



p a i s a j e
intersticial

Mexicali: de la entropía al vacío

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Arquitectura presenta:

Arq. Alejandro José Peimbert Duarte

Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

2008



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.

DIRECTOR DE TESIS: M. en Arq. Alejandro Cabeza Pérez

SINODALES: Dra. Consuelo Farías Villanueva
Arq. Felipe Leal Fernández
Dr. Fernando Martín Juez
Dra. Ileana Godoy Patiño

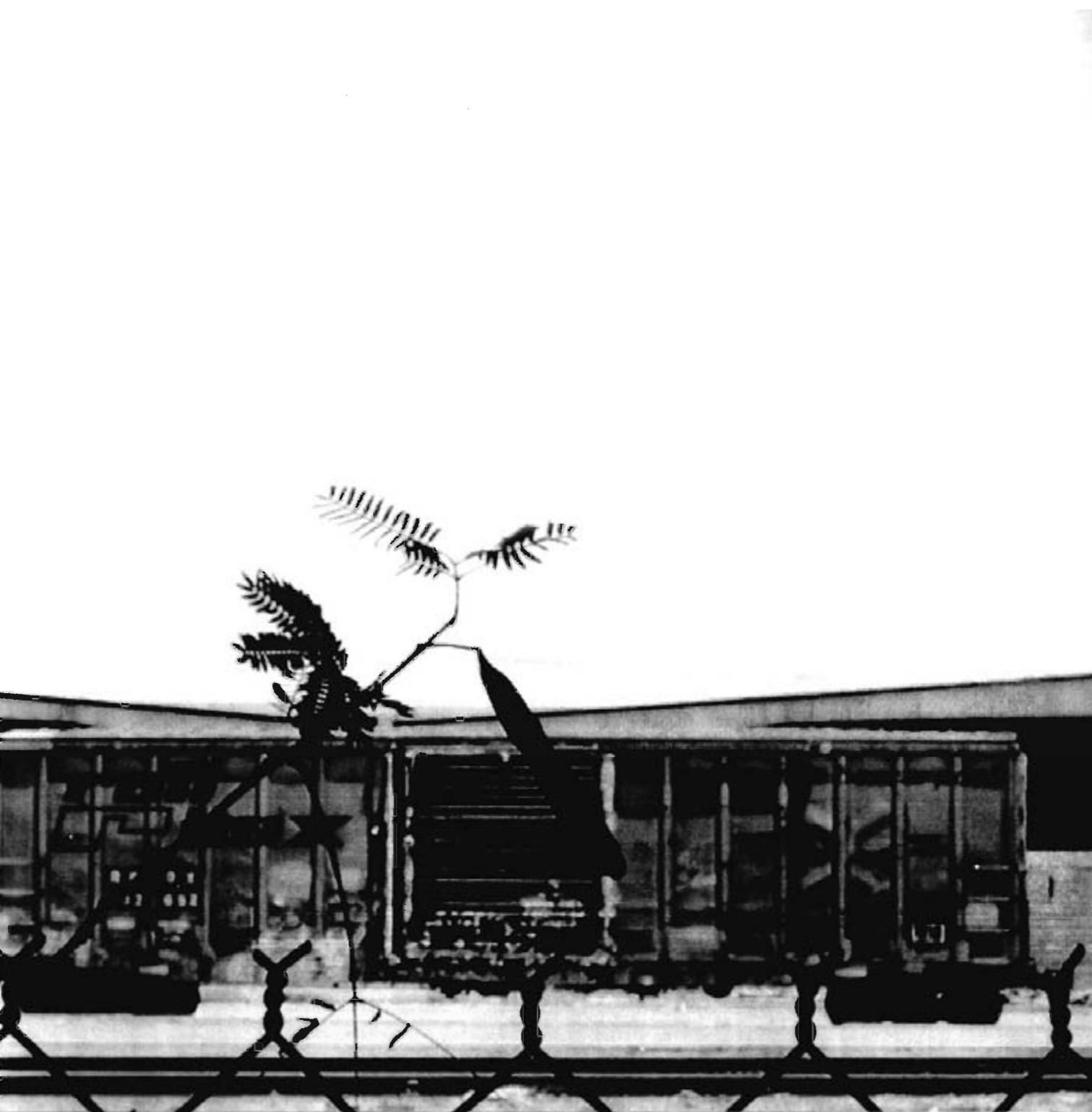
Este proyecto de investigación no pudo haber sido posible sin el tan invaluable e incondicional apoyo de muchos, permítanme abreviar todo mi agradecimiento en estas líneas. Si bien este trabajo se muestra de algún modo concluido, la presencia de cada uno de ellos y mi gratitud prevalece. Siempre, a mi familia, a cada miembro de ella, a Alicia Duarte y José Antonio, pero en especial a mi madre Celia, cuya enseñanza en esta vida me ha resultado insuperable.

En el inicio: a los que fueron fundamentales en mi formación y a quienes siguen siendo motor del ánimo por siempre aprender, a mis maestros los arquitectos Rebeca Flores, Antonio Ley y Cuauhtémoc Robles, así como a los alumnos y amigos con los que he compartido en diversos momentos el aula o el taller, muchos de los cuales ahora representan para mí un importante ejemplo.

En la permanencia: a los auténticos amigos Jaime Brambila y Felipe Orensanz, constante y claro ejemplo de lealtad y profesionalismo, agradezco enormemente su apoyo durante los estudios de maestría; también doy gracias a la familia con la que me he reencontrado en esta ciudad; igualmente, mi reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México por apoyarme como becario.

En la terminación: a todos los que han abierto puertas, a quienes están depositando su confianza, alentando por continuar y compartiendo su experiencia, a los arquitectos Samuel Piñera, Aarón Bernal y Mario Macalpin.

En estos dos últimos años de estudio se ha aprendido de la ausencia, este trabajo lo dedico también a la memoria de aquellas ausencias que inmensamente han trascendido, José Antonio Peimbert y José Duarte.



contenido

Presentación 9

Intersticial

Aproximaciones diversas 15

Desechar o deshacer. La pertinencia de la producción artística 39

Taxonomías

Lecturas 71

Contraseñas 83

Mexicali: de la entropía al vacío

Atlas abreviado de Paisajes Intersticiales 87

Implicaciones de las políticas urbano-regionales en la generación de intersticios 109

La antigua estación de ferrocarriles: no hacer (casi) nada 121

Parque Vicente Guerrero: el vacío como estrategia 129

Conclusiones 147

Bibliografía y otras fuentes 151

Presentación

Como habitante de una urbe fronteriza, como quien asume la ineludible posición de *urbanitas*, preciso contemplar el territorio de una ciudad -cuya edad recién rebasa un siglo- percatándome que tanto desarrolladores, planificadores, así como urbanistas, arquitectos, ingenieros... participan de la dicotomía de hacer la ciudad y hacer la arquitectura, proyectando ciudades regidos por los procesos que habitualmente nos son útiles en el proyectar arquitectónico y produciendo edificios que resultan de los procesos en los que la ciudad es construida.

Como proyectistas se nos presentan las reservas de suelo cual espacio disponible sobre el que se puede actuar, convertir, moldear, construir, desarrollar, reinventar, reciclar o regenerar un medio en cuyo marco nacen, crecen... se desarrollan los individuos que lo ocupan. Pensamos en la intervención sobre territorio apto como si este trozo yermo de ciudad se comportara cual campo de experimentación o zona de pruebas en donde se hace notoria la actitud de partir de cero, de la nada, de idealizar al sitio como si fuese un baldío desolado. Se insertan arquitecturas nuevas haciéndose culto al objeto. No obstante, en esta ciudad en la cual viví durante dieciocho años, es patente lo que otras tantas urbes experimentan, dado su desarrollo acelerado surgen nuevas condiciones urbanas para quienes configuran su paisaje haciendo arquitectura, en Mexicali se advierte una histórica dispersión urbana y, consecuentemente, una sucesiva generación de grandes intersticios que permisiblemente, tras descubrirse, habrán de ser intervenidos.

Así, el acelerado crecimiento de esta joven ciudad, tan evidente durante las últimas décadas, ha provocado la expansión hacia la periferia y un despoblamiento de las

áreas centrales. Grandes baldíos, como alegoría de su paisaje desértico; núcleos de manzana desolados ocultos por su coraza aun animada; predios rústicos y fincas otrora rurales que han quedado deshabitadas, queriendo reclamar un retorno a su imagen pintoresca; extensiones industriales obsoletas, reliquias de la modernidad que emergen intermedias de la parte densa del tejido urbano.

El interés por el impacto provocado ante estos reductos de la ciudad llena es consecuencia de muy diversas experiencias que incluyen, entre otras cuestiones, el desempeño profesional en el campo de la planeación y del diseño urbano, esto ha ofrecido la oportunidad de conocer con cierto rigor la problemática urbana de ciudades fronterizas como Mexicali y Tijuana, entre otros centros de población de la región; por otra parte, el desempeño en la docencia de la historia y la teoría de la arquitectura contemporánea han agudizado la percepción en torno al pensamiento y ejercicio de la disciplina de nuestros días; asimismo, el proyecto en el que fui incipiente ante este fenómeno y que fue denominado: “Reinventando paisajes del vacío urbano, alternativas de intervención urbano-arquitectónica en los patios y la estación de ferrocarriles de la ciudad de Mexicali”,¹ representó una aproximación elemental y decisiva con respecto a la temática de este proyecto de investigación.

Tras concluir este trabajo surgieron una serie de inquietudes en torno al tema, mismas que vinieron a coincidir con el inicio de estos estudios de posgrado; esto dió la oportunidad de aproximarse a distintas lecturas que aun están permitiendo una observación diversa y más amplia de la problemática: revisar la autenticidad de denominar “vacíos” a este tipo de territorios;² las implicaciones que la producción artística contemporánea ha tenido sobre la acción de “deshacer” y las nociones de desperdicio y ausencia, participando así del cambio que se despliega contundentemente -ya desde las vanguardias de principio de siglo XX- en tanto las convenciones de la estética; los diversos modos en que estos lugares se nos presentan,

1 Dicho proyecto lo constituye esencialmente la sensibilización ante el lugar, su paisaje, la experiencia en el sitio y su imagen, procurando así una actitud propositiva que permitió la elaboración de esquemas preliminares. Este trabajo fue apoyado por el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), a través del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de Baja California en la categoría Jóvenes Creadores correspondiente al periodo 2005-2006.

2 Buena parte de la literatura que versa sobre el estudio del fenómeno en cuestión se refiere a estos lugares como “vacíos urbanos”.

desde la lisura del descampado, hasta la pregnancia de la ruina; y, de modo intermitente, los continuos retornos a la ciudad que se estudia como un lugar que, en medio de un crecimiento entrópico, tendrá que voltear la mirada hacia sus intersticios.

De este modo, el objetivo primordial de esta investigación es el estudio de la ciudad de Mexicali en torno a los territorios intermedios que, al igual que sus espacios llenos, conforman su paisaje, planteando una reflexión crítica -de la que participan el aporte empírico y el juicio razonable- con respecto a las estrategias recientes de intervención urbano-arquitectónica. Ya particularmente, el proyecto está dirigido también a la conformación de una plataforma o marco conceptual que aborde las tan heterogéneas lecturas en torno al fenómeno; en medio de este proceso se ha intentado generar -a partir de un embrionario ejercicio de la transdisciplina (es decir, procurando un acercamiento a los enfoques de la antropología, la filosofía, la socioeconomía, la producción artística)- diversas herramientas que coadyuvan a lograr nuevas maneras de ver, percibir y actuar en lo intersticial.

En esta investigación se plantea como hipótesis el hecho de que la arquitectura habrá de nutrirse de la experiencia de otras disciplinas para poder superar el modo en que son observados, entendidos y proyectados aquellos lugares castigados por el deterioro que, dada su escala, emplazamiento, imagen y apariencia se colocan tanto al borde del ámbito de lo urbano y de lo arquitectónico, como de la naturaleza y el artificio. Asimismo, se plantea que (solamente) a través de una ruptura con los límites de la disciplina es que podría ser desmitificada la noción de "ausencia", esa que tan acostumbradamente descalificamos, haciéndola disoluta en beneplácito de la materia arquitectónica.

Para este proyecto de investigación resulta valioso también dejar por sentado que el fenómeno no es privativo de las grandes ciudades, de las metrópolis, las metápolis o de las ciudades emergentes.³ En Mexicali, como una urbe tendiente a un crecimiento disperso en su estructura, se van acumulando estos

³ Simeoforidis, Yorgos, "Notas para una historia cultural entre la incertidumbre y la condición urbana contemporánea", en Koolhaas, Rem, *et al*, *Mutaciones*, Actar; Arc en Rêve Centre d'Architecture, Barcelona, 2001, pp. 414, 425.

puntos negros que, aunque participan de la tan desvirtuada fragmentación urbana, aparecen como una pausa oportuna en el colmado tejido de la ciudad y que pese a ello, dichos intersticios, no son intervenidos bajo el entendimiento de que la condición de ausencia resulta favorable para una ciudad joven.

El documento sigue un estructura tripartita: se inicia con *Intersticial*, plataforma conformada por acercamientos distintos al fenómeno; en ella no existen estrictos lindes disciplinares, aunque se reflexiona con particular atención la pertinencia con que la producción artística ha construido una especial sensibilidad sobre los actos de deshacer y desechar, descubriendo a la ciudad como el lugar excepcional para esta dupla de eventos. Posteriormente aparece un ejercicio taxonómico, este es presentado como un registro espontáneo de enfoques distintos y procura así ampliar la definición de intersticio; evitando quedarse con la unívoca idea de “vacío” como la -aparentemente- más próxima para describir el fenómeno, se busca el discurso de otras disciplinas. Finalmente se retorna al origen, la ciudad de Mexicali -que se asume como problematizada- es descrita mediante un *Atlas Abreviado* que relata lo urbano desde y al borde de los intersticios; una hipotética descripción de las implicaciones que anuncian a la dinámica socioeconómica local, en sus muy diferentes escalas, como ineludible partícipe de la génesis de los paisajes intersticiales; dicho apartado, junto con un par de narraciones en los que dos territorios que se interpretarían como antagónicos (la entropía y la ausencia) pero que revelan singulares conexiones, constituyen la parte conclusiva de la tesis.

Paisaje Intersticial. Mexicali: de la entropía al vacío procura comportarse como “otra” lectura de la ciudad, o de las ciudades; se reflexiona sobre la incertidumbre que la posmodernidad ha elaborado también a través de la ausencia; asimismo, se cuestionan los procesos de la arquitectura que se comporta sólo atenta a sí misma, llenando los aparentes vacíos.



i n t e r s t i c i a l



Aproximaciones diversas

Vacío, para validar su existencia se requiere de una contraparte: lo lleno, lo denso, lo saturado, no podemos pensarlo o entenderlo excluyendo su opuesto. De algún modo u otro reaccionamos ante él; es sintomático que los arquitectos, en una suerte de kenofobia, optemos por intervenirlo, llenándolo; observamos al gran baldío como el lugar excepcional para la proyectación, como el solar que, pensado desde un grado cero, inducirá a entender al sitio como un emplazamiento que finalmente resultará extraño ante el objeto arquitectónico; parece que un *horror vacui* nos afectara al observar un intersticio en la ciudad, mientras que sobre la ruina contemporánea habría que hacer *tabula rasa* y así, una vez limpio el entorno, hacer arquitectura. Lugares llanos, descampados, incluso estériles siguen siendo socorridos en los ejercicios académicos de diseño arquitectónico, quizá ya por la mera convención de los procesos; sólo así se espera que resulten edificaciones emblemáticas, transformando el entorno vacío; esta actitud da indicios de que el intersticio no tendría posibilidad alguna de convertirse en posible escenario valioso de una estrategia de diseño.

Aunado a ese temor al encuentro con el vacío y al prejuicio ante la estética ruinoso está también el extrañamiento o bien, la indiferencia. Valdría la pena citar al músico John Cage y su pensamiento en torno al silencio; así, antes de ejemplificar cualquier discurso referente al vacío que atienda a lo espacial. No sólo se trata de encontrar en esta figura una analogía y limitarse a comentar que el vacío o la ausencia son al espacio, como el silencio es a la música. Basta el ejemplo de la pieza "4'33", en la cual el o los músicos ejecutantes permanecen frente a sus instrumentos guardando un silencio cuya duración se prolonga a los cuatro minutos con treinta y tres segundos. La intención de esta controversial obra no era hacer un *performance* experimental del supuesto silencio, sino constatar, en buena parte, que éste en realidad no existe; dicha pieza permitiría encontrar la verdadera naturaleza del sonido en el presente, ese que se encuentra en la sala, el del ambiente, e incluso permitirnos dar con aquellos sonidos que Cage logró descubrir ante la búsqueda fallida de un silencio absoluto: la operación de su sistema nervioso y el de la sangre que corre por sus venas.¹ Fue este evento el que afectó notablemente su filosofía sobre la composición, haciendo posteriores afirmaciones como que "el significado esencial del silencio es la pérdida de atención [...] el silencio es solamente el abandono de la intención de oír";² consecuentemente, en textos como *Lecture on nothing* desarrolla una literatura en la que el silencio se convierte en un tema sometido profusamente a la reflexión.³ Entonces, igualmente es la indiferencia a los intersticios la que no nos ha permitido descubrir su valioso potencial, ¿será que en la ciudad el vacío -entendido como la nada- no existe? ¿Es la nula intención de voltear la mirada a esos otros paisajes lo que no nos dejado reconocer su existencia?

Destaca la sensibilidad desarrollada, mediante reflexiones, técnicas y procesos "por expertos que no son arquitectos o, por lo menos, que no son el arquitecto estándar que formamos en nuestras escuelas";⁴ antropología, sociología, filosofía, así como la producción artística, por considerar algunas disciplinas, se han encargado de abordar con especial agudeza el tema del vacío, de lo intersticial y de la ruina desde sus particulares ópticas y es precisamente en este apartado en donde se procura construir una plataforma en

1 Véase, Cage, John, "Experimental music", en Cage, John, *Silence: Lecture and writings*, The MIT Press, Cambridge, 1966, pp. 7-12.

2 Kostelanetz, Richard, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, Barcelona, 1973, p. 24.

3 Véase Cage, John, "Lecture on nothing", en Cage, John, *op. cit.*, pp.109-127.

4 De Solà-Morales, Ignasi, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 82

consideración a las reacciones que han surgido recientemente en torno a la noción de lo que la crítica ha convenido en llamar *vacío urbano*, considerando aquello que logra hacerlas coincidir, así como confrontarlas: ¿es la “ausencia” un atributo que requiere la ciudad contemporánea?

Manejar de forma unívoca y determinante la denominación “vacío” o “vacío urbano” resultaría en una limitación, se estaría confinando un marco que intenta ser abierto e incluyente; por ello, se privilegia en esta disertación la expresión “intersticio”,⁵ esto representa una noción más próxima a los atributos de un territorio yermo y obsoleto que la de “vacío”,⁶ término que generalmente se asociaría a “la nada” y perteneciente a la tajante dicotomía lleno-vacío.⁷ Sin duda, se hará uso de otros tantos términos con los cuales se hará referencia al tema en cuestión.

Por su parte, la utilización y el modo en que es interpretada la idea de paisaje en esta investigación se colocan en las antípodas de aquel paisaje interesado sólo en la vegetación, la topografía y la planificación del sitio. Los intersticios no se leen como mera imagen pintoresca del deterioro urbano, ni como simple alegoría visual de lo que la ciudad ha marginado en tanto sus procesos de cambio. Los intersticios son leídos como un rasgo en el territorio producto tanto de los cambios en la economía de la economía-mundo, como de la cultura arquitectónica que impera en cada entorno; de la ideología social que subyace en los ámbitos locales y de la evidente globalización; de los desaciertos de la planeación urbana y de los accidentes marcados por el crecimiento espontáneo e histórico de los asentamientos. Mientras tanto, el paisaje expande sus límites, en un momento en que “más que nunca antes, la forma de las ciudades, cuánta tierra ocupan, cuánta energía consumen, cómo organizan su infraestructura de transporte y dónde vive la gente afectan la sustentabilidad ambiental, económica y social de la sociedad global”,⁸ paisaje y urbanismo tienden a conformar una amalgama dando lugar al *landscape urbanism*.

5 El término “intersticio” se define: Hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo. (Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 23a edición, Madrid, 2007).

6 El término “vacío” se define: Ocioso, o sin la ocupación o ejercicio que pudiera o debiera tener; falto de contenido físico o mental; dicho de un sitio: Que está con menos gente de la que puede concurrir a él. (Real Academia Española, op. cit.).

7 En el desarrollo de este apartado se podrá constatar la validez de utilizar el enunciado que da nombre a esta tesis.

8 Burdett, Richard, “Sintiendo la Era Urbana”, en *Arquine. Revista internacional de arquitectura y diseño*, 39, México, 2007, pp. 24-31.

Dicha disciplina ubica a la superficie sobre la forma en el territorio: superficie entendida como el campo en el que se actúa y que comprende desde el espacio de la calle hasta la matriz de toda infraestructura; se privilegia la fluidez de los procesos ante la añeja idea de firmeza: concibiendo a la urbanización como proceso dinámico, caracterizada en términos de espontaneidad, temporalidad y no-permanencia; el modo en que opera esta disciplina cuestiona las técnicas tradicionales de conceptualización, representación y actuación: los cambios a través del tiempo y el espacio en la intervención a gran escala y la plena conciencia de que es necesario el ejercicio interdisciplinario -e incluso transdisciplinario- aportan técnicas en las cuales las cartografías generadas son comparables con esquemas resultantes de otras disciplinas (la economía, el espacio digital de la informática, la cinematografía y otras artes); y finalmente, el imaginario: recordando que el espacio público es el principal contenedor de la memoria y el deseo colectivos y que deberá conservar su lugar como motor de cualquier tentativa creativa.⁹ Paisaje e intersticio, dos realidades que se han venido transformando como producto de la era posfordista.¹⁰ Hablar entonces de *paisaje intersticial* implicará ineludiblemente estudiar cómo se produce la relación de lo urbano-arquitectónico con otras disciplinas; por ello es justificado cruzar los conocimientos o lecturas que sobre el fenómeno ofrecen las ya mencionadas antropología, sociología, filosofía y, con especial énfasis en esta tesis, la producción artística. Referirse a paisaje intersticial es hablar de espacio intermedio, de paisaje de la ausencia, de *terrain vague*, de espacio atrapado, de emplazamiento incierto, de grieta urbana, de *bad land*, de espacio inaprensible...¹¹

9 Véase Corner, James, "Terra Fluxus", en Waldheim, Charles, *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York, 2005, pp. 21-33. Existen otras aportaciones del mismo autor que complementan su perspectiva con respecto a la evolución de la idea de paisaje. Véase Corner, James, "Eidetic Operations and New Landscapes", en Corner, James (ed.), *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York, 2006, pp. 153-169; Cadaval, Eduardo, "Las fronteras del campo. Entrevista con James Corner / Field Operations", en *Arquine. Revista internacional de arquitectura y diseño*, 40, México, 2007, pp. 24-27.

10 Tomar como referencia al posfordismo aclara la génesis de lo que aquí denomino *paisaje intersticial*, patente en muchas ciudades; la ciudad de Mexicali, foco de esta investigación, no se excluye de este discurso. En torno al posfordismo se han consultado algunas fuentes que lo abordan desde enfoques distintos, véase Moncayo, Edgar, "Nuevos enfoques teóricos, evolución de las políticas regionales e impacto territorial de la globalización", *Serie Gestión Pública*, Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ELPES-CEPAL), Santiago de Chile, 2002, pp. 40-45; Cocco, Giuseppe; Vercellone, Carlo, (2007, 25 de Julio), "Los paradigmas sociales del postfordismo", en *Caosmos* (online), disponible en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=553> (Consultado: 2007, Febrero)

11 Véase Pérez-Gómez, Alberto, "Espacios intermedios", en Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, et al., *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, Comitè de Organització del Congrés; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; ACTAR, Barcelona, 1996, pp. 274-279; De Solà-Morales, Ignasi, *op. cit.*, pp. 21-23; Morales, José, "Terrain vague. Emplazamientos inciertos", en *Quaderns*, 214, Barcelona, 1996, pp. 164-171.



Paisaje intersticial en el antiguo sector industrial de la ciudad de Mexicali.
(Peimbert, 2008).

En este sentido, atender a la pluralidad de adjetivos o caracterizaciones en torno a este fenómeno se justifica en virtud de enfatizar que, en esta reflexión, acuden tan diversas como atomizadas posiciones y modos de actuar. La amplitud de definiciones que procuran hablar sobre lo intersticial está indudablemente ligada a la heterogeneidad de pensamientos que las caracteriza. Abundar en cada una implicaría un estudio profuso de lo que cada disciplina hereda, al mismo tiempo que rebasaría los alcances de este proyecto de investigación. De este modo, lo que se presenta es una aproximación o, podría pensarse, una multiplicidad de aproximaciones; esta plataforma busca un acercamiento al fenómeno sin acotaciones finitas, se busca que esta primera parte sea un registro abierto de lo que algunas mentes y sensibilidades han formulado o puedan quizá prospectar al referirse al paisaje intersticial.



Fábricas viejas de acero en la cuenca del Ruhr, próximo al río Emscher en Alemania, lugar conocido como "la ciudad prohibida" y ahora convertido en el IBA Emscher Park. (Moseler, *circa* 2002).

Es notorio, a reserva de que otras ópticas hayan logrado una temprana y sensible aproximación con respecto al fenómeno, cómo -a partir de los años noventa- capta con mucho más trascendencia la atención del quehacer arquitectónico y el urbanismo.¹² Un acontecimiento clave fue el XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) celebrado en 1996 en la ciudad de Barcelona y que fue intitulado “Presente y Futuros: Arquitectura en las Ciudades”.¹³ En este evento fueron abordadas la ciudad y la arquitectura desde una serie de categorías urbanas planteadas por Ignasi de Solà-Morales, comisario del evento, en coordinación con otros críticos de la arquitectura. Dichas categorías anunciaban un modo inédito de entender la caracterización de la metrópolis contemporánea: Mutaciones, Flujos, Habitaciones, Contenedores, y *Terrain Vague* conformaron la temática de aquel controversial congreso efectuado en la paradigmática, y entonces tan celebrada, ciudad de Barcelona. Lo que cabe resaltar es que aquí De Solà-Morales, abriendo una brecha teórica, se encarga de definir con claridad las implicaciones del *terrain vague*.

*Áreas abandonadas por la industria, por los ferrocarriles, por los puertos; áreas abandonadas como consecuencia de la violencia, el receso de la actividad residencial o comercial, el deterioro de lo edificado; espacios residuales en los márgenes de los ríos, vertederos, canteras; áreas infrutilizadas por inaccesibles entre autopistas, al margen de operaciones inmobiliarias cerradas sobre sí mismas, de acceso restringido por teóricas razones de seguridad y protección.*¹⁴

Esto no sin antes discernir sobre el pesimismo y desencanto ante la experiencia actual de la gran ciudad y que, ante esta actitud viene la búsqueda de espacios alternativos, precisamente éstos *terrain vague*,

¹² La aparición del *Land Art*, ya entrados los años sesenta, presenta una tendencia hacia la recuperación por el paisaje (land-reclamation) en donde artistas como Robert Morris, Walter de María y Robert Smithson, entre otros, intervienen el lugar tomando confiadamente a la escultura y al trabajo con la superficie de la tierra como vehículo de recuperación. Véase Kastner, Jeffrey (ed.), *Land & Environmental Art*, Phaidon Press, New York, 2005, pp. 10-17

¹³ Véase Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, et al., *op. cit.* (En dicho evento fueron expuestas una serie de reflexiones en torno a esta condición al mismo tiempo que fueron mostrados, pertinentemente, una serie de proyectos de intervención ubicados en diversas ciudades del globo, a manera de corolario).

¹⁴ Véase De Solà-Morales, Ignasi, *op. cit.*, p. 103.

siendo el reverso de la realidad cotidiana, agresiva y anónima. Hace especial énfasis en el interés manifiesto por la producción artística ante este tipo de lugares, territorios que no pueden ser llamados de otra manera -haciendo hincapié de ello- sino con la voz francesa *terrain vague*.¹⁵ Dicho autor se muestra optimista ante la existencia de estos lugares obsoletos en las grandes ciudades:

*Vacío como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación [...] lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la ciudad [...] lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas [...] áreas industriales, estaciones de ferrocarril, lugares contaminados, se han convertido en áreas de las que puede decirse que la ciudad ya no se encuentra allí. Son sus bordes faltos de una incorporación eficaz, son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana [...] lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma, tanto en el sentido de su crítica como en el sentido de su posible alternativa.*¹⁶

Existe otro planteamiento que surge de este contexto europeo, es el caso de Eduard Bru, quien entonces advierte la ya evidente disolución de los límites entre arquitectura y paisaje, mostrando cómo las nociones que agrupa para comprender los nuevos modos de actuar en la ciudad contemporánea (*Infiltraciones, Hitos, Fronteras y Paisajes Interiores*) no evaden la correspondencia con lo intersticial. Las *infiltraciones* significan proyectos anunciando que la forma de lo abierto es determinante, existiendo no sólo una rica

¹⁵ De Solà-Morales se refiere en particular al vocablo "vague", por una parte en el sentido de vacante, vacío, libre de actividad, improductivo u obsoleto; y por la otra, en el sentido de impreciso, indefinido, vago, sin límites determinados, sin un horizonte de futuro.

¹⁶ De Solà-Morales Rubio, Ignasi, *op. cit.*, p.187.

conjugación de arquitectura, paisaje y ciudad, sino una atención al intersticio; es muy coherente a las ideas de De Solà-Morales, incluso, al referirse textualmente al “vacío urbano” como una codificación de los nuevos paisajes y los nuevos territorios,¹⁷ definiéndolo como un espacio residual, resultado de tensiones no resueltas haciendo imposible su ocupación.¹⁸ Mientras tanto, cuando habla de infiltraciones, se refiere puntualmente -para explicitar sus textos- a proyectos como los Jardines del Grand Axe en París, de Paul Chemetov y Borja Huidobro; el Museo Brasileño de Escultura (MuBE) en Sao Paulo, de Paulo Mendes da Rocha; o la propuesta para el encauzamiento del río Guadalhorce realizada por Iñaki Ábalos y Juan Herreros.¹⁹



Un intersticio emplazado en el corredor industrial de Mexicali, alude al paisaje rural del valle agrícola mexicalense. (Peimbert, 2007).

17 Bru, Eduard (ed.), *Nuevos paisajes, nuevos territorios*, ACTAR - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 7-19.

18 Bru, Eduard, “El vacío urbano”, en *Quaderns*, 183, Barcelona, 1989, pp. 50-51.

19 En el capítulo siguiente “Taxonomías”, se tratarán con mayor profundidad algunos ejemplos de intervenciones urbano-arquitectónicas en diversos paisajes intersticiales localizados en distintos puntos del globo.

Destaca cómo Bru evidencia una voluntad de lograr la “no intervención”, entiende a los vacíos como “paisajes épicos”, aboga por una estética que descubra belleza en los residuos, prefiere la temporalidad en el paisaje que la monumentalidad resurgida en las postrimerías de la modernidad arquitectónica.

Más que el efectismo sensacionalista de las montañas, busco la sensación del vacío [...] El paisaje épico nos concierne de nuestro potencial como seres humanos de nuestros sentimientos, nuestras ideas, nuestra humanidad y la condición humana en general. El sentido de la distancia y la amplia extensión del paisaje nos ensanchan el corazón [...] el lapso de atención sobrepasa los tres segundos habituales. Me gusta la conexión y el flujo, el cambio, la temporalidad del paisaje [...] Hay algo grande y maravilloso en la idea del paisaje. Puede ser libertador.²⁰



Maquinaria de excavación en la mina de carbón abierta, Leipzig Südrum (Christou, *circa* 1996)

²⁰ Beigel, Florian; Christou, Phillip, “Paisajes épicos”, en Bru, Eduard, *op. cit.*, pp. 197.

Esta es la forma en que coadyuvan Florian Beigel & Phillip Christou con su ensayo, nutriendo la retórica del intersticio como detonador de los nuevos paisajes de los cuales habla Bru, se ejercita y finalmente ve concretada con una serie de propuestas realizadas, bajo su coordinación, por estudiantes de la University of North London. Dichos ejercicios se configuran tras haber logrado un amplio entendimiento de los residuos, un registro que testifique lo ya existente, un estudio del territorio que será, presumiblemente, ordenado; se cuestiona entretanto “¿Cuál debería [como arquitectos] ser nuestra intervención?” (Beigel; Christou, 1997). Al describir estas propuestas, desarrolladas principalmente en Alemania, nos ofrecen lo que pudiéramos interpretar como su definición de paisaje intersticial.

Grietas urbanas, territorios de infraestructuras en desuso, suelo industrial abandonado, satélites en transición, antiguas excavaciones abandonadas en espacios abiertos. Estas situaciones comparten en mayor o menor grado un enigma aterrador, a veces una condición salvaje, natural y artificial, que exige respeto y protección. Son paisajes de transición, relojes del paisaje. El pasado es presente, y a medida que el futuro se acerca y adquiere dimensiones mayores, se percibe una presencia magnífica y silenciosa, una especie de agujero en la tormenta [...] Tenemos que aprender a descubrir belleza en la incertidumbre, en lo impredecible. Tenemos que aprender a proyectar o urbanizar con un sentido del tiempo. Y por encima de todo, tenemos que aprender a revelar la belleza de lo feo.²¹

Lo que se sugiere con la cita anterior está, lejos de cualquier gesto iconoclasta, apostando por una total aceptación de nuestra posición como sociedad post-industrial. Desde nuestra condición posmoderna lo que resulta crucial es aprender a vivir con aquellos vestigios que ha dejado la modernidad y que han venido acumulando nuestras ciudades.²²

²¹ *Idem.*

²² Véase Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2007, pp. 49-60.; y Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 49-60.

Con una sensibilidad distinta, pero con una clara coincidencia en el intento por aceptar las ruinas que el hombre ha impuesto frente a la naturaleza y sobrepuesto frente a los artificios (las ciudades, por ejemplo) es la del norteamericano Kevin Lynch. Su visión ambientalista podría considerarse anticipada frente a lo sucedido en el caso de Barcelona a mediados de los noventa; Lynch, con el riesgo de mostrar un pesimismo por la situación del deterioro de la naturaleza y la acumulación de desechos, con profunda reflexión en torno al perjuicio de la humanidad ante el crecimiento de las ciudades, incita a aprender como algo necesario la valoración de la decadencia. En su libro póstumo *Echar a perder. Un análisis del deterioro* procura las diferentes versiones en que se hace evidente la destrucción.²³ Lugares, cosas, ¿En que consiste su deterioro? ¿Cómo gestionar y valorar los desechos? ¿Cómo aceptarlos?

La ciudad abandonada es una imagen típica de ciencia-ficción, un lugar de terror y degeneración. Esto no suena del todo cierto, ya que vivir entre ruinas tiene sus encantos. El material útil es abundante: muros, techos, pavimentos, metales, tuberías, vidrio, máquinas. Puede ser una tierra virgen más aún que una natural, una seductora mezcla de libertad y peligro. Al mismo tiempo, las ruinas conservan su poder evocador y simbólico. El tiempo pasado puede reconstruirse con la imaginación. [...] En los lugares abandonados, estar liberados de un sentimiento de intención inmediata humana permite una acción más libre. [...] Muchos lugares degradados tienen estas atracciones ruinosas: liberación del control, juego libre para la acción y la fantasía, ricas y variadas sensaciones. Así los niños se ven atraídos por solares vacíos, bosques con maleza, callejones traseros y laderas no frecuentadas. [...] Los adultos, más inhibidos para aceptar ideas de belleza y de valor, nunca disfrutarán de la vista de un vertedero bien administrado o de una ruina consolidada. [Estos “espacios sombríos”] constituyen una necesidad para una sociedad flexible.²⁴

²³ Véase Lynch, Kevin, Southworth, Michael (ed.), *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pp.107-108.

²⁴ *Idem*.



Kevin Lynch cuestiona si ruinas como esta antigua fábrica de Buffalo llamarán la atención de los turistas como las ruinas romanas. (Fornuto).

Cuando Lynch determina que los lugares desechados constituyen una necesidad, e incluso que son capaces de lograr producir placer, podemos pensar en una estrecha aproximación a la vertiente catalana de encontrar a los *terrain vague* como el contraespacio de la ciudad densa y caótica de nuestros días. Las ruinas, desde su riqueza formal, su libertad, así como su trascendencia con respecto a la memoria colectiva de una ciudad o barrio, constituyen para Lynch, aun con su espíritu ambientalista, un recurso que las ciudades contemporáneas deben aprender a administrar. Este urbanista norteamericano, pese a referirse en sus textos póstumos a actividades como el reciclaje, la reutilización y otras tantas medidas en tanto panacea del desecho, no las reduce a única salida. Entonces, conservar los paisajes intersticiales e inducir a que sus usos o destinos no estén planeados o controlados, logrando así la espontaneidad y la fractura como “otra belleza”, hubiera posiblemente implicado para Lynch un modo factible de gestionar los desechos.

Por su parte, otra vertiente norteamericana es la de Alan Berger.²⁵ Su reciente visión, mayormente vinculada a la planificación y al diseño urbano -al menos aparentemente- toma como caso de estudio una decena de ciudades en Norteamérica (Los Angeles, Phoenix, Houston, Atlanta, Chicago, entre otras metrópolis) acuñando el término *drosscape*.²⁶ Este neologismo, que podemos relacionar con el de *waste-scape* (paisaje-basura, paisaje-desecho), lo aplica Berger para definir su propia versión.²⁷

[El fenómeno del] drosscape es generado por la desindustrialización de los antiguos corazones de ciudad y la rápida urbanización de nuevas áreas (periferia), ambas detectadas por la drástica disminución de los costos del transporte con respecto al

25 Alan Berger es profesor asociado de la Escuela de Diseño de la Universidad de donde imparte cursos en el departamento de arquitectura del paisaje. Fundó y dirige P-REX, el Proyecto de Recuperación de la GSD de Harvard, un esfuerzo multidisciplinario de investigación enfocada al diseño y reuso de paisajes explotados. Apoyado de fotografía aérea, mapas y otros gráficos, Berger visualiza el desperdicio en el paisaje de Estados Unidos -desde excavaciones de minas abandonadas, montañas de escombros, tierra vacante, instalaciones militares y lugares asociados con la baja densidad de urbanización.

26 Berger, Alan, *Drosscapes: Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York, 2006, pp. 236-237.

27 En este caso, resulta particularmente importante observar detalladamente esta definición; el proyecto de investigación está centrando su atención en el caso de la ciudad de Mexicali, ciudad capital fronteriza del estado de Baja California, al tratarse de una ciudad fronteriza es insoslayable cualquier posible influencia que haya aportado o pueda aportar la ciudad norteamericana; desde el llamado *urban sprawl* (asociado a la generación de suburbios) hasta el intento de revitalizar los llamados *downtowns* o primeros cuadros. (Cabe anotar que el primer cuadro de Mexicali resulta de la continuidad del esquema de traza urbana de la vecina ciudad de Caléxico, California.)

*siglo pasado. Es un fenómeno orgánico que ignora los límites académicos y humanos que separan lo ambiental de lo arquitectónico, la planeación y el diseño; lo urbano de lo suburbano; la nostálgica definición de comunidad, de las actuales organizaciones de población, lugares de trabajo y estructuras sociales.*²⁸



La ciudad de Los Angeles en el estado de California, entre otras metrópolis norteamericanas, revelan con su crecimiento horizontal cómo el sistema ferroviario y demás infraestructura urbana no sólo ha quedado atrapada en el tejido urbano, sino que resulta ya obsoleta. (Berger, *circa* 2005).

28 Berger, Alan, "Drosscape" en Charles Waldheim, *op. cit.*, pp. 200-201

Berger procura acercarnos al fenómeno del *drosscape*. Es a través de derivaciones -planteadas también en su momento y con su propia versión por Kevin Lynch- como podemos caracterizar a esta condición: para la generación de estos “paisajes del desecho” es necesario el efecto simultáneo de lo centrípeto y lo centrífugo; el centro se torna desocupado y los bordes o las periferias se intensifican, crecen, haciéndose paulatinamente difusos; mientras proliferan las ruinas internas, la ciudad aparece en constante crecimiento. Señala cómo la emergente noción de *landscape urbanism* viene a complementar lo que no han logrado, de modo aislado, las “cuatro grandes” disciplinas del diseño -arquitectura del paisaje, diseño urbano, planeación y arquitectura.²⁹ Desde esa perspectiva, en la cual se han colocado muchas de las instituciones educativas y de investigación más prestigiadas, seguramente se podrán resolver los problemas asociados a los paisajes del desecho, ya que sin ser excluyente de las corrientes actuales del diseño, contempla la retórica polarizada de la pro y anti-urbanización y la dinámica de los procesos económicos; haciendo parecer a las aproximaciones que los planes maestros tradicionales intentan como absurdos, o al menos cortos en sus alcances.³⁰

Como estudioso de la geografía urbana Francisco Javier Monclús, se ha encargado de mostrar con precisión el fenómeno que padecen muchas de las ciudades que revelan el esquema de ciudad dispersa y ciudad compacta, cabe destacar que entre sus reflexiones acusa la falta de atención que la ciudad presta ante el fenómeno de los vacíos urbanos, excluyendo de este universo, la sensibilidad de aquellos artistas que encuentran en estas “nuevas zonas de nadie” la inspiración para su trabajo.³¹ El paisaje intersticial como potencial no escapa de la mirada de Monclús, estudia la imagen de estas zonas como territorios susceptibles de intervención mediante grandes proyectos que articulen los corazones desolados de la ciudad con la estructura dinámica de la ciudad central, o bien, disipen la abrupta distancia de centro y periferia.

De modo distante a la postura de la planeación territorial y la geografía urbana, se muestra la antropología y la filosofía contemporáneas. La idea de ruina para Marc Augé cabalga entre el optimismo ante

29 Véase Waldheim, Charles, *op. cit.*, pp. 35-53.

30 *Idem.*

31 Mounclús, Francisco Javier, *La ciudad dispersa: suburbanización y nuevas periferias*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1998, pp. 35-57.

la aceptación de los vacíos y la desdicha por un mundo ruinoso que -en su modernidad agotada- anuncia estar, en las ciudades del presente, demasiado lleno. Considerar la visión de Augé, desde su enfoque en el que advierte la existencia de los no-lugares hasta la evocación de imágenes y prácticas del mundo hipermoderno como una ruina, resulta útil para entender a lo intersticial como uno de esos escombros que nos permitirán en un futuro reconstruir nuestro sentido del tiempo.³² Es considerar a los espacios de la ausencia, como ya se ha citado, verdaderos relojes de *paisaje*.



En pleno sector central de la capital bajacaliforniana, la antigua maltera de la Cervecería Mexicali representa uno de los intersticios con mayor presencia en el paisaje. (Peimbert, 2007).

³² Con respecto a los no lugares véase Augé, Marc, *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2005.



Edward Burtynsky. *Urban Renewal # 11, Hold Out*, Shanghai, 2004.

En los espacios de lo demasiado lleno existe también una saturación de seres humanos [...] vivimos en el mundo de la redundancia, en el mundo de lo demasiado lleno, en el mundo de la evidencia. Los espacios de paso, de tránsito, son aquellos en los que se exhiben con mayor insistencia los signos del presente [...] Los espacios de lo vacío se encuentran estrechamente entremezclados con los de lo demasiado lleno. A veces son los mismos, pero a distintas horas: el aeropuerto por la noche o por la mañana, poco después de su apertura, los aparcamientos subterráneos cuando la afluencia es baja [...] el no lugar se aprehende, según los momentos, como una saturación de pasajeros o como un vacío de habitantes. De forma sutil, lo lleno y lo vacío se frecuentan. Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta, rodean la ciudad o se infiltran en ella, dibujando en hueco-grabado unas zonas de incertidumbre que dejan sin respuesta la cuestión de saber dónde empieza la ciudad y dónde se acaba. El vacío se instala entre las vías de circulación y los lugares donde se vive, entre la riqueza y la pobreza, un vacío que unas veces se decora y otras veces cae en el abandono, o en el que hacen su madriguera los más pobres de entre los pobres.³³

Augé aporta una reflexión que permite a artistas encontrar una oportunidad: convertir a los territorios de nadie en musa fascinante, los intersticios se despojan de su condición de escenario para convertirse en auténticos protagonistas. De modo simultáneo se refiere a la arquitectura y al urbanismo como instrumentos de poder y de política; así, mientras juzga que el mundo se transforma en espectáculo, advierte que “para quien pretenda saber lo que nos reserva el porvenir no debería perder de vista los terrenos por edificar y los terrenos baldíos, los escombros y las obras en construcción”.³⁴

Recojo, por otra parte, aquello que comparten en sus *Mil mesetas* Gilles Deleuze y Félix Guattari, son las plataformas denominadas *1227 Tratado de nomadología: la máquina de guerra* y *1440 Lo liso y lo estriado*

³³ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003. pp. 103-105

³⁴ *Idem*.

en donde se refieren con mayor extensión al espacio nómada y al espacio sedentario, mientras que en uno procuran más la caracterización territorial de estas dos situaciones, en otro los abordan como solamente posibles al darse la combinación entre ambos; tal como se apuntó al inicio: lo vacío no puede prescindir lo lleno, y viceversa.

En este caso pudiera asociar al espacio liso (nómada) de Deleuze y Guattari con el paisaje intersticial. Así, mientras un paisaje intersticial no es simplemente un gran baldío urbano, “‘liso’ no quiere decir homogéneo, al contrario: es un espacio amorfo, informal...”³⁵ ¿Será también rizoma? La asociación de lo nómada con el paisaje intersticial estriba en esa condición de libertad, de apertura, de indefinición y desterritorialización; tal como en los intersticios de las ciudades se da ese extrañamiento con respecto al resto de la ciudad (territorio), el nómada -aseguran- es un vector de desterritorialización, es curiosamente este evento el que valida su relación con la tierra, sólo así el nómada se puede reterritorializar, despojándose del territorio. El sedentario por su parte, es el resto de la ciudad, ese territorio limitado, ordenado, cuya función consiste en distribuirnos, como *urbanitas*, en un espacio cerrado; aquel que asigna roles y codifica diálogos, son también aquellos intersticios que, impositivamente intervenidos, pretenden incorporarse a la dinámica urbana, colonizando el solar con arquitecturas, estriando el espacio liso.

*El espacio sedentario está estriado por muros, lindes y caminos entre las lindes, mientras que el espacio nómada es liso, marcado sólo por unos “trazos” que se borran y se desplazan con el trayecto. [...] El nómada se distribuye en un espacio liso, ocupa, habita, posee ese espacio, ese es su principio territorial. [...] El nómada sabe esperar, tiene una paciencia infinita. Inmovilidad y velocidad, catatonía y precipitación, “proceso estacionario”, la pausa como proceso...*³⁶

³⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Barcelona, 1988, p. 485.

³⁶ *Idem*



La ciudad de Mexicali puede experimentarse como un tejido construido por la coexistencia continua del -en palabras de Deleuze y Guattari- espacio liso y espacio estriado. (Onchi, 2005)

Alejandro J. Peimbert Duarte
Maestría en Arquitectura

En efecto, los vacíos urbanos son pausas, momentos que evocan un silencio en la ciudad, son territorios que están pacientemente expectantes. El espacio nómada es también intersticio; de acuerdo a lo que enuncian Deleuze y Guattari, éste se encuentra entre dos espacios estriados que no sólo lo delimitan sino que se resisten a su desarrollo. Claramente se puede evidenciar en aquellos solares vacíos o en los predios con un uso agotado, al reintegrarse son minados de su condición de espacio abierto para convertirse en territorios de orden, conectados con el resto de la ciudad y poblados por los anodinos contenedores que representan, por ejemplo, los grandes centros comerciales. La visión koolhaasiana (nada distante del pensamiento de Deleuze y Guattari),³⁷ en “Imagining Nothingness”, destaca cómo trágicamente los arquitectos y urbanistas sólo diseñamos más arquitectura y planeamos más en las ciudades, siendo que en nuestros días podría ser más importante el diseño ante el decaimiento de las mismas.³⁸ Koolhaas, en textos inaugurales como “Berlin Wall as Architecture” o “Elegy for the Vacant Lot”³⁹ y en estrategias como la de “Congestion Without Matter”,⁴⁰ aplicada para el concurso del *Parc de la Villete* en París, o su propuesta del concurso para la “Nueva Ciudad de Melun-Sénart”⁴¹ -también en Francia- somete desde una posición crítica la vocación de los solares vacíos o residuales. Mientras en *La Villete* opta por crear un “concentrador social”, en Melun-Sénart la estrategia del vacío resulta ante la imposibilidad de controlar lo construido.⁴² “Lo esencial de este proyecto es un sistema de vacíos -bandas. [...] Proponemos que el máximo de las energías indispensables para el desarrollo de Melun-Sénart esté consagrado por la protección y el mantenimiento de estos vacíos. [...] Las bandas definen un archipiélago de islotes residuales -las interbandas (llenas)”⁴³ Escritos posteriores e incluso algunos de sus proyectos recientes dan cuenta de la vigencia de esta reflexión.

37 Al respecto véase Fariás Villanueva, Consuelo, “Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas”, *Tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2003).

38 Véase Koolhaas, Rem. “Imagining Nothingness”, 1985, en Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York, 1995, p. 201.

39 Véase Koolhaas, Rem, “Field Trip”, en Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, *op. cit.*, pp. 212-233; Koolhaas, Rem, “Elegy for the Vacant Lot”, en Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, *op. cit.*, pp. 936-939.

40 Véase Koolhaas, Rem, “Congestion Without Matter”, en Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, *op. cit.*, pp. 894-935.

41 Véase Koolhaas, Rem, *Content*, Taschen, Colonia, 2004, pp. 74-77.

42 Cortés, Juan Antonio, “Delirio y más. Estrategia frente a arquitectura”, *El Croquis AMOMA Rem Koolhaas* 1,131/132, 2006, Madrid, pp. 32-57.

43 Lucan, Jacques, “OMA-Rem Koolhaas”, *Electa Moniteur*, 1990, Milán, citado en Cortés, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 34.

La arquitectura ha sido definida en términos de una actividad, y tal actividad es agregar en el mundo. La misma inteligencia para agregar debe ser también la de trabajar con sus escombros. [...] Es mucho más convincente y creativo usar otras tácticas, tales como quitar algo y luego construir algo totalmente nuevo. Una de las ambiciones del S,M,L,XL es extender el repertorio, lo cual incluye, por ejemplo, no hacer nada, o pedir a alguien que haga algo –las cuales, curiosamente, son cosas que un arquitecto jamás hace.⁴⁴

Cada planteamiento de los anteriormente mostrados sugieren, en conjunto, voltear la mirada a los intersticios de nuestras ciudades; algunos nihilistas al ver en la ruina el preámbulo de la devastación del mundo, otros confiados en ver que la proliferación de vacíos se trata de un ajuste de cuentas que la humanidad a través de la arquitectura habrá de presentar con la ciudad y otros tantos que valoran la aparición de intersticios como una de las más elocuentes representaciones de nuestro tiempo.

La construcción y destrucción del paisaje se va conformando siempre por debajo o por encima de una rasante. A la substracción sigue el consiguiente amontonamiento de lo substraído. En un aparente equilibrio final, la explotación de la tierra y de sus recursos naturales por la industria se habría transformado en grandes y fulgurantes ciudades. Sin embargo, el incesante rugir de mecanismos y máquinas en búsqueda de energía y materia deja también a su paso montones de chatarra. Las viejas fábricas anticuadas se quedarán ahí, a un lado, apartadas del flujo de la construcción, a un lado, condenadas a convivir con el vertido contaminante de su acción y mostrar sus mastodónticas dimensiones en absoluta quietud, en una imagen oxidada y silenciosa del absurdo.⁴⁵

44 Heron, Katrina, (1996, Julio), "From Bauhaus to Koolhaas. Interview with Rem Koolhaas", *Wired Magazine* (online), 4.07, Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html> (Consulta: 2006, Septiembre).

45 González, Itziar, "Venus intenta retener a Marte", en Rosell, Quim, *Después de... Rehacer paisajes / Afterwards... Remaking Landscapes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.130.



Carlos Juárez. *Caracol (Autoretrato)*, 2006. Imagen utilizada para el cartel del XXX Coloquio de Historia del Arte *Estéticas del des(h)echo*.

Desechar o deshacer. La pertinencia de la producción artística

El interés por incorporar en este apartado lo que recientemente ha sucedido en la producción artística, logrando una estrecha relación con lo que se ha venido denominando *paisaje intersticial*, surge en buena medida al descubrir cómo las aportaciones del arte contemporáneo, desde las que se logran en sus modos convencionales, tales como la pintura, la escultura o la fotografía, hasta las que se alcanzan en sus técnicas y enfoques más arriesgados y experimentales, ya sea el *ready made*, el *objet trouvé*, el *performance* y las obras de sitio específico, dan muestras de que se siguen fortaleciendo los vínculos establecidos con lo urbano, tanto en forma como en fondo, tanto en superficie como en símbolo. Si bien, las ciencias sociales, desde la inevitable relación con los fenómenos de la ciudad contemporánea, ocupan un lugar preponderante en el estudio y la proyectación urbano-arquitectónica, “las fenomenologías del arte que han animado la segunda mitad del siglo XX reflejan e intensifican progresivamente un interés y una atención hacia aquellos elementos y estructuras lingüísticas y analíticas que se ocupan de la ciudad”.¹

¹ Galofaro, Luca, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 20.

Las confluencias que, por ejemplo, el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, Robert Motherwell y Mark Rothko o el Art Brut de Jean Dubuffet tuvieron con la concepción de ciudad desarrollada por los Smithson y su trabajo en el grupo TEAM X, la influencia del *Pop Art* hacia la arquitectura comunicativa de Robert Venturi, o bien, lo que logró inspirar el arte conceptual en la obra de los New York Five -fundamentalmente en el trabajo de Peter Eisenman y John Hejduk- y, más recientemente, cómo el trabajo de Bernard Tschumi y Rem Koolhaas se contagia en muchos aspectos de la cinematografía, pueden ser algunos casos que sirven de antecedente.²

La ciudad, hoy en día, ha venido a convertirse en el “territorio propicio donde ocurren con mayor intensidad las dinámicas que median entre lo público y la privado, entre lo colectivo y lo individual, es la construcción cultural con la que mejor se identifica el individuo global, donde las nociones de tiempo y espacio adquieren su significado”.³ Por ello, el hecho de que lo urbano sea motor de cambio, escenario y, más que eso, laboratorio de pruebas para generaciones recientes de artistas, así como la situación que refleja la expresión artística en tanto espacio fundamental de caracterización de la metrópoli, son realidades que no debieran escapar de las investigaciones que inspiran lo urbano-arquitectónico. Así, podemos recoger que la estética -con sus recientes discursos- nutre inquietudes hacia la experiencia de la arquitectura y las ciudades, y viceversa. Igualmente, podemos asimilar lo que las nuevas actitudes que el paisaje intersticial instiga para la producción artística y la base teórica de quienes la producen: “recientemente, cabe situar la preferencia de algunos artistas por estructuras de borde, marcas de la seducción que la manufactura urbana, abandonada o en proceso de degradación, revela y transmite cuando es reconquistada a la naturaleza y cuando es ‘releída’”.⁴

En virtud de promover una enseñanza ética de la estética, esta plataforma muestra brevemente el modo en que los artistas evidencian una fascinación por los paisajes *otros*; intersticios en los que el *desecho*

2 Véase “El lugar metropolitano del arte” en Montaner, Josep María, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 161-166.

3 Pimentel, Taiyana (ed.), *Las implicaciones de la imagen*, Museo Universitario de Ciencias y Artes - UNAM, México, 2008, p. 64.

4 Galofaro, Luca, *op. cit.*, pp. 21-23.

es materia prima, objeto de inspiración o soporte de la obra de arte; intersticios en donde *deshacer* (destruir) se privilegia ante la convención de construir.⁵ Es aquí donde se procura constatar que en muchos de los trabajos que constituyen el arte contemporáneo, la ciudad y sus intersticios son más que un tema a abordar, como enfatiza Marc Augé, “los artistas tienen una innegable necesidad de [la ciudad y sus] ruinas como una invitación a la experiencia del tiempo”.⁶

*El encanto de las obras de construcción, de los solares en situación de espera, ha seducido a los cineastas, a los novelistas y a los poetas. Actualmente, este encanto se debe a su anacronismo. En contra de las evidencias, escenifica la incertidumbre. En contra del presente, subraya a un tiempo la presencia aun palpable de un pasado perdido y la inmanencia incierta de lo que puede suceder.*⁷

La incorporación de la belleza ha sido elemental en aquello que se conoce como teoría de la composición arquitectónica; sin embargo, la noción de belleza no ha devenido sustancialmente. Desde el surgimiento de la triada vitrubiana hasta las *Siete Lámparas* de Ruskin, desde el neoclásico y los eclecticismos decimonónicos, hasta aquella coincidencia estilística finisecular del XIX que en nuestro mundo occidental se conoce como *Art Nouveau*, la belleza representó uno de los principios fundamentales que, impresos en el objeto artístico, logran persistir gracias a la promoción de la crítica y al acogimiento de la sociedad. Al respecto, se podría considerar trascendente la aportación de Arthur C. Danto cuando habla de la “desaparición de la belleza”; desde sus agudas reflexiones en torno a la *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol, su pensamiento con respecto a la belleza de la obra de arte es sometida a profunda revisión.⁸ Últimamente es cuando explica cómo la vanguardia moderna provocó la revuelta contra la belleza.

5 En octubre de 2006, se celebró el XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Estéticas del des(hecho)*, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en donde, entre otras reflexiones, diversas ponencias argumentaban el valor de la ruina y la destrucción en el arte contemporáneo.

6 Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 98.

7 Augé, Marc, *op. cit.*, p. 106.

8 Véase Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley, 1998, pp. 3-14.



Stéphane Couturier. *La Havane - Amistad #2*, 2005.



Andy Warhol. *Brillo Box*, 1964; Marcel Duchamp. *Fuente*, 1917.

La noción filosófica de la estética ha vivido en el pasado casi por entero dominada por la idea de belleza. [...] En el siglo XX, en cambio, la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si el atractivo fuese, con sus groseras implicaciones comerciales, en cierto modo un estigma [...] “¡Bello!” pasó a ser una expresión de aprobación generalizada tan vacía de contenido descriptivo como el silbido que alguien emite en presencia de algo que le despierta un particular entusiasmo.⁹

Con ejemplos como la *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp -tan recurrente para hablar de la función de repulsa- Danto expone sus dudas con respecto a la belleza de dicha pieza, igual reflexiona sobre la ya nombrada obra del norteamericano Warhol, frente a la disonancia o trivialidad de las cosas que las originaron: un urinario y un envase comercial de cartón, respectivamente. La diferencia entre estos dos objetos no existe si los comparamos únicamente atendiendo a su superficialidad, pero más allá de su materia y de la fuerza que puedan generar, como imagen convencional sacada de su contexto, existe un “poder filosófico” -asegura Danto- que instiga la validez de estos y otros tantos objetos que reconocemos como piezas artísticas; eludiendo la belleza en su forma, motivando una belleza interior, un significado. No obstante, al referirse al arte moderno y contemporáneo Danto no elimina a la belleza de modo tajante, no en todo momento habrá de evitarse; destaca sus tribulaciones, mas reconoce la esencialidad de este “valor” para la humanidad.

La belleza es solamente una cualidad estética más entre un inmenso abanico de cualidades estéticas, y la estética filosófica estaba en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en la belleza, sin embargo, la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana.¹⁰

⁹ Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 42-43.

¹⁰ Danto, Arthur C., *op. cit.*, p. 65.

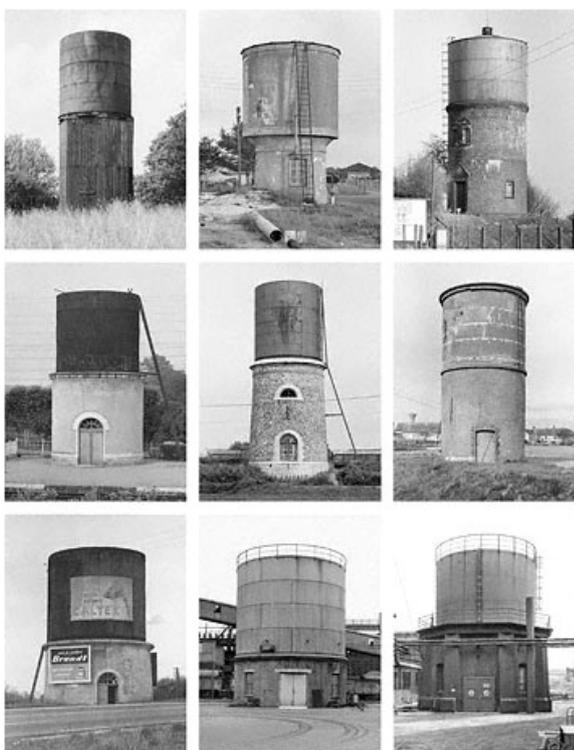
No muy lejos de la línea que sigue Danto, algunos textos recientes exponen cómo la ruina simboliza en la historia de la cultura del ser humano aspectos positivos; pero más allá del referente romántico que desde el renacimiento ha venido aportando, “la destrucción, la tragedia y por tanto la ruina contemporánea, ha estado visible, ha sido más cotidiana, más inevitable y ha estado más presente en nuestra memoria visual”.¹¹ Diversos autores advierten que es crucial el paso del tiempo para que la memoria adquiera dimensión artística, sólo así el artista podrá convertir el documento (entendiendo, seguramente, a la fotografía, al filme, la instalación o el *performance* como parte de un proceso) y podernos como espectadores reconciliarnos con esa realidad en donde algo deviene en nada, vida en muerte, orden en caos, “ese caos que rige toda la teoría de la ruina”.¹²



Bernd & Hilla Becher, *Stockum-Püschchen; Käuser-Steimel bei Hauchenburg; Dornburg, Westerland; Nauberg, Westerland, 1988.*

¹¹ Olivares, Rosa, “La incomprensible belleza de la tragedia”, *EXIT*, 24, Madrid, 2006, p. 16.

¹² *Idem.*



Bernd & Hilla Becher, *Water towers, France and Germany*; 1968-1972.

Aunque en algunos casos, autores como Olivares no se refieran a la ruina proveniente de los vacíos urbanos -sino a aquella ruina provocada por los desastres naturales o bélicos- o aquellas zonas que por la especulación o por los cambios económicos, políticos o sociales se han convertido en ruinas que parecen imposibles de recuperar y aunque señala que es difícil encontrar belleza en estos lugares, su reflexión no deja de ser importante para lo que en este apartado se procura discernir. Contrario a lo que ella escribe, es evidente que el paisaje intersticial motiva *otra* belleza, y así lo hace patente la selección de trabajos que se describen *grosso modo* en párrafos posteriores.

*Si el romántico se refugiaba en el Medievo, el creador actual busca cobijo en la era industrial, que por muy desestructurante que fuera, delimitaba un paisaje más conocido que el escurridizo territorio de la era electrónica. Sentimos nostalgia por un mundo de tornillos y tuercas, de vapor y pistones, de pesada y ruidosa maquinaria que a fuerza de infiltrarse en la cotidiana realidad urbana se ha convertido en familiar. La ruina industrial funciona como un flotador para el náutico digital; nos permite amortiguar el golpe de la ola electrónica.*¹³

En la producción artística del presente la ruina es claramente visible en obras que se inspiran en los despojos de la industria,¹⁴ es en la década de los sesenta cuando la pareja conformada por Bernd y su esposa Hilla Becher inicia su trabajo fotográfico retratando instalaciones industriales abandonadas con perspectivas que ilustran –en blanco y negro– una frontalidad casi absoluta y que son regularmente expuestas en polípticos; conformándose en su amplia trayectoria una suerte de catálogo de piezas como aludiendo a un trabajo antropológico.¹⁵ Torres de agua, fábricas, cementeras, hornos siderúrgicos y otras estructuras se exponen yuxtapuestas según su antigua utilidad, advirtiéndose las variantes de cada tipología, dando cuenta de la vertiginosa obsolescencia de la arquitectura e invalidando relativamente el principio de que “la forma está supeditada a la función”.¹⁶

Pero podemos recordar incluso la llamada “pintura metafísica” de Giorgio de Chirico (remitiéndonos particularmente a la que desarrolla entre 1913 y 1915), en ella el vacío como espacio de ausencias, conforma lo propicio para recrear atmósferas enigmáticas; a su vez, el tiempo –conformado por el montaje de

¹³ Canogar, Daniel, “El placer de la ruina”, *EXIT*, 24, Madrid, 2006, p. 34.

¹⁴ Véase Canogar, Daniel, *op. cit.*, p. 32. En este artículo el autor hace un breve recorrido histórico del papel de la ruina en torno al arte, partiendo desde el *Quattrocento* hasta nuestros días. Cuando habla del “ruinismo” contemporáneo pone como ejemplo el trabajo de Bernd y Hilla Becher a finales de los sesenta, junto a la entonces emergente aportación de Robert Smithson y otros miembros del *land art*, y cierra con un evento de inevitable trascendencia: la catástrofe del 11 de septiembre.

¹⁵ Véase Lange, Susana, *Bernd y Hilla Becher: Life and work*, The MIT Press, Cambridge, 2006., pp. 14-21.

¹⁶ Algunos críticos colocan el trabajo de los Becher en el contexto del arte conceptual basándose en “el carácter serial y el alto grado de abstracción de su concepción artística”, véase Marzona, Daniel; Grosenick, Uta, *Arte conceptual*, Taschen, Köln, 2005, pp. 38-39.



Giorgio de Chirico, *Estación Montparnasse*, 1914.

ferrocarriles, fragmentos de esculturas clásicas, monumentos, arquitecturas y otros objetos anacrónicos entre sí- se convierte en dato incierto, la escena se ilustra como un evento contradictorio, situación idónea también para referirse a los paisajes intersticiales de las ciudades; como en un solar abandonado, coexisten residuos de presencias diversas, correspondiendo sólo al presunto orden que el paso del tiempo les ha dado.¹⁷

De este modo, mientras que en la obra de Giorgio de Chirico en el intersticio queda manifiesta la soledad del hombre moderno, sesenta años más tarde, con las intervenciones de Gordon Matta-Clark, este resulta como un acto de liberación, un modo de “anarquitectura” en la que se renuncia a la estabilidad y a la permanencia, aun al precio de que la fractura, el desecho, la deconstrucción y la transgresión sean eventos que se estetizan (formas que se inventan) y la obra corra el riesgo de privarse de su objetivo en tanto procesos de creación (fuerzas que se captan). En la obra de Matta-Clark lo invisible se hace visible, se transgrede el interior para hacerse del dominio público -o al menos permitir que la ciudad se apropie de estos vestigios, se pone en evidencia lo que regularmente está a nuestros ojos y que, dada su cotidianeidad, tendemos a ignorar, se trata de un descubrimiento a partir de actos destructores, pero constructivos a la vez; así, la nueva situación del lugar se hace notable, confiriéndosele a la casa, al viejo muelle, al gran almacén, al edificio antiguo o al callejón atrapado en medio de la densidad, pregnancia tan clara como aquella de los monumentos en las plazas. Tras practicar en sus primeros años de trabajo con obras cercanas al arte povera manejando objetos de desecho como fragmentos de vidrio y otros materiales más modestos o pobres,¹⁸ tiempo después en algunos de sus trabajos tales como *Day's End* (1975) *Office Baroque* (1977), *Bronx Floors* (1972-1973), *Conical Intersect* (1975) o *Splitting* (1974) producir paisaje significa iniciar un diálogo con el emplazamiento que permite superar la noción clásica del mismo y deja de ser un pedestal sobre el que se coloca un objeto arquitectónico, sea una escultura o un objeto habitable (Galofaro, 2003).

¹⁷ Véase Holzhey, Magdalena, *Giorgio De Chirico. El mito moderno*, Taschen, Köln, 2005, pp. 22-43.

¹⁸ El arte povera es una tendencia dada a conocer a finales de la década de los sesenta del siglo XX, cuyos creadores utilizan materiales considerados “pobres”, de muy fácil obtención: como madera, hojas o rocas placas de plomo o cristal, vegetales, telas, carbón o arcilla, o, también, de desecho y por lo tanto, carentes de valor. Surge como reacción ante la comercialización del objeto artístico. Destacan en esta corriente nombres tales como Mario Merz, Antoni Tàpies, Giovanni Anselmo, Eva Hesse y Michelangelo Pistoletto, entre otros. El término, según diversas fuentes, se le debe al crítico y comisario de arte italiano Germano Celant que en 1967 lo aplicó para el catálogo de la exposición ‘Arte povera - Im Spazio’, tal muestra intentaba describir la tendencia de una nueva generación de artistas italianos a trabajar con materiales nada tradicionales. Véase Fernández Polanco, Aurora, *Arte povera*, Nerea, Hondarribia, 1999., pp. 14-18.



Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, 1975.



Gordon Matta-Clark. *Day's End*, 1975.

La intervención que hizo el artista junto con sus colaboradores en los meses de julio y agosto de 1975 en un edificio de almacén abandonado sobre el muelle 52 del Río Hudson en Manhattan y que tomó el nombre de *Day's End*, sucedió en medio de una persecución legal. Matta-Clark en un acto de apropiación de aquella vieja estructura, justificaba la posesión del inmueble como mera protección de los intrusos y como salvaguarda del abandono. Un gran orificio oval en la fachada que daba hacia el río, una perforación -que permitiera ver hacia el cielo- justo en la esquina en donde los muros se intersectan con la cubierta, una ranura en el piso del muelle conformando un canal interior que remataba con una tercera perforación también en forma elíptica; "... luz, aire, cielo y agua. Todo vivo con movimiento y luz".¹⁹ Esto reveló aquellas cualidades del entorno que el abandono y la propia arquitectura habían cancelado, se trata de una obra que no solamente le otorgaba al espacio otra condición de interioridad, sino que el proceso -en donde la fotografía y el video son ahora los registros oficiales de buena parte del trabajo del artista- convirtió al lugar en público; por ello, en tanto proceso cuestiona la propiedad privada de las estructuras que son desechadas.

Mientras que en 1974 en el Beaubourg (barrio parisino que se encontraba entonces sometido a una intensa renovación), *Conical Intersect* en el que intervino dos antiguas casas vecinas al *hi-tech* del Centro Pompidou y condenadas a desaparecer, la geometría cónica revierte la brutalidad de la demolición, una intervención efímera y puntual ofrecía un "espectáculo de 'luz y sonido' para la gente que pasaba por ahí o una nueva manera, novedosa y extravagante, de proporcionar sol y aire a los habitantes del inmueble".²⁰ La disección, la división y la abertura conforman su gramática; con ella como recurso, el intersticio no es ya solamente soporte, la obsolescencia de las edificaciones en manos del artista simboliza auténtica y directamente una confrontación a las connotaciones sociales y políticas del urbanismo y la arquitectura.

Nuestro pensamiento en torno a la anarquitectura no se reducía a hacer piezas que demostraban una actitud alternativa hacia los edificios o, más bien, hacia las actitudes

¹⁹ Descripción de Gerry Hovagimyan citada en Diserens, Corinne (ed.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, New York, 2006, p. 21.

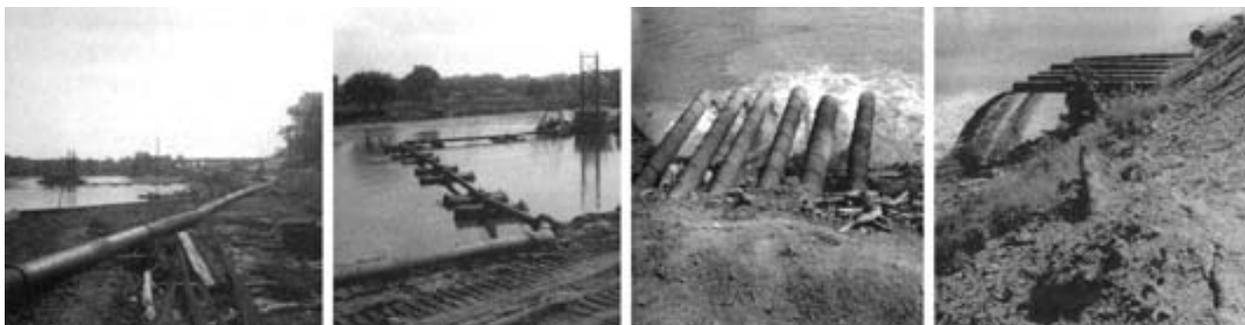
²⁰ "Gordon Matta-Clark", entrevista. International Cultureel Centrum Antwerp, Bélgica, Octubre, 1977, citado en Pimentel, Taiyana (ed.), *Las implicaciones de la imagen*, Museo Universitario de Ciencias y Artes - UNAM, México, 2008, p. 81.

*que determinan la contención del espacio [...] Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados [...] Por ejemplo, los lugares en los que te paras para atarte los cordones de los zapatos, lugares que son simples interrupciones de tus propios movimientos cotidianos.*²¹

Es también la obra de Robert Smithson -uno de los exponentes fundamentales del *land art* surgido en los sesenta del pasado siglo - en donde se revela un interés por la ruina y el deterioro; en trabajos como *Hotel Palenque* (1969-1971), conformado por una secuencia de diapositivas acompañada de una pista sonora con narraciones puntuales del propio Smithson, el artista se muestra atraído por la transformación del espacio a causa del tiempo y las condiciones naturales de un hotel en Palenque, Chiapas; esta obra audiovisual expone las posibilidades estéticas de dicha construcción en ruinas y de cómo fue fotografiada a manera de instalación o lo que el autor llamaba *Nonsite* (no-emplazamiento).²² Con *Nonsite, Oberhausen, Germany* (1968) expone con cinco recipientes de acero en los que vierte escorias, una serie de veinticinco fotografías y algunos mapas el producto de una excursión (en la cual le acompañaron los Becher) a un vetusto paisaje industrial en la cuenca del Ruhr. La recolección de objetos fundamentalmente descriptivos, los croquis manuscritos y la representación fotográfica de ese vasto emplazamiento establecen una “dialéctica entre interior y exterior, abierto y cerrado, centro y periferia” (Smithson, 1968). Otra obra es la instalación *Partially Buried Woodshed*, en la cual vertió tierra sobre un almacén de leña abandonada situada en un solar de la Universidad Kent State, hasta llegar al colapso debido al peso, dejándola expuesta a la erosión natural del tiempo. Sin embargo, un trabajo que quizá inaugure el discurso vinculado con la retórica de la entropía en Smithson es el recorrido que hizo en 1967 por Passaic, su ciudad natal. Tal suburbio de Nueva Jersey representaba más que un paisaje industrial desolado, para este artista norteamericano había sido descubierto un territorio pleno de evocaciones, las ruinas adoptaban -tras el viaje- la categoría de monumento. Aquella experiencia reveladora logra redactarla ese mismo año bajo el nombre de “The Monuments of Passaic”.

²¹ Bear, Liza, “Gordon Matta-Clark... Splitting” (entrevista, 1974), citado en Galofaro, Luca, *op. cit.*, p.128.

²² Algunas de estas apreciaciones fueron recogidas de la mesa redonda que con motivo de la exposición de esta obra en la Sala de Arte Público Siqueiros de la Ciudad de México se llevó a cabo en septiembre de 2006 en este mismo recinto. Participaron en dicha mesa Karen Cordero, Laura González y Eduardo Abaroa.



Robert Smithson. *El monumento de la gran tubería; Monumento con pontones: la plataforma de bombeo; El monumento fuente, de la serie Los Monumentos de Passaic, 1967.*

Passaic parece estar lleno de “agujeros” en comparación con la ciudad de Nueva York, que parece estrictamente empaquetada y sólida. Esos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado. Tales futuros se encuentran en películas utópicas de serie B, que son limitadas luego por el suburbanita. [...] El centro de Passaic apareció como un adjetivo gris. Cada “tienda” era en él un adjetivo en el texto, una cadena de adjetivos disfrazados de tiendas. [...] En realidad, el centro de Passaic no era un centro, sino un abismo típico o un vacío ordinario. ¡Qué gran lugar para una galería! O quizá una “muestra de escultura al aire libre” animase al lugar.²³

De este modo, tuberías averiadas por el óxido, plataformas desgastadas por el orín, un puente inconcluso, una instalación ferroviaria, un cajón de arena... conformaban el repertorio al que Smithson reconocía con nombres metafóricos, tan memorables como los que suelen asignarse a los propios monumentos que dan un testimonio de nuestra historia. Por su parte, la artista española Lara Almarcegui, un tanto inspirada por la vertiente conceptual de Gordon Matta-Clark y quizá también heredera de Robert Smithson, ha acumulado en su producción una serie de trabajos en los que el descampado valida su existencia al convertirse en lugar del azar, lugar de libertades, de no intervenciones, como sitio lejano de cualquier intento de racionalización.

Lo propio de la arquitectura es encerrar: transformar una parte de un dominio espacial general en un lugar específico para un uso en particular. Pero, afortunadamente, la ciudad no sólo es el resultado de todas sus construcciones; urbanismo y sociedad producen también lugares que se quedan fuera. Los descampados tienen un fuerte potencial crítico para con el resto del espacio, porque la ciudad se contrasta con ellos como una negación de su ideal. Al mismo tiempo, los descampados configuran un espacio en sí mismo, un espacio distinto dentro de la ciudad. Hace falta visitar estos lugares, describirlos,

²³ Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 20-22.

*analizarlos y aprender de ellos para poder dar una respuesta al espacio donde estamos viviendo.*²⁴

La actitud de Almarcegui ante el descampado implica ya un acto de intervención que se inicia con la mera observación y prospecta con acciones como despejar, retirar, provocar el intersticio.²⁵ Lara Almarcegui negocia un aplazamiento en la decisión de qué se va a hacer con el terreno. A partir de la realización de un convenio de protección del descampado con los municipios se impide que se construya en el terreno por un lapso de tiempo determinado, liberándolo de las propiedades especulativas del mercado inmobiliario y, de algún modo, se le adjudica otro tiempo al lote, un tiempo más lento, más ligado a los cambios naturales.

La manera en que Almarcegui se acerca al tema de los intersticios es, precisamente, haciéndolos notar; sugiere la ausencia de planificación no a partir del retrato, de la reproducción ni de una reinención artificial o escenográfica, su intervención es quizá el acto mismo de prever que el vacío o bien, los vacíos existan en la ciudad, lo proyecta más que sólo descubrirlo; lo gestiona más que, simplemente, esbozarlo o ilustrarlo. Destacan los casos de un solar que fue ocupado por minas de carbón en la ciudad de Genk, Bélgica; un descampado en el puerto de Rotterdam, Holanda; la *Guía de Descampados de Sao Paulo* y la protección de un sitio en el Recinto del Matadero de Arganzuela, en Madrid, España. Así también, apuesta por una estética de la demolición, siendo la acción de destruir y la consecuente acumulación de escombros parte de su retórica. De este modo se elimina, a su vez, el interés de la arquitectura como construcción de objetos aislados en el tiempo y en el espacio, para entender a la arquitectura como un proceso constructivo con una historia singular, resultado de una compleja red de relaciones espaciales, y sometido a las fluctuaciones del tiempo.²⁶

24 Almarcegui, Lara, "Wasteland friche industrielle braakliggende terreinen", en *Zehar*, 39, San Sebastian, 1999, p. 48.

25 Cuauhtémoc Medina se refiere con profundidad a este hecho en su ponencia: "La belleza del descampado. Lara Almarcegui y la libertad de lo no planificado", presentada como parte del programa del XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Estéticas del des(h)echo*. Véase Almarcegui, Lara; Alvarez, Florencia, "Hacer un descampado", en *UR Arquitectura*, Buenos Aires, 2006, pp. 128-133.

26 Véase Carro, Igaro, "Injertando futuras ciudadanías. Un manifiesto retroactivo para injertables", en *Arquitectos*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 179, Madrid, 2006, pp. 79-84.



Lara Almarcegui. *Guía de descampados de Sao Paulo*, 2006.



Lara Almarcegui. *La montaña de escombros, Sint Truiden, 2005.*

Win Wenders y la fascinación por el vacío ²⁷

*No soy arquitecto ni urbanista. Pero si hay algo que me autorice o capacite para dirigirme a ustedes es que, por mi profesión de cineasta he viajado mucho, he vivido y trabajado en distintas ciudades del planeta y he plantado mi cámara ante los más variados paisajes, principalmente urbanos, aunque también en zonas rurales, fronteras, cruces de autopistas o en el desierto [...] El cine es el mejor espejo para las ciudades del siglo XX y para las personas que viven en ellas. Las películas son, más que cualquier otro arte, documentos históricos de nuestro tiempo [...] El cine pertenece a la ciudad y refleja su esencia.*²⁸



El cielo sobre Berlín, 1987. Captura digital.

²⁷ Los siguientes párrafos corresponden a una versión abreviada del trabajo de investigación semestral realizado en el seminario *Cinematografía y Pensamiento Urbano Arquitectónico Contemporáneo I* ©, impartido por la Dra. Consuelo Farías-van Rosmalen (semestre 2007-1) dentro del programa de Maestría en Diseño Arquitectónico del Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

²⁸ Wenders, Wim, "El paisaje urbano". Discurso pronunciado ante arquitectos japoneses (12 de octubre de 1991), en Wenders, Wim, *El acto de ver: textos y conversaciones*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 115.



El cielo sobre Berlín, 1987. Capturas digitales.

En cuanto a la cinematografía, un caso que resulta insoslayable de tocar con mayor extensión en este apartado es el del alemán Wim Wenders, en él existe una apreciación muy sugestiva en torno a la metrópolis, la acepta tal cual, no existe conflicto alguno en su pensamiento al expresarse de ella; indica que el disfrute de la gran ciudad consiste en dejarse llevar por su corriente, como si fuera un río; es incisivo al afirmar que muchas de las medidas urbanísticas pueden resultar inhibitorias y destructivas. Como un cineasta que invita auténticamente a ejercer el pensamiento, Wenders se rehúsa a indicar cuál trama habrá que entender, cómo hay que vivir sus películas, se refiere así a un cine y una arquitectura de entretenimiento como algo que “se construye para agrandar al máximo de gente con la menos oposición posible, o sea vender lo máximo con el máximo beneficio”.²⁹ Afirma que es “violento” manipular una película para atraer al espectador, es atentar contra el pensamiento no ofrecerle la libertad de “componerse el mismo el filme”; afirma entonces: “me esfuerzo por que mis películas sólo cobren fuerza en la cabeza de cada espectador, que no señalen con el dedo y digan: ‘¡ahora tienes que ver esto y nada más!, ¡esto hay que entenderlo así y así!’; sino que expongan las cosas por sí mismas para que, como también pasa en la vida, se puedan ver o no”.³⁰

Poseedor de un estilo -en palabras deleuzianas,³¹ el suyo puede leerse incluso como un estilo filosófico, mismo que se cumple con una *nueva manera de pensar* el cine; “confrontando sutilmente la cultura popular norteamericana y la sofisticación moderna del cine de autor”;³² se distingue también una *nueva manera de ver y escuchar*: cómo ve la ciudad, cómo interpreta la periferia y el centro; al suburbio y la autopista (*París, Texas; Llamando a las puertas del cielo*); cómo interpreta el viaje y el nomadismo; cómo concentra la mirada en los intersticios... Mientras que *el modo diverso de experimentar* se puede detectar en el ritmo pausado de

29 Kollhoff, Hans; Wenders, Wim, “Find myself a city to live in...”, en Wenders, Wim, op. cit., p. 128.

30 Gut, Taja; Wenders, Wim, “Percibir un movimiento”, en Wenders, Wim, op. cit., p. 41.

31 Gilles Deleuze afirma que “el estilo en filosofía tiende hacia tres polos diferentes: el concepto [nuevas maneras de pensar], el percepto [nuevas maneras de ver y escuchar], y el afecto [nuevas maneras de experimentar]. Se necesitan los tres para que el movimiento tenga lugar.” Véase Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1996, citando en Fariás Villanueva, Consuelo, “Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas”, *Tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), p. 321.

32 Goldberg, Vicki (2003, 30 de Noviembre), “Wim Wenders and the Landscape of Desire” en *The New York Times* (online), disponible mediante suscripción en: <http://www.nytimes.com/2003/11/30/arts/design/30GOLD.html> (Consultado: 2006, Octubre). Véase también Cook, Roger F., “Postmodern culture and film narrative: Paris, Texas and Beyond”, en Cook, Roger F.; Gemünden, Gerd, *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Wayne State University Press, Detroit, 1997, p.187.

sus filmes, en los silencios prolongados -que son también una suerte de intersticios; o la manera en la que trabaja el guión: resistiéndose a trabajar con un guión acabado, hace los filmes de un modo tal que estos “se encuentren durante el rodaje”, “poniéndose en manos del azar”.³³

Dentro de su interés por las ciudades, acepta un gusto por las heridas de que adolecen, ya que, asegura, transmiten más historia que cualquier libro o documento. Fue precisamente al rodar *El cielo sobre Berlín* cuando se percató del hecho que siempre buscaba estas superficies vacantes, intersticios; continuando en *¡Tan lejos, tan cerca!* Las imágenes que tenía en mente eran las desoladoras zonas limítrofes de aquel muro de Berlín que cayó en noviembre de 1989; aquellas que mostraban el solar que albergaba la carpa de circo: una Friedrichstadt fragmentada; también, aquel paisaje que ahora ya no existe de la Potsdamer Platz. En estos trabajos, obras que se cuentan entre las de mayor trascendencia, percibió que Berlín sería entonces mejor descrita por sus intersticios, sus espacios vacíos, que por sus llenos.

*Cuando hay mucho que ver; cuando una imagen está demasiado llena o cuando hay muchas imágenes, ya no ves nada. Del “demasiado” se pasa muy rápido al “casi nada” [...] En Berlín, donde vivo, estos espacios vacíos son precisamente los que permiten a la gente captar la imagen de la ciudad. Pero no sólo en el sentido de contemplar una superficie, sino también en el de contemplar el tiempo a través de estos espacios vacíos [...] Algunos filmes son como espacios cerrados: entre las imágenes no existe el más mínimo orificio que permita ver otra cosa distinta de lo que la película muestra; la mirada y las ideas no pueden caminar libremente [...] Únicamente las películas que dejan sitio para los agujeros entre las imágenes son las que explican una historia; estoy convencido de ello.*³⁴

³³ Es objeto de estudio la relación de sus filmes dedicados al camino, con la forma en que construye sus películas, llevado por el azar. Véase Weinrichter, Antonio, *Wim Wenders*, JC, Madrid, 1986, p. 34-35.

³⁴ *Idem*.

Es revelador el modo en que Wenders se refiere al vacío, pero es aún más revelador descubrir los “instantes privilegiados” que se muestran en la cinta *Alicia en las ciudades*:³⁵ en su regreso de Norteamérica a Europa, Félix acompaña a la pequeña Alicia en el viaje; iniciado el vuelo, él registra con su polaroid lo que alcanza a ser visto desde la ventanilla del avión; ella, toma la imagen recién tomada y expresa emocionada “*ist eine nette abbildung... ist so leer*”.³⁶ Tiempo transcurrido en la historia, en medio de la incierta búsqueda de la casa de la abuela de Alicia, mientras ambos transitan en automovil por una villa desolada, ella observa atentamente las casas que han sido abandonadas, destruidas. Alicia aclama entretanto: “*Die leere reaumaussehen wei gräber. ‘Hausgraber’*”.³⁷ ¿No es acaso esto un indicio de que en Wenders se establece una temprana fascinación por lo intersticial?



Alicia en las ciudades, 1974. Capturas digitales.

35 Con respecto a la definición de Gilles Deleuze en torno a los “instantes privilegiados” Véase Farias Villanueva, Consuelo, *op. cit.*, pp. 333-335.

36 “es una bonita foto... esté muy vacía”.

37 “Los espacios vacíos parecen tumbas. ‘Casas tumba’”.



Paris, Texas, 1984. Captura digital.

En *París, Texas* -un filme posterior- se observa cómo Travis es cuestionado por su hermano en torno a la parcela que ha comprado en aquella ciudad homónima de la capital francesa: “¿Para qué quieres un terreno vacío?” Wenders madura su idea con respeto a los intersticios, al referirse a éstos es muy conciso al expresar lo que sucede en la ciudad contemporánea, tiene una interpretación muy válida en torno al modo en que los arquitectos los intervenimos, es severo al hablar sobre la “destrucción” del espacio abierto, igualmente sobre el acto de “restaurar”, en lo estropeado -según afirma- de algún modo se puede mostrar también belleza, otro tipo de belleza: “es posible que las cosas decadentes se graben más en la memoria”;³⁸ y es interesante descubrir cómo se expresa de todo ello, su postura es una auténtica lección de la que no debemos desentendernos los arquitectos y urbanistas.

³⁸ Kollhoff, Hans; Wenders, Wim, “Find myself a city to live in...”, en Wenders, Wim, *op. cit.*, p. 132.

Ojalá hubiera más ciudades con “puntos negros” como Berlín [...] En otras -grandes-ciudades no existe la posibilidad de ver de repente el horizonte desde un lugar vacío y lleno de maleza [...] la Potsdamer Platz, tal como estaba antes, era fantástica. Ahora la han “embellecido” y ya no es lo que era, ya no existe [...] Creo que nunca se podrá hacer entender a ningún ayuntamiento que, urbanísticamente, lo más bello de su ciudad son los lugares en los que nadie ha intervenido nunca.³⁹

Wenders deja en claro esa renuncia frente a la acción de hacer culto al objeto, entiende, como tantos otros artistas, que estos espacios residuales, desempeñarán el papel que anteriormente hacían los grandes parques decimonónicos. El potencial que observa en estos intersticios, en los “puntos negros” -como el los llama- es el de que sean el revés de la ciudad, esa pausa donde la ciudad ya no es, donde parece ya no estar. Como en *El cielo sobre Berlín*, aquel espacio bordeado, ese vacío limítrofe con aquel muro de la ignominia, era un espacio de encuentro para los ángeles, fue el territorio en el que Daniel -el ángel- deviene de eterno a mortal; es un espacio de libertad.

Hay que recordar aquella Potsdamer Platz, ahora “la ciudad está ahí”, se ha convertido en campo de experimentación arquitectónica, en laboratorio espacio-formal del paisaje; es ahora un “nuevo” Berlín, una vez más el vacío se ha llenado, pero... ¿Habría sido la única salida?

*No puedo encontrar la Potsdamer Platz.
¿Aquí? No puede ser aquí.
Aquí estaba el Café Josti [...] Justo por aquí.
¡Esto no puede ser Potsdamer Platz!⁴⁰*

³⁹ Kollhoff, Hans, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁰ Fragmento del diálogo que, ha modo de protesta, tiene aquel anciano con Samiel, el ángel. El viejo, mientras recorre aquel gran baldío -un solar aún vestido de reliquias- se resiste a reconocer que es aquella Potsdamer Platz que conoció años atrás.

Al referirse a la intervención en aquellas zonas históricas de la ciudad, en donde el pasado desempeña un papel crucial, Wenders comenta sobre el riesgo que implica el acto de restaurar. “Restaurar es como caminar sobre una cuerda floja: si te pasas, destrozamos el conjunto; si limpiamos demasiado y dejamos las fachadas bien bonitas (*sic*), puedes convertir la historia de tu ciudad en un paseo por Disneylandia”.⁴¹ Esto, relacionado con su cine, nos deja en claro por qué muestra a las ciudades tal como son, sin ocultar sus alteraciones, sus lados oscuros, nos muestra a las ciudades con todas sus energías, por eso no permite que esta se convierta en escenario; en cuanto lo urbano-arquitectónico, esta apreciación se puede relacionar con lo que sucede con la intervención de ciertos intersticios, en donde el lugar -paisaje de pausas- se convierte en parque temático, en donde la arquitectura experimenta un privilegio de la piel y la superficie, arriesgando lo espacial; se borran las cicatrices, se ofrece una historia inventada, se aboga por llenar el vacío, se apuesta por lo óptico y se desdeña lo áptico.

Así, la ya estudiada relación entre cine y arquitectura no se detiene en la experiencia basada en lo visual, tampoco se limita a la luz de asimilar la dupla espacio-tiempo; leer a Wenders en su pensamiento urbano-arquitectónico y en su cinematografía no se limita pues al simple acto de ver imágenes abstraídas de sus filmes, sino que deviene en lo que su pensamiento provoca... ¿Que hacer en los intersticios? ¿Nada?... ¿Casi nada?

41 Kollhoff, Hans, *op. cit.*, p. 144.



El cielo sobre Berlín, 1987. Captura digital.

Alejandro J. Peimbert Duarte
Maestría en Arquitectura



t a x o n o m í a s





Lecturas

En este apartado se procura un análogo con la elemental dicotomía de la lectura y la escritura. Al referirnos al paisaje intersticial, como ya puede darse por sentado, no se está hablando únicamente de aquellos grandes baldíos que existen en las ciudades, ya sean en sus áreas centrales o periféricas. El intersticio, se nos puede presentar -territorialmente- de diversos modos. Las condiciones en las que se ha extendido el área urbana, las características de su crecimiento histórico, sus orígenes y actuales dinámicas socioeconómicas; las actividades que han ido emergiendo, o bien, aquellas que se han ido cancelando a lo largo del tiempo; las adecuaciones de la estructura vial o bien, de los usos o destinos del suelo, el modo en que lo rural se ha tornado en reserva territorial para lo urbano, las transformaciones de las infraestructuras propias de una ciudad, los cambios que han sufrido los sistemas inter, sub o extraurbanos de transporte público, entre otros factores son los que determinan, en buena parte, la diversidad de representación de estos espacios.

Cuando se hace referencia a ellos como paisajes de la ausencia, esta habrá de interpretarse como una ausencia de actividades, de personas, de habitantes, más no de objetos, ni de arquitecturas, de estructuras móviles o inmóviles. En este sentido, resulta importante taxonomizar el paisaje intersticial. Taxonomía como registro de lo que a simple vista parecería la exhibición de equivalencias de un término propio de la jerga paisajística y urbana vigente; quizá también se plantea como breve historiografía o reseña fenomenológica; taxonomía que muestra confluencias, pero también rupturas. Lo siguiente queda como una exploración abierta, por ello no es el resultado de una selección deliberada, sino que se trata de una compilación espontánea. De este modo se establece aquí una posible clasificación de los llamados paisajes intersticiales; resultado de concentrar -basándose en convergencias y divergencias- las más recientes inquietudes teóricas.¹

Así tenemos, por ejemplo, que dentro de la ya evidente ruptura de los límites que separan el paisaje, la arquitectura y la ciudad, Quim Rosell plantea tres categorías que buscan una lectura diversa -aunque interrelacionada- del paisaje. Estas tres categorías (paisajes inertes, paisajes heridos y paisajes vivos) son formuladas para poder referirse y clasificar una serie de proyectos que ejemplifican la tarea contemporánea de la arquitectura del paisaje en su intento de “lograr una gestión más lógica de los recursos disponibles”.² Algo que resulta interesante de esta triada, es que su origen subyace en la noción de intersticio. Es decir, cuando Rosell explica las características del “paisaje inerte” habla de paisajes adormecidos, casi anónimos, que en ellos existen condicionantes “ocultos” o “invisibles” que habrán de revelarse al momento en que la intervención despierte su potencial aún no explotado. Los paisajes intersticiales, por su parte, son para la ciudad una evocación del anonimato, son también lugares adormecidos, llevan consigo -inertes también- fragmentos del tiempo, episodios o eventos que conforman una historia “otra” de la ciudad.

Los paisajes intersticiales son de hecho entendidos también como lugares inciertos que no logran evidenciar su existencia dentro del entramado urbano, podemos referirnos a ellos como espacios degradados; los “paisajes heridos” de Rosell son indefinidos, resultan como residuos o fragmentos no digeridos por la

¹ Se hace uso de la frase menos ortodoxa “inquietud teórica”. Véase Moneo, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, ACTAR, Barcelona, 2004, pp. 2-5.

² Rosell, Quim, “Notas previas: una propuesta concreta”, en *2G (Landscape architecture)*, 3 (1998), Barcelona, pp. 18-22.

dinámica propia de la ciudad. En ellos se interviene con la convicción de revitalizar, “dándole continuidad al tejido urbano o bien clarificando su calificación”.³ Estos los distingue de los “paisajes vivos”, “territorios más vastos y extensos que se encuentran alejados del núcleo urbano, esta determinación es asociable con la idea de periferia, con aquello que la planeación urbana clasifica como terrenos rústicos; sin embargo, Rosell precisa esta última categoría a partir de tres premisas: pueden ser territorios explotados exhaustivamente y que aparecen ahora como tierra agotada; pueden también ser territorios sometidos a un desgarramiento o impacto; finalmente, pueden ser hasta territorios que están empezando a ser domesticados, es decir, que siguen en estado casi virgen.⁴

Sin enunciar con precisión textual u ofrecer referencia evidente alguna en tanto vacío urbano (Bru, 1989) o *terrain vague* (De Solà-Morales, 2002), el autor se enfoca, desde su clasificación de paisaje contemporáneo, muy directamente en los espacios residuales. Así, en esta clasificación propuesta por Rosell, revelar en cada una al intersticio convierte al fenómeno en un hecho complejo;⁵ el paisaje intersticial es entonces más que una categoría del fenómeno urbano contemporáneo un signo de nuestros tiempos, tal como parece demostrarlo ya la recuperación o el reciclaje que decididamente se alejan de ser una alternativa más dentro de la resolución del proyecto, siendo pues un objetivo ya determinante.⁶

Por otra parte, existe la tendencia de establecer, de modo más estricto, las manifestaciones de todo espacio incierto; esto es, definiendo rigurosamente los límites dentro de los cuales pudiera quedar inscrito un determinado territorio para poder así llamarlo vacío urbano o -en esta disertación- paisaje intersticial. Tal es el ejemplo de Joan Busquets cuando habla de una serie de nuevos fenómenos urbanos ubicados dentro del marco de los *terrain vague* y que hacen referencia a cuatro posibilidades: los equipamientos industriales obsoletos, los viejos puertos, las estaciones ferroviarias y sus espacios de servicio y, finalmente,

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 Véase Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 21.

6 Véase Mariot, Sébastien, “The Reclaiming of Sites”, en Corner, James (ed.), *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, Princeton Architectural Press, New York, 1999, pp. 45-57.

los grandes baldíos interiores.⁷ En este caso se obviará qué implica cada uno, dado lo explícito de dichas denominaciones. Aunque es importante reconocer que es una de las primeras categorizaciones que se publican con respecto al fenómeno, tal acotación resulta cerrada para otras posibilidades y excluyente -quizás- de una escala menor en cuanto a los casos.

El paisaje intersticial parece no soportar determinaciones tan específicas, su identificación no puede ser confinada o excluída de trozo de ciudad alguno, su rastreo no sólo se sirve de vallas o rótulos en los que se inscriba la leyenda "terreno en venta" o de edificios acordonados con cintas que anuncien estar clausurados. A su vez, el cataclismo y la ruina no representan los únicos indicios -aunque si los mas elocuentes. Un lugar que ahora resulta plenamente habitable, intenso en su uso, pleno de energía... con el paso de las horas o los días puede convertirse en un sitio desolado y luego, un acto de regeneración, retornarlo a su estado original; o bien, que un gran solar que padece de una saturación continua quede completamente lleno y no quepa mas la libertad para lo espontáneo o lo efímero; finalmente así, del lleno tendrá que acudir al vacío, para que su tierra pueda respirar, para quienes lo habitan -cuyos roles han sido asignados y cuyos diálogos han sido codificados (Deleuze & Guattari, 1988)- recuperen ese contacto perdido con la ciudad, con el paisaje.

Cuando Rem Koolhaas define *junkspace* (o espacio basura) parece construir una descripción que elude simplicidades o acotaciones unívocas.⁸ Sin ánimo de aseverar aquí que el paisaje intersticial entra en la categoría koolhaasiana de espacio basura, el *junkspace* demuestra cómo es capaz de mutar de repente, cómo puede ser muchas cosas, de ahí la cita.... sí, como un intersticio que no es liso sin haber estado antes estriado, sin estar confinado ahora de ello, o sin estar condenado a serlo en un cercano futuro. Absurdo sería aislar a los vacíos para estudiarlos solamente dentro de sus presuntos lindes o fronteras, sin contemplar lo lleno de su entorno.

7 Busquets, Joan, "Nuevos fenómenos urbanos y nuevo tipo de proyecto urbanístico", en A.A.V.V., *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*, ACTAR, Barcelona, 1997, pp. 280-287.

8 Es importante insistir en las inquietudes que de un modo recurrente ha tenido Koolhaas en cuanto a la idea de vacío; el apartado anterior versó brevemente sobre ello. Para tener una idea extensa y elocuente del tema véase "Del empirismo y el método paranóico crítico" y "De la aplicación del rizoma en la Nueva Ciudad de Melun-Sénart" en Fariás Villanueva, Consuelo, "Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas", Tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), pp. 590-598, 614-619; asimismo, los propios textos de Koolhaas, véase "Congestion Without Architecture"; "Field Trip"; "Imagining Nothingness" en Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York, 1995, pp. 201, 212-233, 894-935, 936-939.

El envejecimiento en el “espacio basura” es inexistente o catastrófico; a veces todo un “espacio basura” -unos grandes almacenes, un club nocturno, un apartamento de soltero- se convierte en una pocilga de la noche a la mañana y sin avisar: la potencia eléctrica disminuye imperceptiblemente, las letras se caen de los carteles, los aparatos de aire acondicionado empiezan a gotear, aparecen grietas como de terremotos no registrados; algunos sectores se pudren, ya no son viables, pero permanecen unidos al cuerpo principal por medio de pasajes gangrenosos [...] Como el “espacio basura” es interminable, nunca está cerrado... La renovación y la restauración eran procedimientos que se producen durante nuestra ausencia: ahora somos testigos, participantes renuentes...⁹

Si pudiéramos asociar la idea de intersticio con la de desperdicio o la de basura, la disertación de Alan Berger con respecto al paisaje urbano en Norteamérica, de la cual ya se habló a *grosso modo* en el apartado anterior, resulta categórica. Con una crítica abierta hacia la cuestionable planeación convencional (aquella que continúa con los preceptos que le dieron origen), así como hacia el derroche de suelo urbano en ciudades que tienden a un crecimiento horizontal, Berger nos habla de *Waste Landscapes of Dwelling* (paisajes desperdiciados por extensiones vivienda), *Waste Landscapes of Transition* (aquellas grandes reservas que a modo de transiciones efectúan los desarrolladores), *Waste Landscape of Infrastructure* (el espacio que resulta por la infraestructura en sus derechos de paso y servidumbres), *Waste Landscape of Obsolescence* (territorio que resulta desechado por la obsolescencia de las funciones a las que ha sido sometido el territorio), *Waste Landscape of Exchange* (grandes extensiones como resultado de los cambios del uso o el destino del suelo) y *Waste Landscape of Contamination* (vastas zonas que sirven de depósito de contaminantes). Se trata en este caso de una preocupación instigada por el consumo excesivo de suelo, cuestionando la inutilidad de grandes reservas, o bien, la inicua utilización de grandes extensiones de terreno.

⁹ Koolhaas, Rem, “Junkspace”, en *October*, 100 (primavera, 2002), Cambridge, pp. 194-195. Existe una reciente traducción al español, véase Koolhaas, Rem, *Espacio basura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 26-27.

El marco del cual se sirve este autor está conformado por un discurso que incluye la imagen de ciudad horizontal, el paisaje intermedio (*in-between landscape*) y el paisaje liminar; los enclaves, el *terrain vague* (ya comentado en el apartado anterior) y el *stimdross*.¹⁰

Muchas de estas nociones son herederas de los estudiosos del urbanismo estadounidense de avanzada; son en su mayoría producto de investigaciones desarrolladas en la élite académica de este contexto (las universidades de Cambridge, Harvard, Columbia, Berkeley, Rice entre otras). De este modo, pudiera advertirse una aparente alineación hacia una tendencia homogeneizada. Sin embargo, cada aportación inscrita en el bagaje de Berger amplía la presente taxonomía; someramente se pueden abordar algunas de ellas.

Con respecto a la condición liminar en el paisaje urbano, se han tomado como referencia los estudios antropológicos de Victor W. Turner en donde indica que una fase liminar representa la parte intermedia del proceso ritual o la transición en determinada tribu; “liminar” (del latín *liminaris*) representa el momento más ambiguo y crítico de este proceso, antecedido por la “separación” y sucedido por la “agregación”, de este modo se relaciona con lo intersticial, aunado al hecho de que son pocos o nulos los atributos que conserva del estado anterior o aporta para la fase posterior del proceso.¹¹

*El término [paisaje] intermedio describe un estado de liminaridad, algo que vive en transición y elude clasificarse, algo que se resiste a una nueva estabilidad y reincorporación. Los paisajes intermedios de la ciudad horizontal son liminares porque quedan al margen, esperando el deseo societal de inscribirse con valor y estatus.*¹²

¹⁰ Berger, Alan, *Drosscape. Wasting land in urban America*, Princeton Architectural Press, New York, 2006, pp. 26-43.

¹¹ En relación al trabajo de Turner en torno a la noción de “liminar” véase Turner, Victor W., *El proceso ritual*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 94-103.

¹² Berger, Alan, *op. cit.*, p.29.

Lars Lerup ha estudiado el *stimdross* de la ciudad norteamericana en sus vastas extensiones junto con lo que el llama *holey planes*;¹³ el neologismo *stim* (como una contracción del inglés *stimulation*) representa aquellos lugares, edificios, programas y eventos que la mayoría de la gente puede indentificar como producto del desarrollo, mientras que *dross* caracteriza el paisaje residual o el desecho típicamente localizado entre el *stim* y devaluado por diversas razones -tales como contaminación, desocupación, incompatibilidades de uso, entre otras- (Berger, 2006). Los *holey planes*, por su parte, son esos orificios que se muestran más silvestres que aquello que el hombre ha asentado en la ciudad, lugares en donde parece coexistir vegetación y el entramado de los automóviles, como una superficie dominada por un sentido continuo de lucha (lucha de la economía contra la naturaleza), máquinas y árboles conforman el residuo de esta confrontación.¹⁴ En este caso, el *stimdross* como residuo y el *holey plan* como orificio contribuyen a la retórica intersticial.

Existen otras posturas que, más en la tónica del *landscape urbanism*,¹⁵ se refieren a estos lugares como potenciales de regeneración, que sean sujetos a reconversiones que brinden la oportunidad de hacer espacio público. El abandono, el descuido, la explotación ambiental la toxicidad y las prácticas que implican derroche de suelo son situaciones de deterioro que han fragmentado el territorio, han operado históricamente como barreras. “Son territorios fragmentados por la infraestructura de transporte, o por las estructuras mismas -autopistas, vías de ferrocarril, puentes, áreas post-industriales, que en su momento fueron puertos activos y que ahora se encuentran abandonadas en las orillas de los ríos. [...] Paradójicamente, estos sitios poseen un potencial significativo que aumente la diversidad espacial. Para revelar este potencial es necesario replantearse la función histórica de borde, provocar un efecto transitivo de la noción de barrera hacia la de umbral”.¹⁶

13 Lars Lerup actualmente dirige la Escuela de Arquitectura de la Rice University y su trabajo se ha venido enfocando en la intersección entre naturaleza y cultura en la metrópolis norteamericana, particularmente Houston. Véase Lerup, Lars, “Stim & Dross: Rethinking the Metropolis”, en Lerup, Lars, *After te City*, MIT Press, Cambridge, 2000, pp. 83-100.

14 Véase Lerup, Lars, *op. cit.*, p.85.

15 Con respecto al *landscape urbanism* en “Disertaciones diversas” apartado desarrollado dentro del primer capítulo de esta disertación se comenta al *grosso modo* cual ha sido el reto de esta disciplina emergente, esto para plantear cómo esta ha venido a preocuparse más que la misma arquitectura por el paisaje intersticial. Véase Waldheim, Charles, *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York, 2005, pp. 13-19.

16 Pollak, Linda, “The landscape for urban reclamation”, en *Lotus International* (Reclaiming Terrain), 128 (septiembre 2006), Milán, pp. 32-45.

Así, la arquitectura de paisaje en su renovada preocupación, más próxima a la transdisciplina en virtud de “hacer ciudad”, que a la anquilosada tarea de ornamentar el espacio que media entre lo urbano y lo arquitectónico, aboga -al calor de la aparición de los paisajes intersticiales- por una hibridación con atributos que aportan la ecología, la economía, las ciencias sociales, entre otras disciplinas. La incorporación de programas de estudio relacionados con el *landscape urbanism* y que han estado encabezados por Charles Waldheim (Toronto University),¹⁷ James Corner (University of Pennsylvania), Mohsen Mostafavi (Harvard Graduate School of Design) y Eva Castro (Architectural Association), entre otros, evidencia la puesta en marcha no sólo de proyectos que contemplan en su enfoque la recuperación de vacíos urbanos, sino la experimentación de diversas inquietudes teóricas, teniendo a la academia como laboratorio de pruebas.

El apartado anterior dió cabida a la reflexión en tanto al modo en que la producción artística contemporánea, interesada en el espacio residual y las estructuras liminares, ha cuestionado a la belleza como una categoría de la que el objeto de arte ya puede prescindir o, desde otro enfoque, cómo la obra de algunos artistas busca revelar “otra” belleza en los intersticios urbanos y en sus respectivas ruinas.¹⁸ En nuestros días, tal como ha dado lugar el trabajo de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Wim Wenders o Lara Almarcegui, diversas propuestas salidas de los talleres de arquitectura del paisaje en muy variados contextos se logra asomar una belleza tóxica;¹⁹ son proyectos que eluden la renovación urbana basada en la política de la aplanadora (acto conocido también como el *federal bulldozer*) y la estética pintoresquista de los grandes parques decimonónicos,²⁰ resulta ahora más pertinente una estrategia en la que el paisaje se convierte en un auténtico agente de regeneración urbana (Pollak, 2006). Otro modo de referirse a estos paisajes es llamándolos paisajes perturbados; “son una amplia categoría de paisajes contaminados y que han sido previamente usados con propósitos industriales, sin reparar en que la contaminación haya sido

17 Charles Waldheim, director del *Landscape Architecture Program* en la Facultad de Arquitectura, Paisaje y Diseño de la Universidad de Toronto, es a quien se le ha atribuido la autoría del término *Landscape Urbanism*.

18 Véase “Desechar o deshacer. La pertinencia de la producción artística” en el primer capítulo de este documento.

19 *Toxic Beauty* (Belleza tóxica) es el título con el que Julie Bargmann -directora de la firma norteamericana DIRT Studio- da nombre a las conferencias que ha venido impartiendo en distintas instituciones académicas. El 8 de marzo de 2007, Bargmann impartió esta misma en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, esto en el marco de la 6ta Conferencia Magistral “Mario Schjetnan Dantán”.

20 Véase Anderson Martin, *The Federal Bulldozer: A Critical Analysis of Urban Renewal, 1942-1962*, MIT Press, Cambridge, 1964, pp. 17-23.

intencionada o no, son popularmente llamados *brownfields* o *grayfields*, legalmente conocidos [en los Estados Unidos] como *Superfund Sites*; y profesionalmente acuñados como sitios manufacturados, baldíos o sitios tóxicos²¹. En estos últimos casos, desde los *drosscapes* de Berger hasta la interpretación de belleza tóxica que propone Julie Bargmann, es claro cómo la arquitectura de paisaje ha potenciado el *terrain-vague* que Ignasi De Solà-Morales presentó en 1995 y que ahora resulta ser una de sus más citadas disertaciones.

*Tenemos la impresión de que si no existieran los terrain vagues habría que contarlos, narrarlos, escribirlos e, incluso, proyectarlos. Es decir, la cultura contemporánea predice estos “terrenos inestables”. Sin esta conjunción entre extrañeza y realidad, sin esa unión de ausencias y presencias, no será posible aventurar un comprometido y creativo trabajo proyectual.*²²

Gilles Clément,²³ categóricamente, plantea la existencia de un *Tercer Paisaje*.²⁴ Es un paisaje en el que no se habla ni de poder ni de sumisión, de este modo asigna el nombre en referencia al Tercer Estado, está aquí de nuevo presente la incertidumbre, esta ambigüedad con que es calificado el intersticio. Con el rigor de un auténtico manifiesto el autor encuentra en este tipo de emplazamientos ese margen en donde no hay una pertenencia de la luz, ni un dominio de la sombra; los localiza en la ciudad, pero también sabe que

21 Meyer, Elizabeth K., “Uncertain Parks: Disturbed sites, Citizens and Risk Society”, en Czerniak, Julia; Hargreaves, George, *Large Parks*, Princeton Architectural Press, New York, 2007, pp. 59-86. Un *brownfield* o *brownfield land* es generalmente entendido como todo aquel terreno urbano o asociado a actividades consideradas como urbanas que se encuentra degradado desde un punto de vista ambiental por falta de un uso del suelo concreto, por abandono de sus instalaciones o por contener vertidos, objetos o sustancias que puedan ser potencialmente contaminantes; en Estados Unidos la Agencia de Protección al Medio Ambiente, EPA (por sus siglas en inglés) los ha llamado oficialmente *Comprehensive Environmental Response, Compensation, and Liability Act* o de forma abreviada *Superfund Sites*; véase “CERCLA Overview”, *U.S. Environmental Protection Agency* (online), Disponible en: <http://www.epa.gov/superfund/policy/cercla.htm> (Consulta: Junio, 2007). Por su parte, los *greyfields* son los bienes inmuebles o el suelo que se encuentra económicamente obsoleto, en decaimiento o subutilizado. Se asocia el término con los grandes centros comerciales o almacenes de venta al mayoreo que ocupan extensiones amplias de terreno para edificación y estacionamientos que han sido reemplazados del gusto de la gente por otros más grandes o mejor diseñados. A diferencia de los *brownfields*, estos no requieren de una recuperación dado que no han sido contaminados ambientalmente.

22 Morales, José, “Terrain vague. Emplazamientos inciertos”, *Quaderns*, 214, Barcelona, 1996, p. 167.

23 Gilles Clément (Argenton-sur-creuse in Indre, Francia, 1943). Escritor, paisajista, estudioso de la entomología e ingeniero agrónomo.

24 Clément, Gilles, *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 8-11.

estos espacios tienen su análogo en la agricultura, la silvicultura y en la cría de animales. Asienta también qué es aquello que distingue una reserva de un residuo; sin embargo, advierte que ambos están sujetos a pertenecer a su categoría de *Tercer Paisaje*. Mientras que una reserva es un lugar no explotado, un residuo es resultado del abandono de un terreno anteriormente explotado (Clément, 2007).

Como lugar de refugio y como lugar de posibles invenciones, este tipo de paisaje parece revestir un doble código, la situación pasiva -que es representada por el lugar de protección- y la activa -que sirve de motor al proyecto. Su intervención le somete al peligro de extinguirse, ya sea esta por parte de instituciones o individuos, quizás su condición natural sea la de no hacer nada. La permanencia de este *Tercer Paisaje* obedece a la aritmética en donde la existencia de más humanos y sus prácticas implican una modificación severa.

Si dejamos de mirar al paisaje como si fuese el objeto de la industria podremos descubrir de repente -¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?- una gran cantidad de estos espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles nombre.²⁵

Queda así en principio, el planteamiento en torno a la denominación de paisajes intersticiales, tratando de enfatizar que a reserva de que se conozcan también como vacíos urbanos, no implica que estos territorios sean siempre yermos, que siempre se muestren en plenitud ruinosos o que la escala a la que correspondan sea inmensa.

²⁵ Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 9.

Aprender del intersticio.²⁶

Los intersticios pueden ser vistos como paisajes deteriorados o degradados, como asentamientos ruinosos, como desecho, o incluso basura urbana; asimismo, se observa como potencial de regeneración de un sector determinado de la ciudad o como motivo de la incorporación de nuevas centralidades urbanas a través de proyectos detonadores o emblemáticos. Pero, a reserva de que dicha noción ha sido evidentemente estudiada desde hace más de una década, la arquitectura -en muchas de sus escuelas o en sus profesionistas, en buena parte de sus administradores o en sus demandantes- se ha desdeñado de dicho acontecer.

En las escuelas por su parte, los ejercicios de diseño han seguido haciendo culto al objeto; pensando de inicio en el sitio de proyectación, si bien atento (en niveles terminales de carrera) a la cuestión urbana, como un lienzo en blanco, como sitio más no lugar, como la nada, *tabula rasa*...²⁷ El espacio urbano en deterioro, evidentemente resulta incierto y parece que aún no afrontamos la incertidumbre,²⁸ nos mostramos temerosos ante ésta, por ello buscamos el grado cero. La ciudad, incluso algunos aseguran, que en tanto su complejidad debe ser resulta por la planeación, por quienes hacen ciudad, así se priva de cualquier posibilidad por ejercer la transdisciplina, la planta docente de nuestras escuelas parece apostar por estructuras de pensamiento simple, acotado, confiadamente limitado a su quehacer.

Cuando un inversionista, pone los ojos en aquel territorio ya sea un espacio post-industrial, alguna infraestructura en desuso o algún solar sujeto a la especulación, al arquitecto se le antoja seducir con cualquier espectáculo formal, haciendo referencia a sus rasgos de autor, como plena actitud de egocentrismo, con un extrañamiento de lo preexistente, con una clara y dolorosa incompreensión -intelectual y humana- de la

26 El siguiente texto (presentado aquí como una versión resumida) resultó de las reflexiones personales que se expusieron al finalizar el *Seminario de Didáctica* impartido por el Dr. Fernando Martín Juez (semestre 2007-2) como requisito del programa de Maestría en Diseño Arquitectónico del Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

27 Esta afirmación se basa en la experiencia como alumno de la carrera de arquitecto (1996-2001), así como de docente del área de teoría, historia y diseño (2002-2006), ambas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Baja California.

28 Con respecto a la noción de *incertidumbre* Véase Morin, Edgar, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, UNESCO, París, 1999, pp. 41-45.

ecología.²⁹ Si los gobiernos aportan nuevo equipamiento e infraestructura para las ciudades, el padecimiento es “limpiar” la ciudad, que todo parezca nuevo haciendo desaparecer aquello que parece ruinoso y contaminado, sin prever que esto, antes de encontrarse con la devastadora demolición, puede descubrir otras posibilidades, el gran obstáculo de comprender a los vacíos como un bien para la ciudad, está en limitarse a calificar y entender lo vacío como negativo y lo abandonado como aterrador.

Es importante entonces aprender de los vacíos, participar de ellos, saberlos administrar y ver el potencial que puede revelarse tanto para las ciudades que optan por lo demasiado lleno, como para quienes encuentren en este intersticio pertinencia para transgredir los límites de la disciplina. Habrá también que aclarar y conformar así instrumentos normativos que se aproximen al fenómeno de los paisajes intersticiales, dejando de lado el extrañamiento que evoca lo ruinoso, estado que invita (casi) siempre a prácticas devastadoras, basadas en el consumo de más construcción y, por consiguiente, en la producción de menos espacio público, o en su defecto, de espacio público inaccesible, “privatizado”, valga la incongruencia.

Si muchos de nuestros *terrain vague* siguen siendo intervenidos deliberadamente como si fueran simples eriales o solares inhabitados, es indudablemente tarea de quienes administran las ciudades, conformar y dar seguimiento a tal instrumento normativo que en principio se ocupe de declaratorias y en lo prospectivo regule el modo de intervención al cual podría verse sujeto tal o cual lugar; habría que ser abierto en oportunidades, es decir, no cancelar las oportunidades de uso que tendría determinado sitio; no obstante, motivar la noción de reciclaje y recuperación, en oposición a las de “limpia” y demolición.

²⁹ Morin, Edgar, *op. cit.*, p. 43.

Contraseñas

Poner al alcance aquello que la práctica urbano-arquitectónica contemporánea, que en su patente atomización de posturas viene ejerciendo sobre -entre otros territorios- los paisajes intersticiales, resulta insoslayable para este proceso de investigación. Tal como se enunciaron algunas de las lecturas que coexisten respecto al fenómeno del que se ocupa esta tesis, resulta necesario referirse a las respuestas en las cuales el intersticio se reconvierte, empieza a ser poblado de objetos al tiempo que se despoja de otros, se integra al tejido urbano desdibujándose bordes, se cancela la lisura del espacio y se coloniza con nuevas arquitecturas.

Lo que a continuación se expone asume ser un ejercicio crítico en el cual se elude presentar una muestra de casos a modo de catálogo de propuestas, por el contrario, se involucra más en el proceso de cada intervención, en las posturas tan diametralmente opuestas de proyectar sobre intersticios y en el resultado que va configurando el territorio de nuestras ciudades, respuestas tan dispersas entre si; tal como es esbozada la realidad arquitectónica contemporánea.

El diseño urbano ha tratado -a partir de sus teorías- de conformar un léxico en el que se distingan las condiciones en que se desarrollan cada una de las intervenciones, particularmente en aquellas en donde se registra alguna importante preexistencia o en lugares en los que resulta imperante la reconversión. Dentro de esta glosa, la idea de intersticio ocupa cierta relevancia si recordamos que, tal y como versaron muchas de las lecturas expuestas en el apartado anterior (quizá en todas ellas), estos lugares son una oportunidad para el trabajo proyectual. Son "localizaciones en las que se centran gran parte de nuestros interrogantes sobre las ciudades y los paisajes contemporáneos. Ubicación de la incertidumbre y, por tanto, del proyecto" (Morales, 2001).

Baudrillard se refería al término "contraseñas" como el más propicio para introducirse en las cosas sin la pretensión de catalogarlas, como aquel en el que se permite abarcar las cosas cristalizándolas y situándolas simultáneamente, en una perspectiva abierta y panorámica; contrario a lo que sucede con las "palabras", las cuales "son portadoras y generadoras de ideas, más quizá, que al contrario, mágicas portadoras de espejismos, no sólo transmiten ideas y cosas, sino que ellas mismas se metamorfosean y se metabolizan entre sí, obedeciendo a una suerte de evolución en espiral. Así se convierten en contrabandistas de ideas".¹ Luego entonces, sin pretensión alguna de etiquetar a los proyectos de los cuales se hablará en los siguientes párrafos bajo estricta denominación alguna, presentar una somera revisión de algunos de estos términos resulta importante dentro de este apartado.

Uno de los más socorridos en tiempos recientes es el término *reciclamiento urbano*, este se define como la intervención en la que se somete a una zona de la ciudad a un nuevo proceso de desarrollo urbano, con el fin de aumentar los coeficientes de ocupación y utilización del suelo, relotificar la zona o regenerarla y que de este modo podrán recibir transferencias de potencialidades de desarrollo urbano. Sin embargo, de muy poco sirve mantenerse en el plano de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos que sólo abordan los aspectos espaciales, funcionales y de diseño, lo más importante es identificar a los actores sociales y llevar a cabo un intenso esfuerzo de promoción y concertación. Entre estos destacan los empresarios inmobiliarios, las organizaciones sociales y las instituciones públicas.²

¹ Baudrillard, Jean, *Contraseñas*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 12.

² Véase Coulomb, René, "Estrategias y acciones tendientes al reciclamiento urbano", *Textos del módulo 8 del diplomado: Desarrollando proyectos metropolitanos de alto impacto*, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM, 1998, pp. 38-45.

Por su parte, la *renovación* implica solamente la sustitución de antiguas construcciones y que, sumando pequeños proyectos aislados sin una visión de conjunto a nivel de la totalidad de un barrio o de una zona de la ciudad, muchas veces ha generado procesos no controlados de desalojo de habitantes, de retención especulativa de predios baldíos o de edificios desocupados, y de cambio no deseable del uso del suelo habitacional. La *densificación*, mientras tanto, es aquella acción para propiciar el arraigo de la población y fomentar el arraigo de nuevos pobladores en las delegaciones centrales.³

Otro término, es la *regeneración*, esta puede entenderse como el proceso en el que, al actuar de forma integral sobre las distintas causas generales y los factores específicos que originan el deterioro urbano y habitacional, se contribuye al desarrollo de la vida pública y de las funciones urbanas y al mejoramiento de las condiciones del medio ambiente.⁴ Este se distingue de la *recuperación*, mecanismo cuya intención es detener la degradación o desaparición de uno o diversos elementos del paisaje y restituirlos en sus condiciones originales asegurando su pervivencia. Ya un término referente a cuestiones meramente espaciales es el de *infiltración*, entendido como una contingencia que haga que el espacio sea compatible con su entorno.⁵ Por otra parte, la noción de *acupuntura urbana*, la cual se coloca en oposición a las grandes intervenciones y a los planes de desarrollo temporal diferido; aquí la acción tiene que ser rápida y concreta, aplicada sobre una región específica. “En la acupuntura, lo importante es que el pinchazo sea rápido. No es concebible que en la acupuntura se introduzca la aguja con presiones lentas y dolorosas. La acupuntura exige rapidez y precisión”.⁶

Una alternativa más es la no intervención o, en su caso, la mínima intervención, consistentes en la utilización extremadamente limitada de recursos y posibilidades de actuación, considerando que las propias acciones consisten en plantear una simiente, crear un catalizador, o iniciar un proceso cuyos resultados sólo pueden predecirse parcialmente.⁷

3 *Idem*.

4 Véase Secretaría de Desarrollo Social, Glosario de términos de desarrollo urbano de SEDESOL (online), Disponible en: <http://sedesol2006.sedesol.gob.mx/subsecretarias/desarrollourbano/dgdus/documentos.htm> (Consulta: 2007, noviembre).

5 Véase Gausa, Manuel (et. al), *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p. 328.

6 Lerner, Jaime, *Acupuntura urbana*, Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, Barcelona, 2005, p. 13.

7 Bru, Eduard, *Nuevos paisajes, nuevos territorios*, Actar, Barcelona, 1997, pp. 6-19.





Mexicali. De la entropía al vacío



Atlas
Abreviado
de
Paisajes Intersticiales



Atlas

En esta disertación, más que estudiar la particularidad de un caso de estudio y a partir de esta localización construir un marco en el que se ajusten las exclusivas condiciones de dicho caso, se ha abordado en esta tesis un fenómeno del que participan muchas ciudades del globo -tanto las metrópolis que representan un foco de atención mediático, como aquellas en las que sin entrar en esta categoría ya experimentan la emergencia de intersticios; es a través este atlas que se conforma una breve lectura de una de ellas.

Este se muestra como una cartografía tangente a toda aquella proyectada por la planeación urbana, es aquí donde los datos duros que arroja la **estadística** y la **geografía urbana** se emblandecen con el **relato empírico** de distintos eventos en los que un *urbanitas* puede verse impactado al habitar la ciudad desde y al borde de sus intersticios.

Mapas, gráficas, registros fotográficos, narrativas y otros recursos -como la exploración de estrategias en algunos casos- se presentan en esta breve compilación cuyo formato guionístico escinde una escritura lineal, acudiendo al *zooming* (acercamientos y alejamientos) y a un entramado de desplazamientos -agendados o no- por Mexicali.

El atlas se ha venido construyendo a medida en que los ires y venires desde y hacia esta ciudad han trazado el diagrama que se entiende ahora como el paisaje intersticial, ese que no tiene cesar mientras la ciudad se extiende o, simplemente, en tanto la ciudad sea; atlas a la manera de un *cahier du voyage* en el que cada viaje, cada retorno, esboza un trozo de ciudad descubierta (un intersticio nuevo, o uno que ha sido llenado). También resultaría como una suerte de guía de recorridos que el turismo no contempla. Un montaje entre distintos procesos, por una parte la reflexión que implica esta tesis, la elaboración de un Sistema de Información Geográfica (GIS) y el (re)conocimiento subjetivo de Mexicali.

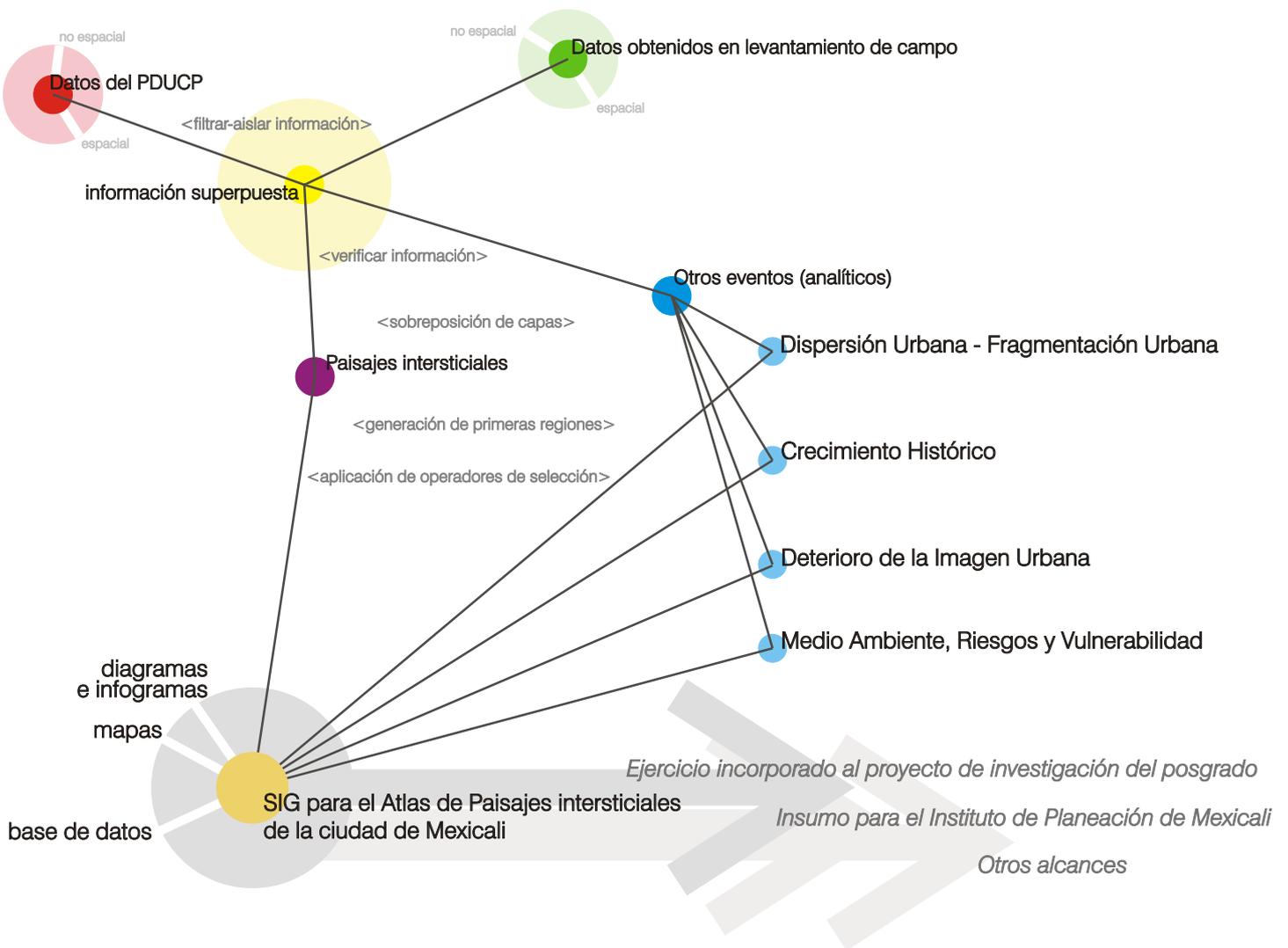
Asimismo, el atlas sirve como preámbulo de diversos ejercicios que, presentados en un formato ensayístico, exploran los intersticios de esta urbe al mismo tiempo que prospectan lo que una estrategia lograría soportar.

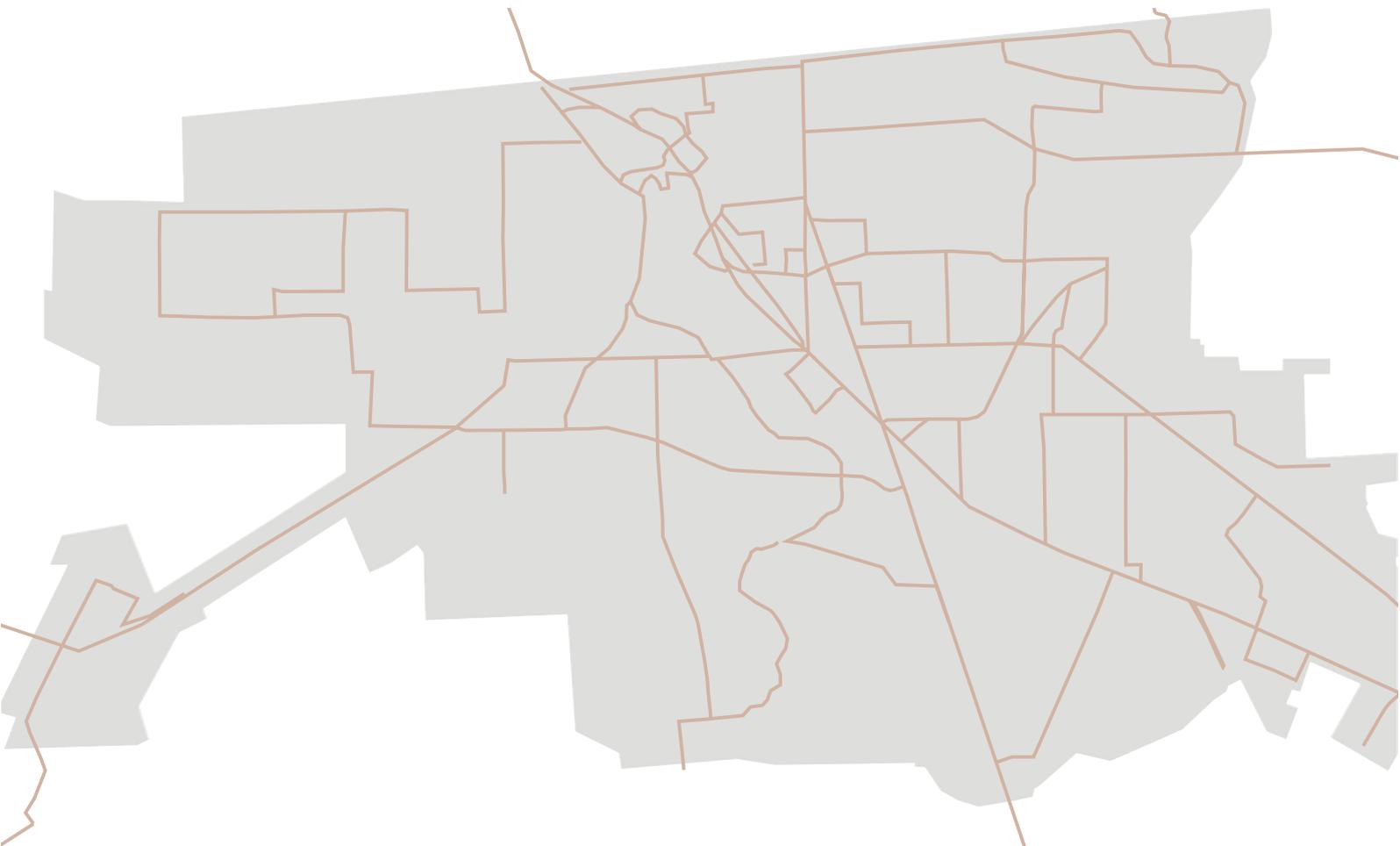


sistema de información geográfica

En el contexto de un Sistema de Información Geográfica (SIG), a continuación se muestra el referente que sirvió de pauta para la elaboración de los distintos mapas que en conjunto forman una parte sustancial de este apartado. En este sentido, se ilustra el proceso en que la pragmática de este recurso se apoya.

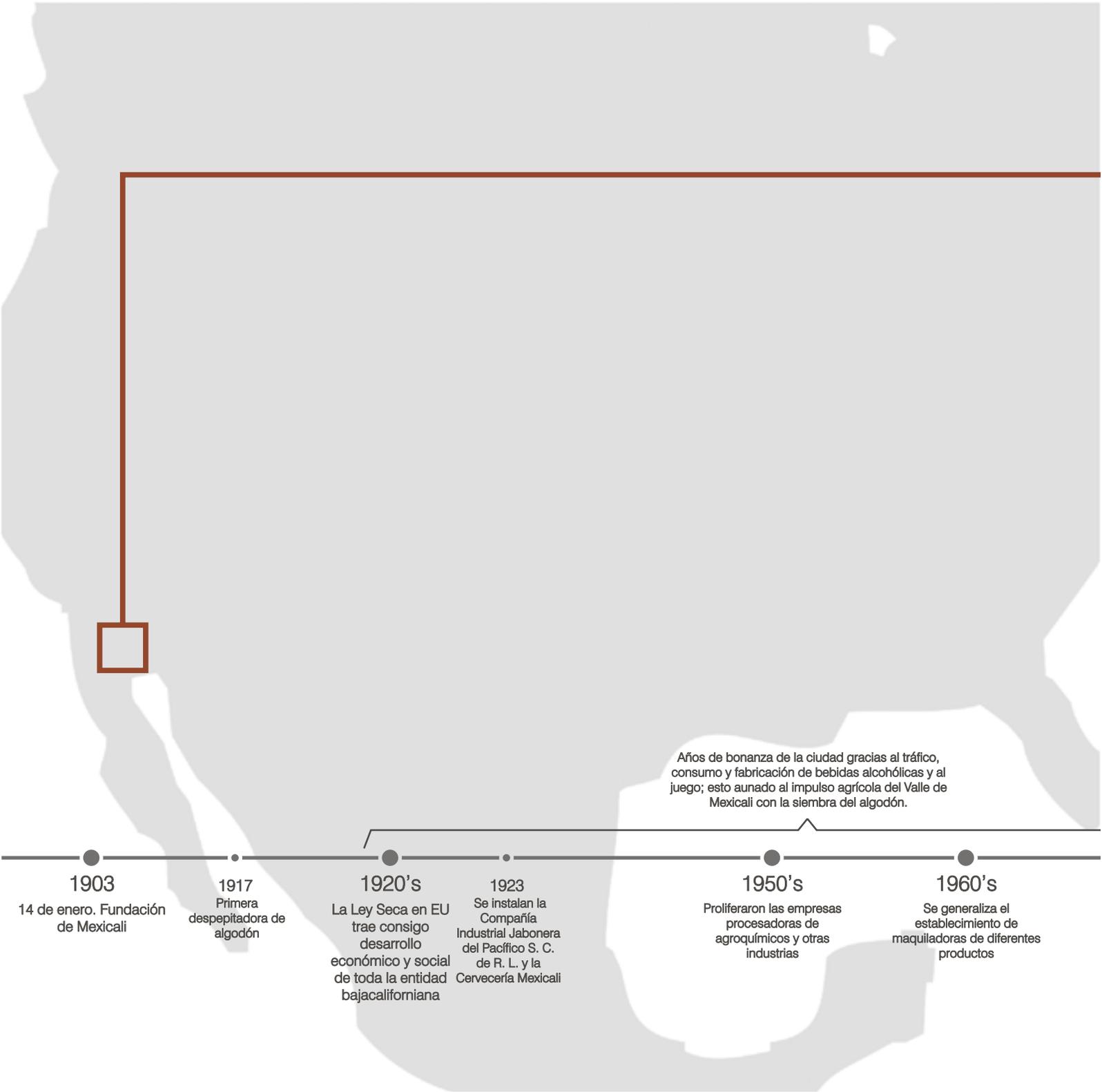
Dentro de la retórica tecnicista de esta herramienta se puede entender que los paisajes intersticiales representan el "evento espacial" preponderante del sistema, mismo que se complementa por una serie de "eventos analíticos" que, una vez dado el cruce entre ambos, resultan las regiones características de cada mapa.





relato empírico

Complementando el atlas que de inicio se vió esbozado como el calco de los datos que arroja la estadística, ahora se muestra el *mapeo* de otros eventos, ese “otro” que ofrece la oportunidad de ubicarse en otro contexto disciplinar; el *Atlas* se (re)elabora con la ayuda del relato empírico. Así, las siguientes cartografías parecieran descomponerse, se desentienden de toda propiedad descriptiva en atenta a los métodos convencionales de ilustrar el urbanismo; las regiones de la información geográfica se conjugan con la narración de los procesos que se capturan, o de aquellos instantes que se desdoblan para ir más al fondo de la superficie. Si la convención se enfoca en las reservas urbanas, el relato descubre que son intersticios...





Capital del Estado Libre y Soberano de Baja California. Ciudad más al norte de Latinoamérica. Ubicada en el noroeste de México (32° 40' norte, 115° 28' oeste), hace frontera con la ciudad estadounidense de Calexico, California.

Denominada coloquialmente “la ciudad que capturó el sol” dado que sus altas temperaturas en verano alcanzan los 45 °C. Es la segunda ciudad más poblada delestado, esto de acuerdo al Segundo Censo de Población y Vivienda 2005 en donde se indica un total de 653,046 habitantes;⁺ su área urbana ocupa 20,633.52 has.^{**}

⁺ Fuente: INEGI.

^{**} Area Urbana al 2004. Fuente: Instituto Municipal de Investigación y Planeación Urbana de Mexicali. (IMIP, 2007)

Mexicali

Con la consecuente intervención de solares y zonas industriales obsoletas se hace evidente la desocupación de buena parte del sector central de la ciudad; simultáneamente el área urbana experimenta un notable crecimiento.

1965-71

Crisis de la Salinidad en el Valle Agrícola de Mexicali

1990's

Intensa promoción de la ciudad como anfitriona de la industria maquiladora

2003

Se registra un descenso en el crecimiento económico de Mexicali, en buena parte causado por la fuga de capitales que provocó la mudanza de diversas maquiladoras

* La información presentada en la línea de tiempo ha sido obtenida de: Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Autónoma de Baja California, *Mexicali: una historia*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1991.

crecimiento histórico

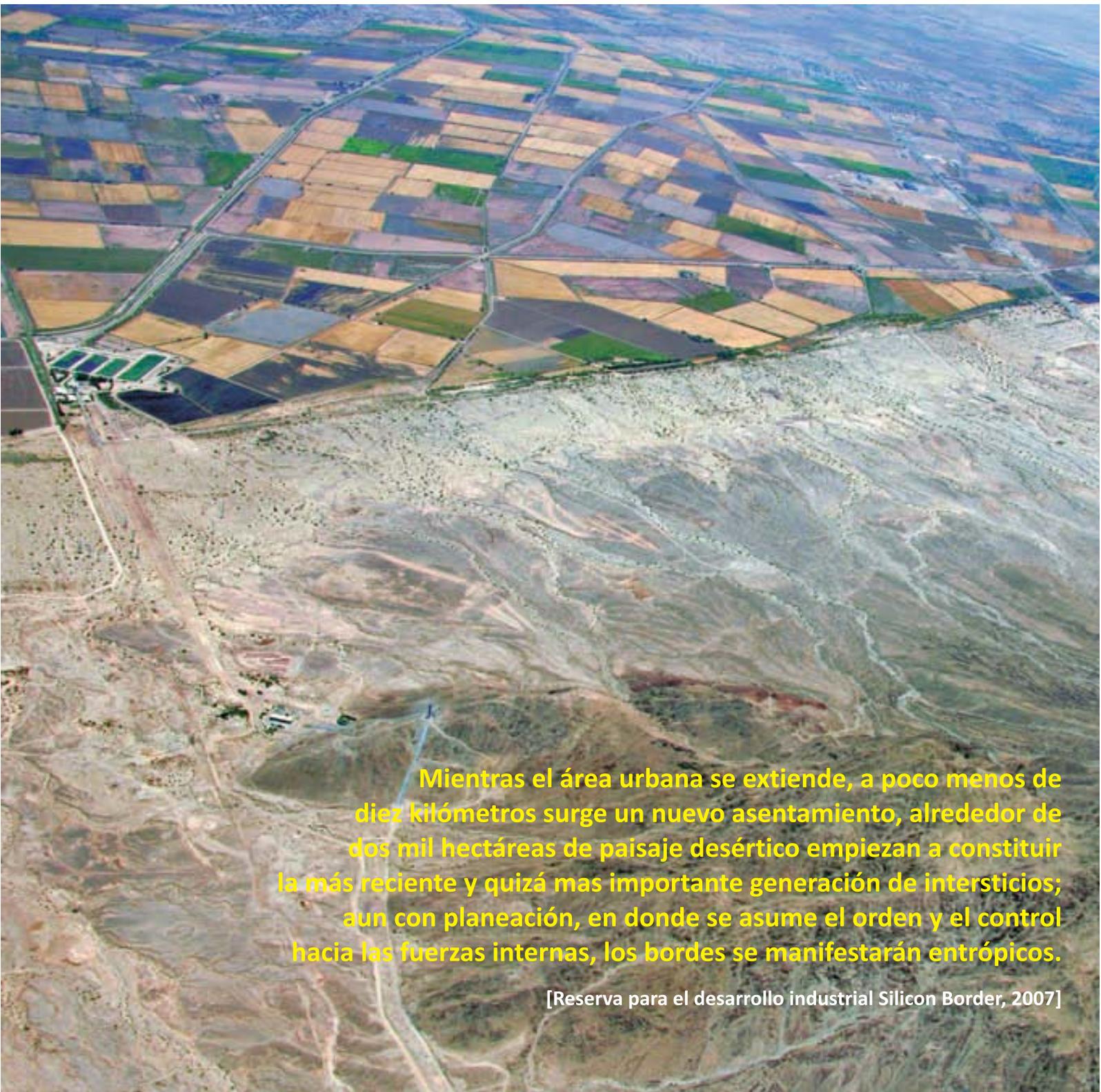
Se ilustra el incremento periódico del área urbana con respecto a las superficies ocupadas. Conformándose periodos de veinte años, exceptuando la última fase (1998-2004).*



Periodo de Crecimiento

1900-1920		
1920-1940	Entre 1940 y 1950 hubo varios factores decisivos para el crecimiento urbano de Mexicali, como el desarrollo agrícola, y el inicio del Programa de Braceros, convirtiendo a la región en un polo de atracción poblacional proveniente del interior de la República.	Al iniciarse el establecimiento de maquiladoras de diferentes productos, y ensambladoras hacia los límites del área urbana se crearon fuentes de empleo, surgiendo desarrollos habitacionales en la periferia de la ciudad.
1940-1960		
1960-1980	Se llevaron a cabo obras de urbanización y de dotación de equipamiento urbano, así como la construcción de centros comerciales.	Se registra un fuerte incremento en la producción de vivienda, conformando una expansión del área urbana hacia la periferia, en donde el suelo presenta valores más bajos.
1980-1998		
1998-2004		

* El mapa es una graficación propia basada en datos y cartografía facilitados por el Instituto Municipal de Planeación de Mexicali (IMIP, 2007).

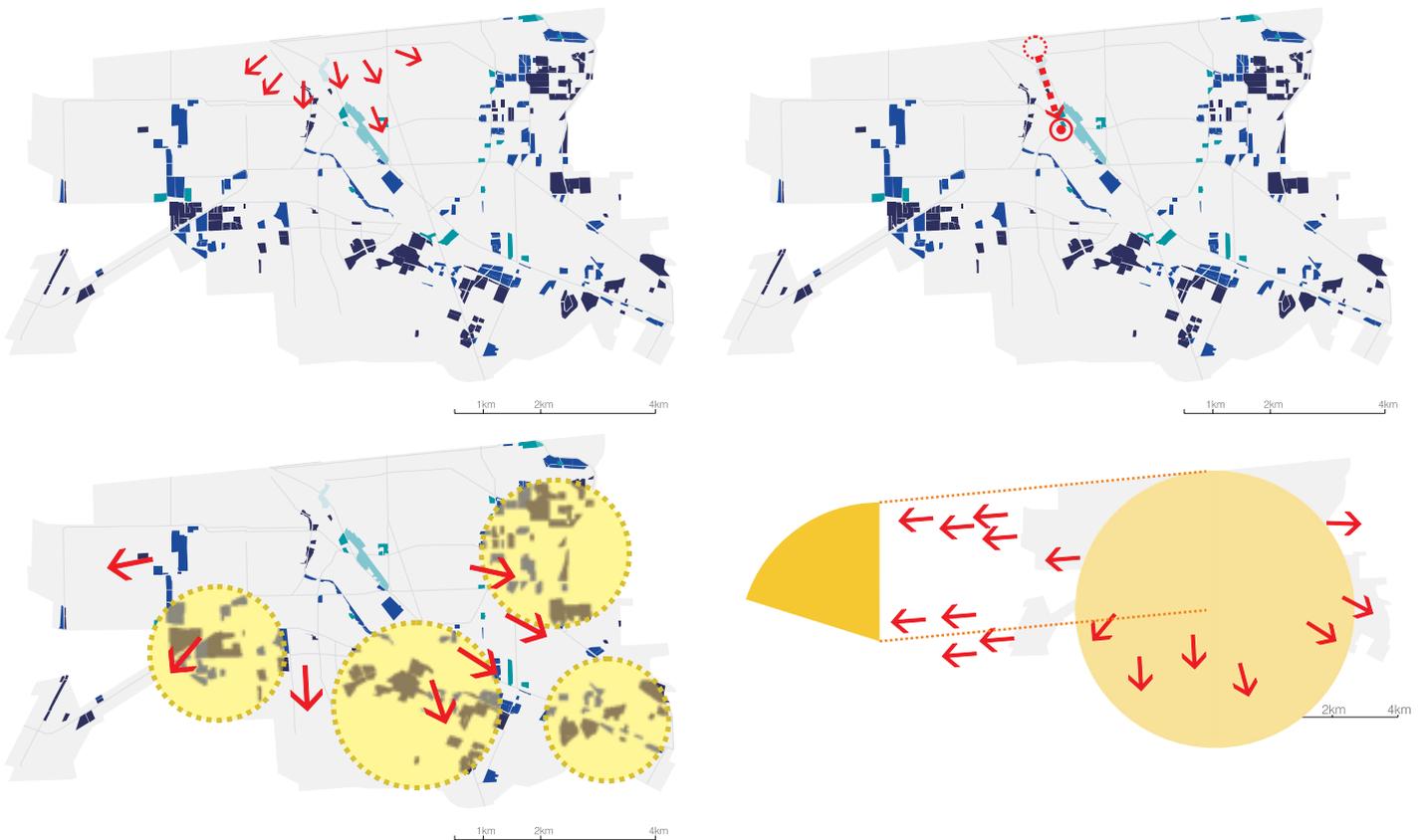


Mientras el área urbana se extiende, a poco menos de diez kilómetros surge un nuevo asentamiento, alrededor de dos mil hectáreas de paisaje desértico empiezan a constituir la más reciente y quizá mas importante generación de intersticios; aun con planeación, en donde se asume el orden y el control hacia las fuerzas internas, los bordes se manifestarán entrópicos.

[Reserva para el desarrollo industrial Silicon Border, 2007]

[DES]crecimiento histórico

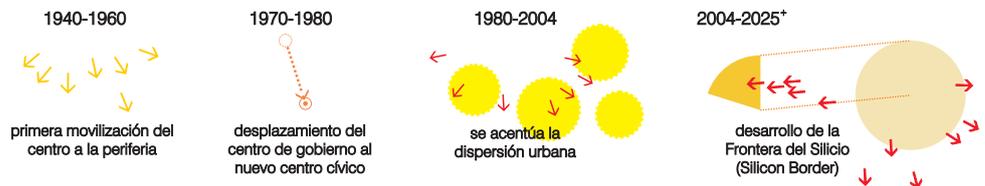
Trás los cuarenta años de su fundación la ciudad ha experimentado un proceso de generación de intersticios. Mientras la planeación convencional registra las etapas de crecimiento, estos mapas evidencian tres generaciones caracterizadas por el [des]crecimiento urbano y prospecta un evento hacia el año 2025.*



Periodo de Crecimiento Colindante al Intersticio

- 1920-1940
- 1940-1960
- 1960-1980
- 1980-1998
- 1998-2004

Eventos por Generación



* Los mapas son elaboración propia basada en datos facilitados por el Instituto Municipal de Planeación de Mexicali (IMIP, 2007).

** Fuente de los datos históricos: Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Autónoma de Baja California, *Mexicali: una historia*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1991.

* De acuerdo a información obtenida de: www.siliconborder.com (Consultada: Febrero, 2008)

1 generación de intersticios

El crecimiento poblacional de 1940 a 1960 convirtió al antiguo centro de la ciudad en receptáculo de los migrantes por su cercanía con el cruce fronterizo, transformando y deteriorando la zona; esto ocasionó que la población residente de la zona centro optara por movilizarse hacia la periferia.

La construcción del Centro Cívico de Mexicali entre 1970 y 1980 trajo junto con la centralización administrativa de la ciudad la consecuente desocupación de edificios en el Centro Histórico y Comercial y en la Segunda Sección de la ciudad.

2 generación de intersticios

3 generación de intersticios

La fuerte tendencia de crecimiento entre 1980 y 1998 e incluso hasta la fecha ha dejado un número importante de solares desocupados. Se acentúa así la dispersión urbana.

Silicon Border ocupará una superficie correspondiente a una quinta parte del área urbana actual de Mexicali



tipología de paisajes intersticiales

Se muestran las diferentes caracterizaciones que conforman en su totalidad los paisajes intersticiales, es decir, grandes baldíos, predios rústicos y áreas desocupadas.



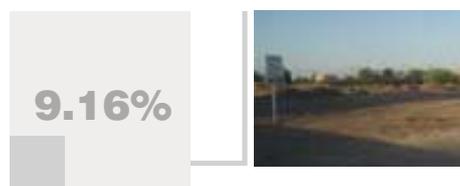
Predios Rústicos*

Son superficies en las cuales se realizan actividades pecuarias y de agricultura, o alguna de estas dos.



Grandes Baldíos Urbanizados*

Están integrados al desarrollo urbano, interfiriendo con la continuidad de la traza urbana, que se encuentran desocupados y sin utilizar, y que "cuentan a pie de predio con la disponibilidad de los servicios básicos de infraestructura", conformados por una superficie mayor a 1 hectárea.



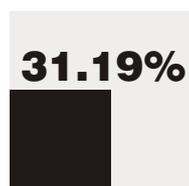
Grandes Baldíos No Urbanizados*

Son aquellas superficies desocupadas y sin utilizar, mayores de 1 hectárea no urbanizadas, es decir, que no cuentan a pie de predio con la infraestructura para integrarse de forma inmediata al desarrollo urbano.



Áreas Desocupadas*

Son espacios obsoletos, ya sean áreas industriales, estaciones de ferrocarril, espacios contaminados o bordes faltos de una incorporación eficaz.



Total de Intersticios en el Área Urbana

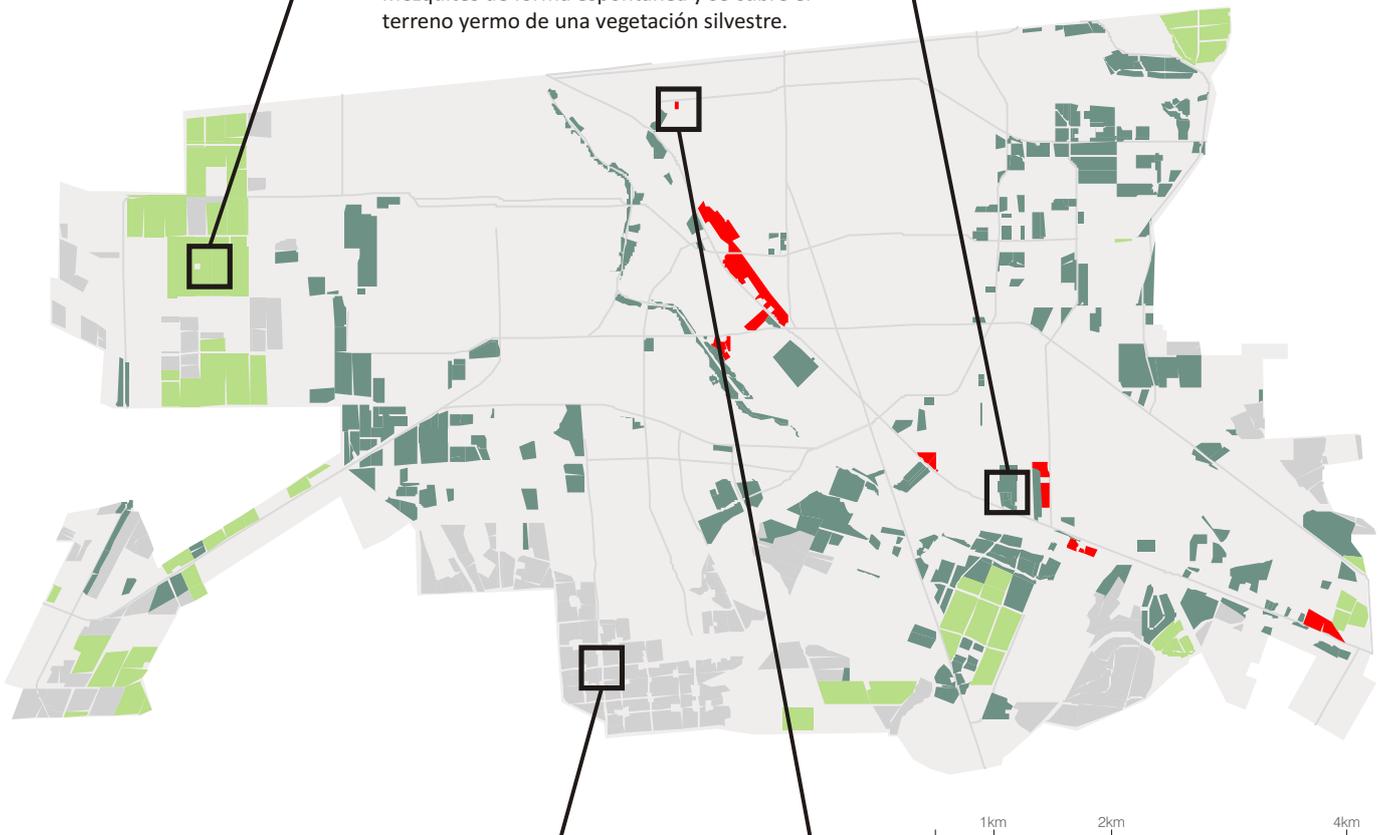


* Los mapas son graficación propia basada en datos y cartografía facilitados por el Instituto Municipal de Planeación de Mexicali (IMIP, 2007).

+ El mapeo de estas regiones se basa en la información acumulada de levantamiento de campo, junto con la fotointerpretación.

Solares cuya colonización se ve pausada, la percepción de espacio atrapado es más evidente: confinado por edificaciones y emplazado en un tejido urbano saturado, su superficie tiende a perder el color de la tierra con la acumulación de basura.

Lugares que parecen conservar ese pintoresquismo del paisaje rural característico del valle agrícola de Mexicali, amplias extensiones en donde crecen los mezquites de forma espontánea y se cubre el terreno yermo de una vegetación silvestre.



Descampados que anuncian el advenimiento del orden, ese orden que plantea la brea del asfalto y la homogeneizada imagen de los desarrollos de vivienda. Se trata de transiciones efímeras que median entre la densidad de una perifería creciente, frente al horizonte amplio de las reservas de suelo.



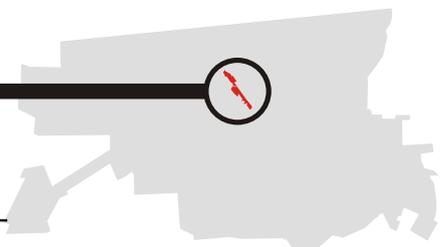
Aquí el intersticio no puede ya relatarse desde la segunda dimensión ni explicarse desde lo pedestre de sus lindes, un relato así sería un tanto absurdo. Es necesario entrar en él, que no es vacío, no es un espacio en donde habita la nada.

Antigua Estación Ferroviaria

Hablar de identidad y carácter resultaría en una incongruencia cuando el lugar se trata de un intersticio. Estos son territorios inciertos, alejados del ritmo de la ciudad, territorios que los ciudadanos, en general ingoramos o preferimos ignorar.

No obstante son el reducto incontaminado en el que resulta válido el ejercicio de la libertad individual o de ciertas colectividades.

Las máquinas, las vías, el ruido intermitente de las locomotoras, el silencio que parece constante, las viejas estructuras... ¿En qué medida necesita conservar la ciudad estos vestigios?



inactividad prolongada

Zonas que registran un receso temporal prolongada, cuya obsolescencia de uso a instigado el abandono.

intensidad media

Circuitos a escala barrial, vías alternas de acceso, áreas habitacionales vecinas con implicaciones visuales o de tránsito.

uso pasivo

Áreas que presentan alguna leve alteración en el paisaje debido a la ocupación pasiva; representan también aquellas rutas que se conforman en periodos confinados durante el día o que implican saturación esporádica al darse determinados eventos.

alta intensidad de uso

Ámbitos cargados de actividad, vialidades o sendas peatonales con mayor flujo, así como los nodos que estas provocan.

elementos que proporcionan **escala paisajística**

El puente "Independencia" permite la más cercana e inmediata aproximación con el lugar, se posibilita visualmente la experiencia intersticial, se distingue la topografía de la ciudad y su orografía distante, así como el crecimiento urbano horizontal.

elementos que proporcionan **escala urbana**

La presencia de estructuras con preponderancia en el paisaje, o bien la densidad de edificación sobre el tejido urbano, brindan esta condición.

elementos que proporcionan **escala humana**

Edificaciones o estructuras cuyas características confieran esta noción; resultado también de los atributos de determinado emplazamiento.

intensidad sensorial

Se intensifica la percepción de intersticio, esto considerando el impacto que pudieran provocar determinadas experiencias de las cuales el paisaje participa.

singularidad histórica

singularidad social

singularidad simbólica

conformación paisajística ruina / descampado



* Esta graficación tripartita está parcialmente basada en un ejercicio de lectura del lugar extraído de: Robles Cairo, Cuauhtémoc, "El lugar, su lectura y valoración como principio fundamental en la solución del proyecto arquitectónico". Tesis para obtener el grado de Maestro en Arquitectura, UNAM, 1998.

...el crecimiento

Cuando la ciudad parece terminarse, donde traza urbana y parcela conforman un tejido en constante movimiento, dicho borde celebra la totalidad de la urbe. Donde suele entenderse que no hay lugar para los espacios libres; los espacios abiertos son sometidos también al control. La comunidad amurallada y la colonia popular definen sus confines, lo vacío... Habrá de llenarse, todo.



itodo!

el gran baldío...

Es cuestionable asociar el vacío con la nada, un lugar que evoca los suburbios, ese solar escondido entre edificaciones, inaccesible, propicio para que sea colonizado por el urbanismo y la arquitectura; el espacio fácil para un proyecto, con las dimensiones adecuadas para que lo nuevo se haga evidente. Es intersticio, y lo es precisamente por su posición en la ciudad, está al centro, pero parece que la ciudad ya no se hace presente.

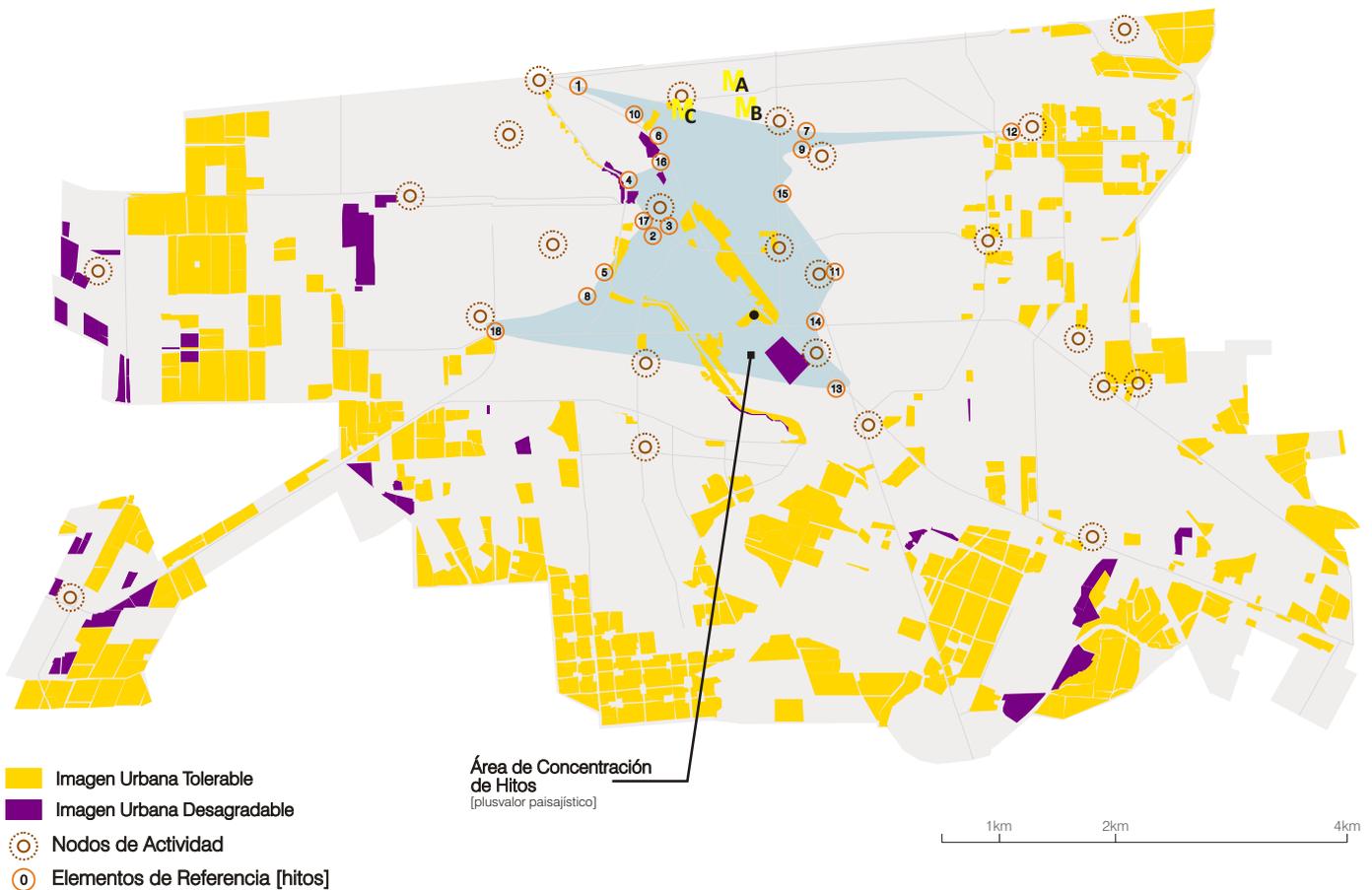


centro



¿nada?

imagen urbana del entorno



Recintos

- 1 Catedral
- 2 Edificio de los 3 Poderes
- 3 Plaza Calafia
- 4 Centro de Ferias y Exposiciones FEX
- 5 Plaza Centenario (Asta Bandera)
- 6 Teatro del Estado
- 7 Estadio "Nido de las Aguilas"
- 8 Bosque de la Ciudad
- 9 Auditorio del Estado
- 10 Plaza Cachanilla
- 11 UABC Campus Mexicali
- 12 CETYS

Monumentos

- 13 Sánchez Taboada
- 14 Lázaro Cárdenas
- 15 Benito Juárez
- 16 Vicente Guerrero
- 17 Tres Poderes
- 18 Francisco Zarco

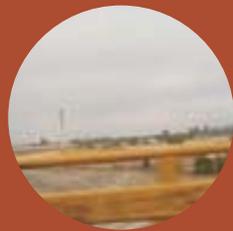
Maravillas* M

- A Edificio de la Colorado River Land Co.
 B Antiguo Palacio de Gobierno (Actual Rectoría UABC)
 C Antigua Cervecería Mexicali
-
- D El Cerro "El Centinela"
 E El Valle de los Gigantes
 F El Volcán "Cerro Prieto"
 G El Borrego Cimarrón



7 maravillas*

* Durante los meses de agosto y septiembre de 2007, como consecuencia del efecto mediático de las nuevas maravillas del mundo, la ciudad de Mexicali evitaba quedarse sin conformar lo propio. Un periódico local fue el instrumento para propiciar en la ciudadanía una suerte de conducta primate: tener siete maravillas, menos de la mitad ocupan el ámbito de lo urbano-arquitectónico.



7 intersticios [maravillosos]

Plaza Centenario

Una plaza inaugurada en el 2003 con motivo de la celebración del centenario de la ciudad, parece sumarse al

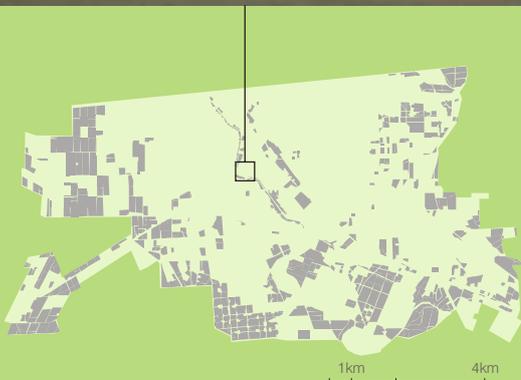
31.19%

que ocupan los intersticios en el área urbana

... se vacía

Una mala idea, muy bien diseñada, sigue siendo una mala idea.

Paolo Soleri



... se llena

Parque Vicente Guerrero

Uno de los primeros pulmones urbanos experimenta un proceso de entropía al ser colonizado por nuevas arquitecturas, interfiriendo con el escaso

2.01%

del área urbana que es ocupado por áreas verdes







Implicaciones. Las políticas urbano regionales en la generación de intersticios

Por las dimensiones que alcanza el tema que aquí se discierne, resulta insoslayable el acercamiento a disciplinas en las que confluyan una justa sensibilidad y una problematización del fenómeno; si bien -dentro del marco conceptual que integra dicha investigación- se han incluido ya reflexiones en las que participan particularmente la antropología, la filosofía y la producción artística, la oportunidad de incluir las implicaciones que la dinámica socioeconómica -en el contexto de las políticas urbanas- ha tenido sobre la generación de intersticios en la ciudades, es algo que debe valorarse y verse contenido en una investigación que busque presentarse como un proyecto holístico. Aunque esta tesis no ambiciona digerir tantas disciplinas como sea posible sino, por el contrario, se refugia sólo en aquellas en las que el paisaje intersticial encuentre una elocuente conexión -considerando que la formación de quien la presenta es tendiente hacia las artes y las humanidades; la experiencia adquirida dentro del ámbito profesional, participando en estudios y proyectos de planeación urbana, ha permitido observar la necesidad de que dentro de los alcances que se plantea esta disertación está enriquecer el marco conceptual con lo acontecido, *grosso modo*, en torno a las

políticas urbanas; estableciendo una revisión histórica abreviada en el contexto de lo local (es decir, la ciudad de Mexicali) pero partiendo en muchos aspectos desde la referencia que ofrezcan las escalas regional o global.

La fundación de Mexicali se remonta al año de 1903, cuando el 14 de marzo, se nombró Juez Auxiliar de Paz, dependiente del valle de Los Algodones, al señor Manuel Vizcarra, instituido como primera autoridad del poblado.¹ La consolidación paulatina de su valle agrícola, inaugurado con forrajes en apoyo a las explotaciones ganaderas pero que vio su extensión desde 1912 con el cultivo del algodón, trajo consigo el establecimiento del soporte industrial para su eficiente explotación, hecho que se hizo patente con el alza de precios de la fibra (esto como consecuencia -entre otras tantas- de la primera guerra mundial). De este modo el sector obrero se empieza a conformar en aquel pequeño poblado en el que se empezaban a construir despepitadoras, compresoras y plantas procesadoras de aceite. La ciudad, cuyo trazo urbano correspondía geométricamente con el de la localidad vecina de Calexico, llega al año de 1920 conformando un área urbana como producto de la fuerte inmigración china instigada desde finales del XIX por los Estados Unidos y cesada legalmente -por este mismo país- desde 1904. De tal modo que las exigencias de mano de obra para el incipiente valle agrícola como un hecho necesario, aunado a la escasa población de la actual capital bajacaliforniana, advirtió como algo imperioso el hecho de facilitar la entrada de asiáticos a trabajar en nuestra región.

Otro evento en que se mostró impactado el crecimiento urbano de Mexicali es la entrada en rigor del *Volstead Act* (conocida como la Ley Seca) en el año de 1919. Con ella se pretendía -desde la perspectiva puritana del gobierno republicano vigente- dar un giro a la moralidad del país prohibiendo la fabricación, comercialización y consumo de alcoholes (vino, cerveza whisky, etc). Aunque la Ley Seca no cumplió los ob-

¹ En 1968 se organizó un congreso de historia para determinar la fecha de fundación de Mexicali y en el cual se determinó que el día en que se nombró la primera autoridad de Mexicali fuera designado como la fecha de su fundación. Véase Instituto de Investigaciones Sociales, UABC, *Mexicali: una historia*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1991, p. 37.

jetivos que pretendía,² en ciudades fronterizas al igual que en otras cercanas a la línea divisoria con el país vecino, fueran erigidas fábricas y expendios de bebidas alcohólicas, así como negocios afines: prostíbulos, hoteles, restaurantes, casas de juego, estableciéndose incluso el tráfico de drogas (opio). Mexicali no fue la excepción, por lo que muchos extranjeros, principalmente norteamericanos y chinos, establecieron esta clase de negocios en el primer y segundo cuadro de la ciudad.³ El corazón de la ciudad se transformó en centro de comercio, sobre todo nocturno; la proliferación de anuncios y la creciente edificación de tipologías dedicadas al espectáculo transformó la imagen urbana de aquel pacífico poblado.

Sin embargo, un periodo de crecimiento más acelerado se experimentó a partir de 1940, particularmente de 1942 a 1964, cuando con un convenio diplomático entre Estados Unidos y México, conocido como el Bracero Program, casi cinco millones de mexicanos entraron a laborar en los campos agrícolas de los Estados Unidos convirtiendo a la agricultura norteamericana en la más rentable y avanzada de todo el planeta. Su arribo alteró el medio social y económico de los asentamientos fronterizos.⁴ Es importante comentar que para finales de los años treinta la primera etapa del ferrocarril Sonora-Baja California ya estaba construida y la conclusión de dicha infraestructura se registran en el año de 1948, con ello se facilitó la comunicación de la Baja California con el resto del país; asimismo, se incrementó el número de población migrante hacia la región noroeste del país. Por su parte, la situación agraria del valle de Mexicali se empezaba a ver beneficiada al grado de que la superficie de suelo agrícola se extendiera notablemente.

De este modo, en Mexicali su antiguo centro se convirtió en la estancia de migrantes (tanto de aquellos que solamente transitaban por la ciudad y cuyo destino final era el medio rural norteamericano,

2 Antes al contrario, dicha prohibición incentivó el consumo, especialmente de alcoholes de alta graduación y se convirtió en un auténtico problema de salud pública al alentar indirectamente la destilación ilegal. Pero sobre todo, dio alas al contrabando y al mercado negro, controlados por bandas de gánsters que hicieron de los Estados Unidos un lugar inseguro, debido a los sobornos frente a la justicia. El chantaje y los ajustes de cuentas entre bandas fueron algo corriente en este período; mafiosos como Al Capone, acumularon un inmenso poder y el Estado hubo de crear unidades policiales especiales para atajar la corrupción de la propia policía.

3 Véase Gómez Estrada, José Alfredo, *Breve historia de un oscuro estigma: Mexicali y Tijuana en la década de los años veinte*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1984, pp. 29-33. Para una crónica reciente y bien ilustrada de este fenómeno véase Trujillo Muñoz, Gabriel, *Mexicali centenario: una historia comunitaria 1903-2003*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 2002, pp. 43-52.

4 Véase Instituto de Investigaciones Sociales, UABC, *op. cit.*, p. 54.

como para los que veían oportunidades de empleo en el valle mexicalense), dándose así una importante transformación de este sector pionero de la ciudad. La sobrepoblación territorial de los primeros cuadros de la urbe ocasionó que se diera un desplazamiento por parte de la población residente hacia las zonas periféricas.⁵ Así, una primera generación de intersticios se presenta en medio de esta dinámica urbana como consecuencia de una política regional de orden migratorio.⁶

Esto podría entenderse entonces como una primera implicación que la política tiene sobre el paisaje intersticial en Mexicali: la saturación urbana instiga a que pobladores residentes de las zonas centrales se asienten en la periferia, generando un irremediable deterioro de aquellos primeros inmuebles y -en general- de todo lo que ahora entendemos como centro tradicional. Aquí, por ejemplo, podemos ver ejemplificado con anticipación aquello a lo que se refiere Peter Taylor quien valora la importancia de la escala de economía-mundo sobre la de Estado-nación. Es decir, que Mexicali -considerando desde luego su patente posición como asentamiento fronterizo- debe en buena medida su génesis como centro de población, así como sus primeras condiciones de detrimento urbano a los efectos que los Estados Unidos como potencia (o centro, de acuerdo al enfoque de Taylor) dentro de esta economía-mundo impuso en tanto a política social (Ley Seca) y política exterior (cese de la migración de oriente y apertura del programa bracero).⁷

Otras implicaciones importantes se pueden acotar entre los años 1960 y 1980, periodo en el cual el área urbana alcanza finalmente las 7,590.89 has., lo que representa casi un 50% del área urbana actual.⁸ Tras el desafortunado momento que vivió el cultivo del algodón (en medio de un fuerte problema local de salinidad en el agua utilizada para el riego junto con la caída del precio en el contexto internacional) y la terminación del programa bracero se generó una severa crisis en la cual el desempleo resultaba sintomático

5 La población de Mexicali se incrementó de un modo importante en 20 años (1940 a 1960); pasando de 18,775 habitantes a 179,539 habitantes. (INEGI: VI y VII Censos Generales de Población).

6 En este sentido, aunque el crecimiento generado en el periodo de 1940 a 1960 está estrechamente relacionado con el programa bracero, habría que recordar la importancia que implicó el rechazo de los Estados Unidos hacia los orientales en décadas anteriores.

7 Con respecto a las nociones de Economía-mundo, estado-nación y localidad véase Taylor, Peter, *Geografía política*, Trama editorial, Madrid, 1994, pp. 115-137.

8 Fuente de los datos estadísticos: Instituto Municipal de Investigación y Planeación Urbana (IMIP - Ayuntamiento de Mexicali, 2007).

de dicho periodo. En respuesta a la crisis que se vivía en esta región del norte, en 1965 se creó el Programa de Industrialización Fronteriza (PIF) diseñado por el gobierno federal y cuyos objetivos eran aprovechar la mano de obra “rechazada” a lo largo de la frontera, crear nuevos empleos, incrementar los niveles de vida de la población, introducir nuevos métodos de manufactura e incorporar materia prima mexicana a los procesos de producción (Zenteno, 1995). Dentro del PIF el objetivo de mayor alcance ha sido el de la industria maquiladora de exportación, que para fines de los años setenta, y especialmente las décadas siguientes se ha perfilado como el modelo industrial que el gobierno mexicano ha impulsado para superar la crisis de los noventa.⁹ Este impulso de la maquiladora incrementó aquella atracción que había caracterizado a Mexicali en décadas anteriores como un destino próspero; ya iniciados los setenta, las oportunidades de trabajo y la disponibilidad de suelo para el desarrollo urbano colocaban a la capital bajacaliforniana como un foco importante a nivel nacional. Interesa en este caso citar al prestigiado economista Fernando Fajnzylber cuando nos habla del modo en que el estado coadyuva a que la empresa internacional se establezca en virtud de reorientar la economía local.¹⁰

Aquel auge que aún provocó en los últimos años noventa a denominar tan prometedoramente a esta urbe “ciudad industrial”, trajo particularmente desde 1965 (fecha en que se establece el primer parque industrial de la ciudad) una suma importante a la población, al mismo tiempo que la extensión del área urbana con nuevos asentamientos ocupados básicamente por viviendas que brindarían techo al consolidado sector obrero. El establecimiento de las primeras industrias en las zonas suburbanas y la consecuente ocupación de la periferia por desarrollos habitacionales fue dejando con el paso del tiempo, y en la medida en que se establecían nuevos parques industriales, grandes reservas intraurbanas que se fueron comportando como islas inactivas entre, por un lado, un área urbana creciente desde el centro y, al extremo, aquellos

⁹ El Programa de Industrialización Fronteriza (PIF), surgido en la plenitud del desarrollismo mexicano, puede entenderse como de inspiración keynesiana, ya que si bien se da apertura a un buen número de filiales, John Maynard Keynes afirmaba que “sólo el Estado puede restaurar los equilibrios fundamentales” (Hansen, 1967). También véase Moncayo Jiménez, Edgar, “Nuevos enfoques teóricos, evolución de las políticas regionales e impacto territorial de la globalización”, ILPES-CEPAL, Santiago de Chile, 2002, pp. 40-45.

¹⁰ Véase Fajnzylber, Fernando, “La empresa internacional en la industrialización de América Latina”, en Serra, José, *Desarrollo latinoamericano. Ensayos críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 122-158.

sectores suburbanos cada vez mas dispersos, crecimiento horizontal que condiciona también a muchas ciudades de Norteamérica, originando igualmente un desperdicio de suelo urbano.¹¹ En este sentido, el enfoque hacia el sector secundario -con sus respectivas y ya citadas consecuencias- puede entenderse como otra implicación generadora de territorio intersticial.

En este momento es cuando logra poner de manifiesto el gran peso de componentes tales como la línea Internacional, la vía del ferrocarril y la puerta de paso, aunado al trazo urbano fundacional, mismo que ha sujetado a lo largo del tiempo las organizaciones espaciales a una estructura simple y rígida, constituida por la permanencia de un núcleo adosado al borde (frontera). A partir de éste se han organizado los tejidos de muchas ciudades fronterizas (Agua Prieta, Nogales, Tijuana, Ciudad Juárez, entre otras) mediante tramas viales que constituyen armazones urbanos de funcionamiento radiocéntrico. El crecimiento del área urbana tiende a configurar franjas concéntricas en forma de herradura, o círculo incompleto interrumpido en la línea de frontera. Esto manifiesta, entre otros datos, la expulsión continua de asentamientos populares hacia las innovadas periferias geográficas.

Confinado en ese mismo periodo, que abarca de 1960 a 1980, es importante anotar un suceso no menos relevante; se trata del desplazamiento del centro tradicional de la sede del gobierno estatal (junto con buena parte de la administración pública en sus tres niveles) hacia el nuevo Centro Cívico y Comercial de la ciudad. La conformación de esta nueva centralidad provocó la paulatina desocupación de edificaciones emplazadas en los primeros cuadros de la ciudad, la caída de la actividad comercial, el cierre de aquellos establecimientos que asistían o complementaban las labores de los administradores públicos y -en general- el desplome de la vitalidad de este primer sector urbano; la obsolescencia del centro tradicional de la ciudad (situación en la que permanece todavía) es ocasionada por una fallida planeación urbana en la que si bien se conformó un plan maestro que se ocupara del ordenamiento territorial del nuevo Centro Cívico y Comercial y sus reservas aledañas, al parecer la planeación no contempló el devenir de un desplazamiento tan importante.

¹¹ Véase Berger, Alan, *Drosscape. Wasteland in urban America*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, pp. 18-21.

La novedad frente a la ruina, dicotomía que empezó a resultar como producto constante de una planeación equívoca en la que riqueza y pobreza se colocan como polos cada vez más opuestos, ampliándose la esfera de dominación capitalista. (Jury, 1984).

Ante la imperante demanda de servicios públicos en aquellos asentamientos que se originaron con la creciente industrialización, es a mediados de la década de los ochenta cuando diversas obras de infraestructura y de dotación de equipamiento consolidan la ocupación de aquellas zonas habitacionales. Es entonces cuando la ciudad de Mexicali tiende considerablemente hacia un crecimiento orientado a la periferia; mientras se expanden los límites del área urbana, quedan predios desocupados que podrían cubrir muchas de las necesidades de territorio actuales o bien quedar sometidas a un sistema de generación de áreas verdes y con esto evitar tanto el deterioro interno de la ciudad como la segregación urbana.¹² Asimismo, la construcción de nuevos centros comerciales representó una renovada imagen para zonas baldías del sector central de la ciudad, aunque el centro tradicional se veía cada vez más afectado por los cambios que generaba la consolidación de nuevos nodos y corredores urbanos.

Resulta sobresaliente comentar someramente cuales han sido las implicaciones que la puesta en marcha del proyecto neoliberal en México han tenido sobre la transformación territorial de Mexicali, particularmente (como ya es conocido) en tanto a la generación de espacios residuales o intersticios. Uno de los paisajes intersticiales de mayor dimensión en la ciudad, espacio que no solamente representa un punto inactivo de gran tamaño en el sector de la ciudad, sino que, por su geometría y emplazamiento en la ciudad, participa notablemente de la fragmentación del tejido urbano. Se trata de la obsolescencia que registra la zona correspondiente a la estación de ferrocarriles y sus áreas de servicio complementarias. Tras el largo proceso, que se remonta hacia los años treinta (como ya se citó en párrafos anteriores), de interconexión de todos los ferrocarriles existente, de nacionalizarlos y consolidarlos, en la década de los noventa se inició

¹² De acuerdo con el Instituto Municipal de Investigación y Planeación Urbana (IMIP) el Sur de la ciudad de Mexicali cuenta con población de un nivel socioeconómico medio, el Este con población con nivel socioeconómico medio y alto, y el Oeste y Suroeste con población con nivel socioeconómico bajo. Con respecto a la noción de segregación urbana y sus distintos tipos véase Lojkine, Jean, "De la política estatal a la política urbana: el papel del Estado en la urbanización capitalista" en Bassols, Mario; Donoso, Roberto (compiladores), *Antología de sociología urbana*, UNAM, México, 1988, pp. 527-576.

el proceso inverso de desmantelamiento y privatización del ferrocarril en México,¹³ suprimiendo de la manera menos ruidosa posible el servicio de pasajeros y cancelando servicios complementarios como los de mensajería y valores, comúnmente conocidos como “express”. Esto llevó a que muchas de las estaciones ferroviarias fueran paulatinamente desocupadas, involucradas en litigios o convertidas en refugio de indigentes. Así, se contemplaron sus infraestructuras exclusivamente como estaciones de carga y maniobra en medio de zonas habitacionales y antiguos polígonos industriales (convertidos también en vacíos urbanos); y sus austeras y funcionalistas arquitecturas en improvisadas oficinas administrativas propias de los nuevos concesionarios de tal sistema. En este orden de ideas, Lechner (et. al.) ayuda a comprender lo que (apenas) ahora experimentamos en tanto neoliberalismo: el ajuste fiscal, anunciado al poco tiempo del iniciado el mandato del actual presidente de México; la privatización de empresas públicas, situación especialmente controversial durante el gobierno de CSG; y la reforma del Estado, evento que, aunque anunciado cada seis años (y con mayor entusiasmo desde el 2000), no hemos visto cerrada.¹⁴ De este modo, el proyecto neoliberal mexicano, en tanto su versión inconclusa y tendenciosa (particularmente en el ejemplo que se menciona, en donde el beneficio le corresponde solamente al mercado) se ha tornado también en una implicación sobresaliente al provocar el desdén de la ciudad hacia este gran espacio ferroviario y junto con ello, el abandono del otrora corredor agro-industrial que mantenía activo a este sector central de Mexicali a la par de aquel sector periférico que se prolongaba a lo largo del derecho de vía del ferrocarril Sonora-Baja California.

Recientemente, la perspectiva de crecimiento económico de Mexicali está ligada con las inversiones anuales de empresas principalmente de electrónicos que establecen sus plantas de ensamblaje para la exportación principalmente a Estados Unidos. Esfuerzos continuos por parte del gobierno de Baja California y

13 El antiguo sistema ferroviario fue dividido en tres grandes regiones. En junio de 1997, las compañías *Kansas City, Southern Industries y Transportación Ferroviaria Mexicana* se hicieron con la zona Noroeste, con 3.960 kilómetros de vías, por un precio de 1.000 millones de dólares (unos 160.000 millones de pesetas). Meses más tarde fue *Grupo México y Union Pacific* quienes se hicieron con la línea del Pacífico Norte, con 6.200 kilómetros de vías, por 400 millones de dólares. Y en último lugar, Ferrocarril del Sureste, con 2.200 kilómetros de vías, fue vendida al grupo mexicano *Tribasa* por 290 millones de dólares, quien, a su vez, se deshizo de ella y la vendió a *Frisco*, filial del holding mexicano *Carso*. (Arribas, 2002).

14 Véase Lechner, Norbert; Millán, Rene; Valdés Ugalde, Francisco, *Reforma del Estado y coordinación social*, Instituto de Investigaciones Sociales - UNAM; Plaza y Valdés, México, 1999, 39-54.

del sector privado para atraer empresas a Mexicali en base a la estrategia de centrarse en los puntos fuertes de la mano de obra calificada, abundante energía y suministros de agua, entorno económico favorable y la frontera con California, uno de los estados más ricos del mundo.¹⁵ Es entonces cuando ya el mercado a través de instituciones tales como el Consejo Coordinador Empresarial o la Comisión de Desarrollo Industrial de Mexicali tiene una participación más pronunciada en materia social o en la economía, resultando -ante el excesivo intervencionismo del Estado- como el mejor garante del equilibrio y el crecimiento económicos.¹⁶ Moncayo se refiere con cierto detalle a la acumulación flexible, definiéndola como el proceso que se opta por cambiar de una única estructura de montaje en línea (fordismo) a un proceso de producción fragmentado en el que cada área se encarga de una tarea específica,¹⁷ es precisamente esta la que ha condicionado en buena medida el desarrollo urbano reciente de asentamientos como Mexicali, alentando la inmigración desde ciudades menos beneficiadas por las filiales y haciendo entender, con una retórica falaz, a los locales como habitantes de una “nueva ciudad industrial”.

Sin embargo, en el 2003 la ciudad experimenta un descenso en el crecimiento económico causado en buena parte por la fuga de capitales que provocó la mudanza de diversas maquiladoras hacia los países de oriente y en menor medida por la crisis norteamericana tras los sucesos del 11 de septiembre (IMIP, 2006). Dicho evento desalentó temporalmente el establecimiento de nuevas maquiladoras en la región, por la que buena parte de las reservas intraurbanas (grandes baldíos urbanizados o no urbanizados) asignadas con un uso de suelo industrial quedasen aun en estas fechas desocupadas. Ante este desequilibrio apareció con fuerte trascendencia la noticia de la apertura de un complejo industrial especializado en el desarrollo del conocimiento y productos de alta tecnología; especializado en nanotecnología, que pretende ser una ampliación del *Silicon Valley* (Valle del Silicio) que se ubica en el estado vecino de California. Con el proyecto

¹⁵ Todo ello ya en el marco de un sistema posfordista, caracterizado por el uso de nuevas tecnologías de la información, por el surgimiento de los servicios y trabajadores de “cuello blanco”, por la feminización de la fuerza de trabajo y por la globalización de los mercados financieros, entre otras condiciones.

¹⁶ Con respecto a la polaridad entre proyecto nacionalista y proyecto neoliberal una fuente básica ha sido: Cordera Campos, Rolando; Tello Macías, Carlos, *México, la disputa por la nación*, Siglo XXI, México, 2000, pp. 89-124.

¹⁷ Véase Moncayo Jiménez, Edgar, *op. cit.* Con respecto a la temática concerniente al posfordismo se han consultado algunas fuentes básicas, véase Cocco, Giuseppe; Vercellone, Carlo, (2007, 25 de Julio), “Los paradigmas sociales del postfordismo”, en *Caosmos* (online), disponible en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=553> (Consultado: 2007, Febrero).

de estar emplazado en las faldas del cerro El Centinela dicho Parque Industrial será llamado *Silicon Border*, ocupando en su primera etapa 1,800 hectáreas y llegando a una superficie que corresponde aproximadamente a una quinta parte del área urbana actual de Mexicali.¹⁸

Como parte de la construcción de la Frontera del Silicio, el gobierno de California tiene previsto construir cuatro universidades cercanas al parque, tender carreteras e infraestructura y operar vuelos directos entre la *Silicon Border* y el *Silicon Valley*. Se tiene previsto llevar a cabo desarrollos residenciales en esta zona, para quienes trabajen en el nuevo parque industrial, con lo cual se reactivará de manera importante la economía de la zona. En este proyecto participan Ernst & Young; Luce Forward; Shelton; Best & Flanagan LLP; la Secretaría de Economía del gobierno del Estado de Baja California y la Universidad Autónoma de Baja California.¹⁹ Tal suceso, ubicado ya en el contexto de un sistema posfordista de producción consolidado, traerá consigo -indudablemente- un crecimiento demográfico notable, una fuerte tendencia del área urbana hacia el oriente de la ciudad (es decir, hacia el nuevo parque Industrial) y, como producto de la especulación, la progresiva generación de intersticios. Aunque, se ha afirmado cierta autonomía de este nuevo asentamiento con respecto a Mexicali como centro de población, es inminente la incorporación del mercado inmobiliario a este proyecto en virtud de ofrecer proximidad al parque, asimismo resultará inaplazable el estudio de la plusvalía que empezará a adquirir el corredor conformado por la carretera de Mexicali a Tijuana, infraestructura vial que conecta a la ciudad con la Frontera del Silicio. Es entonces importante valorar este desarrollo -entendido ya como un hecho- como una implicación prospectiva en la generación de paisajes intersticiales dentro de la ciudad de Mexicali.

Parece indudable el modo en que el estudio de las políticas urbano regionales cuya injerencia cubre el ámbito internacional, el concerniente a la región noroeste del país, así como las particularidades de la localidad, conforman un bagaje crucial en tanto el estudio de los paisajes intersticiales de Mexicali,

¹⁸ Véase www.siliconborder.com (Consultado: Febrero, 2008).

¹⁹ Véase <http://ingenieria.mx1.uabc.mx/central1/siliconborder/index.html>, (Consultado: Febrero, 2008); <http://www.sg.com.mx/content/view/61/99999999/> (Consultado: Febrero, 2008).

entendiendo este fenómeno como un proceso inherente a las decisiones que emergen desde la economía-mundo y que hacen patente su impacto en el orden de lo territorial. Sin el conocimiento del marco histórico que se remonta hacia la fundación de esta ciudad, pasando por los cambios sustanciosos en la dirección del Estado con respecto a lo socioeconómico y llegando, finalmente, al pleno entendimiento de la ciudad como forma sujeta a los más recientes enfoques, en donde el Mercado ocupa un lugar preponderante, sería inoperante cualquier estrategia por más bienintencionada que esta pudiera ser en el contexto del espacio urbano-arquitectónico.



La antigua estación de ferrocarriles: no hacer (casi) nada

El lugar, uno de los más grandes intersticios urbanos de Mexicali, sitio que - como sucede en estos emplazamientos de la ausencia- es poco (re)conocido por la ciudadanía. Una gran abertura sobre el tejido urbano se dibuja como apuntando hacia el norte, un orificio en que se asoma un territorio casi yermo, en donde aun reposan vestigios de una modernidad que dio lugar a una generación de residuos. La estación y los patios de maniobras; las espuelas y los grises galerones; las bodegas y el puente; contenedores que esporádicamente se observan móviles, andenes detenidos en el tiempo, un suelo y un horizonte que se colman... y de repente mudan; máquinas e infraestructuras que se revelan como colección de *objets trouvés* dentro de este paisaje que a veces se antoja inerte.¹

¹ El presente texto se ha realizado como memoria descriptiva del ejercicio que -a la manera de taller- se desarrolló en el seminario *Diseño del Medio Ambiente Habitable I*, impartido por el Mtro. Alejandro Cabeza Pérez, tutor de esta disertación y actual responsable del Campo de Conocimiento Diseño Arquitectónico del programa de Maestría en Diseño Arquitectónico del Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Cabe precisar que dicha memoria no estaba incluida en los alcances del curso, sin embargo, el contenido de las laminas y las diversas referencias que sirvieron de apoyo representan la base para esta redacción.

El intersticio se prolonga en estrechos fragmentos de *tercer paisaje*;² una vía lleva la casi franca dirección al norte, divide como un lindero dos reconocidos fragmentos de ciudad; otro territorio incierto -un río que la ciudad ha negado- consolida esa barrera.

Son poco más de sesenta y seis hectáreas las que suman la superficie del *drosscape*,³ se trata de una zona que, próxima al Centro Cívico de la ciudad, relata un trozo de lo que fue la primer senda agro-industrial de la urbe.⁴ Contiguo a este sitio existen casas, unas que conservan la escala y la textura de algún entorno rural, otras -ampliadas muchas en cartón yeso- testifican el arribo de otros tiempos; colonias y fraccionamientos de densidad predominantemente alta, mixtura social que hace colindancia con el solar abandonado.⁵ Cercano también existen otros vacíos, constatan la porosidad de un sector central, propiedad que la periferia ha insistido en evitar; son muchos de ellos menos inaccesibles, quizá por ello padezcan el infortunio de una arquitectura autista, ahora algunos son espacios de habitabilidad anodina, dedicados al consumo instantáneo. El espacio incierto se cree colonizado cuando grandes almacenes y otras cajas de tectónica espuria privilegian el uso del automóvil, lanzan los aparcamientos como escaparate, la antesala del no-lugar es el asfalto.⁶

Aunque alejado de los flujos cotidianos, el sitio pudiera descubrirse fácil: el puente vehicular que lo atraviesa deja asomar la inmensidad del territorio vago, la velocidad motorizada sólo permite advertir la mudanza de contenedores y la presencia de algunas viejas estructuras; como una isla confinada por la ciudad y ésta a su vez por un horizonte extenso que culmina con la topografía elevada de la sierra, el cielo o la frontera, los escasos edificios altos y otros tantos intersticios. Otra ventana casi permite descubrir la plenitud

2 Clément, Gilles, *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 8-11.

3 Véase Berger, Alan, *Drosscape. Waste Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York, 2006, 234-235.

4 En esta zona se asentaron a partir de los años treinta (es decir, a treinta años de fundada la ciudad) las primeras agro-industrias, tales como la Compañía Jabonera del Pacífico, la Cervecería Mexicali y diversos establecimientos distribuidores de insumos agropecuarios.

5 Con respecto a la densidad se ha consultado el Programa de Desarrollo Urbano de Centro de Población vigente.

6 En la década pasada un gran solar desocupado fue el objetivo para que un gran almacén de la empresa Wal-Mart se estableciera en Mexicali; en noviembre de 2006, los predios en donde estuvo asentada la antigua ladrillera fueron ocupados, tras un periodo de especulación y litigio prolongado, por un almacén de los supermercados Soriana.



Antigua estación de ferrocarriles y sus áreas de servicio. (IMIP, 2002)

del sitio, un asentamiento de los otrora trabajadores del sistema ferroviario es la antesala de un sublime panorama: el fraccionamiento “Estación del Ferrocarril”, de algunas viviendas modestas y otras tendentes al abandono; el remosamiento con el *cliché* pseudo californiano no se escapa de esta zona. Su única entrada permite revelar un poco los vestigios; es el convoy circulando y la cerca de malla, o ese pequeño parque como preámbulo del horizonte ampliado.

El frontispicio de una hilera de viviendas se apropia de un paisaje nómada: la sombra de los *containers*, la carga con dirección sur y el *terrain vague* (como una ampliación de aquel jardín bien cuidado); la vegetación salvaje se confronta con un naturaleza domesticada; la serenidad de un espacio con columpios y asadores se arrebatada con un alambre de púas; la materia férrea y oxidada se atenúa con el tránsito de las familias, con el juego de los niños. Es un lugar en el que no parece existir el riesgo, pero en donde el acceso resulta restringido, solar que incita la transgresión de lindes. Otras calles limítrofes con la vallas vulnerables rememoran a la línea fronteriza que la ciudad comparte.



El pequeño parque que colinda con el intersticio se comporta como un vestíbulo intrangredible. (Peimbert, 2005)

Los *homeless* encuentran aquí el refugio, los desempleados aprovechan la pasarela para ofertar sus oficios; desde los autos que cruzan las vías -como una suerte de frontera- se observa la alegoría del tren en una decena de carretillas: “los tacos del ferrocarril”, testigo sobreviviente de todo este asentamiento, conforman junto con la indigencia y el tránsito, una leve contraseña de lo que es espacio público. Otras colonias parecen negar la existencia de su entorno. Una gran barda evita el contacto con la belleza de la ruina, el paso vibrante de las máquinas, el silbido de locomotora y el ruido estruendoso de los remolques recuerdan son el eco intermitente que revive su existencia.

Litigios, incertidumbre en la tenencia de la tierra, ocupación irregular del suelo y el interés del gobierno en “rescatar” la zona, la convierten en un emplazamiento focal para disciplinas que excluyen el convencionalismo del *master planning*, pero que dan la oportunidad de ejercer transdisciplina; arquitecturas, patios, y derechos de vía están patentemente demarcados por la incertidumbre, el paisaje se somete quizá a un pronóstico fallido: desmoronar el encanto de las ruinas y cancelar la espontaneidad del intersticio, una política que sólo conserve las reliquias como pieza de museo y transtorne “la libertad de lo no planificado” (Medina, 2006). En un paisaje intersticial parecen no funcionar las analogías naturales, ni las antiguas soluciones para los espacios públicos; colocar monumentos y maquillar el ambiente se escapa de revelar la singularidad de un territorio en donde habita la ausencia. Un intersticio es el momento propio para rentabilizar la extrañeza, se trata de “hacer espacio” en su condición reveladora, en donde la permanencia de la edificación cede terreno al descubrimiento del cambio y de lo modificable. Hablar ya de identidad o carácter puede resultar en incongruencia. Si entendemos al intersticio como un área abandonada, obsoleta, desdeñada por el ritmo de la ciudad, territorio que los ciudadanos, en general, ignoran o previenen muchas veces ignorar. Ignasi de Solà-Morales afirma que los *terrain-vague* son lugares de encuentro entre presente y pasado, sólo de identidad para quienes encuentren el reducto incontaminado de ejercer la libertad individual o la de pequeños grupos.

Aunque de forma difusa, se puede dibujar una zonificación preexistente basada en las actividades o en los vestigios de alguna vez animaron al lugar, basada también en la conformación de límites o en la inscripción de determinados flujos a puntos de acceso: el área de estación y de bodegas; la de andenes y



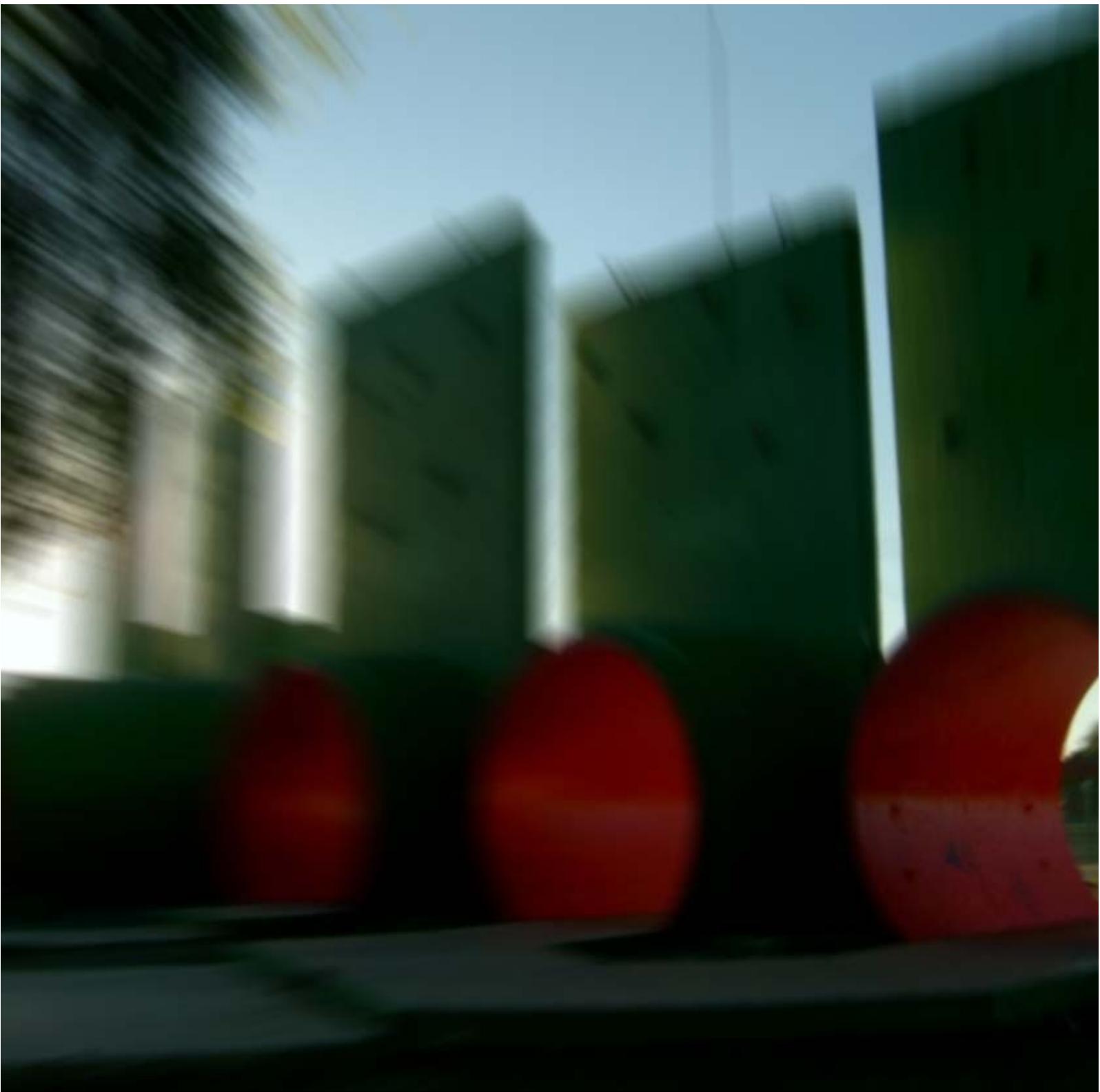
Dentro de este intersticio se alcanza a distinguir la zonificación del programa preexistente: áreas de almacenaje, espuelas ferroviarias, espacios deportivos y un descampado predominante. (IMIP, 2005)

maniobras; el campo de beisbol y la vivienda que se ha asentado irregularmente; el almacenaje y los derechos de vía. Algunas edificaciones alcanzan a esbozar un repertorio en la memoria colectiva: la arquitectura de ladrillo que alude a la noción de patrimonio, las torres de iluminación y los cinco grandes galerones; el objeto del des(h)echo cohabita con una vegetación de crecimiento espontáneo: destacan eucaliptos, mezquites, moreras y cítricos; el pino salado y algunos espacios tupidos de chamizo que resulta ser de lo original, remitiendo a una presencia auténticamente suburbana.

La estrategia se enmarca en ese ánimo de ligar esas perforaciones urbanas a la infinitud de la misma ciudad, en ese plan de habituarnos a lo que nos es extraño y ajeno; dejar que la forma continua sea reemplazada por una esponjada, una que incorpore intersticios. No hacer (casi) nada y dejar que la naturaleza cicatrice.

Revertir la condición del lugar como vacío de actividades, más no de arquitecturas. Provocar una secuencia de eventos generada, en parte, por la re-invenición de la geometría del lugar y -por consecuencia- del flujo existente (las vías férreas). Otros eventos serán implicaciones directas del programa. Preservar, preponderantemente en una zona, el valor del descampado; en virtud de que en el espacio abierto se promueva lo espontáneo, lo lúdico y lo efímero: la mutación como forma de cambio. Tornar el lugar plenamente accesible desde ciertos puntos, sin convertirlo en un parche urbano que intente una integración forzada con la estructura existente. Volver los ojos de la ciudad hacia este espacio intermedio. Fomentar con nuevos usos, compatibles con la dinámica que el corredor limítrofe registra actualmente y con su prospectiva vocación, conseguir el reciclaje de las más emblemáticas estructuras existentes.

El intersticio, convertido en parque será el eje vertebrador hacia el cual convergerán los diversos componentes del programa. La posible incorporación de una terminal multimodal de transporte y la senda peatonal son las guías que revaloran el origen del entorno. El flujo de peatones en trayectoria lineal acumula una secuencia de eventos, mientras que se conforman una serie de plataformas ordenadas como capas, permitiendo la estancia en cada nodo que contempla dicho eje.



Parque Vicente Guerrero: el vacío como estrategia

La experiencia de buscar en la extensión del área urbana de Mexicali sus intersticios, es enriquecida con la experiencia de encontrar la posibilidad de que un paisaje habitado (un parque) pueda verse sometido a la estrategia del vacío. Es por ello que se incorpora en este apartado, un ejercicio experimental basado en la arquitectura y sus contextos.¹

*La humanidad no está en ruinas, está en obras.*²

Pareciera que aquí los ciudadanos no deambulan, pasear por las aceras no resulta una práctica cotidiana; caminar, sin convertirse en deporte, es difícil para sus

¹ Aquí se muestra una versión abreviada del trabajo de investigación elaborado en el seminario *Contextos en la Arquitectura*, impartido por el Dr. Peter Krieger (semestre 2008-1) dentro del programa de Maestría en Diseño Arquitectónico del Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

² Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 219.



El emplazamiento del parque está, en parte, circunscrito por solares deshabitados; mientras que en su interior queda manifiesto un aparente orden regido por la arquitectura. (IMIP, 2005)

habitantes. Vista desde el cielo es una “ciudad café”, Mexicali nos revela sus vacíos,³ en el horizonte son pausas, como silencios urbanos y como ventanas que se abren al desierto... *paisajes intersticiales* que se pudieran “dibujar” de verde. Uno de estos vacíos dejó de serlo hace tres décadas para convertirse en el Parque Vicente Guerrero, el área urbana cubría entonces poco menos de la mitad de lo que representa ahora.

Con cierta proximidad al cruce fronterizo con Estados Unidos, al Centro Cívico y una zona hotelera, las nueve hectáreas del parque se localizan en el sector central de la ciudad, dentro de lo que fue en algún tiempo la primera zona industrial de Mexicali; distinguiéndose por estar contenido en un tejido urbano caracterizado por sus solares deshabitados, el parque se suma al escaso 2.01% de áreas verdes que registra la ciudad; en torno a él se encuentran algunos de los principales equipamientos culturales de la localidad. Su superficie está distribuida en áreas recreativas así como en espacios para eventos y exposiciones; cada uno de los espacios alcanza a diferenciarse fundamentalmente por la presencia de su arquitectura alegórica, edificaciones y ambientes hacen referencia a motivos diversos; arcos, túneles, cúpulas, rotondas e islotes ornamentan el paisaje incierto. Más que como un espacio verde, los ciudadanos cachanillas lo pensamos equipamiento de usos múltiples, quizá por ello el colectivo lo llama, sin mayor precisión, “El Vicente Guerrero”.

Lectura del paisaje perturbado.

El espacio verde y sus perímetros parecen entenderse como un gran solar disponible, como territorio para la proyectación de edificaciones o estructuras, apareciendo en cada ocasión que tienen quienes administran la ciudad. La vocación de corredor urbano que tiene su límite vía provoca que lo arquitectónico trabaje como escaparate en donde lo nuevo reemplaza a lo que es entendido, erróneamente, como viejo; y aún siendo pocas las edificaciones o zonas las que se distinguen por su situación en el emplazamiento, el

³ Mexicali es llamada “la ciudad que capturó al Sol” debido a sus altas temperaturas que alcanzan en la temporada de verano un promedio a la sombra de 45°C. Cuenta con una población de 653,046 habitantes y registra un área urbana de 20,633.52 has. Véase el “Atlas Abreviado de Paisajes Intersticiales” incluido en este documento.



El "Palenque" frente a la explanada principal. (Zuñiga, 2005)

conjunto no obedece a esquema de composición alguno. Asimismo, la ingenua conformación de sendas se va haciendo difusa conforme el transeúnte se adentra al parque, convirtiéndose entonces en las referencias más patentes aquellos claros que quedan entre los altos eucaliptos, o bien, las terracerías provocadas por el tránsito; desde el exterior, mientras tanto, sirven de referencia al acceso la tríada de colosales arcos, al igual que los aparentemente inconclusos túneles, inspirados ambos en la fantasía formal de un parque temático. "El Palenque", aquel objeto arquitectónico que mayormente se advierte en el lugar (ya propiamente al interior del parque), es de una arquitectura *kitsch* que conjuga la imagen de un galerón industrial con el perfil extraído de un templo católico vecino, coronando felizmente el escenario que pisaron en sus años prósperos las estrellas de la llamada música vernácula, con una cúpula que el tiempo ha revestido de vistosos colores, ahora desteñidos por el ardiente sol de la ciudad. En su arbitrario emplazamiento las láminas que envuelven el espacio festivo no corresponden a ninguna geometría dictada por el terreno, sin embargo gozan del privilegio de esquina haciendo evidente la construcción en el cruce entre dos avenidas.



El acceso es decorado con tres arcos cuya apariencia inconclusa advierte una temporalidad incierta; el "Teatro del Pueblo" parece validar como de honrosa su presencia usando el *California style* como envoltorio; la preponderancia del Museo "Sol del Niño" es desdeñada tras erigirse una nueva edificación. (Peimbert, 2007)

Alejandro J. Peimbert Duarte
Maestría en Arquitectura

“La Explanada” es ahora la que, atrayente por su colorido pavimento y próxima al acceso principal, concentra la mayor parte de eventos; la comunidad local recuerda acontecimientos tan diversos: las fiestas de la cerveza, los multitudinarios conciertos, la congregación religiosa o el cierre de la campaña política hacen que esta versátil plancha de cemento se convierta en el ámbito con mayor intensidad de uso; así “El Vicente Guerrero” evidencia el extrañamiento de la ciudadanía ante el espacio público, intermitente, se torna intersticio, animado sólo por la fuerza de edificaciones que, a modo de bordes (ajenas al parque), participan del sitio.

El parque que ha dado cabida a buena parte de los eventos populares celebrados en los últimos veinticinco años advierte, hoy en día, la transformación de su uso. El fin de muchas de estas actividades, tomando este lugar como escenario, vino tras el desarrollo urbano de la zona del Río Nuevo.⁴ La acelerada extensión del área urbana exige un momento de apertura de equipamientos tanto en el centro como en la periferia de la ciudad; de este modo se erige en 1998 el Museo Sol del Niño, reconocido icono para los mexicalenses y nuevo vecino del parque, su nave principal es soportada por la legendaria estructura de un antiguo almacén rescatado de las afueras de la ciudad para salvaguardar un patrimonio reconocido por el INAH, la nave representa la actividad productiva que impulsó el desarrollo de Mexicali: el cultivo del algodón. Esta obra implicó para el parque un detonante que motivaría la salvaguarda de sus áreas verdes, así como la iniciativa de lograr nuevos usos pasivos para este pulmón urbano. No obstante, quedan los vestigios: la chatarra vestida de edificio y coronada con una cúpula del que aún sin serlo llamamos palenque; sobrevive también el viejo templete de “La Isla de las Estrellas” y “El Teatro del Pueblo”, cuyo emplazamiento en el solar desfavorece la idea de espacio abierto, aislado del paisaje verde, se decora con un *pastiche* del estilo californiano, intentando así disminuir la hostilidad de las hojas de acero que circundan su auditorio y dando por hecho que, al ser californiano, sea entendido como un acierto arquitectónico.

⁴ El cauce del Río Nuevo se origina al sur de Mexicali fragmentando la estructura de la ciudad en las zonas oriente y poniente. Cruza la frontera hacia el norte por el Valle Imperial antes de desembocar en el Salton Sea, EUA. El flujo del río está compuesto de desechos agrícolas, aguas negras municipales, descargas industriales y excesos pluviales urbanos. Fue creado por una inundación en 1905-1907 por un error humano cuando se intentaba traer agua del Río Colorado al fértil Valle de Mexicali. Hoy la corriente no tiene fuente natural alguna y está parcialmente entubado en su zona urbana. Desde años recientes, la zona urbanizada de los márgenes del río alberga equipamientos diversos tales como la Plaza Centenario, el Centro Estatal de las Artes, el Centro de Ferias y Exposiciones, entre otros.



El espacio destinado a estacionamientos se privilegia ante el espacio verde. (Zuñiga, 2007)

Alejandro J. Peimbert Duarte
Maestría en Arquitectura



Mientras algunas estructuras se levantan dando el augurio de pervivencia, otras empiezan a lucir añejas anunciando la inevitable obsolescencia del parque. (Peimbert, 2007)

Son vestigios a los cuales se han ido sumando nuevas estructuras, la novedad y la ruina cohabitan este paisaje de la entropía, de la pérdida de la organización y el descontrol de los sistemas diseñados;⁵ el parque es sitio de constante intervención, lugar de identidad inconclusa, contradicción entre lo inacabado y lo permanente. Por ello, la estrategia emula ser la de siempre construir y así dar por sentado que la edificación sea el atractivo máximo. Habrá que comprender que la falta de visitantes no reside en un parque que se priva de ser el escenario de la novedad. “Todo ordenamiento genera un residuo”, dice Gilles Clément en su *Manifiesto del Tercer paisaje*,⁶ el parque es ordenado en sus márgenes, mientras que el interior parece ser residual. Son otras condiciones las que influyen más notablemente en el desuso de esta área verde: el emplazamiento, cercado de *terrain vagues*, es también envuelto por lugares de altas intensidades.

⁵ En este caso “entropía” se interpreta confiriéndole el sentido de la pérdida de orden en tanto lo urbano-arquitectónico. En el caso del artista Robert Smithson, por ejemplo, la entropía ha sido un tema patente tanto en su producción artística, así como en sus escritos en los que explora las ideas relacionadas con el decaimiento y la renovación, tal es el caso de la obra *Partially Buried Woodshed*, 1970; Véase Flam, Jack (ed.), *Unpublished Writings in Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996. pp. 110-123.

⁶ Clément, Gilles, *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 12.

La Plaza “La Cachanilla”, el más inmenso (y refrigerado) contenedor del escaparate y el consumo en la ciudad; “Mundo Divertido”, un lugar de encuentro de las más jóvenes generaciones; o bien, la carpa circense que esté instalada en el momento; simulación *versus* naturaleza, cerrado *versus* abierto. Aquellos que pudieran ser “proyectos ancla” para motivar el uso de este parque, sólo logran aislarlo más de la ciudad y evidenciar su situación de paisaje perturbado.⁷

Tal es el caso del recién estrenado edificio perteneciente al conjunto del Museo Sol del Niño. La Megapantalla IMAX, cuyo formalismo alude a la vanguardia arquitectónica con balbuceos “pseudo-deconstructivistas”, procura resguardar -quizá esconder- al icono ciudadano representado por la nave industrial. Así, después de casi una década de hegemonía en el paisaje de aquella presencia simbólica del gran almacén que alberga al museo interactivo, un derroche formal pretendiendo acusar un homenaje a lo “moderno” se inserta ajustado al espacio liberado por el vecino, reduciendo al parque a un estado de espacio olvidado, como si fuera un gran patio trasero.



Los balbuceos deconstructivistas de la arquitectura, detonan un solar fragmentado pareciendo convertir en residuo el resto del parque. (Peimbert, 2007)

⁷ Véase Meyer, Elizabeth K., “Uncertain Parks: Disturbed sites, Citizens and Risk Society”, en Czerniak, Julia; Hargreaves, George, *Large Parks*, Princeton Architectural Press, New York, 2007, pp. 59-86.

Junto a esta efervescencia provocada por su vecino inmediato, el Parque Vicente Guerrero también debe la condición de *espacio sociofugal*, según la clasificación de Edward T. Hall,⁸ al cerco que lo confina, y más que eso, lo aparta de la ciudadanía; a su vez, el cobro de una cuota para el acceso representa una acción que desfavorece el uso del área, el espacio público, como tal, queda en entredicho, se convierte en espacio controlado. Identidad y extrañamiento se entremezclan para definir las circunstancias que atañen al sitio. Son además los usos y las costumbres de la sociedad lo que instiga el estado de semi-abandono del parque. Desafortunada administración, poca aceptación de la comunidad, y la más acogedora –aunque más costosa- oferta de esparcimiento que aportan otros puntos de este sector de la ciudad, son entre otras cosas las que alejan a la ciudad del parque.

Una respuesta.

A la interpretación anterior le sucede una propuesta que, cabe anotar, quisiera llamar particularmente en este caso estrategia:⁹ colocar la cartografía del lugar sobre la mesa y encima de ella escribir, calcar los trazos que conforman el polígono, recordar el entorno y posteriormente re-escribir; la problemática espacial, la zonificación existente, lo inaccesible y lo intransitable; lo ruinoso y la fragmentación, la vegetación silvestre y lo pedestre de lo edificado... Aquí no hay algo más que poner, o quizá sí, más edificios y seguir en este proceso de convertir el solar en un retazo de ciudad fantasma.

El emergente *landscape urbanism* pone en práctica el rechazo del camuflaje de los ecosistemas con la imagen pastoral de una supuesta “naturaleza”, recomendando -en cambio- el uso de la infraestructura y el paisaje público que esta provoca, dando forma y nuevo rumbo a la organización de los asentamientos sin

8 Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, Siglo XXI, México, 1983, 8va ed., p.151.

9 “La estrategia permite, a partir de una decisión inicial, imaginar un cierto número de escenarios para la acción, escenarios que pueden ser modificados según las informaciones que nos lleguen en el curso de la acción y según los elementos aleatorios que sobrevendrán y perturbarán la acción.” (Morin, 2000).



La estrategia procura la noción de vacío, liberando al parque de una arquitectura que rige diálogos y cancela espontaneidades. (Zuñiga, 2007)

Alejandro J. Peimbert Duarte
Maestría en Arquitectura



Diagrama de la estrategia para el parque. (Peimbert, 2007)

desdeñar su inevitablemente indeterminado futuro económico, político y social.¹⁰ Justamente, la estrategia concebida para este ejercicio se sitúa en este mismo orden de ideas; estando en plena conciencia de que el parque no solamente es un sitio perturbado por la arquitectura y destinado a que sólo ésta se encargue de regenerarlo, sino por condiciones que superan la capacidad que aportaría dicha disciplina.

“La arquitectura ha sido definida en términos de una actividad, y tal actividad es agregarle al mundo. La misma inteligencia para agregar debe ser también la de trabajar con sus escombros”.¹¹ De este modo, aquí el orden buscado no estará basado en la agregación, quitar en lugar de poner; abrir más que encerrar; si el efecto de la novedad ha sido la constante en este sitio, he aquí lo nuevo: el vacío, pero no el vacío como la nada, sería un vacío como un espacio de libertad, en eso consiste la estrategia para este paisaje.

No se trata de destruir, es más bien un acto de reubicación de programas. Las acciones que hiciera el artista Gordon Matta-Clark,¹² estaban en la tónica de la destrucción, pero más que representar o de actuar a partir de la destrucción *per se* la suya era una búsqueda de libertad, destruir como acto emancipador, hacer *anarquitectura*.¹³ Si en el trabajo de Matta-Clark destruir era un detonante que desatara al espacio, el devenir -con el *splitting* por ejemplo- de un trozo de luz, en el Parque Vicente Guerrero, destruir añejas estructuras y edificios que encierran o cancelan el potencial del parque se dará en esos términos. Así la producción artística deja una lección a la arquitectura. “El Palenque”, “El Teatro del Pueblo” y demás edificaciones cuyo objetivo ha sido el de encerrar, habrán de desaparecer de este emplazamiento, sus programas mientras tanto se conservarán; se trata de desplazarlos hacia los solares yermos que circundan el parque, pudiendo

10 Véase Waldheim, Charles, “Landscape as Urbanism”, en Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York, 2005. pp. 35-53.

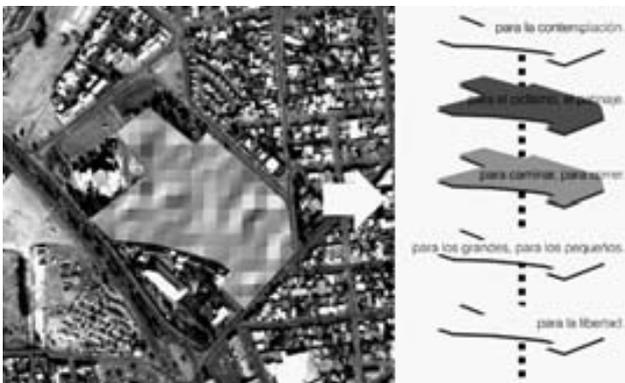
11 Heron, Katrina, “From Bauhaus to Koolhaas. Interview with Rem Koolhaas”, *Wired Magazine* (online), 4.07, Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html> (Consulta: 2006, Septiembre).

12 “Gordon Matta-Clark estudió arquitectura en la Universidad de Ithaca en el Estado de Nueva York y literatura en París, pero decidió ser artista y no ser ni ejercer de arquitecto. Como tal, desarrolló entre 1970 y 1978 el corpus de obra más complejo del último tercio del XX. Se trata de un artista poliédrico, energético, dinámico, explosivo, extremadamente inteligente e intuitivo, que cuando a finales de los años sesenta irrumpe en la esfera artística de Nueva York, lo hace con los títulos y avales de propiedad de primer beneficiario de la herencia de los años sesenta: pop, minimalismo y conceptualismo.” Véase Corbeira, Darío, (2006, 1 de Julio) “Gordon Matta-Clark, el artista destructor”, en *El País* (online), Disponible en http://www.elpais.com/articulo/arte/Matta-Clark/artista/destructor/elpbabart/2006070elpbabart_/Tes (Consultado: 2007, Marzo).

13 Véase Diserens, Corinne, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, New York, 2006, p.126.

convertirse en arquitecturas efímeras ocupando sólo temporalmente los intersticios de la ciudad, como una extensión del parque. Esto representa, más que una propuesta cerrada al interior del parque y para él solamente, una estrategia para la ciudad en tanto el fenómeno urbano de los espacios residuales en el sector central de Mexicali. De este modo, se tratará de una suerte de acupuntura urbana que,¹⁴ concentrándose en diversos puntos de la ciudad (vacíos urbanos dispersos todos ellos entre si), conforme potencialmente parques para la ciudad, y a su vez se cubra el programa del cual se despoja el parque.

Es un hojaldre, más que una zonificación. Zonificar representaría en este caso en particular, establecer un orden, componer el programa confinándolo en el territorio: “Aquí se juega, allá no; allá se come, aquí no; este es el lugar de los niños, aquel el de los grandes, camine por aquí y favor de no pisar el césped...” la libertad se cancelaría, y es que ese es precisamente el efecto detonante para este nuevo “Parque Vicente Guerrero”. El hojaldre en cambio, se compone de diversas capas, en oposición a un parque temático, aquí las capas actúan como eventos que son capaces de traslaparse en el tiempo y en el espacio.¹⁵

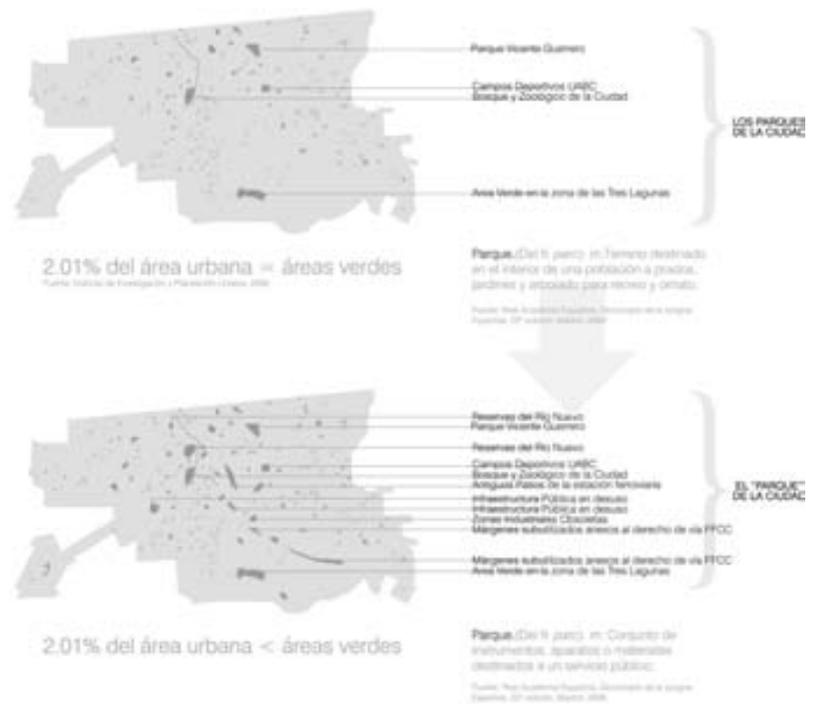


Infografía que describe la preferencia de un planteamiento en hojaldre, en lugar de uno basado en zonificaciones. (Peimbert, 2007)

14 Véase Lerner, Jaime, *Acupuntura urbana*, Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, Barcelona, 2005, p. 28

15 Véase García Vázquez, Carlos, *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. pp. 1-3

La estrategia procura igualmente lograr un parque urbano, un “parque” entendido como conjunto de instrumentos, de herramientas: aquellas áreas verdes que ahora no tiene y así incrementar ese débil porcentaje de superficie verde en la ciudad haciendo uso de algunos de los espacios intermedios en el área urbana. Esto pensando en las condiciones prospectivas que, tanto el crecimiento de la urbe como el incremento del tiempo de movilidad de la población -que implican un mayor uso del vehículo como medio de transporte preponderante en esta urbe- trascenderán en las condiciones ambientales de la ciudad.¹⁶



16 Es sabido que la población de Mexicali cuenta con un gran número de vehículos altamente contaminantes, con más de 5 años de edad -adquiridos de las “yardas” de vehículos usados en los estados norteamericanos de California y Arizona- y sin controles adecuados de emisiones.

Tanto el Museo Sol del Niño, el IMAX y el Teatro del Estado están fuera de la jurisdicción de quien administra el parque; a su vez, son espacios culturales cuya afluencia rebasa notablemente la cantidad de usuarios que asisten a dichas áreas verdes. Cada una de estas edificaciones manifiesta su orden, están compuestos para sí mismos, existe una respuesta ante la ciudad pero es más el exigirse presentes en el lugar que atender al contexto de lo urbano; en la estrategia, el parque se extiende aproximándose al espacio de la calle, y es en esta aproximación en donde los asistentes podrán voltear la mirada hacia este ambiente que se ha renovado. El parque parece derramar esa ecología plena surgida del interior hacia el artificio de lo edificado, mientras que el hombre tras o previo al encuentro con lo arquitectónico estará en contacto con el vacío.

El planteamiento surge motivado por la aptitud que arroja el *landscape urbanism*; así, sin ser excluyente de las corrientes actuales del diseño, se contempla la retórica polarizada de la pro y anti-urbanización y la dinámica de los procesos económicos; haciendo parecer a las aproximaciones que los planes maestros intentan como inoperantes.¹⁷ Queda la estrategia como algo abierto, susceptible de adecuaciones que la hagan perfectible y apropiable al resto de la ciudad.

¹⁷ Véase Waldheim, Charles, *op. cit.*, pp. 35-53.



Conclusiones

Frente a la oportunidad de cerrar las líneas de esta tesis, dudo que tan fructífero sea para este proyecto de investigación esbozar conclusiones. Justo en esta transición de ciclos, en la cual se da el transporte del estudio a la práctica, el ir de una ciudad a otra... es de cierto modo un momento intersticial. Dejar espacios libres -sin escribir- no representa escapar de ser determinante para puntualizar todo aquello que fue experimentado, más bien anuncia una provocación para la intermitencia: recurrir a estos párrafos que se dejarán abiertos y permitirse pausas; este proyecto no finaliza con la defensa de la tesis, ahora es cuando se presenta la plataforma para el ejercicio en el taller, el laboratorio (la ciudad) o el aula.



Aproximarse a otras disciplinas ha dado y dará lugar para atender a la complejidad de nuestro quehacer, aunado a la emergencia de una sensibilidad distinta: aquí el vacío a devenido en otras ideas, ha dejado de serlo en esta tesis para tornarse intersticio; el vacío no es plenamente análogo al intersticio, pero podemos evitar que este habite y se apropie de lo intersticial. Tal como se hizo posible taxonomizar, las diversas categorías del paisaje intersticial se mostraron con el menor rigor posible, esto para dejar el registro abierto, ajeno a cualquier planteamiento unívoco, capaz de ser revestido con otras connotaciones.



Los casos mostrados -ya en referencia a la ciudad de Mexicali- más que ilustrar el marco conceptual que le precede, se presentan como paisajes en los cuales puedan inscribirse nuevas relaciones entre lo humano y lo no humano; era importante precisar antagonismos, entropía como el momento en que la arquitectura logra apropiarse del ambiente en tanto sistema abierto y no lineal, intersticio presentado como la génesis y a su vez la trascendencia de ese estado entrópico.



Bibliografía y otras fuentes consultadas

A.A.V.V., *Presente y Futuros: Arquitectura en las Ciudades*, ACTAR, Barcelona, 1997.

Almarcegui, Lara, "Wasteland friche industrielle braakliggende terreinen", *Zehar*, 39, San Sebastián, 1999.

_____; Alvarez, Florencia, "Hacer un descampado", *UR Arquitectura*, 1, Buenos Aires, 2006.

Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003.

_____, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2005.

Baudrillard, Jean; Nouvel, Jean, *Los objetos singulares*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Berger, Alan, *Drosscapes: Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York, 2006.

Bologna, Sergio, *Crisis de la clase media y posfordismo*, Akal, Madrid, 2006.

Burdett, Ricky, "Sintiendo la Era Urbana", *Arquine. Revista internacional de arquitectura y diseño*, 39, México, 2007.

Busquets, Joan, "Terreno baldío y potencial reestructurador", *Quaderns*, 214, Barcelona, 1997.

Bru, Eduard, "El vacío urbano", *Quaderns*, 183, Barcelona, 1989.

_____, (ed.), *Nuevos paisajes, nuevos territorios / New landscapes, new territories*, ACTAR - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997.

Cage, John, *Silence: Lecture and writings*, The MIT Press, Cambridge, 1966.

Cadaval, Eduardo, "Las fronteras del campo. Entrevista con James Corner / Field Operations", *Arquine. Revista internacional de arquitectura y diseño*, 40, México, 2007.

Canogar, Daniel, "El placer de la ruina", *EXIT*, 24, Madrid, 2006.

Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Clément, Gilles, *Manifiesto del tercer paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Cocco, Giuseppe; Vercellone, Carlo, (2007, 25 de Julio), "Los paradigmas sociales del postfordismo", Caosmos (online), disponible en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=553> (Consulta: 2007, Febrero).

Cook, Roger F., "Postmodern culture and film narrative: Paris, Texas and Beyond", en Cook, Roger F.; Gemünden, Gerd, *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Wayne State University Press, Detroit, 1997.

Corbeira, Darío, (2006, 1 de Julio) "Gordon Matta-Clark, el artista destructor", *El País* (online), Disponible en http://www.elpais.com/articulo/arte/Matta-Clark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart_/Tes (Consulta: 2007, Marzo).

Corner, James (ed.), *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York, 2006.

Coulomb, René, "Estrategias y acciones tendientes al reciclamiento urbano", *Textos del módulo 8 del diplomado: "Desarrollando proyectos metropolitanos de alto impacto"*, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM, M1998

Czerniak, Julia; Hargreaves, George (ed.), *Large Parks*, Princeton architectural Press, New York, 2007

Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley, 1998.

_____, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.

De Santiago Rodríguez, Eduardo, "La nueva estructura de la ciudad y sus formas espaciales" en *Concurs d'Articles*, Barcelona, 2003.

De Solà-Morales, Ignasi, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1996.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Barcelona, 1988.

Diserens, Corinne (ed.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, New York, 2006.

Esteban, Iñaki, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.

Fariás Villanueva, Consuelo, "Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas", *Tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2003).

Fausto, Adriana; Rábago, Jesús, (2002, 18 de Septiembre), "¿Vacíos urbanos o vacíos de poder metropolitano?", en *Ciudades para un futuro más sostenible* (online), Disponible en: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n21/aafau.html>, (Consulta: 2005, Agosto).

Fernández Polanco, Aurora, *Arte povera*, Nerea, Hondarribia, 1999.

Flam, Jack (ed.), *Unpublished Writings in Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.

- Fricke, Christiane (et.al.); Walther, Ingo F. (ed.), *Art of the 20th Century*, Taschen, Köln, 2005.
- Galofaro, Luca, *Artscares. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- García Vázquez, Carlos, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Gausa, Manuel (et. al), *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001.
- Goldberg, Vicki (2003, 30 de Noviembre), "Wim Wenders and the Landscape of Desire" *The New York Times* (online), disponible mediante suscripción en: <http://www.nytimes.com/2003/11/30/arts/design/30GOLD.html> (Consulta: 2006, Octubre).
- Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, Siglo XXI, México, 1983.
- Heron, Katrina, "From Bauhaus to Koolhaas. Interview with Rem Koolhaas", *Wired Magazine*, 4.07, New York, 1996.
- Holzhey, Magdalena, *Giorgio De Chirico. El mito moderno*, Taschen, Köln, 2005.
- Instituto Municipal de Investigación y Planeación Urbana, *Programa de Desarrollo Urbano de Centro de Población de la Ciudad de Mexicali 2025*, H. Ayuntamiento de Mexicali, Mexicali, 2006.
- Johnson, Torgen; Vaccarino, Rossana, "Paisajes reciclados: el reciclaje como motor de cambio", *2G*, 3, Barcelona, 1998.
- Kastner, Jeffrey (ed.), *Land & Environmental Art*, Phaidon Press, New York, 2005.
- Koolhaas, Rem, *Content*, Taschen, Colonia, 2004.
- _____, *Espacio basura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- _____; Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York, 1995.
- Kostelanetz, Richard, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- Lailach, Michael; Grosenick, Uta (ed.), *Land Art*, Taschen, Köln, 2007.
- Lange, Susana, *Bernd y Hilla Becher: Life and work*, The MIT Press, Cambridge, 2006.
- Leach, Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Lynch, Kevin; Southworth, Michael (ed.), *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Liotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 2006.

Marzona, Daniel; Grosenick, Uta (ed.), *Arte Conceptual*, Taschen, Köln, 2005.

Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1998.

Medina, Cuauhtémoc, "La belleza del descampado. Lara Almarcegui y la libertad de lo no planificado", ponencia presentada en el *XXX Coloquio Internacional de historia del Arte. Estéticas del des(h)echo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, octubre 2006. (Registrada en archivo de audio).

Méndez, Eloy; Rodríguez, Isabel; López, Liliana, (2005, primavera), "El modelo actual de ciudad fronteriza mexicana", *Bifurcaciones* (online), 4, Disponible en: www.bifurcaciones.cl/004/MRL.htm (Consulta: 2006, Junio).

Montaner, Josep María, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Morales, José, "Terrain vague. Emplazamientos inciertos", *Quaderns*, 214, Barcelona, 1996.

Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1998.

_____, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, UNESCO, París, 1999.

Morris, Robert, "Note sull'arte come/e rivendicazione della terra / Notes on Art as/and Land Reclamation", *Lotus internacional (Reclaiming Terrain)*, 128, Milán, septiembre 2006.

Moncayo, Edgar, "Nuevos enfoques teóricos, evolución de las políticas regionales e impacto territorial de la globalización", *Gestión Pública*, Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ELPES-CEPAL), Santiago de Chile, 2002

Monclús, Francisco Javier, *La ciudad dispersa: suburbanización y nuevas periferias*, Centro de cultura Contemporánea, Barcelona, 1998.

Olivares, Rosa, "La incomprendible belleza de la tragedia", *EXIT*, 24, Madrid, 2006.

Pimentel, Taiyana (ed.), *Las implicaciones de la imagen*, Museo Universitario de Ciencias y Artes - UNAM, México, 2008.

Pollak, Linda, "The landscape for urban reclamation", *Lotus Internacional (Reclaiming Terrain)*, 128, Milán, septiembre 2006.

Rosell, Quim, *Después de... Rehacer paisajes / Afterwards... Remaking Landscapes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

_____, "Notas previas: una propuesta concreta" [introducción], 2G, 3, Barcelona, 1998.

Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

_____, "Entropy and New Monuments", Robert Smithson (online), Disponible en: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm (Consulta: 2007, Octubre).

Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2007.

Waldheim, Charles, *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York, 2005.

Weinrichter, Antonio, *Wim Wenders*, JC, Madrid, 1986.

Wenders, Wim, *El acto de ver: Textos y conversaciones*, Paidós, Barcelona, 2005.