

## Ciudad-performance: una interpretación contravisual al símbolo de la torre desde la etnografía performativa

### City-performance: a countervisual interpretation of the tower from performative ethnography

María Gisela Escobar

Universidad de los Andes

mariagi@ula.ve

**Resumen.** En este trabajo se indaga sobre las articulaciones de la imagen con los dispositivos de poder en la esfera pública desde la simbología de la torre y su aplicación a dos casos: la torre Agbar en Barcelona y la torre de David en Caracas. En un segundo momento, como una suerte de bifurcación, se critica dicha prevalencia de lo visual y se asume la comprensión contravisual a partir de la noción de ciudad-performance que, metodológicamente, se sustenta en la etnografía performativa, considerando la corporeización y el carácter compartido de lo urbano. Finalmente, se confrontan las metáforas e imaginarios de la torre Agbar y la torre de David a partir de informaciones recogidas en los dos espacios seleccionados, siempre vinculadas al efecto performativo (lo dicho y lo actuado) de la simbología del poder y la posibilidad de generar transformaciones en los sentidos subjetivos del espacio. Se plantea la necesidad de que los estudios urbanos insistan en la implicación frente a la distancia y el desapego analítico que procede del esencialismo de la imagen como hegemonía.

**Abstract.** This paper investigates the relationship of images and the devices of power in the public space, with reference to the symbol of the tower and its application to two cases: Torre Agbar in Barcelona and Torre de David in Caracas. In a second look, visual hegemony is criticized and the countervisual perspective is assumed from the notion of city-performance, which is methodologically based on performative ethnography, considering the embodiment and the shared nature of urban images. Finally, metaphors and imaginaries of Torre Agbar and Torre de David are confronted from the information collected in the two selected areas, always linked to the performative effect of the symbols of power (what is said and what is done), and the possibility of generating transformations in the subjective senses of space. The paper considers that urban research must persevere on involvement versus distance and analytical detachment that derives from the hegemonic images.

**Palabras clave.** Ciudad; torre; performance; contravisualidad.

**Keywords.** City; tower; performance; counter-visibility.

### La ciudad y la imagen

Las ciudades se muestran y articulan cada vez más a través de las imágenes. En la crítica de la ciudad contemporánea, es necesario considerar la visualidad que se manifiesta a través del espectáculo, el voyeurismo, la vigilancia, el panoptismo; todas ellas, prácticas cotidianas que actúan sobre cuerpos y subjetividades vinculadas a formas específicas de gobernabilidad. En este aparte se revisarán algunas transiciones historiográficas de la imagen en la esfera pública, su conformación como dispositivo normalizador, y se comprenderá por qué las ciudades contemporáneas requieren de sus iconos para representar el poder.

La cultura de lo visual –que hoy damos como realidad incuestionable–, irrumpe en la esfera pública a finales del siglo XIX cuando la fotografía desplaza a la pintura –cuya fuerza visual y simbólica había dominado el escenario occidental–, adquiriendo relevancia en cuanto a inteligibilidad y difusión. La ciudad moderna emerge como la ciudad de la imagen, que despliega toda la carga metafórica de la sociedad burguesa en la foto postal de los paseantes del centro urbano que ignoran la periferia obrera de la ciudad industrial.

Además de su carácter estético, la fotografía también irrumpe como dispositivo de representación que sustenta el pensamiento científico de la época en la certificación de los

registros experimentales. Por tanto, la imagen, en aquel espacio público, cumplía, por un lado, la función de retrato-crónica de las escenas cotidianas, y, por otro lado, constituía el dispositivo tecnológico de la relación científica saber-poder, donde solo aquello registrado visualmente podía ser validado por la comunidad experta, distinguiendo así la ciencia del ilusionismo, lo real de la ficción.

Cuando el cine irrumpe en los primeros años del siglo XX propone nuevos ámbitos y experiencias visuales asociadas entonces al movimiento y, posteriormente, al sonido; con ello se presenta una nueva perspectiva de la imagen en la esfera pública. El cine emerge así como el instrumento para el ocio y el divertimento, pero también como dispositivo de la propaganda e ideologización masivas.

El punto que deseo sostener es que la imagen, a través de la fotografía y el cine, vendrá a establecer nuevas prácticas sociales que proponen interpretaciones y representaciones de lo público a través de la tecnología, entendida ésta como dispositivo de saber/poder. Las nuevas imágenes establecen las apreciaciones de lo real-social y constituyen formas de percepción que consolidaron modos de mirar el espacio urbano; así, los usos sociales y políticos de la fotografía y el cine hablaban de una nueva producción cultural que no solo proponía un instrumento tecnológico de circulación masificada, sino percepciones frente a un tipo de imagen distinta a las conocidas anteriormente. Y, con ello, el nacimiento de nociones de lo público a través de la iconografía de circulación cotidiana: la propaganda, el cartel, la crónica social.

La fotografía y el cine, como *nuevas tecnologías del siglo XX*, son análogas al surgimiento de internet en los noventa y, más recientemente, a las redes sociales, al 'rumor' en forma de tweets o la fotografía viral-corporativa del instagram, que establecen nuevos modelos virtuales, y siempre visuales, de circulación pública.

De tal manera que el ámbito de difusión a través de la imagen es uno de los rasgos distintivos de las transformaciones de las ciudades, estrechamente vinculada a procesos de normalización de la mirada y la producción de subjetividades. Si Michel Foucault (1984) identificó en la arquitectura uno de los dispositivos tecnológicos activamente asociados al control de las sociedades desde el ordenamiento del espacio, las tecnologías de la imagen vendrán a cumplir un papel similar.

A diferencia de la sociedad panóptica foucaultiana, podemos entender cómo operan estos procesos de gobernabilidad desde la circulación de la imagen en las ciudades globales iconoclastas a partir de la noción de *oligopticones* (Bruno Latour y Emilie Hermant, 2006). Estos constituyen el entramado visual que se expresa en el espacio público contemporáneo donde la imagen está presente y conectada a otras redes, de tal manera que el poder no se sedimenta en símbolos absolutos o estructuras panópticas, sino que se articula con múltiples imágenes que incorporan también al sujeto como parte constituyente de la red visual. El poder se constituye desde muchos vértices, no en un solo lugar; por ello, en la actualidad no hay acceso a lo cotidiano, a la ciencia, al arte o al espacio público sin mediaciones visuales, es decir, sin imágenes que, además de plasmar la cosa-en-sí, añadan algo más a lo que pretenden representar: un eslogan, una marca, una idea.

## La torre: entre el panóptico y los oligopticones

Las ciudades actuales son visualmente más complejas, caracterizadas por la aceleración de la imagen, la producción digitalizada, la transvisualidad que desafía la distancia espacial y los nuevos sentidos de perspectiva y comunicación, asentando así las redes de los oligopticones. Las nuevas articulaciones han desplazado a aquellas imágenes permanentes que hablaban desde un cartel en el siglo pasado.

En este juego de articulaciones entre lo visual y el poder, entre lo fugaz y lo permanente, las ciudades globales requieren también instituir iconos que permanezcan estables como boyas en el mar; que generen identidad y ordenamiento en el espacio urbano, demarcando y nombrando el territorio. En otras palabras, dentro del entramado del oligopticón, también se afirma el poder panóptico que visualmente he representado en *la torre* como monumento y como metáfora (María Gisela Escobar, 2007, 2013).

Si bien la torre es un dispositivo arquitectónico de vieja historia, las ciudades modernas consolidaron en ésta la mirada omnividente como símbolo que sintetiza la elite del poder, el dominio del entramado urbano y la demarcación del centro frente a la periferia. En la ciudad contemporánea neoliberal, la torre deviene como el dispositivo que expresa el discurso de la hegemonía del modelo financiero; no en balde, las grandes corporaciones tienen en torres y rascacielos los sitios preferidos para asentar sus oficinas. Las torres corporativas suelen ser además puntos geográficos de referencia en las grandes ciudades, siempre estableciendo una red de prácticas urbanas relacionadas con el nombre de la empresa; por tanto, devienen como gigantescos spots publicitarios, además de su función monumental de establecer hitos urbanos.

El icono de la torre es el lugar de análisis que introduzco a través de dos casos: la *Torre Agbar*, en el centro financiero del 22@ de Barcelona, y la Torre Confinanzas, conocida como la *Torre de David*, un edificio inacabado de 45 pisos en el centro de Caracas. Cada torre ritualiza un discurso en el espacio y cumple un rol dentro del imaginario urbano del sector donde están ubicadas, tal y como se irá argumentando a lo largo de este trabajo.

Las torres fueron construidas como iconos financieros en espacios transformados en momentos de avasallante movilidad económica: Agbar a inicios del 2000, y la torre de David en 1990, momento en que Venezuela vivía el esplendor neoliberal. Estas edificaciones erigidas en distintos espacios geográficos y en condiciones desiguales, sostienen en común elementos visuales, simbólicos y metafóricos que hacen interesante su análisis para explicar cómo la imagen reitera los discursos dominantes, en ambos casos, vinculados a la gobernabilidad asociada a los movimientos del capital.

Las edificaciones y sus espacios aledaños fueron estudiados desde la etnografía-performativa (Norman Denzin, 2001, 2003)<sup>1</sup> y derivas realizadas en Poble Nou, en Barcelona –un barrio transformado y gentrificado desde inicios del 2000, y rebautizado

---

<sup>1</sup> Se explicará esta metodología en el próximo aparte, asociada al desarrollo del concepto Ciudad-performance.

como 22@ (María Gisela Escobar, 2009)–, y en la parroquia de La Candelaria, en Caracas, entre 2010 y 2011, zona central de la ciudad donde coexisten edificios bancarios, gubernamentales, centros comerciales y edificios de vivienda.

La torre Agbar en Barcelona es un edificio de diseño vanguardista que deviene en obelisco post-industrial de la marca *Barcelona*. Es también el monumento de imposición simbólica de la gentrificación del barrio Poble Nou, refundado como distrito 22@. Desde los inicios de su construcción en el año 2000, la torre se presenta como emblema del proceso de ‘modernización’ de la ciudad del conocimiento y, a la vez, se erige como vigía de la transformación del barrio establecida según pautas financieras e inmobiliarias.

La torre de David recibe este nombre en honor a un banquero que hizo fortuna durante el boom petrolero de Venezuela, quien decidió construir una enorme edificación (la más alta de Latinoamérica para el momento), con los avances tecnológicos y arquitectónicos de la época, inserta en una suerte de Wall Street caribeño. La crisis bancaria de 1993 acabó con un tercio de los bancos del país y, con éstos, se detuvo la construcción de la torre, que estaba ya erigida pero sin finalizar la estructura de habitabilidad (paredes, ventanas, sistemas de agua y electricidad, ascensores, etc.). En el año 2003, esta torre inacabada, que era todavía propiedad del banco en cuestión, es tomada por cientos de familias que construyen allí su particular ciudadela vertical, y se inicia un proceso de control del Estado sobre la propiedad privada, representado en los nuevos habitantes.

Cada una de estas torres es actualmente imagen y símbolo del poder del capital y su relación con los particulares sistemas de gobernabilidad: neoliberal vs. socialista, ya que las circunstancias políticas y económicas han marcado ambas geografías de manera desigual, permitiendo que la hegemonía se materialice en ellas de forma diferente. Aun así, la función como dispositivo se mantiene en una y otra torre, y está más vigente que nunca: anunciar las coordenadas de un espacio, vigilar panópticamente el contexto que las circunda y reiterar performativamente los discursos de sus sistemas de gobernabilidad.

### **Un acto de contravisualidad: la ciudad como performance**

He señalado que las ciudades occidentales están constituidas por las articulaciones entre imagen, tecnología y subjetividades, las cuales están adosadas a los dispositivos de saber/poder; por tanto, las imágenes urbanas no son pasivas ni inocentes. Desde la fotografía en facebook hasta la instalación de videoarte, desde el stencil que saluda en la pared del edificio hasta el gran cartel publicitario de una marca de cerveza, desde el documental etnográfico de los yanomamis del Amazonas hasta el spot publicitario de una marca de perfumes, o desde los 140 caracteres de twitter a los grandes titulares del periódico digital, las imágenes se movilizan rápidamente entre lo público y lo privado produciendo discursos de lo político y subjetivando nuevos modos de actuación urbana.

Los actos contemporáneos de ver ya no se conforman con la reiteración pasiva de la mirada; en lugar de ello, nos situamos frente a imágenes activas y poderosas (oligopticones) que circulan y nos atraviesan continuamente en la esfera pública. Este planteamiento me permite considerar en esta discusión el análisis de la fuerza performativa y de producción de significado cultural que poseen las imágenes que se materializan en la ciudad. En tal sentido, las torres en estudio no solo constituyen dispositivos arquitectónicos del poder, sino que representan una iconografía que visualmente propone un discurso del espacio y reitera sus imaginarios sobre las poblaciones.

Por ello, es necesario comprender la ciudad contemporánea más allá del privilegio de la visión que reproduce la hegemonía, y ampliar los sentidos del espacio como escenografía y coreografía, términos vinculados a la teatralidad y al drama que están integrados a la noción de *ciudad como performance*. El proceso de construcción de otras prácticas de investigación y discursos sobre la ciudad implica asumir un ejercicio contrahegemónico, revisando la mirada normalizada producida desde las tecnologías visuales, tema planteado en el aparte precedente.

Como reverso al privilegio de la imagen normalizada, asumo el concepto de *contravisualidad* (Nicholas Mirzoeff, 2011) como el derecho a una subjetividad autónoma que disloca los modos hegemónicos y monoculares incorporando una reciprocidad de la mirada. Por tanto, no se trata sólo de ver –acto que supone una carga de individualismo y voyeurismo–, sino de mirar desde un sentido de relación y colectividad.

Desde un marco contravisual, las ciudades aparecerán como construcciones subjetivas y colectivas, dibujadas por los cuerpos para experimentar lo urbano a través de todos los sentidos, y no únicamente con el sentido de la vista. Este punto de partida permite reivindicar la experiencia del sujeto en la ciudad, quien recupera su lugar como actor social, incluso asumiéndose ‘ciego’, porque imágenes y representaciones visuales no son prioritarias para la experiencia. La ciudad es leída por el cuerpo, que escribe una memoria urbana como registro de sensaciones y percepciones, y no como la huella de las imágenes que monopolizan la experiencia, de tal manera que el derecho a mirar se constituye también en el derecho a actuar, a reinventar nuevas opciones de consumo de lo urbano y a generar diversas interpretaciones de la realidad que posibiliten prácticas creativas, al menos donde se asienta el mundo inmediato.

La contravisualidad será la legitimación de la corporeidad frente a los actos normalizados de ver, lo cual exige discriminar entre la visión como *macropercepción* y el mirar como *micropercepción* (Suely Rolnik, 2006). Las *micropercepciones* implican una actitud de escucha al cuerpo y de las relaciones sensoriales con los objetos que conectan con el mundo; proponen nuevas relaciones micropolíticas y afectivas con los objetos que nos rodean como una manera de rechazar los esquemas de normalización para construir modos de sensibilidad, creatividad y de relación con el otro. Las micropercepciones rivalizan con las macropercepciones, que objetifican las cosas y son capitalizadas por el poder que establece, normaliza y reproduce modos de ver que lo legitiman, tal como se ha señalado. Propongo entonces que en los estudios urbanos se establezca una relación de

micropercepción con el entorno que no es solo de atención y registro, sino de escucha, complementariedad y sensorialidad. Las cosas no son simplemente 'utensilios' o medios para un fin, para la exhibición o el consumo, sino que sus transformaciones siempre nos afectan recíprocamente.

A partir de la necesidad de un ver corporeizado, se sostiene mi propuesta de considerar la *ciudad como performance*, que incorpora el cuerpo (y no solo la visión) en la producción de significados en un entorno compartido, generando subjetividades que potencialmente interpelan los dispositivos visuales normalizadores.

Para comprender la relación de la performance con la propuesta contravisual y con la intervención en el espacio público a través de la etnografía performativa que permite desarrollar mi crítica sobre la simbología de los dos casos en estudio, desarrollaré a continuación un análisis sobre la performance como drama, ritual, teatralidad, que nos acerca tanto a la expresión artística del performance-art, como a su expresión cultural a través del modelo dramático que se identifica en los aportes antropológicos de Victor Turner (1974), lo cual se dirige a mi afirmación anterior de una ciudad como escenografía y coreografía. Posteriormente, estableceré una relación con la performatividad desde el punto de vista discursivo como reiteración, para proponer un punto de convergencia entre ambos conceptos centrales.

Detengámonos un momento en una breve historiografía sobre la noción de la performance como *lo actuado*, para analizar su relación con acciones políticas críticas en el escenario público.

La performance es una actividad de intervención estética que nace dentro del dominio de la representación teatral y de las vanguardias artísticas del temprano siglo XX, asumido en sus inicios a espacios domésticos, privados o elitescos. Como hito de una genealogía, Beatriz Preciado (2004) relata la actuación de la joven Joan Rivière, en 1929, ofreciendo su conferencia, "Womanliness as masquerade", en Londres, vestida en traje de pantalón y escenificando a la mujer intermedia como disociación entre el sexo anatómico, las prácticas sexuales y las prácticas culturales de la feminidad.

Vale recordar que la práctica de vestir traje masculino constituyó una forma de actuación en otras tempranas feministas pertenecientes a círculos artísticos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Allí tenemos a George Sand en París, a Virginia Woolf en Estados Unidos o a Frida Kahlo en México, mostrando trajes y usanzas 'masculinas' y provocando cuestionamientos sobre el género. Estas tempranas performances feministas consistían en actuaciones discretas al interior de una elite vinculada al arte. En todo caso, los testimonios quedaron para la historia oficial en forma de literatura bajo seudónimos masculinos o como alguna foto anecdótica.

Hacia las décadas de 1950-60, el performance-art adquiere fuerza en los grupos artísticos norteamericanos, ahora con una pretensión política, presentándose como *happening* o acontecimiento público. Su propuesta se sustentaba en interpelaciones visuales y

teatralizadas con la pretensión de generar nuevos lenguajes enfrentados a los espacios tradicionales de circulación y producción de saberes. Para ello, se aprovechaban de nuevas y creativas formas que subvertían la representación tradicional de la imagen.

Los movimientos feministas comenzaron a desarrollar esta práctica en espacios públicos, especialmente en campus universitarios de las principales ciudades norteamericanas, ahora proponiendo un proceso reflexivo, de interpelación y de crítica sobre el género y los roles sociales.

El proceso de transformación historiográfica de la performance está vinculada a tres elementos fundamentales: el género, la estética y la política. En cuanto a lo estético, la actuación no recae únicamente en la imagen, sino que exige corporeizar la experiencia visual en un tiempo y un espacio que es actuado e integrado con un espectador. Desde la política, la performance objetiva y cuestiona el contexto normalizado proponiendo la transformación de saberes y de prácticas.

La materia prima de la performance es la imagen-corporeizada, y, si bien es fácil vincular el concepto a las actuaciones artísticas, no debemos dejar de lado su contenido como una acción relacional y compartida que contiene un fin de transformación política desde un lenguaje visual, actuado y sentido. La performance transitó del espacio privado y el entorno artístico hacia los espacios públicos que actualmente son sus escenarios por excelencia.

En Barcelona, por ejemplo, existen un sinnúmero de plataformas y colectivos que tienen en la performance sus mecanismos de acción pública que permiten expresar opciones y divergencias desde la pluralidad y el 'anonimato' compartido. En el barrio del Poble Nou, los colectivos artísticos y asociaciones culturales optaron por estas formas de expresión creativa para interpelar el proceso de gentrificación del 22@, aunque muchas de estas acciones enfrentaron censuras por parte de los cuerpos de seguridad pública, especialmente cuando se trataba de colectivos okupa. Entre estos colectivos, puedo señalar el grupo La Makabra, asociación ya extinta, que organizaba acciones e intervenciones artístico-políticas para denunciar los mecanismos de privatización del barrio; así como este grupo, otras asociaciones de arte que hoy aún habitan las naves industriales, convocaban a sus acciones performativas para interpelar los cambios urbanos y proponer sus sistemas de autogestión, lo cual finalmente les permitió conciliar acuerdos con el Ayuntamiento para no desaparecer.

En la Caracas de la crisis financiera de los noventa, cuando fue construida la Torre de David, las performances urbanas eran frecuentes como acciones que interpelaban la imposición de medidas económicas que ordenaba el modelo neoliberal. Entre estos grupos, destacaban las acciones del artista plástico Juan Loyola, quien intervenía espacio aledaños a los grupos financieros para cuestionar el modelo del Fondo Monetario Internacional, pero sus actuaciones solían también ser limitadas por la policía. En la Caracas actual, las performances públicas son infrecuentes, los grupos sociales optan por otros mecanismos de expresión menos creativos, y las escasas performances se reducen a producciones estéticas teatralizadas en encuentros con fines meramente artísticos y culturales

En el desarrollo de este análisis, he ido introduciendo algunas tensiones entre la versión textualizada y discursiva de performatividad y la versión actuada de la performance. Recordemos que la propuesta estético-política de la performance de los años sesenta se filtró progresivamente al campo académico de las universidades norteamericanas a través del pensamiento feminista contemporáneo, con lo cual se produce una bifurcación que derivó, por un lado, en la noción discursiva de performatividad de género, y, por el otro, en la performance como campo de actuación, en la cual me he centrado hasta ahora.

Intentando posicionarse entre uno y otro concepto, Elin Diamond (2000) defiende el valor político de la performance sobre la performatividad, considerando ésta última como una interpretación textual y discursiva de las formas de resistencia al poder que se producen desde ese mismo poder. La performance, por su parte, produce prácticas corporeizadas y actuaciones resistentes al poder que autorizan por sí mismas, pero no a través de la referencia textual, sino desde la posibilidad de evocar experiencias emocionales comprendidas y compartidas entre los participantes.

Como se ha señalado, las prácticas performativas y contravisuales en el espacio público se producen hoy en día bajo distintas modalidades para la producción de nuevos espacios políticos: en forma de teatros de calle, de movilizaciones sociales, de arte urbano o de intervenciones estéticas efímeras. Esto permite considerar la ciudad como lugar del acontecimiento donde los ciudadanos, a través de sus actuaciones –contrario a los discursos normativos–, producen y autorizan, proponiendo que el espacio público emerja como un lugar activo de creación y ejercicio democrático. Las ciudades-performance, además, proponen una visión participativa del sujeto, estableciendo relaciones que trascienden la mirada monocular, hegemónica, donde la audiencia (el otro) deviene como co-creador en la construcción del poder y la política, proponiendo con ello nuevas posibilidades de agencia.

La ritualización producida a través de la performance (entre lo actuado y lo discursivo) posibilita que dichas prácticas ejerzan un sentido continuo de reconocimiento político; por ello, el recurso del potencial performativo se implica tanto en nuestros modos de mirar y comprender el espacio, como en las prácticas que cuestionan los intereses del poder, transformando las reglas dadas como ciertas e indiscutibles y, finalmente, redefiniendo el ejercicio social.

Por ello, desde la ciudad-performance se interpela el símbolo de la torre como icono omnividente y representativo del poder, y se intenta promover la participación del habitante al ras del suelo en la resignificación de dichos símbolos. El valor de la ciudad-performance emerge así en su propuesta de desobediencia simbólica frente a los modos normalizados de ver el mundo, y en la intensidad metafórica que sus signos consiguen articular en los imaginarios colectivos.

### **La etnografía performativa: hacer y actuar en el espacio público**

Performance y performatividad se emparentan en un tronco común: la reiteración y ritualidad. Por ello, se hace necesaria la superación de los límites entre el 'haciendo en la



teatralidad' y el 'haciendo en el lenguaje', que permite una actividad unificada donde la memoria, la emoción, la fantasía y el deseo actúan con el otro, produciendo comprensiones parciales, plurales, incompletas y contingentes.

Esta unidad entre la performance y lo performativo, o entre lo actuado y lo discursivo, tiene su posibilidad metodológica en la *etnografía-performativa* (Norman Denzin, 2001, 2003), la cual propone un acercamiento a lo urbano que insiste en la implicación del investigador frente a la distancia y el desapego analítico. La etnografía performativa inspecciona críticamente la vida urbana cotidiana bajo las condiciones del capitalismo y los regímenes de poder; por ello, veo su utilidad en el estudio de ciudades pensadas bajo lógicas neoliberales, donde son evidentes las contradicciones entre modelos financieros y realidades sociales. Concretamente, en los casos en estudio, he intentado poner en diálogo las prácticas cotidianas con las condiciones simbólicas e imaginarias que representan las estructuras del poder económico asentado en la ciudad.

Por otro lado, la etnografía performativa es una técnica reflexiva, ya que permite que se hagan explícitas las dudas, contradicciones y cuestionamientos del investigador situado en el campo, porque éstas forman parte del proceso de co-participación e interacción con el objeto arquitectónico o la imagen como dispositivos. En mis incursiones y derivas a través de los espacios seleccionados, me he dado a la tarea de relacionarme con los objetos y las trayectorias; es decir, conocer el espacio e integrarme a él no solo para describirlo y retratarlo, sino para incluirme en su representación. Así, esta técnica se cruza también con un proceso autoetnográfico, permitiendo al investigador expresar su propia subjetividad; por ello, la narración no solo nombra, sino que evoca y suscita nuevas posibilidades de interpretación sobre un mundo que suele estar siendo representado de forma situada e incompleta.

La etnografía performativa permite la transformación de realidades a través del movimiento de saberes y de prácticas, considerando el espacio urbano como una escenificación de lo social; este es el carácter escenográfico que he querido proponer en la noción de *ciudad-performance*, donde la imagen-corporeizada y las subjetividades emergen como lugares de resistencia al poder que encuentran su ámbito expresivo en el espacio público como lugar compartido y de diálogos. Y, aunque resulte obvio enfatizarlo, es una práctica donde la imagen es fundamental, pero no como sentido dominante, sino como parte de la sensorialidad que integra el cuerpo como totalidad. Así, a través de la etnografía performativa, es posible poner al descubierto un conjunto de estructuras simbólicas que invitan a ser cambiadas a partir de prácticas contravisuales, produciendo nuevos significados de lo urbano.

A continuación, continuaré con el análisis crítico de las dos geografías desiguales (Barcelona y Caracas), expresando, más allá de la textualización del poder en la torre, una mirada recíproca a través de los espacios estudiados, en la cual pretendo que mi posición y voz figuren como elemento participativo en la construcción de los sentidos de ciudad.

## Revisitando las torres en un ejercicio contravisual

Dentro de las contradicciones que coexisten en el emplazamiento llamado ciudad, se suele apreciar que las administraciones patrocinan y se comprometen en proyectos urbanos que satisfacen intereses financieros pero suelen mostrar poco compromiso social. Bajo la premisa de la eficiencia de los servicios y del impulso a la calidad de vida para el ciudadano, se diseñan políticas de regulación que sujetan al habitante a nuevos y más estrechos regímenes.

La cara de este proceso es el modelo de ciudad rentable y ordenada que, a la vez, nos muestra su contra-cara: el empobrecimiento y la exclusión de determinados grupos sociales y culturales. Así, la ciudad deviene como una articulación geográfica, económica, social y política que se sustenta fundamentalmente por el sistema de acumulación de capital (Harvey, 2000); como resultado, el espacio urbano queda a merced de contratistas, inmobiliarias y, finalmente, del capital financiero transnacional.

Este es el caso de Barcelona, como paradigma de ciudad europea neoliberal, en la cual los espacios públicos son regulados a través de ordenamientos territoriales y dispositivos de control social. Uno de los ejemplos más notorios está en la gentrificación del barrio del Poble Nou/22@, en el cual la torre Agbar, como se ha señalado, emerge como construcción simbólica y representativa de la hegemonía del nuevo ordenamiento, en torno de la cual gira el rediseño territorial. Además de su función arquitectónica, pensada para alojar la sede de la compañía de aguas de Barcelona, la torre Agbar se diseña como estructura que visualmente impacta en el paisaje a la vez que define los nuevos usos urbanos, tecnológicos y estéticos del sector; pero lo más relevante en toda la articulación geográfica es que la construcción tiene en sí misma un valor agregado como objeto de consumo turístico, inmobiliario y, finalmente, de beneficio económico articulado a las construcciones aledañas que también son puestas en valor. No es un secreto que el proceso de gentrificación desplazó las antiguas viviendas del barrio obrero (muchas de ellas sometidas a acoso inmobiliario) rediseñando estética y funcionalmente a detalle el nuevo espacio que aloja la actual ciudad del conocimiento.

Al otro lado del atlántico, Caracas no escapa a los sistemas de control del capital. El espacio donde fue construida la torre de David en la década de los noventa aloja otras edificaciones dedicadas al movimiento financiero, pero, frente a todas ellas, esta sobrepasa en un número importante de pisos. La torre de David emerge como un coloso inacabado en el otrora centro financiero neoliberal.

Desde el año 2000, las instituciones gubernamentales enfocaron su norte a convertir Caracas en una *ciudad socialista* con políticas de inclusión social; estas políticas han estado centradas en otorgar viviendas a familias de bajos recursos económicos y, para ello, la inversión se ha orientado a la construcción de edificios de interés social y la adjudicación de apartamentos a bajísimos costos, por no decir ningún costo para los beneficiarios del programa. Pero estas construcciones también generan un conjunto de inversiones y demarcaciones que han permitido poner en valor por contraste las áreas urbanas que están

alejadas de las zonas de interés social. Hacia estas zonas de alto valor inmobiliario ubicadas en el Este de la ciudad han migrado los nuevos centros económicos y gubernamentales. En las zonas en las cuales se asientan las edificaciones socialistas (más cercanas al centro de la ciudad) se ha generado un importante movimiento de inversión de compañías constructoras internacionales apegadas a la modalidad de construcción en serie. Por tanto, la ciudad de Caracas se ha convertido en una paradoja donde coexisten la urbe socialista e inclusiva versus los urbanismos del capital inmobiliario, produciendo una ciudad en distintas sintonías económicas, pero que, en todos los casos, beneficia a las grandes compañías transnacionales involucradas en el sector inmobiliario, ya sean de capital privado o bajo contrato estatal.

La torre Agbar en Barcelona es el icono de la apropiación de lo urbano a los intereses del capital, pero, simbólicamente, es también el icono que invisibiliza una larga historia de luchas obreras y dominación social en un área tradicionalmente fabril. Un pasado borrado a punta de progreso y tecnología. Como dispositivo de poder, la metáfora de esta torre ya no figura al Estado omnividente, sino a las corporaciones globales que se espacializan. Aquellas fábricas que hicieron vida en el otrora 'Manchester catalán', ahora son los residuos de un pasado industrial que el proyecto 22@ se interesó en borrar para poner en valor sus terrenos o, con algo de suerte, rehabilitar como lofts de lujo o centros culturales otorgándoles una imagen post-industrial: cascarones vacíos que pretenden sostener la identidad del lugar. A los restos de los antiguos vapores o las fábricas remozadas se les ha vaciado de significados y ahora encarnan el salto de la ciudad industrial a la ciudad financiera-informática post-capitalista.

El arte y la creación que los talleres del Poble Nou desarrollaron en aquellas fábricas vacías (pero intactas en historias), desacataron durante varios años la sacralización arqueológica industrial para promover la resignificación simbólica, urbana e, incluso, histórica de esos edificios, proponiendo también un vínculo social con el barrio que permitió albergar el imaginario artístico que coexistía con el imaginario industrial y obrero. Este imaginario de barrio artístico fue captado y replanteado por el proyecto 22@ y se trastocó en una interesante conexión arte-turismo-conocimiento-tecnología que ya no dio más cabida a la manufactura y lo artesanal. En ese cambio a ciudad de tecnología visual, la torre Agbar consolida su función cuando desde su altura muestra un juego coordinado de luces y colores cambiantes diseñado en los ordenadores.

En Caracas, la torre de David es símbolo del fracaso del modelo financiero venezolano gestionado por bancos y transnacionales en pleno auge neoliberal latinoamericano de los noventa que tuvo su pico mediático en el corralito argentino. La apropiación de la torre en el año 2007 por familias 'sin hogar' (entre las cuales, al parecer, se colaron algunos exconvictos y delincuentes) permitió que la torre se constituyera en el barrio marginal más alto del mundo, inserto en el otrora vecindario financiero. La ocupación de la edificación mantuvo por parte de los nuevos habitantes una consigna que cuestionaba el modelo económico capitalista del antiguo régimen y llamaba a la confiscación del capital privado, generando un mazo de naipes que fue cayendo al empujar la primera carta.

Para lograr la supervivencia en este espacio inhabitable, al interior de la torre se fue desarrollando una ciudadela particular y marginal: la ausencia de ascensores propició la organización de grupos de motoristas (moto-taxistas) que, previo pago de la tarifa de rigor, transportaban a los habitantes hacia los pisos más elevados a través de rampas improvisadas; el sistema de aguas y electricidad también se inventó con tuberías y cables de dudosa seguridad. Las paredes de la torre simplemente eran inexistentes; en algunos pisos, se improvisaron con bloque y cemento sin friso, a gusto de cada constructor; en otros pisos –los superiores, a donde fueron a parar las familias más vulnerables–, simplemente las paredes eran innecesarias o imposibles de levantar y, como resultado, en varias ocasiones, la prensa nacional reportó accidentes mortales desde cientos de metros de altura.

Los espacios que circundan la torre de David continúan funcionando en su avasallante ritmo financiero. A pie de calle, los oficinistas, secretarías, ejecutivos, que asisten a sus trabajos cruzan la avenida para no toparse con los portales de la torre donde seguramente encontrarán a algunos de sus ocupantes. Corre la voz de que la torre de David ha sido un gigantesco centro de delincuencia. Al acercarse la noche, las calles que rodean la torre van quedando vacías por temor a los movimientos que puedan fraguarse en la oscuridad.

Puestas frente a sí, ambas torres son símbolos antagónicos del poder: en el primer caso, Agbar representa la figura de un barrio obrero privatizado; en el segundo caso, la torre de David figura la colectivización forzada del espacio que ha sido estatizado. En ambas opciones, metáforas de la gestión del poder que desestima al habitante al ras del suelo.

La imposición del lugar, la orientación de la mirada, la demarcación del centro; estas torres organizan la percepción del espacio señalando a toda costa el dominio sobre el entorno; en un caso, materializando el poder de la ciudad turístico-corporativa, y, en el otro caso, manifestando un modelo de soberanía colectiva gracias al derrumbe simbólico del otrora icono financiero.

Si asumimos que el poder es una red que atraviesa el cuerpo social, ambas torres no solo constituyen símbolos emblemáticos en la geografía de estas ciudades y expresiones unívocas de la autoridad que ellas representan; ellas se constituyen en los objetos que dan forma a un conjunto de prácticas y subjetividades en el entorno. Por ello, más allá de una apreciación estética de la edificación –que en Agbar se muestra desde la tecnología y la arquitectura vanguardista, mientras que en la torre de David se expresa desde lo abyecto y el perfil de la pobreza–, las torres enuncian un espacio y no otro; en consecuencia, generan y posibilitan unos determinados discursos y actuaciones que los habitantes al ras del suelo van generando para incorporar sus significados en sus vidas cotidianas.

En una actividad contravisual y performativa, es necesario trasladar la mirada, ya no a la torre, sino a cada actor que otorga significado al dispositivo arquitectónico, y que, desde allí, es susceptible de proponer experiencias que cuestionan al icono. En Poble Nou/22@ se ha producido desde hace varios años un conjunto de movimientos y colectivos que proponen nuevos modos de acceder a los espacios normalizados, muchas veces actuando bajo

amenaza de las administraciones. A través del arte urbano y de acciones colectivas, los distintos grupos han continuado proponiendo formas de desterritorializar la avasallante transformación de la cartografía social y cultural del barrio gentrificado, y de darle nuevos sentidos de habitabilidad. Las propuestas colectivas de los centros de arte en las antiguas fábricas constituyen también la mirada al ras del suelo que confronta el simbolismo de la Torre Agbar y sus articulaciones, generando nuevos imaginarios de ciudad posible.

Frente a la torre de David, las posibilidades de interpelación política, de momento, lucen confusas, porque su función está adherida a los designios estatales. Los 'olvidados' que hasta hace pocos meses habitaban la torre han sido, ciertamente, visibilizados pero, a la vez, han sido re-nombrados desde las categorías sociales de lo marginal, lo antisocial, lo retrógrado, al imponerse a la fuerza como inquilinos no gratos en un icono arquitectónico diseñado para albergar en su momento a la elite del poder financiero. Esta ruptura en la continuidad del espacio público hegemónico también ha permitido a los habitantes al ras del suelo cuestionarse sobre un modelo de ciudad cuyos límites, so pretexto de la inclusión, están desdibujados; por ello, la torre de David simboliza, desde el habitante al ras del suelo, la ruina de toda normalización y autoridad omnividente, porque el barrio marginal más alto del mundo se erige imponente para cuestionar y desobedecer la mirada a los puntos de referencia de la ciudad neoliberal.

Estas geografías aparentemente desiguales, guardan analogías que muestran límites difusos entre la privatización y la colectivización del espacio, posibilidades aparentemente opuestas y excluyentes; sin embargo, en ambas, el símbolo de la torre permanece incólume, y son los significados de sus imágenes los que darán sentido a las actuaciones gubernamentales y económicas asociadas al poder. Por ello, la apuesta es construir nuevas metáforas de lo urbano, dislocando los patrones fijos a través de la des-identificación con los iconos visuales dominantes, para consensuar nuevas comprensiones que partan desde las experiencias al ras del suelo. Desde esta perspectiva, el icono de la torre no es solo un artilugio visual normalizado, sino que puede promover una resignificación corporeizada de los actos de ver en el espacio público, con sus pausas, sus contradicciones, sus matices y sus nuevas interpretaciones de ciudad posible.

## Bibliografía

- Denzin, Norman (2003). The call to performance. *Symbolic Interaction*, 26(1), 187–207.
- Denzin, Norman (2001). The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research*, 1(1), 23-46.
- Diamond, Elin (2000). Blau, Butler, Beckett, and the politics of seeming. *The Drama Review*, 44(4), 31-43.
- Escobar, María Gisela (2013). Fundación e identidad. Una redefinición simbólica del casco histórico de Mérida. *Consciencia y Diálogo*, 4(4), 113-121.
- Escobar, María Gisela (2009). Incursiones urbanas en Poble Nou: imágenes y representaciones en un espacio en transformación. *Athenea Digital*, 6, 173-180.

- Escobar, María Gisela (2007). De la mirada cenital a la mirada impura: la ciudad como experiencia estética. *Athenea Digital*, 11, 281-286.
- Foucault, Michel (1984). Space, knowledge and power. En Paul Rabinow: *The Foucault Reader* (pp. 239-256). Nueva York: Pantheon Books.
- Latour, Bruno, y Hermant, Emilie (2006). *Paris: Invisible city*. Extraído de <http://www.bruno-latour.fr/livres/>
- Mirzoeff, Nicholas (2011). The right to look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473-496.
- Preciado, Beatriz (2004). Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Arteleku*, 54: 20-27.
- Rolnik, Suely (2006). Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía. En: *Una altra relacionalitat: Sobre la cura en temps despullats de poesia*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Marzo. Texto inédito.
- Turner, Victor (1974). *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

## Historia editorial

**Recibido:** 9/12/2015  
**Primera revisión:** 24/3/2016  
**Aceptado:** 18/4/2016  
**Publicado:** 4/5/2016

## Formato de citación

Escobar, María Gisela (2016). Ciudad-performance: una interpretación contravisual al símbolo de la torre desde la etnografía performativa. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 6(1), 21-34. [http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/gisela\\_escobar](http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/gisela_escobar)



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.