

Marjetica Potrc. Caracas: *La belleza del desorden**

Judit Uzcátegui Araujo**

Resumen

La obra artística de Marjetica Potrc centra su reflexión sobre la casa y el hábitat en espacios marginales de la geografía mundial, Asia, África, y América Latina. Especialmente, en los asentamientos humanos informales e ilegales que surgen como consecuencia del crecimiento desbordado de los grandes centros urbanos. En este sentido su obra ofrece un registro de viviendas que pretende dar testimonio de la otra cara del habitar. Desde esta perspectiva que mira desde lo periférico, se interesa por la formación de los barrios en Caracas, en los que encuentra valores novedosos, pues en la precariedad, paradójicamente, conviven la inventiva y sentidos de vida.

Palabras clave: márgenes, arte, instalaciones, Marjetica Potrc.

Abstract

The artistic work of Marjetica Potrc focuses its reflection on the house and habitat in marginal spaces of world-wide geography, Asia, Africa, and Latin America. Especially, in the informal and illegal slums that arise as a result of the overflowing growth of the great urban centers. In this sense, its work offers a record of houses that aim to give testimony of the other face of living. From this perspective viewed from the periphery, it is interested in the formation of the districts in Caracas, in which it finds novel values, because in uncertainty, paradoxically, the inventiveness and senses of life coexist.

Key words: margins, art, ready made, Marjetica Potrc.

* Este artículo fue terminado en febrero de 2010, entregado para su evaluación en marzo de ese año y aprobado para su publicación en mayo de 2010.

** Licenciada en Letras, Mención Historia del Arte (U.L.A., 1992), Licenciada en Letras, Mención Lenguas y Literatura Clásica (U.L.A., 1996), Magister Scientiae en Literatura iberoamericana (U.L.A., 2004). Doctora, en Arte, Filosofía y Creatividad, en la Universidad de Valencia, España. E-mail: judituz@hotmail.com.

La obra artística de Marjetica Potrc (Liubliana, Eslovenia, 1953) podría decirse que es esencialmente, un trabajo que pretende documentar algunas de las formas contemporáneas de vida y de vivienda que tienen lugar en diversas latitudes y en distintas expresiones culturales. Por un lado, las que emergen como consecuencia de las enormes concentraciones humanas que se sitúan en los márgenes o entornos de los grandes centros urbanos del mundo, y las tensiones que allí se generan. Por otro lado, en las formas de habitación que surgen en ámbitos rurales, o en las otras maneras de habitar que sobreviven en las culturas nómadas. Así, el principal interés de la artista es llamar la atención sobre el conjunto de posibilidades habitacionales de esos "otros lugares" que al margen de todo urbanismo normativo e institucional, se rige por sus propias reglas de supervivencia a partir de las cuales conciben sus particulares moradas. En tal sentido, la artista remarca el interés por las estructuras básicas de las viviendas, las necesidades individuales y colectivas de sus habitantes, y sobre todo, el poder de inventiva y creatividad, en el momento de construir una casa con materiales improvisados y condiciones mínimas de habitabilidad. De esta manera la obra de Potrc se inspira en las viviendas de los estratos más desfavorecidos de la sociedad, en cuanto reflejan toda una diversidad de formas de vida y sistemas de valores desconocidos. Su intención es reflexionar sobre la casa y el hábitat al plantear la problemática de dónde y cómo vivir, contrastando diversos contextos geográficos a través de un registro que pretende captar fielmente, formas de vida emergente en el mundo contemporáneo. Su itinerario va desde las zonas empobrecidas de la India y el continente africano, pasando por las ciudades duramente castigadas de la Europa del Este, o las zonas rurales y más pobres de Estados Unidos, hasta las superpobladas ciudades de América Latina. Recorridos que le permiten documentarse de primera mano y acceder a toda una información que tiende puente entre la casa y sus moradores con el orden político, social y económico.

Con estas premisas su obra se nos presenta a través de grandes ambientes tridimensionales que reproducen este tipo de viviendas a escala real, construidas con los mismos materiales "regionales" o de desecho y las mismas tecnologías utilizadas por sus creadores.

Se trata de estructuras–instalaciones, que al reproducir el modelo real se presentan simultáneamente, como espacio habitable y objeto artístico. Del amplio repertorio de obras que conforman su práctica artística, nos interesa la mirada que la artista recrea de América Latina, especialmente la que dedica a los barrios de Caracas.

1. Metrópolis y periferia

El gran desarrollo de las ciudades y las formas de vida urbana es uno de los fenómenos que mejor caracteriza nuestra civilización contemporánea. Henri Lefebvre en *La revolución urbana*, nos recuerda que la transformación impulsada por la revolución urbana desde la segunda mitad del siglo XIX y continuada de manera aún más acelerada a lo largo del siglo XX, hizo que una población mundial predominantemente rural se haya convertido en otra esencialmente urbana. El resultado, el formidable crecimiento de las grandes urbes cuyo alcance demográfico supera las posibilidades de previsión de las autoridades y su capacidad de asimilar los problemas. La ciudad contemporánea, cuerpo vivo y caótico, da lugar a nuevas formas de vida que son distintas a las ciudades históricas y planificadas.¹ En estas ciudades las fronteras ya no están en ningún límite preciso, sino en cierta manera equidistante del centro. Hablamos de los bordes, de las periferias. La relación entre centro y periferia en el ámbito de la urbanística, conforma un intenso proceso de asimilación y segregación creando una fuerte topología donde se impone la ciudad sobre el margen. La ciudad vivida como un esquema que domina, jerarquiza y controla todo orden, hace que el margen se conciba como un espacio hostil, indeseado. Como afirma la artista, el margen "...es considerado como el hijo natural de la ciudad formal, un hijo nacido fuera del matrimonio, sin planificación y sin ordenanza".² Los habitantes de la periferia que por razones de orden cultural, político o social han ocupado estos lugares, ligados a una necesidad vital de apropiarse un espacio, han tenido que ingeniárselas, al crear un repertorio propio al momento de construir sus refugios–viviendas. Y en este proceso, señala Chueca Goitia en *Breve historia del urbanismo* (1968): "Al desviar los códigos constructivos dispuestos por la ciudad formal crean

un intenso proceso deformante".³ El resultado ciudades y periferias que se enfrentan mutuamente en una relación de vitalidad y violencia en el cual conviven y se afirman identidades heterogéneas. Un espacio, llámese confín, margen, borde, periferia, frontera, donde habitan los "Otros", los que están fuera de, allí donde tiene lugar la diferencia. A este proceso habría que añadir en el orden político, los movimientos humanos que han dado lugar a las figuras de emigrantes, refugiados, personas desplazadas y exiliados como uno de los rasgos que mejor caracteriza nuestro tiempo. La mayoría de ellos, como lo hace ver Edward Said en *Cultura e imperialismo*:

...como consecuencia de los grandes conflictos imperialistas y poscoloniales. Así como la lucha por la independencia producía nuevos estados y fronteras, también generaba vagabundos sin hogar, nómadas y errantes, que no se podían asimilar a las estructuras emergentes del poder institucional y eran rechazados por el orden establecido. Y en la medida que estas personas vivían entre lo viejo y lo nuevo, entre el viejo imperio y el nuevo estado, su condición articulaba las tensiones, contradicciones y problemas no resueltos del mapa cultural del imperialismo.⁴

Así la dinámica de estos fenómenos se plantea casi siempre en una relación polarizada, binaria de centro-periferia, y donde la existencia de fronteras se vuelve fundamental tanto para definir el espacio jerárquico y de poder, desde donde se promueve sentidos de identidad, forma de referencia y modelos de homogeneización del mundo, como para definir el territorio del "Otro". De modo que los movimientos migratorios encarnan la existencia de masas fuera del sistema impuesto por el poder central, para en su lugar, vivir en sitios normalmente deshabitados. Lo que en términos del sociólogo francés Paul Virilio, se entiende como la "contrahabitación" es decir, habitar lo deshabitado.⁵ Otros autores entre ellos Homi Bhabha, ven en las acciones e interacciones de las comunidades humanas que pueblan estos lugares marginales o periféricos un "cruce" o un "intercambio de mensajes" entre los distintos grupos. Por cuanto, la coexistencia de manifestaciones culturales heterogéneas dentro de un mismo

espacio trae consigo, según el autor, una "proliferación de híbridos", y en consecuencia, crea en sí misma formas novedosas de habitar, de relacionarse con el espacio. En tal sentido, Bhabha hace referencia a que este espacio "fronterizo" condiciona la articulación de "figuras complejas", "identidades abiertas", construidas desde la "otredad" y la singularidad. A esa condición el autor la denomina *The Third Space* (el tercer espacio) donde tiene lugar la diferencia cultural y la asimilación de los Otros. Esto es lo que permite —según Bhabha— concebir los espacios marginales o fronterizos "...no como el punto donde algo termina, sino como el lugar donde algo comienza".⁶

Podríamos decir en este sentido, que los artistas de las últimas generaciones condicionados por esta mezcla incesante de flujos migratorios, que acordonan los grandes centros en un movimiento incongruente y transformador, producen un arte de documentación que registra la "negatividad" de la ciudad contemporánea. La continua tensión entre su equilibrio y su inestabilidad, entre un centro que se erige como el centro de todo orden, y la periferia que lo amenaza continuamente creando nuevos asentamientos, formas de vida y métodos alternos que contravienen los valores y las concepciones de la cuadrícula urbana tradicional. Sin embargo, al desplazar nuestra mirada al campo de la expresión artística, podemos decir que para que el arte se muestre desde las formas de la diferencia, es decir desde el desplazamiento del centro de la representación hacia una estética de lo fronterizo, el afuera o los bordes tendremos que esperar por dos momentos fundamentales. Por un lado, a que el arte conquiste su autonomía, entendida como "negatividad" en la estética moderna, y por otro, en un movimiento aún más radical, al advenimiento de las vanguardias en el siglo XX. Una de las preocupaciones de la vanguardia residía en el hecho de que el arte, secuestrado por las instituciones religiosas, políticas o filosóficas, se encontraba desconectado de la vida cotidiana. Así la frontera que separaba arte y vida asume un primer plano a través de los movimientos históricos de vanguardia. Los procedimientos que constituyen el *ready-made*, el *collage*, el objeto encontrado, el cadáver exquisito, la simultaneidad espacial o la descomposición de la figura, provocan nuevos cambios de percepción en la escena artística que dismantelan la dimensión

trascendente de la representación. Y en su lugar, apuestan por un arte más conceptual donde interviene lo fortuito, la naturaleza esencialmente improvisadora y lo lúdico, para poner el énfasis en lo no artístico. Bajo esta condición el arte dará libre entrada al mundo cotidiano en un intento de "democratización del arte". Como es sabido, el gesto de Duchamp de escoger objetos de nuestra vida cotidiana y otorgarles "dignidad de arte" al exhibirlos en galerías y museos, cambiará radicalmente nuestra concepción de arte y de artista, así como también se verá trastocada la relación entre el espectador y la obra que a partir de ahora exige un esfuerzo intelectual.

Marjetica Potrc, en un eco contemporáneo de ese primer gesto que inauguró las vanguardias, vuelve sobre esa mirada que abandona el centro para deslizarse hacia los bordes. Y en este movimiento su producción artística se plantea en dos vertientes. Una, desde la temática y otra desde la estética. En la primera, la artista pretende hacer visible formas expresivas que tienen lugar fuera del centro para instalarse en las fronteras, en los extremos del mundo occidental, África, Asia y América Latina. Su reflexión se orienta hacia los asentamientos informales e ilegales y, al modo en que sus habitantes se ajustan a sus precarias condiciones de vida. En la segunda, al reproducir a escala real estas viviendas y exhibirlos en los espacios del arte, Potrc, obliga también a reflexionar acerca del propio trabajo artístico, es decir el carácter ambiguo que asumen sus obras pues no sabemos exactamente a que nos enfrentamos, si se trata de instalaciones, proyectos, maquetas a escala real, objetos encontrados o intervenidos u objetos no artísticos. En un primer momento, la artista parece compartir con Duchamp varias de sus preocupaciones, podríamos decir que sus presentaciones de ranchos, favelas, chabolas o bidonvilles se comportan como un *ready-made*, es decir, una obra que no es otra cosa que un objeto encontrado, descontextualizado de su lugar de origen que gracias al gesto gratuito del artista se convierte en obra de arte. Sin embargo, y en esto se distancia de las propuestas vanguardistas, Marjetica Potrc se interroga por los límites del arte, pero no sólo desde la perspectiva estética, tal cual había sido formulado por las vanguardias históricas, sino desde las tendencias más actuales que apuestan por las prácticas interdisciplinarias, una propuesta que comparte elementos de diferentes

áreas, y en este sentido pertenece a las propuestas posmodernas de un arte fronterizo.

2. Los barrios: Caracas

Al intenso proceso deformante y vital que tienen lugar en las periferias de las grandes metrópolis, Marjetica Potrc le ha dado el nombre de *Shantytwon* (barrio de chabolas). En distintos lugares de la geografía mundial, la palabra "barrio" admite importantes matices y ambigüedades respecto a las relaciones que sus moradores le otorgan a sus casas, y que tienen que ver con el carácter popular, su cualidad afectiva, su condición periférica y su formación espontánea. En Caracas el despliegue de los barrios completa la configuración urbana de una ciudad donde se mueven más de tres millones de personas; densamente poblada y con un espacio limitado por estar situada en un valle, los barrios crecieron en torno a ella siguiendo el eje vertical. Las viviendas que cubren por completo las laderas de las montañas se denominan "ranchos", estructuras construidas improvisadamente, sin ninguna planificación oficial, con numerosas deficiencias y con materiales poco adecuados, marcan un enorme contraste entre ellas y los que viven en el centro de la ciudad. Y representan un reflejo de las profundas desigualdades sociales. En sus orígenes los barrios empezaron a formarse en Venezuela durante la segunda mitad de los años cuarenta, fundamentalmente por las migraciones interiores. Aunque las fechas claves de su eclosión se sitúan entre 1958 y 1960, a partir de la caída del dictador Pérez Jiménez, cuando la gente pobre se trasladó a Caracas en busca de mejores condiciones de vida. A partir de la segunda mitad del siglo XX con el boom de la explotación petrolera a gran escala, el país desplaza la agricultura y la ganadería para convertirse en un país monoprodutor. Situación que agudiza aún más la transformación en muy pocos años, de un país rural en otro completamente urbano.

Sin embargo, si tuviésemos que definir los barrios no vasta con hacer referencia a sus orígenes, o al lugar que ocupa en la gran urbe, sus condiciones de pobreza o sus improvisados ranchos. Autores como

la antropóloga Teresa Ontiveros en sus diversos estudios, ha intentado dar cuenta de "la producción de sentido" que surge en este lugar. Y hace referencia al sentido de "comunidad y pertenencia" que los habitantes le otorgan a sus ranchos y por extensión al barrio donde habitan. Sentido promovido en primer lugar, como explica la autora, por la acción individual de creación y edificación del propio espacio que se habita y a los obstáculos que tienen que enfrentar para llevar a cabo su empresa, pues para muchos de ellos supone un proyecto de vida.⁷ La propia Marjetica Potrc, en uno de sus escritos nos ofrece una visión de la capital venezolana y sus barrios, que nos permitiremos citar in extenso:

Hay algo en Caracas que la convierte en un lugar único. A primera vista, la ciudad parece existir en equilibrio con la naturaleza. El Monte Avila, que planea sobre la ciudad, te hace sentir su presencia en todo momento. Después de vivir allí durante algún tiempo, entendí que el Avila no sólo abraza la ciudad, sino también da la sensación de ser algo amenazador. Otro tipo de naturaleza, la naturaleza urbana, está también presente de forma constante: Los barrios. Estés en la parte de la ciudad en que estés, siempre te observan. Se hallan presentes pero no integrados. Los barrios de Caracas se afirman a sí mismos y a la condición temporal de su existencia de forma visible y con plena confianza. Prácticamente todas las casas de barrio cuentan con alambradas de hierro que sobresalen de sus tejados, proclamando la vitalidad del lugar, mirando las cosas de forma invertida, resulta sorprendente ver cómo los barrios compiten con la ciudad formal en todos sus aspectos, sobre todo en su crecimiento vertical. Muchas veces son más altos que los rascacielos. Es obvio que los barrios proclaman tanto su vitalidad como su condición provisional. También es obvio que son parte de la naturaleza urbana. Pero también lo es la ciudad formal, sólo que su naturaleza está hecha de una sustancia distinta. Se complementan mutuamente, conformando un todo.⁸

Todos estos elementos constituyen el soporte de una de sus obras más significativas. Nos referimos a *Chabola Solar* (ver

figura 1). Una instalación que la artista crea para ser colocada en la explanada del Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, en Valencia, España y es una de las obras donde mejor se concentran los intereses estéticos de Potrc. Se trata de un enorme ambiente elaborado en forma de bidón con chapa metálica, espacio al que el espectador podía entrar y recorrer. Es una estructura concebida bajo principios ecológicos como un refugio autosuficiente que funcionaba con la energía solar todo el día. Ana María Torres, curadora de la exposición, nos explica el mecanismo que pone en marcha la obra:



Figura 1. Marjetica Potrc. *Chabola Solar*, 2003. Materiales de construcción e infraestructura energética. Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia, España. Fotografía tomada de Internet.

Es un refugio orgánico que funciona en sintonía con el ritmo del sol. El diseño refleja esta idea a través del uso de paneles solares para producir electricidad y para que las puertas del refugio abran al público cuando el sol sale y cierren automáticamente cuando el sol se pone. Este proyecto retoma las teorías vitruvianas que conectan la naturaleza con la arquitectura.⁹

En el interior de la obra podemos encontrar tres registros. En la pared o panel izquierdo se ha dispuesto una fotografía de gran formato donde se puede apreciar imágenes de la propia artista reunida con un grupo de personas que se encuentran en la parte superior de su rancho.



Figura 2 (Detalle). Marjetica Potrc. *Chabola Solar*, 2003. Materiales de construcción e infraestructura energética. Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia, España. Fotografía tomada de Internet.

Gracias al texto que acompaña la imagen titulado "Growing house and defense Architecture" (figura 2, página anterior), nos enteramos de la identidad de los personajes y el contenido de la reunión. En el texto se puede leer lo siguiente:

Estábamos sentados en el segundo piso de la casa conversando. Alicia dice que está feliz de que su casa esté situada en una esquina del barrio por lo que pudo añadirlo. Además por su posición estratégica tenía acceso por la carretera de abajo. El único problema parecía ser un poste de electricidad y por ello no pudo construir un tercer piso. Cuando llegaron al barrio, ella nunca hubiera imaginado que sería tan afortunada de haber construido su casa, su proyecto de vida.¹⁰

A través del título del texto "Growing house..." (las crecedoras o casas que crecen) la artista parece haber captado la cualidad que define el "rancho" de los barrios caraqueños. Los habitantes de las barriadas sorteando cualquier tipo de obstáculo —el testimonio de Alicia es un poste de electricidad que atraviesa el centro de su casa— van agregando indistintamente espacios, habitaciones, niveles, anexos, en la medida que lo exige sus necesidades familiares, especialmente si consideramos que una casa alberga generalmente a una familia numerosa, donde conviven distintas generaciones de un mismo grupo familiar (o familia extensa). Es así como los ranchos, como si de un organismo vivo se tratara, evoluciona, se desarrolla, cambia en la medida que lo hacen sus propios moradores. El producto final o mejor dicho provisional, es un conjunto deforme y caótico que se repite exteriormente en la configuración total del barrio, que a medida que avanza verticalmente, invade como una masa amorfa el cerro o la montaña, configurando una red laberíntica de callejuelas y caminos que acentúan su carácter caótico.

En el centro de la chabola solar, encontramos una espaciosa mesa sobre la que se ha dispuesto varios elementos. Una olla donde se cocinan los "hervidos o sancochos", una de las comidas típicas del país. También se ha colocado un teléfono móvil o transistor. Debajo de la mesa, en una especie de nicho se halla una maqueta en pequeña escala de un barrio de Caracas. Sobre la mesa y siguiendo el tamaño del rectángulo se despliega otra imagen fotográfica de una

vista panorámica del barrio, que se encuentra acompañada del texto "Day in Caracas" y que sorprende especialmente, porque se trata de un poema de Cavafy, *Walls* (muros, paredes):

Sin consideración, sin piedad, sin vergüenza han construido grandes y altos muros en torno a mí, y ahora estoy sentado aquí, desesperado. No pienso en nada más: este destino roe mi mente. Pues tenía mucho que hacer afuera. ¡Y por qué no los vi, cuando levantaban los muros! Pero nunca escuché el ruido o sonido de los constructores. Imperceptiblemente me encerraron, fuera del mundo.¹¹

En la pared izquierda de la chabola cuelga otra fotografía, esta vez corresponde a una vista del interior de un barrio y que también se hace acompañar de un texto: *Shantytwon*, donde la artista interviene como un narrador en primera persona:

He leído en alguna parte que el 98% de los entornos construidos en la década de 1960 no fueron construidos por arquitectos. Estudié los barrios de chabolas. Creo que son hermosos. Crecen sin control ni planificación alguna, ellas parecen reflejar el crecimiento desbordado de la población. Hoy en día suponen un elogio a las organizaciones no gubernamentales. Los barrios de chabolas terminan por sobrepasarte.

La insistencia en describir cada detalle de esta chabola nos permite, y parece ser la intención de la artista, presentar todos los registros en un abanico de lecturas: En primer lugar, el trasplante de un rancho de hojalata a escala real en el ambiente del museo y la posibilidad de acceder a él y recorrerlo. En segundo lugar, el diseño de una chabola ecológica y autosuficiente. Tercero, un registro testimonial de los propios habitantes del rancho. Continúa, un registro fotográfico que presenta una vista tanto panorámica como del interior del barrio y el rostro de sus habitantes. También se nos muestra desde los objetos cotidianos del hogar, como la olla, y elementos mínimos de comunicación, como el teléfono móvil. Otra visión proviene desde la arquitectura, además de la propia chabola, la instalación de una maqueta en pequeño formato que reproduce la formación general de un barrio. A ello se suma los datos estadísticos y el criterio personal de

la artista. Finalmente añade a todas estas perspectivas, la voz poética de Cavafy en un intento de completar y entender el habitar de quienes habitan las periferias, a través de sus moradas.

La estrategia de Marjetica Potrc de "sembrar" esta chabola a escala real en los ambientes abiertos del museo del IVAM, permite acortar las distancias físicas y culturales que separan las periferias o los márgenes de los centros urbanos. Con esta acción abre una especie de intervalo que momentáneamente, trae la periferia al centro. Y en esta apertura, descubre la otra cara del habitar, a través de encuentros inesperados como el rostro y el sueño de Alicia en un lejano y caótico barrio de Latinoamérica. A través del procedimiento de la elección y construcción de una chabola como modelo de "liminalidad", la artista ofrece la oportunidad de replantear las fronteras entre el arte y otras modalidades, géneros o discursos que le son tradicionalmente ajenos (la etnología, la ecología y lo tecnológico). La coexistencia de registros que conforman esta instalación permite, correlativamente, relativizar la noción de autoría que junto a la práctica interdisciplinaria, se inscriben dentro de la estética de la posmodernidad. La producción artística de Marjetica Potrc ya no le pertenece como rasgo de exclusividad, sino que comparte la autoría con otras personas, como el testimonio de Alicia, o los constructores de los ranchos que ella reproduce fielmente. Y tampoco compete exclusivamente a la práctica artística, pues también tiende puentes con otras especialidades como la arquitectura, el diseño o la fotografía; con otros géneros como la poesía, el testimonio y la descripción; así como el vínculo que establece con áreas tan diversas como la etnología, la ecología o lo tecnológico.

Finalmente, diremos que esta coexistencia de miradas tiene la intención de hacer comprender un fenómeno: el habitar en los márgenes. A través de la articulación de distintas versiones de un mismo acontecimiento, Marjetica Potrc utiliza distintas estrategias comunicativas (espaciales, visuales, explicativas, poéticas, objetuales). Todas ellas, aportan diversos niveles de profundidad e información. De esta manera su obra se concibe como fronteriza, porque une distintas tradiciones y registros, distintas formas de aprehensión de un fenómeno. Se trata en suma, de un registro real y metafórico de la casa en clave "liminar", que subraya una estética de la diferencia, como forma que cuestiona los modelos de homogeneización

global. Testimonios en los que encuentra valores novedosos, no sólo en el campo de la arquitectura, en cuanto a métodos y formas alternativas de construcción, o de programas habitacionales que respetan el medio ambiente, sino por la calidad de inventiva que en esta proliferación de formas hechas al margen, Marjetica Potrc registra y presenta como uno de sus grandes hallazgos: como "belleza del desorden" y como visión esperanzada que descubre —en la precariedad del hábitat— la felicidad de sus residentes.

Notas

- ¹ Consultar Henri Lefebvre. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1976.
- ² Marjetica Potrc. "Naturaleza urbana y ciudades naturales", en Marjetica Potrc *Urban Negotiation* (Catálogo). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, 1993, pp. 205-206.
- ³ Fernando Chueca Goitia. "La ciudad del presente. El urbanismo en expansión", en *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza, 2007, pp. 187-217.
- ⁴ Edward Said. "Movimientos y migraciones", en *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 501.
- ⁵ Paul Virilo, citado por Edward Said en *Cultura e imperialismo*. *Ibid.*, p. 508.
- ⁶ Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*. (traducción César Aira). Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 24.
- ⁷ Consultar Teresa Ontiveros. *Historias de identidad urbana, composición y recomposición de identidades en los territorios populares urbanos*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos-Ediciones Faces- Universidad Central de Venezuela, 1995.
- ⁸ Marjetica Potrc. "Naturaleza urbana y ciudades naturales", en Marjetica Potrc. *Urban Negotiation*. *Op. Cit.*, p. 205.
- ⁹ Ana María Torres. "Solar Shack. Chabola Solar", en Marjetica Potrc. *Urban Negotiation*. *Op. Cit.*, p. 215.
- ¹⁰ La traducción de este y los siguientes textos, es nuestra.
- ¹¹ Nos hemos permitido hacer uso de la versión en español que encontramos en *Cavafy. Poemas*. (traducción, prólogo y notas de Ramón Irigoyen). Barcelona: Círculo de lectores, 1999, p. 50.