *a posteriori* al momento de ver la respuesta en la actividad existencial en la experiencia del espacio.



Estas no son las únicas complicaciones que presenta la propuesta de lectura desde la estética. No solo están presentes la falta de consenso respecto a las figuras descriptivas o a la pertinencia del dominio de estas al momento de ejercer alguna clasificación objetual. Hay una incógnita respecto a la pertinencia del concepto más allá de mera convención academicista. La paradoja de la utilización de categorías es, aún ahora, una problemática relevante. Esta discordancia trata de atajar una concordancia general, ya que la integración de aspectos extra estéticos que influyen en la estructura de la propia metodología hace que opere en un juego de indeterminación que es infranqueable.

La segunda complicación que influye, y la cual también es una paradoja del análisis en categorías, es que esta figura atenta en contra de la singularidad que impregna el aura del fenómeno estético, desde su materialidad hasta la diegética que dimana de este. Al tratar como fenómeno, este se diferencia del resto de experiencias y, por tanto, aporta a los elementos extra estéticos que influyen en su comprensión. A pesar de esto —y dando continuidad a la paradoja—, el esfuerzo categórico permite dotar de claridad a los rasgos que identifican la singularidad del hecho. Se puede rastrear en un fenómeno los procesos históricos que habilitaron su forma perceptible, lo cual hace que este se presente y represente de un modo particular.

Es así como la noción misma de categoría conlleva dificultades que desestabilizan su alcance, así como los parámetros sociales que permean en la dualidad de objetividad-subjetividad que permiten particularizar el fenómeno dentro de un contexto en concreto y bajo la lectura de sujetos no abstractos. No hay un consenso respecto a la lectura y el papel del hecho estético en el proceso histórico dialéctico que juega, así como tampoco hay consenso desde el sesgo epistemológico que conlleva

Al hacer de la estética un hecho histórico-dialéctico, y un hecho estético más, se señala el objetivo al que apunta el manejo de la categoría como forma descriptiva, en la que se basa el análisis de esta tesis. No se busca reducir a una universalidad el abanico de experiencias, ni sugerir una sola forma de afección desde el hecho perceptible, ni siquiera se pretende trazar una estilística en el diseño arquitectónico que cobije —en lo general— un acomodo específico de los elementos que puedan proponer lo siniestro como búsqueda del hecho estético. Se busca que, a partir de una abstracción concreta, sometida a la crítica de sus propios sesgos, se encuentre un fundamento común respecto al fenómeno de lo siniestro; esto como categoría vital y estética. Dicha abstracción tiene que insertarse en la experiencia de espacialidad, así como en el proceso proyectual de la arquitectura, al cual se pretende aportar para tener una lectura del proceso estético-dialéctico que



abarque las dos figuras antes mencionadas; a condición de que se tomen en cuenta otros elementos que lo estructuran, como la concepción de habitabilidad e inhabitabilidad de la experiencia espacial.

Se ubica la materialidad en un punto de crisis donde se trata de desentrañar la dialéctica que posibilitó la reproducción discursiva que, posteriormente de le dotó de forma. Esto hace que el objeto arquitectónico sea leído paralelamente como objeto político y no como mero objeto contemplativo. Es decir, abordar, a partir de la categoría, el «aura»<sup>30</sup> que singulariza el fenómeno de la experiencia estética y el papel que juega como fenómeno de potencia en la narrativa social dominante o subyugada.

---

<sup>30</sup> Para Benjamin el aura es aquello que dota a la obra de arte de un sentido de unicidad, que la separa de las posibles reproducciones o representaciones que se hagan de ella, «el aura está atada a su aquí y ahora» (Véase Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 69) Ubicandola como un proceso histórico que se encarna en su materialidad, haciendo que este recorrido espacio-temporal la haga única e irreplicable, esta unicidad, autenticidad distancia y ortodoxia le otorgan un papel socio político que solo la pieza puede ocupar.  
Benjamin, W, *Ibid*, p. 16-17



Sillón cubierto por tiras de intestino de caballo, «llenaba el espacio de una atmósfera de muerte».

Fue instalado en una exposición en casa de Patricia Rivas «actriz» y Claudio Kaim «crítico de cine».

Colectivo SEMEFO, *Sillón tapizado*, escultura, 1998.



## 1.4 El giro romántico y la experiencia como constructora de mundo

En este punto, ya hay ciertos elementos comunes respecto a lo que se entiende respecto a las categorías estéticas. Sin embargo, aún no se ha explorado cuáles son los elementos que le dan importancia a la experiencia. Constantemente el término se ha explicado, e incluso se ha tratado de distinguir entre otros conceptos ordinarios, pero no se ha abordado como la experiencia se ha reivindicado como elemento legítimo desde el cual se ejerce la reflexión.

Contrario a lo que comúnmente se expone de la Ilustración, no puede verse como un movimiento monolítico con un solo motor ideológico ni como un proceso el cual tenía una única búsqueda. A pesar de la aparente contradicción que es hablar de múltiples visiones dentro de un movimiento que generalmente tendía a buscar propuestas universalizadoras y totalitarias, es necesario romper ese halo de heterogeneidad para abordar algunas reflexiones hechas en la época de surgimiento de la disciplina. Lo siniestro, como categoría, surge como testigo de la ruptura de este momento histórico, emerge de la apertura interpretativa, ya que no se ciñe únicamente al sujeto racional, se sustenta desde aspectos inconscientes de la percepción. Esto carece de importancia si no se establece que la categoría de lo siniestro necesita incluir en su análisis, de manera imperante, el análisis de la experiencia reivindicada para explicar elementos que surgen en un punto no consciente del sujeto al presenciar el fenómeno. Esta importancia del subconsciente se explica desde el valor que se le dio a la experiencia, pero no como simple fenómeno percibido, sino como percepción intencional —como se ha mencionado antes—.

La intención, incluso la que se presupone, rige al subconsciente, tiene importancia en el campo del arte y la arquitectura en el contexto del s. XVIII, ya que dio una nueva base teórica a estas disciplinas, base que apoyaba la necesidad significativa de representar el caos social y político que era presente en la época. No era suficiente que se representara de manera explícita y figurativa con un carácter pedagógico, cada vez estaba se le daba mayor importancia a provocar la somatización de lo presenciado, es decir, no importaba tanto representar una pérdida trágica como el que la obra artística hiciera sentir al espectador esa pérdida; Como ejemplo de lo anterior puede compararse la pintura *La muerte de Ananías* de Raffaello Sanzio del año 1515, con una obra prerrafaelista como lo es *Ofelia* del año 1852 de John Everett Millais. Ambas pinturas contienen una temática similar, sin embargo, la forma de representar es totalmente diferente. A causa de este cambio en las formas expresivas, la expectativa del arte se dirigió a hacer experimentar un sentimiento. Este

fundamento del arte puede verse en ese contexto histórico en las arquitecturas efímeras que proliferaron en diferentes partes del mundo y con múltiples morfológicas que compartían un elemento conceptual, como lo eran los baldaquinos que se exponían en los espacios públicos, arcos del triunfo cuya función terminaba en el momento que el gobernante pasara por ellos o luces de navidad que inundaban las recién inauguradas avenidas de las grandes ciudades europeas. Estas propuestas de espacialidad, desde su origen como género, tenían como expectativa crear un espectáculo contingente, ya que el engaño solo funcionaba si duraba poco tiempo, que estimularan la fantasía mediante la sorpresa, creando imaginarios inventivos y extravagantes que buscaban hacer sentir en vez de tener una relación inteligible con el espectador como primer vehículo de significación. Este tipo de elementos servían como experimentación que luego se trasladaría a una arquitectura convencional.

A partir de ese giro en la expectativa del arte se dio un cambio extremo en cuanto al valor que se esperaba de la experiencia íntima humana y como esta se podía estimular. Con el constante cambio de las formas de representar en las diferentes artes se intentaba hacer que se experimentara desde una representación ficcional para crear experiencias que duraran en la memoria. Las fantasías, los sueños, lo sobrenatural y la estimulación mediante las expresiones artísticas y arquitectónicas toman inspiración de la literatura y recurren a la ficción como forma de potenciar la búsqueda poética, cosa que permitió que experiencias negativas se volvieran elementos legítimos insertos en las expresiones de la época. Esto se hace evidente en el carácter lúgubre, nostálgico y grandilocuente que suelen tener las obras pictóricas del periodo del romanticismo, cosa que se puede ver en autores que van de la escuela prerrafaelista británica a las de Casper Friedrich en Alemania. En la arquitectura esto se puede ver en obras de estilo neomedieval como la *Broadway Tower* de Capability Brown y neogóticas como el castillo de *Neuschwanstein* de Christian Jank, en comparación con su fuente de inspiración como puede ser el Castillo de Badián del siglo XVI.

El movimiento de las pasiones posterior a la Revolución Francesa se volvió cada vez más violento, alimentado por un ámbito político, social, intelectual y artístico, hicieron del s. XVIII un momento histórico que dio importancia al articular la fantasía como mecanismo de asimilación y distanciamiento con una realidad sobrecogedora para los sujetos, cada vez más conscientes de su papel en el mundo. La actitud frente a este mundo, también se vio transformada por la consolidación global del capitalismo como modelo económico y político. En este contexto, el aparato gubernamental de las nacientes naciones volcó su accionar a digerir los cuerpos simbólicos y físicos de la población, esto para nutrir las filas de las narrativas identitarias a razón de un «bien mayor», como búsqueda integradora ya sea desde la fe o desde la razón. Aunado a la inestabilidad política y el desarrollo de las dialécticas identitarias, se aludió a una serie de figuras conceptuales

para dar sentido a las nuevas divisiones políticas. La tecnología y la ciencia se instrumentaron para apuntalar conflictos armados entre las nacientes naciones, marcadas por violencia de cada vez mayor escala y situación que tuvo continuidad en el s. XIX y XX. Los sujetos pasaron de entenderse de una escala local a una noción de mundo más amplia, esto sentó las bases para procesos identitarios intrincados donde la promesa de verdad ofrecida por la razón y el progreso positivista empezaba a hacerse un presupuesto metafísico desde el cual operaba con legitimidad la violencia y la discriminación —Presupuesto que terminó derrumbándose como proyecto por lo difuso de este a lo largo del siglo XX—. Todo esto sirve como contexto para entender algunas razones detrás del proceso de cambio de los motivos artísticos, paulatinamente las pasiones tomaron el foco de muchas expresiones artísticas al ver en el arte, la arquitectura y la experiencia que estas provocaban, una forma de expresar los procesos traumáticos que como sociedad se estaban experimentando.

Aunado a la reacción a los cambios externos de un mundo convulso, donde la violencia se pluralizó, el Romanticismo dejó ver una revolución interna. Marcó la dinámica de la idea de conflicto. para ubicarla en un primer lugar dentro del sujeto y después con los otros, es decir con una sociedad que le era insatisfactoria. Desde el Renacimiento, el curso de la sociedad se dirigió a la razón y al progreso —no sin procesos intermedios, donde el foco epistemológico se posó en la exacerbación de los sentimientos como fue el Barroco—, los esfuerzos intelectuales se dirigieron a la búsqueda de un ideal de mejora eterna. Esta búsqueda encontró su vehículo en los avances y descubrimientos dentro de la ciencia, ya que aquello que se comprobaba metodológicamente era «evidente e inamovible» bajo su noción de verdad. Ese presupuesto de verdad durante una gran extensión de tiempo trató de extender las leyes naturales a leyes absolutas que ocuparan también las relaciones individuales y colectivas. La verdad y la razón pasaron a ser un don de mando, conocimiento y dominio de estas fuerzas. Un sustento ideológico que permitía actuar sin repasar si la búsqueda de una sola postura universal atentaba a la pluralidad del ser. Para los románticos, en su intento por conciliar con la dinámica del mundo, la verdad pasaba a un segundo plano. Veían el papel que debía cumplir los humanos como ciudadanos, como un papel correcto y aplastante a desempeñar en la sociedad, se negaban a esto como única posibilidad y decidieron que en la individualidad del sujeto se podía cambiar esta dinámica de racionalidad por una promesa de libertad a encontrarse por medios alternos a los de la ilustración racional.

Para los románticos, el ser humano era individuo antes que parte de una sociedad, lo cual coloca en como lo principal «su naturaleza» y no la ficción de civilidad. A pesar de ello, no escapan de ser deudores de una dialéctica ilustrada, pero trabajan sobre ella para abordar otros aspectos de lo humano. El foco se posó sobre la experiencia individual y lo que esta revelaba de la imaginación

y los afectos ocultos, esto hace del arte el mejor vehículo de representación para lo subjetivo, lo particular y lo orgánico. Este interés por las leyes naturales que no soslayaba ni la razón ni las pulsiones, sino que trataron de integrarlas, hicieron de la angustia de la existencia un punto de cambio de actitud ante la realidad y el arte, hicieron de la experiencia creadora de mundo. Es así como la angustia de la existencia se colocó como fuente para entender la sensibilidad nerviosa del ser y el artista, aquel con la capacidad de expresarlo. Como propone Wordsworth:

La poesía es el desbordamiento espontáneo del sentimiento personal... producido por un hombre que, en posesión de una sensibilidad orgánica más refinada que la habitual, también ha pensado larga y profundamente.<sup>31</sup>

En suma, la experiencia, desde la fenomenología y a partir del giro romántico, se ha mantenido como una forma legítima de enunciar la obtención de concomitamiento. Aunado a lo anterior, es un espacio de cuestión factible para realizar exploraciones tanto filosóficas como performativas y morfológicas. Es por esta razón que la experiencia es una parte importante de esta investigación, ya que ofrece un aparato analítico desde donde se pueden analizar posturas teóricas, percepción de espacialidades diseñadas y espacialidades performativas fuera de las condiciones que impone el ejercicio de diseño, por ello es relevante aclarar las consideraciones que dio Schiller respecto a las pulsiones que se ponen en juego al momento de experimentar, puesto que son estas las que configuran el extenso del juicio sobre un hecho.

---

<sup>31</sup> «Poetry is the spontaneous overflow of personal feeling... produced by a man who being possessed of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply. » Trad. Propia.  
Wordsworth, W., & Coleridge, S. (2005). *Lyrical ballads*. London: Routledge. p. 237





Francisco de Goya, *Vuelo de brujas*, Puntura al óleo, Museo del Prado, 1797.

### 1.4.1 Schiller y las pulsiones vitales

Sobre el giro romántico y el valor que se le dio a la experiencia, es necesario abordar brevemente la propuesta de Frederic Schiller. Él abordó la reflexión sobre la experiencia a partir de una base teórica sustentada en las propuestas kantianas sobre el juicio del gusto. Kant en *La facultad de juzgar* creó un puente epistemológico entre la percepción del fenómeno y la intuición de la existencia del nouméno, esto explicó, en su momento, el interés de conocer y dado el placer que provoca en el sujeto. Schiller como seguidor de Kant, parte de esta propuesta, pero gira su atención hacia otro de los elementos del conocimiento. Mediante la experiencia estética, trató de encontrar en la práctica del juicio la unión entre las pulsiones de que dirigen al sujeto: la sensibilidad y la razón. Estas, a diferencia de la interpretación que dio Kant, no se encuentran en discordancia; encuentran campo común en la experiencia, donde se da rienda suelta a la imaginación, esto explica cómo la experiencia no nos revela solo lo inmediato, sino aquello que se intuye se puede encontrar y conocer.

Para Schiller la estética toma un papel de dirección de la educación al ofrecer un camino donde es posible conocer, es en la experiencia estética donde se sale de la indiferencia para dirigirse a la expectativa de intelectualización, superación y progreso. Acorde con él:

[...]Ya no es solo desde la idea que este aprendizaje se puede dar. «La escena política, en donde ahora se decide, según creencia general, la suerte de la humanidad. Mantenerse ajeno de ese tema universal, ¿no demuestra una indiferencia censurable hacia el bien de la sociedad? [...] para resolver en la experiencia el problema político, precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza».<sup>32</sup>

Aunque mantiene la dualidad directa entre la expectativa de conocimiento dirigido hacia el concepto de la belleza, no pasa por alto las limitantes que esta propuesta sostiene. En la experiencia que se politiza lo estético, haciéndolo variable, deja de ser un simple juicio determinante para pasar

---

<sup>32</sup> «El planteamiento sobre la fusión entre sentimiento y reflexión le permite a Schiller pensar la belleza en un sentido doble como forma viva. El nuevo concepto de belleza proviene de su propuesta fundamental de armonizar la pulsión sensible y la pulsión formal en el ánimo, por cuanto el objeto de la primera es la vida y el de la segunda lo constituye la forma, y la unidad de ambos objetos configura la belleza como forma viva (*lebende Gestalt*). Solo el impulso de juego reúne estos impulsos contrarios presentes en el individuo: en el juego con la belleza, el hombre reflexiona sobre la forma y, a su vez, siente la vida. Pero, de ningún modo, el concepto de belleza en Schiller se halla restringido a lo viviente, también un objeto inanimado puede poseer vida y un ser animado puede carecer de espíritu y vitalidad.»  
Rivera, Beatriz Elena Beltran. «La educación estética en Friedrich Schiller: armonizar sentir y pensar.» *Revista Filosofía UIS* 19, n° 1 (Junio 2020): 82-101.



a acción y destino. Política y estética hablan de procesos del conocimiento, ya que para Schiller el sujeto no conoce solo desde los límites de su razón, sino de su proceso integrador a la sociedad que le da cobijo.

Schiller reconoce que hay contradicción al proponer el ideal de razón como único camino de emancipación —objetivo final del proceso intelectual del ser—, ya que esto conlleva el sometimiento de la sensibilidad. Por lo que se sugirió a explorar la posibilidad de extender la estética fuera de los límites del individuo<sup>33</sup>, para explorar los movimientos sensibles del cuerpo social. Si bien se encuentra en Kant un nexo entre libertad y belleza, en Schiller se explora la dimensión moral de la belleza, aunque colocándola como objetivo. La experiencia del arte se vuelve relevante, en tanto conmueve en su belleza y rescata la dignidad humana perdida<sup>34</sup>. Cabe aclarar que la idea de arte que mantiene Schiller es cercana a la del canon propio del clasicismo académico e historicista tan popular en la época, de forma que a él no le era una cuestión fundamental la expectativa de trascendencia temporal ni el respeto a los cánones. Para Schiller igual que para el historicismo académico, el ceñirse al canon operaba como un presupuesto y expectativa básica de la expresión artística y arquitectónica, eran su interés las formas interpretativas de la experiencia, ya que esta era la variable que estaba en el foco de la reflexión. Esto era para él lo que condiciona el cómo se desempeña en lo social y lo vivible.

La importancia de la obra de arquitectura o la obra de arte es que en el momento que intencionalmente trata de causar una conmoción al espectador, que le haga ser percibida por parte de un sujeto a la cual va dirigida, no ofrece la realidad, sino la apariencia de un fragmento de realidad —que en un contexto posterior al s. XVIII, no solo aborda la apariencia formal sino también fragmentos de sensibilidad—. El arte y el valor que le reivindica mediante la experiencia se sostiene en una pulsión vital que parte de la ilusión de significado, aunque este no sea explícito. No busca suplantar la realidad material, sino sensibilizar al espectador, mientras que la materialidad de la obra se singulariza objetualmente. Para Schiller esta singularidad de lo ficticio abre la ventana a la verdad ideal, es decir, a la libertad. Aun así, la libertad la considera

---

<sup>33</sup> Para Schiller, es un tema de preocupación la esfera de influencia del movimiento estético, al ser una lectura posterior a Kant, pero también a Burke, del cual también toma inspiración. Él ubica en la sensibilidad un movimiento, una potencia que solo se da en el individuo, sino que trasciende como movimiento político. Para él, hay un bloqueo en la sociedad aburguesada, que encuentra constante frustración entre el estado de *lo real* y *los ideales* de razón y libertad que parece inalcanzables. Esto hace que la búsqueda por llegar al ideal resulte en un choque social. El fracaso de los ideales se da cuando la tiranía censura lo perceptible, haciendo de la experiencia algo fundamental para emanciparse.

<sup>34</sup> «La humanidad ha perdido su dignidad, que el arte empero ha salvado y conservado en piedras eminentes; la verdad continúa viviendo en la ilusión»  
Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Martín Zubiria. Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo, 2016.

preconfigurada y constreñida a los límites por partes de entes fuera del individuo. Por eso para Kant la revolución no constituía un cambio, este mantenía los vicios del pasado, es mediante el ejercicio del entendimiento y la razón que se abandona la «minoría de edad intelectual»<sup>35</sup>. Es con esto en mente que la revolución válida y liberadora es aquella que surge de los sujetos que ya son «aptos para la libertad de actuar», por encima de las preconcepciones de lo colectivo. Para Schiller la coerción de la naturaleza humana solo alimenta a un estado, que en el estado tal cual estaba constituido, ha causado el malestar de la cultura, por lo que los cambios se plantean como un proceso que nace de lo individual para llevarse a lo social.

Para Schiller las pulsiones del ser humano funcionan como motor que mantiene el cambio constante. La pulsión sensible hace que el movimiento, la acción del ser se dirige a la variación y al cambio, a dar a la temporalidad, sentido en tanto esta es testigo del proceso, limitándose por la naturaleza y la materia. No obstante, él consideraba que la naturaleza del ser humano es racional, por lo que la segunda pulsión es contraria a la primera, siendo la pulsión formal. Desde su naturaleza racional, el ser humano tiende a la libertad —dentro de los límites de la razón—, a la unidad y a la homogeneización, por lo que tiende a suprimir el cambio. El ser humano entonces está en un constante conflicto y tensión en su interior, donde ambos impulsos lo definen, así como definen al producto de su acción, cosa que transforma al arte y a la arquitectura en catalizadores de alguna de las pulsiones y experiencias. Según Schiller:

¿Cómo puede la cultura estética, empero, remediar ambos defectos a un mismo tiempo, siendo opuestos, y reunir en sí dos propiedades contradictorias? ¿Puede aherrojar la naturaleza en el salvaje y en el bárbaro liberarla? ¿Puede atar y desatar a la vez? Y si no logra en verdad ambas cosas, ¿cómo puede esperarse de ella, razonablemente, un efecto tan considerable como el del cultivo de la humanidad?<sup>36</sup>

Tratar de censurar los impulsos —pulsiones— o uno de ellos, para dejar que solo una parte del ser tome las riendas de la acción, tiene como resultado una insatisfacción que niega parte de la humanidad del sujeto. Se entiende que la solución a esta dicotomía es, precisamente, dejar que ambos actúen de manera alterna, abrazar el conflicto interior y que la angustia sirva como catalizador poético; se da paso a un tercer impulso, el impulso del juego que permite devenir al ser

---

<sup>35</sup> Kant, Immanuel. «Respuesta a la pregunta ¿qué es la ilustración?» En *Filosofía de la historia: Qué es la ilustración*, de Immanuel Kant, traducido por Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa, 33-39. La Plata: Terramar Ediciones, 2004.

<sup>36</sup> Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Martín Zubiria. Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo, 2016. p.87



en variaciones de identidad según el sujeto, esto permite reconocer la pluralidad de experiencias, hace a un lado la pretensión de universalidad de las facultades. De esta manera entra la estética en su totalidad, ya que esta variabilidad solo se hace explícita desde la exposición de esta, es decir, la percepción de la vivencia ajena mediante la narrativa por parte de un tercero, para explorar la vivencia que se da a partir de la percepción de la narrativa que puede contener la fantasía, hace de la belleza sinónima de la figura viva. Cuando ambas pulsiones se conjuntan en el juego, la forma y la vida hacen que se perciba un movimiento de entendimiento, este movimiento de interés y juego supuestamente es el que da como resultado la belleza. Retoma un factor fundamental en el ejercicio del juicio como lo entiende Kant, en el momento que el conocimiento se da cuando las facultades juegan libremente, solo que toma más elementos para explicar la propuesta del juego de las facultades. El sujeto solo se libera de sus pulsiones en el momento que se conduce fuera de su naturaleza, dirige la sensibilidad y los pensamientos a una forma abstracta de la humanidad, proponiéndola como su esencia.

Es aquí donde el arte y la arquitectura toman relevancia como formas elevadas de la experiencia o «experiencia acrecentada»,<sup>37</sup> esto les da responsabilidad, ya que pasan de un aspecto pedagógico, que replica el estado social del entendimiento, a tomar el testigo del movimiento de las pasiones para dirigir a los humanos a su verdadera libertad. Esta es una paradoja significativa entre lo verdadero en el arte y la representación como ficción; es contradictorio pensar que solo el verdadero arte puede liberar verdaderamente, lo cual lo hace tanto el arte como la libertad conceptos autodefinidos y auto determinados, la interpretación autodefinida en términos de verdad fue, en gran medida, el sustento que se dio al halo de singularidad que contenía el ejercicio artístico así como su consecuencia material, evitando abordar como se generó este fundamento de singularidad. Esa idea de singularidad de la obra y su autor sirvieron de base para el espacio de privilegio enunciativo que se le dio en ese contexto cultural a las prácticas artísticas y de diseño arquitectónico.

En este punto es necesario aclarar que el contexto de Schiller coincide temporalmente al momento en que se le concede el espacio privilegiado al arte y al artista, sustentado en el sistema academicista de las bellas artes. Tenía cercanía contextual en la Ilustración del siglo XVII y XVIII, con las propuestas estéticas de las cuales tomaron para legitimar su clasicismo. En épocas anteriores, a pesar del giro del arte a una experiencia autógrafa desde el Renacimiento, la diferencia entre arte y artesanía no era radical ni explícita. Kant y Schiller jugaron un papel fundacional en la separación del arte elevado y el arte vulgar o común, incluso entre lo artístico y aquello que no

---

<sup>37</sup> Schiller, Friedrich. 2016. *Ibid.* p.71

cumplía con el estándar. Al consumir lo estético como sistema de valor que conjuga la belleza y la verdad en una respuesta objetual es que sí dio esta separación a través del gusto. Es necesario tener presente que tanto para Kant como para Schiller las respuestas estilísticas abordaban solo las de su contexto, el cual les dio razón a sus prejuicios. Pero como repuesta metodológica de análisis se pueden extrapolar a otras experiencias y contextos. Finalmente, para Schiller:

El negocio de la cultura es, pues, doble: consiste, primeramente, en preservar la sensibilidad contra las intervenciones de la libertad; en segundo lugar, en asegurar la personalidad contra el poderío de las sensaciones. Aquello se alcanza mediante la educación del sentimiento; esto otro, mediante la educación de la razón<sup>38</sup>

Pierre-Alexandre Vignon (proyecto arquitectónico), *La iglesia de Madeleine*, Fotografía, Paris, 1842.



<sup>38</sup> Schiller, Friedrich. 2016. *Ibid.* p.100

## 1.4.2 La estética y su implicación psicológica

Al estudiar la categoría de lo siniestro en conexión con la disciplina de la arquitectura se conjunta, dentro de la estética, un enfoque multidisciplinar que incluye los estudios históricos, filosóficos, sociológicos y de una manera muy relevante el ámbito psicológico. También, a partir del tema de interés de esta investigación se conjuntan nociones entre lo siniestro y el inhabitar; es crucial anotar como estos incluyen los procesos mentales, en tanto ambas ideas abarcan en su dimensión vivencial en la creación y la recepción de fenómenos artísticos y arquitectónicos, conjunción que para esta investigación es fundamental, ya que el diseño arquitectónico se puede comprender más como un fenómeno artístico que como un fenómeno constreñido a la manifestación material del hecho arquitectónico o de la especialidad que esta proponga.<sup>39</sup> Para poder abordar la perspectiva estética es necesario establecer un entendimiento que parta de la disciplina psicológica. Dentro de la psicología, la investigación se enfoca en el subcampo del psicoanálisis, sin tomarlo como un fundamento total, ya que a partir de este se puede brindar algunas bases teóricas e interpretativas que ayuden a entender los procesos de la mente en un enfoque multidisciplinar. Es necesario aclarar que en este afán de interpretación multidisciplinar no hace uso de las metodologías psicoanalíticas, por el hecho de que se han visto desacreditadas y superadas. Cabe recalcar que de este enfoque de la psicología solo se toman elementos de reflexión teórica, para evitar confusiones con el extenso de la teoría propuesta por estos autores.

Si bien lo siniestro aparece como tema de estudio en el campo de la estética en textos como el de Ernst Jentsch *On the psychology of the uncanny*<sup>40</sup> o el texto fundacional freudiano *Lo siniestro*, ambos no se trabajan desde la estética únicamente, sino que van dirigidos al estudio de la mente desde el psicoanálisis. Pasar por alto esta conexión desde los aspectos fundacionales del estudio de la categoría sería dar por sentado un elemento principal para poder dar lectura a los fenómenos que se sitúan dentro de esta. Es interesante que, a pesar de partir desde la psicología, el tema central gira en torno a la comprensión de las artes y la literatura. El motivo para explorar la categoría como un elemento que afecta la psique y se extiende desde los aparatos estéticos fue doble, por un lado, explorar que aspectos de la creación artística permiten entender de mejor manera la respuesta

---

<sup>39</sup> La interpretación como fenómeno artístico del hecho arquitectónico es independiente de la propuesta autoral trata de entenderle como arte o no. Al ser una interpretación esta no se encuentra sucinta a un tratamiento original. La investigación trata de brindar una propuesta interpretativa de ciertos fenómenos por lo que la aspiración o no a un carácter artístico es intrascendente tal como lo es si es que aspira a serlo. De igual acepción de artístico refiere a aquello que genera o modifica una interpretación de mundo por lo que no está restringido a ninguna definición autoral.

<sup>40</sup> Esto puede traducirse como *Sobre la psicología de lo siniestro*. No obstante, no hay traducciones al castellano por lo tanto esto es una traducción propia.

a impulsos por parte de la mente humana y, por otro lado, el distinguir que fenómenos son susceptibles de catalogarse dentro de lo siniestro tanto en el arte como en la vida cotidiana.

En el primer sentido en el que fue propuesto lo siniestro en relación con los estímulos sobre la psique humana, la obra de arte cumple la función de estimular y hacer manifiesto un estímulo sobre la psique desde el *contenido primario*<sup>41</sup> del ser. Aquel que tiene la relación más cercana con la necesidad del estímulo es el que le da forma a este impulso, es la figura del artista la que ocupa esta función. Esto se enmarca contextualmente en el concepto del genio que tenía gran peso posterior a la Ilustración, ya que este sujeto que se separa del común es el que tiene parte-en dar forma a los estímulos toman que potencia desde la intuición. Es así como se le permite al artista influir y preconfigurar de forma intencional la manera en cómo afecta a la mente de un sujeto al cual va dirigida la propuesta sensible. Por otro lado, en el momento que el esfuerzo se sitúa en la materialidad, se abre la discusión sobre qué fenómenos se pueden entrar en esta categoría, más allá de su preconfiguración intencional o no. Es a partir de esto que la categoría de lo siniestro se acerca a la disciplina estética desde la cual se puede desarrollar el concepto. Lo siniestro, al ser una experiencia vital y estética con una complejidad afectiva relevante, ya que contiene varios momentos en su conformación, estos se entienden a partir de la extensión a estados afectivos que complementan este fenómeno perceptivo.

Es claro que no toda la exploración puede partir de los conceptos freudianos. Estos no alcanzan a atajar más allá de los presupuestos de ordenamiento del subconsciente sobre los aparatos perceptivos del sujeto, al pasar no tener ninguna intención de integrar enfoques de otras disciplinas. Es prudente, en consecuencia, referir a los seminarios de Jacques Lacan para seguir la traza de la perspectiva psicológica que se toma en consideración en esta investigación, en especial centrándose en sus apuntes sobre la angustia. El psicoanálisis como enfoque metodológico no tiene validez bajo un parámetro contemporáneo, pero esto ha sembrado principios de conocimiento que sí se pueden entender en un contexto propio del siglo XXI.<sup>42</sup> Como hemos apuntado, la psicología tiene un contexto común en su creación disciplinar con el de la estética dentro del marco de la Ilustración, esto hace que tengan unas perspectivas compartidas determinadas por corrientes filosóficas de la época. Pero es un error englobar su posibilidad reflexiva únicamente en una

---

<sup>41</sup> El contenido primario de la mente referido a la obra de Sigmund Freud refiere a el material subconsciente reprimido que emerge a través de una serie de estímulos, partiendo de una respuesta fisiológico a una elaboración psíquica que invade la conciencia. La relación de la obra de arte es en el momento que la elaboración de estos estímulos se vuelve intencional.

<sup>42</sup> El cruce entre psicoanálisis e interpretación de las artes y la arquitectura se ha llevado a cabo de manera exitosa por exponentes como Hal Foster, Mladen Dolar y Gérard Wajcman. Esto siempre y cuando cumpla una función de añadido interpretativo a otros aparatos críticos como el de la estética contemporánea o la filosofía enfocada a la fenomenología ya que por sí sola no es una práctica con sustento.



operatividad temporal en su contexto de origen, la disciplina de la psicología ha cambia, mutado y se ha adaptado a nuevas epistemes. A razón de lo anterior es que vale la pena puntualizar lógica bajo la que esta se opera en esta investigación, sin pasar por alto el hilo conductor. Dentro de las corrientes filosóficas donde se integró el psicoanálisis y la estética se encuentran la fenomenología y el existencialismo, corrientes a las cuales se ha aludido con anterioridad. Estas encuentran cierta convergencia en la propuesta de psicoanálisis que realizo Lacan, de ahí su inclusión.



Gobierno del salvador. *Trato de los pandilleros presos en El Salvador*. Fotografía, 2023.

El cruce disciplinar que propone Lacan da lugar a encontrar el papel que juega el extrañamiento o la confusión que pone en tensión el sujeto. Esta tensión deviene en potencia de respuesta que puede transformarse en acción o mantenerse como un trauma reprimido. No obstante, al retomar lo que sugiere Lacan, lo que se logra es enriquecer el estudio y comprensión del fenómeno de lo siniestro como una afección que opera en dos momentos de interpretación, por un lado, un primer momento interpretativo que interpela a una gnoseología inferior, esto logra provocar una respuesta fisiológica del sujeto. Lo anterior deviene en un segundo momento interpretativo que se conforma en el momento que la respuesta fisiológica se transforma en una respuesta inteligible y comunicable. Lo que se recomienda es entenderlo como un sentimiento, que incluso posterior a su experimentación tiene consecuencias sensibles, esta tiene como principal característica la confusión o el aturdimiento que arriba a la mente de aquel que vivencia lo siniestro.

Cuando se refiere a un memorial, muchas veces se intuye que este pretende presentar un sentimiento ligado a la pérdida por la muerte de algún sujeto, este sentimiento no es desde un carácter individual o concreto, sino que se refiere al sustento social que se le confiere al sujeto abstracto. Por ejemplo, el *Paseo conmemorativo de las víctimas en la masacre de Nankín* o *Memorial de Nankín*, tiene en un muro los nombres de las aproximadamente trescientas mil víctimas, pero esta espacialidad no es la principal forma enunciativa de la violencia que se llevó a cabo; el principal vehículo simbólico que representa esta tragedia son una serie de esculturas que presentan los cuerpos deformados de personas de todas las edades y géneros a las afueras del museo, esto con el fin de exponer a todas las víctimas sin que sean concretas. El acomodo de dichas esculturas las coloca en un eje que ayuda a comprender una dinámica que recuerda a un proceso de escape. La parte con mayor potencia son los restos óseos que descansan al interior del entorno construido. Esta experiencia de espacialidad no se limitó a los elementos edificados, sino que contempló el extenso del fenómeno del recorrido para reforzar la afección negativa que arriba a la sensibilidad de los espectadores.

Como se ve en el ejemplo anterior, el resultado de trabajar desde una perspectiva multidisciplinar que contemple los aspectos psicológicos, es el de ampliar la gama de posibles resultados interpretativos para posteriormente someter a análisis de su categorización dentro de lo siniestro. Además de esta ampliación interpretativa, hay que entender que en su momento esto significó una ruptura con lo establecido, ya que para la teoría de la historia del arte supuso una nueva perspectiva de interpretación sobre las obras de arte del Romanticismo. En ese periodo las expresiones artísticas y arquitectónicas estaban limitadas a la expectativa del efecto positivo que proponían los lenguajes legitimados en las academias. Esos límites, al momento de analizar el fenómeno artístico, constantemente limitaban la representación e interpretación de expresiones que no buscaban lo meliorativo denominándolo como algo censurable o simplemente desagradable. En el caso de la arquitectura, disciplinalmente se ha visto especialmente atrasada en este aspecto, se suelen limitar las posibilidades del proceso de diseño a los aspectos positivos aun ahora; únicamente arquitecturas efímeras como la escenografía han explorado libremente otro tipo de experiencias sensibles. En el ejemplo de los memoriales se puede ver que esta apertura interpretativa de los lenguajes legitimados es posible incluso en prácticas que tengan como intención una mayor extensión de tiempo.





《家破人亡》

被炸死的儿子永不再生  
被活埋的丈夫永不再生  
您妻孥给了敌寇魔爪了的美  
在天啊……

Family Ruined

Never returns the son killed  
Never returns the husband buried alive  
Borrow drowns the wife raped  
Heavens.

Cabe extender en los problemas interpretativos que supone el psicoanálisis. Uno de los problemas que tiene es que en sus primeros fundamentos suele tratar a personajes literarios como sujetos de examen psicológico. Pasa por alto que estos reflejan solo una parte del sujeto que los preconfigura —siendo éste el sujeto que diseña—, lo que hace que se confundan problemas ficticios con problemas de la realidad material.

De igual manera, el análisis de los hechos arquitectónicos que tiene el psicoanálisis como herramienta interpretativa suele contar con un problema similar. Se suele dar lectura a los espacios no conforme a los hechos que se suscitaron, sino que se acercan a las narrativas que sostienen. La narrativa política que contiene cada una de estas experiencias de espacialidad a analizar supone un fragmento de realidad dirigida, que al situarse en la escena de lo público hacen arribar un sentimiento que se transmite de forma intencional, aunque el autor no mantenga esta narrativa de manera explícita. Puesto en otras palabras, no se suele dar lectura al extenso de la propuesta del autor, a aquello que no está en lo superficial de su cuerpo de pensamiento, a lo que acaece en los márgenes del pensamiento. Se suele ceñir únicamente a la narrativa que sostiene el hecho material como si se emancipara del sujeto que le antecede, así como de los sujetos y la sociedad que le antecedieron al diseñador. Como menciona Freud:

Nuestra curiosidad sólo se acrecienta ante la circunstancia de que el poeta mismo, al ser interrogado, o no da respuesta alguna, o en todo caso da una que resulta insatisfactoria para la mejor comprensión de las condiciones de elección del tema poético, además de que la ciencia del arte creador en la poesía en nada contribuirá a hacernos a nosotros poetas.<sup>43</sup>

Esto hace que en la esfera de lo público se legitime el discurso que muchas veces llega a estar sustentado en la fantasía colectiva que se impulsa por las condiciones de aparición de la experiencia de espacialidad. Es decir, que un fenómeno terrible puede modificarse en su descripción para tener mayor potencia y generar mayor indignación, aun así, es necesario que esto parta de plano de verosimilitud, que le confieren los hechos terribles del pasado. El convivir con el espectro de lo terrible no determina el tamaño de la sombra que proyecta, en muchas ocasiones la potencia del fenómeno responde a una narrativa política que se reprime e introyecta en una comunidad política específica. No obstante, la diégesis que parte del memorial puede estar llena de inconsistencias, ya que no constituye un proceso de representación de la verdad, sino como se

---

<sup>43</sup> Freud. «El poeta y la fantasía.» *Revista de la universidad de México*, 1956: 9-12. P. 9.





Gauss, Daniel. *Esculturas en el exterior del Salón conmemorativo*, Fotografía, 2019.

precisa más adelante, consiste en un proceso de desocultamiento que forzosamente pierde parte de información. Hace que opere a un nivel superficial pero necesario para crear fantasía en la esfera de lo común. Según Žižek, seguidor del pensamiento de Lacan, en *El acoso de las fantasías*,<sup>44</sup> a pesar de dicha inconsistencia, las fantasías son igual de efectivas y reales, ya que estas no son un legado de verdad, pero se transforman en acción de conformación y disenso de comunidades políticas, cosa que posibilita el desarrollo del individuo en el mundo. Esto habilita, dependiendo de su contexto, en la conformación de un lenguaje local que le permite ubicar lo terrible de un tiempo pasado que presencia, así como la noción del inhabitar a pesar de su imposibilidad de experimentarse. En parte por eso es necesario analizar su consecuencia sensible y psicológica.

A partir de la lectura de Lacan se exagera el estado de tensión que se ve en la relación que viene de la extrañeza. Para él, esta relación se ve ejemplificada de mejor manera en una relación entre experiencias vitales que entran también en el campo de la estética, estas son las de la belleza y la de la muerte. En el libro, *La función de lo bello* se ve el deseo no como una idea antagonizada por la muerte, sino que operan como pulsiones que emergen del subconsciente del sujeto desde el deseo que puede darse sobre ambas. Él propone que «[...]de la experiencia más común, hay cierta relación de lo bello con el deseo. Más esta relación es singular, ya que es ambigua, no parece que,

---

<sup>44</sup> Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Ediciones Akal, 2011. Aunque se hace referencia únicamente a este texto es un tema recurrente en las ideas de Žižek

en todo el campo, no podamos descubrir el término, la categoría, el registro de lo bello».<sup>45</sup> El deseo, concepto que comúnmente se veía cómo una cuestión pasional más en relación con la decadencia, se reinterpreta como una condición de aparición de lo bello. Lacan expande en la relación ambigua entre estos conceptos desde la tragedia antigua de Antígona de Sófocles. Desgrana la imagen anamórfica que se da en el contraste entre el proceso trágico con el cuerpo descompuesto de Polinices, considerado un traidor, y el amor que le profesa Antígona con la potencia para confrontarse con Creonte su futuro suegro. Esta anamorfosis se manifiesta en la imagen engañadora, insegura y espectral de la narrativa, que superpone momentos de tensión donde en el centro está la acción que surge a partir de la pasión. Como menciona Lacan, ese algo que se oculta en el relato es un algo bastante disuelto y repugnante que se extiende alrededor. Ante todo, lo que se mantiene es la confusión de aquellas fuerzas que se mantienen veladas o no son explícitas, sino que se completan desde una interpretación de la escena, es decir, desde un estímulo de la fantasía. El acto de Antígona es un acto de reclamo que va desde lo heroico y vital hasta lo censurable que es reconocer el crimen y el incesto que la identifican como sujeto. Es en el cadáver del hermano que «ella se describe como identificándose a ese inanimado en el cual Freud nos enseña a reconocer la forma en que se manifiesta el instinto de muerte».<sup>46</sup> La identidad se refuerza en la pérdida y se consolida mediante el reclamo que, paradójicamente, se encuentra en el despojo de lo perceptible. El cadáver no se ve, pero su presencia se entiende desde el relato.

Al traer la anterior reflexión a la arquitectura, la función psicológica en la estética se puede ver en espacialidades que pueden evocar lo siniestro sin una manifestación material de por medio. Se está hablando de «objetos» que solo se expresan desde elementos virtuales o simbólicos. La afición que provoca desde espacialidades no materiales, que solo operan desde la determinación simbólica y metafísica de la espacialidad diseñada, se puede ver en la escenografía de la película *Dogville* del director Lars Von Trier. En esta, en vez de representar los edificios como espacios materiales se juega con el concepto de materialidad, distingue los límites materiales en una abstracción que se propone desde las plantas arquitectónicas trazadas en el piso con cinta adhesiva blanca sobre un fondo negro. La atmósfera y la espacialidad se percibe por la interpretación del espectador que reacciona a la narrativa a la cual es expuesto, así como elementos de índole simbólico como la luz y la oclusión ambiental. Desde el planteamiento inicial, el espectador se encuentra en un desconcierto o una extrañeza al percibir las barreras con otros aparatos perceptivos que no son la

---

<sup>45</sup> Lacan, Jacques. «La fonction de la beauté.» En *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, de Jacques Lacan, 278-289. París: Éditions du Seuil, 1986. P. 288

<sup>46</sup> Lacan, Jacques. «Antígona en el Entre -Dos- Muertes.» En *El seminario de Jaques Lacan, Libro VII: La ética del psicoanálisis*, de Jacques Lacan, 347-360. Buenos Aires: Paidós, 1988. P. 358.

vista. Este conflicto se da por la caída del mundo imaginario, ya que claramente se entiende que existe el escenario de un proceso de lo terrible, pero este solo se sostiene mediante la red de significación que da la narrativa. Se da un desconocimiento por la súbita entrada de la realidad mediante la violencia que se ejerce, sin olvidar que aquel espacio no es más que una proyección, es decir, que nunca abandona el registro de lo irreal. La tensión cobra mayor potencia al tratarse de un imaginario irrealizable, es imposible intervenir y dar conclusión dentro del metraje. El juego de atracción repulsión se concreta en la imposibilidad de intervención y cumplimiento que deja al espectador como un voyeurista comprometido en observar lo terrible que reprime en su interior.

Pareciera que la película advierte de un contenido moralizante que se encarna en el significado del relato y no en la traducción material del mismo. De tal manera que la lectura estética lleva a una contemplación desinteresada de lo bello y la pulsión por presenciar la muerte. La imagen artística hace que en el proceso se deje de lado la belleza de la fantasía para convertirla poco a poco en pesadilla, es así como la manifestación del fenómeno no se da en un momento de ruptura sino en un proceso que conlleva diferentes temporalidades. Es en la mezcla que se da en esta experiencia estética que deja entrever un fundamento ético que apela a lo negativo desde un conocimiento previo. La expectativa de la experiencia de espacialidad se dirige a la suposición que el sujeto que presencia entiende los aspectos negativos de la violación de la privacidad, así como del paso de testigo a cómplice en el momento que se ve y no se da acción alguna. La estética cumple con la posibilidad nefasta de advertir los bordes irregulares de los ámbitos de la mente humana: ética, estética y cognición.

Lars Von Trier. Fotograma de plano cenital en la película *Dogville*, Video, Lions Gate Entertainment Corporation, 2003.



Un elemento de la atracción que se puede sentir por estas experiencias espaciales diseñadas surge de la sugestión que implica el verse sobrecogido por estímulos estéticos y extra-estéticos que aluden a una narrativa o un lenguaje legitimado. La sugestión exagera la fantasía y viceversa, ya que este tipo de especialidades carecen de una realidad material y objetiva, cosa que obstaculiza el discernimiento analítico. Esta fascinación que necesariamente surge de la pasión evita el tranquilo placer estético, esa no suele ser la búsqueda de este tipo de expresiones arquitectónicas. Por otro lado, una duda prudente es si es posible provocar esta experiencia estética sin la fascinación como mediadora, en ese caso hay que entender que la preconfiguración de experiencia parte del supuesto de la interacción con un sujeto que esté abierto a una experiencia noética del fenómeno, y que a su vez se comprometa en la afección que se le proponga. No obstante, al tratarse de lenguajes locales, el paso del registro simbólico se puede ver interrumpido, siendo dependiente de la comunidad afectiva de la cual parta el sujeto.

En el caso de lo siniestro, al ser un horror plácido como mencionaba Addison, hay que dar por sentada que la atracción es un tanto censurable, por lo tanto, no parte de una racionalización respecto al fenómeno. La atracción surge de las pasiones, no se da mediante una meditación respecto a lo presenciado, sino que se da a partir de una pulsión de interés que sobrepasa el presupuesto de castigo que hay detrás de lo que se representa. Esta parte es importante, ya que al ser algo que atrae desde un registro de lo imaginario puede que no solo se dé el interés desde lo presente, sino desde el espectro de aquello que se presupone está ahí o ya-no-esta-más, es decir, desde lo no-presente.

## **1.5 La implicación del cuerpo físico y social en el juicio estético**

Colocar la experiencia estética al centro de la discusión es un problema en sí mismo. Se desarrolla dentro de una subjetividad donde siempre hay contraposiciones interpretativas, cosa que le da un carácter singular a la estética como forma interpretativa. Genealógicamente, la estética se localizó dentro de un presupuesto político, generalmente arropado en una manera de legitimar los discursos dominantes. No es hasta la propuesta de Edmund Burke en sus *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* y el giro romántico, que la estética pasa a estudiar las posibilidades de aparición. Esto aborda los aspectos políticos que han cargado al término y a las expectativas actualizables en forma de reclamo o de proyecto, que actúa en varias esferas de influencia —las de la arquitectura y el diseño arquitectónico para efectos de esta tesis—

.<sup>47</sup> Cabe recalcar que, a pesar del desarrollo del campo de estudio, la estética guarda en su interior una expectativa ilustrada ligada al auge histórico de la burguesía, las experiencias sobre las que se pretenden versar aquí son aquellas que se han construido dialécticamente para operar dentro de los límites del proyecto diluido ilustrado, y, por lo tanto, responde a una diégesis histórica que marcará sus posibilidades materiales y afectivas. Tal como lo expone Terry Eagleton, es necesario acotar que dentro de esta propuesta disciplinar se unen las formas de experiencia del sujeto burgués capitalista —con la ética que esto acarrea— así como las condiciones de la crítica y emancipación de las formas que plantea para sí misma.

Poner en el centro de la discusión a la experiencia estética al percibir el objeto arquitectónico o la documentalidad del proceso de diseño arquitectónico, pone de manifiesto la necesidad de examinar las acotaciones que formaron una expresión objetual particular, para criticarlas más allá de la propuesta autoral. Según Terry Eagleton:

Lo estético es a la vez —esto es lo que trataré de mostrar— el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. [...] Toda valoración de este anfíbio concepto que se sustente bien en su aceptación acrítica, bien en su inequívoca denuncia, no hará, sino pasar por alto su complejidad histórica real.<sup>48</sup>

En referencia a lo escrito por Eagleton en *La estética como ideología*, es que podemos ver a la estética contemporánea no como un acto reflexivo simplemente, sino que esta busca abordar la complejidad y contradicción de un proyecto histórico del cual emergió esta disciplina. Proyecto al cual, en la actualidad, aún se le da peso dentro de las academias, así como un cierto intento de continuidad disciplinar. Desde los sesgos interpretativos que carga el estudio académico de los

---

<sup>47</sup> Es necesario separar la arquitectura de su proceso de diseño. Mientras que la arquitectura engloba a espacialidades, determinaciones conceptuales y prácticas productivas fuera de procesos de diseño, el diseño arquitectónico refiere a una teoría de la acción dirigida a la preconfiguración de elementos conceptuales con el fin de proponer una espacialidad en conjunto con una experiencia de la materialidad. Ambas están conectadas, no obstante, como se mencionó con anterioridad, la arquitectura no está sujeta a un proceso de diseño.

<sup>48</sup> Terry Eagleton. *La estética como ideología*. Trad. por German Cano y Jorge Cano Cuenca, Madrid, Editorial Trotta, 2006 p. 60.

objetos artísticos es que el foco está en la sensación que provoca la tensión al percibir. Actualmente, se ha dejado de lado la esperanza normativa academicista para abrirse problemáticas que resultan más atractivas que una definición intransigente y autoritaria a partir de un juicio determinante; el decir esto es legítimo o aceptable porque es bueno o bello, termina por ser una aseveración sobre el objeto que se somete a escrutinio en tanto no expone una reflexión de aquello a lo que refiere. En lo que respecta a esta investigación, es prudente hablar de cuestionamientos respecto a la estructura significativa de la experiencia estética al presenciar lo siniestro. No se busca establecer una tabla tipológica que tenga la esperanza de operar en un absoluto, o una clasificación acerca de que entra o no en la categoría.

Establecer la conexión interpretativa en estos términos opera para tratar de responder al problema del gusto, una cuestión que se puede conjuntar con la experiencia arquitectónica. En tanto el juicio que se ejerce sobre el hecho arquitectónico surge a partir de su comunicabilidad, es decir, desde su materialidad y su concepto, así como la comunicabilidad respecto a su diseño. De esta manera el hecho arquitectónico crea una escena de lo público que permite enjuiciar fin y proceso. Aunque ya se había expuesto desde Schiller algunas formas de cómo lo social influye en la percepción y la experiencia. No es hasta una perspectiva contemporánea, que los límites impuestos por los factores simbólicos de la comunidad a la que pertenece el sujeto que percibe, toman relevancia al hablar de una experiencia desde el cuerpo social.

La estética contemporánea posibilita abordar la afección provocada por el objeto desde una noción que no gira en torno a la verdad, al no operar mediante la verdad se deja atrás los juicios dicotómicos para ubicar dentro de una categoría. En vez de su inclusión tipológica, busca explorar las posibilidades de percepción, para cambiar el enfoque fundacional de la estética que colocaba a la razón como única forma legítima para explicar el paso de conceptos a representaciones.

Se imposibilita buscar una definición en términos absolutos para clasificar la percepción de los objetos. El análisis trata de girar en torno a los procesos, la tensión y al juego alterno entre placer y displacer. No se pretende proponer una legislación sobre el objeto evocador y su validez dentro de una expectativa emotiva, sino que se trabaja para abarcar la composición de las condiciones y capacidades de colectivos y sujetos que permitan generar un juicio general sobre una experiencia espacial singular. Si bien hay preguntas acerca de cómo se sensibiliza a partir de una forma material, no se trata de definir el objeto como ejemplo de una categoría estética, sino de un estudio exploratorio que ahonde en la composición dialéctica de la experiencia estética, que abarque la categoría de lo siniestro, para ello se fijan diferentes comunidades de iguales, o cuerpos sociales,



para aportar límites analíticos que habiliten la exposición del juicio a partir de la experiencia emotiva como elemento a socializar a partir de narrativas.

Es necesario acotar que, desde la tradición de pensamiento en la cual se ha enfocado este trabajo, la cualidad de igualdad dentro de una sociedad no se da desde una pretensión de heterogeneidad en el acuerdo. Incluso desde las disertaciones ilustradas que pretendían la universalidad, se estableció que la forma en que los sujetos se relacionan con los objetos que les provocan alguna emoción clasificable es singular e individual. Lo común se encontraba en las facultades que les permitían percibir, el acuerdo no depende de la concordancia conceptual sobre el objeto, sino que se centra en la capacidad para enjuiciar una experiencia común con otros sujetos y para efectos de esta tesis una experiencia espacial. Pero este examen sobre la capacidad de ejercer el juicio solo se concreta en tanto haya un proceso comunicativo sobre el ejercicio del juicio. La escena de lo público entre iguales se estimula desde la experiencia expuesta al escrutinio social y se concluye en el momento que las consideraciones sobre la misma son puestas en contraposición con la evaluación entre iguales. La experiencia común para un colectivo es, entonces, referente al acto reflexivo con pretensión comunicativa que pone de manifiesto la capacidad de placer y displacer.

El juicio social generalmente crea un presupuesto afectivo, una determinación que busca nombrar a un grupo de experiencias. Como se mencionó con anterioridad, funda una categoría aglutinante de formas explicativas, que suelen caer en norma común. Para la *doxa* ilustrada el juicio sobre el objeto contiene una pretensión de universalidad, que, al no ser dependiente de interés práctico o especulativo, hace de la sensibilidad receptora de un fantasma de operabilidad que se centra en la imaginación productiva espontánea. Este movimiento provoca que el entendimiento que se genera a partir del objeto sea indeterminado, por lo tanto, solo se puede consolidar como fuente afectiva en el momento que se encuentra en una concordancia comunicativa, hace que el placer o displacer comunicado busque ser «válido para todos». Cabe aclarar que esta pretensión de universalidad se pone en entredicho, puesto que se cae en cuenta que la capacidad de enjuiciar se ve influenciada por una dependencia al interés, tanto especulativo como práctico, desde las formas previas al sujeto.

Es evidente como el discurso ilustrado, que retoma la figura del individuo como trascendental, puso en un espacio de privilegio a la producción artística y arquitectónica, bajo el beneficio de la duda respecto al presupuesto carácter emancipado de los sujetos que fungen como fuerza formativa, refugiándose en una obsoleta noción del *genio*.<sup>49</sup> Esta distinción, que aún se ha colado

---

<sup>49</sup> Es claro que, para los pensadores ilustrados y románticos, el genio es el artista o el filósofo. Atribuyen al individuo la capacidad disruptiva que cobra la notoriedad histórica para hacer de él un sujeto trascendental. Sin

hasta las disquisiciones sobre la creación de experiencia en términos contemporáneos, coloca al artista como creador apartado de las normas condicionantes sociales, como sujeto transgresor del acuerdo social sobre aquello que causa emoción. Esta perspectiva pasa a adjetivar el ejercicio del artista como puente entre las leyes ocultas de lo natural y la libertad. Es con esta aclaración que el patrón de comunicabilidad desde una lectura contemporánea pierde esta pretensión de universalidad y hace necesario colocar el juicio desde comunidades concretas, ya que la transgresión se articula en la particularidad de un lenguaje compartido.

La pretensión de la comunicabilidad universal ya no contiene legitimidad, ni se puede volver destino. El proceso de juicio entonces se torna no solo al objeto, sino al propio discurso que emana de la experiencia. Es así como se permite caracterizar que la sensibilidad particular entre comunes y la comunicación de esta sensibilidad se configuran como «condición de realidad para unos enunciados»<sup>50</sup> desde el *a priori* histórico tal como lo revisaría Foucault, lo cual establecería las curvas de enunciación del propio objeto.

Como criticaría Gilles Deleuze más adelante:

En efecto, el placer que suponemos comunicable y válido para todos no es otra cosa que el resultado de esta concordancia. Puesto que no se realiza bajo un concepto determinado, es imposible conocer intelectualmente el libre juego de la imaginación; sólo se lo puede sentir. Nuestra suposición de una «comunicabilidad del sentimiento» —sin intervención de un concepto— se funda, pues, en la de una concordancia subjetiva de las facultades, en tanto que esta concordancia constituye el sentido común<sup>51</sup>

En este sentido, se orienta la lectura, a la experiencia que proporciona el fenómeno que se da en la experiencia del objeto, y para efectos de esta investigación, las condicionantes políticas que operan

---

embargo, esta propuesta no pone el foco en el enjuiciamiento estético sino el momento de producción de la obra, es decir en la *poiesis*, lo cual refuerza el lugar de privilegio de la experiencia artística al poner en contacto al creador y el espectador. Cabe aclarar que esto es una visión que mantiene el hacer, como acción, como algo inherentemente bello ya que es el sujeto dominando su realidad. Esto se viene abajo al quitar el presupuesto emancipado de la figura productora.

«Sin entrar a decodificar toda la nomenclatura que usa Kant para justificar la figura del genio, digamos que este surge para conciliar en la esfera del arte dos planteamientos clave y al mismo tiempo antagónicos, expuestos en la analítica del juicio estético. Por un lado, que el juicio de lo bello carece en su base de concepto, o sea, de fin; y por otro, que es esencial a todo arte que haya en él algo que deba ser «ejecutado según reglas» y que Kant tiene que readministrar para poder sostener un mínimo discurso sobre el arte (por ejemplo, la clasificación de las bellas artes del §51). El papel del genio será, entonces, resolver esta especie de antinomia artística de la tercera crítica: finalidad versus regla»

Aqueveque, Leopoldo Tillería. «Who is Kant Genius?» *Episteme* 12, n° 1 (2020): 73-88 p.78

<sup>50</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 p. 167.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *La filosofía crítica de Kant*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 88-89

sobre esta experiencia y le permitieron aparecer. En el caso de las experiencias espaciales que emergen de un proceso de diseño, esto es un aspecto relevante, ya que por su escala y la fuerza o potencia que requieren para materializarse nunca son indiferentes al ejercicio político. Aunque estos siempre se abordan de manera parcial para no caer en particularidades *ad absurdum*.

Al abordar las condiciones que permiten enjuiciar desde lo social y lo individual se intuye que el ejercicio de enjuiciar se da en todos los sujetos. Aun así, no todos tienen la posibilidad de socializarlo de la misma manera, esto bajo un presupuesto de igualdad de facultades hace que el juicio del gusto opere de manera diferente al resto de los juicios. El juicio del gusto o el juicio estético opera como un juicio por sobre las filas del sujeto al centrarse en activar una capacidad de reflexión. Esta reflexión se puede tornar en común y que a su vez se abre a la esfera de lo público, es dependiente de una diégetica histórica, como se había comentado con anterioridad, así como de elementos retóricos expuestos en la materialidad del objeto, al igual que en el discurso que se crea alrededor de este.

Como tal, el juicio es dependiente directamente de la relación subjetiva entre sujeto-objeto y solo se vuelve cognoscible mediante la representación textual significativa que se realice de este —no puede resumirse al texto o registro pictórico, ya que también entran otras formas expresivas codificadas como planos o rénders que integran elementos ficticios—. De manera paralela, no es hasta que se reflexiona sobre el estímulo que se efectúa sobre el cuerpo que se constituye y habilita el juicio, donde este depende de la representación personal, así como de la pretendida aceptación entre iguales. De esta manera, estímulo sin un par material sobre las facultades del sujeto se da solo en un primer momento pre representativo. Esta reflexión supone que en la comunidad de donde surge el juicio. El objeto se coloque dentro de una determinación lingüística específica, es decir, en una categoría estética que les sea pertinente —esto para la tradición intelectual occidental—. Como menciona Kant:

El mismo juicio del gusto no postula la concordancia de todo el mundo —pues esto sólo puede hacerlo el juicio lógicamente universal, puesto que puede aducir a fundamentos—; sólo pretende de todo el mundo esta concordancia en tanto que un caso de la regla con respecto a la cual no aguarda la confirmación mediante conceptos, sino la adhesión de los otros.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Immanuel Kant, *Crítica del Discernimiento*, Trad. Roberto R. Amayo y Salvador Mas, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, 166.

No obstante, surgen algunas dudas que es prudente aclarar, esto ya que bajo desde la estructura analítica que se ha construido, el juicio estético no entra en la pretensión de universalidad, que por ejemplo persigue el juicio lógico. Entonces queda implícito que al hablar de comunes se tienen que atender dudas que aparecieron con anterioridad ¿Cómo se logra la adhesión en el juicio estético —sobre lo siniestro en este caso—? ¿Cómo se puede pretender realizar un juicio desde lo común parte del displacer? Se asume que el punto de partida de esta investigación es el displacer provocado desde ciertas experiencias espaciales, concretamente aquellas que buscan provocar el displacer de forma intencional —ya que es necesario perfilar los fenómenos que se puede categorizar dentro de lo siniestro—. Es claro que para el sujeto trascendental el punto de partida no está en el presupuesto de displacer, se encuentra en una reflexión popular a partir del devenir histórico, se coloca la acción de provocar la afección en un contexto que lo vuelve dependiente. Se transforma en un momento de reflexión que pasa del sujeto al colectivo, y que en ese juego se actualiza al ser puesto en lo público, es decir al ejecutar el acto de comunicar. La clave está en la comunicación que antecede incluso a la noción de displacer. Dicha estructura entonces debe pensarse en términos temporales e históricos como condicionante de la sensación negativa, esto rompe directamente la ilusión de universalidad ni de una articulación directa entre procesos de construcción conceptual. Razón por la cual se atiende a los condicionantes generales para efectuar el juicio en torno a la afección concreta, siendo estos tiempo y espacio para poder hablar de fenómenos particulares.

Granados, Mery. *Estatua de Colón derribada en Colombia en medio de protestas*, Fotografía, 2021.



Si bien en términos estrictos, la violencia que se representa y tratan de evocar las experiencias espaciales que se categorizan dentro de lo siniestro no están presentes, estas encuentran significado por conducto de su alusión. Para el tiempo en que se edifica un memorial la aparición de la violencia fue contingente, por lo tanto, es necesario recurrir a la memoria común para argumentar su existencia y su percepción estética. Mas allá de la articulación de la angustia que puede experimentarse en la experiencia espacial, es necesario preguntarse cómo influye la desarticulación de la presencia, para que algo pasado pueda ser perceptible e incluso causar afecciones, así como la inyunción<sup>53</sup> simbólica de un tiempo pasado que invoque la herida colectiva. Derrida menciona que:

[...] «desde Marx» continúa designando el lugar de asignación desde el cual estamos comprometidos. Pero si hay compromiso o asignación, inyunción o promesa, si hay esa llamada desde un habla que resuena ante nosotros, el «desde» marca un lugar y un tiempo que nos preceden, sin duda, pero para estar tanto delante de nosotros como antes de nosotros. Desde el porvenir, pues, desde el pasado como porvenir absoluto, desde el no saber y lo no advenido de un acontecimiento, de lo que queda por ser —*to be*—: por hacer y por decir<sup>54</sup>

Al hablar de experiencias estéticas y de categorías concretas, no se puede pretender objetividad científica, ni hacer de la definición, destino. De forma similar, discurrir sobre las posibilidades del diseño arquitectónico y su pretensión habitabilidad, llevan por un camino similar. Hay un velo de indeterminación que es preciso asumir. Como apunta Bachelard, el encuentro con el objeto de interés se da desde una seducción, seducción que no opera desde el juicio lógico sino de una atracción generada por el placer o displacer que se provoca, esta seducción habla del sujeto de la proyección narcisista que coloca sobre el objeto y que pone en relevancia su experiencia; la cual que se ve marcada por todas las condicionantes de la idiosincrasia propia del sujeto concreto. Para esto se recurre a lo que mencionó Gastón Bachelard:

---

<sup>53</sup> «El espectro nos mira sin que nosotros podamos alcanzarle con nuestros ojos, generando así, incomodidad e inquietud. Nos pone fuera de quicio, *out of joint*. Esta dislocación es el espacio desde donde recogemos el legado, y lo que heredamos es una inyunción, es decir, tiene el carácter de algo que se nos impone, a saber, la justicia como tarea siempre porvenir.

Ahora bien, esto que se nos impone resulta imposible discernir desde dónde proviene, si desde un pasado (quizás remoto), o de un futuro (aún irrealizado). Abre la anacronía, rompe la linealidad y la continuidad temporal en la que solemos afirmarnos para pensar nuestro tiempo, escapa por ello a las condiciones de posibilidad de todo saber.»

Martin, Sebastián. «Derrida: entre la promesa y la inyunción. Consecuencias educativas.» *Educación, Lenguaje y Sociedad*, 2020: 1-17.

<sup>54</sup> Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 2003. p. 31.

[...] muchas veces no son otra cosa que confidencias sobre la juventud de nuestro espíritu [...] la objetividad científica no es posible si, de antemano, no se ha roto con el objeto inmediato, si no se ha rehusado la seducción del primer acercamiento [...] pues el verbo, hecho para cantar y seducir, raramente se encuentra con el objeto<sup>55</sup>

Al tratar de trabajar un concepto como lo *siniestro*, es prudente situarse en la relación sujeto-objeto, enfocándose en el sujeto que percibe, ya que no se habla de una reflexión que surja únicamente de su interior. Al tratarse de un *afecto*<sup>56</sup> se vuelve dependiente de las limitantes del sujeto —deja de lado una búsqueda emancipatoria—, alude a las condiciones históricas, culturales y sociales que permiten determinan la forma particular en que se sensibiliza la experiencia, tanto para un sujeto como para la comunidad que lo cobija. Tratándose de experiencias estéticas, cobra sentido centrarse en la seducción que se da desde el hecho que rompe el estado de desinterés.<sup>57</sup> Que *arriba*<sup>58</sup> al subconsciente y se mantiene presente en la memoria como un fantasma que ronda sin ser presente. Incluso Freud, el autor desde el cual se inaugura la noción contemporánea de lo siniestro como afección, pone en igualdad de importancia sus sensaciones, así como el juego lingüístico que permitía articular conceptualmente el suceso.

Se busca crear un argumento que coloque la subjetividad no como un sesgo negativo, sino que construye desde ella. A partir de la noción de subconsciente se puede reflexionar acerca de las

---

<sup>55</sup> Gastón Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966 p. 7-8

<sup>56</sup> «la llegada de quien llega, la llegada de un acontecimiento, la sobrevenida de este recién llegado, de este y de ningún otro, allí donde no podemos estar preparados incluso si secretamente lo esperamos, incluso sin saberlo lo esperamos, como a un visitante desconocido al que ya no se puede rehusar la hospitalidad, aquí nos vemos 'afectados' sin poder dar razón de ello»

Derrida, Jacques. «De la couleur à la lettre.» En *Atlan Grand format*, de Jacques Derrida. Paris: Gallimard, 2001. p.21.

La afección refiere a el sentimiento sin que este sea mediado por una pretensión de razón, de esta manera afecta al sujeto por encima del supuesto dominio de su propia facultad de razonar.

<sup>57</sup> Desde la estética Kantiana, el desinterés constituye una de las condiciones de la belleza y de la estética. Se coloca como un posible emancipatorio en la búsqueda de percibir la esencia del objeto. Para Kant el objeto debe dar complacer a los sentidos por sí mismo, sin la intervención de consideraciones e intereses prácticos ni intelectuales. Esto constituye una angustia de incompletitud ya que como se aclaró con anterioridad explicar la aparición del objeto por sí mismo resulta inoperante.

<sup>58</sup> L'*arrivant*, literalmente, es «el que llega», «el que va a llegar», «el recién llegado». Dada la importancia que Derrida concede al *arrivant*, hemos optado por traducirlo por el sustantivo «arribante», que nos ha parecido una traducción adecuada, dado que «arribar», en castellano, significa no sólo «llegar un barco a puerto», sino también «llegar» sin más.

Derrida, Jacques, 2003. *Ibid.* p. 42.

Para Derrida y para efectos de esta tesis lo que se comprende como arribo es aquello que toma por asalto a la corporalidad del sujeto. Dirigido a la experiencia estética, se esta tomando como elemento de interes aquello que desde la fantasia o de la narrativa ficcional del estado, evoca los temores infundados en el sujeto. Toman por asalto o arriban a su percepcion, donde la imagen mental se completa desde la indeterminacion de una percepcion parcializada.



experiencias que deben «hacer pedazos la experiencia común»,<sup>59</sup> colocándolo como un momento de ruptura y significación. Es por este motivo que es necesario definir esta ruptura que, como más adelante se verá, varios autores lo colocan relacionado con la afección de lo siniestro dirigido al subconsciente, lo conectan como un retorno a lo original reprimido.



Fútbol y política. Gradas conservadas en la remodelación del Estadio Nacional en memoria de los presos políticos asesinados en el sitio durante la dictadura de Pinochet, Fotografía, 2020.

Para ajustar la noción de lo siniestro como fenómeno social y que no quede en una experiencia individual, es necesario aclarar la noción de comunidad con la cual se trabaja en esta investigación. Referido a lo escrito por Jean Luc-Nancy en *Comunidad inoperante*, la comunidad se funda al momento que sujetos particulares se entienden cómo iguales<sup>60</sup> o que comparten rasgos comunes que identifican al otro como propio. Esto no explica cómo se da la somatización

---

<sup>59</sup> Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005 P. 14.

<sup>60</sup> La noción de igualdad de Nancy, si bien no responde directamente a la noción Kantiana como determinante para ejercer la concordancia en el juicio traza un camino común en tanto el sentido de comunidad es previo a la capacidad de encontrar similitudes entre los sujetos. Para Kant esta noción se consolida en las facultades mientras que para Nancy concluirá en compartir un «cuerpo» común que permita compartir nociones de experiencia. Por tanto, ambas operan en crear un común afectivo desde donde se enjuicia en términos morales.

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

de este *cuerpo común* desde el significado en la experiencia del objeto, para pasar a ser una afección histórica del común. Este proceso que norma cuerpos y condicionantes de aparición puede comprenderse como un proceso biopolítico, que delimita la experiencia estética. Como estableció Foucault, en esta unión del proceso biológico hacia la comunidad se centra en el accionar de lo popular en una tarea para hacer vivir y dejar morir. La expectativa del vivir pasa de ser un proceso natural a uno normado por las políticas sociales, deja en descubierto las normatividades que ejercen sobre el *cuerpo común* «[...] la vida y la muerte no son esos fenómenos naturales, inmediatos, de algún modo originarios o radicales, que caerían fuera del campo del poder político.», la biopolítica pasa a funcionar de manera paralela como un ejercicio de *tanatopolítica*.<sup>61</sup>

Es solo hasta la propuesta de comunidad de Roberto Esposito que este juego de poder ejercido por encima del cuerpo se vuelca en un análisis a un cuerpo extensivo desde lo común, para poder articular las diferentes dimensiones de la corporalidad. Para Esposito una de las formas más radicalizadas de este ejercicio se da en el nazismo<sup>62</sup> donde el ejercicio político se ve reducido a un poder aplicado sobre la vida en el cuerpo natural.

El nazismo llegó a exacerbar la noción occidental de distinguir entre vidas valiosas —*vernichtung lebensunwerten*— y otras que no merecen la pena vivir —*lebensunwertes leben*—, como actividad comunitaria en el juicio estético sobre los cuerpos. Esto redujo la vida humana a una animalidad dicotómica, donde el valor es graduado desde la percepción estética, es decir, la lectura del dato biológico. Lo que permite que los polos de vida o muerte se mantengan cómo el horizonte del juicio. El asesinato de judíos, gitanos, homosexuales, discapacitados o sujetos caracterizados como invasores raciales fue norma. El calificativo de sujetos indeseables sería el culmen de la exacerbación del ejercicio del poder sobre la vida y los cuerpos que pretendía conservar la parte «sana» del cuerpo político y del cuerpo común. Este poder sobre la vida pretendía aniquilar a los «parásitos o virus» —metáforas comúnmente usadas en el discurso nazi— que ponen en riesgo el ya mencionado cuerpo. En resumen, el ejercicio *tanatopolítico* nazi se definió a sí mismo como

---

<sup>61</sup> No se puede dividir la biopolítica en dos de una manera taxativa, en el sentido, de plantear un régimen biopolítico que actúa sobre la vida y un régimen tanatopolítico que actúa sobre la muerte ya que los cuerpos sobre los cuales actúa vivos o muertos no dejan de ser los mismos y por qué los objetivos de esta administración son de igual tenor.

<sup>62</sup> Es interesante como un hecho histórico tan traumático para tantas comunidades, deviene del ejercicio de poder sobre los cuerpos no desde una persona sino del sujeto abstracto del estado. De forma que significativamente el accionar de *un* estado se ha vuelto una constante temática en las experiencias que reclaman esta significación. Si revisamos los ejemplos que se analizan en este trabajado, más allá de la potencia evocativa que tenga la morfología de cada una, el estado es uno de los elementos más importantes, como agente de muerte en todos los ejemplos, ya sea uno ajeno como en el *Memorial del holocausto*, o propio, como en *la Antimonumenta* o en el *Memorial del 68'*.



«el impulso hacia el asesinato masivo en nombre de «más vida», un impulso no para proteger un cuerpo concreto, sino para proteger este cuerpo comunitario y abstracto. Los nazis también fundaron comunidad, y prostetizaron sus juicios a partir de su cuerpo social, de esta manera el cuerpo social no constituye un término inherentemente positivo, sino que es un dispositivo perceptivo más sobre el cual vale la pena profundizar.



Dan Burkardt. *Recreación y superposición de fotografías de archivo del campo de concentración de Dachau con fotografías actuales*. Imagen generada con edición digital sobre fotografía, 2016.

La corporalidad del ser se transforma en un constructo operativo abierto al ejercicio político y del poder. El cuerpo comunitario, o cuerpo social, prostetiza las facultades del cuerpo biológico del sujeto. Coincide con la definición de Nancy, la cual convierte al ser en suplemento técnico protésico entre corporalidades articuladas. El cuerpo ya no solo está definido desde los sentidos paratéticos,<sup>63</sup> pasa a ser extensivo al cuerpo social o a encarnarse en la escena común donde se

---

<sup>63</sup> Apotético designa la posición fenomenológica (*locus apparens*) característica de los objetos que percibimos en nuestro «mundo entorno» en tanto se nos ofrecen a distancia, con evacuación de las cosas interpuestas (que, sin embargo, hay que admitir para dar cuenta de las cadenas causales, supuesto el rechazo de las «acciones a distancia»). Son apotéticas las conductas de acecho de los animales, la captación de los comportamientos de otros sujetos, los planes, proyectos o fines, los símbolos, etc.

Apotético es correlativo de paratético, lo que está en contacto. El par de conceptos apotético/paratético ha sido propuesto principalmente para sustituir al par de conceptos dentro/fuera, tal como fue tradicionalmente

inscriben los dispositivos del biopoder. Es así como el espacio entra en escena y la escala no queda en el individuo, sino que se resignifica en las herramientas interpretativas que cobija la experiencia espacial. La propiedad de un espacio que se entiende como público o «de acceso para todos», se conoce a partir de la pérdida. Son territorios disputados y ganados, lo cual conlleva la rememoración de la herida social, que en el discurso de estado suele pasar por alto la violencia mediante la cual se generó la herida, esto con el fin de crear narrativas asimilables desde experiencias espaciales que tratan de evocar sensaciones generalmente positivas. Es la herida la que puede fundar las comunidades, y que, en su condición de displacer, también puede fundar espacialidades de memoria mortuoria que ganan potencia evocativa, genera espacialidades donde se retorna al trauma. Esto se ve en algunos memoriales que evocan lo negativo, por ejemplo, el Memorial del holocausto en Berlín o el Memorial de 9/11 en Nueva York. Las narrativas que integran de forma implícita el retorno a la herida social suelen producir atmósferas significativas que dotan de mayor poder a la narrativa de estado.

Para Esposito esta herida común lleva a la corporalidad de los individuos la reflexión de igualdad, es decir la carne que se contagia del otro.

El continuum del que provenimos y hacia el cual nos atrae una fuerza directamente contrapuesta al instinto de supervivencia. La herida que nos infligimos —o de la que emergemos— al tiempo que nos «alteramos» relacionándonos no sólo con el otro, sino con el otro del otro, presa él también del mismo irresistible impulso expropiativo. Este encuentro, está chance, este contagio, más intenso que cualquier cordón inmunitario, es la comunidad<sup>64</sup>

---

utilizado en Teoría del conocimiento o en Psicología (conocimiento interior, mental, introspectivo; frente a las realidades exteriores, físicas, etc.), sustitución que permite, por ejemplo, evitar el planteamiento de los insolubles problemas de la supuesta «proyección» de las imágenes o conceptos conformados «dentro» (del cerebro, del entendimiento, del cogito, etc.) hacia la «pantalla» de la realidad fuera de nosotros (el concepto, en cuanto vinculado a la percepción, más que estar dentro, es apotético). No hay que confundir lo apotético con lo distal, en el sentido fisiológico (cuyo opuesto es proximal) que sigue actuando en la obra de E. Brunswik. «Distales» (respecto de la corteza cerebral) son, por ejemplo, las terminaciones nerviosas de las extremidades; pero no son apotéticas; también son distales las fuentes de los estímulos ópticos (motivos), acústicos o eléctricos (enviados por un emisor a los electrodos implantados en el cerebro de un animal de experimentación) sin ser apotéticos.

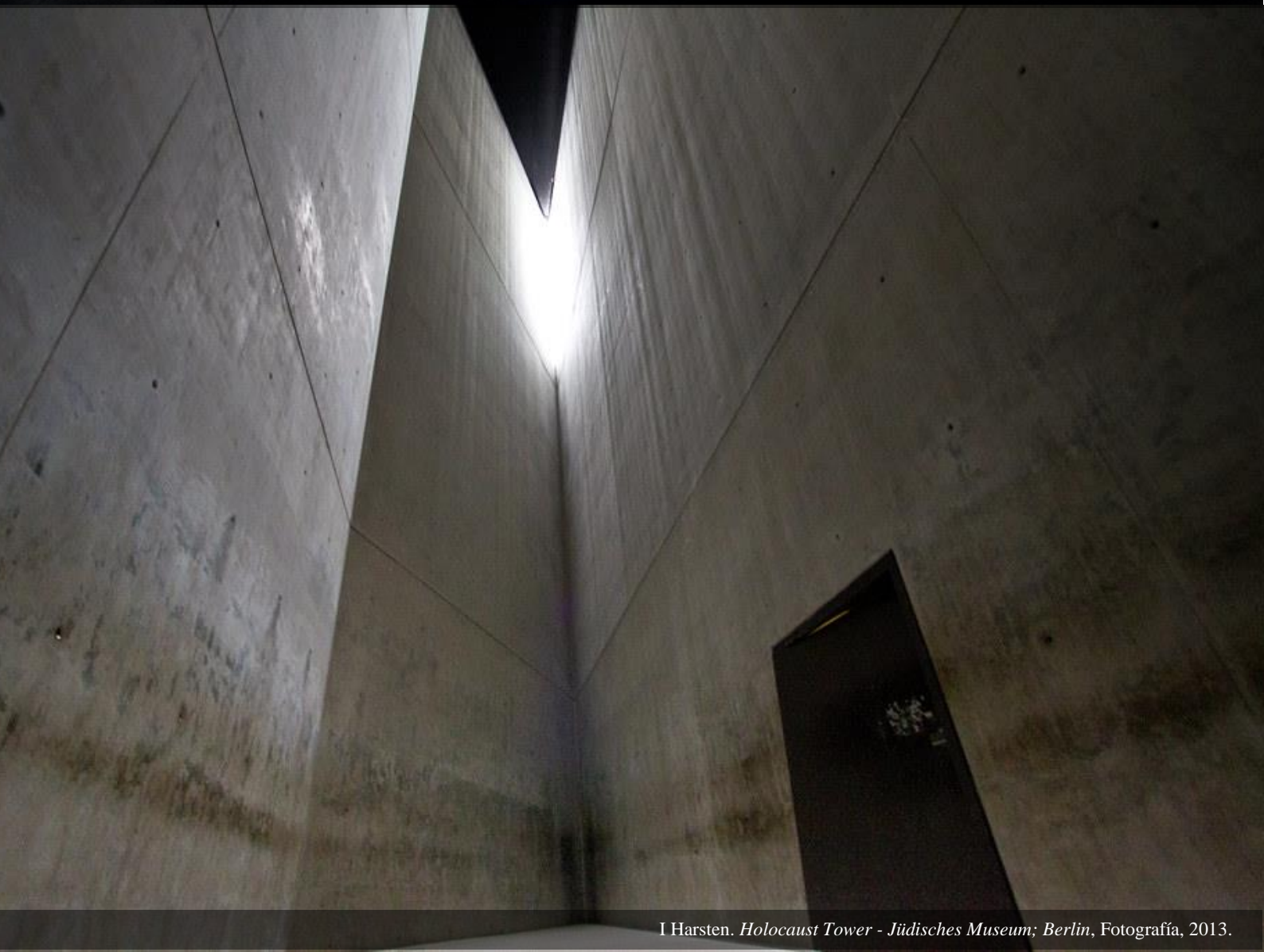
Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial Vol. V El sistema de las doctrinas gnoseológicas*, Vol. V, Oviedo, Pentalfa, 1992 p. 1387-1388

<sup>64</sup> Roberto Esposito, *Communitas: Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003 p. 48-49





Jin S. Lee. *Tribute in light o Memorial de los muertos en los atentados del 9/11*, Fotografía, 2016.



I Harsten. *Holocaust Tower - Jüdisches Museum; Berlin*, Fotografía, 2013.

Es así como la comunidad juega una parte fundamental en los posibles interpretativos. Al llevar esta reflexión en términos de la experiencia estética se considera que hay juego de lo político en la escena pública, qué norma los posibles de aparición del objeto. Es decir, que, por un lado, da forma o dota de inspiración, mientras que crea una escena de aparición al diseñador arquitectónico y, por otro lado, forma al espectador dentro de un cuerpo social perceptivo. La comunidad da explicación, en tanto se entiende la articulación intrínseca entre el diseño del hecho arquitectónico, la política y la comunidad que dan forma a la experiencia espacial y estética. En temas tan sensibles de trabajar, como lo es una evocación poderosa y negativa en un hecho profundamente displacentero, que evoca la herida comunitaria, estas esferas se atraviesan y resultan inseparables.

Para encontrar una articulación entre la comunidad y el juicio individual es necesario aludir a la comunicabilidad, un pensamiento que en su desdoblamiento amarra diferentes configuraciones de lo común en una escena específica —con consecuencias directas entre las esferas de la estética y la política—. Para encontrar una lectura que conjunte los posibles de la experiencia estética con la comunidad y la política se tiene que recurrir a Hannah Arendt.

Su obra puede orientar en una lectura política del juicio estético, aunque esta se encuentra incompleta se puede establecer un hilo crítico acerca de su postura —es por esa incompletitud que se tiene que complementar con otros cuerpos críticos, para cubrir algunos vacíos interpretativos—. En el libro póstumo *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, hace extensivo su análisis a la propuesta kantiana del juicio y en conjunto con otros referentes a los que ella recurrió. En estos textos se da una lectura política al juicio sobre la experiencia estética. Si bien especifica que las posibilidades del juicio bajo la propuesta kantiana nunca tuvieron como objetivo crear una filosofía política, sí se colocan temas centrales para la política y para la lectura social que se le da a la misma. Como menciona Arendt:

Por decirlo de otro modo, los temas abordados en la *Crítica del Juicio* —lo particular, ya se trate de un hecho natural o de un acontecimiento histórico; la facultad de juzgar, entendida como facultad de la mente humana para tratar de lo particular; la sociabilidad como condición para ejercer dicha facultad, es decir, la percepción de que los hombres dependen de sus semejantes no sólo porque poseen un cuerpo y unas necesidades físicas, sino precisamente a causa de sus facultades mentales— son temas, todos ellos de importante significado político —esto es,



importantes para la política— que preocuparon a Kant antes de que, tras concluir su empresa crítica «*das kritische Geschäft*», los retomase al fin en su vejez.<sup>65</sup>

De esta cita se pueden extraer aspectos relevantes, por un lado, se tiene el problema de la comunidad, expuesto en un *sensus communis*. Para la interpretación moderna del juicio, la singularidad del objeto se contrapone con la característica de la reflexiónante del sujeto mediante el juicio estético, esta distinción que separa a ambas partes de las intuiciones que propinan un «sentido común» mientras que el objeto se «tendría» que mantener exento a la influencia de lo común —esto se expresa en términos imperativos, lo cual coloca a la obra de arte en un espacio privilegiado de las «experiencias lánguidas»—<sup>66</sup>. El juicio se establece como una capacidad del ser, en comparación con la facultad que es dependiente de un sentido empírico, resulta variable y dependiente del sujeto en cuestión. Según Kant:

Pero por *sensus communis* debe entenderse la idea de un sentido comunitario, esto es, una capacidad de enjuiciamiento que en su reflexión presta atención al tipo de representación de todos los demás en pensamientos «*a priori*» para, por así decirlo, atener su juicio a la razón humana global y sustraerse así a la ilusión que, a partir de las condiciones subjetivas privadas, las cuales podrían fácilmente considerarse objetivas, tendría una influencia perjudicial sobre el juicio.<sup>67</sup>

Para la estética clásica, este *sensus communis* es lo que podríamos tomar, en términos contemporáneos, como memoria genética<sup>68</sup> o el entendimiento común humano en un sentido «vulgar» —de efecto moralizante—. Aunque como tal si denota un proceso de reflexión ético desde una esfera social, este sentido común otorga a lo percibido un sentido codificable dentro de la comunidad, que permite expresar la afección o sentimiento para ser representado sin

---

<sup>65</sup> Hannah Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Barcelona, Paidós, 2012 p. 35.

<sup>66</sup> Cabe aclar que aquellos objetos que rompen el estado de indiferencia sustentan su singularidad desde su materialidad hasta el significado social que se le da, haciendo que aquello que mantiene el estado de languidez o indiferencia no cree mundo o un momento estético para el sujeto.

<sup>67</sup> Immanuel Kant, 2003. *Ibid.* 258.

<sup>68</sup> En la disciplina de la psicología la memoria genética es un tipo de memoria que está presente desde el nacimiento, es decir que no le precede una formación sensorial y se encuentra solamente por una respuesta fisiológica a un impulso determinado que es incorporada al genoma a lo largo de un gran periodo de tiempo. La idea de esta fundada en experiencias comunes en un colectivo de seres que comparte líneas reproductivas que terminan incorporando la respuesta en su código genético no por un proceso lamarquiano, que propone una correspondencia directa, sino a una más vaga tendencia a codificar una predisposición de respuesta a ciertos impulsos.

Llinas, Rodolfo R. *I of the Vortex: From Neurons to Self*. Boston: MIT Press, 2001. p. 190-191

intervención de un concepto previo. Lo hace un aspecto simbólico y extenso de la sociedad en la que se encuentre el sujeto. Es una figura explicativa que precede al código lingüístico y que se basa en reconocer al otro común, es decir, la comunidad de lo propio. Como cuestiona Arendt:

Es a este *sensus communis* a lo que apela el juicio de cada uno, y es esta potencial apelación la que confiere a los juicios su especial validez. El me-agrada- o-me-desagrada, que como sentimiento parece ser tan radicalmente privado e incomunicable, está enraizado en el sentido comunitario y, por tanto, abierto a la comunicación una vez transformado por la reflexión, que toma en consideración a los demás y sus sentimientos. La validez de estos juicios nunca es la validez de las proposiciones científicas o cognitivas, que no son juicios propiamente dichos. («Si uno dice «el cielo es azul» o «dos más dos son cuatro», no está «juzgando»; dice lo que es, obligado por la evidencia de sus sentidos o de su mente). Del mismo modo, no se puede obligar a nadie a estar de acuerdo con los propios juicios —«esto es bello» o «esto es malo»—. (Kant no cree que los juicios morales sean el resultado de la reflexión y de la imaginación, así pues, no son juicios en el sentido estricto); sólo se puede «solicitar» o «cortear» el acuerdo de los otros. Y en esta actividad persuasiva se está recurriendo realmente al «sentido comunitario». En otras palabras, cuando se juzga se hace como miembro de una comunidad. Está en la «naturaleza» del juicio, cuyo uso correcto es tan necesario y tan generalmente exigido, que, por eso, bajo el nombre de «entendimiento sano» (el sentido común en su significado habitual) no se piensa ninguna otra cosa sino justamente esa facultad.<sup>69</sup>

La aportación de Arendt articula el reconocimiento del papel que juega la comunidad en el juicio estético. Aun así, la propuesta estética centrada en el individuo establece que el juicio del gusto es una operación emotiva que no obedece a algún concepto precedente, así como supuestamente el objeto tampoco lo hace, entonces el juego de la imaginación cobra sentido, dado que el objeto y el juicio estético apelan a la comunidad.

Es así como la comunicabilidad dependiente de lo común es una condición *sine qua non* —en términos de sujetos insertos socialmente— para la existencia de los objetos, más aún para los objetos que pretenden evocar una afección particular, como lo podrían ser los objetos arquitectónicos aludidos en este trabajo. Retomando la categoría de lo siniestro podríamos decir

---

<sup>69</sup> Hannah Arendt, 2012. *Ibid*, p. 133-134.

que no hay «siniestro para mí» de la misma manera que no hay «bello para mí», el placer o displacer forman parte del individuo, pero la cualidad categórica de lo comunicable alude a su propia condición en lo ordinario. Al ser comunicable abre la reflexión de lo íntimo a lo público, hace de la reflexión un campo de batalla afectivo donde se definirá la consideración de concordancia general.

Es interesante como la comunidad toma un sentido político que norma y acota las posibilidades de aparición e interpretación, extiende la propuesta ilustrada, en donde lo político no se vislumbra como un concepto directamente asociado con el ejercicio de gobierno, sino que pasa a ser un análisis del peso público de la opinión. De esta forma, al tomar lo escrito por Arendt, se puede hilar un argumento que enlaza la idea de un pensamiento político en la comunidad, que a su vez dan forma a los posibles del juicio estético, pasando este juicio al cuerpo del sujeto espectador a la vez atraviesa su cuerpo común de lo social.<sup>70</sup>

Cabe subrayar, aun así, que para ninguno de estos pensadores el espectador configura el acontecimiento en la reflexión, el espectador pertenece a un tiempo dislocado de la herida común o del punto fundacional de lo político, este mantiene un desinterés por la existencia de la cosa hasta que esta hace presencia<sup>71</sup> —de igual manera el cómo se invoca lo no-presente—. La importancia no está en la obra de arte o en el hecho material, sino no que está en la producción reflexiva de pensamiento popular y comunicable. Lo cuestión se desarrolla en la relación con la cosa, y lo que provoca a hacer al enjuiciarla como comunidad de adhesión simbólica.

Es claro que el espectador no es el sujeto histórico o el agente de la historia que dotó de sentido significativo al objeto. Es en todo caso el sujeto alusivo del *a priori* histórico al que le precede en temporalidad y en fundación la atmosfera afectiva mediante la herida. Es sujeto de la escena común de discusión, que se abre después de la presencia del fantasma a una temporalidad dislocada. En la discusión de lo que es lo común es donde se encuentra el juicio estético sobre lo siniestro. Por ello en la propia delimitación de la estética siempre está presente el fantasma de lo político al

---

<sup>70</sup> En algunas de las propuestas interpretativas contemporáneas el cuerpo se contrapone una visión idealista emotiva a la definición biológica del mismo, aludiendo a la segunda postura sostengo que no se puede tener una visión únicamente pragmática y mecanicista del mismo. Una teoría de la mente que propone a este como articulador de significado no puede resumirse a lo individual. Un cuerpo que crea significado no solo es emocional, kinestésico o estéticamente perceptivo; necesariamente tiene que referirse a los constructos sociales que lo norman para comprenderle como un cuerpo social.

Kelvin J. Booth, «The meaning of the social body: Bringing George Herbert Mead to Mark Johnson's theory of embodied mind» Editado por William James Society. *William James Studies* 12, nº 1 (2016): 1-18. p. 5

<sup>71</sup> El desinterés se desvanece en el momento que se presenta el fenómeno, aunque como ya se comentaba desde Benjamin, no es necesariamente la presentación sino la representación lo que puede estimular al sujeto. Aunque todo lo que envuelve el «aura» política del fenómeno lo vuelve más o menos impactante. Por lo que la percepción y la experiencia estética también son materia de potencia.

acecho. Un sentido político que no está directamente ligado con la filosofía política ni la reflexión sobre la ley, el estado o el poder, sino que es una apertura de los posibles políticos como adhesión a una fuerza cultural. Como menciona Terry Eagleton:

La intersubjetividad estética bosqueja una comunidad utópica de sujetos, unidos por la misma estructura profunda de su ser. El dominio de la cultura es, a este respecto, distinto del de la política, en donde los individuos están vinculados sólo de una manera externa debido a la persecución instrumental de sus fines. Esta solidaridad meramente extrínseca implica el soporte último de la coerción: la vida social se colapsaría, sostiene Kant, si los patrones públicos no estuvieran impuestos por la violencia. El dominio de la cultura, por contraste, es el del consenso no-coercitivo: es inherente a los juicios estéticos que no puedan ser impuestos. La «cultura», por tanto, promueve una unidad íntima y sin constricciones entre ciudadanos a partir de su más profunda subjetividad.<sup>72</sup>

Desde la reflexión en torno al pensamiento principalmente de Hannah Arendt y Martín Heidegger podemos discurrir sobre la posibilidad del habitar no solo como una definición del *imago mundi* del individuo, el concepto del habitar no dimana de este, se concreta como construcción lingüística y simbólica que emerge de lo social hacia lo individual. Se hace el juego interpretativo desde el placer que supone la aceptación del código social, aunque para efectos de esta tesis, se interpreta partir de la violencia y la ruptura de este código y el dolor que causa en el cuerpo y la mente del individuo. Al integrar una lectura arquitectónica del diseño, esto se ve desde los códigos instaurados para hablar de habitabilidad en términos positivos y su posterior transgresión. Primero es necesario puntualizar cuál es la propuesta de habitar, desde la cual se reflexiona la determinante negativa del término; lo que más adelante se propone como el inhabitar.

Para explicar cómo se interna este tema dentro del campo de diseño arquitectónico, se puede apoyar en las propuestas estéticas dirigidas, que se han vuelto experiencias espaciales, y como estas estimulan y configuran un lenguaje intencional para que se lea en una comunidad afectiva en particular. Esta lectura a su vez se pretende pluralizar incluso a aquello fuera de la comunidad, como una expresión pedagógica y social desde la narrativa que sostiene.

---

<sup>72</sup> Terry Eagleton. *La estética como ideología*. Trad. por German Cano y Jorge Cano Cuenca, Madrid, Editorial Trotta, 2006 p. 157.



Menashe Kadishman. *Instalación Shalechet – Hojas caídas*, Fotografía, 2020.



Hay varias experiencias que ejemplifica como se puede evocar lo siniestro —sin ahondar aún en las particularidades que le permitieron materializarse—, por el momento referiré al *Museo judío de Berlín*. En su totalidad no busca evocar esta sensación como intención, pero hay dos secciones en el recorrido que activamente desde el diseño de su materialidad, invocan un pasado terrible que toma por asalto la emotividad del espectador al presenciarlo. La instalación *Hojas caídas*, de Menashe Kadishman, pensada particularmente para el patio cubierto del Museo Judío en Berlín, así como *La torre del holocausto*, de Liebeskind —arquitecto del museo—. Son dos de las áreas con mayor potencia emotiva, en las cuales se logra crear una conmoción a partir de su carga simbólica. En estas espacialidades, de manera intuitiva, se puede distinguir el displacer de la referencia mortuoria dentro de la experiencia espacial, está a su vez, es dependiente de un hecho histórico particular.

Con una búsqueda evocativa similar, pero en un contexto local —en referencia a un memorial dirigido a una violencia con potencia descontrolada, que ha dejado una marca en lo colectivo— se puede encontrar el proceso arquitectónico estético-político de construcción-destrucción-construcción en el monumento de Campos algodonereros ubicada ubicada en Ciudad Juárez Chihuahua. Se refiere al proceso, ya que desde el mismo suceso y en el mismo espacio se han dado propuestas emergentes desde la iniciativa colectiva y la iniciativa gubernamental. Ambas experiencias espaciales buscan una relación emotiva que provoque la conmoción en aquellos que los espectan. Si bien el punto de partida es la percepción de una materialidad que pone al sujeto en crisis respecto a sus afecciones reprimidas, ambas expresiones son materialmente distantes. Al regresar a la propuesta del análisis de la experiencia estética, se toma como catalizador la experiencia espacial se puede reflexionar sobre las limitantes de los sujetos dentro de los colectivos desde donde se significa.

De forma similar a los anteriores ejemplos es prudente mencionar otro de los elementos a analizar en este trabajo. El *Memorial a las víctimas de la violencia* en Polanco responde a un cuerpo social y de estado que se diseccionara más adelante. La mención de este caso es para resaltar los diferentes cuerpos sociales que pueden tener representación material en un contexto cercano espacialmente y lejano contextualmente en comparación con el caso anterior.

Estas experiencias espaciales, así como la materialidad que les da su plano de continuidad, surgen de un contexto, conceden un plano de continuidad y un *a priori histórico*<sup>73</sup> desde el cual se

---

<sup>73</sup> El «*a priori histórico*» constituye una de las constantes en el pensamiento de Foucault. En él se contienen los estratos empírico-históricos de cada secuencia temporal, la base arqueológica del momento presente, del presente cambiante. El juego de reglas que permite a una cultura la aparición y desaparición de enunciados, de propuestas, de iniciativas discursivas determinantes de la acción, de la transformación, de la historia. Se trata,

impregnan las narrativas socialmente legitimadas. Esto les permite existir y colocarse en esta esfera de lo público, en donde constituyen un doble proceso reflexivo que permite poner de manifiesto ciertos límites interpretativos. Por un lado, desde la experiencia que se somatiza en el cuerpo del espectador individual y, por otro lado, seda una somatización colectiva que funda y se funda desde lo común. Estos ejemplos, así como el trabajo a realizar, versara no sobre la experiencia lánguida, sino sobre objetos que resignifiquen un poder ejercido sobre la corporalidad de individuos y colectivos, cuya importancia y potencia les otorguen un espacio social de necesidad de memoria sobre la herida colectiva. Puesto en otras palabras, se vuelve necesario mantener el *fantasma* de las violencias ya pasadas. Lo cual hace que la percepción de las espacialidades que provocan lo siniestro desde el inhabitar se den no solo en una dimensión fisiológica sino en un momento interpretativo a apriorístico y a posteriori, partiendo desde un cuerpo extenso de lo social a un cuerpo fisiológico y encarnado en el ser para consolidarse en la racionalización que conlleva el proceso de comunicación y legado de lo experimentado.

---

por consiguiente, de un mecanismo de archivo que permite estructurar la memoria histórica como una base dinámica para el despliegue discursivo del conocimiento y de la acción, según viene a definir el concepto en *Las palabras y las cosas*, sin duda su obra de referencia, o en otro de sus trabajos más conocidos: *La arqueología del saber*. Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.



## 2. Breve genealogía de lo siniestro

En este apartado se busca aclarar la categoría de lo siniestro, en especial dirigido a lo perceptible en la práctica del diseño arquitectónico y en su devenir material. Esta distinción se realiza posterior a sentar las bases epistemológicas planteadas en los apartados anteriores sobre conceptos centrales como la experiencia, la estética, las implicaciones psicológicas de estas, los momentos interpretativos, el conocimiento desde el cuerpo social y las características de las categorías, así como del ejercicio de categorizar. Es llegado a este punto que hacer un trazado respecto a la acepción particular de lo siniestro con la que se va a trabajar es algo necesario.

Con el fin de trazar una acepción de la categoría que contenga el proceso histórico sobre aquello que compone la categoría de lo siniestro, es necesario hablar brevemente de lo bello. Desde un principio es imperativo entender este concepto, no como contraposición dicotómica, sino como determinante negativa que conduce la reflexión —de forma incluso intuitiva— de lo que *no es* lo siniestro; de igual manera se busca perfilar aquello que existe en tensión con el concepto de la categoría de lo siniestro por lo que el gradiente interpretativo tiene que ser extensivo. Se parte de lo bello, ya que históricamente ha sido la categoría que ha tenido preponderancia en los claustros académicos al hablar del estudio de lo perceptible; esta situación que ha relegado el estudio de las afecciones negativas. En este apartado se pretenderá hacer una relación inversa a esta propuesta de análisis, de manera que se tomará lo bello como determinante contraria a la afección negativa que plantea lo siniestro.

Resulta absurdo tratar de abarcar todo lo que se ha escrito acerca de lo bello, esto sería demasiado incluso para el alcance de una investigación dirigida a ello. Es la categoría más determinante para el desarrollo de la estética, esta ha ocupado el centro del pensamiento occidental por un lapso temporal que se expande desde la antigüedad, se ha pensado desde tratados filosóficos abocados solo a esta categoría hasta breves aforismos que configuran el sentido común del concepto. Incluso se ha ubicado lo bello dentro de la disciplina arquitectónica desde los textos platónicos, este concepto se determinó como objetivo, búsqueda y ejemplo de lo que es bello en el *Hippias mayor*. Lo anterior hace evidente que este concepto ha configurado el fin de la búsqueda que ejerce la actividad del diseño arquitectónico desde tiempos inmemoriales.

Cabe señalar que la reflexión que se dará sobre este concepto no es ni siquiera la búsqueda de una traza histórica, más bien trata de exponer cómo desde su concepción de forma implícita nomina las afecciones negativas como la negación de esta. Dado lo anterior, lo *no bello* se encuentra en aquello que ha sido repelido del cobijo del significado de la belleza, ubicándolo de manera

significativa en aquellas afecciones negativas que se conocen de manera intuitiva o empírica. Se tratará desde la indefinición previa a la fundación de lo siniestro como categoría de evaluar la posibilidad de esta antes de que se conociera de forma concreta con cuerpos objetuales que lo representen. Las perspectivas nombradas en este apartado, si bien no tienen una adherencia discursiva directa con este trabajo, tratan de establecer la existencia histórica; de ubicar en la tradición estética las afecciones negativas, hace una relación de lo bello con la categoría de lo siniestro, categoría principal de esta investigación.

## **2.1 La experiencia de entre lo permitido y lo censurable: lo siniestro como delimitación del placer**

Estibar entre un aspecto positivo y uno negativo como lo son las categorías de lo bello y lo siniestro, no son necesariamente proponer una lectura dicotómica respecto a lo que se está percibiendo. Todo lo contrario, nos habla de un espectro lleno de matices en el cual es necesario hilar finamente él para marcar lo más cercano posible el límite donde se distingue una y otra. Si bien lo siniestro y lo bello nos hablan de dos espacios donde en uno se carece de placer, mientras que en el otro este es presente, se necesita recordar en que consiste este aspecto del ser.

El placer, como la mayoría de las pulsiones y categorías de los fenómenos perceptibles, no funcionan en términos binarios. Ya se expuso con anterioridad como el juicio, estimulando los múltiples niveles interpretativos del sujeto. Incluso en la configuración de las categorías esto es operativo. Cuando coloquialmente se refiere a que algo es más o menos bello, no es mediante una medida analítica sino sobre un espectro que se define en una escala irregular basada en nociones colectivas. En el caso de lo siniestro es algo similar.

Al ser una categoría cuya existencia se sustenta en la afección que le permite aparecer parcialmente, cosa que se termina por definir más adelante. Lo siniestro se define por ser un elemento que en diferentes momentos interpretativos pasa del placer al displacer, sobre todo toca elementos tanto positivos como negativos del registro simbólico del sujeto en cuestión. Es importante entonces delimitar los límites positivos de esta categoría como los límites negativos en donde cae en un registro de lo censurable y cuya manifestación entonces es censurada.

### **2.1.1 Lo bello como determinante negativa**

Lo bello es necesario ubicarlo como una categoría hegemónica, y a partir de la cual se han distinguido muchas otras categorías, esto en gran medida ha sido por su carácter eminentemente positivo, por esto, desde la antigüedad se ha planteado como búsqueda o fin del sentido del ser.



Puesto en estos términos pareciera una determinante epistemológica a partir de la cual se ha realizado, en gran parte, el estudio de la estética. Dicho esto, lo bello, ha funcionado para conocer la ausencia de esto, aunque no se ha llegado a saber que es sí, por lo que es un resquicio empírico que se sustenta en la sensación.

Lo bello —para la occidentalidad— preserva una denominación positiva a ojos que quien lo tiene en dentro de su percepción, a pesar de las variaciones y las divisiones morales propuestas por las épocas. Incluso en muchos periodos históricos la relación entre belleza y estética es tal que se transmutaran como sinónimos, lo cual llega incluso a colocar otras experiencias como inválidas al ojo público. Esta invalidación hace que, desde el régimen de representación hegemónico, se haga un ejercicio punitivo desde las esferas virtuosas que censura estas expresiones e interpretaciones. Esto ha hecho de la belleza un añadido de valor ligado a la configuración material de los elementos del objeto, conectando con la percepción del espectador. Seduce a la sensibilidad del sujeto mediante la comprensión. Tal ha sido la importancia del concepto que incluso se volvió uno de los primeros principios para hacer arquitectura en los textos de Vitrubio— el término que se usó en los textos vitruvianos es el de *venustas*, pero genéricamente entendido como belleza a partir del siglo XV—.

Tales construcciones deben lograr seguridad, utilidad y belleza. Se conseguirá la seguridad cuando los cimientos se hundan sólidamente y cuando se haga una cuidadosa elección de los materiales, sin restringir gastos. [...] Obtendremos la belleza cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría.<sup>74</sup>

Lo que actualmente entendemos como belleza no es lo mismo como se entendía en la Antigüedad y en uno de los puntos álgidos de esta mutabilidad sirve para abrir la epistemología de la disciplina estética. Se elige el periodo del siglo XVII al XVIII para ejemplificar la crisis del concepto propio de la belleza, ya que en la ruptura epistemológica dentro de las artes dio cabida a los análisis académicos de otras afecciones. En el periodo del Romanticismo<sup>75</sup> el término se inserta en una

---

<sup>74</sup> Pollionis, Marco Vitruvii. *De Architectura*. Madrid: Alianza Forma, 1997 p. 36

<sup>75</sup> Para Tartarkiewickz el periodo del Romanticismo consiste en la más clara ruptura que se tuvo con la idea canónica de la belleza que precedía desde el concepto clásico de la misma. La tensión que se encontró dentro de la experiencia abrió la puerta a la posibilidad de enuncia y contemplar otras formas de la categoría, al negar la unicidad en la definición. Las variables ocuparon el hueco dejado por la normativa rígida de la época insertaron la idea de proceso dentro de lo bello haciendo de este proceso dinámico y no un objeto despojado de su proceso histórico. El conflicto y el sufrimiento se asumieron como partes necesarias del proceso dinámico que posibilitaban la idea de lo bello, aun así, el carácter restringido ahora se dio hacia la concepción del dinamismo y por tanto se sustentó en la transacción entre sujetos cambiando implícitamente la búsqueda emotiva del objeto del arte en los años siguientes.

cosmogonía no entendida por la actualidad, hace que el término y la idea de este tenga una variabilidad al incluir el deleite de lo que anteriormente se entendía como *no bello*. Da fe de este proceso de integración de la dualidad negativa y positiva sobre la belleza, en el texto de Víctor Hugo en *Ave, De*, del año 1888 se ve cómo se relacionan la muerte, la enfermedad y la belleza como dos entes diádicos y conexos.

La muerte y la belleza son dos cosas profundas que contienen tanto azul y tanto negro, que parecen dos hermanas terribles y fecundas con un mismo enigma y misterio.<sup>76</sup>

Es claro que para las variaciones del periodo romántico la belleza funciona como pulsión, es una unión insoluta que plantea como antónimos los diferentes estadios sensibles del sujeto. Los coloca como fragmentos de un algo más complejo y esto se puede ver en la arquitectura que nace de este momento tan convulso, donde se convivía con el espectro de la muerte, ante los hechos de violencia comunes en la fundación de los estados modernos y la instauración de una maquinaria capitalista. Tanto los estados como el modo de producción capitalista se consolidaron con la muerte de los cuerpos de los trabajadores, lo cual le da un gran peso simbólico, estrategia que se tradujo al mundo del arte y de la arquitectura. Alternamente surgían subgéneros arquitectónicos como las plazas, los parques y los centros de espectáculo. También surgieron instituciones que ejercían como ordenadoras sociales mediante el castigo, con esta idea surgieron las fábricas, las cárceles y las palestras de castigo que institucionalizaron el ejercicio de la violencia e hicieron del suplicio algo público. Se dio una concepción de espacialidad a lugares que en el imaginario colectivo eran designados exclusivamente para hacer una experiencia estética del dolor. Esto puso al castigo y el suplicio en el centro de la esfera de lo público. Esta tensión enlazaba las pulsiones como un proceso donde una emerge de la otra «porque la belleza no es sino el nacimiento de lo terrible; un algo que nosotros podemos admirar y soportar tan solo en la medida en que se aviene».<sup>77</sup>

Este momento histórico sirve para ubicar el desmontaje de la idea monolítica de la categoría y permite poder abordarla desde sus variabilidades, por esto es necesario que cada vez que se designe una categoría —como en este momento la belleza, pero más adelante ocupara el foco lo siniestro— se acote la temporalidad en la cual está referida. No existe como tal un consenso temporal y estático sobre la definición de los términos.

---

<sup>76</sup> Eco, Humberto. *Historia de la belleza*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2004 p. 302

<sup>77</sup> Reiner, Maria Rilke. *Las elegías de Diuno*. México: Editorial Centauro, 1945 p. 27



Wyeth, Andrew. *Christina's World.*, Pintura al temple, MOMA, Nueva York, 1948.

La belleza se instrumentó como concepto y valor inserto como búsqueda teleológica del progreso en el proyecto de la modernidad, sustentándose mediante una pulsión de trascendencia del concepto por encima el tiempo. La superposición de la materia sobre el tiempo, se pretendía lograr mediante valores canónicos y «atemporales», que se reflejaban en una materialidad que conseguía conjugarse con el papel histórico que jugaba los hechos materiales. Este juego discursivo fácilmente encontró su traducción a la arquitectura, reconocida como uno de los bastiones que dictaban la expresión dentro de las academias de las artes. Sustentó su importancia a partir de la pulsión de trascendencia que pretendía conjurar al ser representado en la materialidad del hecho arquitectónico. Lo anterior también abarcaba al proceso de producción de lo arquitectónico, es decir, en la parte del proceso de producción enfocada al diseño que se dirigía conceptualmente al imperativo de hacer objetos bellos.

Baudelaire da continuidad a las ideas de Víctor Hugo en sus poemas del libro *Las flores del mal*. Dio registro de la tensión que se dio sobre el concepto de la belleza y que desarticularía la propuesta que tan arraigada estaba en la tradición filosófica occidental. En la época hay un interés por discutir la idea de belleza clásica y la modernidad trascendental que determinaba las discusiones intelectuales de la época. La belleza se asocia a la pulsión de trascendencia y desinterés por lo mundano a la que aspiran los monumentos, como anclas en la historia. En el poema de

Baudelaire se puede ver como el producto pretendidamente durable —en este caso la escultura, pero que en su mayoría se entendía como una extensión ornamental del hecho arquitectónico en la época— apoyaba esta pulsión de permanencia. Como podemos ver en uno de los poemas sin nombre de Baudelaire

Soy hermosa, ¡oh, mortales! cual un sueño de piedra.  
Y mi pecho, en el que cada uno se ha magullado a su vez [...]  
Tengo mi trono en el azar cual una esfinge incomprendida [...]  
Aborrezco el movimiento que desplaza las líneas  
Y jamás lloro y jamás río.  
Los poetas, ante mis ampulosas actitudes  
Que parezco copiar de los más altivos monumentos [...]  
Porque tengo, para fascinar a esos dóciles amantes  
Puros espejos que tornan todas las cosas más bellas:  
¡Mis ojos, mis grandes ojos, los de los fulgores eternos!<sup>78</sup>

Esta relación de pulsión trascendental, lo lleva del monumento a la espacialidad configurada. La belleza no es un añadido conforme a formas de hacer, sino que se ve atravesada por la conciencia del hecho en forma histórica. La belleza para este periodo es misteriosa, inasible, altiva e inalcanzable. Para los poetas de la época está dotada de una eterna claridad la cual la carne niega. Se puede entender que la influencia del idealismo alemán alimenta la creencia de la existencia incorruptible y definitiva del concepto. Se sustenta en la idea de que, aunque esta sea un hecho dinámico, él rescate de la razón revelaría la totalidad de la belleza absoluta e impenetrable con el que se coronaba la elevación del entendimiento. Aunado a esto, la claridad y la capacidad perceptiva se dirige a conocer lo oculto, la indeterminación sobre lo oculto se mantenía como un estado del ser el cual debía de traspasar. Se asoció, discursivamente, la predominancia del sentido con mayor consideración en la estética hasta ese momento, la vista. Este se transformaba en el vehículo predilecto de la experiencia estética y por lo mismo aquel que cumplía la función de transmisor entre sujetos, el aparato moral y político a su vez se sustentaban en los parámetros de la lectura del dato de poder mediante lo visual.

---

<sup>78</sup> Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Epublibre, 1868 p.36





Caspar David Friedrich. *Abtei im Eichwald (Abadía en el bosque)*, Pintura al óleo, Alte Nationalgalerie, Berlín, 1809.

la respuesta de la dimensión fisiológica, en esta propuesta dual lo oculto o aquella estadía temporal en lo negativo previo a lo bello se puede asumir que reside en el subconsciente.

A partir de lo expuesto puede verse que lo bello se transforma en una experiencia vital, en tanto la dinámica la coloca como un proceso —que aún se maneja en estadios definidos—. Se puede conectar con otros afectos como la angustia, el miedo, lo feo y en general con aquello que genere displacer, por lo que se tiene profundizar en estas relaciones que extraen la mutabilidad del término, dicha mutabilidad se ve transformado paulatinamente en foco de interés para la producción de arquitectura y de arte. Si bien ya había estudios que integraban lo sublime como una categoría que integraba la noción de terror aplicada a la experiencia estética, este operaba fuera de la experiencia de lo bello al ubicarse en una incapacidad de presentación.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> A pesar de ello, si revisamos la descripción que realiza Burke desde 1757 el terror ya se articulaba como un juego estético-político dirigido hacia lo sublime, que si bien posibilitaba el terror como un paso hacia el deleite este extraía al sujeto de su ser racional y lo arrojaba al ejercicio desencadenado del ejercicio de poder. «[...] allí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual se considera el poder, observamos juntamente lo sublime que acompaña el terror, y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente.» Burke, Edmund. *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducido por Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza Editorial, 2005 p.96





Pithókritos de Rodas. *La victoria alada de Samotracia*, Escultura en mármol blanco, Museo del Louvre, París, 190 A.C.

A tiempo pasado, el vínculo de la tradición y la modernidad parece esencial, la arquitectura se adaptó a su momento concreto y contingente, que se contraponía con la búsqueda de la belleza atemporal y eterna. A partir de la revolución estética que se dio en el Romanticismo, se presentaron nuevas categorías que matizaron las ya establecidas. Las posturas encontradas entre las pulsiones de contingencia y trascendencia se ven invocadas en los monumentos y edificios de la época, estas pulsiones son existentes a través de su valor simbólico, con una conexión reminiscente a la Antigüedad clásica. Cosa curiosa es que mientras que las posibilidades tecnológicas de la época permitían la creación de experiencias espaciales destinadas a una temporalidad corta, la arquitectura academicista conservaba una tendencia a responder a la pulsión de trascendencia, esto como búsqueda poética conjugaban una época crítica de los cánones impuestos. El misterio y la borrosa indefinición entre categorías, como se expuso en el poema de Baudelaire, acerca cada vez más categorías como la belleza, lo siniestro y lo sublime.

Es necesario reconocer que el pensamiento sobre la belleza en otras épocas se ubicaba profundamente distante a las otras categorías, ya que esta funcionaba como proyecto político estético. Se sostenía como una propuesta elevada que recuerda a las ideas platónicas en la idea celeste de la venus urania, en donde la belleza absoluta contaba con cuerpo ontológico en camino ascendente hacia el amor, en el discurso principal de *El banquete* en el que los conceptos de verdad, bien y belleza se identificaban como parte de un todo. Para aclarar este retorno en la modernidad a estos principios estéticos sobre la belleza cabe referirse a la «Gran Teoría» que para Tatarkiewicz en su *Historia de las seis ideas*<sup>80</sup>, es una teoría que buscaba la univocidad respecto a la belleza. En este texto se considera que a esta teoría le preexisten «méritos» o «fuerzas estructuradas», ya que el orden y la proporción del objeto se le adjudican a su cualidad de belleza y no al contrario, la presuposición de fuerzas estructuradas daba como resultado la supuesta armonía entre las percepciones de los objetos. Esta propuesta de objetividad unívoca de la belleza se retomó de la tradición pitagórica, escuela que entiende el número como forma inteligible del cosmos y la matemática como lenguaje de la naturaleza. Su *imago mundo* se basaba en el orden y la armonía, donde la belleza era aquello que tuviera estas cualidades, aunque como se vio en los textos platónicos, este aspecto a lo largo de la historia también incluyó parámetros extra-estéticos más allá de los principios formales. El pensamiento pitagórico no se limitaba solo al pensamiento de la *physis*, era un pensamiento también metafísico. Como menciona Aristóteles en referencia a esta corriente de pensamiento:

---

<sup>80</sup> Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducido por Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2004.



[...] puesto que las demás cosas en su naturaleza toda parecían asemejarse a los números, y los números parecían lo primero de toda la naturaleza, supusieron que los elementos de los números son elementos de todas las cosas que son y que el firmamento entero es armonía y número<sup>81</sup>

La propuesta pitagórica no opera únicamente en el espectro de lo visible, sino en un modelo que sustenta metafísicamente las formas y sus principios, elevándolos a aspectos autónomos de la materia por encima de la interpretación. Estas ideas se integraron al arte desde la proporción, la escala y el orden, en la morfología de los cuerpos, lo cual habilitó a la reproducción de las formas a partir de la voluntad. Entre la pretendida naturaleza absoluta de estas máximas y el aspecto metafísico que las sustentó como sistema, se articuló la defensa del arte imitativo y del artista como medio técnico del canon, desde el Renacimiento hasta el siglo XX, donde la mimética dejó de ser la fundamentación principal de la producción.

Es hasta el siglo XVIII que la «Gran teoría» entra en crisis, aunque las contra historias estéticas dan legado de constantes detractores de esta visión desde la antigüedad, el cuestionamiento se da incluso en el mundo católico, desde el relativismo sofista hasta el gusto manierista o la alteración artificiosa de las proporciones en el arte bizantino y el barroco. Para Tatarkiewicz este declive se consolida a partir del cambio de lo que se conoce como «gusto», a partir del barroco y el rococó francés, para pasar al periodo romántico e historicista. Periodo en el cual el arte rechazó los cánones clásicos y la arquitectura se refugió en estos como un retorno melancólico a la estabilidad. Desde las variaciones de la belleza, la subjetividad entró en consideración como imperativo desde la Ilustración. Después del alzamiento del idealismo hegeliano en el siglo XIX, el formalismo se encumbra como posibilidad conceptual, decantándose por motivos alejados de los valores tradicionales al asumir la imposibilidad del consenso. Esto marco el avance de la disciplina estética reorganizando la terminología de las categorías, situación que obligó a admitir que el ser humano capta de forma subjetiva la belleza, aunque esta se pretenda objetiva.

### **2.1.2 Diferencias entre lo abyecto y lo siniestro**

La importancia de lo abyecto para la discusión de esta investigación es tender un puente y particularizar la experiencia de lo siniestro, así como los cruces categóricos que puede haber entre sus definiciones.

---

<sup>81</sup> Aristóteles, *Metafísica*, 985b-986a, Gredos, Madrid 1994, p.89-90

En el arte y la arquitectura contemporánea, que tratan de evocar afecciones como búsqueda poética, se pueden ver dos tendencias que se separan conforme a la alegoría de sus motivos. Por un lado, se encuentra la línea que da continuidad al tradicional propósito de generar la sensación del placer y permanencia, esto ocasiona una búsqueda elevada y urania que aleja de la desalentadora realidad presente en el capitalismo posmoderno. En contraste, está aquella que desde la afección negativa invoca los aspectos más borrascosos y abyectos de la realidad, que pretende abrir la herida respecto al displacer suscitado en otros tiempos o en otros lugares, trayéndolos de manera controlada a la percepción del sujeto. En el segundo caso, la experiencia depende de la perturbación del estado de desinterés mediante el displacer y sobre las categorías que pretenden lo displacentero que se busca particularizar en este apartado. En palabras de Louise Vax, filósofo que analiza la literatura fantástica desde el empirismo lógico:

Los sentimientos sobre los que juega la emoción fantástica son sentimientos estéticamente negativos: miedo, horror, asco. Sabemos desde Aristóteles que el arte puede proporcionar las emociones más delicadas a partir de los objetos más repulsivos. Pero es necesario que la metamorfosis de la estética sea completa. La fantástica demanda de sus aficionados alguna complacencia morbosa, una perversidad cerebral muy alejada del antiguo goce de lo gracioso, lo bello y lo sublime.<sup>82</sup>

Lo siniestro tiene relación directa en su movimiento como experiencia vital con las ideas del horror y la angustia, estas categorías encuentran puntos comunes en su composición a partir de la pulsión de repudio que se origina al desocultar lo que se supone velado. La angustia y el horror residen en la fantasía que se estimula en el estado de inquietud, esta exacerbación de lo imaginario provoca que las reacciones se magnifiquen frente a lo que se intuye como amenazante para la corporalidad del sujeto; es un movimiento que desestabiliza el estado racional y trabaja desde el subconsciente, desentraña los miedos primordiales del sujeto y los lleva a lo fisiológico. Ya que la respuesta se da desde una dimensión corporal, esto en un primer momento de interpretación prerracional — aunque después la afección sea entendida por el sujeto racional y consciente—. El aturdimiento que provoca la revelación de lo que estaba oculto imposibilita la reflexión inmediata, hacen que sea autoinfligida la afección sobre el subconsciente. Cava en lo profundo de aquello que no tiene cuerpo presente, ya que reside en una fantasía implícita. Es así como la respuesta al horror se puede ubicar la afección en lo espectral e indeterminado.

---

<sup>82</sup> Trad. Propia. Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. París: PUF, 1987 p. 244

Un vocablo al cual se referencia constantemente para hablar de lo siniestro es el alemán *unheimlich*, desde la naturaleza aditiva del alemán concede parte su definición al momento de articularse como palabra. Este es un término de uso coloquial y común, no tiene una traducción exacta o literal, lo cual aporta a la indeterminación dialéctica. Se puede traducir como ominoso, misterioso, *infamiliar*<sup>83</sup> o como siniestro —está la traducción más aceptada a pesar de ser traducida de diferentes maneras—. Aunque cada uno de estos vocablos castellanos modifica la connotación relativa al objeto que adjetiva, se mantiene la esencia relacional con lo oculto y lo secreto, con lo velado para la mayoría de los sentidos. Deja solo la intuición de la existencia de lo terrible haciéndolo enigmático, inexplicable e indeterminado. La idea de lo siniestro confronta al individuo con la posibilidad de su contingencia, sin que afronte su mortalidad como una experiencia inmediata sino mediada por una distancia espacial y temporal, da conciencia de la vulnerabilidad y funciona como elegía previa del hecho mortuorio. Los motivos principales de lo siniestro —el abismo, el extrañamiento, la ambigüedad y la dislocación— lejos de buscar provocar un dolor o terror directo, que sea placentero a causa de la curiosidad, tratan de representar la escisión del mundo contemporáneo con un sujeto al cual se desprecia. Si bien en la fundación de la categoría en el periodo romántico se escribía para exacerbar lo siniestro como una figura privilegiada en el pensamiento, dirigiéndolo hacia el trauma individual, a partir del siglo XX la exploración pasó a tratar la «escisión»<sup>84</sup> compartida, lo cual dejaba entrever un trauma social sobre el cuerpo extenso de la comunidad a la cual trata de provocar. Este proceso se dio *a posteriori* de los hechos terribles de las guerras mundiales, que por la cantidad de muertes ponía en el foco la fragilidad de los individuos y los colectivos.

Por otro lado, lo abyecto, aunque también remite a la violencia hacia la integridad del individuo, esta ópera de un modo más físico que mental. Para autores como Burke el dolor es al cuerpo, lo que el terror a la mente. Asumir que la conexión entre ambas dimensiones en esta división casi cartesiana es prudente de momento. Es así como esta categoría distingue su afectividad desde la relación que tiene con el asco, dese la arcada de origen fisiológico hasta la repulsión irrefrenable. Se dirige principalmente a lo que la teoría estética, cuyo centro es lo placentero, rechaza en origen, así como los vehículos perceptibles que lo permiten: tacto, olfato y gusto. Entre los motivos conceptuales que buscaban el placer desde lo negativo, el asco y lo abyecto permanecían desterrados hasta el siglo pasado, ya que para el pensamiento ilustrado esta reacción fisiológica era especialmente censurable. Como menciona Kant:

---

<sup>83</sup> Esto es un neologismo que sería lo más cercano a una traducción literal del término, aunque carece de sustento lingüístico o de uso coloquial.

<sup>84</sup> División de algo material o inmaterial en dos o más partes, generalmente de valor o importancia semejante.



Las fiebres, las enfermedades, las devastaciones de la guerra, etc., son todas dañinas; y, sin embargo, pueden ser descritos, o incluso presentados en una pintura, muy hermosamente. Sólo hay un tipo de fealdad que no se puede presentar en conformidad con la naturaleza pulverizar todo gusto estético y la belleza artística: esa fealdad que suscita repugnancia. Porque ese sentimiento extraño que se basa nada más que en la imaginación, el objeto se representa como si insistiera, por así decirlo, como si impusiera el goce, aunque eso es justo lo que estamos resistiendo con fuerza; y por ende lo artístico la presentación del objeto ya no se distingue en nuestra sensación de la naturaleza de este objeto mismo, de modo que no puede ser posible considerado bello.<sup>85</sup>



Anónimo. *Cuerpos descompuestos, lo que los testigos que pudieron ver al entrar a los campos de refugiados*. Fotografía, 1982.

---

<sup>85</sup> Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducido por Alejo García Romero y Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisco Iruviedra, Antonio Novo, 1876. § 48 trad. Propia

En la propuesta ilustrada de la estética, el asco delimita los alcances de lo censurable. Si para otras propuestas esta era la fealdad, el asco se impone de manera fisiológica, de tal forma que el individuo ve comprometido el mecanismo de representación y sólo puede presentarse en el mundo, de modo que se entiende como incompatible con la experiencia estética. Esto rompe el pretendido desinterés, ya que al comprometer el cuerpo del sujeto el asco se impone violentamente, lo que elimina de golpe la distancia estética. Cuando se observan experiencias espaciales que dan fe del acto violento, muy difícilmente estas presentan el hecho concreto que causa el asco. Si es así, la experiencia espacial pasa a un segundo plano de interpretación, ya que el hecho violento es el que cobra el protagonismo en la lectura del fenómeno. En el momento que se observan documentos que retratan hechos terribles como pueden ser las fotografías o los metrajes de la *Masacre de Sabrá Shatila*, el espacio donde se suscitó lo terrible es presente más no es lo principal, el metal retorcido y las paredes derrumbadas dan fe de la violencia perpetrada.

El foco está en los cuerpos dislocados y desmembrados mediante la acción humana, es desde la carne donde generalmente se puede entender el asco, lo que hace explícito la violencia, lo cual estimula el carácter subconsciente y que hacen completamente evidente lo terrible. Esta característica objetiva de representación de la violencia hace que difícilmente se puede ver traducido una elegía a estos hechos como motivo del diseño arquitectónico, donde la disciplina entra en juego sólo como catalizador de lo expuesto desde otra esfera. Generalmente en las experiencias espaciales diseñadas se abstrae para no representar de forma objetual, sino que se alude a un aspecto pedagógico que aporta a la atmósfera afectiva<sup>86</sup>, más no toma un papel protagónico. No obstante, la producción artística en interacción con la experiencia espacial puede tomar el protagonismo que provoca el asco. La descomposición del cadáver, figura que contiene el paradigma de lo abyecto, no es ajeno a la significación mediante la representación, se conforma como ruina semántica y límite insuperable de lo terrible, la carne en su forma violentada se reivindica como motivo pedagógico para transportar el estado bruto del ser hasta la condición final de la pudrición. De esta manera se da «nombre a lo innombrable» y presenta lo impresentable que debe ser visto para no ser repetido.

Lo abyecto es una categoría que nace del horror y que se conecta con la experiencia de lo siniestro, no obstante, estas son diferenciadas entre sí. Su entrada en la disciplina no se da de forma

---

<sup>86</sup> La noción de atmósfera afectiva se puede entender como la manera en que se presenta el resultado de elementos ensamblados. Estos son sujetos y objetos, reacciones psicológicas, fisiológicas y conductuales, sentimientos y pensamientos, narrativas, historias y modos de vida, relaciones sociales, etc. Todos estos elementos asociados se presentan en el marco de las organizaciones sociales y por fuera de sus fronteras, lo que quiere decir que el contexto con el cual los sujetos entran en contacto y sus relaciones producen afectos en él.

metodológica y en forma hasta la ya mencionada revolución romántica, aunque lo abyecto no se integró como motivo arquitectónico hasta el siglo XX. Un ejemplo de esto en la práctica artística, son las esculturas de Loren Crabbe como *Purging abjection*, o en intervenciones en la espacialidad y su percepción desde una instalación temporal como la obra *Vaporización* de Teresa Margolles. Las afecciones negativas como motivo de estudio ya se habían integrado a la disciplina estética desde el siglo XVII. No es hasta finales del siglo XVIII que las alteridades expresivas toman predominio de la disciplina, al hacer que los límites de lo que antes se consideraba experiencia estética se empujaron hasta nuevos horizontes. Dentro de la transgresión de estos límites, lo siniestro —como categoría— ocupó un espacio que puso en entredicho la frontera logocéntrica, lo cual comenzó a abrir las posibilidades de experiencia vital e inteligible. Es de resaltar que lo abyecto no se reconoció dentro de las prácticas estéticas hasta este siglo XVIII debido a su carácter liminar y explícito. Esto sucedió dadas las restricciones que se dieron en la academia, en el mercado productivo del arte y la arquitectura. A diferencia de lo siniestro que se encuentra desde el siglo XIX, estas otras dos categorías no son presentes hasta la contemporaneidad.

Para el crítico de arte e historiador norteamericano, Hal Foster, en *El retorno de lo real*, los motivos representativos desde la segunda mitad del siglo XX discuten abiertamente los modos en que socialmente nos relacionamos con el sufrimiento, la elegía a la muerte y el trauma. En este punto la violencia se posibilita como representación, ya que «la mirada del objeto se presenta como si no hubiera escena que montar, ni marco de la representación para contenerla»<sup>87</sup> es un juego contradictorio ante una violencia desatada y los límites de la representación que mantienen salvo el cuerpo del individuo, exponen lo que no se quiere ver y no se ha podido expulsar.

Esta categoría es impositiva, ya que emerge del poder desatado que de forma representada o imaginaria traen a la luz la violencia mortal ejercida. Se impone con mucha más violencia que lo sublime al acortar la distancia estética y dejar la sutilidad de lado para hacer de la carne y la culpa los instrumentos de su narrativa. Esto a diferencia de lo siniestro que mantiene la sutilidad de lo velado como parte constitutiva de la afección.

---

<sup>87</sup> Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Alianza, 2001 p.153



Teresa Margolles. *Fotografía de la instalación Vaporización donde se inundó una sala con vapor de agua usada para limpiar cadáveres en la morgue, Instalación, 2001.*



Loren Crabbe. *Escultura de la serie Purging abjection, Técnica mixta de escultura, 2014.*



## 2.2 Fundación categórica de lo siniestro

A partir del siglo XXI, lo siniestro, como categoría estética y vital, ha vuelto al foco de los análisis académicos y mundanos como una forma de explicar algunos fenómenos materiales y sociales. Esto se ve en libros como los del filósofo español Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* o de la autora chilena Andrea Hidalgo Pellerano con su libro *Estética de lo siniestro. Aproximaciones desde el arte, la literatura y la filosofía*. A causa del retorno al interés reflexivo, es necesario aclarar que aspectos del análisis de lo siniestro son pertinentes para integrarse al análisis de los procesos de diseño arquitectónico, con especial énfasis en aquellos que se han dirigido al diseño de memoriales. El concepto tomó cierta relevancia a partir de que Freud lo empleó como categoría en el escrito de 1919 *Lo siniestro*, aun así, este fue dejado en desuso por largos periodos, en gran medida por su lejanía a las doctrinas reflexivas sobre la arquitectura y las artes. El abandono provocó que a los estudios sobre el término se les negara la relevancia de otras categorías que estaban en el centro del proceso discursivo del diseño de experiencias espaciales como lo bello. Esto convirtió a las propuestas que retomaban lo siniestro en contra historias estéticas y periféricas al ejercicio hegemónico de la disciplina.

La relevancia del término en el s. XXI se ha dado en mayor medida dentro de las disciplinas de la literatura psicoanalítica, así como en la crítica cultural; también ha tocado otras disciplinas como la historia del arte, la filosofía o la arquitectura, cada vez con mayor prominencia. Uno de los conceptos que caracteriza lo siniestro —tema que orienta principalmente más no totalmente la reflexión de esta tesis— es el retorno al trauma. El diseño del retorno al trauma, aunque se ve en experiencias espaciales como instalaciones artísticas, en los claustros académicos de arquitectura se suelen ceñir al género del memorial. Esto no impide que la categoría emerja de forma orgánica en experiencias espaciales que no han sido diseñadas para que provoquen esta afección. En el análisis que se lleva a cabo, se pretende explorar las formas afectivas en que se han representado los puntos de crisis que marcaron la concepción de la experiencia común y en específico las formas del habitar, desde un registro simbólico. Este registro opera tanto para el cuerpo de los sujetos en lo individual como para el cuerpo extenso de lo social.

Para diferentes esferas académicas, la categoría de lo siniestro, al buscar un displacer de manera intencional, se establece como una propuesta no deseable o como una curiosidad contrahegemónica. Es por esta contraposición a los lenguajes legitimados que pasa a ser un principio epistémico relevante para el estudio desde una disciplina arquitectónica. Campo de conocimiento donde comúnmente las afecciones negativas se colocan en un segundo plano o como motivo censurable, esta negación hace que la multidisciplinaria sea campo fértil para dar otras



interpretaciones al significado de la definición de espacialidad, así como del habitar. El desinterés de la academia surge de la pretensión de operar únicamente en términos positivos, como fin de la producción de experiencias espaciales, esto también es incentivado por la búsqueda de placer a nivel social, lo cual merma las condiciones de aparición para necesidades excepcionales como lo son memoriales que difieren de esa connotación positiva. Este sesgo educativo puede causar una ceguera a procesos configuradores desde el diseño que surgen desde la sensibilidad y la dimensión afectiva, sin aludir a la razón o al logos. Si bien se busca dar una base analítica, se tiene que tomar en cuenta que la reflexión sujeta de la comprensión del subconsciente reprimido,<sup>88</sup> lo que deja de lado propuestas el discurso hegemónico que pone en el centro el aspecto utilitario y funcional de los procesos de diseño. Poner en el centro la interpretación de la experiencia estética como objeto de análisis legítimo, coloca la propia experiencia estética como ejemplo de un proceso cultural complejo, donde el diseño de experiencias espaciales se ve como fenómeno multicausal que cruza varias disciplinas que se lleven al análisis desde la arquitectura. El enfoque multidisciplinar busca abrir los posibles epistémicos a nuevas formas de pensar el hecho arquitectónico, así como las formas de su preconfiguración, no se trata de crear nuevas determinantes, sino de crear nuevas preguntas.

La definición de lo siniestro como concepto ilustrado y moderno es como categoría estética y vital —definición que hasta cierto punto sigue vigente en la idea contemporánea—, las bases de la definición se encuentran en el ensayo *Lo siniestro* de Freud. En este texto donde de manera exhaustiva define y disecciona la afección de lo siniestro. Él autor propone la categoría como sentimiento, también coloca este proceso como sentimiento, lo que permite categorizar a los objetos como siniestros. Un aspecto interesante es que, al principio de su ensayo, retoma el concepto de lo siniestro de un trabajo anterior realizado por Ernst Jentsch, psiquiatra alemán, cuya producción académica antecedió temporalmente al ensayo freudiano. Aunque no vuelve a referenciarlo, los primeros párrafos los dedica a ampliar sobre de los motivos que causan lo siniestro para ubicarlo como un proceso vital, no sólo como materia fantasmática.

---

<sup>88</sup> El mecanismo de defensa del yo según Freud; Consiste en el olvido inconsciente de impulsos internos o hechos externos, aunque lo reprimido puede continuar en vigor. Es el mecanismo principal de la histeria. Los impulsos sexuales son los que con más frecuencia son objeto de represión, los impulsos agresivos, por ejemplo, son objeto de otros mecanismos de defensa. El mantenimiento de la represión requiere un gasto constante de energía, ya que lo reprimido trata de salir. La represión en el psicoanálisis es referida al proceso por el que un impulso o idea considerado inaceptable por la sociedad o el individuo se mantiene en el inconsciente.

De acuerdo con la teoría de Sigmund Freud, los contenidos rechazados, lejos de ser destruidos u olvidados definitivamente por la represión, al hallarse ligados a la pulsión mantienen su efectividad psíquica desde el inconsciente. Lo reprimido constituye para Freud el componente central del inconsciente. Según Freud: «Lo reprimido se somatiza».



Olivier de Sagazan. Fotografía del performance *transfiguraciones*, Performance, 2014.

Para entender la propuesta freudiana vale la pena profundizar en la referencia y separación que hace al texto que le dio origen al propio. El estudio al cual referencia Freud fue *On the psychology of the uncanny* (Sobre la psicología de lo siniestro) de Ernst Jentsch, publicado originalmente en *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22–23 páginas 195–98, 203–05 en el año 1905. En este texto se investiga desde la psicología los motivos artísticos que provocan un malestar, para entenderlo cómo motivo representable, ahonda en su posibilidad de aparición antes de ofrecer una definición del término. Después de señalar las condiciones de aparición, explora el concepto con mayor profundidad, no obstante, lo limita a un simple motivo artístico. Uno de los puntos que propone Jentsch, es que añade a la interpretación del fenómeno la dimensión subjetiva del sujeto, cosa que opera desde las afecciones individuales, establece que una misma impresión no da como resultado el estímulo de lo siniestro para todo el mundo. Pero desde un espíritu analítico es necesario de trazar comunes en la experiencia que ayuden a encontrar patrones significativos para varios individuos y colectivos.

Para Jentsch la palabra *unheimlich*<sup>89</sup> acota aquello que le es ajeno al individuo; Sin embargo, la mera extrañeza no basta para despertar el sentimiento, este hace alusión directa a aquello que se ve como contrario y opuesto, esta diferencia es el motor principal para su presencia. El enigma que encarna lo nuevo sin expectativa, sale de la sorpresa placentera para hacer el evento una

---

<sup>89</sup> Esta es una palabra compuesta del alemán que se traduce literalmente como *infamiliar*. Como se había comentado con anterioridad este neologismo no cumple con la acepción requerida, así que su traducción al castellano se asume como similar a siniestro.

confrontación con lo que «podría» poner en peligro el cuerpo del individuo. Sobre el entendido de que la experiencia opera en el contexto cultural donde se genera esta, desde un tono melancólico, da a lo conocido un valor de seguridad pretendida y es a partir de esta idea que pone de relieve una forma particular de extrañeza. El no saber si algo está vivo o no —sin especificar que el opuesto directo es muerto— causa lo siniestro, también advierte que esto se da desde la forma inversa, al no saber si un objeto que se supone inanimado está vivo. El que la masa inerte invoqué el espectro de la vida pasada causa la conmoción, aclara que este movimiento poco tiene que ver con magia y se dirige a los mecanismos racionales que atraviesan la mente del sujeto. Es en la penumbra de la duda el lugar en el que reside este sentimiento, en el *no sé qué* de ubicar la indeterminación sobre lo que no pareciera tener autonomía.

Se puede realizar una analogía a lo arquitectónico al no saber si la experiencia presente de la espacialidad, a pesar de ser habitable ha sido hostil o inhabitable en algún momento pasado. Una suerte de interpretación dislocada sobre la temporalidad de la experiencia espacial; es en la penumbra de la incertidumbre donde reside la cuestión, se atraviesa a partir de la no-definición del espacio o lo incierto de lo que fue, es un retorno de lo pasado.

Al volver a la interpretación del término sobre un cuerpo humano, esta *no definición*<sup>90</sup> del estado de presencia se puede ejemplificar en obras de arte que tratan de mimetizar lo real hasta un punto perturbador, como lo son las figuras de cera. Aquellas que son demasiado realistas suelen caer en un desprecio moderado al no saber distinguir aquello que es real de lo que no. El hecho de encontrar un cuerpo humano despojado de su voluntad causa un movimiento de rechazo al no «conocer de forma explícita» pese a que estas formas tomaran voluntad nuevamente, igual se puede ver con lugares como cementerios que según el folclore de la zona suelen entenderse como entremedios entre la vida y la muerte, incluso con animales disecados que retratan de forma fiel al ser en vida. A causa de lo anterior, el arte no suele caer en un realismo excesivo, ciñéndose en su mayoría a la artificiosidad de su propuesta, ya que la ficción se vuelve transgresora de aquello que se supone alienado de la realidad. El arte puede buscar lo siniestro de manera alegórica, puesto que al perderse la distancia estética que mantiene la indeterminación, también se pasa al estadio de repulsión inmediata que niega el cuerpo que ocupa el espacio, es decir, a una violencia sin mediación de la representación.

---

<sup>90</sup> Se utiliza no definición en vez de indefinición para referir a un proceso de censura de lo ocurrido por desconocimiento, pasando por alto que es lo que fundamenta este desconocimiento. Se considera que indefinición es un proceso de se da al interior del sujeto expresándose al exterior, por lo que la no definición atiende a una lectura social y política.





LA Network. *Fotografía Puente peatonal con medidas Antihomeles en Los Angeles, 2023.*

En lo arquitectónico, la afección referida suele presentarse sólo como un hecho simbólico a partir de la performatividad sociopolítica<sup>91</sup> sobre cuerpos en el espacio. En un contexto contemporáneo se ha instrumentado como herramienta pedagógica o intención expresivo-artística, que trata de hacer explícitos los efectos del poder directo ejercido sobre la corporalidad que dio origen al motivo artístico, aunque sea un retorno de los hechos pasados. Generalmente, el proceso dialéctico histórico que propone la obra artística, parte de lo sociopolítico, encuentra la potencia de su expresión en lo no explícito. Es un juego de la imaginación, una proyección sensible a la cual responde el cuerpo sin que este sea asolado por la violencia directamente. La imaginación es la facultad articuladora que dota de potencia al fenómeno sin que la materialidad se corresponda, los objetos que pueden parecer inofensivos bajo el supuesto velo de lo oculto se

---

<sup>91</sup> Este texto referido a un hecho particular suscitado durante las protestas estudiantiles de 2015 en Chile puede aclarar la definición de performatividad sociopolítica:

Un performance del espacio público que cumplía rigurosamente con todas (o casi todas) las características asignadas por el espectro de las teorías del arte a este tipo de evento escénico: entre ellas, la eliminación de una frontera o espacio divisorio en sentido estricto o ritual entre los dos actantes colectivos del evento, el uso de la improvisación y de la acción no completamente planificada, el uso de objetos que empujan o estimulan una respuesta *hit-et-nunc*(yo-tu-aquí-ahora) de los agentes y en este caso de los carabineros, obligados a evadir bufonescamente o patear los balones en una cadena imprevisible de acción-reacción. La calle, como tantas otras veces en los movimientos sociales latinoamericanos y mundiales, se convertía en un espacio performático de fuertes resonancias políticas.

García Cuentas, Óscar, and Rocco Mangieri. «Ciudad, Multitud y Arte Público: un acercamiento teórico a la performatividad sociopolítica en la ciudad de masas.» *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 3, no. 1 (2015): 338-369 p. 340.

pueden transformar en la más horrfica de las visiones. La oscuridad que despoja de parte del mecanismo perceptivo es lo que hace de la indeterminación el punto donde la imaginación rellena los vacíos, asociando el espectro a las formas no explícitas de seres vivos. Aunado a esto, el límite de la afección se exagera desde el contexto sociocultural del individuo —aunque Jentsch no hace esa distinción— incluso marcó una diferencia entre individuos de una misma comunidad. En conclusión, este primer acercamiento asegura que la incertidumbre del sujeto racional que no puede distinguir entre la vida o muerte es la que da origen a este sentimiento, no la conclusión, sino la indeterminación de la certeza intelectual, lo que coloca a lo siniestro como un mecanismo de defensa del ser humano al reconocer patrones que causan una respuesta defensiva ante el suceso por venir desde el ataque de elementos hostiles. Para Jentsch solo el sujeto racional es aquel que sale adelante ante su propia imaginación, armándose con el saber científico que le permite reconocer en lo material el sustento de su experiencia humana.<sup>92</sup>

### 2.2.1 Aportaciones freudianas al concepto

Para continuar con esta reflexión es necesario regresar al texto fundacional de la categoría de lo siniestro para revisar la interpretación de esta categoría que se ofrece, con el fin de conectar la categoría con los aspectos psicológicos y estéticos de la experiencia. Publicado en 1919 en la revista *Imago* N.º 5 se incluye el texto *Das Unheimliche*, este texto buscaba ahondar en el texto de Jentsch, pero con la intención de superar lo propuesto por su compatriota, ya que no se había tocado desde las perspectivas suficientes el tema. Aunque apunta a una definición que busca universalizar la afección, esto resulta irrealizable, por lo que —como ya se ha apuntado con anterioridad— abre la puerta para interpretaciones más ricas y variadas desde diferentes puntos de vista. A pesar de las críticas que se han llevado a cabo al texto desde un contexto contemporáneo, no cabe duda de que para teorizar sobre lo siniestro este es un trasvase necesario de tocar. Freud toma la reflexión anterior de Jentsch, pero no le fue suficiente, profundizó sobre estas nociones con el fin de realizar el cruce entre la estética y el psicoanálisis, lo que hizo de este concepto un principio transdisciplinar aplicable a varias artes a partir de las cuales se ejecuta el análisis.

Se hace evidente la duda que suscita para Freud, ya que en ese momento la disciplina estética se decanta en su gran mayoría a aludir el estudio a sensaciones más bien positivas, lo cual dejaba de lado una suerte de placer o regocijo que podrían provocar situaciones que comúnmente deberían de causar repulsión. Esta pulsión de atracción repulsión fundamenta todo el estudio, aunque con

---

<sup>92</sup> Cabe aclarar que en este texto *Lo siniestro* no se toma esto como categoría estética ni como experiencia vital, se entiende como una excentricidad más propia de enfermos mentales que un estadio de la mente, por lo cual se trata como un síntoma a mitigar.



anterioridad ya se habían explorado la seducción que provocaba lo que ordinariamente le tendría que causar horror al individuo. Esto para la disciplina estética continuaba como un interés de segundo orden. Schiller ya había hablado del placer que suscita el género de la tragedia, en un juego entre lo imaginario y lo real. Este juego de lo imaginario y lo real como razón del tema se ve en Addison, en *Los placeres de la imaginación* acuña el término «el horror plácido».<sup>93</sup> Aunado a esto, en 1853 ya se había elaborado un catálogo llamado *Estética de lo feo* de Rosenkratz, esto se toma como un vehículo entre lo bello y lo cómico, siendo una obra monográfica sobre temas igualmente censurables desde la idea del ridículo que podrían provocar. Aunque ya se habían tocado estos puntos, no habían sido de manera formal o lo que hacía necesario un estudio específico de los mismos, ya que, entraban dentro de lo censurable o experiencias a evitar. El texto de Freud se toma valor para su época al permitir explorar propuestas artísticas de tiempos anteriores que evocaban un sentimiento similar, si bien captaron el interés de la disciplina estética, carecían de un vocablo nominal al no tener el beneficio de la duda que aportaba el trazado histórico en comparación de otras categorías como lo bello o lo sublime y en especial al carecer de un vocablo que aglutinara parte de este tipo de experiencias. De igual manera, tiene importancia al abrir los cruces epistémicos a lo multidisciplinar. La propuesta mezcla enfoques e interpretaciones y aunque juega en contra el objetivo del autor —de aportar una propuesta unívoca del término— habilita las diferentes lecturas del propio fenómeno, lo que abre al entendimiento desde distintas sociedades e individuos. Para Freud «Lo siniestro sería aquella suerte de lo espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás».<sup>94</sup> Lo *infamiliar* es el acercamiento, definición o traducción casi literal de *unheimlich*, como un algo inquietante, que provoca temor. En alemán se realiza el juego dialéctico al usar el vocablo *Heimlich* que igual designa lo doméstico, lo íntimo, lo familiar, al mismo tiempo que se refiere a lo secreto, oculto o inadvertido, es un juego que trabaja desde la vigilia de la conciencia. En la lengua alemana, ambos términos se emplean a menudo para nominar las modificaciones lo más familiar que al mismo tiempo refiere lo oculto, íntimo y secreto indistintamente. Esta ambigüedad descriptiva es lo que ofrece el carácter espectral en el juego de la aparición parcial.

---

<sup>93</sup> Addison no abunda más allá del horror que suscita la sorpresa, pero establece la relación de dominio al momento de revelarse en su totalidad el hecho. Al igual que el estudio de Schiller no dejan de enfocarse en este horror como un paso intermedio y eliminable para el goce estético.  
Addison, Joseph. *Los Placeres de la Imaginación y Otros Ensayos*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005 p. 197

<sup>94</sup> Aunque en la edición de Amorrortu Editores se refieren al termino como ominoso en ediciones más cercanas al tiempo presente este vocablo cambia a siniestro.  
Freud, Sigmund. *Lo ominoso (siniestro)*. Vol. XVII, de *Sigmund Freud: Obras Completas*, de Sigmund Freud, 215-251. Buenos aires: Amorrortu Editores, 1992 p. 221; Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Vol. VII, cap. CIX de *Obras completas*, de Sigmund Freud, 2745-2769. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. p. 2746

A continuación, desde el análisis de las sensaciones que se provocan en la experiencia vital, se gira al análisis literario para poder ejemplificar diferentes circunstancias que pueden provocar lo siniestro. El texto de A.T. Hoffmann *El hombre de arena* «*The Sandman*», parte de la incapacidad de reconocer la vida del objeto inanimado o la *no vida* del objeto animado, donde la indeterminación es parte fundamental de donde surge la experiencia sumergiéndolo en la locura —en otras palabras, porque domina el subconsciente—. Es necesario aclarar que este dominio de lo reprimido siempre va precedido de un hecho terrible que permite que surja la indeterminación del juicio, se considera que es un retorno de lo reprimido o un retorno al trauma. A partir de esta indeterminación surge la duda: ¿Por qué el sujeto racional se doblegaría ante la indeterminación respecto a la voluntad de la vida?

La impotencia que vivencia el sujeto puede aludir al debatido *complejo de castración*<sup>95</sup> de Freud. En él propone que la angustia surge ante el miedo de perder algún miembro o capacidad. La castración en este caso se ve reflejado en el miedo de perder la posibilidad de ver, lo que hace una extensión a los sentimientos reprimidos asociados a la vista. No obstante, esta interpretación está ampliamente debatida por lo que se tiene que regresar al fundamento de lo que sugiere, siendo esto, la incapacidad sensitiva de distinguir aquello que coarta la experiencia del fenómeno en toda su magnitud, o aquello de lo que se carece para percibir. Se podría decir que lo sustancial de esta propuesta es la interacción que se realiza entre las cualidades fisiológicas del ser y su negación o sustracción. Lo oculto funciona, no solo mediante los mecanismos de ocultamiento de lo material o inanimado, sino que también puede residir en la privación de sentidos o de percepción por parte del sujeto. Lo que afectivamente daba como resultado una castración simbólica de parte de los sentidos.

---

<sup>95</sup> Se denomina complejo de castración a la experiencia psicológica que ambos sexos, tanto niños como niñas experimentan inconscientemente cercanos a los cinco años de edad. Esto se presenta como una etapa en el desarrollo psicosexual durante la infancia. Nasio, J. D. (1996). *Enseñanza de 7 conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa. Se relaciona con el complejo de Edipo y ambos son relevantes en la constitución del sujeto. En el varón, el complejo de Edipo finaliza formalmente debido al choque de la amenaza de castración. En la niña, en cambio, el complejo de Edipo se inicia a partir del complejo de castración. Freud, S. (1976). Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los. En S. Freud, *Obras Completas* (Vol. Vol. XIX, págs. 259-261). Buenos Aires: Amorrortu Editores

Para comprender el complejo de castración como punto de salida o de partida del complejo de Edipo, es menester contextualizarlo dentro de la etapa fálica del desarrollo psicosexual, en la cual Freud introduce la organización genital infantil. En ésta última, para ambos sexos, solo desempeña un papel un genital, el masculino. A diferencia de la organización genital adulta, en la cual hay primado genital, en la infancia tiene lugar el primado del falo. Lo que Freud consideraba falo era aquel elemento organizador de la sexualidad humana, según su presencia o ausencia, como representación del pene – pene imaginario –. Es decir, que el complejo de castración, ya desde la teoría de Freud, se organiza en torno a la representación psíquica del órgano anatómico masculino, que luego explicará Lacan.

Freud, S. (1976). La organización genital infantil En S. Freud, *Obras completas* (Vol. Vol. XIX, págs. 141-151). Buenos Aires: Amorrortu Editores).



Anthony Gromley. *Instalación Blind Light*, instalación, 2007.



Luis Buñuel. *Fotograma del corto Un perro Andaluz*, Video, 1929.



Otro tema es el doble o el *Doppelgänger* —en alemán—. Esta experiencia de lo siniestro se da al confrontarse con el reflejo extraño de uno mismo. Tal como el nombre lo anuncia, es una confrontación con la duda del *yo*. Para Freud, en el momento que el sujeto se confronta con otro que se le parece, pero que posiblemente no sea el mismo, nace un sentimiento de hostilidad directamente dirigido ante el miedo sobre su corporalidad al no saber si el *yo* va a ser sustituido o desaparecido. Este reconocimiento del *yo* tiene que ver no solo con el reflejo, sino con los detalles que permiten percibir lo otro en el otro, es decir, en este reflejo extraño que ya se había mencionado.



Michael Levine. Escenografía de la obra *Doppelgänger*, Dir. Claus Guth, Park Avenue Armory, 2023.

Esta forma de lo siniestro es de las más estudiadas en la práctica del diseño arquitectónico. A partir del nacimiento de la arquitectura moderna se dio un proceso de homologación de los modos de vida, nacieron problemáticas como la universalidad de la vivienda y la imposibilidad de individualidad en los entornos vivibles. Por lo que no solo en las casas extrañas o embrujadas se encontraba este sentimiento de extrañeza, también en aquellos espacios que son propiedad de un individuo, pero al mismo tiempo son virtualmente imposibles de distinguir de la propiedad de otro. Los conjuntos habitacionales con miles de departamentos, uno igual al otro o las casas suburbanas americanas con grandes extensiones de terreno donde es imposible distinguir una fachada de la otra en gran medida alimentaron esta interpretación posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Finalmente, otro de los motivos a los cuales alude para provocar lo siniestro es la repetición forzosa de lo similar. El retorno involuntario a un mismo lugar o estado emocional, donde la imposibilidad de conocer y reconocer está menos situada en lo material —en sus pulsiones vitales— y más en un poder que forzar a revivir lo pasado. La indefinición hace que aquello que parecía familiar hasta

hace unos momentos se transforme en extraño de golpe, esta conmoción es lo que invoca lo terrible. Esta forma de lo siniestro se puede aludir a la castración simbólica, pero no de la materialidad del sujeto, sino a la incapacidad de dominio sobre su propia experiencia perceptual espacial. La confusión de los sentidos hace que la hostilidad indeterminada haga de la percepción de espacio un límite entre lo que es y no es. El espectro de lo profano para la sociedad invade la experiencia espacial y, por tanto, el entendimiento del sujeto. Esta acepción de lo siniestro igualmente es traducible al diseño arquitectónico al proponer espacialidades que confunden y desorientan a la persona, parecida a la sensación que se presenta en un laberinto, esta se conjuga con el contexto sociopolítico que se trata de representar. Unos ejemplos de esto serían el *Memorial del holocausto* de Peter Eisenmann o el *Jardín del exilio* de Daniel Libeskind.<sup>96</sup>

Para Freud la indeterminación es un juego entre el *Eros* y el *Thanatos*, entre el deseo de dolor y la necesidad de evitar el mismo desde dos partes de la psique del sujeto. Para él, en el momento que se observan estos fenómenos, la pulsión narcisista, erótica y vital de subsistencia de la corporalidad se contraponen con el deseo destructor y masoquista que se origina en el suplicio. Esta pulsión de muerte<sup>97</sup> lo regresa al estado originario del trauma donde deja de ser dominador de sí mismo. Desde la propuesta freudiana, se da continuidad de lo sugerido por Schiller. Se intuye la presencia de un algo que debería haber permanecido oculto y no obstante se ha manifestado. Se da aquí un juego de contrarios que nos deja suspendidos en el umbral, por lo que provoca un sentimiento de angustia y resulta inquietante. Es la omnipotencia paratética de las ideas. Como menciona Freud:

Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Estos ejemplos serán abordados a profundidad más adelante.

<sup>97</sup> Las pulsiones de vida —en alemán, *Lebenstrieb* o *Lebenstriebe*, en singular y plural, respectivamente— y su contrapartida, las pulsiones de muerte —en alemán, *Todestrieb* o *Todestriebe*—, son las dos categorías de pulsiones que Sigmund Freud diferenció en su obra *Más allá del principio de placer* (1920). Se trata de un dualismo que se proponen como contrarias —pero, a su vez, inseparablemente unidas—, por un lado, al conjunto de todas las pulsiones que hasta entonces había descrito Freud, englobadas bajo el nombre de *Eros* (denominación alternativa para las pulsiones de vida), y, por otra parte, a la pulsión de muerte, definida como la tendencia de todo lo vivo al retorno a un estado inerte, inorgánico. Esta última pulsión no tenía cabida en su esquema anterior, de tal suerte que fenómenos como el sadismo o el masoquismo se explicaban por un complejo interjuego de pulsiones positivas, como por ejemplo en su artículo *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915). Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Traducido por Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós, 1996. P. 342, 336.

<sup>98</sup> Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. Vol. VII, cap. CX de *Obras Completas*, de Sigmund Freud, traducido por Luis LópezBallesteros y de Torres, 2770-2807. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. p. 2791





Daniel Libeskind. *Interior del Jardín del exilio parte del Museo judío de Berlín, 1999.*



La afección negativa toma por asalto al sujeto desde de lo percibido, así como la significación del entorno construido, no solo se puede relacionar a un movimiento desde los impulsos exteriores, este movimiento en muchas ocasiones surge de los propios mecanismos de la mente y del subconsciente. La pulsión de muerte sirve para terminar de perfilar un concepto que ya había surgido con anterioridad, pero en el cual no se había ahondado: la compulsión de repetición. Esta compulsión describe la tendencia inconsciente de repetir una serie de acciones, pensamientos, sueños, etc., que generan dolor y displacer para el sujeto. Esto abre la vía a entender cómo las espacialidades diseñadas desde lo arquitectónico pueden significarse a partir de un hecho traumático que lo configura en la subjetividad como una afección específica. De igual manera, la compulsión repetitiva revela los placeres pedagógicos que pueden pretender los memoriales al tratar de emular el trauma del cual devienen, lo que lleva el trauma de lo individual a lo social. Esto se puede ver en el memorial *Choeung Ek* en Vietnam, lugar donde aún se exhiben de manera respetuosa, pero impactante las osamentas de los muertos durante el régimen de los jemes rojos, podrían hacer de esto un elemento de memoria, evitando la representación de la contingencia de la carne, no obstante, esta compulsión de retorno se refleja en la exhibición pública de la violencia ejercida, como se puede ver en el memorial *Cheoung Ek* para conmemorar a las víctimas del régimen de los jemes rojos, donde las osamentas están a plena vista dentro de la fachada del memorial.

*Estupa budista del Memorial Cheoung Ek, Phnom Penh, Camboya, 1988.*



Este impulso de entendimiento de lo siniestro también puede darse al caer el velo que oculta las razones violentas detrás de una configuración específica del habitar, es decir, de aquellas narrativas que influyen a los agentes que ejecutan la acción de diseñar, de manera que implícito en su proceso inteligible se da una génesis de la afección a un nivel social. Es cuando se hace una transición de golpe de lo familiar a lo *infamiliar* con un cambio perceptivo y performativo del propio espectador y no por la afección de un sujeto externo o por el cambio de la materialidad envolvente, esto provoca la angustia que es un símil categórico desde el existencialismo.

Al hablar de envolventes se dota de espacialidad o de una condición de espacio a la experiencia del sujeto. Es claro que esta cualidad se combina con el estado temporal del sujeto, haciendo que el ser-ahí sea el que surge de esta experiencia concreta. De manera que el existencialismo se conecta con un acercamiento al ejercicio de diseño, al tratar una misma condición para el juicio, es decir, la condición de espacio. Dicho esto, se necesita ahondar en la condición de existencia del ser, así como su habitar, que es lo que le da consistencia al ahí del ser, cosa que se hará más adelante, abarcando incluso la negación de ambas condiciones del ser-ahí.

## **2.3 Teorizaciones de lo siniestro en la arquitectura contemporánea**

Legado este punto se han establecido las bases conceptuales para una definición general de aquello que compone lo siniestro, como categoría estética-vivencial, en términos generales hasta la primera mitad del siglo XX. Aunque se puede relacionar sensible e intuitivamente con las obras arquitectónicas y con las intenciones de la configuración material del diseño arquitectónico mediante la acción de diseñar, la relación aún no es del todo clara. Debido a lo anterior, se recurre a la postura que toma el historiador y crítico de arquitectura británico, Anthony Vidler, en su texto *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely* para tener puente entre la arquitectura, la psicología y la filosofía, y poder traducir el concepto de tres esferas irrestrictas a la disciplina del diseño arquitectónico. Desentraña la categoría estética como una búsqueda lícita en la producción arquitectónica contemporánea, y al mismo tiempo, se ve cómo una significación presente en espacialidades marcadas por la tragedia, Es, desde esta perspectiva, fin y consecuencia significativa en la espacialidad. Se pretende, de esta manera, aclarar lo que se busca analizar en los objetos de estudio, para poder hacer una metodología analítica sobre lo siniestro.

Vidler retoma lo planteado por la postura freudiana, así como la de los románticos que le dieron origen al término en los tiempos que este tuvo en el s. XVII, así como la perspectiva heideggeriana existencialista para conformar su corpus crítico. Ahonda en las diferentes inflexiones lingüísticas,

que ya desde la aproximación freudiana se da un trabajo para encontrar en el juego etimológico no solo las comprensiones del fenómeno, sino cómo estas se trasladan a las vivencias psicoafectivas que derivan en respuestas fisiológicas de los sujetos. En conjunto con la perspectiva heideggeriana el propio habitar o inhabitar se da desde la palabra con la que se define y conceptualizar: «El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre».<sup>99</sup> Esto quiere decir que diferentes sujetos con diferentes estructuras dialécticas dan sentido variable al término o idea que se determine a partir del lenguaje. A partir de esta reflexión se trata de conciliar tres perspectivas principales en donde se cruzan el fenómeno en la arquitectura y la categoría de lo siniestro: el lenguaje, la estética y la política.

En el campo de lo arquitectónico, se suele abordar el displacer de lo siniestro como categoría estética que articula lo contrario al placer de lo bello. Dentro de la disciplina del diseño arquitectónico, esta búsqueda parece contra intuitiva dada las limitaciones de la intención académica, lo cual limita su exploración como una herramienta que trabaja la resignificación como objeto de diseño posibilitado a partir de la perturbación sensible. De esta forma, el aspecto negativo de la sensibilidad, es atractiva para el campo de diseño arquitectónico. El *unheimlich* relacionándolo a la experiencia espacial funciona al nominar la espacialidad siniestra. Evoca a un lugar de mal que permanece oculto sospechoso inquietante y subversivo, un fenómeno incómodo e inhóspito que dualmente inscribe y expulsa el cuerpo del habitar, «(el cuerpo) no es más un modelo de unidad, sino una intimación de la fragmentación, lo cercenado, lo roto».<sup>100</sup>

Este cercenamiento sensible pone en juego las afecciones intersubjetivas, da como resultado un dispositivo poético y artístico que en ambivalencia puede ser sucinto a lo diseñable. Para Ranciére<sup>101</sup>, en el presente posutópico del arte el dispositivo artístico ocupa un espacio enunciativo

---

<sup>99</sup> Heidegger, Martin. *Cartas sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p. 1

<sup>100</sup> Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1994 p.70

<sup>101</sup> Para entender la consecución entre la idea de arte, estética y como esta puede aplicarse a la arquitectura desde la propuesta de Jaques Ranciére es necesario aclarar algunos puntos. El arte como fenómeno no se lee ni se define únicamente desde la propuesta de la experiencia material, se reflexiona como un continuo dinámico que va de los procesos políticos y las escenas de aparición que se legitiman, así como los actores que legitiman la escena estética de visibilidad

Si bien para Ranciére la revolución del régimen estético que vino de la academia se dio desde el arte moderno, la revolución se vio inconclusa ya que esta consistía solamente de introducir una ruptura de la experiencia lánguida. No es hasta que aflora el desacuerdo en las interpretaciones que se da una ruptura o crisis en la escena política, creando un espacio y tiempo que cumple el propósito poético de la obra de arte, al poner en evidencia la arbitrariedad de sus presupuestos.

En el ámbito de la arquitectura, sobre todo en la esfera de lo público es que la experiencia puede orientarse en la configuración de espacios de discusión a un nivel más extenso en lo social, pudiendo proponer nuevas latencias de agendas políticas que ponen en juego el continuo de existencia y su irrupción. Aun así, la experiencia del arte no es suplementaria sino complementaria de los actos políticos propiamente dichos ya que estos reformulan su lenguaje a partir de la ruptura social del régimen de aparición. Se alimentan de la percepción del hecho que habilita la discusión, pero le sobrepasan en significado y potencia.

que propone una repartición de los espacios de lo visible o de lo que puede aparecer, su existencia fomenta un régimen estético donde la ruptura de este funge como «radicalismo artístico» considera la toma de posición como un fin. Para la articulación de política- estética, el fenómeno del arte-arquitectura debe —en imperativo— «hacer pedazos la experiencia común».<sup>102</sup> El producto del fenómeno, en términos de espacialidad arquitectónica siniestra, tiene que expulsar a los cuerpos de sus vivencias cotidianas, busca una singularidad formal que abstraiga de la significación racional primaria para provocar un primer momento interpretativo cuyo vehículo sea la afección para pasar a la concreción de la fantasía en términos lógicos. No se trata de encontrar la verdad sino de dar sentido a al imaginario.

Actualmente la idea ordinaria de lo siniestro como composición lingüística cultural se ha significado mediante el objeto que le encarna en el mundo material. Esto coloca a los fenómenos arquitectónicos que se clasifican como siniestros, como un efecto mimético de la memoria y lo terrible pasado. Si lo llevamos al memorial, este no puede percibirse en su potencia si no se origina de la narrativa de un hecho pasado que en el cual se haya dado la violencia sin que sea un hecho pasado o la necesidad de memoria de este es inoperante. Es así como la experiencia de espacialidad se ve como un recordatorio del terror que se aproxima y acecha sobre el sujeto, que acerca la violencia aplicada a otro al cual no se le permitió continuar con su cualidad de habitabilidad. Se hace énfasis en aquello que fue inhabitable, pero que ahora solo queda como cicatriz pulsante, es la ruina que fantasiosamente coloca al cuerpo del sujeto en la propia violencia, aunque esta no sea presente. No obstante, hay un «algo» presente que estimula la fantasía y que permite experimentar la violencia, aunque sea como simulación, no obstante, puede que el cuerpo responde a esto como si fuera un impulso presente. Esto se puede ver en las «casas embrujadas» o en los condominios masivos que han perdido la capacidad de conocerse explícitamente. En posibilidad se podría conocer y entender desde lo racional, la experiencia espacial habilita el *ser-en*, donde el sujeto puede volver a ser *dentro-de*, aun así, no se puede obviar que en algún momento esta potencia fue negada, lo cual deja el espectro de lo indeterminable. Existe un juego desde el espectro que opera como apología legitimadora de relatos hegemónicos en lo social y político, cuyo dispositivo se cataliza en lo arquitectónico como expresión material del poder. Da cuerpo a una temporalidad que se encuentra presente únicamente de forma diegética, hacen del espectro, relato, historia y mandato.

---

<sup>102</sup> Rancière, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005 p. 14





David Woo, Fotografía del Pine Groove Cemetery en el Memorial day, Connecticut, E.U., 2023.

Lo siniestro no niega la presencia pasada, existe porque lo pasado existió. No obstante, el horror del tiempo pasado no está presente de forma material, así como lo terriblemente fatal en acción. Abre la puerta a la articulación de una reflexión ontológica sobre la posibilidad de presencia que, a su vez, habilita la percepción de diferentes temporalidades como presencias no excluyentes.

Lo siniestro nace de una performativa específica en una espacialidad que se reconfigura simbólicamente a partir del hecho, no un canon estilístico o formal, sino un fenómeno que tiene ciertas pautas sobre la experiencia espacial. Es explícito como elegía a lo terrible pasado, lo cual consigue que este también se pueda reconfigurar como principio búsqueda del acto de diseñar. Esta idea no es original por sí sola, nace de la búsqueda mimética. Los entornos construidos que pueden evocar esta afección mimetizan el horror directo y fisiológico original para que la realidad material pueda evocar la misma afección a los habitantes del espacio, una simulación artificiosa que está sustentada en una distancia estética que provee de seguridad para la corporalidad del espectador, invocándolo en el presente, pero manteniéndolo velado.

De esta manera, lo siniestro es la condición básica o el plano de consistencia para la angustia de la modernidad y de la agonía<sup>103</sup> del sujeto que la encarna. Esta angustia hace que el habitar se vuelva un fenómeno consciente y crítico, ubicado en la realidad del ser que vive en las grandes ciudades

---

<sup>103</sup> Esta agonía se da en un sentido figurado, ya que la promesa de bienestar y emancipación se rompen al momento del giro teleológico que no pone más al progreso como mecanismo para un futuro liberador.

y la despersonalización de los espacios que supuestamente les permiten ser existentes. Es de esta manera el principal argumento psicológico como estético, para poner en evidencia horror material y conceptual de la modernidad, de un progreso que no sirve más como objetivo teleológico. Hace evidente un mundo violento y turbulento que se percibe como un *no-hogar*, que orilla a hablar de lo inhabitable.



Georgina García Solís, *Fotografía de algunas de las 14,000 viviendas abandonadas en Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco, 2020.*

Con este marco conceptual se dan tientos sobre la definición del contexto crítico de la categoría de lo siniestro, desde su origen hasta las exploraciones contemporáneas dentro y fuera de la estética y enfocándolo al cruce epistémico con el diseño arquitectónico. Al tener en cuenta los aspectos perceptivos y extra-estéticos se trata de aportar a la comprensión de la categoría. La reflexión va orientada a discutir desde diferentes autores —solo algunos de los anteriormente citados—, para retomar sus perspectivas particulares, con el fin de articular el concepto general de la posibilidad

---

<sup>104</sup> Mbembe trata de sacar de la visión panóptica el ejercicio de la vigilancia y el castigo, donde la corporalidad de inter-actores está comprometida, para dirigirlo a los poderes suaves que cercenan los cuerpos de porciones oprimidas de la sociedad al abundando en la propuesta de Foucault.  
Mbembe, Achille. *Necropolítica Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Editorial Melusina, 2006



de simular lo inhabitable, así como el retorno a temporalidades dislocadas mediante el trauma. En suma, se ve de forma intuitiva que esto se da en los espacios designados como memoriales.

Se toma como punto de partida para la reflexión de lo siniestro, la categoría en sí como una posibilidad instrumental del capital simbólico. Es desde el capital simbólico<sup>105</sup> que se instrumenta el concepto habitabilidad en conjunto y a su determinante negativa —la cual sería una inhabitabilidad simulada, por la imposibilidad de presentarla sin acabar con la vivencia del sujeto— en conjunto, a un concepto de temporalidad, esto permite crear narrativas políticas y sociales. El reflexionar esta definición abre la posibilidad de entender el habitar como posibilidad existencial, pero también como instrumentación estético-político, lo que extiende la propuesta de Vidler a la conjunción sociopolítica, donde el *corpus* crítico del concepto heideggeriano del *Dasein* permite hacer esta conexión. Esto posibilitaría explorar la definición de lo inhabitable como determinante contraria del habitar, para profundizar sobre las trazas conceptuales y lingüísticas que acercan la categoría estética con la percepción de la espacialidad en el juego de las corporalidades presentes y pasadas.

---

<sup>105</sup> «Para Bourdieu, la realidad social no es solamente un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes sociales (espacio social y campos); es también, fundamentalmente, un conjunto de relaciones de sentido, que constituyen la dimensión simbólica del orden social. El capital simbólico es la energía social basada en esas relaciones de sentido. Este capital se funda en la necesidad que tienen los seres humanos de justificar su existencia social, de encontrar una razón de existir socialmente. Este es el problema sociológico central para Bourdieu: «La cuestión de la legitimidad de una existencia, del derecho de un individuo a sentirse justificado de existir como existe». De allí la seducción que ejercen sobre los seres humanos los «ritos de institución» («actos de magia performativa»), que aseguran su existencia como miembro ordinario o extraordinario de un determinado grupo, es decir, esa «ficción social» que los hace «asumir la imagen o la esencia social que le es conferida bajo la forma de nombres, de títulos, de diplomas, de puestos o de honores»; y también los «actos de consagración», «capaces de arrancar el sentimiento de la insignificancia y de la contingencia de una existencia sin necesidad, confiriéndole una función social conocida y reconocida». Por eso, la falta de reconocimiento social lleva a la pérdida de la identidad social, a «la miseria propiamente metafísica de los hombres y mujeres sin razón de ser social, abandonados a la insignificancia de una existencia sin necesidad, abandonados a lo absurdo».

Germaná, César. «Pierre Bourdieu: La sociología del poder y la violencia simbólica.» *Revista de Sociología. UNMSM. Facultad de Ciencias Sociales* 11, n° 12 (1999). p. 6.



Amapola Periodismo, *Casa de salud baleada por crimen organizado será rehabilitada*, Fotografía, 2022.



El Sol de Toluca, *Miles de familias no tienen hogar, pero hay 500 mil viviendas abandonadas en Edomex*, Fotografía, 2018.

### **3.0 El habitar como conducto de la experiencia espacial, el inhabitar como despojo**

Hasta este punto, en la investigación se ha establecido una conexión conceptual entre la categoría estética de lo siniestro y el concepto de inhabitar. El establecer esta relación trata de dar respuesta a la apreciación que surge de la experiencia empírica de la espacialidad diseñada que trata intencionalmente de establecer una conexión con las experiencias negativas que ha tenido el sujeto, esta explicación que se ha tratado de establecer desde filosofías académicas como mundanas y es por ello que tiene importancia puntualizarla; a este binomio sobre el cual hay que conceptualizar se le deriva el de habitar-inhabitar, y es al establecer las condiciones mortuorias y negativas de una parte de esta relación que se puede concretar la propuesta conexión entre lo siniestro y el habitar, ambas como experiencias vivenciales. Si bien, más adelante se tratará de perfilar que es el inhabitar, primero es necesario explorar a qué se refiere cuando se habla de habitabilidad, se ve como concepto instrumentado por el gremio arquitectónico en sus disquisiciones teóricas.

En el gremio arquitectónico, sobre todo por parte de aquellos que han sido educados en los claustros académicos, el concepto de habitabilidad posterior a las conferencias de Marburgo de Heidegger tomó un papel central, no obstante, este se mantuvo como una discusión sobre la posibilidad sustantiva respecto a ciertas materialidades. Mientras tanto, la determinante negativa que constituye el inhabitar simplemente se censuró a razón de un aspecto no deseable. Es a través de esa omisión que surgen varias preguntas a las cuales se tratará de dar sentido para llegar al objetivo de este capítulo. En este apartado se busca establecer una lógica argumentativa que exponga la posibilidad del inhabitar y su representación instrumental en los memoriales, con la intención de establecer la conexión simbólica en un sentido alegórico entre la materialidad y el motivo del diseño arquitectónico.

Es esencial, en un primer momento, enfocarse en definir que consideración se toma del habitar y desarrollarlo en profundidad. Se abren una serie de preguntas que orientan la discusión: ¿Es esto un horizonte del accionar por parte del gremio arquitectónico?, ¿cuál es la relación del habitar con la arquitectura? Para dar congruencia a lo propuesto es necesario particularizar la acepción del habitar con la cual se pretende operar. Con la intención de desarrollar una propuesta del inhabitar que contenga una conexión teórica clara, la cual profile y tenga continuidad con el contexto de esta investigación, en especial al conceptualizarlo como determinante negativa del habitar.

Antes de abordar los referentes teóricos a los cuales se alude para tomar una definición del habitar, es necesario aclarar cuál es el objetivo que se quiere alcanzar con este término en conexión con la



categoría a partir de la cual se ha desarrollado la discusión. La categoría de lo siniestro se ha conceptualizado, hasta ahora, como una experiencia, a su vez esta experiencia se explica cómo un proceso estético y vivible o vital. Si bien se parte del concepto como categoría estética, es en esto como un fenómeno vital que se ha centrado la investigación para tomar una postura. En el momento que el objeto arquitectónico no está en el foco de la disertación, sino que este se coloca en los procesos de la experiencia espacial, es que la reflexión toma un sentido donde lo objetual se retoma a partir de lo que sucede con el ser. Tanto del ser que ejerce la acción de diseño arquitectónico, es decir, la propia experiencia de diseñar la materialidad dentro de unas condiciones para ejercer la acción, como posteriormente se explorara la experiencia del ser que vivencia el producto material del diseño llevando. Es así como la cualidad vital sirve de puente conceptual entre la experiencia de lo siniestro y espacialidad, así como del proceso político del que parte la violencia pasada. La cualidad vital abarca diferentes temporalidades que dictan la manera en que se habilita el paso de la acción de diseñar la propuesta de espacialidad hasta su consecuencia material. Es por lo que se buscó un concepto de habitabilidad que abarcara una dimensión existencial al estar.

A pesar de la importancia que se le da al binomio inhabitar-habitar, el experimentar la materialidad no es lo único que define la cuestión del habitar, no se toma como un resultado de la propuesta material de la arquitectura, sino que se expande en su definición. En cierto punto, esta se tiene que cruzar con un aspecto social, ya que la experiencia percibida no solo ronda aquello que materialmente se manifiesta. Sino que se orienta a la percepción desde las preconcepciones sustentadas en narrativas a partir de poderes fácticos que mantienen parte-en en el reparto sensible que configura la escena de lo común. Por esto no solo se pretende abarcar el habitar, sino a partir de ello construir hacia el inhabitar. Este concepto carece de una manifestación material y solo se puede articular como un concepto con representación, ya que es un concepto carente de presentación sobre el cuerpo que pueda ser documentada por el sujeto que lo vivencia. Es decir, que no tiene una cualidad vivencial, sino que se establece desde la ausencia de esta y abre la imposibilidad de ser percibido en carne propia.

Con todos estos puntos en claro, la definición del habitar a la cual se cobije esta investigación abarca una dimensión vital de la experiencia estética y que a su vez contemple el carácter de los significados y los significantes y sus circunstancias dentro de sí una escena de lo común. A su vez, este enfoque parte de la creación de experiencia a partir de la fantasía y la angustia, desde aspectos negativos de la experiencia, la vivencia no descarta aspectos más allá de los fisiológicos como modificadores de la experiencia, por lo que también se toma más adelante una postura sobre la cual se trabaja el fenómeno. El habitar entonces se tiene que explicar desde una postura local para

entender sus condiciones de manifestación, lo que hace posible integrar aspectos fundacionales de la categoría de lo siniestro, como el sentimiento de *infamiliaridad*, que puede sentirse al estar-en algún espacio que extraiga la cualidad de habitar del *Dasein*. Bajo este fundamento, el habitar y la experiencia de espacialidad combinan aspectos para llegar a causar una afección de la materialidad diseñada, que responde de manera infranqueable a las narrativas políticas que dan forma al proceso de diseño arquitectónico. La experiencia entonces no solo abarca a lo vivido ya en la propuesta material, sino que se tiene que explorar desde la vivencia de diseñar el elemento arquitectónico para luego pasar a lo experimentado por parte de un sujeto concreto, junto con los procesos dialécticos previos a su manifestación.

Por sí solo, no hay algún referente autoral el cual cumpla todos los aspectos a considerar en la búsqueda de una definición que se amolde a lo que se quiere abordar. Por lo que se retoman aspectos de varias fuentes autorales para dar forma a este apartado, se ha tratado de que estas propuestas tengan conexión genealógica de pensamiento, así como conexión en los argumentos. En primer lugar, se toma la postura del habitar (*Dasein*) en Heidegger, el cual, desde una connotación literaria, habla acerca de las experiencias espaciales, estimuladas por la narrativa, lo que logra armar una explicación del habitar que liga al objetivo de la categorización estética al disertar sobre el ser, la existencia y la percepción de elementos a partir de las nociones de tiempo y espacio como nociones de un continuo de existencia y construcción de mundo, esto da cabida a proponer el inhabitar (*Undasein*) como determinante negativa del término y las afectaciones que puede causar al momento de articularse como búsqueda poética.

Para continuar con la propuesta a desarrollar en este capítulo, se toma parte de los textos de Jacques Lacan para explicar la angustia y la afección desde la materialidad percibida, con el fin de explicar como la creación de mundo (*Welt*) —concepto que también se explica en un primer momento en la propuesta de Heidegger en *Ser y tiempo*—, esto en un registro de lo fantástico que se conecta con la experiencia con el objeto artístico o arquitectónico. Es necesario aclarar que la construcción de mundo a partir de la experiencia artística también se retoma de Heidegger, pero el posible malestar y angustia que esto causa es la conexión que se tiene con Lacan. Aunque se explica más adelante la crítica que ejerce Lacan a la propuesta de Heidegger, esta ahonda en los aspectos de la psique del ser. Es el malestar que propone Lacan lo que da pie a explorar la protesta que es necesaria para pensar el memorial. Todo esto tiene importancia para articular una interpretación de la experiencia estética displacentera, ya sea como ideal dentro de la mente, así como la importancia de la idea fantasiosa y su afectación para los aparatos perceptivos al momento de experimentar una materialidad en el futuro, lo cual involucra directamente al registro de lo imaginario. Cabe aclarar que, al retomar a Lacan, no se toman su teoría sobre la mente, ni su teoría

sobre el subconsciente como verdaderas, ya que muestran sesgos propios de su época que han sido refutados ampliamente. Se toman como aparato explicativo para otras figuras que entran a discusión.

En Lacan se encuentra una explicación a la tensión propia de la dicotomía experiencial de lo siniestro, desde la pulsión de lo bello y la muerte —como concepto alegórico—. Esta relación de entre vivencia y contingencia estilan el imaginario simbólico que da un plano de continuidad social a lo siniestro como experiencia estética. A partir de esta convulsión del estado de vitalidad, la noción del «yo» se pone en tensión, puesto que el sujeto se encuentra y desencuentra con el cuerpo social significativo que le cobija. Es decir, la separación de la experiencia entre la formación del cuerpo social en el ejercicio del juicio, como se explicó con Hannah Arendt, y la autonomía vital del individuo se ponen en juego. La gestión del goce y el sufrimiento del ser no responden a un juicio individual sino a un aspecto social que tiene influencia, ya sea en el placer o el displacer que experimente. Esto hace que pase del registro simbólico de la experiencia, a las prácticas de la experiencia estética, transformándola a la par en una experiencia vital. Lo anterior es un componente necesario de lo siniestro y del inhabitar. Esto ya que el displacer, a pesar de no manifestarse en el presente, contienen un halo de presencia a través de una percepción de temporalidad dislocada. A partir de lo anterior, se posibilita el establecer ambas formas lingüísticas como adjetivaciones conexas sobre un fenómeno, así como se percibe su conexión de manera empírica en la forma sustantiva de una significación espacial arquitectónica que ha sido diseñada.

### **3.1 El Ser-ahí (*Dasein*), el habitar (*Wohnen*) como condición de espacialidad del ser**

Uno de los trasvases necesarios para llevar a cabo esta reflexión es encontrar una definición del inhabitar que contenga una estructura lo suficientemente sólida. Es necesario hablar del término no solo como determinante negativa del habitar, o como idea contraria, sino que llevarlo a una coexistencia donde se puedan enunciar la forma en que se cruzan los límites de sus definiciones, un espacio intermedio donde coexistan. Dado lo anterior, un paso esencial es establecer un sistema de interpretación del habitar como concepto independiente, pero del cual se origina el inhabitar.

Es innegable que *el habitar* ha ocupado un papel central en las disertaciones contemporáneas de la arquitectura y esto no es poca cosa, solo basta con revisar cualquier bibliografía que refiera al hecho arquitectónico, en cualquier nivel de referencia y esta noción surge de manera pretendidamente natural. En cuanto a la intuición, pareciera que el habitar es un elemento que acompaña de forma indisoluble a lo arquitectónico y lo pone como una conexión total entre ambas,

lo habitable es resultado del ejercicio de diseñar una espacialidad desde el gremio de arquitectura; es esta operación la que habilita el ejercicio de diseñar y da a la habitabilidad la cualidad de destino de la acción, ya que es algo que emerge de manera «presuntamente» inmediata. Pero esta situación gregaria no es más que la ilusión jerárquica a la que se alude para explicar aquello que no tiene una obvia comprobación objetual.

El tratar esta unión entre conceptos como una serendipia o como algo coincidente solo abona a la naturalización del pensamiento mágico dentro del gremio. Trabajar en esos términos hace que no se trate de definir en términos analíticos que es el habitar ni que es habitable, lo cual reduce la reflexión a un ejercicio de carácter adjetivante y jerárquico, y que abona al lenguaje legitimado dentro de la disciplina arquitectónica contemporánea. Aun si asumimos en la práctica descriptiva este reducto como algo operativo, no lo problematiza, solo lo propone como un equívoco infranqueable. A razón de lo anterior se necesita hablar del habitar no solo como forma lingüística para adjetivar, sino como práctica política y vital en un contexto en particular. En los claustros académicos de arquitectura, comunidades políticas donde se habilita socialmente a sujetos para ejercer la acción de diseñar desde un discurso hegemónico, constantemente se coquetea con un acercamiento heideggeriano de la noción del habitar. Sin embargo, de forma paradójica, se suele pasar por alto la explicación que ofrece Heidegger de las prácticas de lo vivible y la importancia de su papel para refugiarse en la respuesta material como la que provoca este estado del ser. También se omiten expectativas que vierte el propio Heidegger, como la elección de un pueblo para erigirse a partir de sus individuos en su máxima potencia o la forma en que el habitar solo se encuentra mediante una realización individual. Al tener en cuenta lo anterior, se despolitiza la forma en cómo se define el habitar para el Heidegger de *Ser y tiempo*, en contraste con su etapa posterior a la desnazificación y que se le invite al ejercicio académico nuevamente. Esta omisión termina por establecer el habitar como una concepción de mundo y expectativa poco clara para el ejercicio del diseño arquitectónico. Omite por completo que el habitar no es una definición continua en toda la obra del autor, ni como esta, en un inicio, se usó para fundamentar ideales fascistas y nazis. Esta característica de lo vivible, así como de los seres que han sido despojados de su cualidad de vivir, hacen de puente interpretativo con la categoría de lo siniestro, cosa que da sentido a la administración de muerte desde una necropolítica.

Se puede pasar por alto los presupuestos que se tiene sobre arquitectura y su facultad de «crear el habitar», pero esto pasa por alto a los sujetos concretos que ejercen la actividad del diseño arquitectónico. Al mismo tiempo, se da como un sobreentendido el sentido que debe de tener el producir lo habitable desde el discurso legitimado dentro de la arquitectura, donde se tiene como presupuesto el mantener al ser humano vivo y como foco del hacer arquitectónico. Cosa que a final

de cuentas se lleva a lo mismo, a mantener lo vivo del ser; bajo esta premisa se asigna como sentido la interdependencia del habitar como sentido o fin último de la práctica arquitectónica. Aun así, no se deja claro cómo se da esta interrelación entre ambos términos, solo se deja como un devenir natural y como tal se tiene que poner en duda al estudiar el origen de esta noción. Generalmente, se asume, incluso por parte de arquitectos y arquitectas con una carrera consolidada en el ejercicio del diseño arquitectónico, que la acción de diseñar solamente cobra sentido en el momento que esta se convierte en una acción con una finalidad clara y concisa. La habitabilidad se postula como búsqueda teleológica del ejercicio y se coloca como razón final el crear espacialidades pretendidamente habitables sin definir que es habitable. A final de cuentas, el diseño arquitectónico se enseña para desenvolverse en un primer momento desde una lógica práctica que parte de formas y discursos legitimados. Estas formas materiales muchas veces son las edificaciones a las cuales se les otorga valor social en su proceso de diseño, así como a las figuras que ejercieron la acción de diseñar. La arquitectura en su misma lógica establecida dentro de la disciplina, no es más que un discurso que encuentra su origen en formas legitimadas desde el momento que se institucionaliza.

Al establecer la habitabilidad como horizonte operativo es *rara avis* que en el desarrollo teórico se ahonde en qué términos o condiciones opera la habitabilidad, mucho menos en las prácticas. Aun así, se asume que el habitar es algo deviene directamente de la acción de diseñar, es algo que se da de manera pretendidamente natural para el gremio. Como se dijo anteriormente, en la práctica pasa a ser simplemente una forma adjetiva para describir la acción, haciéndola incluso sinónimo de arquitectura. Al hacerlos sinónimos se pasa por alto las condiciones del ser que habita y se da por sobre entendido las razones sociales y políticas que acaecen en esto.

A partir de las condiciones del habitar, desde el gremio de la arquitectura hay que dar claridad a cómo es que la habitabilidad pasa a estar en el foco del ejercicio arquitectónico, a razón de lo anterior se necesita examinar cómo surge la propia idea del habitar. Esta está ligada a una acepción de transactividad entre el sujeto y las facultades que le permiten intuir su inserción en el mundo. Desde una intuición de temporalidad y una intuición de espacio se provoca un movimiento desde el cual el ser se reconoce a si mismo fuera del mundo. Heidegger aborda este concepto de la existencia del ser en *Ser y tiempo*, sin embargo, no es hasta su segunda etapa de producción —la *Kehre*—<sup>106</sup> que profundiza y puntualiza sobre el concepto del habitar en su famoso ensayo

---

<sup>106</sup> El filósofo alemán denomina a este cambio giro o viraje (*Kehre*), donde la analítica del ser-ahí o *Dasein* pierde protagonismo y se pone el acento en la instalación en el despliegue y la verdad del ser (*Seyn*). Heidegger utiliza el término «*Seyn*», proveniente del alemán antiguo, para indicar, por un lado, la nueva tarea de su pensamiento, centrada en el pensar el ser y la historia del ser en dirección al hombre. Por otro lado, el



*Construir, habitar, pensar*. Primero hay que dar un poco de contexto histórico de, como se da esta conferencia, ya que fue la primera que realizara posterior a la desnazificación de Alemania, así como su dimisión del partido nazi. Presentada en Darmstadt, la lectura primero se le dio como un texto filosófico y no es hasta la segunda mitad del siglo XX que se le dio una interpretación desde el gremio de la arquitectura. Ahí se interpreta como un texto que retoma el habitar como un fenómeno que responde a la totalidad de la permanencia terrenal del sujeto articulada, a la espacialidad propuesta ante él. Hace del ser un algo arrojado como mortal a la tierra, que pasa de la «simpleza» del construir, que una consideración del habitar que coloca este concepto en una dimensión «superior y trascendente».<sup>107</sup>

Es necesario señalar que la interpretación que se adjudica al gremio arquitectónico en los anteriores párrafos, y a la cual se ha anotado por carecer de sustento, ha sido reconstruida a partir de las introducciones realizadas por los claustros académicos de arquitectos. Esta curaduría va dirigida a mostrarse como material de consulta teórica para su lectura por parte de estudiantes y profesionistas de la disciplina. La crítica que se le hace es, en gran medida, por pasar por alto varias de las consideraciones que elabora Heidegger previo a proponer la noción del habitar. Para ello, en primera instancia, Heidegger elabora desde uno de los prefijos de la palabra arquitectura, así como la que emerge de ella en acción, es decir, la del arquitecto. Es necesario aclarar que el tema en el cual se centrara la discusión, a partir de Heidegger, es el del proceso lingüístico. La separación es prudente, ya que la división que se ejecuta en esta conferencia, es una separación entre el existenciario propuesto del habitar y no una sustantivación en cuanto referencia a un entorno construido. Es así como se tiene que mantener un carácter analítico del lenguaje en el cual necesariamente opera como un proceso histórico, al ser una precondition de la experiencia tanto en la propuesta material del diseño arquitectónico como en la expectativa de la acción de diseñar. En otras palabras, este excursus sirve para entender la relación entre el habitar la arquitectura y el diseño arquitectónico, desde el presupuesto hecho en la figura del arquitecto como sujeto histórico.

Hay que mantenerse a un lado del pensamiento de Heidegger, más no atrás de él, para desentrañar lo que buscó elaborar al hablar del concepto de habitar. Particularmente lo que expone en *Hitos*.

---

término «*Sein*» alude específicamente a la relación intrínseca entre ser y *Ereignis*, algo que se desarrollará en el cuerpo del trabajo.

Es sabido que la fenomenología francesa se edifica trazando un campo fenomenológico entre Husserl y Heidegger

Lucero, Jorge Nicolás. «El modo carnal del acontecimiento: aportes de la Kehre heideggeriana a la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty.» *Diánoia* LVII, n° 69 (2012): 71-100. p. 72.

<sup>107</sup> Este fragmento es recuperado de una traducción de *Construir, Habitar, Pensar* sin referencia de traducción y sin autor de la introducción, al sitio web de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. A la cual, por su accesibilidad y gratuidad, se recurre en las universidades públicas.

Texto en el que aclara que «(Seguramente el concepto de *arkhé* ἀρχή no es un concepto «arcaico», sino una reinterpretación posterior que fue reconducida y atribuida al inicio de la filosofía griega a partir de Aristóteles y, después, con la «doxografía»)»<sup>108</sup> y es que la importancia no está en el origen de la palabra sino en el hecho de que hasta una palabra que se presupone fundacional, es parte de un proceso histórico y lingüístico que de manera automática no nubla ni aclara el significado y la reacción al término. El cambio se da que al ser consciente de que se conoce este proceso histórico, la noción pre teórica colapsa a interior del ser, desoculta y modifica esta intuición infranqueable de lo fundacional. Es particular en el término arquitecto que da carácter a la arquitectura donde *archi* deviene del *arkhé*, siendo *arkhé-tekton* ἀρχι-τέκτων. Lo que se trata de aclarar a partir de la propuesta de Heidegger es que, incluso los términos a los cuales se les da el beneficio, principios como *arqué*, *arkhé* o *arjé*, tienen un proceso histórico que les precede y que muchas veces ha sido olvidado. Los términos tienen un tiempo que se les impuso, cosa que la interpretación contemporánea también tiene que asumir. Esto hace que la interpretación solo opere cómo la lectura en un ahora, un tiempo y espacio que modifica al ser interpretante.

Al tomar la exploración sobre la composición del vocablo arquitecto como ejemplo podemos ver que para Heidegger *la historia* se vuelve una historia de olvido y desocultamiento, donde el malestar de la existencia da una intuición de pérdida y necesidad de conocer. Es mediante este impulso por permanecer y conocer que el sujeto se ve impulsado a re-conocer y desvelar. El desvelamiento, que en un principio se da desde la imaginación que completa lo parcialmente oculto, que se intuye, aquello que reside solo en potencia. Este juego de ocultamiento y revelación forman una parte de la noción de verdad que formula Heidegger, proporciona un primer puente conceptual entre lo siniestro en el pensamiento de Heidegger, ya que, si bien este nunca ahonda en este concepto en particular, retoma algunos aspectos que parecen cercanos.

La conexión entre el origen del vocablo de arquitecto y el del habitar es relevante en el momento que lo habitable no existe antes que la noción de arquitecto. Y es en la figura del arquitecto que se encarna una razón designativa de lo habitable que se da por sentado en un sentido tradicional de la práctica. Ver a los y las arquitectas como sujetos que a partir de su ejercicio pueden designar cómo opera la habitabilidad, casi siempre pasa por alto como el concepto de habitabilidad que postulan tiene influencia la configuración que nace de las posturas naturalizadas por parte de los actores que ejecutan el ejercicio de gobierno, de una y otra manera se ciñen a los que estos consideran como habitar, así como los sujetos históricos a los cuales va dirigida la posibilidad de

---

<sup>108</sup> Heidegger, M. (2001). Hitos. En M. Heidegger, *Sobre la esencia y el concepto de φυσικός. Aristóteles, Física B, I (1939)* (págs. 199-251). Madrid: Alianza. P. 205.

ser en esos términos. No es coincidencia que muchas veces aquello que se consideraba un habitáculo para personas en un estado de opresión, se les asignen entornos para vivir que no son «habitables», y a pesar de esa omisión de principios de habitabilidad siguen vivos. Lo habitable se asigna como una forma «digna» de vivir y esto no puede desprenderse de la figura que le da forma a esa dignidad, cosa que recae en la postura tecnificante de la disciplina.

Pues bien, hay que reconocer que la interpretación contemporánea eliminó en lo explícito lo que para Heródoto era el *arkhé*, ya que es un vocablo que designa mando y poder. Como anota Reiner Schürmann en *El principio de anarquía*, es hasta Aristóteles cuando el concepto de mando se asume como una unión indivisa con el comienzo. A la sombra de este comienzo-mando<sup>109</sup>, reinterpretado en las academias de Bellas Artes en el siglo XVII, que el término arquitecto, se politizó e instrumentó como dispositivo legitimador a la disciplina arquitectónica, llevándola al ser que la ejecuta, es decir, al que ejerce la actividad de diseñar. Situación que colocó a aquel con este comienzo-mando con dominio sobre este ejercicio a partir de una presuposición de acción mediante la razón. Esta idea de arquitecto es la que en origen retoma Heidegger al hablar del *arjé* y la cual trata de desmontar.

Desde una perspectiva contemporánea, no podemos vislumbrar que el proceso productivo de los entornos con una connotación de espacialidad, e incluso de lo habitable, se encarne en un solo ser, aunque académicamente se le da esa cualidad al arquitecto o arquitecta. Aunque no se atiende que es la habitabilidad, se asume que la disciplina de la arquitectura habilita a un ser para ejercer y designar sobre esto, es la academia y la pretensión de virtud la que le otorgan el *mando* sobre el habitar. Antes de definir sobre lo que tiene mando, es decir, el habitar como fin del ejercicio de los y las arquitectas, vale la pena extender en el aspecto político que lleva consigo el término arquitecto, cosa que se intuye desde la disertación anterior. El mando entonces toma un tema central, ya que pareciera que el ser habilitado puede establecer un inicio sobre el instante en el cual se designa o adjetiva algo como arquitectura o como habitable. La lectura histórica que propone Heidegger habilita para poder reconocer las diferentes esferas de influencia que causa el acto lingüístico. De esta manera, el mando tiende a entenderse como una base epistemológica del ejercicio, es decir, que aquel que es el primero que manda es el primero que hace y contrariamente quien manda es el primero. En otras palabras, es la figura que puede o no estar encarnada en un

---

<sup>109</sup> Este binomio se explica desde el espacio de singularidad y jerarquía que se le otorga al concepto de originalidad desde el siglo XVII. Esto quiere decir que aquel sujeto que es asumido socialmente como creador o como el generador de una idea, sea o no sea realmente, es aquel que tiene el mando para decidir las acciones siguientes sobre el curso de ese ejercicio. Esto puede ser en un ámbito artístico, una obra arquitectónica o en el ejercicio político.

ser que logra repartir las partes-en para ejercer. Puede ser un proceso político, pero necesariamente es un ejercicio de gobierno y comando.

Son lo que Rancière en *El reparto de lo sensible* designa como las figuras que realizan el recorte sensible de lo común de la comunidad, o aquellos establecen las formas de visibilidad y disposición al hacer el paso a las instituciones modernas. En este sentido, se puede aclarar la comunión entre lo político y lo estético, que a su vez tiene una conexión con la lingüística que configura la experiencia y la interpretación de lo percibido. Es por ello por lo que el acento de la interpretación etimológica de lo que es el arquitecto se suele dirigir al *arkhé* y no al *tektōn*, ya que esta postura les reduciría a sus prácticas. Hay una contradicción entre el mando que opera en el ejercicio teórico; paralelamente se suele deleznar la relación que se tiene con la expresión material de la disciplina. Esta omisión se da porque comúnmente al momento de realizar una edificación los postulados teóricos pasan a segundo plano, se ven sometidos a una inconclusión de lo ideal. La inconclusión del ideal teórico hace al hecho construido siempre aberrante al tener presencia material, cosa que completa la paradoja de la acción en el ejercicio de diseñar, mientras que pretende, de manera prescriptiva, abordar las problemáticas de la acción de diseño dirigida a la arquitectura. Pareciera que esta división política aún se refugia en la división entre las artes nobles y las artes manuales que se propuso en el Renacimiento, pero que en términos materiales opera como administración biopolítica del ejercicio del mando. Separa entre arquitectos y albañiles que, aunque trabajan en conjunto, unos tienen la capacidad de la designación de lo que es o no habitable —mas no inhabitables— y los otros no, se establece un reparto sensible que opera en la esfera de lo común. La inconsistencia de esta visión responde a la designación social del gremio arquitectónico como aquel que nombra la existencia del habitar, lo cual es revisable.

Al echar la vista atrás hay que realizar una advertencia sobre el sesgo de interpretación que se ha dado a partir de la occidentalidad. Tanto Heidegger como su contemporáneo y teórico de lenguaje francés Émile Beneviste suelen aludir a «nuestra cultura» para ejecutar un descarte intuitivo respecto a la imposibilidad que se tiene de referir desde otras culturas, no obstante, estas existen y son presentes en el mundo. Podemos sacar de esta parte de la reflexión que es imposible o improcedente pretender universalizar el modo de ser, estar y habitar. Incluso el habitar, como notaremos más adelante, es una forma particular del ser, hace que lo habitable se entienda en lo local, no solo como espacio sino como tiempo. En congruencia con el hilo de advertencia hay que reconocer, aunque sea de manera parcial, cuáles son los agentes que han modificado esta interpretación. El primero de estos agentes que hay que destacar son las academias, las cuales inmersas en las formas de racionalidad tienden a resolver el juicio en sus formas objetuales o racionales. En un segundo lugar, y para ubicarlo en lo que actualmente se entiende como la

actividad de diseño, es en el propio gremio que parte de los claustros académicos de arquitectura. Es así como la arquitectura y el producto de su acción, reconocido socialmente como habitable, parecen confundirse con una virtud sin bases conceptuales sólidas más allá que las del ejercicio de un lenguaje legitimado.

Para continuar con lo expuesto hasta ahora, la propuesta de Heidegger sobre el habitar toma un rumbo que da sentido a este retroceso teórico. Es con base en su propuesta fenomenológica que se puede anclar el pensamiento del habitar e inhabitar sobre la acción de diseñar experiencias espaciales y lo que se expone en esta investigación. Como ya se había mencionado juega un papel fundamental la conferencia *Construir, habitar, Pensar*. En el texto se parte de las etimologías alemanas de una serie de palabras, que pasan del alto alemán a expresiones comunes. Se comienza desde la palabra (*buan*) que se transformó en el término de uso coloquial (*bauen*), este se traduce como construir. No obstante, esto originalmente tenía un significado relacionado con el habitar (*wohnen*). Esta relación no puede reducirse a una respuesta finalística, ya que lo coloca como proceso lineal y desarticulado entre conceptos contingentes el uno del otro. Verlo como proceso lineal, tal como se ha trabajado en muchas academias, fracasa en abarcar la heterogeneidad del habitar. Se reduce toda divergencia en la concepción del habitar a un error que contradice la búsqueda teleológica del ejercicio de construir y de habitar, proceso que arroja la noción del espacio sin edificar a una existencia marginal. Este presupuesto de marginalidad hace que para el interés de la disciplina arquitectónica sea sencillo ver un «legítimo habitar» como un fin del ejercicio de arquitectura. Aunque no parezca claro del todo, al centro de esto se encuentra una pregunta por el ser a través de su sentido. Se tiene un problema con el ser, el cual se atiende al abarcar su acción en su espectro vital. La universalización del sentido del ser y el horizonte de emancipación mediante un análisis objetual de la realidad se descompone hacia sus entrañas. Como menciona Heidegger:

El construir no es solo un medio y una forma para el habitar. El construir ya es en sí mismo un habitar [...] No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos habitado en la medida que habitamos [...] Construir y habitar, cada uno a su manera son siempre ineludibles para el habitar.<sup>110</sup>

Habría que cuestionarse, como surgió esta división de mundo. Este sueño moderno de cobijar a todo lo humano bajo un mismo término hace de la biología destino, pero no es más que otro equívoco del destino fracasado, resulta en un juego entre la necropolítica y la biopolítica como

---

<sup>110</sup> Heidegger, M. (2015). *Construir Habitar Pensar*. Madrid: La Oficina. p. 13,19,49.



resultado del ejercicio de diseñar. Confronta ante la imposibilidad de atajar, incluso desde el cuerpo del individuo, la posibilidad de la universalidad de cuerpos. Y que en la forma del habitar no solo se norman las posibilidades del ser a la vista, sino también las del ser a la mano. En otras palabras, la búsqueda moderna termina por ser profundamente politizada, en tanto ejerce de determinante para aquellos cuerpos y seres que tienen la posibilidad de ser y estar. Esta posibilidad no puede entenderse solo como una posibilidad positiva, sino que los seres que ya existen puedan ser contingentes. El mundo puede transformarse, lo cual en términos de potencia se ve como un ente en confrontación y disenso a la conformación interior del ser, es decir, el peri-mundo se puede ver un inexistenciario del ser.<sup>111</sup> Se abre el espacio como una interpretación del sujeto en su conformación ontológica entendido el mundo como un mundo que existe en paralelo al mundo del sujeto lo que le habilita a estar-ahí mas no en la desarticulación de sus condiciones de percepción, siendo tiempo y espacio. Esto surge como una interpretación de lo expuesto por Heidegger:

El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está, más bien, «en» el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del *Dasein*, ha abierto el espacio. El espacio no se encuentra en el sujeto, ni el sujeto considera el mundo «como si» éste estuviera dentro de un espacio, sino que el «sujeto», ontológicamente bien entendido, es decir, el *Dasein*, es espacial en un sentido originario. Y porque el *Dasein* es espacial en la forma descrita, el espacio se presenta como *apriori*. Este término no indica algo así como una previa

---

<sup>111</sup> Cabe aclarar que el termino inexistenciario se propone en términos de potencia. Con lo propuesto hasta ahora la muerte se plantea en términos binarios, pero no la presencia. Es así como la posibilidad de la extirpación de la presencia se ve como el acoso de una fantasía, que existe como posibilidad más carece de manifestación o conducto inmediato. No obstante, la configuración de la fantasía en este sentido dota de un plano de consistencia a la conformación de redes de significación a un nivel social. A partir de entender el mundo con un malestar constante donde la posibilidad de contingencia del cuerpo propio y extenso se entiende que el sujeto pueda operar desde un principio practico haciendo de la segregación un ejercicio necesario para su continuidad corporal. Puesto en otras palabras le ayuda a sobre llevar una realidad hostil, tanto idealmente como materialmente.

La brecha que separa la belleza de la fealdad es por lo tanto aquella que separa a la realidad de lo Real: lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real. Encontramos la misma descomposición en Hamlet, cuando Ofelia pierde su estatus como el objeto de su deseo, y comienza a representar para Hamlet el repugnante movimiento inmortal de la vida primigenia, el ciclo de generación y corrupción en el que coinciden Eros y Tánatos y en el que cada nacimiento significa el principio de la descomposición [...]. En el transcurso de este proceso la fantasía de Hamlet se desmorona, de modo que cuando Ofelia se torna, por así decirlo, aproximable en un modo directo, sin la pantalla de la fantasía, Hamlet ya no está seguro de dónde encaja, observándola con un extraño despojado, como si le resultara ajena.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Ediciones Akal, 2011. p. 47- 48.

pertenencia a un sujeto primeramente sin mundo, que proyectaría desde sí un espacio.<sup>112</sup>

Llegados a este momento, ya se puede dar una definición del habitar desde la lectura que le da Heidegger. El *Dasein* para Heidegger una serie de consideraciones que salen del individuo. El estar-en es una constitución esencial de un ser en su expresión existencia. Este existe mientras se reconozca en el tiempo y en el espacio. Esto se liga con la arquitectura cuando designa nociones como casa o espacialidad a una experiencia de lo construido, en tanto este lugar enraíza existencialmente al ser para ubicarse a sí mismo. Esta noción habilita al sujeto a ser plenamente consciente de si, consciente de su pasado y las posibilidades de su presente y futuro. Esta idea hace del habitar el estado existencial del ser donde esté tiene la posibilidad de ser completamente humano. No obstante, no se repara en que es este completamente humano. Este espacio de donde proceden las cosas que constituyen al ser, lo que hace que las cosas sean lo que son, al momento en el que el ser se proyecta desde su afección a la realidad física, cultural y social del mundo donde se despliega. El sujeto desde su noción de espacialidad y su singularidad se define a sí mismo, así como define su potencialidad, al momento que puede articular su conformidad consigo mismo, abriéndose de una forma no intencional, pero consciente al mundo como menciona Heidegger, «En la disposición afectiva, el *Dasein* ya está siempre puesto ante sí mismo, ya siempre se ha encontrado, no en la forma de una autopercepción, sino en la de un encontrarse afectivamente dispuesto».<sup>113</sup>

La propuesta de Heidegger ofrece una postura frente a lo social, donde esto pasa a un plano secundario, el foco se pone en el encuentro del ser con lo suyo y no con la otredad. La masa social, desde su perspectiva, limita la plenitud del ser. Ya que la masa está arrojada a las condiciones productivas de la modernidad que alejan de la esencia existencial del ser. Podemos ver cómo en esta perspectiva hay en la cercanía y la familiaridad una lectura de bondad moral contra la modernidad productiva que toma la plenitud del sujeto desde sí mismo en una visión que denostó a la condición de otredad llevada a lo social. Para aclarar, la plenitud se da cuando el *Dasein* se encuentra con lo a la mano, que para efectos de esta investigación puede designarse en lo arquitectónico que envuelve a la experiencia común. Esto deviene en la determinación de una forma del espacio dentro de la familiaridad, la cual se explica desde una condición de

---

<sup>112</sup> Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 1995 § 24

<sup>113</sup> Heidegger, Martin. 1995. *Ibid.* § 29

desalejamiento. Este ser que habita en plenitud es aquel que opera en medida del des-alejamiento con su mundo. Como menciona Heidegger:

Desalejar quiere decir, hacer desaparecer la lejanía, es decir, el estar lejos de algo; significa, por consiguiente, acercamiento. El *Dasein* es esencialmente des-alejador; por ser el ente que es, hace que el ente comparezca viniendo a la cercanía. La desalejación descubre el estar lejos. El estar lejos, al igual que la distancia, es una determinación categorial del ente que no es *Dasein*. En cambio, la desalejación debe ser entendida como un existencial. Sólo en la medida en que el ente queda de algún modo descubierto para el *Dasein* en su estar lejos, se hacen accesibles en el ente intramundano mismo «lejanías» y distancias respecto de otro ente.<sup>114</sup>

De esta manera, la propuesta ontológica heideggeriana es, en base, una ontología adverbial que separa desde el modo de estar, lo que contrapone a aquellos que *son* o habitan en plenitud y los que no. Si bien reconoce formas de ser, es decir, otras formas de vivir y habitar, Heidegger considera que surgen de principios ontológicos errados. A pesar de esta presunción de falibilidad no los menciona como inferiores, pero es fácil ver por qué se tomó como principio para las ideologías fascistas. Dicho esto, con cierta melancolía, reconoce una forma no específica de habitar, que posibilita la máxima expresión del ser anclado en un pasado localista e histórico. Esta propuesta refuerza el foco, donde hay un solo ser o individuo que habita de forma «auténtica»: «No hay los hombres y además espacio; porque cuando digo «Un hombre» y pienso con esta palabra en aquel que es al modo humano, es decir, que habita»<sup>115</sup>. Esta idea hace que desde el sujeto se cuide, vele y trabaje en sentido de permanecer, es decir, que el habitar en el mundo es un modo de construir y conformar temporalmente el estado del habitar. Reside en la técnica y en el hacer este sentido de construir, que al llevarse al ejercicio arquitectónico se transforma en un servicio al habitar de los seres. Desde la propuesta heideggeriana se soporta el devenir naturalizado de la aplicación de la técnica al habitar, pero esto abona a la separación de los que habitan y los que no. Es así como señala y separa la realidad material diseñada y la experiencia que continua de esta. En palabras de Heidegger

Por otra parte, sin embargo, aquellas construcciones que no son viviendas no dejan de estar determinadas a partir del habitar en la medida en que sirven al habitar de

---

<sup>114</sup> Heidegger, Martin. 1995. *Ibid.* § 23

<sup>115</sup> Heidegger, Martin. *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal, 1994. p. 131.

los hombres. Así pues, el habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir. Habitar y construir están el uno con respecto al otro en la relación de fin a medio.<sup>116</sup>

Con base en lo anterior se considera necesario aclarar que la definición con la cual se conceptualiza el habitar, si bien retoma algunos aspectos de la propuesta heideggeriana es necesario separar de la totalidad de lo expuesto en Heidegger. Ya que la propuesta extensa sobre el habitar contiene elementos que no se consideran adecuados para una definición con la que se opera. Aunque parezca una obviedad el habitar se hace operativa desde una definición propia que emerge de la crítica a la propuesta antes mencionada. Desde la lectura de Heidegger el habitar si bien es definido desde lo social, no es más que un paso que se da de la condición de vivencia desde lo social a lo individual, este proceso se culmina a razón del desocultamiento de las posibilidades del ser en un entorno que prima al individuo. Se habla del individuo inserto en lo social, pero este es aquel que da al mundo forma; este ser individuo construye el mundo. No obstante, esto parece un tanto alejado a la forma de *Weltbuild* a la que se alude para la noción de habitar que se está desarrollando. En especial el memorial no depende de la construcción desde un cuerpo presente, y los cuerpos que le habilitan son los cuerpos extensos de lo social. El acercamiento o des-alejamiento como medio para consolidar la experiencia del habitar se da en un ente social que conoce y reconoce la construcción social del ser. Con base en lo anterior, se entiende que el ser que habita tiene que considerarse como una conformación histórica donde el ser se desarrolla a su máximo, pero no inserto en una comunidad, sino como parte dé. Esta comprensión integra a los seres que por su propia agencia política y territorial no pueden salir de la masa moderna y que han tenido que encontrar formas de habitar dentro del sistema homogenizante, alude a su *differance*. Como anota Arendt en contraposición con la propuesta heideggeriana:

La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia. Labor y trabajo, así como la acción, están también enraizados en la natalidad, ya que tienen la misión de proporcionar y preservar -prever y contar con - el constante aflujo de nuevos llegados que nacen en el mundo como extraños.<sup>117</sup>

Aun así, la noción de cercanía que construye espacialidades ordinarias y que le dan al ser su noción de espacialidad para conformar el ser-ahí o *Dasein*, también se da a partir de una concepción social *inextenso*. Los cuerpos políticos conforman agendas de acción en las cuales el ser se ve inserto

---

<sup>116</sup> Heidegger, Martin. 1994. *Ibid.* p. 140.

<sup>117</sup> Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. pp. 22-23

mas no con completa agencia y esto no necesariamente lo integra a la masa deshumanizada, como plantea Heidegger. La comunidad, como se mencionó con anterioridad, no opera en términos enteramente positivos; es sustancial recalcar que la creación de una comunidad política necesariamente trabaja como una exclusión interior exterior, acto que termina por antagonizar a lo ajeno, pero que a su vez ayuda a la supervivencia y a la noción de muerte diferenciada del exterior. Termina por ser un doble juego del concepto donde la cualidad que les conecta es la posibilidad de que ese habitar sea pasajero. Es en lo común que se coloca la expectativa de continuidad de la presencia. Establece lo que es propio individual, lo que es común y lo que es ajeno.

Al llevar esto a la figura del memorial, el significado del hecho mortuorio no se dirige ni se experimenta de la misma manera por diferentes cuerpos políticos. Al momento de diseñarlo o preverlo no se puede tener la misma conexión con el trauma de la violencia si no se pertenece al cuerpo político que se la ha arrebatado parte de su carne. Si bien no es un algo decretado, se puede intuir que una persona cuyo habitar le ha sido arrebatado, o incluso un hecho más violento, que la noción de espacio de su ser se le ha negado, puede emular de manera simbólica ese trauma con mayor potencia. De igual manera, no se puede esperar que el total de personas perciba el hecho de violencia narrado con tal potencia que los regrese a un colapso de la imaginación mediante el trauma. Diferentes comunidades asumen como propios diferentes traumas y estos toman por asalto su mente de diferente manera. Una persona que, por ejemplo, sea profundamente machista o que niegue el estado de violencia perpetrado sobre las clases proletarias, difícilmente tendría una conexión afectiva las propuestas de memoriales que han surgido para los feminicidios en México. Aun así, puede que tenga una mayor conexión con el placer estético que produce el memorial de las víctimas de la violencia en Polanco, ya que las condiciones del ser dependen de un tiempo y un espacio en donde este se desarrolló y de las narrativas políticas del cuerpo político al cual pertenece. Aun así, en los memoriales, el concepto de lo privado se rompe para exponer en lo público el trauma que han vivido tanto individuos como la comunidad que les sobrevive. Si bien la experiencia va dirigida especialmente a una comunidad que vio el inhabitar de parte de su cuerpo social, no priva a otras comunidades de experimentar esta elegía a la muerte del otro, proceso que da paso a un significado intermedio entre lo privado y lo público de la experiencia de espacialidad. Como menciona Arendt:

La palabra «privada» en conexión con propiedad, incluso en términos del antiguo pensamiento político, pierde de inmediato su privativo carácter y gran parte de su oposición a la esfera pública en general; aparentemente, la propiedad posee ciertas



calificaciones que, si bien basadas en la esfera privada, siempre se consideraron de máxima importancia para el cuerpo político.<sup>118</sup>

La condición de ser-ahí rompe los términos más estrictos de la privacidad, de manera que la simple existencia da las primeras condiciones políticas del habitar, así como del ser. El ser no tiene agencia en su propia existencia ni en donde existe, es arrojado al mundo y es en su proceso vital que estas primeras nociones pasan a integrarse como definitorias de su existenciario en la comunidad política que lo envuelve. Si bien esta propuesta ve a la comunidad como una exclusión, no por ello tiene que mantenerse antagonizada o en contraposición a otras comunidades que no busquen activamente la muerte del otro. De esta manera, aunque la muerte del cuerpo político se dé parcialmente, el movimiento vital, político y estético se ve dirigido a preservar la memoria, a mantener una pulsión de trascendencia de lo social, no individual, que se traduce de forma simple a la designación, mediante de la arquitectura, a una experiencia de espacialidad que evoque la memoria del cuerpo no presente. De acuerdo con Arendt:

La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia. Labor y trabajo, así como la acción, están también enraizados en la natalidad, ya que tienen la misión de proporcionar y preservar -prever y contar con - el constante flujo de nuevos llegados que nacen en el mundo como extraños.<sup>119</sup>

Es en esta condición de vitalidad que se da cuenta del otro, por lo que hay que explorar la construcción de mundo mediante la experiencia vital del ser. Hasta donde sabemos, el ser humano es el único ser que tiene cosmovisión. Heidegger explica esta división en *Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, Finitud, Soledad* parte de tres tesis rectoras donde diferencia una propuesta sobre los estadios de presencia de la vida. Donde la piedra carece de mundo (*weltlos*), el animal es pobre de mundo (*weltarm*) que mediante su incapacidad de verbalizar su percepción de mundo pasa a tener la percepción no significativa del mundo o un perimundo o medioambiente *Unwelt*, lo que lo hace enteramente dependiente los estímulos de su mundo. Hasta este punto los entes que se han nombrado se les caracteriza como seres sintientes de un orden diferente y no como seres humanos, ya que pertenecen a un externo a lo humano. Esta separación en gran medida se da por la incompreensión causada por la incapacidad de penetrar en

---

<sup>118</sup> Arendt, Hannah. 2009. *Ibid.* p. 69.

<sup>119</sup> Arendt, Hannah. 2009. *Ibid.* p. 23.

la percepción fuera del sesgo del propio ser, coloca a los entes en un plano óntico,<sup>120</sup> carentes de relación con el ser salvo de forma instrumental desde lo humano. Es con esta separación de por medio que se abarca la forma en como el ser configura su mundo (*Weltbild*). Es en esta división que el *Dasein* o el ente que puede comprenderse cómo ser, es el ente encuadrado que existe plenamente. Propone una ontología adverbial, que es dependiente de una condición pre teórica que da al ser la noción de lugar y tiempo. Por un lado, la noción del estado del tiempo le permite al ser verbalizar y proyectar, en tanto este explora él fuera de sí al futuro y el pasado. Al mismo tiempo, la noción de espacio o lugar le ayuda a distinguir ese mundo que ni es ni existe, hace del mundo (*Welt*) un inexistenciario del *Dasein*. Esto habilita para que el plano ontológico donde el ser es dependiente de un lugar y tiempo donde se ve constreñido o arrojado a construir y habitar, se ve cómo una ontología regional, en tanto vislumbra la posibilidad de las variaciones del ser.

Al reconocer otras formas del ser-humano se reconoce como otros seres de diferentes antecedentes culturales construyen su *welt*, este responde a una construcción sociolingüística codificadora que muestran el mundo a su alrededor nominándolo de formas particulares. No obstante, esta explicación necesita particularizar que diferentes colectivos con diferentes construcciones sociolingüísticas construyen diferentes formas de mundo. Aun así, para los estados modernos y sus instituciones, como lo es la academia y el gremio arquitectónico, es necesario operar desde la idea de universalidad, hace uso de una sola forma homogénea y consolidada de ver el mundo.

La universalidad occidental entra en cuestionamiento al hacer consciente que conviven de forma alterna y no paralela a otras formas de hacer mundo. Pone en entredicho la idea surgida del orden jerárquico de la perspectiva eurocéntrica (constructo que a su vez devino en el privilegio de moldear las formas comunes y reproducibles del mundo, así como la reproducción del entorno habitable). Para ejercer la crítica a la idea de sujeto universal, esta tiene que tomar en cuenta como se enuncia la cuestión desde la percepción de los sujetos que moran en la alteridad. Al dar igual valor a estas otras maneras de hacer mundo, la respuesta universal termina por ser un axioma simplista. La migración pone en contacto los diferentes *antropos* y las diferentes formas del *Welt*, desarticula el proyecto moderno y la temporalidad de este, esta desarticulación y percepción de múltiples tiempos y espacios dejan entender que el tiempo está fuera de sí.

---

<sup>120</sup> Desde Heidegger se distingue entre «óntico» (*ontisch*) y «ontológico» (*ontologisch*). 'Óntico' puede traducirse: «que se refiere a los entes». 'Ontológico' puede traducirse: «que se refiere al ser. Para Heidegger «la descripción del ente ultramundano (*des innerweltlichen Seienden*) es óntica; la interpretación del ser de este ente (*des Seins dieses Seienden*) es ontológica. Heidegger mantiene que la descripción «queda pe-gada al ente» y es, por tanto, óntica.  
Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 1995 §§ 3, 4, 10, 77,

No es posible continuar pensando lo humano como una masa monolítica, sucinta a un proyecto de emancipación mediante el *logos* que nunca pretendió nutrirse de otras formas de ser en el mundo. A pesar de haber considerado otras formas de mundo —cosa que aún se hace— estas se entienden como periféricas y asimilables dentro de su pretendida universalidad. Pero entonces, ¿cuáles son los ensamblajes políticos a los que podría atenderse para coexistir en la ruina de este proyecto? A veces se ha aludido a la figura de comunidad, como una amplitud que cobija al ser y a los seres en un plural conexo con tiempo y espacio, como ideal emancipatorio. Se ha planteado como un posible no universalizador que atienda a la realidad particular de tiempos y espacialidades fuera de un horizonte de lo moderno. Pero asumir las particularidades abre las posibilidades a una serie de contradicciones entre estos cuerpos extendidos en lo común, es asumir la existencia del ejercicio de la violencia como un posible que emerge desde las practicas ordinarias. La pregunta por el ser y el habitar necesariamente vuelve a la posibilidad de destruir el habitar del otro, una suerte de retorno a la contraposición tribal entre sujetos desde las diferencias de su habitar. En conclusión, la reflexión sobre la otredad y la distinción de este otro ser que existe fuera del yo también se ha instrumentalizado para ejercer violencia y que ese habitar no sea más. Esto pone al habitar en una secuencia temporal donde la espacialidad es secundaria, de igual manera el argumento que universaliza tendenciosamente lo *nuestro* tiende a ser un ejercicio de ocultamiento y de separación de escenas de aparición. Como menciona la antropóloga estadounidense Anna Lowenhaupt Tsing:

Sin el progreso, ¿cuál es la lucha? Los privados de sus derechos tenían un programa común para extender que todos podíamos compartir en el progreso. Era la determinación de categorías políticas como clase —su implacable movimiento hacia delante— que nos daban la confianza que la lucha nos movería hacia enfrente. ¿Ahora qué? [...] «Estas ideas» Sugieren que cualquier encuentro contiene muchos futuros políticos rudimentarios y que el trabajo político consiste en ayudar a algunos de ellos a ser. Indeterminación no es el fin de la historia, sino más bien ese modo en el que muchos comienzos esperan. Escuchar políticamente es detectar las huellas de agendas comunes todavía-no-articuladas.<sup>121</sup>

En suma, esta posibilidad de violencia o este malestar de la existencia toma este *Dasein* como un ser con una apertura no intencional al mundo. La mayoría de los sujetos no tienen la agencia para decidir y tener agencia sobre las condiciones de su habitar en el mundo, menos a una edad

---

<sup>121</sup> Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. New Jersey: Princeton University Press, 2015 p. 254.

temprana. El proceso de habilitación social<sup>122</sup> se asume no solo en la institución que avala la obra arquitectónica, sino que, como se ha visto, es solo una esfera conectada a un fenómeno extenso del vivir. En otros términos, no se decide el lugar en el que se nace ni la forma en cómo se entiende la arquitectura, más que por referentes externos que nos colocan en una experiencia de mundo en donde se es arrojado. La vivienda mientras mantenga al ser vivo se entiende como vivienda independientemente de su preconfiguración, no es hasta la inmersión dentro de la institución moderna que la idea de la vivienda se vuelve una suerte de legitimación ordenadora.

Contrario al pensamiento dialéctico marxista, la propuesta heideggeriana toma la temporalidad como horizonte trascendental para la pregunta del ser. Esto rompe con la pretensión de estructuras pre teóricas que doten de sentido al ejercicio en el mundo, así como a la construcción de este mundo, limitan a un presente que da certezas de existencia la construcción de mundo, de forma que la espacialidad y las condiciones materiales que le han dado forma pasan a un plano secundario. En este sentido, y con la intención de retomar la conexión entre el habitar y la arquitectura, resulta interesante volver a recordar cómo *arquitecto* precedió lingüísticamente a la arquitectura más no a la construcción, esta precedente lingüístico y la forma en cómo se retoma actualmente marcan una intención política consolidada en el vocablo. Es así como la noción de habitar según Heidegger, ataja una forma local y existencial de ser en el mundo.

Incluso previo al uso del griego ya existían formas de designar una limitante espacial. Cosa curiosa y que sirve como un puente con lo que se plantea, es que estas recurren a figuras que giran alrededor de la acción de vivir por parte del ser. La espacialidad por sí sola carece de designación o capacidad nominal, es solo mediante la acción de seres vivos que este tiene necesidad de designarse. Las formas adjetivantes se ven añadidas al hecho de existencia en un espacio designado. Por ejemplo, las primeras formas designativas de esta noción son derivadas del acto, en concreto del acto de *vivir-en*, de esta manera previa incluso al horizonte griego de la occidentalidad vemos que, en culturas previas, la noción de tiempo y espacio como continuos de

---

<sup>122</sup> El término habilitación social recoge su definición de la teoría de la reproducción societal. «[...] la TRS nos enseña que la reproducción social no se lleva a cabo solo en la familia sino también en la esfera pública. Pensemos en cierto tipo de servicios públicos: uno es el sistema de salud, otro caso podría ser la escuela, pero incluso la disponibilidad de agua potable o de aire no contaminado.

[...] hay dos tipos de procesos de reproducción social diferenciados que objetivan dos tipos de trabajadoras distintas al momento en que éstas llegan a las puertas del capital para vender su fuerza de trabajo. Una fuerza de trabajo vale menos y esa trabajadora tiene menos poder que la otra cuya reproducción social ha tenido una historia bien diferente.

Los procesos diferenciados de reproducción de la fuerza de trabajo producen diferentes tipos de sufrimiento y objetivación al momento en que las trabajadoras llegan a la puerta de la fábrica.

rruzza, Cinzia, y Tithi Bhattacharya. «Teoría de la Reproducción Social. Elementos fundamentales para un feminismo marxista.» *ARCHIVOS de historia del movimiento obrero y la izquierda*, n° 16 (2020): 37-69. pp. 42-43

la experiencia de vivir se mantienen. Esto hace que el habitar se pueda comprender como una de las múltiples formas del ser-en, lo cual hace regional su acontecer.

Es con esta base que podemos explorar lo que sucede con la determinante negativa del habitar, es decir, el inhabitar. Esto comúnmente se reduce a una forma de designar lo que no invita a *ser-ahí*, pero es necesario establecer cómo se puede percibir esto, ya que puede llevarse a connotaciones y ejercicios extremos donde el aspecto vivencial del ser se ponga en entredicho. Lo inhabitable por cómo se explica es algo invivible, por ello se tiene que explicar cómo se percibe algo de lo cual se carece de experiencia.

### **3.2 El No-ser-ahí (*Undasein*), el inhabitar (*Unbewohnt*): alejar los cuerpos, despojar de la espacialidad**

Puede que no quede del todo claro en que aspecto recae la conexión entre el habitar y el *Dasein*. Para vislumbrar esta conexión se debe tener en consideración la condición de espacio que recae en la estructura de este estar-en-el-mundo, dando a entender el espacio como condición del existenciario del ser, al mismo tiempo que el espacio de iterabilidad externo a este funge como posibilidad del inexistenciario del mismo. El espacio como extenso del cuerpo da al *Dasein* un modo de ser en el espacio que no se limita a estar dentro-de, sino que invita a habitarlo o a ocuparse de él y del espacio que delimita el ser de forma interior. Lo que hace que la acción sea la forma en desenvolverse con el espacio. De esta manera, la especialización del *Dasein* en su corporeidad (*Körperlichkeit*) funge como un punto de reconocimiento en el cual el ser ubica su existencia y, por tanto, distingue la negación de la posibilidad de existir. Es así como el *Dasein* permite reapropiarse de la noción del habitar al elaborar o expresar dentro de su ser perceptivo. La obra de arte o la obra arquitectónica se presenta en tanto el ser existente se conserva en el mundo, ya sea corporalmente o en una espectralidad que recae en un aspecto positivo o negativo, que para fines de esta investigación se centra en el espectro negativo que se experimenta. En ese sentido, se percibe una correlación entre la obra arquitectónica, su proceso de diseño, el modo de ser espacial de la misma obra y el modo de ser espacial del ser, tanto en su forma de habitar, ya sea como un ser espacial de un ente-a-la-mano, como en su modo de ser especial en tanto a ocupación.

Es necesario aclarar que la estructura ontológica del *Dasein* es un modo de familiarizar a los entes intramundanos con el sujeto, cosa relevante al hablar de lo siniestro y el inhabitar, ya que en estos se da un proceso de infamiliarización o alejamiento. El ser no meramente está-ahí dentro de una relación perceptual geométrica. Con esto en mente, Heidegger distingue la cualidad espacial de los entes como un estar a la mano, mientras que el espacio, no la espacialidad, del *Dasein* como



una posibilidad de alejamiento del ser con un mundo que le es ajeno. No obstante, no se puede reducir esta interpretación a una medida matemática o física, aquello que es cercano o lejano no se distingue de forma numérica. Para Heidegger el modo de ser espacial de los entes es el de un acercamiento direccionado. Dicha cercanía no se establece por la relación de distancia, sino por una configuración de un emplazamiento propio y pragmático atribuido a un sujeto individual. No obstante, esta noción solo reconoce unas ciertas formas de existenciario y, por lo tanto, la aseveración se ve coartada por el extenso de la propuesta heideggeriana. Este emplazamiento no es un simple *Ort*, es decir, un lugar meramente, sino que es un sitio específico y particular, es con esta noción que se torna en espacialidad al ser necesario que se perciba por algún ser para poder determinar sus condiciones de espacio y tiempo, es decir pasa de ser un abstracto continuo de la cosa a una cosa en particular, para pasar a ser, según Heidegger una continuidad desde la utilidad. En otras palabras, el sitio no es sitio estaco previo a la percepción del ser, con condiciones apriorísticas a las cuales este se acerca, sino que es el Dasein el que abre el espacio al dar sentido a esta experiencia mundo.

El ser-ahí es que él abre mundo, el que invita a vivirlo, aunque esto es solo en términos meliorativos, al ser una condición de volición se tiene que matizar a un aspecto negativo. Al polarizar la existencia de diferentes formas de ser ahí, la condición de espacio que invita a habitar se torna en zona de disputa. En el mejor de los casos esta disputa es en torno a una resolución simbólica sobre lo perceptible, en muchos otros se torna en un campo de batalla donde no se permite ser-ahí (*Umdesing*) ni se permite estar al lado, lo único permisible es la negación del cuerpo, un inhabitar (*Unbewohnt*) aplicable al cuerpo alejado. Es con desde la misma propuesta de Heidegger que el desalejar y apropiarse de la espacialidad del Dasein no se ve originariamente como una extensión directa de uno al otro, descartando la posibilidad de ver al Dasein en su proceso de desalejamiento solo como cuerpo, el modo de ser espacial del Dasein es una continua desalejacion del mundo que invita a familiarizar, a volver cotidiano todo el inexistenciario que suponen el mundo, en otras palabras, invita a habitar. “La relación del hombre con los lugares (*Orten*) y, a través de lugares, con espacios, reside en el habitar. La relación hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado en su esencia.”<sup>123</sup> No obstante, Heidegger pasa por alto la relación de la corporalidad y del ser con los extensos que suponen su condición social. De forma implícita coloca como destino a este ser abstracto del cual solo se perfilan relaciones unidireccionales con el mundo, a la vez que el cuerpo no solo retoma como un extenso ontológico

---

<sup>123</sup> Heidegger, Martin. *Observaciones relativas al arte- la plástica- el espacio*. Navarra: Universidad pública de Navarra, 2003. p.41

que termina por determinar la forma en como este ser se desenvuelve con el mundo. Es así como el espacio y el territorio, así como las formas de habitar, se vuelven materia de disputa y disenso, entendido que esta condición de espacio funge como un cuerpo-adherido al ser al igual que el cuerpo extenso de lo social, por lo que es pertinente hablar de la negación de estas condiciones al hablar de procesos de exterminio y muerte.

Hablar de inhabitar necesariamente es referente al habitar. Tal como lo vimos en el apartado anterior, el *Wohnen*, conde una cualidad de espacio al ser -ahí, es una de las partes constitutivas de esta distinción existencial del ser. El *Unbewohnt* se relaciona con el no ser ahí. Mientras que uno determina una condición de espacio, el otro habla de una condición del inexistenciario, necesario para experimentar un suceso que solo se puede dar desde la fantasía. Él no-ser-ahí, *Undasein*, conforma no solo una determinante negativa en un registro dialéctico, sino que sirve para explicar la extensión del ser más allá de sí mismo. Extiende la condición existencial a la influencia dada desde los otros seres, de forma que este no se determina desde el individuo sino desde el colectivo. Aun así, esta condición aún debe de pormenorizarse, más en cuando se trata de hacer una simulación o alegoría a esto desde el proceso de diseño arquitectónico o en la resultante material de los memoriales.

Cuando se establece la categoría de lo siniestro como medio para vincular los diferentes niveles de interpretación de los memoriales, es un tanto complejo de situarlo con completa claridad en el ejercicio de diseño. Tradicionalmente en esta acción las sensaciones negativas suelen no abordarse o incluso evitase. Da como resultado un oxímoron que, desde una figura mortuoria como el inhabitar, se exploren aspectos sobre la vida y el habitar. Esto se debe en gran medida a que la categoría no es solo un fenómeno estético, sino vital. Aparentemente, es contradictorio al referir que el inhabitar dentro de la arquitectura —fue esta discusión sobre el valor del inhabitar lo que dio origen a la disertación de esta tesis—, ya que ordinariamente se asume como un fenómeno no vivible. Aquel que inhabita es aquel que ha encontrado su muerte. A pesar de lo anterior, la presencia no acaece con la muerte o no totalmente. Aunque se ahonda más adelante, la ontología fenomenológica nos marca la separación entre determinantes negativas que envuelve al habitar inhabitar como contrarios, para esta reflexión esto no se puede considerar así. La cuestión es que no se recurre solo a la muerte y el inhabitar, se recurre a lo que le sobrevive, lo vivible parece resumirse al cuerpo, pero a pesar de la contingencia del cuerpo del individuo, el andamiaje conceptual permite entender un cuerpo extenso de lo social desde el cual también se puede vivenciar, aunque no directamente. Como menciona el filósofo lituano de origen judío Emmanuel Levinas:

El otro me afecta como prójimo. En cualquier muerte se acusa la cercanía del prójimo, la responsabilidad del superviviente, responsabilidad que el acceso a la proximidad mueve o conmueve. Inquietud que no es tematización, no es intencionalidad, por significativa que sea ésta.<sup>124</sup>

Este cuerpo de lo carente está presente en la materia de disertaciones filosóficas o teóricas, aunque no es hasta la segunda mitad del siglo XX que se trabaja esta no-presencia. Desde René Descartes, en sus *Meditaciones metafísicas*, proponía la noción del fantasma, en los nervios que respondían de manera inconsciente a la actividad de la mente. De igual manera, Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, a partir de una postura desde el empirismo fisiológico, sugería el fantasma como la respuesta consciente previa a la impresión formadora a partir la experiencia. Esta figura es presente para explicar lo que en la actualidad ordenamos como respuestas subconscientes. Un entre medio de lo que dimana de la mente racional sin que esta sea consciente de sí misma.

Estas ideas no son actuales, la indeterminación, a pesar de ser uno de los elementos más repelentes desde una postura analítica, suelen ser presentes, es herencia y es presencia sin estar. Como se mencionó anteriormente, la figura del memorial como una espacialidad a la cual se le puede dar una lectura desde lo siniestro parte del cuerpo perdido, de la corporalidad negada. No obstante, no es referido a cualquier muerte, sino a aquellas que la cualidad de vida y permanencia en el tiempo y el espacio le fue negada. Es en la dimensión del cuerpo como andamiaje entre la concepción teórica y las prácticas que se da la conexión con lo vital, con la sensación de trascendencia que arroja el ego a forma de pulsión, de permanencia. Esta pulsión de permanencia durante la Ilustración se volvió un refugio inteligible ante el malestar de la muerte, se volvió motivo artístico como una forma de lidiar con el paso de la realidad.

No es hasta la posmodernidad que se pasó de la frontera de lo corporal a lo material y se preformó la pérdida en una respuesta material, desde la arquitectura lo no-presente cuenta con un cuerpo simbólico que persiste y sigue haciéndose presente en lo real. Un ejemplo de son las casas o edificios que parecen embrujados o que albergan algún tipo de significación displacentera y repelente que mantienen el espectro de las acciones del sujeto o colectivo que le dieron este significado, puede verse en *La casa de las brujas* en la colonia Roma de la Ciudad de México, un ejemplo donde es lo colectivo lo que le dio significado es el *Palacio de Lecumberri* en la colonia Penitenciaría, igualmente en la Ciudad de México; incluso actualmente, que su uso ha cambiado

---

<sup>124</sup> Levinas, Emmanuel. «La muerte del prójimo y la mía.» En *Dios, la muerte y el tiempo*, de Emmanuel Levinas, 28-29. Madrid: Cátedra, 2005. p. 28.

al Archivo General de la Nación sigue recogiendo historias de este tipo. La experiencia espacial pasa a singularizarse y toma nombre propio. Por otro lado, esta transferencia simbólica del hacer a la obra, experiencia de espacialidad, puede verse en las casas de Luis Barragán. Estas espacialidades que buscan el recojo y la sensación placentera dejan de lado el nombre que se les pone y lo que más valor contiene es el nombre de por quien fue creado preconfigurado en su diseño, pareciera que mantiene un espectro de algo que le precedió, no importa el fenómeno histórico, sino que persiste a partir del significado en el presente. Se vuelve necesario hablar de los fantasmas.

Estas espacialidades, que tratan de invocar las afecciones del pasado paralelamente, también se entienden como proyección de los seres que existieron en el pasado. En contraste, hay otras experiencias espaciales que privan parcialmente del habitar sin ser inhabitables, estas propician el arribo en términos simbólicos y sensibles de lo terrible de un tiempo pasado, como se habló con anterioridad se hace referencia al memorial. La experiencia se dirige al sentimiento insoportable que alberga la violencia que le dio origen a la necesidad de colocar la pérdida en la esfera pública, un ejemplo de esto es *La torre del holocausto*, sección dentro del *Museo judío* de Berlín que se separa de la experiencia total al carecer de infografías museales y basar todo su mensaje en las sensaciones que provoca, invita a vivenciar la experiencia de desolación pérdida y muerte que sufrieron los judíos exterminados en los campos de concentración. La experiencia de esto no se puede reducir a su composición material sino a un entremedio afectivo que invade el fenómeno que se suscita al experimentarlo. Momentáneamente, se convive con la memoria y la muerte de aquellos que fueron olvidados y desde el sentimiento son desocultados. El habitar en el instante que es negado comienza a dar tientos de un fenómeno contrario a lo habitable, donde lo vivible es negado desde una fuerza exterior, que significa sin ser obvio, en lo inteligible de sus condiciones de aparición. No se representan como fábula, sino que se apoyan en el acontecimiento de experiencia para transmitir su narrativa.

Es necesario hablar del habitar y por consiguiente del inhabitar como fenómenos. El planteamiento de fenómeno parte de la propuesta de Heidegger para tener una congruencia conceptual con lo planteado hasta ahora. No obstante, es menester volver brevemente las bases que Heidegger toma desde la fenomenología de Husserl. Hay una línea de continuidad entre la propuesta fenomenológica de ambos. Desde 1918, en la conferencia *Sobre la esencia de la universidad y del estudio académico*, nos encontramos con un férreo cuestionamiento a la situación de la universidad, pero en específico a la adopción de la obra de Husserl. Se cuestiona la concepción de filosofía que proponía Husserl, tratando a la fenomenología como forma metodológica convertida en ciencia estricta, la cual pretendía ser una descripción de la realidad, cosa que hacía que el

fenómeno operara como una descripción de la realidad sin ningún tipo de presupuesto. La fenomenología, como lo dice Husserl, no pregunta, no hace hipótesis y no presupone nada. Según Husserl:

La *epojé* que ha de practicar la crítica del conocimiento no puede tener el sentido de que la crítica no sólo comience por, sino que se quede en poner en cuestión todos los conocimientos – luego también los suyos propios – y no dejar en vigencia dato alguno – luego tampoco los que ella misma comprueba –. Si no le es lícito suponer nada como ya previamente dado, entonces ha de partir de algún conocimiento que no toma sin más de otro sitio, sino que, más bien, se da ella a sí misma, que ella misma pone como conocimiento primero. [...] Al considerar las múltiples posibilidades de error e ilusión, podría yo caer en tal desesperación escéptica, que terminara por decir: «Para mí no hay nada seguro; todo me es dudoso». Pero, al instante, es evidente que no puede serme todo dudoso, pues, al juzgar yo así – que todo es dudoso para mí –, es indudable esto: que juzgo así; y, por tanto, sería absurdo querer mantener una duda universal.<sup>125</sup>

Ante esto Heidegger refuta que esta «*epojé*» en realidad presupone que la forma en que nos relacionamos con el mundo es a partir de la práctica. Puesto en otras palabras, entra en contradicción la idea de una presunta «ciencia sin presupuestos» que conserva un «presupuesto pre teórico conciliado» y absoluto desde el cual nos relacionamos con el mundo. Mientras que Husserl establece una correlación intencional entre sujeto-objeto, que parte de los conocimientos teóricos con los que cuenta el sujeto y los cuales deja de lado voluntariamente. Lo que cuestiona Heidegger, desde la contradicción de la presunción de ausencia de preconcepción, es que subyace una realidad pre intencional que no está mediada por la conciencia fenomenológica del sujeto-objeto. El foco de la disertación de Heidegger entonces ronda en la articulación de las condiciones pre teóricas para la existencia de la intencionalidad. Es aquí donde el sujeto epistémico pasa a ser el *Dasein*, un ser inherentemente social. Este ser heideggeriano ya opera la concepción pre teórica del ser, es decir, este no se define a sí mismo sino desde aquellos con los que comparte mundo. Es en la cuestión del ser y como este se abre de manera no intencional al mundo, que se nombran las estructuras *a priori* que determinan la forma de en qué este se desenvuelve.

Reflejado en el diseño arquitectónico, este no tiene una condición de aparición *ex nihilo* con el mundo. Parte de un momento y espacio concreto que le habilitan para manifestarse. Desde una

---

<sup>125</sup> Husserl, E. (1982). *La idea de la fenomenología*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 37-39.



concepción fenomenológica husserliana sería difícil hablar de espacialidades como la de los memoriales, ya que es imposible hablar de una intencionalidad apotético por la presencia de esos hechos, no obstante, este excurso es necesario para proponer el memorial como posibilidad fenomenológica, solo que esta es exenta de la metodología más ortodoxa. El proceso histórico que les dio forma no se entiende más que como una emergencia; no como un devenir «natural» como este lo propone. Al centrarse en las prácticas sociales del ser es que podemos entender las condiciones pre teóricas que norman la forma en que puede compartir un trauma sin haberlo vivenciado, no obstante, el modo en cómo se significa aún parece elusivo.

Hay que acercarse a la postura de Heidegger como una metodología que trabaja a dos partes. Por un lado, es fenomenológica y, por otro lado, es hermenéutica. Si bien Heidegger no aborda la fenomenología como una ciencia que aborda las cosas en su simple apariencia, sino como un intento de abordar la experiencia, tal como se le presenta a una conciencia ordinaria, son la presunción de una estructura teórica previa. Se aborda acercándose y refutando al mismo tiempo la propuesta de Husserl. A pesar de ello, retoma parte de la postura hegeliana respecto a la fenomenología.<sup>126</sup> Es esencial anotar cómo Heidegger retoma para su propuesta parte de la metodología hegeliana que sugiere la fenomenología como el paso del fenómeno al *logos*, es decir, el fenómeno es la manera en cómo la conciencia ordinaria se confronta con su existencia a partir de su sensibilidad. Esto hace que encuentre contradicciones dialécticas que fuerzan a superarse en favor de formas de concepción de mundo más articuladas que tienden a la idea absoluta. Vemos que la fenomenología heideggeriana, de igual manera, contiene una concepción que regresa constantemente a sus premisas anteriores, con miras a refinar sus propios postulados. Pero a diferencia de sus predecesores, este es claro en que el trabajar sin premisas es simplemente ilusorio. Toda interpretación tiene dependencia conceptual con lo preexistente.

Para retomar la disciplina arquitectónica, una forma simple de entender esto son los legados que toman valor histórico, como por ejemplo los tratados o los libros de arquitectura. Esta precondition del hacer hace que la obra arquitectónica que se preconfigura desde el diseño opere en la búsqueda de generar una expectativa de experiencia para las conciencias ordinarias. Esto resulta un tanto obvio en las respuestas formales que se ofrecen. Por poner un ejemplo, si recurrimos al internet en busca de las formas en que se puede evocar un sentimiento de *displacer* desde la categoría de lo siniestro a partir del diseño arquitectónico en los memoriales, nos puede ofrecer esto.

---

<sup>126</sup> Espero que no se entienda esto solo como una suma sin sentido de máximas filosóficas, sino un esfuerzo por articular el pensamiento que se daba en la época.

Se infiere que, hay aspectos que son dependientes de una lectura simbólica, como espacios inquietantes. Por ejemplo, pasillos estrechos y laberínticos, puede generar una sensación de claustrofobia, ansiedad y desorientación. Igualmente es completamente dependiente de la sorpresa, como ya se había mencionado, la experiencia más alejada no es la belleza sino la indiferencia. Además, se tiende a buscar lo inesperado, como puertas secretas, habitaciones ocultas o espacios parcialmente visibles, puede contribuir a la sensación de lo siniestro al generar una sensación de misterio y ocultamiento. [...] Por ejemplo, pasillos estrechos y laberínticos, puede generar una sensación de claustrofobia, ansiedad y desorientación. Igualmente es completamente dependiente de la sorpresa, como ya se había mencionado, la experiencia más alejada no es la belleza sino la indiferencia. Además, se tiende a buscar lo inesperado, como puertas secretas, habitaciones ocultas o espacios parcialmente visibles, puede contribuir a la sensación de lo siniestro al generar una sensación de misterio y ocultamiento.<sup>127</sup>

Da como resultado una respuesta automática y sin profundidad, reduce la espacialidad a una exploración del ejercicio del diseño alrededor de estas experiencias espaciales. Tal y como propone Heidegger, el ser al que van referidos puede estar exento de estas propuestas, ya que puede no responder a estos incentivos de experiencia. En suma, en esta investigación no se busca llegar a respuestas formales que sirvan de parámetro para generar lo siniestro, sino evaluarlos como fenómenos que surgen de una secuencia temporal. La evaluación del proceso histórico y político al final expone las condiciones de aparición que preceden al diseño de un memorial que busquen evocar lo siniestro. Es desde una regionalización que se puede entender cómo se da la respuesta formal al señalar los incentivos particulares que causan la afección de un ser en concreto. Por poner un ejemplo, en el caso de México es probable que una fosa tenga más peso para significar las muertes violentas que las estelas que son comúnmente usadas. Es en este sentido que el habitar toma una relación insustituible con la propuesta de lo siniestro. El habitar se entiende como una forma del ser en un contexto preciso y abre la puerta a entender el inhabitar también desde sus formas locales. El *Dasein* solo se puede entender desde las prácticas de este, así como el *Undasein* también solo se puede entender desde la acción que le quito la cualidad de espacio a ese ser. Es así como la relación pragmática que se da en la acción es la que media la inmediatez del ser. Cuando

---

<sup>127</sup> Respuesta ofrecida por chat GPT a partir de la pregunta ¿Cómo se relaciona la arquitectura con la categoría de lo siniestro? Esta referencia se hace para mostrar las ideas comunes respecto a la categoría sin una postura analítica. La herramienta chat GPT es una inteligencia artificial débil que se limita a hacer un compendio de los tópicos comunes y no especializados sobre el tema, muchas veces cayendo en contradicción o en sobre simplificaciones.

Heidegger explica el ser a la mano nos permite hacer un símil de las palabras de su propuesta con una explicación del uso de la noción de habitar. Heidegger menciona:

El trato ajustado al útil, que es el único modo en que éste puede mostrarse genuinamente en su ser, p. ej., el martillar con el martillo, no aprehende temáticamente este ente como una cosa que se hace presente para nosotros, ni sabe en absoluto de la estructura pragmática en cuanto tal. El martillar no tiene un mero saber del carácter pragmático del martillo, sino que se ha apropiado de este útil en la forma más adecuada que cabe. En este modo del trato que es el uso, la ocupación se subordina al para-algo que es constitutivo del respectivo útil; cuanto menos sólo se contemple la cosa-martillo, cuanto mejor se eche mano del martillo usándolo, tanto más originaria será la relación con él, tanto más desveladamente comparecerá como lo que es, como útil. El martillar mismo descubre la «manejabilidad» específica del martillo. El modo de ser del útil en que éste se manifiesta desde él mismo, lo llamamos el estar a la mano [*Zuhandenheit*]. Sólo porque el útil tiene este «ser-en-sí» y no se limita a encontrarse ahí delante, es disponible y «manejable», en el más amplio sentido. El puro mirar-hacia tal o cual «aspecto» de las cosas, por agudo que sea, no es capaz de descubrir lo a la mano. A la mirada puramente «teórica» hacia las cosas le falta la comprensión del estar a la mano. Sin embargo, ese trato que usa y manipula no es ciego, sino que tiene su propia manera de ver, que dirige el manejo y le confiere su específica seguridad. El trato con los útiles se subordina al complejo remisional del «para-algo». La visión que se da en semejante «plegarse a» es la circunspección [*Umsicht*].<sup>128</sup>

La nominación del habitar también opera desde una estructura finalística, es decir, que el ser existe mediado por una utilidad que coloca el mundo a partir de su acción. Este *Zuhandenheit* (ser-a-la-mano) o convive al mismo tiempo con el *Vorhandenheit* (o el ser-a-la-vista). Es decir, las condiciones teóricas operan a la par con las prácticas que se realizan. No obstante, estas condiciones teóricas que residen en la vista y en lo conceptual solo arriban una vez que las prácticas han sido establecidas.

Cuando se da un fenómeno de violencia que niega la vitalidad, la pérdida y el trauma se vivencian desde la acción ejercida sobre el cuerpo, esto por lo menos en la inmediatez. Por ejemplo, en el caso de *Campos Algodoneros*, caso de homicidio brutal con móvil sexual de ocho mujeres

---

<sup>128</sup> Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 1995. § 15

trabajadoras de maquilas en las inmediaciones de Ciudad Juárez, Chihuahua, que dio paso a reclamos sociales y a la edificación de un memorial. En este caso, los perpetradores materiales pasaron a un segundo lugar, en tanto la pérdida suscitó un movimiento afectivo no en la percepción sensible del hecho sino en la acción política en el ámbito de la escena de lo común. Es decir, se partió de las prácticas que causaron un inhabitar sobre los cuerpos de estas mujeres. Prácticas terribles a partir de las cuales el dolor se configuró como protesta. Es de recalcar que en este proceso el reclamo se dirigió a un autor no material sino conceptual, ya que se asumió que las condiciones de aparición fueron proporcionadas por las omisiones del estado mexicano.

Es así como la memoria de los cuerpos a los que se les niega el espacio, o que se les causa el inhabitar también tiene que ser regionalizado, para poder entenderlo como proceso histórico y no subjetivarlo como un acontecer aislado. De esta manera, el inhabitar y el no ser ahí sirven como transferencia dialéctica afectiva que en un fenómeno determinado incentivan la fantasía del sujeto para crear experiencia de mundo. Esta cualidad no está restringida al hecho del habitar, sino que se vuelve extensiva, en tanto la afección que reside este registro fantástico no se puede menospreciar como algo sin importancia o que no tiene, a final de cuentas, una resultante en acciones políticas que transforman lo material y la realidad de sujetos, tanto abstractos como concretos.

### **3.2.1 Espacios sin cuerpos**

El inhabitar como, fantasía mortuoria, siempre trae consigo una connotación de espacio. El hecho terrible que alimenta la fantasía no pasa en un lugar supra celeste, este necesariamente se da en un lugar. Las casas embrujadas, los sitios malditos no son en un abstracto, siempre tienen una paridad material que al experimentarse se tornan en una experiencia de espacialidad, sea diseñada o no para este propósito. No obstante, es necesario explicar cómo es que esta noción del inhabitar y de los cuerpos que ya-no-son-ahí, conforman una experiencia que se desenvuelve en un lugar. Para esto se tiene que explorar la condición de muerte del sujeto, no de la propia sino del tercero, que a pesar de todo forma parte del cuerpo extenso social que conforma el ser que experimenta.

A partir de lo anterior se deben tener algunas consideraciones. No hay duda del morir, pero no se muere solamente así. La aporía a la muerte suele arribar o toma por asalto el subconsciente desde la imposibilidad de experimentar la propia muerte, pero sí experimentar la muerte del otro. Para Heidegger esto crea el límite de la posibilidad de la experiencia y limita lo imposible, pero como imposible también se configura en potencia, en posibilidad de lo imposible. Él ubica la inminencia de la muerte y la tensión de su posible, el juego facultativo que posibilita el *ser-ahí*, el habitar «En la muerte, el *Dasein* mismo, en su poder-ser más propio, es inminente para sí. En esta posibilidad al *Dasein* le va radicalmente su estar-en-el-mundo. Su muerte es la posibilidad del no-poder-

existir-más.»<sup>129</sup> El ser que está, que experimenta él esto en su sentido ontológico originario, puede morir, no es posible morir en lugar de otro y la tensión de esa pulsión conserva el morir como posibilidad única del ser: «Que en un análisis existencial de la muerte resuenen también posibilidades existenciales del estar vuelto hacia la muerte, forma parte de la esencia de toda investigación ontológica»<sup>130</sup> Esto marca la importancia del ser no presente, no obstante, no resuelve la condición del retorno a lo reprimido, si fuese así, solo se experimentaría el duelo de manera instantánea, así como el logos enuncia la inmediatez del ser. Marca una temporalidad lineal de la aparición que se articula a partir del sujeto.

Si para Heidegger la posibilidad de lo imposible que es el ser-para-la-muerte es la posibilidad inmediata del *Dasein*, es necesario subvertir esta estructura binaria al plantearlo como lo imposible que expropia al viviente. Vivir conecta directamente con ser expuesto a los posibles de la muerte, la aporía entonces se ve como una suspensión del paso, no un estado intermedio entre el estar y no estar, sino como un proceso sensible del pasar y experimentar la pérdida.

Se puede desbordar la relación heideggeriana entre la muerte y la ontología, el morir es la relación del ser y la nada. La muerte del otro implica una responsabilidad afectiva, con aquel que permanece en el mundo. Por ello la muerte no se puede pensar como una aniquilación reducida; siempre hay algo que queda y habita, una hendidura en el presente. Hay una responsabilidad que constituye al sujeto, una responsabilidad irrecusable con los espectros, un deber más allá de toda deuda. Si cada muerte es el fin del mundo, el *Welt* perdido de un sujeto, hay un sobreviviente que asume como propia la responsabilidad de mantener parte de ese mundo no presente, debe llevarlo y testimoniar de él. Hay algo que le sobrevive, hay algo más allá de la muerte, a menos para los que le sobreviven.

Podría decirse que hay posibles en las espacialidades, posibles del habitar, así como del inhabitar. Ambos obedecieron a temporalidades acotadas, por más que se pretenda que los registros marquen una tendencia hacia alguna de ellas, la contingencia del fenómeno es algo que se da por sentado, se disloca una temporalidad lineal que no se mantiene en la realidad material.

La indeterminación temporal y espacial de las interpretaciones significativas no se concretan en un absoluto material, dejan el mundo en «ninguna parte» y proceden a desmitificar el estar cuando no se está en ningún lado. Lo siniestro aborda ese arribo del fantasma que desarticula la temporalidad y el habitar, es correlativo a la angustia que se da en la indeterminación, lo que

---

<sup>129</sup> Heidegger, Martin. 1995. *Ibid.* § 50

<sup>130</sup> Heidegger, Martin. 1995. *Ibid.* § 49



provoca que el propio ser se ubique fuera de lugar, en lo ajeno. Es una angustia existencial y psicológica, lo cual cohesiona la paradoja de proximidad entre lo familiar y lo infamiliar. La noción de espacialidad, en parte se le otorga al ser en el mundo a partir de la compulsión en tensión que se da en el *Dasein*<sup>131</sup>. Como menciona Heidegger:

En la angustia uno se siente «desazonado» [*unheimlich*]. Con ello se expresa, en primer lugar, la peculiar indeterminación del «nada y en ninguna parte» en que el *Dasein* se encuentra cuando se angustia. Pero, la desazón [*Unheimlichkeit*] mienta aquí también el no estar- en-casa [*Nicht-zuhause-sein*]. En la primera indicación fenoménica de la constitución fundamental del *Dasein*, al aclarar el sentido existencial del estar-en, a diferencia de la significación categorial del «estar dentro», el estar-en fue caracterizado como un habitar en..., estar familiarizado con... [...] la familiaridad cotidiana se derrumba. El estar-en cobra el «modo» existencial del no-estar-en-casa [*Un-zuhause*]. Es lo que se quiere decir al hablar de «desazón» [*Unheimlichkeit*]<sup>132</sup>

El recuerdo mortuorio hace que la espacialidad se perciba como inhabitable sin un presente tutelar, sé con-vive con el fantasma y con la pérdida. Se hace manifiesta la intervención de la no presencia, cosa que vuelve borrosa la percepción de una temporalidad lineal y hace, como menciona Derrida en referencia a Shakespeare, que el tiempo este fuera de sí. Conjunta el estar de temporalidades alternas que no operan en lo físico, sino que ofrecen un principio ontológico de la percepción diferente al de la estética del s. XVII. El presente no está más presente, convive con el pasado y posibilita el arribo del futuro.

No se habita ni se inhabita, se está momentáneamente más allá del presente vivible en general y más allá de la determinante negativa de lo que no es. Se manifiesta un momento espectral, un momento que no le pertenece a la concepción de temporalidad, está, se disloca para encontrarse fuera de sí. La espacialidad se forma como una interrogante desde los posibles de su diseño, que incentiva preguntar a la entraña; interpela acerca de un momento que no es dócil al tiempo, no a lo que comúnmente se entiende como tiempo. Furtivamente, propone un no tiempo, un instante de aparición de espectros. Como menciona Derrida:

---

<sup>131</sup> Heidegger, Martin. 1995. *Ibid.* p. 343

<sup>132</sup> Heidegger, Martin. 1995. *Ibid.* p. 188, 210-211

Ser justo: más allá del presente vivo en general —y de su simple reverso negativo—. Momento espectral, momento que ya no pertenece al tiempo, si se entiende bajo este nombre el encadenamiento de los presentes modalizados (presente, pasado, presente actual, «ahora», presente futuro). Cuestionamos en este instante, nos interrogamos sobre este instante que no es dócil al tiempo, al menos a lo que llamamos así. Furtiva e intempestiva, la aparición del espectro no pertenece a ese tiempo, no da el tiempo, no ese tiempo: «*Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost*» (Hamlet).<sup>133</sup>

La espacialidad de lo arquitectónico podría entenderse como irrupción o crisis, que dota a los existentes de la experiencia sensible, fantasmática, que les posibilita reconocer sus afecciones reprimidas «en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es que está obrando en ella la verdad».<sup>134</sup>

La espacialidad que ha sido prevista o diseñado —como ejercicio o acción política— desde la inhabitabilidad no es la mera materialidad exenta de un carácter social, sino que se configura como una negación de un habitar en particular. Se conforma un espacio sin cuerpos que exhorta, no solo a no-ser o inhabitar en un sentido heideggeriano negando que el ser se desarrolle a su máximo, sino que alude al no-ser en un sentido extenso a su corporalidad individual y social. Retoma un carácter social del ser como podemos verlo en la propuesta de Arendt. El *sensus communis* se transforma en una transmisión del espectro de peligro que toma el significado de esa materialidad, reprime en el subconsciente la violencia que el diseño de la espacialidad promueve. Esto hace que la lectura simbólica de la espacialidad pase a ser siniestra, ya que se trae la memoria de la negación pretérita de la posibilidad de ser en algún entorno o lugar. Esta negación se transmite al sujeto en una respuesta tanto física como en el cuerpo extenso de lo social, es decir, en lo simbólico. No obstante, la negación de la presencia no es en términos corporales, sino mediante una repulsión que causa lo que se mantiene oculto y al asecho. Es decir, la sensación de peligro significa un algo que se vuelve un símbolo de la potencia que causó la contingencia de un colectivo humano y, por tanto, marca la presencia de un lugar que fue inhabitable y que sigue siendo repulsivo en tiempo presente.

---

<sup>133</sup> Derrida Jacques, *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 2003. P. 14.

<sup>134</sup> Heidegger, Martin. «El origen de la obra de arte.» En *Caminos de bosque*, de Martin Heidegger, 7-62. Madrid: Alianza, 1996. p. 25.

Un ejemplo de esto puede ser un hecho arquitectónico mencionado con anterioridad. El palacio negro de Lecumberri fue un espacio de desaparición y tortura, que, aunque no fue diseñado para establecer esta conexión simbólica con el inhabitar su devenir histórico, lo colocó como un símbolo de lo siniestro para el colectivo social. Si bien el diseño que lo preconfiguró surge de un lenguaje legitimado cuyo estilo neomedieval buscaba evocar y hacer alegoría a la fuerza del estado, al control y a la represión. La red de significación política que le antecede es lo que hace que se coloque en el entendido colectivo como este espacio que niega la corporalidad. Es en esta red de significación y en la conformación de una comunidad política a partir de la muerte que la intención de memoria se consolida. Desde la comunidad se da la acción de recordar la presencia, de permitirles retornar, aunque sea de forma parcial, a aquellos que fueron desposeídos de mandato sobre su propia carne.



Colección Villasana-Torres, Una de las celdas de la Penitenciaría de Lecumberri, CDMX, 1980.



## 4.0. Lo intangible de la presencia: ontología del fenómeno

El final de esta reflexión paradójicamente empuja a volver al inicio. No es una conclusión total, sino una conclusión que aún necesita aclarar ciertas cosas, entre ellas la conexión de la propuesta fenomenológica de Heidegger con la ontología, que está atrás de su pensamiento. Es a través de un mandato, que parece no tener más sustento que la fantasía, desde donde surgen varios de sus postulados. Razón por la que es necesario desentrañar la implicación metafísica que le precede y a la cual alude. Esto para poder terminar de perfilar otras reflexiones que se han propuesto en este texto, sin interpretar como determinante lo que propuso. Cosa que sería problemática, ya que tomar a Heidegger al pie de la letra implica no ser crítico con pensamiento que fueron retomados por el nacionalsocialismo para fundamentar la gestión de la muerte que llevaron a cabo.

La distinción de lo real, del ser que vive y habita, tiene que guardar en su centro un entremedio que concilie la idea de este ser con el ser concreto y su posibilidad de contingencia. Evitando la deuda con la presencia: «Todo lo efectivamente real se convierte en espectro cuando se lo considera como cosa en sí», cuando no se lo vive» Con esto en mente, el paso de la propuesta heideggeriana a una interpretación política que resida en otros autores como Arendt y Derrida puede pasar de la anotación a la concreción de la propuesta reflexiva.

Es necesario establecer una base desde donde se entiende el término fenomenología, cuáles son las bases conceptuales que se toman en la investigación y como se plantea llegar a un pensamiento contemporáneo. Si bien se recurre al pensamiento de Husserl, que dio continuidad a la metodología filosófica kantiana y hegeliana, se tiene que establecer un proceso que lo lleve hasta Derrida. Ya que a partir de Derrida se tocan temas que se han mencionado con anterioridad como el espectro, la muerte y la política, puesto que son factores determinantes al momento de hablar de los memoriales, la categoría de lo siniestro y su experiencia como registro de estos fenómenos a un nivel individual y pueden ser vistos desde una perspectiva fenomenológica.

El filósofo vietnamita Trần Đức Thảo probablemente fue uno de los primeros autores que trató la fenomenología fuera de una perspectiva existencialista, tal como el filósofo existencialista francés, Jean Paul Sartre reivindica el trabajo sobre la fenomenología de Heidegger, para llevarla a un pensamiento marxista. En su libro *Fenomenología y materialismo dialéctico*, publicado en Francia en 1951, retoma aspectos de los ensayos de Emmanuel Levinas en *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger* de 1949, para tratar de encontrar una confluencia entre materialismo dialéctico y fenomenología, esta conciliación se orienta a explicar cómo el ser se relaciona con el



mundo no como actividad consciente, como lo había propuesto Husserl sino a través de la valorización de una estructura de objetos ideales de los cuales surgía este sujeto. Sin que haya un puente entre el mundo y el ser, sino como la subyugación del ser hacia la construcción de mundo, de su contexto, es así como este se vuelve una figura pasiva ante su propia experiencia. Esta obra y su conciliación ideológica llevan a una conclusión ética el accionar de la fenomenología sobre el ser, no tanto como una reducción fenomenológica, lo que cuestionó lo que hasta entonces se creía que era una actitud natural ante el mundo. Es decir, que la experiencia conlleva una propuesta ética política en la acción de respuesta al cuestionamiento que sugiere la percepción más allá del método o la técnica. La presuposición de estructura ciega la propuesta de fenomenología sin articular un aparato crítico sobre las condiciones de aparición del fenómeno, así como la lectura que se le da a este. Este presupuesto suele dejar como simple intuición aquello que escapa de la estructura ética en el *arkhé* político preestablecido, es por ello, que, evaluar las condiciones éticas que preceden a lo estético, se vuelve necesario. Podemos dar continuidad a este pensamiento con Levinas que baso parte de su postura fenomenológica en los estudios del filósofo vietnamita:

Pero las teorías de la intuición, de las cuales ideas, de la reducción, de la intersubjetividad constituida y constituyente —sin las que, según Husserl, el análisis fenomenológico alcanzaría la dignidad filosófica— son, en realidad, elementos de un sistema antes que una vía capaz de conducir a su descubrimiento. Valen para el método de la misma manera que todo conocimiento del ser vale para el método. Si se las toma por reglas metódicas se muestran demasiado formales. La reducción fenomenológica abrirá por detrás de la visión ingenua de las cosas el campo de una experiencia radical que dejaría aparecer a la realidad en su estructura última. A partir de eses momento bastaría con acogerla tal y como se da.<sup>135</sup>

Esto se puede entender en la figura del memorial como la reivindicación desde una función pedagógica sobre el existencialismo a un nivel social. La relación con la muerte se transforma de un aspecto alegórico o festivo a una catarsis social que es propuesta desde la estructura para crear una narrativa socialmente aceptada. El diseño de esta espacialidad no se puede pensar fuera del estado moderno o de las propuestas filosóficas del existencialismo. El fenómeno que vio Husserl se ve rebasado por necesidades significativas que llevaron expresiones de índole local, como tumbas o piras funerarias, al extenso de lo social, con la esperanza de establecer afecciones que

---

<sup>135</sup> Levinas, Emmanuel. *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*. 2005: Editorial Síntesis, Madrid. P. 165.

articular una cohesión que busca la heterogeneidad sensible a partir de la sensación de pérdida. La narrativa que se propone trata de prostetizar un cuerpo perdido que no necesariamente interpela directamente al sujeto, sino que alude al malestar existencial que este puede estar vivenciando, haciéndolo pasivo ante la propuesta de la experiencia de espacialidad.

Aun así, esta propuesta de reflexión ética y materialista puede llegar a pasar por alto la posibilidad existente de un ser encarnado. Se tiene que hablar también de aquellos que llevan la experiencia como propuesta a un ideal conectada a su corporalidad. No se parte de registros de experiencia de la muerte o el inhabitar, ya que no hay registros de esto como experiencia directa, pero sí se puede hablar de la interpelación directa de la temática, lo que hace que la memoria de lo vivenciado se lleve una reacción fisiológica. Podemos hablar de los cruces negativos de la propuesta de experiencia. Por ejemplo, un japonés ultranacionalista que visite el *Memorial de la masacre de Nanking* va a experimentarlo de una manera probablemente negativa pero no mediante la indignación, mientras tanto y como experiencia antagónica, vale la pena explorar la afección que suscitaría este memorial en un descendiente de los supervivientes de dicha masacre. El sujeto, idéntico a su propio cuerpo conceptual, se ve vejado por la memoria, esto puede dar como resultado un performance que refleje la violencia de un tiempo pasado. La fenomenología husserliana deja espacio a una lectura metafísica, ya que desde el método mantiene presupuestos de un sujeto ideal a partir del cual se diagnostica. Por lo que al traerlo a una interpretación más cercana se tiene que hablar de las diferentes propuestas de la lectura fenomenológica y las fallas del discurso.

Trần Đức Thảo y Levinas, al igual que Husserl y Heidegger, surgen de un sistema ideológico que les precede que oscila desde el fascismo hasta el socialismo, cada una de estas con sus respectivas fallas interpretativas y fallas de discurso. El diseño arquitectónico, así como las experiencias que propone, tienen a funcionar como enunciados ideológicos en la misma manera. La idea de la experiencia o de la propuesta de construcción de mundo se ve disuelta al momento de plasmarse como lenguaje manifiesto que incluye un proceso de vida que le da condiciones de aparición. De esta forma, la vida del autor o autora se tiene que poner entre paréntesis, haciéndolo una forma de objetivación dentro de la propia obra material. Es así como su vida no es sino la constante muerte a través del texto o escritura. Cabe aclarar que se entiende el hecho material de la arquitectura como texto, ya que, plasma desde el signo una forma interpretativa de la acción en una reducción legitimada. En el momento que vemos la propuesta material de la experiencia de espacialidad, esta se transforma en texto que implícitamente encarna el extenso de la vida del autor. No obstante, para vivir se tiene que morir de manera simbólica, al hablar de una propuesta autoral no se está refiriendo a lo inmediato o lo explícito, sino que es referido a lo que se mantiene en los márgenes, a aquellas condiciones que dan el extenso de la estructura a partir de la cual el autor pasar al

lenguaje. Es en el texto que se trata de tener permanencia en el tiempo más, allá de su presencia corporal.

En otras palabras, la arquitectura vista como texto contiene el espectro que conforma las condiciones de aparición de su manifestación. De igual manera, en el momento que este integra el significado mortuorio, se incluye la fantasía del cuerpo simbólico, del cual dimanarían las vivencias de los sujetos que trata de representar. De forma paralela, las condiciones de entendimiento del objeto que se percibe y crea experiencia hace del fenómeno un extenso que considera desde la preexistencia hasta su idealización y materialización. Abarca la estructura previa, la acción en pretérito, la acción en presente y la proyección con un futuro que se habilita como posible. No se entiende la experiencia como una acción individual e intencional, sino como una forma de aparición estética a un nivel social que habilita al sujeto para entender de cierta manera la propuesta, al tiempo que margina a otros sujetos de darles otra lectura. No se necesita tener a Peter Eisenman, autor del Memorial del Holocausto en Berlín, presente en el sitio, explicándonos, para entender a que alude el espacio o presuponer las condiciones de aparición del memorial. De igual manera, no es necesaria la presencia de los cuerpos para entender lo terrible del hecho mortuorio, no obstante, una persona que no tenga experiencia con la estructura histórica que ha supuesto el holocausto difícilmente podrá sentirse afligido por la experiencia de este memorial. Esto coloca al sujeto que experimenta como subyugado a su percepción y construcción de mundo, ya que este sujeto hipotético que es traído sin experiencia no puede imaginarse en esa espacialidad sin un proceso de coacción previo que lo haya llevado ahí. Todo esto apoya la propuesta que los cuerpos físicos no necesitan de una presencia material sino una presencia simbólica o una no presencia para manifestarse, en tanto la lectura estética se realiza también desde la ausencia de percepción que se completa desde el subconsciente o desde la fantasía. Como menciona Derrida sobre el pensamiento de Husserl:

Anunciados aquí, encontramos numerosos temas que deberían de ser importantes para Husserl: la idea de un fundamento absoluto de la lógica y de la filosofía que escapa así de toda génesis histórica, la distinción entre una conciencia psicológica y una conciencia lógica (que supone ella misma una conciencia trascendental) estarán en el centro del pensamiento husserliano. No obstante, ya presentimos la diferencia esencial y comprendimos por qué los primeros escritos de Husserl, contemporáneos a la toma de posición de Natorp conservarían una orientación psicologista. En efecto, Natorp era firmemente formalista en la teoría del conocimiento que oponía al psicologismo. Cuando oponía a la idea de una «validez

objetiva» de la lógica a la explicación subjetivista por medio de la génesis, pretendía poner de manifiesto una independencia y una autonomía, una disociación. Pero faltaba el vínculo concreto, la continuidad de un paso entre la objetividad de las significaciones lógicas y un sujeto. En efecto, si la subjetividad psicológica no podía producir por sí mismas las leyes objetivas, uno se pregunta entonces cómo pueden esas leyes puramente autónomas y «en sí» dar lugar a operaciones y ser conocidas como tales por el sujeto. [...] ¿A qué subjetividad era accesible esa objetividad lógica? ¿de qué subjetividad emanaba?<sup>136</sup>

No es suficiente referenciar a la experiencia subalterna que se da posterior a la configuración de mundo, está en juego la dominación de estructuras que condicionan las formas perceptivas del supuesto sujeto que percibe, por lo que es importante la dimensión política que toma la experiencia estética. La génesis de una estructura tiene relación con la estructura misma, en tanto no hay creación que salga del vacío, esto da una idea relacional entre lo diacrónico y lo sincrónico, así como la condición espacial en lo histórico. Es lo que Derrida analizó en *El problema de la génesis en la fenomenología de Husserl*. Para él, desde *Experiencia y Juicio* se planteó la idea de una genealogía de la lógica que no obstante subyace la intención de darle a la fenomenología la estructura y sistema de una ciencia rígida. Propone que los sistemas conceptuales, incluidos los sistemas lógicos, están en un mundo vital que existe en un tiempo ante indicativo, un *Lebenswelt*<sup>137</sup> que revela las idealizaciones que cubren el mundo vital, indicando una sola manera en que las estructuras afectan la vivencia, dando a la experiencia una condición ontológica de entendimiento en tanto coloca la reducción como destino. La propuesta formal se suele dirigir a una sola manera en que se omite las precondiciones del sujeto, condiciones que pueden ser variables hasta en los canales perceptivos. Esto hace que las condiciones sociales y físicas del sujeto den lugar a una variabilidad que no permitió el paso a una condición epistemológica de la fenomenología en ese momento. La génesis responde a los intentos de los estructuralistas de nominar la presencia antes de la presencia, no como un momento de ruptura, sino como un proceso de crisis que da las condiciones de aparición, lo que hace necesario ponderar los factores de la experiencia no como un devenir lógico, sino desde una postura analítica sobre las subjetividades, y como estas subjetividades dan pie a la conformación de los colectivos políticos, así como la lectura de la experiencia que brindan.

---

<sup>136</sup> Derrida, Jacques. *El problema de la génesis en la filosofía de Husserl*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2015, P.66-67

<sup>137</sup> Husserl, Edmund. *Experiencia y juicio: Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980 §10

El pensamiento y la estructura que le precede tradicionalmente se colocaron como un *a priori* en un mundo supra celeste o ideal inalcanzable y en un *a posteriori* que reduce a un registro de cómo ciertos colectivos humanos entienden algunos conceptos que pueden o no interpelarles, que funcionan solo desde un presupuesto de identidad por parte del tercero. Desde esta lectura la determinación de la experiencia son tanto leyes de conocimiento como anotaciones de conformaciones del ser, es decir, entidades que permiten pasar de la ontología a la epistemología. No obstante, este paso se ve entorpecido cuando se habla de experimentar lo no presente, como en el caso de las elegías mortuorias desde el diseño arquitectónico, un ejemplo de esto son las tumbas sin nombre, como en las Catacumbas de París o en el Osario de Sedlec, de cuyo valor estiva en el los cuerpos presentes, pasando por alto las identidades o los nombres de los sujetos concretos que forman parte material del hecho pasado; no obstante, como hecho material, marcan un precedente de tradición respecto a las formas sociales de los ritos mortuorios. La dicotomía entre *a posteriori* y *a priori* o sensibilidad y entendimiento parece vacía, ya que como se ha aclarado con anterioridad, la lectura del tiempo, y del espacio que ocupa, no opera fuera de una determinación que se acompaña de determinantes temporales que le preceden y se proyectan a futuro. No se puede anotar hechos aislados, sino procesos con temporalidades borrosas, por lo tanto, es necesario deconstruir la dicotomía.

Lo que permite el paso entre la ontología y la epistemología es el tiempo medio que propone Derrida como imaginación trascendental. Paradójicamente no lo enuncia como un tiempo sino como un espacio entre lo lógico y lo formal, lo necesario y lo empírico, lo material y lo contingente. Lo que trata de demostrar es que, el posible imaginario más allá de la oralidad, que al pasarse a código, en una expectativa trascendental que disloca las temporalidades y los significados de la propia presencia, lo que en *De la gramatología* nombra texto. Este paso que acerca polos presuntamente dicotómicos brinda en la tensión un espacio de discusión del significado que da fe de un proceso que conceptualmente se aleja del hecho ya que el proceso toma en cuenta la estructura que precede y significa los objetos mundanos. Configura las condiciones de aparición del fenómeno, hacen que las diferentes temporalidades confluyen en una espacialidad donde se manifiestan. Se considera que esta confluencia de temporalidades dislocadas suele ser un aspecto fundamental e intencional en los espacios de reclamo social, más en aquellos que consideran aspectos dicotómicos como la vida y la muerte, lo contingente de lo material y la presencia y la perdida.

Una cosa interesante que las condiciones de aparición del fenómeno también subyacen las condiciones de percepción del sujeto, se refugia en lo empírico de la experiencia, aun así, esto mantiene la estructura ideológica de la cual deviene el sujeto que percibe. El yo en esta instancia



pasa a ser otra forma de lo empírico ya que la experiencia no solo dimana del cuerpo individual del ser, sino que se traslapa al cuerpo extenso de lo social. Como explico a partir de Arendt el cuerpo extenso de lo social condiciona al ser para que en un tiempo pasado devenga de una forma perceptiva y se proyecte a futuro como respuesta de la fantasía que se incentiva desde la propia experiencia. Esto hace que armonicen agendas comunes que habiliten un posible desde el imaginario político que se crea desde la experiencia.

Regresar a las categorías heideggerianas es necesaria para abarcar la habitabilidad como fenómeno que deviene de la cualidad vital del sujeto. Lo que para Husserl era puramente teórico toma un giro ético al trasladarlo al análisis de las condiciones de aparición de sujetos y fenómenos. El habitar que en Heidegger mantiene una cualidad ampliamente política tiene que romper los presupuestos del autor para lograr ser evaluado en extenso como un proceso complejo que no tiene como cobijo a polos dicotómicos. Parece contradictorio hablar de la contingencia de dicotomías en un estado claramente binario como lo es la vida y la muerte, pero es ese sentido que el significado y el espectro tienen que tomar el testigo de la reflexión. El paso de lo político a lo ético supone un proceso bastante intuitivo, no obstante, para Heidegger, así como para muchos de sus lectores, cuestiones como el habitar, el destino, la muerte y la espacialidad tienen la apertura dialéctica de abarcar más de una forma de experiencia. Pero esto pasa por alto las intenciones en los márgenes de las obras menores del autor donde esto no solo se conforma en una voz al vacío, sino que mantiene una intención de proyecto.

Esta cualidad que mantiene el discurso como proyección y previsión de futuro, contiene una expectativa respecto a lo ya existente. Al marcar un destino se da a entender un descenso con el estado de las cosas, el desarrollo tiene entonces un contenido ético y político, aunque este no se muestre como postulados claros. Como se ha diseccionado hasta ahora, la muerte, como fenómeno, tiene de manera implícita estos contenidos que se pueden instrumentar como contenidos discursivos dentro de una comunidad política. Al igual que se ha diseccionado y posteriormente analizado el proyecto del habitar como discurso legitimado, la muerte tiene ese mismo papel en su propuesta filosófica. El ser mediante su existencia, para Heidegger, construye mundo y responde desde el individuo a una dimensión política del mismo, como se ha mencionado, la contingencia de este ser postula por lo menos la misma duda. El ser consciente de la posibilidad de contingencia coloca al *Dasein* como la posibilidad de explicar un todo, ya que, para él, aquello que carece de presencia se configura como un ente y no como un ser. Según Heidegger:

En efecto, cotidianidad es precisamente el ser «entre» el nacimiento y la muerte. Y si la existencia determina el ser del *Dasein* y la esencia de la existencia está co-

constituida por el poder-ser, entonces, mientras exista, el *Dasein*, pudiendo ser, tendrá siempre que no ser todavía algo. Un ente cuya esencia consiste en la existencia se resiste esencialmente a la posibilidad de ser aprehendido como un ente entero. La situación hermenéutica no sólo no se ha asegurado hasta ahora el «haber» del ente entero, sino que cabe incluso preguntarse si este «haber» es siquiera alcanzable, y si una interpretación ontológica originaria del *Dasein* no tendrá que fracasar —por el modo de ser del ente temático mismo.<sup>138</sup>

No obstante, en la disección propuesta en este análisis, el espectro como un entremedio podría verse como un *Undasein*. Para Heidegger el ente no responde a una presencia, pero la parcialización de presencia sigue siendo atravesado por elementos performativos y no solo constataivos. Aunque la presencia sea condicionada por la contingencia del fenómeno, la imaginación articula acciones, a un nivel social, sin importar la carencia del cuerpo físico. No obstante, la respuesta material suele sostener la narrativa a partir de la presencia, es así como incluso la muerte puede verse como un contenido binario dentro de un espectro de la presencia que no tiene únicamente esos polos. Es entonces primordial reflexionar a qué se refiere Heidegger con su concepto de muerte y como se da este desde el sujeto. También es necesario explorar como este concepto de muerte se lleva a su cuerpo extenso, ya que, como anota en el texto, el significado de la muerte condiciona la forma de ser en el mundo. Es decir, la noción de muerte, incluso la conciencia de su presencia, como pueden dejar a entender las construcciones que sirven como testigo de su manifestación, influyen en esta forma de ser en el mundo: «Las iglesias y las tumbas, por ejemplo, están situadas de acuerdo con la salida y la puesta del sol, zonas de la vida y de la muerte, desde las cuales el *Dasein* mismo está determinado desde el punto de vista de sus más propias posibilidades-de-ser en el mundo».<sup>139</sup>

A partir de lo anterior, la muerte, en la interpretación de Heidegger, no condiciona a los seres existentes sin buscar una forma auténtica de morir. El inhabitar al contrario del habitar, no se ve como un destino de la experiencia, sino como un configurador de experiencia para los seres presentes y como esto condiciona los posibles interpretativos. El inhabitar como fenómeno manifiesto que engloba más allá del individuo no solo se resume a una carnalidad que después de ser depuesta puede operar como dispositivo hermenéutico. Para aclarar esto cabe citar en extenso a Heidegger:

---

<sup>138</sup> Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 1995. § 45

<sup>139</sup> Heidegger, Martin. 1995. *Ibid.* § 22

Alcanzar la integridad del *Dasein* en la muerte es, al mismo tiempo, una pérdida del ser del Ahí. El paso a no-existir-más [*nichtmehrdasein*] saca precisamente al *Dasein* fuera de la posibilidad de experimentar este mismo paso y de comprenderlo en tanto que experimentado. Sin duda esta experiencia le está vedada a cada *Dasein* respecto de sí mismo. Tanto más se nos impone entonces la muerte de los otros. Así, un llegar del *Dasein* a su fin resulta «objetivamente» accesible. El *Dasein* puede lograr, ya que él es por esencia un coestar con los otros, una experiencia de la muerte. Este darse «objetivo» de la muerte deberá posibilitar también una delimitación ontológica de la integridad del *Dasein*. [...]

También el *Dasein* de los otros, al alcanzar en la muerte su integridad, es un no-existir-más, en el sentido de no-estar-más-en-el-mundo. ¿No quiere decir el morir, salir-del-mundo, perder el estar-en-el-mundo? Sin embargo, el no-estar-más-en-el-mundo del que ha muerto es todavía —en rigor— un estar, en el sentido del mero-estar-ahí de una cosa corpórea compareciente. En el morir de los otros se puede experimentar ese extraño fenómeno de ser que cabe definir como la conversión de un ente desde el modo de ser del *Dasein* (o de la vida) al modo de ser del no-existir-más. El fin del ente qua *Dasein* es el comienzo de este ente qua mero estar-ahí.

Sin embargo, esta interpretación de la conversión del *Dasein* en mero-estar-ahí yerra el fenómeno en la medida en que el ente que queda no se reduce a una mera cosa corpórea. El mismo cadáver ahí presente sigue siendo, desde un punto de vista teórico, un objeto posible de la anatomía patológica, cuya manera de comprender queda orientada por la idea de la vida. Lo meramente-presente es «más» que una cosa material sin vida. En él comparece un no-viviente que ha perdido la vida.

Pero tampoco esta caracterización de lo aún remanente agota en su integridad el dato fenoménico en lo relativo al *Dasein*.

El «difunto» que, a diferencia del «muerto», le ha sido arrebatado a sus «deudos», es objeto de una [particular] «ocupación» en la forma de las honras fúnebres, de las exequias, del culto a las tumbas. Y esto ocurre porque el difunto, en su modo de ser, es «algo más» que un mero útil a la mano, objeto de posible ocupación en el mundo circundante. Al acompañarlo en el duelo recordatorio, los deudos están con él en un modo de la solicitud reverenciante. Por eso, la relación de ser para con los muertos tampoco debe concebirse como un estar ocupado con entes a la mano.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Heidegger, Martin.1995. *Ibid.* § 48

A pesar de ir junto al pensamiento de Heidegger la interpretación de la muerte en esta reflexión se dirige en el sentido de la muerte del individuo. El poder simbólico de lo que le sobrevive al ser o el espectro, en gran medida recae en que la contingencia se dirija a un colectivo y no a un sujeto particular, de esta manera el juego interpretativo que trata de representar la pérdida o el trauma de la pérdida se refuerza con la complicidad del cuerpo extenso de lo social. Hace que los recursos estéticos de la configuración simbólica abran un espacio de discusión y disenso sobre la retórica de la muerte, donde lo terrible pasa a ser intención política de la comunidad para recordar a sus muertos, donde los lenguajes políticos modifican la lectura que se le puede dar a un mismo vocablo o fenómeno, esto a pesar de basarse en la condición material de lo terrible que ya ha pasado. Al ignorar la base material como fuente de veracidad y colocarla como articulador de discurso, el desocultamiento, proceso inteligible que da paso de lo terrible a lo siniestro al depender de un velo de misterio, no se da en un sentido de verdad sino en un desocultamiento del discurso político que a su vez sirve como este velo para ocultar.

Un ejemplo de esto es el memorial y tumba masiva para las víctimas de la matanza de Sabrá y Chatila (صبرا وشاتيلا), llevada a cabo en 1982. A lo largo de 4 días se asesinó aproximadamente a 3500 refugiados palestinos en la ciudad de Beirut. Este hecho fue perpetrado por parte de la Falange libanesa, de origen cristiano, con beneplácito de las Fuerzas de defensa de Israel, como venganza por el asesinato del presidente electo del Líbano, Bashir Gameyael. En 1983 la Asamblea General de las Naciones Unidas dictaminó que Israel era el responsable de permitir estos actos, ya que era la potencia ocupante del Líbano en ese momento. A pesar de los dictámenes y las pruebas contundentes de la responsabilidad, al ser un territorio en disputa y ocupado, el memorial es un discurso en disputa. Materialmente, solo vemos una lápida de un tamaño aproximado de 3 metros por 1.5, lo cual contrasta ejemplarmente con los memoriales que han sido auspiciados por el estado de Israel.

Volvemos a lo mismo, la diferencia entre lo vivo y lo muerto, lo ausente y presente, lo racional y lo afectivo parece una dicotomía cuestionable. De igual manera, la respuesta política y social como motor del hecho material es un tópico en discusión que condiciona las condiciones de aparición del hecho material. Lleva el significado de la muerte a un motivo aplicable sobre la experiencia de espacialidad no es un proceso directo ni sirve como testigo de un estado binario del cuerpo. Es un proceso que deja abierto la capacidad de discutir, disentir sobre la muerte del ser y no sobre su mera dimensión corporal. Este disenso hace que la interpretación en dicotómicos sea improcedente. La dialéctica de lo individual y lo colectivo, como contrarios sobre el estado de la muerte, se convierte en una falacia de disyunción exclusiva que pretende reducir mundo. La reducción interpretativa sobre la muerte tiende a sesgar la experiencia, desde la cual se puede ver

el memorial como un recurso dialéctico político. Al verlo como discurso o texto se hace necesario rastrear su historia, ya que en la antítesis de actores siempre va una temporalidad implícita, la cual se traslapa con el hecho material presente. Puesto en otras palabras, el memorial como signo pasa de ser una entidad epistemológica a una entidad ontológica que explica la conformación de la comunidad sin reflexionar en la génesis del significado, por lo que la lectura política tiene que tratar de conocer la manera en que se crea mundo a partir del lenguaje arquitectónico. Al ver otra vez el ejemplo del memorial de Sabrá y Shatila, lo sustancial no pasa por el hecho material únicamente, sino por sus condiciones de aparición o contingencia, así como el lenguaje arquitectónico usado.

Bertramz. Sabra & Shatila Massacre 1982 Memorial in Sabra, South Beirut, Fotografía, 2009.





## 4.1 Temporalidad dislocada en el espectro: ideología, narrativa y memoriales

Una duda que puede surgir en este momento se da sobre la figura del espectro ¿Cómo algo que no está presente puede tener consecuencias sociales? ¿Cómo aquello que no conozco condiciona mi percepción? A través de estas preguntas es necesario terminar de perfilar como se entiende el espectro, pero sobre todo como este opera como figura explicativa del disenso, a la vez que funciona como propuesta de posibilidad sobre la influencia de los entes no presentes.

Una primera cuestión es diseccionar las partes que constituyen la idea de la muerte del otro como elemento ideal. Se sostiene como algo trascendental y empírico, que tiene una posibilidad de repetición indefinida. La muerte es algo no experimentable; como experiencia empírica, tiende a la idealidad al no ser una posibilidad describable en la realidad y con una repetición *ad infinitum*. No obstante, la muerte del otro sí es experimentable, es decir, que lo ideal de la muerte se presupone como algo más noble, mientras que la repetición de la muerte del otro, al ser dependiente de fuerzas no operativas desde el sujeto expectante, termina siendo iterable. El sujeto principal de la muerte es aquel que la experimenta. Sin embargo, la fijación temporal es por medio de aquel que lo observa, llevando al signo a funcionar más allá de su intención significativa. La verdad de la relación dialéctica deja del lado al sujeto principal o aquel que la experimenta al momento en que muere para pasar a determinarse desde el tercero.

La forma en cómo opera la fijación del símbolo se explica hasta cierto punto desde la subjetividad. La idea de subjetividad a la que se refiere en esta investigación se retoma, en un principio, a partir de Husserl para dar continuidad a los autores ya trabajados y al cuerpo crítico de los autores más cercanos al tiempo presente como Derrida. El concepto de subjetividad se articula temporalmente en un presente que es una síntesis entre pasado y futuro. Este principio sintético presupone la creación de conocimiento entre las temporalidades, ya que todo presente retiene las vivencias pasadas y opera para una proyección en el futuro. En pocas palabras en presente es un inexistente, puesto que este solo dura un destello que lo único que concede es cierta agencia sobre la posibilidad de hacer, aun así, este hacer siempre está condicionado por las proyecciones de lo no presente. Los signos textuales, como podría ser los memoriales son una retención de significados puestos para un lector al cual se busca arribar. El memorial se vuelve una espacialidad de confluencia entre la interpretación del signo y su capacidad iterable, porque no busca solo arribar al lector, sino arribar a su afección; tomar por asalto la sensibilidad y traspasar la mera capacidad simbólica para tener cualidades significativas desde la afección.



Parece paradójico este juego entre cuerpos articuladores de presencia, pero en afán de aclarar hay que entender los presupuestos que ofrece la mayoría de los pensamientos filosóficos previos a la posmodernidad. Para la filosofía la verdadera presencia surgía desde la interioridad, no en un cuerpo físico. El sujeto no es presente en su cuerpo o en sus actos, sino en su conciencia y en sus ideas, en aquellas cuestiones que tienden a una extensión trascendental, debido a que ofrecen construcción de conocimiento proyectado a un futuro. De manera que esta interioridad termina siendo iterabilidad, el sujeto y su interioridad como individuo es permanente a lo largo del cambio, esta se ve interrumpida en el momento que se basa en un presupuesto de interioridad que tiende a la iterabilidad. Es decir, el cuerpo físico como contenedor de lo ideal se ve rebasado desde una interpretación social que concede otros significados a lo que no está presente. De esta manera, la idealidad perfecta nunca cuenta con presencia, lo que transforma a la idea para ser contingente. Lo que se trata de explicar aquí es que las dicotomías, incluso entre lo presente y lo no presente o lo ideal y lo concreto, no se pueden ver en polos dicotómicos, sino que están mediados por un tercero fugas, como puede ser el presente. Según Derrida:

La idealidad de la forma (*Form*) de la presencia misma implica, en efecto, que pueda re-petirse hasta el infinito, que su re-torno, como retorno de lo mismo, sea necesario hasta el infinito e inscrito en la presencia como tal; que el re-torno sea retorno de un presente que se retendrá en un movimiento finito de retención; que no haya verdad originaria, en el sentido fenomenológico, más que enraizada en la finalidad de esta retención; que la relación con el infinito no pueda instaurarse, en fin, más que en la apertura a la idealidad de la forma de presencia, como posibilidad de re-torno hasta el infinito. Sin esta no-identidad consigo de la presencia llamada originaria, ¿cómo explicar que la posibilidad de la reflexión y de la re-presentación pertenezca a la esencia de toda vivencia? ¿Que pertenezca, como una libertad ideal y pura, a la esencia de la conciencia?<sup>141</sup>

Para relacionar esta idea con la muerte, el sujeto nunca se afronta con una realidad del hecho en primera instancia o en una presentación, se afronta a una representación o a un mundo constituido en series indefinidas de entidades iterables. Es así como, la idea de verdad detrás de la representación de la muerte es un algo no operativo; aun así, en las narrativas de estado, o de colectivos sociales que pretenden la verdad sobre la violencia, ofrecen una representación de las condiciones de aparición de los memoriales. Es en la búsqueda de revelar lo velado que se alude a

---

<sup>141</sup> Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno*. Valencia: PRE-TEXTOS, 1985. pp. 121-122

un fantasma que obsesiona, es una tentación permanente tratar de encontrar la verdad detrás de lo que se manifiesta explícitamente. Más cuando lo manifiesto en lo real tiende a carecer de consecución lógica. Al entender entonces que el texto no opera a razón de verdad, la conciencia sobre la parcialidad del fenómeno rompe la ilusión al tender a un resto no dialectizable, lo que hace necesario plantear otro fundamento sobre la dialéctica del texto. Al reconocer este entremedio se habilita la discusión sobre el discurso legado en el símbolo, el disenso sobre el discurso abre la puerta a cuestionar las conformaciones políticas y a su vez esto conduce a la búsqueda de nuevas formas interpretativas del signo. A pesar de la constante desarticulación de la narrativa, estas continúan surgiendo, ya que, como anota Derrida, lo ideal es necesario e imposible. Como menciona Ferraris en anotando el pensamiento de Derrida:

*La forma es rastro de lo informe.*<sup>142</sup> Si la determinación del ser como presencia se confunde con la del ser como idealidad, entonces, la simple presencia parece indisoluble de la repetición; de esta manera, según la conclusión a la cual llega Derrida, «la cosa misma siempre se sustrae»: la presencia se transforma en un síntoma, y en principio no hay modo de distinguir la presentación —el darse de la cosa «en carne y hueso»— de la representación. Vivimos en un mundo de signos no porque haya una «prosa del mundo», como había sugerido Merleau-Ponty y repetía Foucault, sino porque el mundo no está formado por cosas, sino por representaciones.<sup>143</sup>

Resolver la cuestión de la interpretación no resuelve como es que se acepta política y socialmente una relación dialéctica con el objeto. La manifestación de una experiencia de espacialidad no se impone en la esfera social por una serendipia «Cuando decimos que una forma se ha impuesto, no pensamos, como es obvio, en ningún modelo de causalidad clásica»,<sup>144</sup> tiene implícitamente una connotación de poder. Determinar que es la génesis de ese poder puede parecer una labor aporística, no es fácil determinar si se diseña como se vive o se vive como diseña. Aun así, cabe reconocer que hay un origen propuesto desde la trivialidad, dar al fenómeno una profundidad histórica que trata de sentar las bases para reconocer lo oculto. La producción de la espacialidad no obedece a una necesidad del total del colectivo humano, ni siquiera del total de una comunidad

---

<sup>142</sup> Derrida cita en más de una ocasión esta frase de Plotino en Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*, págs. 77 y 187. El fragmento es de Enéadas, VI, 7, 33. Este fragmento trata de ejemplificar que el fenómeno como una totalidad de lo presente señala una iterabilidad más allá de fenómeno en sí. Ese exceso recae en una parcialidad del fenómeno que es dependiente del espectro de otras temporalidades no presentes. Es en esa no presencia que recae el elemento «no-dialectizable» que mantiene la separación entre materia y forma.

<sup>143</sup> Ferraris, Maurizio. *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006. p. 42

<sup>144</sup> Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 1986. p. 365

política, sino a la posibilidad de inscripción de una narrativa institucionalizada en un contexto social, así como de la organización perceptiva y dinámica de las posibilidades técnicas, religiosas, económicas, etc.... de un tiempo espacio determinado.

El texto inscrito en el diseño arquitectónico es el rastro de una relación dialéctica desde su materialidad, relación que se da entre el sujeto de poder, ya sea el estado, monarca o figura política, y los sujetos que se encargan de dejar como traza ese diseño en un lenguaje legitimado desde una disciplina, en este caso la arquitectura. Por poner un ejemplo, cuando los faraones y los escribas desempeñaban una labor conjunta, el texto a pesar de ser plasmado por el escriba, este no operaba como figura central. Esto ha cambiado parcialmente, en la actualidad y posterior al cambio de la concepción de arte en el s. XVIII donde se comenzó a dar valor autoral, no se puede entender la manifestación de un diseño en la realidad sin que la figura autoral, en este caso el arquitecto o arquitecta, se inscriban a una agenda política, ya que este actor desde su virtud ocupa una parte de la repartición sensible, ubicándolo en un privilegio social apartado de otros actores. Como menciona Derrida:

Una nueva, estética trascendental debería dejarse guiar no sólo por las idealidades matemáticas, sino por la posibilidad de la inscripción en general, que no sobreviene como un accidente contingente a un espacio ya constituido, sino que produce la espacialidad del espacio.<sup>145</sup>

De esta manera, las condiciones sociales de raza, género, orientación sexual, clase, etc. se vuelven condiciones que se traslada a la red de significación que articula el lenguaje legitimado, para realizar un reclamo o una constatación de la precarización sistemática de las condiciones de existencia del ser. De esta manera, aquel que lega el texto o el diseño tiene que poseer mínimamente las condiciones de reproducción societal para expresar en un condigo lingüístico, esta creación de comunidad ordinaria desde el lenguaje discrimina a aquellos fuera de la repartición sensible que habilita la expresión. No es coincidencia «que la posibilidad de la capitalización y de la organización político-administrativa haya pasado siempre por las manos de los escribas que estipularon lo que estaba en juego en numerosas guerras y cuya función fue siempre irreductible».<sup>146</sup>

Este lenguaje legitimado, como se ha estructurado en esta reflexión, abarca conceptos como la arquitectura, el habitar y la vida, así como las espacialidades que dimanen de la arquitectura, y

---

<sup>145</sup> Derrida, Jacques. 1986. *Ibid.* p. 365

<sup>146</sup> Derrida, Jacques. 1986. *Ibid.* p. 125

que, a su vez, operan desde la alegoría al inhabitar y la muerte. Lo siniestro y la indeterminación que le caracteriza sirven como forma interpretativa para tocar el velo de lo oculto en los entremedios a los márgenes de la disciplina arquitectónica, para articular un lenguaje que caracterice los elementos que son menospreciados como la muerte y el inhabitar como motivos representables desde el hecho material y conceptual. La dicotomía entre estas figuras es falsa e insuperable, en tanto constituyen la puerta desde la ontología para advenir una suerte de reclamo o justicia que está por venir, en esta propuesta se deposita la esperanza de que la narrativa tome un carácter ético, que en lo propiamente político desemboque en un cambio para el cuerpo extenso del ser.

La investigación retrospectiva es necesaria en la connotación meliorativa sobre el discurso de la habitabilidad, y como este envuelve a la práctica arquitectónica. También es menester cuestionar cómo se logró que esta sea la voz predominante, a la vez que es horizonte ideal, del ejercicio de diseñar. Hay que entender que este análisis de lo pasado no solo envuelve al discurso hegemónico en la arquitectura, sino que se extiende a los cuerpos de la pérdida como motivo del memorial o de la arquitectura elogiosa, véase también tumbas o mausoleos. Este regreso al pasado normalizado o reprimido funciona como un *Nachträglichkeit* freudiano, en el cual los síntomas son manifiestos a pesar de la superación del trauma inmediato, de manera que se realiza un retorno al trauma para reconocerlo. Por ejemplo, el memorial realizado posterior al colapso del colegio Rébsamen, al sur de la Ciudad de México, lugar en el que 19 menores de edad y siete adultos perdieron la vida en el terremoto de 2019 por las condiciones de peligro provocadas por la corrupción de las autoridades encargadas de los permisos de construcción. Este memorial fue ejecutado solo una vez que el descontento social ya no estaba en pleno auge, solo en ese momento se asignaron recursos para su construcción con el fin de aprovechar la resolución de sentencias por parte de la fiscalía y el proceso electoral de 2022 para dar visibilidad pública al partido que gobernó y ejecuto el memorial en ese periodo. A partir de ese periodo el sitio se ha dejado en abandono, de manera que se intuye que las condiciones de aparición fueron dependientes de los momentos políticos más que de un derecho a la memoria por parte de las víctimas. El lenguaje en ese sentido se orientó al discurso oficialista y no a las necesidades de los afectados. Aun así, esta interpretación no es definitiva, el reconocimiento se tiene que centrar en el fenómeno como proceso y este caso no es la excepción, ya que se ha visto la articulación de diferentes momentos de enunciación de las partes que disputan la narrativa respecto a las muertes.

En este ejemplo, así como en otros de memoriales, el espectro se hace presente en el momento que da fe de contenidos reprimidos, es decir, cuando se hace evidente la disputa para dejar de ver la materialidad como un continuo diegético que inicia y termina con la propuesta de la experiencia espacial. El reconocer el cuerpo de la disputa reconfigura la afección que se puede percibir de la espacialidad diseñada, la muerte y finitud también están presentes, es el propio discurso del autor de la propuesta, de manera que la arquitectura elogiosa se ve como una arquitectura de la sospecha, lo cual da una salida política a la ontología. Otorga a la muerte una mística que puede servir para conformar nuevos espacios de disenso, aunque se pretenda tener una fuerza de dominación sobre la interpretación y narrativa, nunca ha habido un momento de dominación absoluta sobre el mensaje, pretender este dominio solo transforma y apuntala la temporalidad del fenómeno, cosa que *a posteriori* explica la caída de la esperanza de dominación.

Kevin Ruiz. Memorial por las personas fallecidas en el Colegio Enrique Rébsamen, Fotografía, 2023.



## 5.0 El memorial como dispositivo simbólico

Al hablar de memoriales y monumentos se puede caer en una confusión, aún más al tratar de desentrañar que es lo que acaece en la intención política de uno y otro, en especial al tratar de distinguir como estas intenciones se cristalizan en la manifestación material del diseño arquitectónico. Una desambiguación necesaria es la de distinguir entre monumentos y memoriales. Se parte de la premisa teórica de la experiencia, a partir de la interpretación de la experiencia como principio epistemológico en Schiller,<sup>147</sup> y como una variable interpretativa para hacer esta distinción en ejemplos contemporáneos.

A partir de esta premisa es necesario pormenorizar el andamiaje político que habilita y distingue ambos subgéneros. Se necesita particularizar las búsquedas discursivas que tratan de manifestarse en un cuerpo material mediante alguna propuesta de diseño arquitectónica.

La obra material que dota de corporalidad al memorial es respaldada generalmente por un reclamo social, pero para la permanencia material de este reclamo, suele conjugarse con un lenguaje gestionado desde las lógicas de estado que actúan a conformidad de la expresión que emerge. Es en la acción del agente social de gobierno y la forma en que gestiona la dirección simbólica de la expresión, que se puede distinguir entre el monumento y el memorial. Mientras que el primero tiende a una conmemoración en términos meliorativos que trata de hacer de la tragedia un paso para la consolidación de la identidad, el segundo mantiene una relación más palpable con el trauma que la originó. Se da al acto violento un sentido peyorativo, más no censurable<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Schiller propone la experiencia como un principio epistemológico que incentiva el entendimiento educativo del ser. Esto coloca a la sensibilidad y la estética como mecanismos de fragmentación de las facultades del ser con el afán de dar un registro pedagógico que haga reflexionar sobre la belleza conjuntado el paso del estado físico al estado estético. No obstante, en esta investigación se considera el paso de la respuesta fisiológica a un registro simbólico sobre las experiencias displacenteras

<sup>148</sup> Según Françoise Choay, «[...] se denominará monumento a todo arte- facto edificado por una comunidad para recordarse a sí misma o hacer que otras generaciones recuerden a personas, acontecimientos, sacrificios o creencias.

Choay, F. (1 de abril de 2015). Alegoría del patrimonio. Obtenido de 68 I. Fundamentos Cuatro cuadernos. apuntes de arquitectura y patrimonio. p.71.

El significado del concepto ha ido degradando para pasar a un registro de una gran potencia o grandeza pasada, una versión moderna de la categoría de lo colosal. Mientras tanto el monumento histórico tiene un contenido emergente que se sitúa como algo «no querido». Esta explicación me parece insuficiente para enmarcar el género del memorial.

En primer lugar, omite que el sentido del monumento se ha mantenido bajo la estructura diegética del estado, por lo tanto, no hay degradación. En segundo lugar, esta partición despolitiza los procesos que permiten la manifestación y conservación de estas experiencias espaciales al centrarse en la respuesta material. El memorial puede englobar tanto un registro de potencia como una cuestión emergente, pero siempre ligada a la prostetización de un cuerpo extenso de lo social. Esto coloca al ser como subyugado a una narrativa colectiva que se construye a través de la afección que se suscita en la experiencia espacial y no solo considerando la materialidad como exenta del proceso de fenómeno. Por lo que su origen es intrascendente y lo sustancial se encuentra en el proceso de discusión sobre la repartición sensible.





Expansión mx. *Universitarios realizan una jornada de protestas por normalistas desaparecidos*, Fotografía,

Un ejemplo de esto se ve en el acto violento que se dio en el asesinato de los estudiantes de Ayotzinapa el 23 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero. Aunque se ha reconocido el acto de violencia que sufrieron, incluso dentro de expresiones públicas que señalan a parte del estado como responsable, hay un proceso de indiferencia en la narrativa del estado que no pretende resarcir la memoria ni la justicia. Este señalamiento al estado ha sido un símbolo en contra del estado que ve la protesta como algo negativo, a pesar de esto la protesta no se ha visto violentamente reprimida por las fuerzas de gobierno. Actualmente, el estado aún conserva el Antimonumento 43+ ubicado en Avenida Reforma en la Ciudad de México. Esto en contraste con los señalamientos hechos a la responsabilidad del ejército, los cuales han sido completamente censurados. En este caso se puede vislumbrar cómo la consecuencia material se apoya en la ideología que mantiene a la imagen de las «Fuerzas Armadas, Garantes de la Paz y la Soberanía de México»<sup>149</sup>, por encima del reclamo de memoria y responsabilidad.

Hay tres subgéneros a atender el memorial, el monumento y el antimonumento, dentro de estos el memorial y el antimonumento tienen funciones similares que sin embargo se distinguen tanto por la forma lingüística de designarles como por su función, mientras que el antimonumento busca manifestarse en el espacio público, físico o virtual como una irrupción, el memorial busca crear una interacción en con una espacialidad de carácter social. Esta distinción hace que uno

---

<sup>149</sup> El colocar a las fuerzas armadas como albacea de los valores del estado es una narrativa constante en los ejercicios de gobierno, pasando por alto las atrocidades que estos pueden cometer. Fuerzas Armadas, Garantes de la Paz y la Soberanía de México. (2015 de Mayo de 5). *Revista Militar, Armas*.



Luis Alvaz. *Antimonumento a los 43 estudiantes de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa*, Fotografía, 2021.

interactúe desde una estética restringida al sentido de la vista mientras que el memorial tiende a ocupar más canales de significación, como el tacto o el olfato y las pulsiones afectivas que se logran a través de la memoria. En contraste, los monumentos suelen censurar. No en un acto de ocultamiento, sino para reforzar una narrativa mitológica en relación con el estado. Estos suelen referir a una hazaña o a un momento histórico con claros vencedores, por lo menos dentro de la diégesis propuesta que legitima al poder. Otra diferencia es que el memorial suele mantener el anonimato de sus representados, lo que subjetiva la posibilidad de particularizar la experiencia. Puesto en otras palabras, el memorial, aunque parezca redundante, trata de incentivar la memoria mediante una experiencia en el presente. Es en esta experiencia que su poder expresivo se encuentra, ya que, en origen, es una obra material que trata de revelar aquello que es parcialmente olvidado o de llevar a lo público lo que fue sometido en lo privado. En contraste, el monumento trata de idealizar un pasado inexistente, o ceñido a una narrativa en el cual se puede insertar el sujeto que lo experimenta, cosa que da fundamento o razón a su presupuesto de identidad.





Al ser una experiencia espacial que se enuncia, desde su planeación, como una revuelta por lo olvidado o lo oculto, la acción de reclamar la memoria se vuelve el sentido principal ante los traumas del pasado. No se puede minimizar solo a un acto catártico que dirija la rememoración hacia un algo positivo en favor de la continuidad del tiempo. Es en la ruptura de la promesa de futuro que regresar y tener una relación simbólica con lo experimentado, resulta en una desarticulación temporal a la cual se alude. En los memoriales se puede hacer explícita la necropolítica<sup>150</sup> aplicada en la gestión del cuerpo dentro del espacio y del territorio, con la negación de la condición de espacialidad del cuerpo, y colocar este acto en la escena de lo público. Pasa a ser un reclamo donde se necesita hacer explícito el horror transitado de la guerra, el crimen, el genocidio... se hace evidente la necesidad de reconocer la pérdida y lo parcialmente oculto. Aun así, es en el presente que se vivencia el reclamo, es en este tiempo donde se puede ejercer la necesidad de memoria.

Se abren las articulaciones del tiempo para invocar en lo presente lo que carece de presencia mediante experiencias que traten de emular el trauma pasado en el presente. No obstante, es primordial explorar los factores que posibilitan el reclamo y como estos configuran el entorno, si se escucha atentamente la expresión material habla más de la voluntad de sus creadores en el presente y los sujetos que le habilitaron a aparecer que del hecho representado en sí. No se parte de una pretensión de verdad, sino de un reflejo distorsionado conforme a una narrativa política que influye a los que hacen el presupuesto de experiencia en la espacialidad.

El memorial como género arquitectónico no solo conjuga lo visto con una expectativa emotiva en la sensación positiva, sino que tiende a tratar de generar un desagrado en aquel que lo experimenta; busca generar el displacer. No se suele representar una persona en particular, como una estatua ecuestre en una plaza o una representación de la virtud como la diosa *Niké*, colocada en un pedestal en el centro de la avenida Paseo de la Reforma. Suelen ser expresiones que, cuando logran una conexión con la comunidad a la que va dirigida, representa un contexto donde se dio un acto de violencia que trató de eliminar a una comunidad que, comunidad que a pesar de ello perduró. Estas

---

<sup>150</sup> Término constitutivo a la biopolítica que propone Foucault. Para Achille Mbembe en el Tercer Mundo o en los colectivos marginales de la sociedad se da la necropolítica en lugar de una biopolítica. Esto ya que las políticas instauradas en el tercer mundo no se resumen a una subordinación a la proliferación de algunas vidas, sino que se dirigen a la digestión de cuerpos que mantienen «muertos en vida» a los miembros de los colectivos subordinados. Para él el derecho soberano de matar se reformula como permanente en territorios donde el estado de excepción es recurrente. Esto se puede ver en territorio como México en el periodo de la llamada *guerra contra el narcotráfico* o en Beirut, posterior a la intervención israelí en la *Guerra del Líbano de 1982*.

expresiones dan cuenta de una tensión donde «[...]ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si éste vence. Y es ese enemigo que no ha cesado de vencer»<sup>151</sup>.

En la particularización de la narrativa y cómo está se conecta con la postura de estado, es que se refleja una postura política en la acción de la que parte el hecho arquitectónico, abre un acto de comunicación que se expone una visión social. Por ello es imperante distinguir las expresiones que surgen desde el lenguaje de estado, y como estas se postulan muchas veces como propuestas en disenso con a las expresiones emergentes desde el ejercicio político y no de gobierno. Cabe aclarar que hay expresiones que tienen origen desde una acción política concreta y que combinan potencia y lenguaje con una propuesta de estado, es así que se da lugar a otra forma del memorial como se expone más adelante. Se insiste en la experiencia de la protesta ya que esta se ve esta como un catalizador para generar experiencias que desestabilizan la visión de mundo a razón de una justicia por venir. Esta experiencia de protesta hace del reclamo lenguaje y búsqueda del diseño, que se significan en la idea colectiva dentro de la escena de lo público para dar pie a nuevas experiencias espaciales en los hechos arquitectónicos.

A pesar de lo expuesto, el memorial solo se puede explicar como un fenómeno local, ya que el lenguaje simbólico que puede significar a un colectivo en particular carece de la misma conexión con otro colectivo social en otro contexto, llevado a una idea incluso antagónica. Por ejemplo, *The National Memorial for Peace and Justice*, edificado en Alabama y diseñado por MASS design group ha sido un sitio que ha fungido como espacialidad de desarticulación de la experiencia ordinaria. Esta experiencia espacial actualmente es altamente controversial. Ubicada en un estado americano en el cual hay un sector profundamente racista, al cual este memorial les parece una afrenta directa. La afrenta que sienten estos colectivos se ve en contraste con el reclamo que mantienen familiares de víctimas de linchamiento públicas a personas afrodescendientes, a los cuales este les ofrece una espacialidad de memoria y catarsis al hacer evidente las esculturas que representan los cuerpos mancillados de esclavos afroamericanos, cosa que propicia la catarsis en el espectador.

El reclamo por la memoria no fue algo que emergiera de manera espontánea, fue respaldado por un trabajo de investigación de varios años por parte de *Equal justice initiative* (EJI), el cual produjo el texto *EJI's Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror*.<sup>152</sup> A partir de su publicación y con el apoyo de diferentes colectivos brindaron fondos para esta edificación. Y es

---

<sup>151</sup> Benjamin, Walter. Vol. II, de Obras, Libro I, de Walter Benjamin, 303-322. 2006. P. 308.

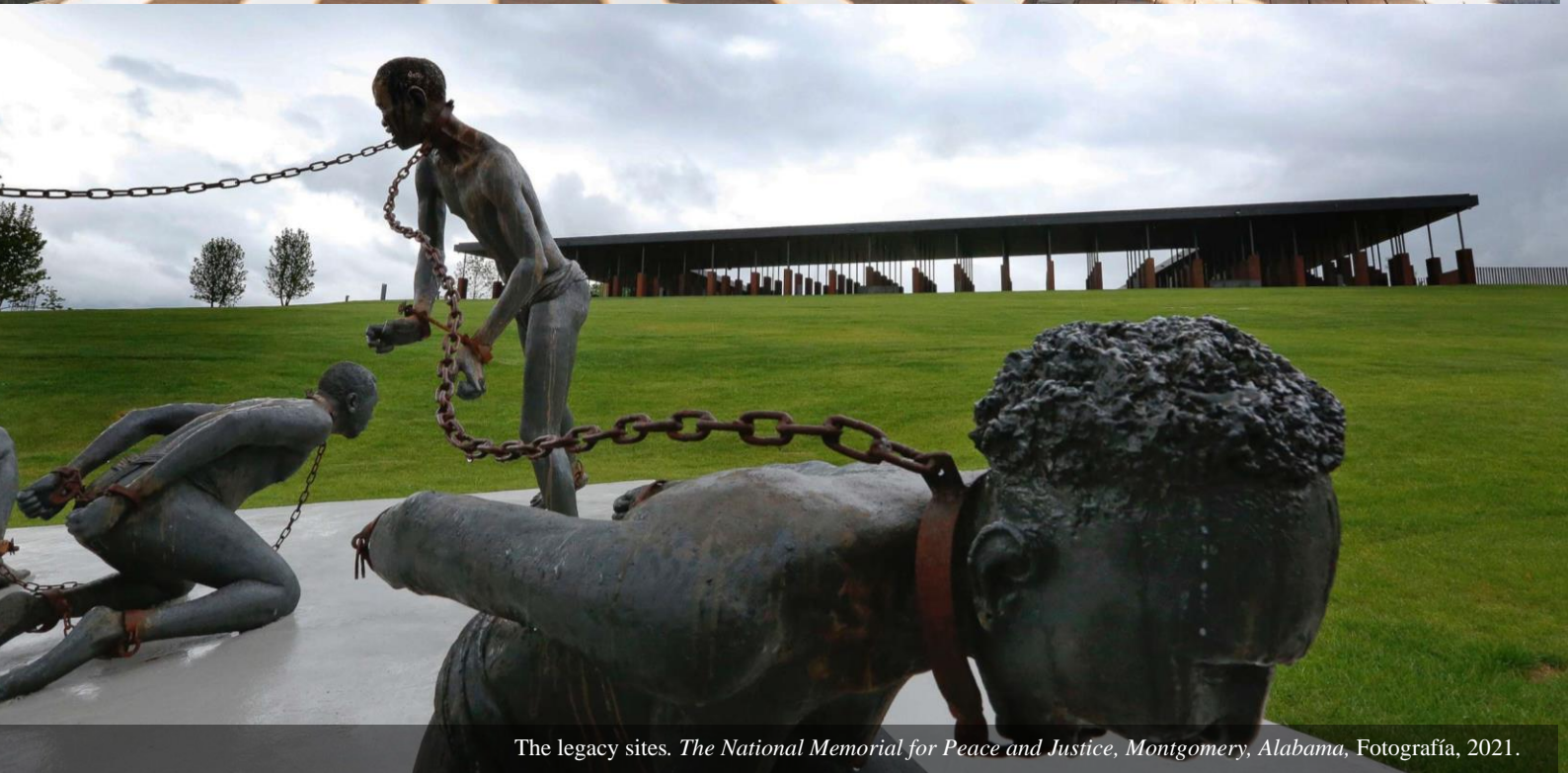
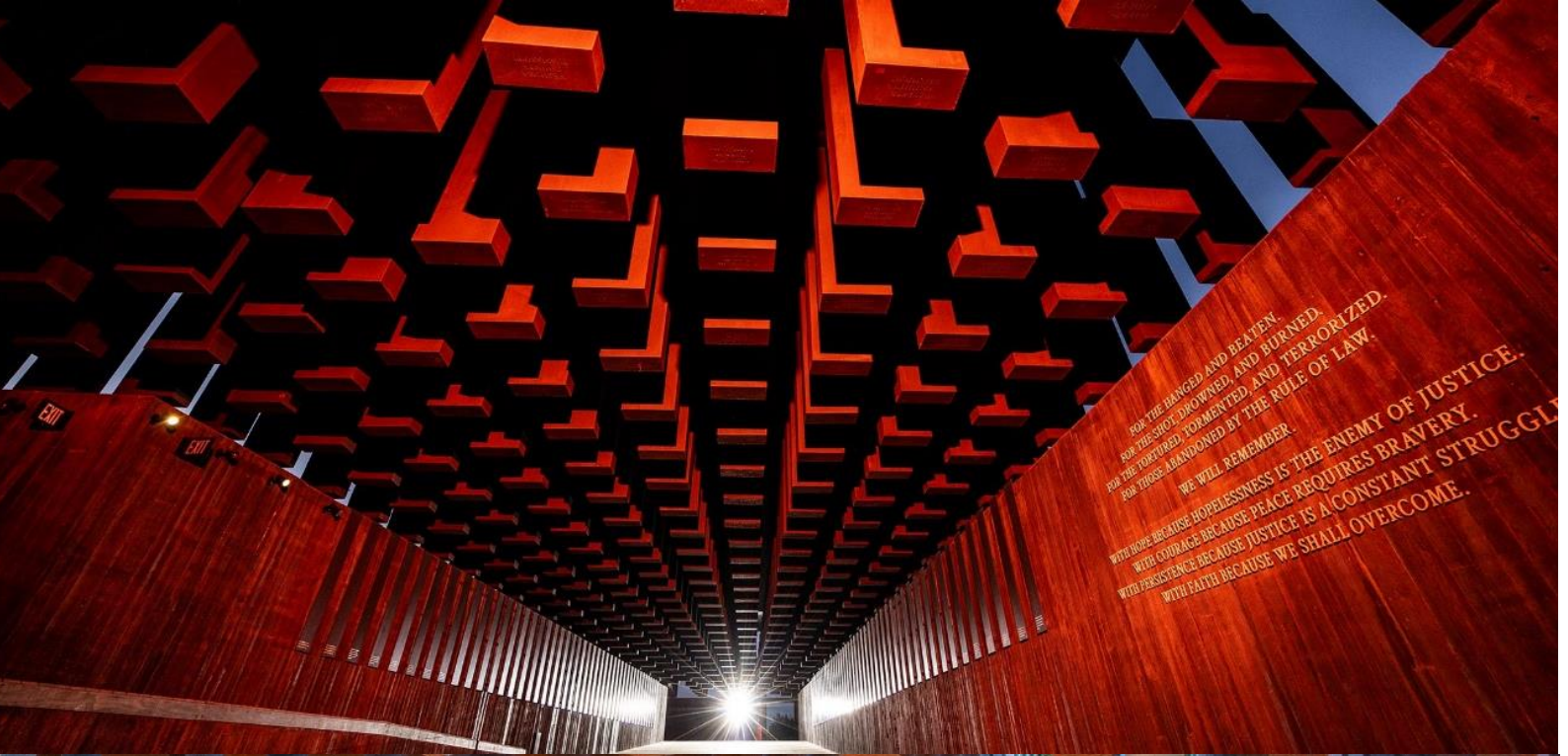
<sup>152</sup> Equal Justice Initiative. *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror*. Montgomery: EJI.org, 2017.

con este contexto que se eligió el lugar de edificación, así como las sensaciones negativas que se querían evocar con el memorial.

En este punto el análisis sobre el monumento tiene que tomar un camino desde una perspectiva política y estética, más que el de buscar una respuesta formal o metódica en la construcción de la experiencia en el proceso de diseño. A pesar de ciertos elementos que pueden disparar una reacción de aversión o de incomodidad, como elementos verticales o recovecos oscuros, que tienen más que ver con una memoria colectiva que dispara una reacción fisiológica de estrés, no tienen la misma potencia que un elemento que contenga un lenguaje local. Un ejemplo de esto puede ser el memorial antes mencionado. Este cuenta con elementos verticales que están suspendidos de un elemento de acero más delgado; estos volúmenes se suspenden a una altura donde solo se pueden percibir alzando la mirada. En la parte inferior de cada uno de estos prismas extruidos que se sostienen del techo, se escribió el nombre de una persona linchada. De esta manera se representa de manera abstracta al cuerpo que inhabita, al cuerpo que no vive más.

Pero esto no es solo la simple muestra de lo abyecto, sino que, con gran sutileza, se coloca el cuerpo deformado en formas expresivas y abstractas que aluden a una manera particular del morir. Es decir, que se muestra un cuerpo que ha sido vejado y colgado como lo fueron las personas víctimas de linchamiento en ese territorio. Se alude, no solo al estrés de la memoria colectiva ante los entornos opresivos, sino que a otro lenguaje. El mayor vehículo simbólico se da desde el lenguaje local en el cual se refugia la expresión y de donde toma elementos formales para que la experiencia de espacialidad contenga potencia significativa. A pesar de la contraposición de colectivos este ejemplo nos deja una traza significativa de la interacción de diferentes escenas de aparición y configuraciones de lenguaje, cosa que hace aparecer un espacio de disenso en lo social donde la protesta se cataliza.





The legacy sites. *The National Memorial for Peace and Justice*, Montgomery, Alabama, Fotografia, 2021.



## 5.1 Regresar al trauma

Con el fin de entender de mejor manera el trauma que representa el memorial hay que ver como este incentiva a través de la memoria y para ello se tiene que dar una pequeña explicación de cómo se entiende el tiempo, ya que a través de este concepto es como se entiende la memoria. Con esto en mente vale la pena revisar como a través de la historia la filosofía se ha tratado de discernir entre tiempo y espacio. Desde una filosofía occidental ortodoxa, el tiempo, desde las categorías aplicadas a las intuiciones, tiende a operar como esquemas. Hay que ver el esquema como una estructura de disposición de imágenes. La imagen es una entidad que se desenvuelve en el tiempo que termina por desarticular su presente para representar o presentar en otros momentos. Esto, aunado a la distinción de tiempo que encontramos en reflexiones filosóficas como la propuesta de Heidegger, hace de la temporalidad pura una forma del tiempo que se encuentra no mediada por una experiencia de espacialidad. Es una temporalidad que se entiende solo de forma subjetiva, Es así como el tiempo se entiende como una distensión de la interioridad del ser, donde este se determina a sí mismo. Uno reconoce el tiempo, pero ante la duda es imposible definir el tiempo de forma objetual. Esto hace que el tiempo contenga una dicotomía que no se entiende, pero se nombra.

Según Derrida, esta antítesis dicotómica es falsa, más compulsivamente atrayente, especialmente la dicotomía entre tiempo y espacio. Ya que es una polarización que atraviesa a la mayoría de la historia de la filosofía. A su vez, el tiempo contiene una dicotomía en sí mismo entre el tiempo objetivable y medible, como línea en el espacio, frente al tiempo puro; como el tiempo puro, interno, subjetivo, anímico y como distensión del alma. Desde la lectura de Derrida es que el primer tiempo, el tiempo bastardo, despojado de la cualidad supra celeste que descansa en la mente del individuo, en el tiempo puro, desde su cualidad espaciada, objetivable y medible, solo se entiende a la vez que convive con la subjetividad propia del sujeto.

El tiempo especializado trata de conciliar la dicotomía aparentemente infranqueable entre el tiempo interno y externo, entre las condiciones apreciación del sujeto. Trata de encontrar un punto medio entre estas dos. No se puede comprender el espacio más que a través del tiempo, y el tiempo a través del espacio. Propone sospechar sobre la primicia de solo uno de estos aspectos, hace que la traza filosófica sea una traza de la sospecha, que cuestione la propuesta de pretensión de dominación de alguno de estos aspectos, colocándolo como un esfuerzo en pretensión de verdad, cosa que se puede verter en una espacialidad diseñada que no se entienda solamente desde la dimensión afectiva de su percepción ni la abstracción determinante de un estilo o una materialidad que no se concreta en acción más allá del individuo. La individualidad no es más que el motor

secreto de lo colectivo, por lo que la pretensión de individualidad solo se puede entender inserta en un colectivo. De forma que la acción de diseñar solo se puede entender como un acto colectivo de manera implícita.

Hay que aclarar que esta disertación no trata de ofrecer fundamentación del quehacer arquitectónico o de estructurar una propuesta ética sobre el ejercicio; se toma como objetivo cuestionar y exponer los marcos interpretativos y nexos estructurales que permanecen ocultos. Debido a este proceso de desocultamiento se eligió la categoría de lo siniestro, ya que como categoría funciona en una comprensión sensible del proceso de desocultar o de sospechar. Es en la duda y el disenso que se da un proceso reflexivo que cuestione el fundamento de una forma específica de la acción de diseñar como puede ser la propuesta académica, y a partir de esta sospecha estudiar los marcos sociales de los cuales no se puede escapar. Con base en lo anterior, la reflexión solo sustenta un intento por analizar y romper con la tradición de enseñanza en los claustros de arquitectura, donde la epistemología hegemónica es el de adoptar la lectura de la experiencia de espacialidad como unívoca a partir la propuesta autoral. El autor y sus formas expresivas siempre están supeditadas a la superestructura en la cual están insertos de forma implícita, el accionar del autor no se puede comprender en blanco o negro, ni siquiera en una escala de grises, sino en una gama extensa de la acción humana, del propio acto vivible y que como menciona Heidegger en gran medida se ve condicionado desde la noción de muerte. A causa de ello, se ahonda en las condiciones que la noción de muerte propone para los y las arquitectas, en especial en expresiones espaciales elogiosas como lo son los memoriales; pareciera que estas expresiones que detonan el retorno de lo reprimido no presente o de espectros que ejercitan fundamentos de la metafísica a través del lenguaje, la narrativa o creencia y de la técnica que les da forma.

No se puede minimizar la influencia que la pulsión de muerte tiene sobre el sujeto, el retorno de fantasmas y el fundamento metafísico no pueden ser desechadas como simples narrativas, ya que tienen influencia en el actuar material de los sujetos. El ejercicio de la fantasía que se da en los memoriales podría pensarse que solo opera sobre la mente, no obstante, y como se ha nombrado antes, esto también opera a un nivel fisiológico. Es inoperante preservar una dicotomía entre el cuerpo-mente, ya que mantener esta división plantea una regresión y un falso sentimiento de totalidad que trate de volver la narrativa en pensamiento político hegemónico, pensamiento que en su afán de heterogeneidad aplasta el cuerpo individual y el cuerpo extenso del sujeto social. De tal manera que la represión externa surge dentro de uno mismo.

Frente al espíritu totalitario de las narrativas hegemónicas, el espectro se confronta. La postura hegemónica se coloca como una potencia unificadora que ejerce una fuerza de represión sobre los cuerpos individuales y extensos, mientras que el espectro es un contenido reprimido que habilita el disenso desde el recuerdo de lo heterogéneo. A pesar de ser consciente de los determinantes irrefutables de la historia y las condiciones económicas de un contexto temporal determinado, se aboga por una justicia que está por venir. Es decir, ese ente que toma por arriba puede verse como una promesa de emancipación que toma como fundamento el tiempo y no como resolutive absoluta, sino como una primicia ética que se hace presente al recordar la muerte del otro. A la experiencia de espacialidad del memorial no le basta con constatar los hechos pasados en lo existente, sino que su potencia reside en la esperanza de un esclarecimiento.

Es con esto que llego a la conclusión de que el memorial puede articularse en dos formas. Como habilitador de la narrativa hegemónica en el territorio social para ocultar el trauma y forzar una suerte de resiliencia, esto a partir de su potencia unificadora. Por otro lado, también se puede conformar como un área de disenso y reclamo, esto se sustenta su potencia en la figura del espectro para plantear la necesidad de memoria y desocultamiento o esclarecimiento del trauma. A partir del esclarecimiento se trata de llevar a la esfera pública una propuesta de restauración y crear un imaginario político donde esto sea posible. Es por lo que se considera que los memoriales que mayor potencia estética tiene y por ende a los que se les considera más exitosos son aquellos que se ciñen a lo segundo, con sus excepciones, como se muestra en los casos de estudio a continuación. Son aquellos que tratan de invocar una propuesta ética o de justicia que contemple al espectro. Es en ese desocultamiento que la experiencia se torna hacia lo siniestro, ya que el desvelamiento siempre es proyectado a un tiempo a futuro, cosa que mantiene el velo de indeterminación en la lectura estética que se da.

Para el análisis de casos de estudio se utilizarán parámetros de reconocimiento, a partir de ellos se busca ahondar en como se interpretó y se accionó en cada uno de los casos que requirieron un memorial, tanto en una experiencia conceptual como en la paridad material que ofrecen. Esto con el objetivo de dar sentido a las intenciones vaciadas en cada uno de estos ejemplos, y para dar una lectura metodológica y estructurada de la situación en extenso que llevo y concluyó con la manifestación de un memorial. Los parámetros tienen diferentes modos de catalogación, por lo que unos funcionan en torno a una evaluación binaria, mientras que otros relacionan aspectos testimoniales, lo que hace cada análisis único.

El primer para metro es distinguir sus implicaciones como fenómeno vital y estético. Aunque la categoría de lo siniestro orilla de forma intuitiva a abarcar estos aspectos de la experiencia, se tiene

que aclarar que aspectos corresponden a cada apartado. Es decir, que la percepción de una abstracción simbólica puede percibirse como un elemento que cause repulsión. Sin embargo, los aspectos necropolíticos que traen a colación el espectro de la violencia hacen que este significado sea potencialice, por ello se evalúa no solo la morfología sino los elementos que remitan al espectro ya mencionado.

Un segundo aspecto por evaluar es si la categoría influyo de manera directa o indirecta en la configuración del memorial o en el diseño de este de ser el caso. Este aspecto toma en cuenta la descripción del proceso de manifestación del fenómeno, por lo que se tiene que tomar en cuenta los registros respecto al proceso de diseño para determinar si hubo alguna expectativa, por mínima que fuera, que haga referencia a una afección negativa que se pueda entender como una alegoría a la categoría de lo siniestro; a partir de la cual se ahondara para estructurar el discurso propuesto.

El tercer aspecto para evaluar es la consideración de habitabilidad que se decanta en la espacialidad propuesta, es decir, en el resultado material a partir de la preconfiguración conceptual del memorial. En otras palabras, este apartado tratar de hilar las expectativas que se tienen en el proceso de preconfiguración o de diseño y como estas se llevaron al resultado material, haciendo espacial énfasis en la condición de habitar para el cuerpo individual y social. En este apartado se categoriza si hay una concepción de permanencia del cuerpo o se trabaja la permanencia desde una condición ontológica sobre el cuerpo extenso de lo social, es decir, si invita a ser-ahí o a no-ser-más-ahí, entendiendo que la condición de espacio se da continuidad a partir de un habitar o inhabitar. Es así como la expectativa se evalúa a dos partes, si este fue preconfigurado de alguna manera y si en la práctica la experiencia del cuerpo se ha desenvuelto acorde a esta intencionalidad o se ha visto atravesado por vivencias divergentes. Es importante aclarar que para este parámetro de evaluación se busca atender las experiencias de diferentes colectivos, ya que diferentes concepciones de experiencia en la espacialidad pueden convivir de manera paralela.

El cuarto aspecto para evaluar es, ligado a la lectura que se hace sobre el habitar, pormenorizar una interpretación simbólica general sobre la espacialidad. Se busca hacer un análisis de la morfología tratando de descryptar el lenguaje usado para entender desde una interpretación meramente formal el mensaje que se vierte al *sensus communis* y si es que hubo alguna variación del mensaje a través de la existencia de la espacialidad. Ligado a este aspecto se evalúa un quinto aspecto que trata de ubicar momentos de quiebre en la lectura sobre el memorial y si es que hubo estos momentos de quiebre. En algunos casos se habla más bien de una continuidad discursiva donde la espacialidad se ha visto marginada, ya que carece de relevancia política. A partir de los anteriores aspectos se interpreta un sexto parámetro que determina de forma binaria si el extenso



de la existencia del memorial ha creado un espacio de disenso, es decir, un proceso de ejercicio político y no simplemente un ejercicio de gobierno.

A partir de los anteriores parámetros se categorizan tres últimos que van profundamente ligados. Al momento de determinar si hay un espacio de disenso, independientemente de la interpretación, se tiene que evaluar el discurso y la fantasía política que ha creado el andamiaje necesario para la manifestación del memorial, por lo que se tiene que particularizar a que discurso se cobijó el ejercicio político que brindo las condiciones de aparición de la materialidad, perfilando si propicio que esta fuera diseñada o no. Este apartado pretende conectar el discurso político con la acción de diseño, para hacer del proceso de diseño un acto político en sí que cobija o rechaza ciertos las fantasías creadas por el ejercicio de gobierno. En este punto se da un séptimo aspecto que evaluar; de forma binaria se establece si el proceso de diseño, y el resultado material, intencional o pasivamente, trataron de ocultar el trauma o de desocultarlo a los sujetos que lo experimentan. Esto para finalmente establecer si el caso de estudio ha fracasado o tenido éxito en sus intenciones de diseño, así como en sus intenciones políticas.

## **5.2 El memorial *Campos Algodoneros***

Un ejemplo de los memoriales y su conformación puede verse con el caso del memorial de *Campos Algodoneros*, donde se vieron confrontadas dos posibilidades del memorial, por un lado, una propuesta emergente y, por otro lado, una propuesta de estado. Esta espacialidad fue en un principio realizado por los familiares de las víctimas de los hechos violentos de feminicidio que se dieron en el sitio, a las afueras de Ciudad Juárez. El cual contenía objetos simbólicos cristianos como las cruces de madera, intervenidas con una capa de pintura color rosa y con los nombres de las mujeres asesinadas escritos con pintura negra a mano alzada. Esta expresión que se colocó en el sitio donde fueron encontrados los cuerpos, llamó la atención de la sociedad local, donde experimentaban una simulación de la profunda pérdida de sujetos femeninos de su comunidad y que a su vez proyectaban a la posibilidad de experiencia de más miembros, de revivir el trauma en tiempo presente. Esta espacialidad terminaba expulsando a aquellos que lo vivenciaron, por el profundo displacer que les causaba. Fue un espacio sin cuerpos, donde la temporalidad jugaba una parte fundamental, para reconocerse en comunidad y ser contingentes posteriormente. Esto hace que el memorial no solo se vea como un dispositivo simbólico, sino como una espacialidad de catarsis sensible que pasa a la acción política.





<http://www.nosotrasenred.org>. Vista frontal del antiguo memorial en Campos algodoner, Ciudad Juárez, Fotografía, 2013.



Anaiz Zamora Márquez. Acercamiento a una de las cruces en memoria de las víctimas, Ciudad Juárez, Fotografía, 2015.



Perimetral. Investigación de feminicidios, Ciudad Juárez, Fotografía, 2020.



Ya se habló de la propuesta emergente realizada como medio de difusión del reclamo. A pesar de ello y con el objetivo de hacer énfasis en la cualidad de transformación temporal de estos movimientos, como procesos políticos. Es preciso atajar el contraste de la propuesta realizada desde los y las arquitectas que colaboraron con el estado. Al hablar del caso de Campos algodonereros, no se puede dejar al margen el ejercicio de violencia que le antecede; a manera de conexión para reconocer cómo el lenguaje de diseño arquitectónico, así como la experiencia de espacialidad, terminaron por responder a una diégesis propuesta por parte del estado. Los hechos que retrata los diferentes momentos del sitio, así como los recursos formales del memorial, no pueden quedar como mera nota al pie, sino que constituyen un andamiaje conceptual que da sentido al proceso.

Los eventos que iniciaron este proceso sucedieron en Ciudad Juárez, en el estado de Chihuahua. Ciudad que desde la entrada en operación en 1993 por parte del Cartel de Ciudad Juárez, vio un aumento escalado y sostenido de las diversas formas de delincuencia. Dentro de este contexto empezó a ser evidente la violencia dirigida hacia las mujeres. El reclamo puso en marcha un movimiento de reconocimiento mediático llamado coloquialmente el fenómeno de «Las muertas de Juárez». En las notas que se categorizaron así, los medios de nota roja se dedicaron a dar seguimiento a los casos de mujeres asesinadas en esta ciudad. Uno de los elementos característicos era el abandono de los cuerpos cerca de las inmediaciones de la frontera con Estados Unidos. Esto no era un mensaje o una suerte de disposición simbólica para cuerpos delictivos antagónicos, sino que respondían al abandono institucional de áreas de la ciudad donde estos crímenes resultaban impunes, ese era el mensaje que en el general de la población se estaba generando.

También en ese momento se dio una disminución de acción por parte del estado, a partir del año 2000 debido a la reconfiguración política que se dio por el cambio en el partido político en el poder. La violencia ejercida hacia la población escaló por el cambio de régimen, debido a la alternancia de gobierno que significó la salida del partido dominante, el Partido de la Revolución Institucional, que ocupó el poder ejecutivo por más de 70 años del poder y la entrada del Partido Acción Nacional. Independientemente de las posturas políticas que podían contradecirse fácilmente con sus prácticas, el problema surgió más por un cambio administrativo que una acción directa. Las cadenas de mando policiaco se vieron interrumpidos en sus cadenas de mando debido al cambio de gobierno. Esto rompió viejos pactos con la delincuencia organizada local, lo cual a su vez devino en el aumento de violencia. Este proceso tiene un punto de quiebre con la aprobación de la Ley de la Policía Federal Preventiva DOF 04-01-1999 que desarticuló la organización y pactos con los poderes delictivos locales, aun así, el registro nos lleva desde el sexenio anterior al del 2000 para ubicar el aumento de violencia. En especial, la precarización laboral y las

condiciones de explotación en la frontera, así como la migración ilegal, hicieron de Ciudad Juárez un punto álgido de violencia en ese periodo, donde se vieron especialmente desprotegidas trabajadoras informales de las textiles que se establecieron ahí en búsqueda de mano de obra barata.

En este contexto social, la estudiante Laura Berenice Ramos, 17 años, desapareció el 22 de setiembre de 2001. Claudia Ivette González, de 20 años, que trabajaba en una empresa maquilladora, desapareció el 10 de octubre de 2001. Esmeralda Herrera Monreal, de 15 años de edad, que trabajaba como empleada doméstica, desapareció el lunes 29 de octubre de 2001. Aunque las tres familias, cada una sin contacto con las otras en este punto, hicieron las diligencias pertinentes, no se iniciaron investigaciones. La única acción que tomó la fiscalía local fue elaborar los registros de desaparición, la toma de declaraciones y el levantamiento de actas. El día 6 de noviembre de 2001 se encontraron los cuerpos de las tres mujeres con graves signos de violencia y de agresión sexual. A pesar de los recursos presentados ante la fiscalía, no se investigó, y a pesar de presentar mediante investigaciones externas a los presuntos responsables, estos no fueron sancionados. El 6 de marzo de 2002 se presentó la petición inicial del caso con la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. La Corte realizó una serie de recomendaciones al gobierno mexicano, el cual presentó un recurso para aumentar el plazo para acatar y dar resultados. Ante la apertura se les otorgó dos meses de plazo, sin embargo, en ese periodo no se cumplió ninguna de las solicitudes.

Ante la desesperanza que se suscitó en la población por la negligencia intencional del estado, es que se retoman una de las expresiones locales para conmemorar a sus muertas. Las cruces rosas tomaron protagonismo como símbolo de reclamo hacia lo perdido. No obstante, esto no fue solo una catarsis sensible de la comunidad, sino que ejercía como reclamo al gobierno. A diferencia de otras expresiones anteriores que tomaban la imagen de la *cruz rosa*, esta expresión tomó valor en la experiencia de espacialidad, ya que se colocaron y preservaron, por parte de las personas que reclamaban, en el terreno donde fueron encontrados los cuerpos. A pesar del profundo displacer que podía percibirse por los hechos terribles que sucedieron ahí, este lugar se volvió un punto de encuentro y de protesta. La presencia se volvía un espectro parcial que les concede un cuerpo extenso en la sociedad que precedió a la pérdida de estas mujeres. El poder de la expresión no residía en la planeación de la experiencia espacial, sino en la emergencia de esta a partir de la negligencia y el reclamo.

El ensamblaje entre el cuerpo, la ausencia de este, y el lenguaje toman un punto central para poder dar lectura a la situación de diseño, cosa que se hace explícita en el caso mencionado. No se

sostiene una falsa pretensión de separar ambos eventos, ya que el diseño, aunque se dio por parte de personas que no pertenecieron al gremio de arquitectos, transformaron la espacialidad en la primera propuesta emergente. En la primera propuesta, la habitabilidad del entorno se parcializó. Provocó la percepción de la pérdida, separaba entre aquellos que *están-ahí* mientras las otras carecen de presencia corporal o *no-están-ahí*; la experiencia espacial simbolizaba estos cuerpos a los cuales se les negó la cualidad de espacio, mientras que alternamente expulsa a los cuerpos por el valor simbólico que tomó cuando a partir de lo inhabitable de un tiempo pasado y el displacer causado en el presente. Esto hace de la permanencia en temporalidad algo pasajero. Es de destacar que esta primera propuesta emergente, a pesar del displacer que causaba, era un punto de encuentro para la lamentación pública por los miembros perdidos.

Es en aquí que podemos encontrar un puente conceptual con la categoría de lo siniestro. Aunque este se ha evaluado como una categoría tanto estética como vivencial, es enteramente dependiente del reconocimiento del punto de opresión sobre la vivencia. Es decir, se necesita reconocer el momento en el que él o la otra deja de existir. Esta indeterminación del estado de vivencia suele retornar como un desvelamiento acerca de la propia existencia del ser. Puesto que lo vivo del ser le es arrancado por medio de la violencia, es que puede evaluarse como un proceso histórico de reconocimiento de la pérdida y es a partir de ahí que la fantasía o la narrativa constituye un punto central para articular en lenguaje hablado o morfológico de cómo se procesa esta ausencia. La repulsión y atracción que generó la primera intervención en campos algodonereros a partir de elementos simbólicos que por separado no articulaban un mensaje al colocarse en un tiempo y espacio en particulares pasaban a ser un elemento de reconocimiento de lo no presente y estos se articularon como reclamo político.

Ante la negligencia del estado mexicano, el 4 de noviembre de 2004 la Comisión Interamericana de Derechos humanos, fundamentados en los artículos 51 y 61 de la convención, emitió una demanda en contra del Estado Mexicano ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, por su presunta responsabilidad en la desaparición y la posterior muerte de las tres mujeres. Ante esto, el 16 de noviembre de 2009 la Corte encontró al Estado mexicano como responsable de la violación de los derechos humanos estipulados en la Convención Americana sobre Derechos Humanos. A partir de esta condena se reformaron la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, a través de diversas normas, como la Norma Mexicana en Igualdad Laboral y No Discriminación. No obstante, la respuesta, además de extremadamente tardía, así como impulsada por un ente externo a al ejercicio de gobierno interno, dieron como resultado un cambio en la narrativa que dio pie al suceso.



La propuesta del estado para la reposición del daño incluyó la intervención del predio donde se encontraron a estas tres mujeres, así como otros 8 cuerpos que permanecieron anónimos. Se empezó a construir en diciembre de 2010, y se inauguró un año después el 4 de diciembre de 2011, en lo que los periódicos describieron como un «frío y desairado acto oficial al que los tres niveles de gobierno enviaron representantes de segundo nivel».<sup>153</sup> Ninguna de las familias de los afectados se presentó a la inauguración al estar en desacuerdo con la propuesta realizada desde el gobierno del estado, a la cual respondieron con un comunicado en el que señalaron «Se trata de un acto más de simulación del Gobierno Federal, donde se pretende reconocer la responsabilidad del Estado por las víctimas del caso llevado ante la Corte Interamericana y desconocer a los centenares más que han perecido como parte del feminicidio de esta ciudad».<sup>154</sup> Para este punto el clima político había cambiado, las políticas de estado se centraban en discursivamente tratar de justificar las muertes que plagaron el territorio mexicano a partir de la guerra contra el narcotráfico como culpa de actores individuales. El presidente en turno, Felipe Calderón Hinojosa, incluso llegó a declarar que las muertes ocasionadas por estas acciones de contraposición entre estado y crimen organizado eran «daño colateral». Esto dio a entender que las muertes con las cuales el estado estaba relacionado parecían un mal necesario, un sacrificio para reformar el estado de violencia de ese momento. A tiempo presente y con una sentencia por él, en ese momento, secretario de Seguridad y Protección Ciudadana, Genaro García Luna, por cuatro cargos relacionados con el crimen organizado y uno más por declaraciones falsas, se suman más capas de complejidad a la lectura que se le puede dar a este y otros momentos políticos.

El proceso de diseño de este memorial no puede verse desligado de la narrativa de estado que la rodea. Con base en lo expuesto, la postura de gobierno, así como su no presencia en el acto, dio la impresión de que lo que se quería era cumplir con los requisitos de la sentencia y por decir, de algún modo, forzar la resiliencia. Se trató de hacer dar un valor simbólico de superación del trauma en vez de hacer caso al reclamo y a la asunción de responsabilidad y memoria que se pedía por las partes afectadas. La cita extraída del comunicado de las familias hace patente el no reconocimiento con la intervención del espacio. Entonces es necesario revisar que es lo que se planteó para crear esta ruptura con la experiencia espacial, que a final de cuentas ya estaba significada desde la expresión emergente.

---

<sup>153</sup> Ramírez, G. M. (2011 de Diciembre de 4). Monumento en el campo algodoner, símbolo de las «culpas del Estado» en los feminicidios. *La Jornada*.

<sup>154</sup> Ramírez, G. M. (4 de Diciembre de 2011). *Ibid. La Jornada*.



El puntero. Insta IMM a población a conocer el Memorial del Campo Algodonero, Ciudad Juárez, Fotografía, 2020.

El anteriormente campo de algodón fue delimitado en un terreno rectangular que conduce remata con un muro circular sin ningún criterio claro de metraje más allá de la posibilidad de compra del predio. En este terreno originalmente se hizo un sendero serpenteante que llegaba hasta una plaza con una planta circular al centro, donde una leve elevación del terreno llevaba a un espejo de agua circular al centro de la plaza circular. Detrás de esta fuente se cerraba con un muro blanco curvo en la cual se tenía otro espejo de agua con un dibujo de una flor en tonos azules. A los lados se cerró el terreno con muros blancos con una altura ondulante que custodiaban las otras aristas laterales. Nada en el sitio hacía referencia a lo ocurrido ahí, más allá del mensaje político que se había proclamado o a los recursos destinados, los arquitectos que pudieron intervenir en el diseño de esta espacialidad permanecen anónimos. En agosto de 2012 se develó la escultura *Flor de Arena* de la escultora Verónica Leiton,<sup>155</sup> escultora chilena con residencia en Ciudad Juárez en ese momento, esto aún se dio en el contexto del gobierno de Cesar Duarte Jaqués, ahora prófugo. Ante esto, las autoridades declararon que la escultura es una «medida de reparación del daño a los tres casos que llegaron hasta la corte para evidenciar las violaciones de derechos humanos y la violencia de género que prevalece en la ciudad, donde otras mujeres continúan desaparecidas y otras mujeres han sido asesinadas por el hecho de ser mujeres».<sup>156</sup> Esto contrastó con las protestas por parte de las familias afectadas, que interrumpieron el acto de apertura. La interrupción se dio

---

<sup>155</sup> Alvarado, L. (30 de Agosto de 2012). Develan la escultura para el Memorial del Campo Algodonero en Ciudad Juárez. *JuarezDialoga.org*

<sup>156</sup> Vázquez, B. (30 de Agosto de 2012). Memorial de la discordia. *muyjuareense.com*.

para reclamar su derecho a la memoria, responsabilizando al estado por la desatención, no solo al caso y a casos similares, sino a las necesidades simbólicas en el sitio.

Esta escultura fue puesta en medio de la composición de la plaza. Se representa a una mujer desnuda elevándose con una estela que sale de su brazo y la envuelve. A pesar de la posible belleza canónica que se puede percibir en la pieza, no tiene ninguna conexión simbólica con el reclamo por el hecho que dio cabida a esta experiencia espacial. No es hasta el 28 de noviembre de 2019 que el presidente municipal revela una placa con la cual se da nombre al lugar,<sup>157</sup> para reconocer el hecho violento que ahí sucedió. A pesar de esto, no se deja en claro que la placa es referente a la sentencia en contra del gobierno mexicano y su implicación en el caso. La lucha por la memoria se ha dado en un proceso largo en el cual vemos un proceso histórico de pérdida, olvido y desocultamiento, donde la postura de estado siempre sostuvo una postura del no reconocimiento de su implicación en el caso. El diseño del lugar parece aludir más a un sentido de placer que al de crear una experiencia que lleve a reconocer en lo simbólico o en lo sensible lo ocurrido ahí.

Esto es contrastante con las expresiones emergentes que se llevan todos los años en el marco del 25N, el día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer. En general, este es una espacialidad que si bien se le da mantenimiento no tiene ninguna conexión con su contexto ni con la gente a la cual trata de aludir la memoria. Permanece vacío y sin interacción más allá de alguna excursión estudiantil. Los días 25 de noviembre las cruces rosas retoman su papel protagónico, al igual que el disenso y la revuelta. El reclamo por la memoria no está resuelto, y el acto político se hace presente en la transformación de la experiencia de espacialidad. Esto no se da desde el gremio de arquitectos, pero es empíricamente reconocible como un espectro del trauma sigue presente, entrando y saliendo. Reaparece una postura política que siempre negó el derecho a la memoria de los afectados.

Este memorial en su proceso vemos cómo surge de una propuesta emergente desde un proceso politizado, directamente relacionado a la pérdida de la dimensión corporal de los miembros de una comunidad. A partir de esta pérdida se configura una experiencia espacial donde no se incluyó al gremio de arquitectos, que, sin embargo, fue exitosa. Creo un área de disenso donde se invocaba al espectro de lo perdido. Es con las cruces rosas con los nombres de los miembros faltantes que se invocaba a al espectro de la violencia pasada, del trauma, lo cual hacía que la temporalidad se rompiera mediante el duelo. Esto permitía encontrar un significado local que hacía de la experiencia de espacialidad una experiencia de tensión entre lo inhabitable. Era una espacialidad

---

<sup>157</sup> Silerio, M. (28 de Noviembre de 2019). Develan placa en Memorial del Campo Algodonero. *Yo Ciudadano*.







que podía visitarse pero que expulsaba desde la repulsión que causaba el dolor de la ruptura de cuerpos y temporalidades para miembros de una comunidad.

Esta propuesta fue emergente, efímera. Como se menciona, en el proceso se perdió ya que la intervención de los aparatos de gobierno trató de subjetivar el proceso político, ubicaron como antagónico el reclamo y con la potencia de los recursos de estado crearon una experiencia de espacialidad que fracasaba en todo acercamiento significativo con la comunidad que tendrían que representar. Este fracaso se volvió mayúsculo en el momento que los colectivos que presuntamente eran atendidos entraron en disenso con la propuesta desde el lenguaje de estado, reclamando tener parte en y dictar los medios con los cuales se podían ser presentes, simbólicamente en la espacialidad. Lo cual lo hizo un espacio en disputa, disputa de la memoria de sus muertos. Es así como en el proceso de configuración de esta experiencia de espacialidad encontramos una temporalidad de significación exitosa, una temporalidad de significación fracasada y finalmente un espacio de disputa de la narrativa.

Con base a lo expuesto vemos que por una este memorial conlleva un proceso complicado en donde el territorio, así como la noción de ser-ahí, se pone en juego. El fenómeno es vital y estético, ya que el juicio que se ejerce sobre la experiencia no solo se basa en la narrativa de la vivencia, vemos que esta narrativa es divergente, sino que este se consolida al ponerse la contraposición de partes en la esfera de lo público. Es decir, al ser perceptible y, por lo tanto, un proceso de experiencia estética. Incluso podría afirmarse que el proceso de desocultamiento del reclamo, divergente de la narrativa hegemónica del estado, fue lo que doto de potencia a esta espacialidad que aún ahora sigue siendo debatida.

Es claro que el concepto de lo siniestro y del inhabitar no tuvieron concepciones directamente aplicadas a la reconceptualización de la espacialidad, ni por parte del primer memorial emergente por parte de los y las dolientes, y mucho menos por parte de la propuesta del estado. No obstante, sí hay un punto parámetro de reconocimiento en la propuesta de emergente, ya que este sí pretende un espacio de memoria y de justicia a partir de reconocer la negación de existencia por parte de los cuerpos. Las cruces en, concordancia con la tradición católica, se ven como un símbolo que invoca un santo sepulcro, que sacraliza la espacialidad con tal de evocar la memoria de los faltantes, estas se vieron modificadas conforme a la tradición local que reclama a sus muertas con cruces rozas, haciendo alusión al predominante número de víctimas con cuerpos feminizados que han sufrido violencia mortal en este territorio, teniendo paridad con los lenguajes de reconocimiento locales respecto a los hechos terribles que se ha dado a lo largo de los años. Aun así, este sitio se singulariza al ser repelente para las personas, ya que las víctimas no son anónimas,





estas tienen nombre propio y se singularizan por la particular violencia del crimen perpetrado. De igual manera se separa la espacialidad en tanto no es un lugar ritual abstracto, sino que se trata de sacralizar la espacialidad al ser el sitio donde ocurrieron los hechos. Esto invoca memorias de la violencia pasada, invoca los espectros de los cuerpos a los cuales se les fue negada la continuidad de existencia, esto hace que el sentimiento de alejamiento se incremente, dejando la violencia pretérita como un hecho contante que puede revelarse y repetirse.

Ya se mencionó, pero es necesario repasar la contraposición temporal, ya que en el sitio donde estaban colocadas estas cruces el gobierno estatal y federal realizaron su propuesta de memorial, solo cuando el fallo de la corte internacional se los ordeno y haciendo caso omiso a la necesidad de memoria de los y las deudos. Esta imposición marca un punto de crisis política y descenso que continúa hasta hoy en día. Mientras un lenguaje político, el de los deudos, se apoyaba del reclamo. El lenguaje del aparato de gobierno se sustentó en una negación sistemática, hasta la obligación de correspondencia material, lo que revelo la intención de ocultar los hechos. De esta manera vemos que, en este memorial, se dio un primer momento de éxito en hacer explícito el reclamo desde la configuración de la espacialidad, mientras que la segunda propuesta fracaso en su intención de ocultamiento.

### ***5.3 El Memorial de las víctimas de la violencia en México***

El caso del *Memorial de las víctimas de la violencia en México*, ejemplifica otro aspecto de los memoriales. Definitivamente, hay una diferencia del caso anterior a es este, en el cual las cualidades estéticas sirven de refuerzo para la narrativa hegemónica. Este memorial inició su construcción en 2012 bajo órdenes del poder ejecutivo, la cual dirigía el expresidente Felipe Calderón Hinojosa, y finalmente fue inaugurado el 5 de abril de 2013, bajo la presidencia de su sucesor, Enrique Peña Nieto. Su denominación, «Monumento a las Víctimas de la Violencia», refleja su propósito de rendir homenaje a aquellos que han padecido la violencia en el país.

La estructura del monumento se compone de 70 paredes de acero, cada una con texturas diversas, y está equipado con múltiples reflectores que emiten luz desde diversos ángulos, con la inclusión de algunos que proyectan luz desde debajo del agua. La concepción arquitectónica estuvo a cargo de los arquitectos Julio Gaeta y Luby Springall, a través de su firma Gaeta Springall Arquitectos, mientras que Lightteam asumió la responsabilidad de la iluminación. Este proyecto se describe por sus creadores como un trabajo en constante evolución y abierto a la participación ciudadana, permitiendo que los nombres de las víctimas sean inscritos en sus estructuras. Además, las paredes



están grabadas con alrededor de 40 citas relacionadas con la violencia y la memoria, provenientes de figuras históricas.

Aunque el proyecto fue ampliamente elogiado en el ámbito de la arquitectura y el arte, especialmente en las academias, ya que incluso fue ganador del premio al mejor uso del color en los premios *AL Light & Architecture Design Awards* en 2014, suscitó opiniones polarizadas en grupos de derechos humanos y la sociedad en general. Esto se debió, en parte, a su ubicación en Campo Marte, una zona operada por la Secretaría de la Defensa Nacional que en ese momento se encontraba en una presunta coyuntura debido a sus nexos con el narcotráfico y también a la vinculación del expresidente Calderón con el proyecto, que lideró la controvertida guerra contra las drogas en México a partir de 2006.

Gaeta-Springall Arquitectos. *Acceso al memorial*, CDMX, Fotografía, 2013.



El origen de la controversia se gesta en la administración calderonista. Casi inmediatamente después de asumir la presidencia, Felipe Calderón se sumó a la lucha contra el narcotráfico, para lo cual utilizó a las Fuerzas Armadas mexicanas como un recurso principal. A lo largo de su mandato presidencial, este conflicto de baja intensidad resultó en la lamentable pérdida de aproximadamente 70,000 vidas, en su mayoría, según afirmó Calderón, de individuos vinculados al crimen organizado. En el año 2010, Isabel Miranda de Wallace, fundadora de la asociación «Alto al Secuestro», presentó una solicitud a Calderón para la creación de un sitio conmemorativo. Inicialmente, esta propuesta fue pasada por alto, pero más tarde, líderes como Javier Sicilia del «Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad» (MPJD) y Julián LeBarón revivieron la idea en una reunión con el presidente. En 2012, Calderón dialogó con familiares de las víctimas acerca de la posibilidad de establecer un memorial.

Esta no es una controversia vacía ya que los actores que hicieron visible la pérdida no eran sujetos desposeídos, sino que pertenecían a una clase social en particular. Mucho del sentido de cómo se configuró el memorial surge de las figuras públicas que proporcionaron los antecedentes de reclamo para este memorial, sujetos que de una u otra manera no constituían una postura política o un cuerpo ajeno en lo político, al contrario, se veían integrados a la oligarquía mexicana. Esto no invalida su reclamo por memoria, pero sí explica cuestiones del resultado final, como la selección de los entes que diseñaron la espacialidad o el lugar donde se encuentra; de cierta manera también condicionó el lenguaje usado, el cual se distancia mucho del ejemplo anterior. En este caso el lenguaje busca omitir un discurso local, lo que hace que en la interacción y reconocimiento con el sitio las personas que lo experimenten no tienen una internalización del suceso. Esto en gran medida se da por el discurso de ocultamiento sensible que promovió el gobierno en turno. Las condiciones de aparición si bien surgieron de un reclamo por la memoria, se vieron subjetivadas por el gobierno que tomó la necesidad expresada para llevar a la escena pública una propuesta que trató de ser potencia unificadora hacia la resiliencia, cosa que para las víctimas con menor visibilidad social les minimizó las atrocidades que se llevaban a cabo en ese mismo momento.

Se tiene que hacer memoria sobre el proceso con que se generó el diseño de este memorial. El concurso a nivel nacional que decidió quien lo diseñaría y construiría fue ganado por Gaeta Springall Arquitectos. Este proyecto fue encargado por la «Procuraduría Social de Atención a las Víctimas de Delitos «Províctima», una entidad gubernamental que posteriormente cambió su nombre a «Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas». El terreno elegido abarcó 15,000 metros cuadrados en el Campo Marte, cerca de Polanco, anteriormente bajo la administración de la Secretaría de la Defensa Nacional «SEDENA», ubicado en el parque Chapultepec de la Ciudad de México. El costo total del proyecto fue de aproximadamente 30,000,000 de pesos mexicanos, unos



2,550,000 dólares estadounidenses, financiado por la Secretaría de Desarrollo Social «SEDESOL» actualmente la Secretaría del Bienestar.

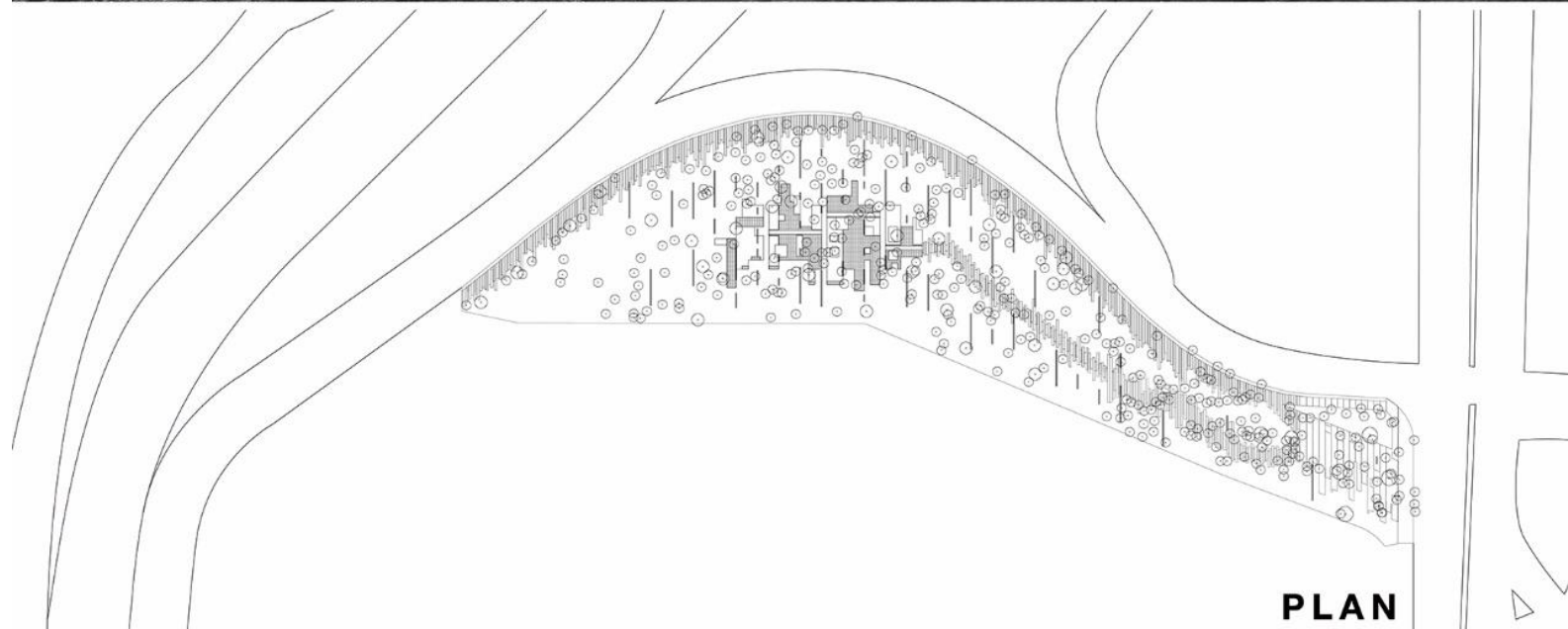
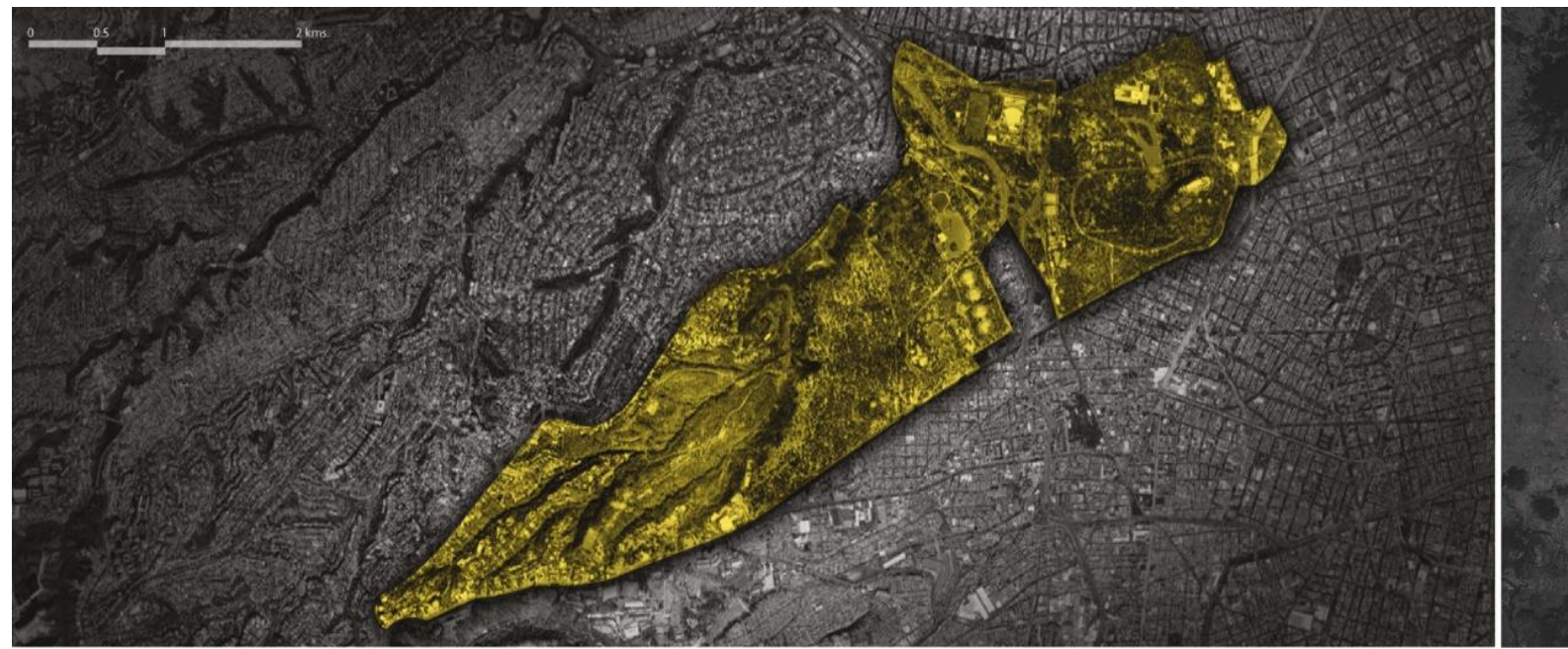


Reyna Paz Avendaño. *Memorial de Víctimas de la Violencia, "olvidado", vandalizado y sin "jardinería"*, CDMX, Fotografía, 2022.

Antes de iniciar la construcción, el equipo de arquitectos utilizó elementos de utilería para mostrar la disposición de las paredes, y buscaron asesoramiento de Gustavo Avilés, un diseñador de iluminación y propietario de Lightteam. La construcción comenzó el 7 de septiembre de 2012 y concluyó el 23 de noviembre del mismo año, momento en el cual se instalaron las estelas conmemorativas. Posteriormente, se contactó a varios fabricantes de luminarias para presentar propuestas de iluminación. Aunque el memorial fue inaugurado simbólicamente por la Secretaría de Gobernación durante el último día del mandato de Calderón, no se abrió al público sino hasta el 5 de abril de 2013, ya bajo la presidencia de Enrique Peña Nieto, su sucesor.

La propuesta arquitectónica no recibió prácticamente críticas por parte de la académica, este fue bien aceptado ya que cumplió con los lenguajes legitimados dentro del gremio, más allá de las condiciones negativas que propiciaron su ejecución. Como se verá más adelante cabe escudriñar en la propuesta formal para ver las intenciones que guarda el memorial. La propuesta material está compuesta por un conjunto de setenta paredes de acero que imitan la apariencia de estelas con diferentes acabados, que incluyeron acero oxidado y acero inoxidable. El número de setenta paredes se seleccionó con un significado simbólico en mente. El número siete representa la perfección en términos religiosos, mientras que el número diez simboliza el recuerdo.

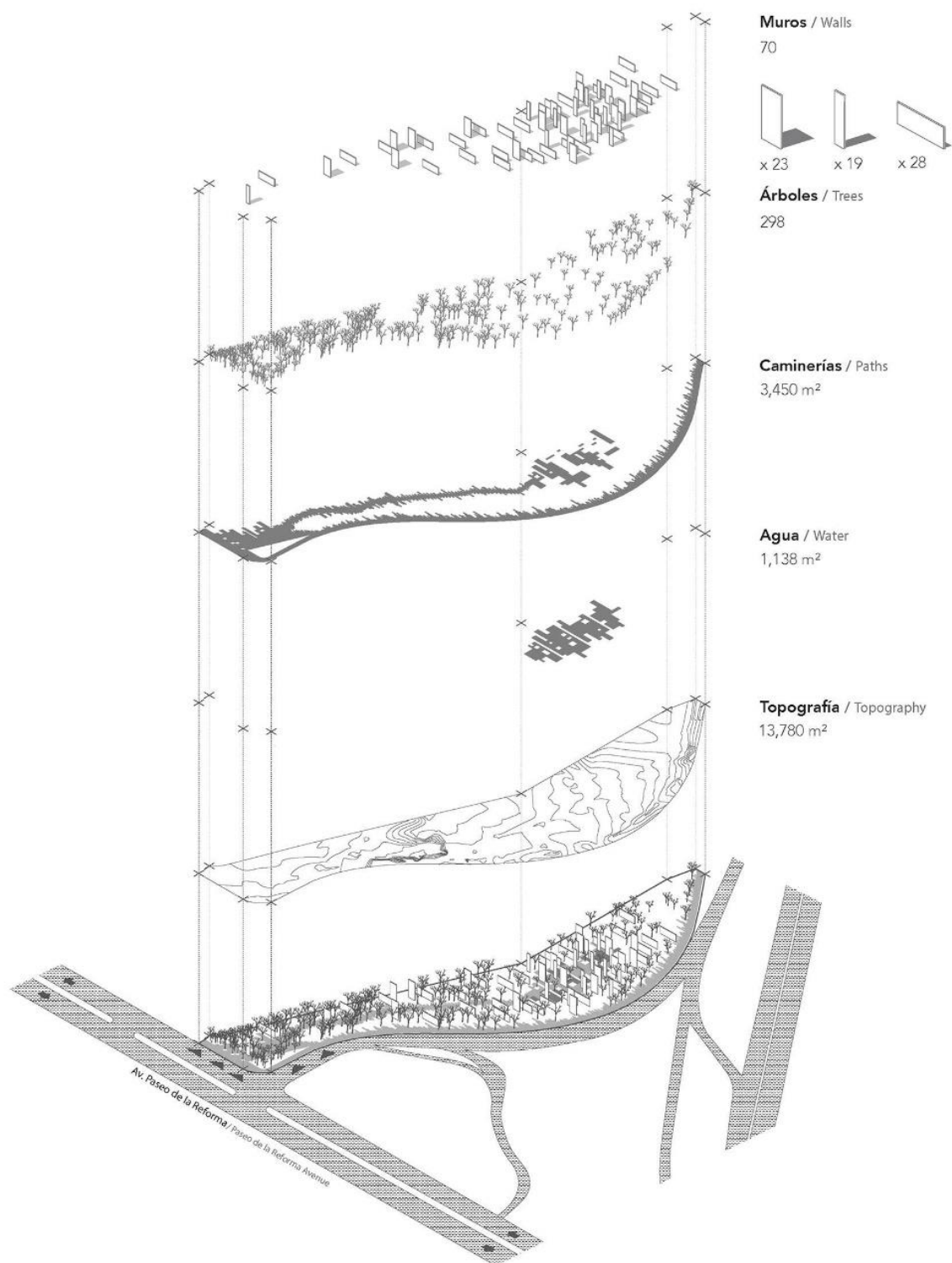




La elección de estos materiales tiene un significado simbólico: el acero oxidado representa las cicatrices que se acumulan con el tiempo, mientras que el acero inoxidable posee cualidades reflectantes, funcionan como un espejo que duplica lo que refleja. Las paredes varían en formas y tamaños, si bien las más comunes tienen un ancho de 2.4 metros (ocho pies) y una altura de doce metros (treinta y nueve pies). Los caminos y bancos circundantes están contruidos con concreto, y debajo de las estructuras, se encuentra un estanque con agua que añade un elemento visual y sensorial al conjunto. Las estelas de acero están grabadas con aproximadamente cuarenta citas de personajes históricos, que incluyen figuras como Cicerón, Mahatma Gandhi, Martin Luther King Jr. y Carlos Fuentes. Estas citas abordan temas relacionados con la violencia, la memoria, el amor y el dolor. El concepto principal detrás de este memorial se inspiró en el Monumento a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín, Alemania. La noción de permitir que los dolientes escriban en las paredes se tomó como referencia los grafitis que se encontraban en el Muro de Berlín, lo que añade un elemento de participación y personalización por parte de la comunidad.

Los arquitectos han descrito el Memorial a las Víctimas de la Violencia en México como un proyecto en constante evolución y deliberadamente incompleto, con la posibilidad de que los ciudadanos escriban los nombres de las víctimas en sus estructuras. Según Springall, esta decisión de no incluir nombres en el diseño original se debió a que no tenían conocimiento de las identidades de las víctimas. Es algo revelador de la narrativa y estructura que sustentan esta experiencia espacial, la completa omisión de las personas a las cuales va dirigido, incluso en las citas inscritas en las estelas se recurre a referentes internacionales antes que a alguna expresión contextualizada a lo que se trata de recordar. Es paradójico que, aunque la intención era que la gente escribiera el nombre de sus víctimas, por el lugar donde se encuentra, así como por la vigilancia policial esta práctica no se da.

El proyecto suscitó críticas negativas tanto de grupos defensores de derechos humanos como de miembros de la sociedad en general. Se expresaron preocupaciones sobre la falta de claridad en cuanto a quiénes son los destinatarios reales del monumento y su ubicación. Eduardo Vázquez, del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD), lo consideró un monumento ilegítimo, construido en una zona militar, que no representa adecuadamente a las víctimas. Además, señaló que su creación parecía ser más una decisión personal de Calderón que una respuesta efectiva a las necesidades de la sociedad.



Biennial internacional de paisatge Barcelona. *Memorial a las víctimas de la violencia en México*, CDMX, Planos, 2016.

En el capítulo *Mexico City's Memorial to the Victims of Violence and the Facade of Participation* dentro del libro *Museums and sites of persuasion*, Benjamin Nienass y Alexandra Délano Alonso,<sup>158</sup> se plantean una perspectiva crítica adicional. Los autores sugieren que este monumento podría ser visto como una fachada de participación que no tiene como objetivo principal aumentar

<sup>158</sup> Benjamin, Nienass, y Alexandra Délano Alonso. «Mexico City's Memorial to the Victims of Violence and the Facade of Participation.» En *Museums and Sites of Persuasion: Politics, Memory and Human Rights*, de Joyce Apsel y Amy Sodaro, 153-173. London: Routledge, 2019.



la legitimidad democrática ni abrir un espacio para el debate público, sino más bien como un esfuerzo para aliviar a los responsables de la toma de decisiones de su responsabilidad en rendir cuentas por la situación.

En suma, este ejemplo sirve para ver una espacialidad que no pretende evocar lo siniestro, y que además parte del lenguaje de una lógica de estado que, en contraste con el ejemplo anterior, deja ver el discurso que se sostenía por el estado mexicano en ese periodo de forma clara. Trata de llevar la ataraxia a los espectadores, de inspirarles a olvidar el hecho violento haciendo una suerte de resiliencia forzada ante el trauma. Vemos que el sitio, la disposición de los elementos de la experiencia de espacialidad, así como el lenguaje inscrito en la parte inteligible del memorial desarticula la exposición de una expresión local. Trata de hacer una homogenización de los dolores y afectos de la comunidad llevándolos a un cobijo simbólico por parte de las fuerzas armadas, que en gran medida fueron responsables de esa violencia. La atmosfera creada carece de ese proceso de significación, que puede provocar lo siniestro y se vuelve un lugar habitable mediante el desinterés. Es un memorial que se ve como un ejemplo fracasado ya que no encuentra sujetos históricos a los cuales atraviese con su narrativa haciendo de este una espacialidad que cumple con la necesidad material del significado, pero despolitiza su contenido.

Incluso en el proceso de su creación este se ve restricto a la comunicación propuesta por la esfera virtuosa de los lenguajes arquitectónicos aceptados por la lógica de clase y poder en la que se desenvuelve el fenómeno. No trata de contradecir o plantear un espacio de disenso, sino que se da en una asignación directa donde se omite completamente a los actores que se trata de representar. Solo se tomaron en cuenta a actores que estaban alineados con la política de estado, de forma que no hay un reclamo emergente y conciso que precediera a la creación de este espacio más allá de las dictaminaciones por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la *guerra contra el narcotráfico*. La repartición sensible se dio de una manera que negó a los y las dolientes en extenso una resignificación espacial y material, ya que no se tuvo parte en la configuración estética de la percepción de la espacialidad. Esto al final crea una brecha sensible y una distancia estética que hoy en día se mantiene. En testimonios recopilados entre personas que perdieron personas en este conflicto, ninguna persona tenía conocimiento de este memorial que supuestamente tendría que atravesarles y mucho menos habían visitado o experimentado esta espacialidad diseñada.

En este caso de estudio vemos muchas diferencias con el caso anterior. En primer lugar, surge de una propuesta llevada a cabo desde el proselitismo político de fin de mandato. Aunque este se sustenta en un proceso de violencia extrema que se extendió a través de todo México, no pretende singularizar ningún aspecto de este más allá de algunos textos alusivos a la tragedia. Por lo que la

experiencia vital se ve limitada y toda su potencia evocativa se carga hacia un aspecto morfológico perceptible, vaciando de contenido la propuesta. En el proceso de diseño sé esto se hace evidente, ya que se hace alusión a tropos que continuamente se usan en la disciplina, como el de hacer un lugar habitable o un espacio introspectivo, esto es un tanto oxímoron con la ocupación actual del sitio, puesto que se limita prácticamente a un lugar para hacer actividades deportivas, correr y pasear mascotas, por lo que fracasa en su intención de ser una espacialidad de permanencia y memoria.

La irrelevancia en la memoria colectiva es notoria al analizar los cambios que ha sufrido el sitio a lo largo de los años, siendo nulo. No es un espacio de disenso, ya que es una espacialidad de complacencia formal, así como de expiación simbólica de la culpa que cargo el estado, esto es especialmente relevante, varios de los actores principales que incentivaron esta lucha de falsa bandera<sup>159</sup> estaban coludidas en “ambas partes”.<sup>160</sup> La materialidad, con concordancia con esto, es carente de un simbolismo que aluda a los y las deudores de estos hechos. Las estelas y los cuerpos de agua, así como las frases de celebridades, poco hacen para incentivar la memoria de un cuerpo social profundamente herido, más bien tratan de subjetivar la violencia, alejando simbólicamente sin causar una repulsión, sino la aceptación de los hechos o una profunda indiferencia. Esto concuerda con el lenguaje del aparato de gobierno de ese periodo, el cual pretendía desensibilizar y dar mayor distancia estética con los hechos, abstrayendo a las víctimas y alienando a los sujetos que podían experimentar, como posibilidad fantásica, la espectralidad de los hechos violentos. Esto hace que haya, parcialmente, una intención de ocultamiento, la cual también fracasa, cae en una expectativa lánguida, donde la mayoría de las personas a las cuales trata de transmitir su mensaje simplemente le ignoran, esto desde su ubicación espacial, el lenguaje que promueve y la lectura simbólica que se le puede dar.

---

<sup>159</sup> Una operación de bandera falsa es una operación encubierta llevada a cabo por gobiernos, corporaciones y otras organizaciones, diseñada para aparecer como si fueran llevadas a cabo por otras entidades.

<sup>160</sup> Este entrecorillado hace referencia a la simulación que se dio en la *Guerra contra el narcotráfico*, ya que se ha enjuiciado a varios de los responsables de la seguridad pública de este periodo por vínculos con los colectivos que supuestamente combatían.



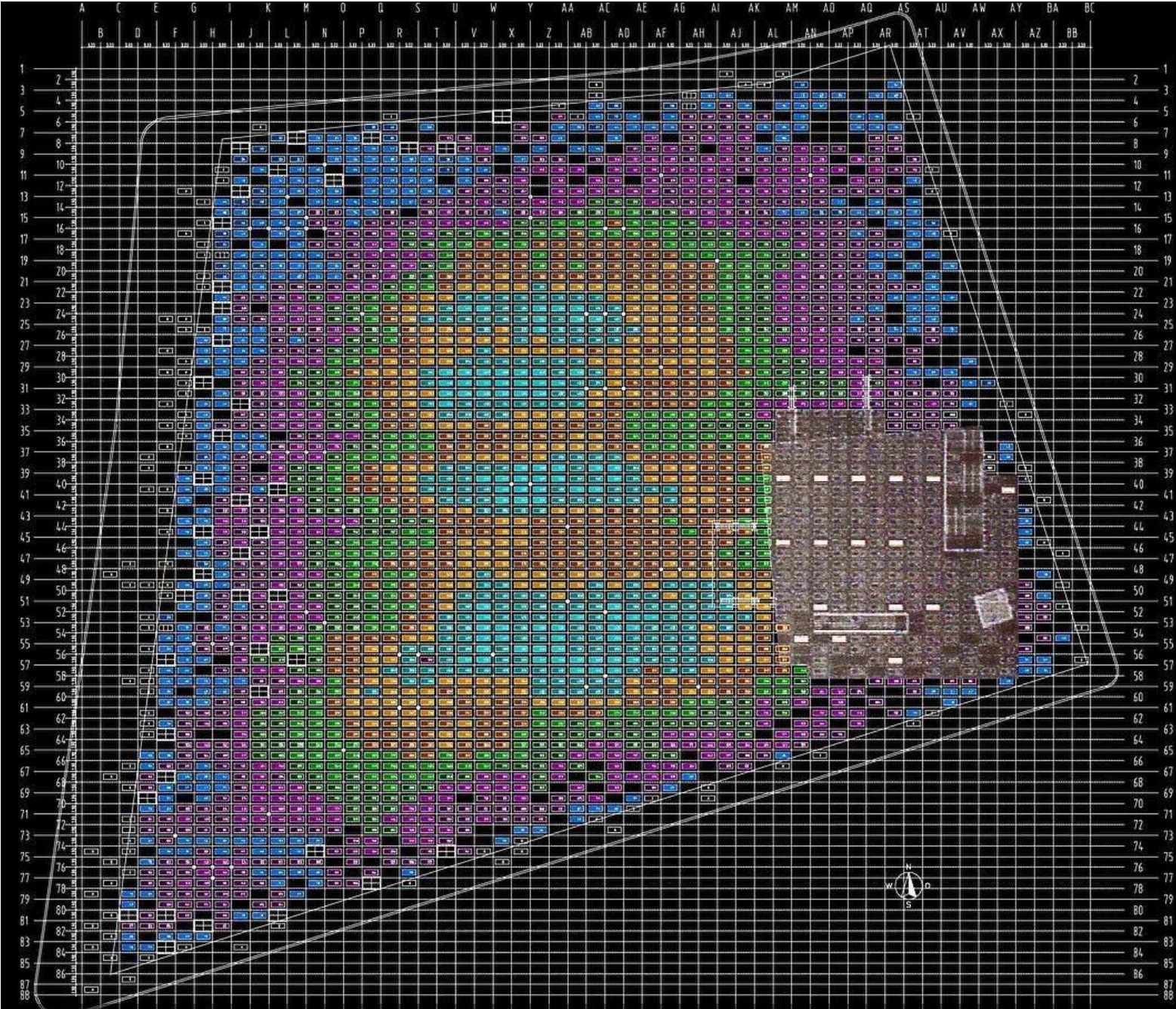
## 5.4 El Monumento a los judíos de Europa asesinados

Finalmente, se analiza el memorial *Monumento a los judíos de Europa asesinados*, también conocido como el *Memorial to the Murdered Jews of Europe* o el *Holocaust-Mahnmal Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, en idioma alemán. Este monumento se inscribe en el marco de la política gubernamental alemana orientada hacia el recuerdo y la asunción de la responsabilidad por los crímenes cometidos por regímenes totalitarios en el país. En especial el régimen del Partido Nacional Socialista del año 1933 al 1943.

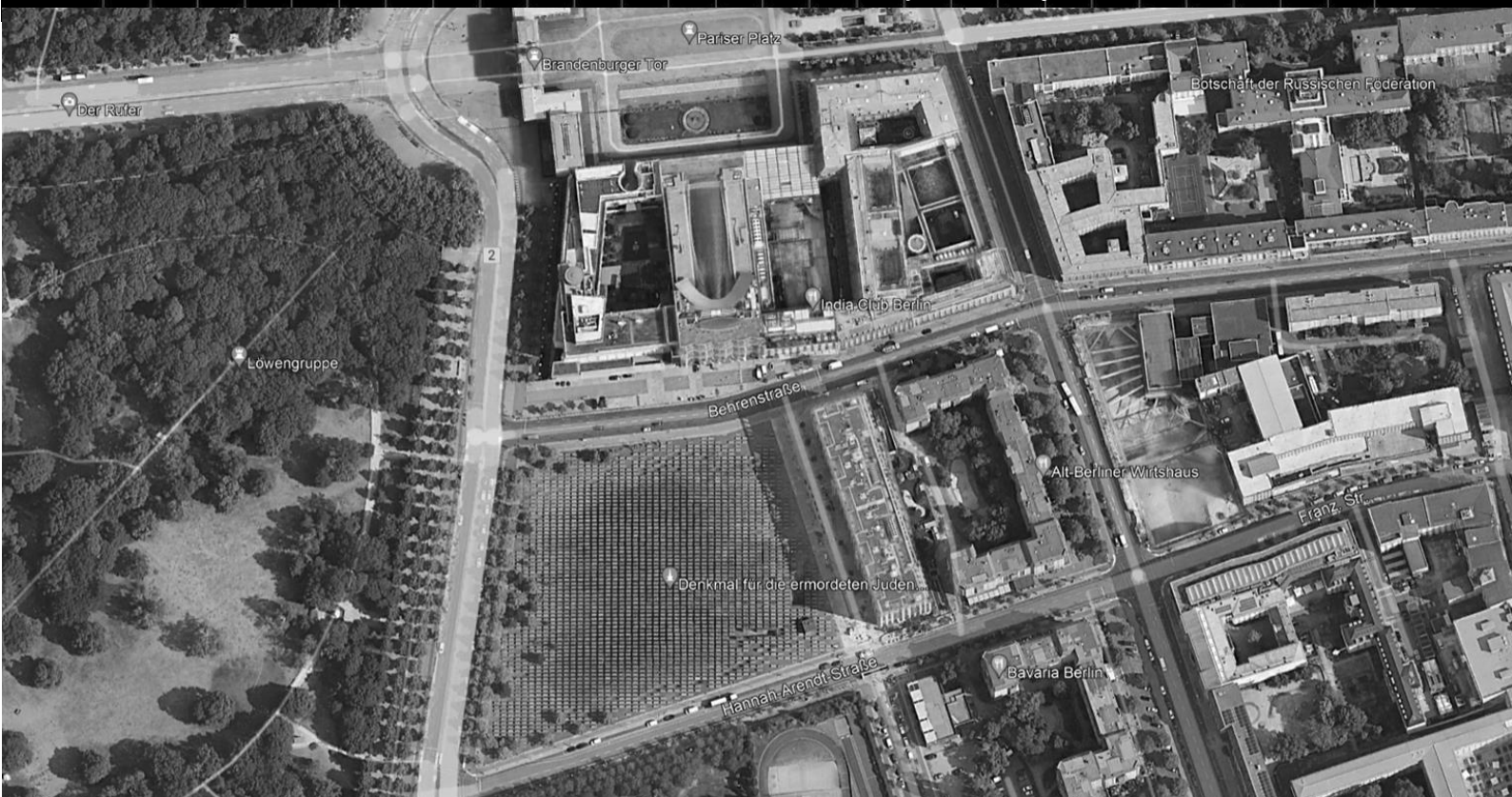
El proceso de construcción del monumento se inició el 1 de abril de 2003 y concluyó el 15 de diciembre de 2004, para posteriormente ser inaugurado el 10 de mayo de 2005 en una ceremonia oficial. No fue hasta el día doce de mayo del mismo año que fue la apertura al público. El monumento se encuentra en *Cora-Berliner-Straße* 1, 10117 en Berlín, una ciudad que antes de la Segunda Guerra Mundial tenía una de las poblaciones judías más grandes de Europa. Está ubicado junto al *Tiergarten*, en el distrito de *Friedrichstadt* de Berlín, cerca del edificio del Reichstag y la Puerta de Brandeburgo. Cerca de ahí se encuentra también los restos del Muro de Berlín, donde la «zona de la muerte» dividía la ciudad. Durante la guerra, esta área funcionó como el centro administrativo de la máquina de exterminio de Hitler, con el edificio de la Cancillería y su búnker cercanos. También tiene un elemento de relación simbólica política, ya que se encuentra cerca de varias embajadas extranjeras y la Puerta de Brandemburgo, edificación que es símbolo nacional de Alemania.

La concepción de esta obra fue llevada a cabo por el arquitecto Peter Eisenman en colaboración con el ingeniero Buro Happold. El memorial abarca un extenso terreno inclinado que se extiende por 19,000 metros cuadrados, en el cual se disponen, 2711 estelas o losas de concreto. Estas losas, con dimensiones de 2,38 metros de largo y 0,95 metros de ancho, varían en altura desde 0,2 metros hasta 4,8 metros. Según la visión de Eisenman, las estelas han tratado de prever la creación de un movimiento sensible en los espectadores que se dé a partir de una incómoda y desconcertante, con el propósito de representar un sistema aparentemente ordenado que ha perdido conexión con la lógica humana. Según un folleto turístico oficial publicado en 2005 por la Fundación del Monumento, el diseño se caracteriza por su aproximación radical al concepto tradicional de monumento funerario, en parte debido a la ausencia de simbolismo. Adicionalmente, un anexo subterráneo denominado «*Ort der Information*» (Lugar de Información) alberga los nombres de todas las víctimas judías del Holocausto conocidas, recopilados del Museo *Yad Vashem* en Israel.



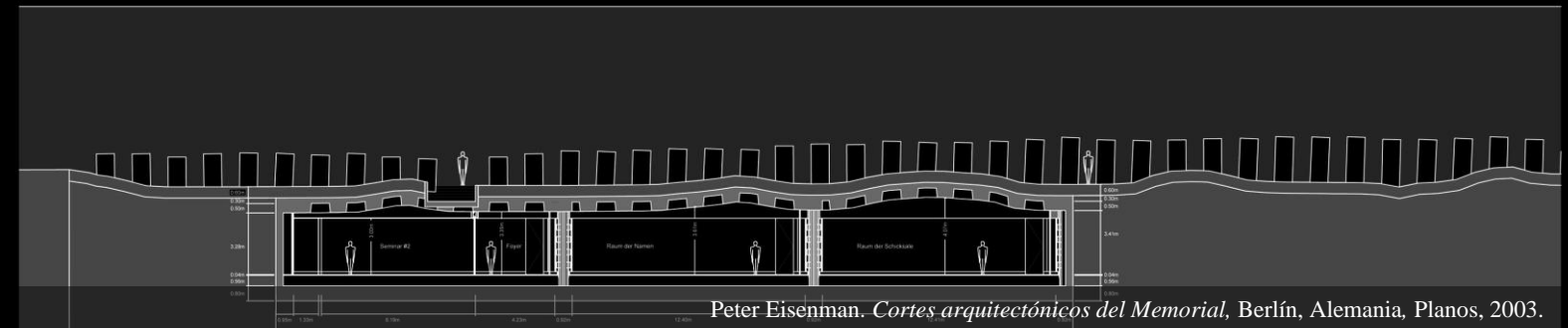
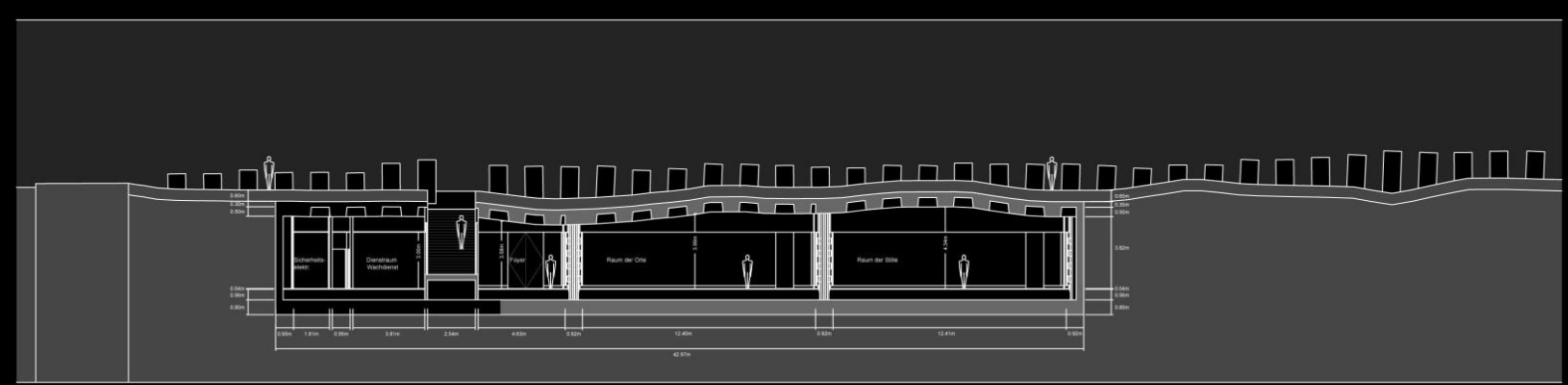


Peter Eisenman. *Relieve Generado en el Monumento a los judíos de Europa asesinados*, Berlín, Alemania, Planos, 2005.



Google Inc. *Ubicación del memorial en la ciudad*, Berlín, Alemania, Fotografía, 2023.





Peter Eisenman. *Cortes arquitectónicos del Memorial*, Berlín, Alemania, Planos, 2003.



Memorial Foundation. *Foto aérea del memorial*, Berlín, Alemania, Planos, 2008.



Memorial Foundation. *Interior del memorial*, Berlín, Alemania, Fotografía, 2015.

Como todo entorno pensado y edificado para conmemorar una de las mayores heridas para el sujeto moderno, el proceso de planeación contó con momentos de tensión y disenso. No obstante, es necesario abarcar el proceso de conceptualización y creación para poder explicar cuál es la narrativa dominante del memorial, así como los actores que le configuraron. La solicitud en torno a la creación de un monumento conmemorativo y su forma adecuada se remontan a la década de 1980. En aquel entonces, un reducido grupo de ciudadanos alemanes, encabezado por la periodista de televisión Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäckel, comenzó a abogar por que Alemania rindiera homenaje a los seis millones de judíos que perecieron en el Holocausto. Con el tiempo, Lea Rosh se erigió como la fuerza motriz detrás de este proyecto conmemorativo. En 1989, fundó un grupo de apoyo para la construcción del memorial y la recaudación de donaciones. A medida que el apoyo a la causa creció, el *Bundestag* (el parlamento federal alemán) aprobó una resolución a favor del proyecto. Finalmente, el 25 de junio de 1999, el *Bundestag* tomó la decisión de erigir el memorial diseñado por Peter Eisenman. Para gestionar este proyecto, se creó una fundación federal denominada «*Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas*» (Fundación para el Memorial de los Judíos Asesinados de Europa).

La propuesta de Eisenman no fue directamente aceptada. Fue la culminación de un proceso complicado ya que no fue una asignación directa, sino que fue el ganador de un concurso que se gestó a partir de esta necesidad simbólica. El primer concurso tomó forma en abril de 1994. Se anunció un concurso para el diseño de un memorial en los principales periódicos de Alemania. Doce artistas recibieron invitaciones específicas para presentar sus diseños y se les asignaron 50,000 marcos alemanes, equivalentes a 25,000 euros, para su materialización. Según las bases de este concurso un jurado de pares de diversos campos de conocimiento, como el arte, la arquitectura, el diseño urbano, la historia, la política y la administración. Este jurado seleccionaría el 28 de octubre de ese mismo año a la propuesta ganadora.

Antes de la fecha límite, se solicitaron los documentos necesarios para presentar una propuesta en más de 2,600 ocasiones, y finalmente se recibieron 528 propuestas. El jurado se reunió el 15 de enero de 1995 para seleccionar la propuesta más destacada. Walter Jens, presidente de la Akademie der Künste, fue elegido presidente del jurado. En los días posteriores, se evaluaron todas las propuestas en varias rondas, eliminando todas menos trece. Siguiendo el plan previamente acordado, el jurado se reunió nuevamente el 15 de marzo. En esta ocasión, se reinstauraron once de las propuestas previamente eliminadas a petición de varios miembros del jurado que habían tenido la oportunidad de revisar las obras excluidas durante los meses intermedios.

Dos propuestas fueron recomendadas por el jurado a la fundación para su revisión, a fin de determinar si podían llevarse a cabo dentro del rango de precios establecido. Una de ellas fue diseñada por un grupo liderado por el arquitecto Simon Ungers de Hamburgo. Consistía en una estructura de vigas de acero de 85x85 metros sobre bloques de concreto ubicados en las esquinas. En estas vigas se perforarían los nombres de varios campos de exterminio, de manera que, gracias a la luz solar, estos nombres se proyectarían sobre objetos o personas en la zona. La otra propuesta ganadora fue diseñada por Christine Jakob-Marks y consistía en una placa de concreto de 100x100 metros y siete metros de grosor. Esta placa estaría inclinada, elevándose hasta once metros y sería transitable a través de caminos especiales. Los nombres de las víctimas judías del Holocausto se grabarían en el concreto, dejando áreas vacías para aquellos cuyos nombres aún se desconocen. También se contemplaba la disposición de grandes fragmentos de escombros de Masada, una fortaleza en la cima de una montaña en Israel, cuyos habitantes judíos optaron por quitarse la vida para evitar ser capturados o asesinados por los soldados romanos que se aproximaban.

No obstante, estas propuestas no rendirían frutos, El Canciller Federal Helmut Kohl, quien mostró un profundo interés personal en el proyecto, expresó su insatisfacción con las recomendaciones del jurado para llevar a cabo el trabajo del equipo de Jakob-Marks. Como resultado, en 1996 se lanzó un nuevo concurso más limitado en el que se invitó a 25 arquitectos y escultores a presentar sus propuestas.

La fecha de inauguración original fue cancelada, y en 1997 se inició la primera de tres deliberaciones públicas con relación al monumento. En el segundo concurso se celebró en noviembre de 1997. Se seleccionaron cuatro finalistas, entre los que se encontraba una colaboración entre el arquitecto Peter Eisenman y el artista Richard Serra, cuyo proyecto se convirtió posteriormente en el ganador. Su diseño inicialmente concebía un extenso laberinto compuesto por 4,000 pilares de piedra de diversas alturas dispersos en una extensión de 17,000 metros cuadrados (180,000 pies cuadrados). Sin embargo, Serra pronto se retiró del equipo de diseño, alegando razones personales y profesionales que «no guardaban relación con los méritos del proyecto». A pesar de la insistencia de Kohl en realizar numerosos cambios, Eisenman indicó que podría acomodarlos. Entre las modificaciones realizadas se redujo el proyecto original de Eisenman-Serra a un monumento compuesto por aproximadamente 2,000 pilares.

Para el año 1999 el sitio donde está el memorial se veía como una espacialidad exenta de la lógica de crecimiento de la ciudad. Mientras otras áreas vacantes cercanas se llenaban de nuevos edificios, el terreno de dos hectáreas comenzó a adquirir la apariencia de un vacío en el centro de



la ciudad. En enero de 1999, se logró preservar la esencia del extenso campo de pilares de piedra, a pesar de las objeciones previas por parte del gobierno alemán encabezado por Gerhard Schröder. El número de pilares se redujo de alrededor de 2,800 a un rango entre 1,800 y 2,100, y se acordó añadir un edificio denominado «La Casa del Recuerdo», compuesto por un atrio y tres bloques de arenisca. Este edificio, que funcionaría como archivo, centro de información y espacio de exposición, estaría flanqueado por un extenso «Muro de Libros» de 90 metros de longitud, que albergaría un millón de libros y estaría compuesto por un exterior de acero negro con patrones y un lado interior de vidrio. El Muro de Libros, que contendría obras a las que los académicos podrían acceder, tenía la intención de simbolizar la preocupación del gobierno de Schröder de que el monumento no fuera únicamente retrospectivo y simbólico, sino también educativo y funcional. También se acordó que el memorial sería administrado por el Museo Judío.

El 25 de junio de 1999, una amplia mayoría del *Bundestag*, con 314 votos a favor, 209 en contra y 14 abstenciones, respaldó el plan de Eisenman, el cual posteriormente fue modificado para incorporar un museo diseñado por Dagmar von Wilcken. Al otro lado de la calle, en el límite norte del memorial, se encuentra la nueva Embajada de los Estados Unidos en Berlín, que se inauguró el 4 de julio de 2008. Durante un tiempo, se suscitaron problemas relacionados con el establecimiento de un perímetro para la construcción de la embajada de EE. UU., lo cual afectó al desarrollo del memorial. El espacio que ocupan el memorial al igual que la embajada nos hablan de una posición acerca de las políticas aceptables para las comunidades que se ven representadas ahí. Parece poco menos que coincidente que dos lugares que representan una pauta de poder se encuentren tan cerca.

El memorial fue inaugurado el 10 de mayo de 2005 en el marco de la conmemoración del 60º aniversario del Día de la Victoria en Europa y abrió sus puertas al público dos días después. Originalmente, se había previsto que estuviera terminado para el 27 de enero de 2004, coincidiendo con el 59º aniversario de la liberación de Auschwitz.

La ceremonia de inauguración contó con la presencia de los principales miembros del gobierno alemán, incluido el Canciller Gerhard Schröder, y se llevó a cabo en una amplia carpa blanca erigida en el borde mismo del campo del memorial, a escasos metros del lugar donde se encontraba el búnker subterráneo de Hitler. Sabina Wolanski, sobreviviente del Holocausto, fue la oradora designada para expresar el tributo en nombre de los seis millones de víctimas. En su discurso, destacó que «A pesar de que el Holocausto le arrebató todo lo que valoraba, también le brindó una lección invaluable: el odio y la discriminación están destinados al fracaso». Además, enfatizó que los hijos de los perpetradores del Holocausto no deben cargar con la responsabilidad de las

acciones de sus padres. Las canciones en hebreo y yidis que siguieron a los discursos fueron interpretadas por Joseph Malovany, el cantor de la Sinagoga de la Quinta Avenida en Nueva York, acompañado por el coro de la Sinagoga White Stork en Wrocław, Polonia, y por la Orquesta Juvenil Filarmónica Alemana-Polaca de Baja Silesia.



Memorial Foundation. *Ofrenda y acción de memoria llevada a cabo en el memorial, Berlín, Alemania, Fotografía, 2015.*

Durante su primer año de funcionamiento a partir de mayo de 2005, el monumento atrajo a más de 3.5 millones de visitantes. Se estima que, entre mayo de 2005 y diciembre de 2015, aproximadamente 5 millones de personas visitaron el Centro de Información. En el transcurso de la última década (2006-2015), un promedio de 460,000 personas lo visitaron, lo que equivale a más de 1,000 visitantes por día. La fundación encargada de gestionar el memorial consideró este nivel de asistencia como un éxito significativo; su director, Uwe Neumärker, lo calificó como un «imán turístico». Estos datos nos revelan, por un lado, las alianzas políticas que se tejen al crear el discurso, así como el objetivo final de hacerlo una espacialidad que no solo permita una afección al sujeto, dirigida a su sensibilidad inmediata, sino que a crear una narrativa política respecto al significado del memorial. Este significado permanece parcialmente velado, es una lectura que se da desde las condiciones a posteriori de la vivencia ya que se tiene que analizar la experiencia espacial, así como la historia del reparto estético de donde parten las intenciones de los agentes que formaron la experiencia. Es importante señalar como el gobierno estadounidense, el gobierno alemán y varios colectivos semitas son aquellos que dieron forma a este memorial sin una consulta a los múltiples colectivos que fueron violentados en el holocausto.

Tres años después de la inauguración oficial del memorial, comenzaron a aparecer grietas en la mitad de los bloques de hormigón compactado que lo conforman. Si bien algunos han interpretado este defecto como una posible representación intencional de la inmortalidad y durabilidad de la comunidad judía, la fundación que supervisa el monumento niega esta afirmación. Otros han analizado la ausencia de nombres individuales en el monumento como una forma de ilustrar el inmenso número inimaginable de judíos asesinados en el Holocausto. De esta manera, el memorial busca transmitir la idea de que la magnitud de la tragedia, la cantidad de judíos asesinados, es tan abrumadora que resulta imposible visualizarla físicamente.

Las preocupaciones iniciales relacionadas con la construcción del memorial se centraron en posibles efectos del desgaste por las condiciones climáticas, la decoloración y actos de vandalismo. Ya en 2007, se consideró que el memorial requería reparaciones urgentes cuando se descubrieron pequeñas grietas en alrededor de 400 de sus losas de hormigón. Aunque se han planteado sugerencias sobre la posible baja calidad del material utilizado, el arquitecto Peter Eisenman las ha rechazado en múltiples ocasiones. En 2012, las autoridades alemanas iniciaron un proceso de refuerzo de cientos de bloques de hormigón mediante la incorporación de collares de acero ocultos en el interior de las estelas, esto, después de que un estudio revelara que estaban en riesgo de colapsar debido a su propio peso.



Rob van der Laarse. *The Memorial to the Murdered Jews of Europe between memory and leisure*, Berlín, Alemania, Fotografía, 2014.

De acuerdo con la descripción del proyecto de Peter Eisenman, las estelas que componen el monumento están concebidas con la intención de generar una atmósfera inquietante y desconcertante, y en su conjunto, la escultura busca representar un sistema aparentemente ordenado que ha perdido contacto con la razón humana. El sitio web oficial en inglés de la Fundación del Memorial a los Judíos Asesinados de Europa establece que el diseño del monumento representa un enfoque revolucionario del concepto tradicional de un memorial, en parte porque Eisenman afirmó que la cantidad y el diseño del monumento carecen de significado simbólico.

No obstante, algunos observadores han señalado que el memorial guarda similitudes con un cementerio. Esta instalación abstracta deja lugar para diversas interpretaciones, siendo la más común la de un camposanto o un cementerio abstracto: «El memorial evoca la imagen de un cementerio para aquellos que quedaron sin enterrar o fueron arrojados a fosas sin marcar, y varias estelas inclinadas de manera inquietante sugieren la imagen de un cementerio antiguo, descuidado e incluso profanado».<sup>161</sup> Muchos visitantes han expresado que, desde el exterior, las losas grises del monumento semejan filas de ataúdes. A pesar de que cada losa de piedra tiene aproximadamente el tamaño y la anchura de un ataúd, Eisenman ha negado cualquier intención de representar un sitio de sepultura.

La disposición en forma de cuadrícula del monumento puede ser interpretada de dos maneras: como una extensión de las calles que rodean el sitio y como una inquietante evocación de la rígida disciplina y el orden burocrático que mantuvieron en funcionamiento la maquinaria de exterminio nazi. Wolfgang Thierse, presidente del *Bundestag* alemán, describió la obra como un lugar donde las personas pueden comprender «la soledad, la impotencia y la desesperación». Thierse se refirió al monumento como una creación que provoca un tipo de miedo existencial en el visitante. Los visitantes han descrito el monumento como aislante, ya que los masivos bloques de hormigón lo separan del ruido de la calle y de las vistas de la ciudad de Berlín.

La interpretación ha sido objeto de debate y análisis desde su creación. Algunos visitantes y residentes de Berlín han encontrado simbolismo en la disposición de las columnas grises y su contraste con el cielo azul, considerándolo como un reconocimiento de los oscuros tiempos del Holocausto. A medida que los visitantes ingresan al monumento, las columnas grises comienzan a elevarse gradualmente hasta que rodean por completo al visitante. Este efecto se ha interpretado

---

<sup>161</sup> Brody, R. (12 de julio de 2012). The Inadequacy of Berlin's «Memorial to the Murdered Jews of Europe». Recuperado el 2023 de octubre de 02, de <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe>.

de varias maneras, desde el ascenso y caída del Tercer Reich hasta la representación del aumento gradual del poder del régimen nazi que permitió la perpetración de tales atrocidades contra la comunidad judía.

El área entre las columnas de concreto ofrece encuentros breves con la luz del sol, que aparece y desaparece a medida que los visitantes deambulan entre las losas. Esta dinámica se ha interpretado como una metáfora de la vida, con momentos de luz y esperanza seguidos de sombras y desesperación, recordando la volátil historia de los judíos europeos, cuyos derechos y condiciones sociales cambiaron constantemente durante ese período. Se puede interpretar como un desencuentro de lo indefinido o borroso de la memoria del periodo histórico. Esta lectura ofrece una apertura a la significación de la violencia, el desencuentro y lo infamiliar como elementos velados que son traídos al mando de lo oculto a manera de pulsión. La identidad en un régimen está en gran medida moldeada por la pertenencia definida a través de la «similitud» y la «repetición de lo mismo», un eterno retorno haciendo el símil con uno de los motivos freudianos del *unheimlich*. Al analizar la conformación formal del memorial se ve que algunos bloques están espaciados a mayor lejanía de los otros bloques, aislándolos de otros cúmulos. Esta decisión de diseño a menudo se ha interpretado como una representación simbólica de la segregación forzada y el confinamiento del pueblo judío durante el fascista en Alemania. Una de las bases de la conformación de comunidad para el régimen nazi era desde una retórica de la diferencia, esta hacía de la exclusión una herramienta de cohesión. El historiador de la arquitectura Andrew Benjamin ha escrito que la separación espacial de ciertos bloques representa «*a particular [as] no longer an instance of the whole*»<sup>162</sup>. Esta explicación del fenómeno calza con la definición del *Undasein*, manifestado desde el despojo. La heterogeneidad dentro de los cúmulos de bloques también se ha interpretado como una representación simbólica de la diferencia entre sujetos lo que incentiva en los espectadores la deuda con la memoria que se trata de provocar. También se ven algunos bloques que están incompletos, se ha interpretado esta incompletitud o apariencia incompleta como una afirmación de que la tarea de recordar el Holocausto nunca termina. Benjamin ha dicho que «el monumento trabaja para mantener lo incompleto».<sup>163</sup> Es un recordatorio del inhabitar que fue suscitado mediante la violencia, esto hace que la memoria funja como herida supurante y semi presente.

---

<sup>162</sup> «una particular forma de [como] ya no es una instancia del «todo»» Trad. Propia  
Benjamin, Andrew. «Now Still Absent: Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe.»  
*Architectural Theory Review*, 2003: 57–62

<sup>163</sup> Benjamin, Andrew. 2003: 57–62. *Ibid.*



El memorial ha conducido a varias personas que lo han experimentado a sentirse atrapados en su interior, con una sensación de aislamiento y desconexión del mundo exterior. La pendiente descendente que guía a los visitantes hacia el centro del monumento se ha interpretado simbólicamente como la escalada gradual de la persecución del Tercer Reich contra la comunidad judía, desde su segregación en guetos hasta su desaparición. La disposición de las losas grises ha sido vista como una representación de la pérdida de identidad durante el régimen nazi. A medida que uno avanza en el monumento, la separación entre las formas se amplía, lo que se relaciona con la idea de que, en un régimen, la identidad se moldea a través de la uniformidad y la repetición constante. La disposición de algunos bloques más espaciados y aislados de otros ha sido interpretada como una representación simbólica de la segregación forzada de los judíos durante el régimen nazi.

La falta de uniformidad en la forma de los bloques se ha entendido como una representación simbólica de la complejidad de la tarea de recordar el Holocausto, que nunca se puede considerar terminada. Algunos bloques aparentan estar sin terminar, lo que simboliza la incompletitud de la memoria histórica, ya que los efectos del Holocausto son imposibles de representar en su totalidad. Además, la disposición de las estructuras del monumento ha llevado a interpretaciones sobre la falta de culpabilidad colectiva o la responsabilidad individual en la tragedia del Holocausto. Algunos han visto el monumento como un recordatorio de la responsabilidad de la sociedad alemana en ese período.

El memorial ha sido criticado por conmemorar únicamente a las víctimas judías del Holocausto; sin embargo, posteriormente se han inaugurado otros memoriales que conmemoran a grupos identificables que también fueron víctimas de los nazis, como el Monumento a los Homosexuales Perseguidos bajo el Nazismo en 2008 y el Monumento a las víctimas Sinti y Romani del Nacionalsocialismo en 2012, estos colectivos han quedado a la sombra pero consistieron colectivos igualmente oprimidos durante este periodo histórico. Muchas de las voces críticas señalaban que la abstracción era una omisión innecesaria de manera que el diseño tendría incluir los nombres de las víctimas, así como el número de personas asesinadas y los lugares donde ocurrieron los asesinatos. Aun así, había voces contrarias a este señalamiento, el crítico de arquitectura Nicolai Ouroussoff afirmó que el monumento «es capaz de transmitir la magnitud de

los horrores del Holocausto sin recurrir a la sentimentalidad, mostrando cómo la abstracción puede ser la herramienta más poderosa para transmitir las complejidades de la emoción humana».<sup>164</sup>

Algunos colectivos civiles alemanes han argumentado que el monumento es solo una estatua y hace poco para honrar a aquellos asesinados durante el régimen nazi. Algunos afirmaron que la erección del monumento pasó por alto la responsabilidad de Alemania de participar en formas más activas de conmemoración. Ciertos civiles alemanes se sintieron molestos porque no se había erigido un monumento recordando la huida y expulsión de alemanes de los territorios del Este. Algunos críticos afirmaron que no había necesidad de un monumento en Berlín, ya que varios campos de concentración conmemoraban a los judíos asesinados en Europa. Otros han sostenido que la presencia de un monumento en Berlín es esencial para recordar la comunidad judía una vez floreciente en la ciudad.

El monumento ha sido objeto de críticas por lo que algunos críticos llaman una «obsesión con el Holocausto». Dentro de estas voces se encuentra Michal Bodemann, él cuestiona la cultura de conmemoración del Holocausto en Alemania y en el mundo, la cual se ve como un ente con presencia acechante, considera «permanente» y «sombria» la aparición de esta figura. Argumenta que este enfoque que focaliza lo ocurrido como algo excepcional e irrepetible, puede llevar a pasar por alto las tendencias racistas en la sociedad actual y a un sentimiento de falta de esperanza hacia el futuro. En sus palabras, «Da la impresión de que nos escondemos en la historia para evitar que el presente se acerque demasiado».<sup>165</sup>

Además, muchos críticos encuentran inquietante la «vaguedad» de las estelas de concreto en el monumento. Estas estructuras no ofrecen detalles ni referencias explícitas al Holocausto, y el título del monumento no incluye las palabras «Holocausto» o «*Shoah*». Algunos críticos cuestionan la falta de información del memorial, ya que no especifica quiénes llevaron a cabo los asesinatos ni por qué. La vaguedad en la representación del monumento ha suscitado preocupaciones. Algunos argumentan que no hace lo suficiente para abordar el creciente movimiento de negacionistas del Holocausto, ya que no menciona explícitamente a las víctimas ni a los perpetradores, lo que, según algunos, separa a las víctimas de sus verdugos y elimina el elemento moral del evento histórico. Los críticos sostienen que el monumento parece dar por sentado que las personas son conscientes

---

<sup>164</sup> Ouroussoff, N. (9 de May de 2005). A Forest of Pillars, Recalling the Unimaginable. Recuperado el 2023 de octubre de 01, de The New York Times: Architecture Review: <https://www.nytimes.com/2005/05/09/arts/design/a-forest-of-pillars-recalling-the-unimaginable.html>

<sup>165</sup> Duba, U. «. (16 de diciembre de 2016). PBS Frontline: A Jew Among the Germans. Recuperado el 01 de octubre de 2023, de » Germans, Jews & History: How Do Young Germans Deal with the Legacy of the Holocaust and the Third Reich? <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/germans/germans/howdo.html>

de los hechos del Holocausto, lo que podría llevar al olvido. También se teme que el monumento pueda convertirse en un lugar de peregrinación para grupos extremistas, dada la creciente presencia de movimientos de extrema derecha en los últimos años.

En este caso de estudio, se ve una tercera alternativa que deja ver otra forma de enunciación en el fenómeno de los memoriales. Encontramos uno que puede significar la categoría de lo siniestro, pero que va acompañado de una incompletitud desde la experiencia vivencial. Es una espacialidad que repele, se muestra como un recordatorio abstracto y mortuorio que emergió del reclamo social y de la narrativa de estado respecto al hecho de la violencia pasada. No obstante, esta cuenta con varios matices. En primer lugar, la narrativa de estado se vio cuestionada desde el propio estado, al no contar con un lenguaje que se estructurara desde una comunidad afectiva, especifica la ambigüedad resulta en una apertura interpretativa que apelaba a un colectivo absoluto. No obstante, incluso en algo que se ha estetizado como excepcionalmente malo, por parte de la narrativa social globalizada, no cruzo ni objetivó únicamente a un colectivo social. En este punto es pertinente aclarar que la condición de aparición, no solo en el reclamo simbólico, sino en la factibilidad económica, fue financiada por el estado alemán, pero también por asociaciones de practicantes judíos, así como colectivos proisraelíes. En el caso de las asociaciones en pro del estado de Israel, estas han reforzado narrativas sionistas. Esta ambigüedad al momento de enunciar a los sujetos históricos a los que trata de representar queda corta, trata de hacer el trauma universal, pero paradójicamente trata de ubicar al pueblo judío como único sujeto histórico de la violencia, cosa que teniendo en cuenta los agentes que le financiaron parece poco coincidente. Es importante no confundir que esta haya sido la intención del memorial, pero en su desdoblamiento histórico parece chocar una moral a partir de la culpa con la intención de crear una narrativa a partir de un mal velado, donde lo único que se mantiene evidente es la enunciación de una víctima particular más ambigua.

El espectro del holocausto en este memorial no se ve contraposición entre posturas que descalifican o legitiman, tampoco en un momento de tensión sobre el significado, en un momento de tensión social, como en los anteriores casos. La problemática se centra en el momento estético que propone al espectador. El espacio de disenso se torna hacia la invisibilización de la violencia ejercida en el mismo fenómeno a sujetos que también fueron despojados de su cualidad de existencia. El espectro recae en este memorial, recae sobre la figura de los judíos muertos en el holocausto, sin embargo, aunque no estén nombrados, también se pone la duda en la escena de lo público acerca estas personas sin voz presente como la única figura de la memoria, como únicos sujetos de la opresión, mientras que las demás opresiones quedan en un segundo o tercer estrato. Esta distinción entre dolientes legítimos e ilegítimos abre la duda acerca de quienes eran o

habitaban de forma legítima en un primer lugar, cosa que ha abonado a una narrativa de la excepción de la violencia y el odio sobre solo un colectivo social. Produce de forma paralela una imagen virtual de un habitar legítimo sobre uno de los colectivos que fue vejado durante el tercer Reich y su posterior inhabitar forzado. Aun así, esta postura es un tanto problemática, ya que como se menciona en las críticas que se le han realizado al monumento, esta habitabilidad no incluye a colectivos que eran marginalizados antes de este fenómeno, como lo eran homosexuales o gitanos. Es así como vemos un memorial que es exitoso en su proceso, pero que, como todo memorial que alude a la memoria. Tiene lugares de disenso importantes al originar una comunidad afectiva la cual puede volcarse en una singularización de los sujetos históricos sobre los cuales perpetraron la violencia.

En suma, es una expresión que logra su cometido, al hacer un lugar de disenso político, pero que refuerza una narrativa de gobierno al sustentar partes que tienen parte-en y partes invisibilizadas al momento de plasmar el significado en una intención de diseño. Es decir que a pesar de ser una experiencia de espacialidad que ofrece un significado, este no es obvio, este velado, es dependiente del espectro que le acompaña, es siniestro. No obstante, los únicos sujetos con la facultad social o la parte-en para determinar su significado y la narrativa que le alude son aquellos que fuera de la materialidad propiciaron las condiciones de aparición del fenómeno. Esto no solo es un acto de diseño, sino un acto social, político y estético.

En este último caso de estudio es en gran medida diferente a los anteriores, por la ubicación, al ser en Europa, pero especialmente por la intención de representación del agente con mayor poder en el reparto sensible, es decir, el estado alemán. Si bien el proceso de exterminio que se dio en el holocausto es un fenómeno que aún tiene heridas supurantes en muchos rincones del mundo, la violencia dirigida contra el pueblo judío fue especialmente brutal. No podemos decir que sea algo que ha permanecido oculto. No obstante, la dimensión de la violencia y de la maquinaria moderna que digesto cuerpos es difícil de dimensionar actualmente, por lo que este memorial abordó la condición vital del despojo de existencia y trato de traducirse en la acción de diseño a un registro perceptible en lo material, aunque sea de manera abstracta.

Este es uno de los pocos casos en donde la categoría de lo siniestro tiene una relación inteligible y clara con la intención de la experiencia en el espacio. Independientemente, si se logró o no tener una paridad con la materialidad manifiesta, es claro en los escritos de Eisenman que el crear un espacio de memoria a partir de simular la repulsión es tiene conexión con la categoría de lo siniestro. El concepto predominante no es el de estar o el de hacer un espacio introspectivo, sino de llevar, causar un shock, que conlleve una respuesta fisiológica en el cuerpo, para comprender

el despojo de la condición de existencia. Esto también simula, en la fantasía, la pérdida del hogar por parte de las víctimas del pueblo judío y como estos terminaron por inhabitar tanto su tierra como su piel. Este alejamiento, que provocan la morfología lúgubre de la espacialidad, concede al sitio la singularidad de repeler a las personas, aunque esto no abarca al total del género humano, ya que por la misma abstracción el mensaje puede ser omitido por parte de los sujetos que experimentan el fenómeno.

Visto en una secuencia de su desarrollo temporal la espacialidad casi no ha variado, más que por su propio deterioro, puede que incluso este deterioro ayude a potenciar su significado, aunque también puede hacer que la distancia estética para aquello que el lenguaje no les interpela se vuelva mayor. Por lo que la lectura simbólica en lo siniestro de la espacialidad estiva violentamente entre polos de significación, mientras a una serie de sujetos les provoca en demasía, a otros les es completamente indiferente, es por lo que se ven respuestas tan variadas en el lugar. Este disenso en la interpretación no se da en un espectro tan claramente binario como lo fue en los anteriores casos de estudio. En el primer caso de estudio se vio como hay dos colectivos contrapuestos, mientras que en el segundo hay un lenguaje dominante como es el del estado. En este caso, la iterabilidad del sitio hace que otros colectivos que sufrieron en el mismo hecho violento no sean reconocidos, mientras que otras personas directamente niegan la existencia del holocausto y un colectivo, primordialmente joven, de forma intencional decidan que la culpa otorgada sobre la humanidad por estos hechos no les atraviesa a sus sensibilidades y finalmente se encuentra un estado alemán que con apoyo de los colectivos de judíos israelís propiciaron las condiciones económicas que permitieron aparecer la espacialidad.

Este caso de estudio fracasa y tiene éxito a partes iguales. Tiene éxito en desocultar un hecho violento, invocando los espectros de la violencia pretérita que hacen una inyunción sobre la experiencia. Aun así, el lenguaje abstracto y globalizante que decidió utilizar el autor al momento de prever la morfología del memorial, no permite particularizar a las víctimas y por ende termina por hacer una brecha sensible con los espectadores que son poco receptivos a la afección siniestra que propone la experiencia desde la mente de los sujetos que diseñan. Es así como, para unos es muy poderosa la afección, mientras que a otros les confronta y a una sección menor les es completamente indiferente.



## Memoria y trauma

Este texto resultó un tanto complejo, tanto de desarrollar como de entender cómo se podrían correlacionar tantos conceptos y autores. No obstante, es imposible entenderlo sin tener en cuenta el sobrecogedor panorama que envuelve el contexto mexicano, las ruinas de donde surge la duda por la necesidad de la memoria. Para el año 2023 aún no se cierran las cicatrices de una guerra civil en la cual los muertos se cuentan en cientos de miles. Es un lugar donde los feminicidios, a pesar del evidente cambio de conciencia a nivel social, siguen siendo una problemática en extremo relevante. Es un lugar donde, a pesar de los hechos terribles, de la pérdida de vidas y de territorio, se sigue existiendo. Incluso a pesar de aquellos que ese les niega el habitar, el estar ahí, la vida continua como todo lo que carece de mucho sentido. Es impresionante que hay muchas personas que han experimentado una parcialidad del inhábitar, y que siguen siendo, se niegan a desaparecer y a olvidar. La inconmensurable cantidad de muertos y desaparecidos, de desplazados a interior y exterior del país, no empañan a quienes sobreviven, a los que en todos estos años se siguen improvisando el habitar por encima del alejamiento que se ha efectuado por las terribles políticas de seguridad pública, las paupérrimas condiciones económicas y los ejercicios de gobierno que criminalizan la pobreza a la cual orillas a sus gobernados.

Solo este marco de destrucción, fundamenta las dudas que surgieron como principio de esta investigación. Heidegger en 1951, en sus conferencias en Darmstadt, ciudad que aún estaba en ruinas después de la segunda guerra mundial, dirige a la comunidad las siguientes palabras, al tiempo que habla de cómo habitar: «[...] la *auténtica penuria del habitar* no consiste simplemente en la ausencia de viviendas. La auténtica penuria de viviendas es más antigua que las guerras mundiales y sus destrucciones ...».<sup>166</sup> No queda más que preguntarse, porque la ambigüedad de estas palabras a personas que estaban viviendo en carne propia, la destrucción que menciona, y que en un tono un tanto profético anuncia que esto, el ahora, no es lo peor posible. El inhábitar, la posibilidad de la contingencia, no se resuelve alrededor de la carne, ni de la consecuencia material del estar. Se resuelve en su totalidad en el olvido. Los muertos, prisioneros y desplazados no pueden recuperar las condiciones de su habitabilidad, pero en el momento que la destrucción es tal que imposibilita el invocar los espectros, es cuando el inhábitar deja de ser simulación para ser un plano de consistencia material en donde está no puede ser mitigada.

Parece una salida fácil refugiarse en la ambigüedad del estar y de la figura del espectro, no obstante abordar la condición ontológica detrás de la posibilidad de ser-ahí, como de no ser-más-ahí fungen

---

<sup>166</sup> Heidegger, Martin.. *Construir Habitar Pensar*. Madrid: La Oficina, 2015. p.76

so pretexto de explorar las razones detrás de la distinción de existencia que condiciona la acción del diseño y una posible traducción material de su lenguaje. Aun así, esto cae en la paradoja enunciativa, ya que para hablar de algo que no ha desaparecido del todo es necesario que esto haya existido y, por lo tanto, todo aquello que pueda registrarse, incluso lo terrible, deja algún paso por el mundo o por los cuerpos que haya marcado. La memoria es muchas veces el único contenido que queda de los hechos más terribles, bien se sabe que la lechuza de minerva emprende el vuelo después del ocaso, siendo esto así, no queda más que cuestionar el propio registro.

Pareciera que los memoriales, que necesariamente son fenómenos que proceden de la catástrofe, en algunas ocasiones reconocen el lenguaje local, la necesidad de memoria para reapropiar el territorio, de cambiar el sentido mismo de la existencia en dicho lugar. Aun así, en muchos otros casos no se atiende a la connotación negativa y la necesidad de revivir el trauma. Estos segundos casos paradójicamente suelen surgir de arquitectos y arquitectas que asumen que el placer es el único conducto sensible de significado y auspiciados por aparatos de gobierno, subjetivan la experiencia mediante la elección del lugar, los modos de construir y las características del espacio. No se habla de no-lugares, ya que estos tienen la intención de la permanencia, pero se estructuran a partir de lenguajes políticos que niegan la existencia en los términos que demanda el espectro de la memoria. Es en esta demanda que podemos ubicar la pertinencia de una lectura desde la categoría de lo siniestro, al hacer el juego de ocultamiento necesario para que la experiencia no sea repulsiva.

Los casos de estudio y el análisis realizado a ellos, hacen evidente la conexión entre las narrativas creadas por parte de los agentes que dan las condiciones de aparición, la experiencia estética que propone la espacialidad diseñada y el retorno al trauma que plantean la espacialidad diseñada del memorial, es así como estos espacios pueden clasificar como siniestros. De igual manera, el éxito del memorial no depende solo de su creación, sino del proceso perceptivo en su proceso de manifestación. El éxito de la significación del espacio depende de la intención del agente con parte en el acto de gobernar, este mando cae en muchas ocasiones en la figura del estado. La espacialidad diseñada y la intención de los entes gobernantes articulan la afección, con la intención de generar comunidades políticas a partir de la diégesis que se realiza en el sitio. Se desarticulan las temporalidades, ya que se invoca el trauma por la violencia pasada, no obstante, tienen un ancla simbólica a partir del espacio que ocupan. Este espacio juega un papel privilegiado que puede aludir directamente a un espacio que previamente se percibió como inhabitable, para dar continuidad a la atmosfera repulsiva del hecho violento, o se designa desde un ordenamiento que le sirva al poder hegemónico para dar visibilidad al mensaje que está tratando de llevar a la comunidad política.



AD Noticias. *Marchan en el mundo en contra de los ataques de Israel a Palestina*, Fotografía, 2023.

Se les puede reclamar que, al momento de no mantener un lenguaje local que trate de invocar un espectro particular acerca de una violencia concreta, cae en subjetivar los actos de gobierno con un corte fascista y genocida. Uno de los problemas que es parcialmente presentes al no tener ser concreto a un sujeto histórico es que es peligroso tratar esa violencia pasada como algo insólito y excepcional, sin dar continuidad a la manifestación de hechos similares en el presente y futuro.

Este tipo de violencias se ven presentes en los procesos históricos y en el diseño del espacio y del territorio que les siguen. Toda potencia pasada, presente y futura que ejerza su gobierno en una forma imperialista y colonialista tiene en su historia estos procesos de hacer comunidad a partir de la deshumanización del otro. Como advertía Simone Weil, filósofa judía, un error constante es considerar que los regímenes violentos y de terror son cosa pasada o excepcional. Hoy en día vemos procesos de limpieza social y genocidios masivos en lugares como Palestina o el Congo. Aún ahora, ciertos aparatos de estado hacen de «sus objetivos psicológicos: su verdadero horror estriba en que reina sobre una población completamente sometida».<sup>167</sup> Da un dejo de tristeza al asumir que experiencias espaciales como los memoriales seguirán siendo aludidas en el futuro próximo. La demanda de memoria, de invocar espectros y de hacer una arquitectura que nazca de la sospecha sobre lo parcialmente presente, va a seguir siendo un reclamo y como tal se tiene que

---

<sup>167</sup> Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus. P. 281.

insistir en la revuelta, en romper la experiencia común y que como tal la experiencia de mundo a partir del espacio diseñado cree fantasía, narrativa o contra narrativa sobre lo perceptible.

El trauma termina siendo un motivo de diseño, ya que se trata de retornar parcialmente a él, ya sea para ocultarlo totalmente, a pesar de nombrarlo o para que, de forma emergente, se le dé el peso para formar una comunidad política a partir de la herida común. Este trauma no tiene que exponerse a razón de verdad, sino que el trauma ofrece, mediante la experiencia de espacialidad, una narrativa que tiene como objetivo originar una memoria parcial de lo que parcialmente tiene presencia. A partir de esta parcialización de la presencia, se incentiva la fantasía y la memoria difuminada, de lo que alguna vez fue terrible. Se origina comunidad política y acción a partir de la ficción, esta nos plantea una salida ética de lo que es lo únicamente político para armar andamiajes sociales a partir de la herida compartida. Son espacios y tiempos de espectros, cosa que por lo menos tendría que hacernos cuestionarios sobre lo hegemónico, dar cabida a la sospecha.

El reclamo por la memoria en estos espacios, es esencial, ya que, como diseñadores arquitectónicos, rara vez están preparados para diseñar espacios que expulsen parcialmente, que emergen de un despojo y como tal despojen de la comodidad a sus habitantes, es *rara avis* que se tenga como intención crear lo siniestro necesario para reconocer el trauma. El crear espacios que aludan al inhabitar, no suele ser la pauta. Aunque muchas veces no se quiera ver la herida supurante que deja atrás el trauma social, para poderse reparar o asumir este tiene que verse, aunque sea parcialmente. El memorial muchas veces termina por ser el legado de esa herida supurante, cuál miembro fantasma que prostetiza lo que ya no está, y es a razón de ese faltante que los sujetos que tienen el mando de diseñar tienen que poder dar cuerpo a ese reclamo sin importar la acotación temporal del fenómeno.

El continuar con la idea ilustrada y academicista acerca de la condición prístina de la arquitectura, como un ente que solo funciona sobre sus propios parámetros disciplinares, es impropio. Da pie a continuar con un ideal avejentado de homogeneidad interpretativa que priva a los colectivos, en especial a aquellos que se encuentran desposeídos y que han pasado por el trauma de la pérdida social, del conocimiento de su propia pérdida. Vulnere a una necesidad significativa que deja de lado la posible autodeterminación de la historia desde otras bases epistemológicas.

Desde hace varios siglos los hombres de raza blanca han destruido el pasado por doquier, estúpida y ciegamente, dentro y fuera de sus países. Si a pesar de ello ha habido un cierto progreso verdadero durante este período, no ha sido a causa de

tales estragos, sino a pesar de ellos, bajo el impulso del poco pasado conservado vivo<sup>168</sup>

Esta lucha entre el impulso vital y lo que le sobrevive a la muerte parece tan vieja como el tiempo, no obstante, es a tiempo presente que se opera. Aun así, el reclamo por el retorno a un tiempo pasado y la proyección a un futuro no debería marcarnos una incompletitud ontológica, sino llevarnos a entender deconstruir la propia noción de la presencia y abrir posibles interpretativos a convivir con aquello que carece cuerpo más tiene presencia.

Posterior a la investigación se pueden contestar algunas de las preguntas que dieron origen a este texto. Lo bello difiere y contrapone a expresiones basadas en aspectos negativos de la experiencia porque esta categorización se ha tornado en destino disciplinar como un parámetro de interpretación lingüística y política sobre lo que tiene que desempeñar una persona que diseña. Esto apoya la premisa que el diseño se sustenta como una teoría de la acción, ya que muchas veces se maneja como una razón teleológica del ejercicio sin ofrecer un rigor de sus pretensiones. A su vez, la belleza se define a través de un proyecto estético y vital que responde a parámetros políticos desde donde se realizó una repartición sensible y para conocer esta repartición se tendría que realizar en profundidad una genealogía sobre la repartición sensible en casos concretos y aun estos la analítica por caso de estudio no se traslada de forma directa a ningún otro caso.

Teniendo en claro la conclusión sobre la categoría de lo bello, el estudio de la categoría de lo siniestro me permite reflexionar la ausencia de esto. Entendido como no un continuo universal, sino un andamiaje de lenguaje que se da en cada colectivo humano, desde donde se designa la partición entre lo placentero y lo displacentero en un espectro que abre la posibilidad a una repulsión placentera. Es por ello que cada vez más se ven espacios preconfigurados para ser repulsivos de forma parcial, llamando la atención y resonando con las heridas sociales de colectivos específicos, esto ha legitimado experiencias divergentes a las de la expectativa tradicional de la experiencia, cosa que se ve en los memoriales, son espacialidades que reniegan, cuando apelan adecuadamente a la comunidad a la que interpelan, de parámetros clásicos del placer y de la habitabilidad, que juegan con la posibilidad de la muerte, la pérdida y el inhabitar. Es en la figura del espectro y la continuidad de existencia, más allá de la experiencia, que desde la experiencia de una espacialidad se puede empezar a reclamar la memoria, estructurar un proyecto político y desarticular nociones aparentemente inamovibles como el de un habitar verdadero. Posibilita a tener imaginarios que abran los posibles de existencia.

---

<sup>168</sup> Weil, S. (1996). *Echar raíces*. Madrid: Trotta p. 57.



## Fuentes de consulta

- Addison, Joseph. *Los Placeres de la Imaginación y Otros Ensayos*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Aguilar, Norma Angélica Lozano. *Antología de la asignatura: Lógica y Epistemología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Trabajo Social, s.f.
- Alvarado, Leobardo. «Develan la escultura para el Memorial del Campo Algodonero en Ciudad Juárez.» *JuarezDialoga.org*, 30 de Agosto de 2012.
- Aqueveque, Leopoldo Tillería. «Who is Kant Genius?» *Episteme* 12, nº 1 (2020): 73-88.
- Arendt, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós, 2012.
- . *La condicion humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- . *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1994.
- Bachelard, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Epublibre, 1868.
- Benjamin, Andrew. «Now Still Absent: Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe.» *Architectural Theory Review*, 2003: 57–62.
- Benjamin, Nienass, y Alexandra Délano Alonso. «Mexico City's Memorial to the Victims of Violence and the Facade of Participation.» En *Museums and Sites of Persuasion: Politics, Memory and Human Rights*, de Joyce Apsel y Amy Sodaro, 153-173. London: Routledge, 2019.
- Benjamin, Walter. Vol. II, de *Obras, Libro I*, de Walter Benjamin, 303-322. 2006.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Benveniste, Émile. *Vocabulario de las instituciones Indoeuropeas*. Madrid: Taurus, 1986.
- Booth, Kelvin J. «The meaning of the social body: Bringing George Herbert Mead to Mark Johnson's theory of embodied mind.» Editado por William James Society. *William James Studies* 12, nº 1 (2016): 1-18.
- Bordieu, Pierre. *Meditaciones pascalinas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Brody, Richard. *The Inadequacy of Berlin's "Memorial to the Murdered Jews of Europe"*. 12 de julio de 2012. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe> (último acceso: 2023 de octubre de 02).
- Bueno, Gustavo. *Teoría del cierre categorial Vol. V El sistema de las doctrinas gnoseológicas*. Vol. V. Oviedo: Pentalfa, 1992.
- Burke, Edmund. *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducido por Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Burke, Edmund. «Reflexiones Sobre la Revolución Francesa.» En *Textos Politicos de Burke*, de Edmund Burke. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . *Textos Politicos de Burke*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1984.

- Choay, Françoise. «Alegoría del patrimonio.» *68 I. Fundamentos Cuatro cuadernos. apuntes de arquitectura y patrimonio.* 1 de abril de 2015. <https://www.studocu.com/ec/document/universidad-de-cuenca/historia-de-la-arquitectura/alegoria-del-patrimonio/15449519>.
- Deleuze, Gilles. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Derrida, Jacques. *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. Madrid: Trotta, 2005.
- Derrida, Jacques. «De la couleur à la lettre.» En *Atlan Grand format*, de Jacques Derrida. Paris: Gallimard, 2001.
- . *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.
- . *El problema de la génesis en la filosofía de Husserl*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2015.
- . *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 2003.
- . *Fuerza de Ley*. Traducido por Adolfo Barbera y Patricio Peñalver. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.
- . *La voz y el fenómeno*. Valencia: PRE-TEXTOS, 1985.
- . *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York: Routledge, 2006.
- Duba, Ursula. ". PBS. Frontline: A Jew Among the Germans. Retrieved 16 December 2016. «PBS Frontline: A Jew Among the Germans.» "*Germans, Jews & History: How Do Young Germans Deal with the Legacy of the Holocaust and the Third Reich?* 16 de diciembre de 2016. <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/germans/germans/howdo.html> (último acceso: 01 de octubre de 2023).
- Eagleton, Terry. *La estética Como Ideología*. Traducido por German Cano y Jorge Cano Cuenca. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- Eco, Humberto. *Historia de la belleza*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2004.
- Eisenman, Peter. «El fin de lo clásico.» En *Textos de arquitectura de la modernidad*, de Pere Hereu, Josep Maria Montaner y Jordi Oliveras, 463-478. Madrid: Nerea, 1999.
- Fernández Juárez, Gerardo, y José Manuel Pedrosa. *Antropologías del miedo*. Madrid: Calambur Editorial, 2008.
- Ferraris, Maurizio. *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2002.
- Foster, Hal. *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- . *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Alianza, 2001.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Freud, Sigmund. *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los*. Vol. Vol. XIX, de *Obras Completas*, de Sigmund Freud, 259-261. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.

- Freud, Sigmund. «El poeta y la fantasía.» *Revista de la universidad de México*, 1956: 9-12.
- Freud, Sigmund. *La organización genital infantil (Una interpolación en la teoría de la sexualidad)*. Vol. Vol. XIX, de *Obras completas*, de Sigmund Freud, 141-151. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.
- Freud, Sigmund. *Lo ominoso (siniestro)*. Vol. XVII, de *Sigmund Freud: Obras Completas*, de Sigmund Freud, 215-251. Buenos aires: Amorrortu Editores, 1992.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Vol. VII, cap. CIX de *Obras completas*, de Sigmund Freud, 2745-2769. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. Vol. VII, cap. CX de *Obras Completas*, de Sigmund Freud, traducido por Luis LópezBallesteros y de Torres, 2770-2807. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Freud, Sigmund. *Mas allá del principio del placer Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Vol. 18, de *Obras Completas (1920-22)*, de Sigmund Freud, traducido por Jose Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.
- García Cuentas, Óscar , y Rocco Mangieri. «Ciudad, Multitud y Arte Público: un acercamiento teórico a la performatividad sociopolítica en la ciudad de masas.» *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 3, nº 1 (2015): 338-369.
- Germaná, César. «Pierre Bourdieu: La sociología del poder y la violencia simbólica.» *Revista de Sociología. UNMSM. Facultad de Ciencias Sociales* 11, nº 12 (1999).
- Heidegger, Martin. *Cartas sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- . *Cartas sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- . *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal, 1994.
- . *Construir Habitar Pensar*. Madrid: La Oficina, 2015.
- Heidegger, Martin. «Construir, habitar, pensar.» En *Martin Heidegger, Conferencias y artículos*, de Martin Heidegger, 8. Madrid: Ediciones Serbal, 1994.
- Heidegger, Martin. «El origen de la obra de arte.» En *Caminos de bosque*, de Martin Heidegger, 7-62. Madrid: Alianza, 1996.
- Heidegger, Martin. «Hitos.» En *Sobre la esencia y el concepto de φυσικός. Aristóteles, Física B, I (1939)*, de Martin Heidegger, 199-251. Madrid: Alianza, 2001.
- . *Observaciones relativas al arte- la plástica- el espacio*. Navarra: Universidad pública de Navarra, 2003.
- . *Problemas fundamentales de la Fenomenología*. Madrid: Alianza, 2014.
- . *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*,. Madrid: Alianza, 2006.
- . *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 1995.
- Hubbell, Harry M. «Rhetorica of Philodemus.» *Transactions of the Connecticut academy of arts and sciences* (YALE UNIVERSITY PRESS), 1920: 243-382.
- Hugo, Victor. «Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie.» En *Oeuvres complètes Proses Philosophie, II: William Shakespeare et Post-scriptum de ma vie*, de Victor Hugo, 613-630. Paris: Impression Nationale, 1937.

- Husserl, Edmund. *Experiencia y juicio: Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- . *La idea de fenomenología*. Greenbooks Editore, 2016.
- . *La idea de la fenomenología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- . *Lecciones de fenomenología: De la conciencia interna del tiempo*. 2002: Trotta, Madrid.
- Jentsch, Ernst. «On the psychology of the uncanny.» *Angelaki; a new journal in philosophy, literatura, and the social sciences* 2, n° 1 (1996): 7-16 [1906].
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2007.
- . *Crítica del Discernimiento*. Traducido por Roberto R. Amayo y Salvador Mas. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.
- . *Crítica del juicio*. Traducido por Alejo García Romero y Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, 1876.
- . *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducido por Peter Storandt. México: Fondo De Cultura Económica : UAM : UNAM, 2004.
- Kant, Immanuel. «Respuesta a la pregunta ¿qué es la ilustración?» En *Filosofía de la historia: Qué es la ilustración*, de Immanuel Kant, traducido por Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa, 33-39. La Plata: Terramar Ediciones, 2004.
- . *The Critique of Judgment (Crítica del Juicio)*. Traducido por Werner S. Pluhar. Indianapolis/Cambridge: Kackett Publishing Company, 1987.
- Lacan, Jacques. «Antígona en el Entre -Dos- Muertes.» En *El seminario de Jacques Lacan, Libro VII: La ética del psicoanálisis*, de Jacques Lacan, 347-360. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- Lacan, Jacques. «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como.» En *Escritos I*, de Jacques Lacan, 99-106. México: Siglo XXI, 2009.
- . *El seminario de Jacques Lacan, Libro VII: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- . *El seminario de Jacques Lacan. Libro X. La Angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lacan, Jacques. «La fonction de la beauté.» En *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, de Jacques Lacan, 278-290. París: Éditions du Seuil, 1986.
- . *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*. París: Éditions du Seuil, 1986.
- Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Traducido por Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós, 1996.
- Levinas, Emmanuel. *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*. 2005: Editorial Síntesis, Madrid.
- Levinas, Emmanuel. «La muerte del prójimo y la mía.» En *Dios, la muerte y el tiempo*, de Emmanuel Levinas, 28-29. Madrid: Cátedra, 2005.
- Llinas, Rodolfo R. *I of the Vortex: From Neurons to Self*. Boston: MIT Press, 2001.
- Lucero, Jorge Nicolás. «El modo carnal del acontecimiento: aportes de la Kehre heideggeriana a la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty.» *Diánoia* LVII, n° 69 (noviembre 2012): 71-100.

- Martin, Sebastián. «Derrida: entre la promesa y la inyunción. Consecuencias educativas.» *Educación, Lenguaje y Sociedad*, 2020: 1-17.
- Masiero, Roberto. *Estética de la arquitectura*. 1999: Machado Libros, Madrid.
- Masschelein, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany: State University of New York Press, 2011.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Editorial Melusina, 2006.
- Mora, José Ferrater. *Diccionario de filosofía*. Vol. II. Buenos Aires: Monte Casino, 1998.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- Nasio, J. D. *Enseñanza de 7 conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Ouroussoff, Nicolai. «A Forest of Pillars, Recalling the Unimaginable.» *The New York Times: Architecture Review*. 9 de May de 2005. <https://www.nytimes.com/2005/05/09/arts/design/a-forest-of-pillars-recalling-the-unimaginable.html> (último acceso: 2023 de octubre de 01).
- Pollionis, Marco Vitruvii. *De Architectura*. Madrid: Alianza Forma, 1997.
- Pullucis, Julli. *Onomasticon*. Leipzig: Libreria Kuehniana, 1824.
- Ramírez, Gloria Muñoz. «Monumento en el campo algodónero, símbolo de las "culpas del Estado" en los feminicidios.» *La Jornada*, 4 de Diciembre de 2011.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- . *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rilke, Reiner Maria. *Las elegías de Diuno*. México: Editorial Centauro, 1945.
- Rivera, Beatriz Elena Beltran. «La educación estética en Friedrich Schiller: armonizar sentir y pensar.» *Revista Filosofía UIS* 19, nº 1 (Junio 2020): 82-101.
- Rosental, M., y P. Iudin. *Diccionario filosófico*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1971.
- Schele Stoller, Eduardo, y Hidalgo Pellerano Andrea. *Estética de lo siniestro. Aproximaciones desde el arte, la literatura y la filosofía*. Valparaiso: Ril editores, 2022.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Martín Zubiria. Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo, 2016.
- Schürmann, Reiner. *El principio de anarquía*. Madrid: Arena Libros, 2017.
- Silerio, Miguel. «Develan placa en Memorial del Campo Algodonero.» *Yo Ciudadano*, 28 de Noviembre de 2019.
- Souriau, Anne. «La notion de catégorie esthétique.» *Revue d'Esthétique* XIX, nº 3-4 (1966): 225-242.
- Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 1998.



- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de la estética. I. La estética antigua*. Traducido por Danuta Kurzyca. Adrid: Akal, 2000.
- . *Historia de la estética. III. La estética moderna*. Traducido por Danuta Kurzyca. Madrid: Akal, 1991.
- . *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducido por Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2004.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Tsing, Anna. *The mushroom at the end of the world*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- Vargas, José Ricardo Gutiérrez. «Ensamblajes entre cuerpo y lenguaje: la potencia política de las lamentaciones públicas de las madres de víctimas de feminicidio en México.» *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*, 2020: 1-29.
- Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. París: PUF, 1987.
- Vázquez, Bárbara. «Memorial de la discordia.» *muyjuarense.com*, 30 de Agosto de 2012.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Weil, Simone. *Echar raíces*. Madrid: Trotta, 1996.
- . *La condición obrera*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- Wordsworth, William, y Samuel Coleridge. *Lyrical ballads*. London: Routledge, 2005.
- Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- . *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.

## Imágenes referenciadas

- Flores, Selene, *Quema de casas de campaña de FRENAAA durante las protestas feministas del 8m*, Fotografía, Ciudad de México, 2020. Recuperado de: <https://www.milenio.com/politica/comunidad/marcha-mujeres-30-casas-campana-frenaaa-quemadas> el 15/01/2024.
- Torres, August, Miquel Barceló y Josef Nadj en el performance e instalación Paso Doble, Fotografía, 2016. Recuperado de: <https://arteconelcuerpo.blogspot.com/2013/01/miquel-barcelo-paso-doble-2006.html> el 15/01/2024.
- Velázquez, Diego, *Retrato del papa Inocencio X*, Pintura al Óleo, Galleria Doria Pamphilj, 1650. Recuperado de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/Retrato\\_del\\_Papa\\_Inocencio\\_X.\\_Roma%2C\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg/1605px-Retrato\\_del\\_Papa\\_Inocencio\\_X.\\_Roma%2C\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg/1605px-Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg) el 15/01/2024.
- Bacon, Francis, *Estudio del Retrato del papa Inocencio X*, Pintura al Óleo, Des Moines Art Center, 1953. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/estudio-del-retrato-del-papa-inocencio-x-de-velazquez> el 15/01/2024.

- Malevich, Kasimir, *Las obras Negro sobre blanco y Blanco sobre blanco*, Pintura al Óleo, MOMA Nueva York, 1915 y 1917. Recuperado de: <https://twitter.com/sararubayo/status/1349641337486901249> el 15/01/2024.
- Colectivo SEMEFO, *Sillón tapizado*, Escultura, 1998. Recuperado de: <https://www.facebook.com/obrasdeartecomentadas/posts/761178867698567/> el 15/01/2024.
- Francisco de Goya, *Vuelo de brujas*, Pintura al óleo, Museo del Prado, 1797. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/vuelo-de-brujas-de-goya> el 15/01/2024.
- Pierre-Alexandre Vignon, *La iglesia de Madeleine*, Fotografía, París, 1842. Recuperado de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Madeleine\\_Paris.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Madeleine_Paris.jpg) el 15/01/2024.
- Gobierno del Salvador, *Trato de los pandilleros presos en El Salvador*, Fotografía, 2023. Recuperado de: [https://img.asmedia.epimg.net/resizer/IIDQjC\\_LDOeZCpsDCfcXNXPwBDI=/1200x1200/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/diarioas/5UKXE5INLJGKNPU7GJ2VIXUHHY.JPG](https://img.asmedia.epimg.net/resizer/IIDQjC_LDOeZCpsDCfcXNXPwBDI=/1200x1200/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/diarioas/5UKXE5INLJGKNPU7GJ2VIXUHHY.JPG) el 15/01/2024.
- Yeechau, Lauren. *Escultura titulada Familia arruinada frente al Salón Conmemorativo de las Víctimas de la Masacre de Nanjing perpetrada por los invasores japoneses*, Fotografía, 2018. Recuperado de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/The\\_monument\\_in\\_the\\_front\\_of\\_Nanjing\\_Massacre\\_Memorial\\_Hall\\_%2820090614\\_9921%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/The_monument_in_the_front_of_Nanjing_Massacre_Memorial_Hall_%2820090614_9921%29.jpg) el 15/01/2024.
- Gauss, Daniel. *Esculturas en el exterior del Salón conmemorativo*, Fotografía, 2019. Recuperado de: <https://historicca.files.wordpress.com/2021/09/nankin-memorial.jpg?w=852&h=480&crop=1> el 15/01/2024.
- Lars Von Trier. *Fotograma de plano cenital en la película Dogville*, Video, Lions Gate Entertainment Corporation, 2003. Creación propia el 15/01/2024.
- Granados, Mery. *Estatua de Colón derribada en Colombia en medio de protestas*, Fotografía, 2021. Recuperado de: <https://www.dw.com/es/la-ca%C3%ADda-de-col%C3%B3n-de-los-pedestales/a-58254766> el 15/01/2024.
- Fútbol y política. *Gradas conservadas en la remodelación del Estadio Nacional en memoria de los presos políticos asesinados en el sitio durante la dictadura de Pinochet*, Fotografía, 2020. Recuperado de: <https://twitter.com/FutboliPolitica/status/1320507085914857475> el 15/01/2024.
- Dan Burkhardt. *Recreación y superposición de fotografías de archivo del campo de concentración de Dachau con fotografías actuales*, Imagen generada con edición digital sobre fotografía, 2016. Recuperado de: <https://www.boredpanda.com/dachau-concentration-camp-historical-photo-recreation-dan-burkhardt/> el 15/01/2024.
- Jin S. Lee. *Tribute in light o Memorial de los muertos en los atentados del 9/11*, Fotografía, 2016. Recuperado de: <https://www.911memorial.org/visit/memorial/tribute-light> el 15/01/2024.
- I Harsten. *Holocaust Tower - Jüdisches Museum; Berlin*, Fotografía, 2013. Recuperado de: el 15/01/2024.
- Menashe Kadishman. *Instalación Shalechet (Hojas caídas)*, Fotografía, 2020. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/agma06/14178493494> el 15/01/2024.

- Wyeth, Andrew. *Christina's World* Pintura al temple, MOMA, Nueva York, 1948. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/el-mundo-de-cristina-de-wyeth> el 15/01/2024.
- Caspar David Friedrich. *Abtei im Eichwald (Abadía en un bosque)*, Pintura al óleo, Alte Nationalgalerie, Berlín, 1809. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/abadia-en-un-bosque-una-promesa> el 15/01/2024.
- Pithókritos de Rodas. *La victoria alada de Samotracia*, Escultura en mármol blanco, Museo del Louvre, París, 190 A.C. Recuperado de: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/la-victoria-de-samotracia-icone-de-la-grecia-clasica\\_18993](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/la-victoria-de-samotracia-icone-de-la-grecia-clasica_18993) el 15/01/2024.
- Anónimo. *Cuerpos descompuestos, lo que los testigos que pudieron ver al entrar a los campos de refugiados*, Fotografía, 1982. Recuperado de: [https://www.cjpme.org/fs\\_051](https://www.cjpme.org/fs_051) el 15/01/2024.
- Teresa Margolles. *Fotografía de la instalación Vaporización donde se inundó una sala con vapor de agua usada para limpiar cadáveres en la morgue*, Instalación, 2001. Recuperado de: [https://twitter.com/llorona\\_/status/1388443326668541952](https://twitter.com/llorona_/status/1388443326668541952) el 15/01/2024.
- Loren Crabbe. *Escultura de la serie Purging abjection*, Técnica mixta de escultura, 2014. Recuperado de: [https://i0.wp.com/discardstudies.com/wp-content/uploads/2015/02/lcs\\_purgingabjection4.jpg?fit=1200%2C763&ssl=1](https://i0.wp.com/discardstudies.com/wp-content/uploads/2015/02/lcs_purgingabjection4.jpg?fit=1200%2C763&ssl=1) el 15/01/2024.
- Olivier de Sagazan. Fotografía del performance transfiguraciones, Performance, 2014. Recuperado de: <https://elajodelarte.com/memesunda/transfiguration-performance-olivier-de-sagazan> el 15/01/2024.
- LA Network. *Puente peatonal con medidas Antihomeless en Los Ángeles*, 2023. Recuperado de: <https://medium.com/@carrmen.alemany/qu%C3%A9-es-la-arquitectura-hostil-y-c%C3%B3mo-nos-afecta-d2b099a83e0f> el 15/01/2024.
- Anthony Gormley. *Blind Light*, Instalación, 2007. Recuperado de: <https://elephant.art/antony-gormley-blind-light/> el 15/01/2024.
- Luis Buñuel. Fotograma del corto *Un perro Andaluz*, Video, 1929. Recuperado de: Creación propia el 15/01/2024.
- Michael Levine. *Escenografía de la obra Doppelgänger*, Dir. Claus Guth, Park Avenue Armory, 2023. Recuperado de: <https://www.scenographytoday.com/production/michael-levine-doppelganger/> el 15/01/2024.
- Daniel Libeskind. *Interior del Jardín del exilio parte del Museo judío de Berlín*, 1999. Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/421086633910008781/> el 15/01/2024.
- Estupa budista del Memorial Cheoung Ek*, Phnom Penh, Camboya, 1988. Recuperado de: [https://www.wikiwand.com/es/Memorial\\_Cheoung\\_Ek](https://www.wikiwand.com/es/Memorial_Cheoung_Ek) el 15/01/2024.
- David Woo, *Fotografía del Pine Groove Cemetery en el Memorial day*, Connecticut, E.U., 2023. Recuperado de: <https://www.dallasnews.com/espanol/al-dia/estados-unidos/2023/05/17/memorial-day-que-es-origen-feriado/> el 15/01/2024.
- Georgina García Solís, *Fotografía de algunas de las 14,000 viviendas abandonadas en Tlajomulco de Zúñiga*, Jalisco, 2020. Recuperado de: <https://udgtv.com/noticias/tlajomulco-entra-a-programa-de-recuperacion-de-vivienda-abandonada/5417> el 15/01/2024.
- El Sol de Toluca, Miles de familias no tienen hogar, pero hay 500 mil viviendas abandonadas en Edomex, Fotografía, 2018. Recuperado de: Miles de familias no tienen hogar, pero hay 500 mil viviendas abandonadas en Edomex el 15/01/2024.

Recuperado de: el 15/01/2024.

Colección Villasana-Torres, *El "Palacio Negro" de Lecumberri*, CDMX, 1940. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/cdmx/2016/05/1/el-palacio-negro-de-lecumberri/> el 15/01/2024.

Colección Villasana-Torres, *Una de las celdas de la Penitenciaría de Lecumberri*, CDMX, 1980. Recuperado de: <https://facetashistoricas.wordpress.com/2012/02/02/el-palacio-negro-de-lecumberri/> el 15/01/2024.

Bertramz. *Sabra & Shatila Massacre 1982 Memorial in Sabra*, Sur de Beirut, Fotografía, 2009. Recuperado de: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:SabraShatilaMemorial.jpg> el 15/01/2024.

Kevin Ruiz. *Memorial por las personas fallecidas en el Colegio Enrique Rébsamen*, Fotografía, 2023. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/listo-memorial-del-colegio-rebsamen-padres-esperan-disculpa-publica/> el 15/01/2024.

Expansión mx. *Universitarios realizan una jornada de protestas por normalistas desaparecidos*, Fotografía, Recuperado de: <https://expansion.mx/fotogalerias/2014/10/22/universitarios-realizan-una-jornada-de-protestas-por-normalistas-desaparecidos#pid=slide-0> el 15/01/2024.

Luis Alva. *Antimonumento a los 43 estudiantes de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa*, Fotografía, 2021. Recuperado de: <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/08/20/el-antimonumento-en-paseo-de-la-reforma-que-recuerda-a-los-43-desaparecidos-de-ayotzinapa/> el 15/01/2024.

Alexis Iván De la Cruz Rojas. *Antimonumenta Glorieta de las mujeres que luchan*, CDMX, Fotografía, 2021. Recuperado de: <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/2021/10/reivindican-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-si-lo-borran-lo-volvemos-a-pintar/> el 15/01/2024.

AndiieVga. *Monumento a Benito Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua Fotografía*, 2018. Recuperado de: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Monumento\\_a\\_Benito\\_Ju%C3%A1rez.JPG](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Monumento_a_Benito_Ju%C3%A1rez.JPG) el 15/01/2024.

The legacy sites. *The National Memorial for Peace and Justice, Montgomery, Alabama*, Fotografía, 2021. Recuperado de: <https://legacysites.eji.org/about/memorial/> el 15/01/2024.

<http://www.nosotrasenred.org>. *Vista frontal del antiguo memorial en Campos algodouneros, Ciudad Juárez, Fotografía*, 2013. Recuperado de: <https://www.ladobe.com.mx/2013/01/equipo-pericial-internacional-indagara-caso-campo-algodonero-y-feminicidio-en-valle-de-juarez/> el 15/01/2024.

Anaiz Zamora Márquez. *Acercamiento a una de las cruces en memoria de las víctimas*, Ciudad Juárez, Fotografía, 2015. Recuperado de: <https://paginabierta.mx/2015/07/25/ciudad-juarez-urbe-museo-de-la-impunidad/> el 15/01/2024.

Perimetral. *Investigación de feminicidios, Ciudad Juárez, Fotografía*, 2020. Recuperado de: <https://perimetral.press/la-nota-roja-investigacion-de-feminicidios/> el 15/01/2024.

El puntero. *Insta IMM a población a conocer el Memorial del Campo Algodounero*, Ciudad Juárez, Fotografía, 2020. Recuperado de: <https://elpuntero.com.mx/inicio/2020/07/27/insta-imm-a-poblacion-a-conocer-el-memorial-del-campo-algodonero/> el 15/01/2024.

- Bárbara Vázquez. *Imágenes de las constantes protestas en el alrededor del memorial 2013,2019*, Ciudad Juárez, Fotografía, 2013, 2019. Recuperado de: <https://muyjuareense.com/2012/08/30/memorial-de-la-discordia/> el 15/01/2024.
- Google Inc. Comparativo de imágenes satelitales 2008, 2011, 2023, Ciudad Juárez, Fotografía. Creación propia el 15/01/2024.
- Sandra Pereznieto. *Acceso al memorial*, CDMX, Fotografía, 2013. Recuperado de: <https://www.archdaily.mx/mx/02-251465/memorial-a-las-victimas-de-la-violencia-gaeta-springall-arquitectos> el 15/01/2024.
- Reyna Paz Avendaño. *Memorial de Víctimas de la Violencia, “olvidado”, vandalizado y sin “jardinería”*, CDMX, Fotografía, 2022. Recuperado de: <https://www.cronica.com.mx/cultura/memorial-victimas-violencia-olvidado-vandalizado-jardineria.html> el 15/01/2024.
- Gaeta Springall Arquitectos. *Memorial a las víctimas de la violencia en México*, CDMX, Planos y fotografías, 2022. Recuperado de: <https://scalae.net/obras-y-proyectos/gaeta-springall-victimas-violencia> el 15/01/2024.
- Biennial internacional de paisatge Barcelona. *Memorial a las víctimas de la violencia en México*, CDMX, Planos, 2016. Recuperado de: <https://landscape.coac.net/node/106> el 15/01/2024.
- Peter Eisenman. *Relieve Generado en el Monumento a los judíos de Europa asesinados*, Berlín, Alemania, Planos, 2005. Recuperado de: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005> el 15/01/2024.
- Google Inc. Ubicación del memorial en la ciudad, Berlín, Alemania, Fotografía, 2023. Creación propia el 15/01/2024
- Peter Eisenman. *Cortes arquitectónicos del Memorial*, Berlín, Alemania, Planos, 2003. Recuperado de: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005> el 15/01/2024.
- Memorial Foundation. *Foto aérea del memorial*, Berlín, Alemania, Planos, 2008. Recuperado de: <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/en/lugar-de-memoria/monumento-a-los-judios-asesinados-en-europa/> el 15/01/2024.
- Hélène Binet, *Interior del memorial, Berlín, Alemania*, Fotografía, 2015. Recuperado de: <https://architectuul.com/architecture/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe> el 15/01/2024.
- Memorial Foundation. *Ofrenda y acción de memoria llevada a cabo en el memorial*, Berlín, Alemania, Fotografía, 2015. Recuperado de: el 15/01/2024.
- Memorial Foundation. *Ofrenda y acción de memoria llevada a cabo en el memorial*, Berlín, Alemania, Fotografía, 2015. Recuperado de: <https://www.archilovers.com/projects/459/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe-gallery?2843396> el 15/01/2024.
- Rob van der Laarse. *The Memorial to the Murdered Jews of Europe between memory and leisure*, Berlín, Alemania, Fotografía, 2014. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/figure/The-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-between-memory-and-leisure-P-Naef\\_fig4\\_275960700](https://www.researchgate.net/figure/The-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-between-memory-and-leisure-P-Naef_fig4_275960700) el 15/01/2024.
- AD Noticias. *Marchan en el mundo en contra de los ataques de Israel a Palestina*, Fotografía, 2023. Recuperado de: <https://adnoticias.mx/protestas-en-mexico-y-el-mundo-contra-ataques-de-israel-a-palestina/> el 15/01/2024.