

Virgencica, Virgencica! formas de vida que resisten e insisten pese al impulso homogeneizador de la arquitectura moderna^{1,2}

Virgencica, virgencica!: Ways of life that
resist and persist despite the homogenising
thrust of modern architecture

María García Ruiz
Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona, España

Andrea Soto Calderón
Universidad Pompeu Fabra
Barcelona, España

Cómo citar este artículo: García Ruiz, M. y Soto Calderón, A. (2023). *Virgencica, virgencica!*: formas de vida que resisten e insisten pese al impulso homogeneizador de la arquitectura moderna. *Revista 180*, (51), 1-11. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2023\).art-1035](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2023).art-1035)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2022\).art-1035](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2022).art-1035)

Resumen

El presente artículo tiene por objeto proponer un análisis crítico del proceso de regeneración urbana que supuso la edificación del conjunto residencial de emergencia denominado La Virgencica, *a través* de una práctica artística, como metodología alternativa para generar conocimiento relevante sobre las prácticas del habitar. Metodología que hace posible ahondar en las reflexiones en torno a los procesos de normalización espacial, pero sobre todo pensar en prácticas de resistencia a esos procesos de regularización: desde el cuidado de los vínculos que hace posible la existencia de una comunidad hasta las diversas maneras de apropiarse del espacio que pueden desbordar los aparatos arquitectónicos. Si bien toda producción del espacio urbano está estrechamente vinculada con unos modos específicos de disciplinar las formas de vida, nos interesa atender al potencial crítico de aquellas formas de vida que no se sujetan a sus modos de estandarización. Consideramos que la investigación artística tiene un rendimiento particular para recuperar la memoria del lugar y pensar en qué sentidos se pueden desarrollar metodologías para habitar insubordinadamente las formas segregadoras del presente.

Palabras clave

arquitectura moderna; formas de vida; investigación artística; potencial crítico del habitar

Abstract

This article aims to propose a critical analysis of the process of urban regeneration that involved the construction of the emergency residential complex called La Virgencica, *through* an artistic practice, as an alternative methodology to generate relevant knowledge about inhabiting practices. This methodology makes possible to delve into reflections on the processes of spatial normalisation, but above all to think about practices of resistance to these processes of regularisation: from care of the links that makes the existence of a community possible to the different ways of appropriating space that can go beyond the architectural apparatuses. Although all production of urban space is closely linked to specific ways of disciplining forms of life, we are interested in attending to the critical potential of those forms of life that are not subject to their modes of standardisation. We consider that artistic research has a particular capacity to recover the memory of place and to think about the ways in which methodologies can be developed to insubordinately inhabit the segregating forms of the present.

Keywords

modern architecture; ways of life; artistic research; critical potential of habitation

Introducción

La Virgencica fue un conjunto residencial de emergencia construido para alojar a las poblaciones desplazadas —en su mayoría comunidades gitanas—, tras las inundaciones de las cuevas del Sacromonte y Barranco del Abogado, que se dieron en Granada (España) a finales del año 1962. Bajo la dictadura de Francisco Franco, el Instituto Nacional de Vivienda promovió su construcción a través de la Obra Sindical del Hogar para poder absorber a las personas desalojadas a raíz de las devastadoras inundaciones. Pero no solo albergó a este colectivo, sino también a otras poblaciones no afectadas por el fenómeno natural, como parte de una organización de sucesivas operaciones de renovación urbana, cuyo objetivo consistía en erradicar el chabolismo y los asentamientos informales ubicados en las afueras de la ciudad.

El proyecto se realizó en los dos primeros meses del año 1963, bajo la propuesta de los arquitectos José Luis Aranguren, Luis Labiano, Santiago de la Fuente, Cruz López Muller, Miguel Seisdedos y Antonio Vallejo Acevedo, desde Madrid. La intención era crear una serie de espacios orgánicos, alternando vivienda y patios. El proyecto se propuso dar continuidad a los modos de vida que se desarrollaban hasta entonces en las cuevas. Como sostenían los arquitectos:

La peculiaridad racial y de vida de las familias a las que estaban destinados los alojamientos, así como el “hábitat” en que se hallaban anteriormente, debía tenerse presente. El tránsito de la cueva a la vivienda no debería ser brusco. Las sugerencias del cobijo en la tierra no podían olvidarse y anularse con la racionalidad del ángulo recto y el cubo (Aranguren et al., 1963, p. 9).

En un principio se pensó y proyectó como un espacio transitorio, una ocupación temporal de unos tres años, como fase de adaptación a los bloques de pisos de los polígonos de viviendas. A medio camino entre la habitación moderna y la cueva, La Virgencica no solo tenía el propósito de constituir un diseño eficaz en términos de alojamiento, sino también de adaptarse a la configuración de una regeneración urbana. La atención a estos principios se vio reflejada en las formas que adoptaban las viviendas y en una compleja organización que articulaba un nuevo orden para las prácticas del habitar.

La Virgencica puede ser entendida como un modo paradigmático del acuerdo de la arquitectura moderna entre la construcción de edificios y la construcción de formas de habitar, modeladas conforme a un proyecto urbanístico que no solo ofrece una solución a una necesidad práctica, sino que en su modo de cerrar y ocupar el espacio modela una forma de vida. Por lo tanto, no refiere solamente a una realización funcional, sino que implica la configuración de un mundo común.

Es en este sentido que el caso de La Virgencica adopta interés para las reflexiones de este artículo, por su doble dimensión, ya que no solo nos permite analizar los procedimientos por los cuales fue implantado el proyecto, sino también considerar las

prácticas de formas disidentes que no se dejan organizar por los órdenes que se les imponen desde el urbanismo o la planificación. Pensar, por lo tanto, *arquitecturas menores* como formas “de operar en el espacio que nos rodea” (Stoner, 2018, p. 7), en las que se pueda alterar una fijación identitaria. En este caso, la propuesta de este artículo es que una acción artística puede habilitar estas *arquitecturas menores*, estos espacios que permiten rescatar una memoria, no para hacer de ella un archivo, sino articular una *arquitectura frágil* en la que se pueda atender a la singularidad de los modos de organización inacabados que hilan otros espacios.

Lo menor “no lo utilizaban, por ejemplo, Robin Evans y Gordon Matta-Clark al hablar de *anarquitectura*, pero cada uno a un lado del Atlántico y con intenciones muy distintas, se preocupaban por un potencial arquitectónico ahogado por la disciplina entre normas y tradiciones” (Stoner, 2018, p. 7). En la estrechez del espacio dejado por las grandes arquitecturas pueden producirse nuevas formas de habitar. Jacques Rancière en “Architectures Deplacées”, una conferencia presentada en la Société française des architectes, el año 2019 en París (Rancière, 2020), se preguntaba cómo la arquitectura distribuye lo sensible, cómo ella contribuye a hacer una imagen del mundo. Podríamos decir que, atendiendo a este interrogante, nuestro interés se centra en aquellas prácticas que no se dejan fijar en esa imagen que se intenta establecer por medio de las configuraciones arquitectónicas y urbanísticas.

El artículo se organiza, entonces, de la siguiente manera: en la primera parte, presentamos el proyecto residencial, la propuesta arquitectónica y la singularidad de su composición hexagonal para enfatizar en los procedimientos de cómo se formaliza esa modelización, las operaciones específicas por medio de las cuales el proyecto La Virgencica realizó esta modelización de la vivienda como forma de modulación de la vida. En la segunda parte del texto desarrollamos propiamente la hipótesis del artículo: en qué medida la metodología artística, en tanto conocimiento sensible, posibilita acoger aquellas formas de vida que subvierten los órdenes que se les imponen y puede ensanchar la estrechez del espacio dejado por las grandes arquitecturas. Y, con relación a ello, proponemos el proyecto artístico *Virgencica, virgencica!* como caso de estudio que acoge y abre un espaciamento para la comprensión y recuperación de estas prácticas de resistencia a la homogeneización de la vida.

De la modelización de la vivienda a la modulación de la vida

Para atender a una optimización máxima ante la escasez de recursos, en el proyecto de La Virgencica se optó por desarrollar unos módulos de planta hexagonal denominados “Tipo EXA”, realizados con elementos prefabricados (Figura 1). Las viviendas se agrupaban de manera compacta para reducir la construcción de elementos tipo de manera que, al igual que las cuevas, no tenían apenas ventanas, ventilaban por unos ventanucos superiores. Cada vivienda contaba además con un pequeño patio. La composición hexagonal les permitía, por un



lado, construir con una gran densidad la superficie del terreno edificable y, por otro, disponer de la flexibilidad suficiente para adaptarse a la topografía generando recintos urbanos variados: plazas, calles quebradas, etc.

El proyecto obtuvo reconocimiento internacional. En concreto, fue seleccionado en el X Congreso Mundial de Arquitectos celebrado en Buenos Aires, en el año 1969, bajo el lema “La Arquitectura, factor social; la vivienda de interés social”. La vida en la barriada de La Virgencica fue intensa. Allí residieron un gran número de religiosas y religiosos de base y agitadores obreros. Se constituyó una de las primeras asociaciones de vecinos de España durante la dictadura y, en esos mismos módulos numerados, se celebraron múltiples asambleas vecinales, de grupos antifranquistas y de organizaciones obreras.

Las construcciones que, en el año 1963, se proyectaron como transitorias para no extenderse por más de dos o tres años, se mantuvieron hasta principios de los años ochenta. Algunas familias se fueron realojando durante las décadas de los sesenta y setenta en los polígonos de la Paz, de la Cartuja y Almanjáyar. Sin embargo, la barriada permanecía en pie. La calidad de vida iba empeorando debido a la degradación de las construcciones prefabricadas. Familias itinerantes, en su mayor parte romaníes, de todas partes de la provincia llegaron con el objetivo de ocupar las casas que se iban quedando vacías, razón por la cual el Ayuntamiento decidió comenzar a demoler las viviendas. Por ello, a medida que los polígonos de la Zona Norte crecían, el barrio de La Virgencica se iba convirtiendo en escombros.

En el proyecto de La Virgencica ocurre una doble operación. Por una parte, se construye un modelo, un esquema estándar a partir de una realidad concreta, el modelo de un hábitat esencial, primario. Partiendo de la cueva se pretende generar una estructura sencilla que sea fácilmente replicable y que tenga las condiciones básicas para el habitar, teniendo en cuenta las características propias de una situación de emergencia. Por otra, cada vez que el modelo emerge, aparece también la acción de *modelar*, de condicionar la realidad para que se ajuste al que subyace en esa estructura básica. Entonces, el modelo ya no es solo la vida asociada a la cueva, una vida que se cobija en los pliegues del terreno y se apropia de ellos, sino también una vida moderna, conectada (a través de las redes sanitarias), higienizada (con el baño dentro de la casa)

y poligonal (sin rugosidad). Toda esta operación de modelado, de adecuación de la vida a un modelo predeterminado a través de la forma arquitectónica, está dirigida a integrar en el sistema productivo a unas poblaciones que se situaban claramente fuera de esa estructura hegemónica de producción. Comunidades que llegaban a ser incómodas por suponer una suerte de anacronismo en el paisaje urbano, un elemento fuera de lugar en los tiempos del desarrollismo.

Este modelo de vivienda desde el principio se configuró como una forma arquitectónica que no puede ser interpretado como un modo neutro de organizar la vida, sino que implica un repertorio de mecanismos disciplinares que se juegan en su forma, que comportan su propio lenguaje y que se articulan tanto en la forma como en los materiales. Como afirma Marina Otero en la introducción al libro *Arquitectura forense. Violencia en el umbral de la detectabilidad*:

La arquitectura, aún defendida por muchos como una disciplina autónoma y apolítica, tomó entonces protagonismo por su íntima relación con las políticas neoliberales de renovación urbana y lógicas de acumulación capitalistas que la habían transformado especialmente en un repositorio de capital y objeto de inversión [Eyal Weizman, 2017, p. 9].

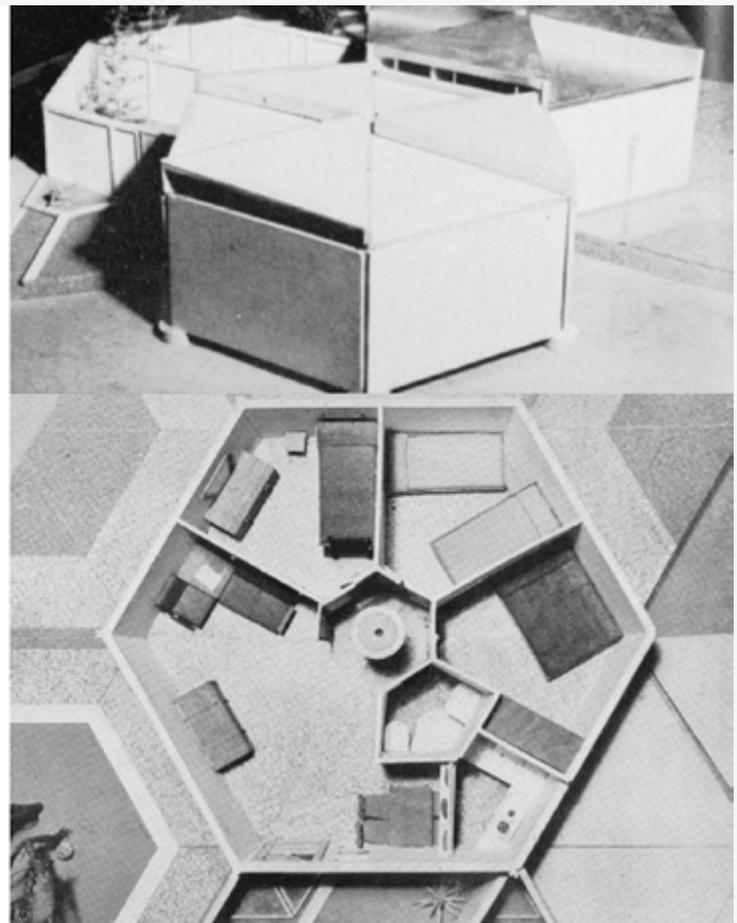
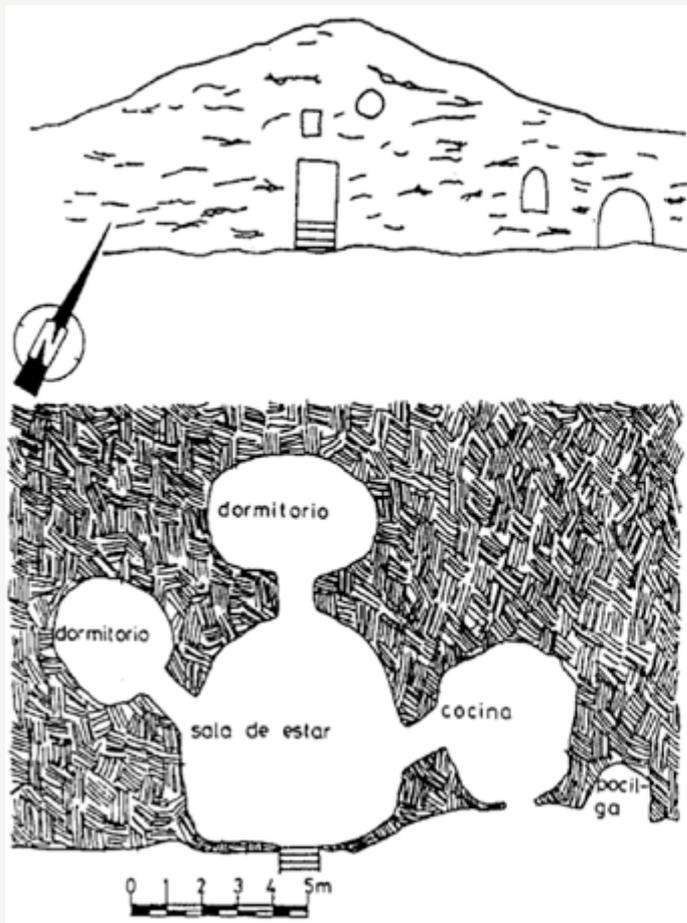
Diversos análisis han insistido en esta perspectiva, en la influencia de la modelación de los espacios en los procesos de formación de una determinada subjetividad, pero tal vez no se ha profundizado lo suficiente en las operaciones específicas de cómo acontece esta formación en la vivienda, acertadamente descrita por Gilles Deleuze:

La forma se manifiesta en dos sentidos: forma u organiza materias; forma o finaliza funciones, les da objetivos. No sólo la prisión, sino el hospital, la escuela, el cuartel, el taller son materias formadas. Castigar es una función formalizada, y también curar, educar, instruir, hacer trabajar. Lo cierto es que existe una especie de correspondencia, aunque las formas sean irreductibles [Deleuze, 2015, p. 60].

La vivienda moderna *finaliza* la vida, la dota de unos fines, unos objetivos claros y parametrizados, la entiende como una función o una serie de funciones a las que hay que dotar de una forma adecuada. Según el imaginario creado por el movi-

Figura 1

Maqueta y fotos aéreas de La Virgencica
Nota. Adaptado de Aranguren et al., 1965, pp. 5-16.



miento moderno, cada función vital y cada función social tiene una forma correcta (el dormir, el estar juntos en familia, el trabajar, el ocio). La máquina de habitar de Le Corbusier genera un *habitar maquínico*, una vida parametrizada regida por el racionalismo y el utilitarismo.

Desde luego existe un extenso pensamiento crítico de las herencias del movimiento moderno en torno a los modos de organización del espacio y a la homogeneización de la experiencia urbana, que ha sido desarrollado a partir del Team X, y más extensamente en los años sesenta y setenta, con autores como Henri Lefebvre, Alison y Peter Smithson, Aldo Rossi o Yona Friedman, por mencionar solo algunos ejemplos en el contexto europeo. Pero quizás el pensamiento más relevante en la crítica afectiva a los modos de organizar las formas de vida sea el situacionismo, en particular, la atención que propugna a los diversos dispositivos arquitectónicos y urbanísticos como modo de fijar posiciones y modelos prescriptivos que establecen una determinada conducta. Sin embargo, la perspectiva que nos interesa no es la de intervenir en ese amplio debate teórico sino analizar en qué medida los modelos políticos de la modernidad, cuyo triunfo de planificación sigue fundamentando el urbanismo contemporáneo, borran unas formas de experiencia sensible.

Para poder atender a esta dimensión y reparto que opera la modulación de la vida, proponemos una metodología de investigación artística que recupera esa memoria que resiste, para preguntarnos cómo en el presente puede encontrar sus propios modos de actualidad.

A través del diseño de La Virgencica, en el paso de la cueva al módulo (Figura 2), podemos reconocer esa operación básica de dislocación con respecto al mundo material que se da gracias a esa abstracción de las formas.

Pero la dislocación también afecta a la percepción y a la organización de las comunidades en el espacio. En el caso de los gitanos de las cuevas de Granada se daba un cierto entendimiento orgánico del territorio debido a las dinámicas propias de los linajes. Estas dinámicas, tanto de aproximación y crecimiento como de distanciamiento y abandono del espacio, conformaban las disposiciones de las viviendas en las colinas. No venían determinadas por un plan urbanístico, sino que se iban generando y mutando, dependiendo de las necesidades de los linajes. Uno de los errores más comunes que se identifica en este tipo de proyectos para gitanos es que las viviendas están pensadas para unidades familiares reducidas (padre, madre y dos hijos), cuando la organización social de los gitanos está basada en los linajes familiares. Así, grandes familias quedaron separadas, o en otros casos clanes enemigos se vieron obligados a convivir, generando multitud de problemas de convivencia que se mantienen hasta el día de hoy de manera crónica⁵.

Para la constitución del espacio contemporáneo, tal y como lo conocemos y lo habitamos hoy en día —regido por la velocidad, por la individualización y masificación de movimientos humanos— fue necesario neutralizar unas formas de vida cuyos desplazamientos orgánicos obedecían a otro tipo de leyes y modos de organización.

Figura 2

Arquitectura de la cueva en relación con La Virgencica (maqueta)

Nota. Izquierda: Adaptado de Pérez Casas, 1982, s. p. http://www.ugr.es/~pwlac/G01_01Angel_Perez_Casas.html. Derecha: Imágenes de la maqueta de La Virgencica. Adaptado de Aranguren et al., 1965, pp. 5-16.



Figura 3

Fotogramas del documental *The Romani Trail*.
Part one: *Gypsy Music Into Africa*

Nota. Marre, 1981.

Virgencica, Virgencica!, desbordar el módulo

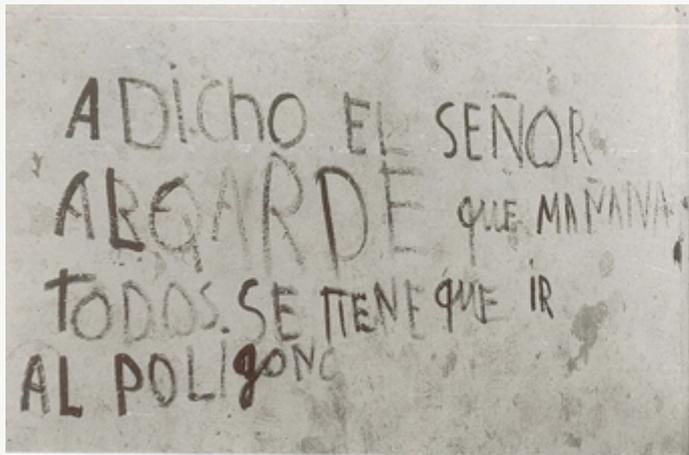
Una atención a las *arquitecturas menores* supone recorrer un movimiento que desborda la tectónica de la arquitectura, que se da allí donde algo no se deja formar. Las metodologías cartográficas o archivísticas muestran sus límites para acercarse a estas formas de experiencia sin fijarlas en una imagen, identidad o un relato, “para atender a estas presencias menores y la vibración con la que envuelven los paisajes urbanizados de la contemporaneidad, no nos sirven las fórmulas y herramientas de una arquitectura mayor insensible a sus efectos” (Stoner, 2018, pp. 9-10). Es necesaria otra aproximación, por ello proponemos una metodología de investigación artística para acercarse a esta zona conflictiva relacionada con formas de habitar que se instituyen en su hacer. Desde luego, la propuesta no intenta sentar un modelo, sino desde el entendido que el arte puede ser “un modo de conocimiento crítico de aspectos del mundo” (Vilar, 2021, p. 23), que más que fijar un marco práctico-normativo, lo que hace es articular un dispositivo para la reflexión “un dispositivo para la aparición de algo que aún no ha sido pensado o dicho” (Vilar, 2021, p. 39).

En el intento por abrir una nueva posibilidad de pensar y percibir una producción del espacio, la artista María García Ruiz, a través de *Virgencica, Virgencica!*, desarrolla una práctica artística con la que releer ese proceso de alojamiento y desalojo, reconstruyendo no ya La Virgencica, sino el recuerdo de La Virgencica⁶. Se invoca así el volumen de uno de los módulos con el recuerdo de la familia Rodríguez Amador, un recuerdo de laboratorio, o el laboratorio de un recuerdo que, junto con el equipo de Torreón Arquitectura y otros colaboradores, se llevó a cabo en forma de fiesta, de ritual, de romería. Desde la construcción a la demolición, desde la aparición hasta la desaparición, como una imagen viviente, con la mecánica de las procesiones de Semana Santa o como la acción *The eternal frame* de los colectivos T. H. Uthco y Ant Farm⁷.

El proyecto consistió en la recreación colectiva de una parte de la historia de la barriada, para hacer con ello no solo una nueva imagen sino una nueva experiencia del espacio, la experiencia de la propia acción. María García Ruiz pone en juego investigación y creación de manera indistinta y simultánea, articulando una metodología *ad hoc* para este proceso concreto, en el que trata de generar una situación que permita acoger y comprender esas formas de vida que no se dejan normar por la arquitectónica proyectual. Si hubiera que sistematizar la metodología de este proyecto, diríamos que se siguieron los siguientes pasos:

Primero, se llevó a cabo una investigación sobre el contexto, en archivos locales y mediante entrevistas a diversos agentes implicados⁸.

Al mismo tiempo, se convocó a un grupo de personas que había experimentado el proceso de desplazamiento y transformación de su hábitat. Después se trabajó con ellos una discusión que interrogaba su idiosincrasia para poner en escena ciertas controversias que surgen en los pliegues de esta historia, concretamente, cómo se construye la imagen de un lugar con relación a sus habitantes,



así como las implicaciones que existen entre el poder de la arquitectura y el poder de su imagen. Además, también se debatió la diferencia entre los desplazamientos propios y forzados de la comunidad, y cómo esta sigue sobreviviendo en su forma de vida pese a todas estas transformaciones espaciales.

Posteriormente, hubo un trabajo colaborativo entre este grupo y el equipo de arquitectos Torreón Arquitectura. Fue en este momento donde surgió la idea de realizar la reconstrucción del módulo a escala 1:1, de ejecutar con él una imagen viviente y la idea de implicar a la comunidad en sus maneras más habituales y singulares: a través de la fiesta y de la celebración. Como método artístico esta acción estaría cerca de un *happening*, de un *re-enactment* y de una práctica colaborativa. Por último, se realizó propiamente la acción, la cual fue documentada y, finalmente, se hizo un montaje en video con el material recopilado.

La artista hace notar que, en el tránsito de las cuevas y las barracas autoconstruidas a las viviendas protegidas, no solo acontece cierta expulsión sino también una persistente negación de las capacidades de una comunidad. Sin embargo, la hipótesis que intentamos afirmar en este artículo, como ya hemos mencionado, es que existen resistencias que tienen que ver con la forma de vida de estas poblaciones, ligadas a un uso particular de los espacios.

Como, por ejemplo, los usos del espacio que muestra el documental televisivo *The Romani Trail. Part one: Gypsy Music Into Africa*, dirigido por Jeremy Marre para la BBC [Figura 3], en el que aparece La Virgencica un año antes de su demolición definitiva (1981), en donde vemos que a través del canto y el baile se altera el *reparto de lo sensible*, se desdibuja el lugar que se les había asignado y el espacio al que se intenta confinar sus cuerpos y los modos de entender su comunidad.

En este sentido, la perspectiva que interesa a esta investigación es la de la intervención en los planos cotidianos, las operaciones específicas por medio de las cuales se interrumpen y desvían las formas de modelización hegemónica. Ellas no solo construyen un modelo, un esquema estándar para trazar un hábitat, sino una lógica de funcionamiento, que tiene su propio ritmo, articulando una coreografía

de los cuerpos, no solo de su movimiento, también de su inmovilidad. La metodología de investigación artística puede hacer una aportación diferente a los análisis que se realizan desde los estudios sociológicos, antropológicos o urbanísticos para pensar críticamente estos mecanismos de gestión normalizadora del espacio. Por ello proponemos pensar generando una variación del espacio, por medio de la práctica artística *Virgencica, Virgencica!* (Figura 4). En ese sentido, el desafío es también metodológico: pensar desde ese conocimiento sensible cómo se produce un proceso de formación, de disciplina y de normalización, pero sobre todo cómo subvertir aquellos órdenes que se imponen, explorar tejidos espaciales y sociales que se resisten a ser organizados de acuerdo con la planificación de la representación política.

Consideramos que la dimensión que puede aportar la investigación artística es la de analizar la urdimbre de significados que tejen un escenario no exento de paradojas, atendiendo a la reverberancia que las imágenes y representaciones han trazado del territorio y de su destrucción. ¿Qué se hace con lo problemático, con lo marginal, con lo que se degrada, una y otra vez, con el castigo del espacio, con las formas de vida que ponen en cuestión los aparatos del Estado y la ilusión de estabilidad de la ciudad moderna?

La acción artística proponía una recreación ritual, poniendo el acento en cómo la comunidad sobrevivió a pesar de esos desplazamientos espaciales en los que primero se les asignan viviendas, luego se las destruyen, después les vuelven a asignar otras y así sucesivamente, superponiendo en un mismo lugar tiempos diferentes. Para ello se comenzó con el trabajo de diseño de la maqueta a escala 1:1 que se iba a construir *in situ* de uno de los módulos. El diseño fue realizado por el equipo Torreón Arquitectura y se utilizaron paneles de poliespán y perfilera de pladur. La artista decidió reconstruir un módulo hexagonal completo y una parte del patio correspondiente para que el conjunto pudiera servir como escenografía del evento y, al mismo tiempo, para que se pudieran recorrer interiormente las dimensiones espaciales exactas de los antiguos módulos, con el objetivo de interpelar la memoria espacial (Figuras 5 y 6).

Figura 4

Trasvases entre la investigación histórica y la acción artística

Nota. Izquierda: Pintada en la barriada La Virgencica, 1982. Fotografía Julio Pedregosa, Archivo de Ideal. Derecha: Acción/romería *Virgencica, Virgencica!*, 3 de octubre de 2015.

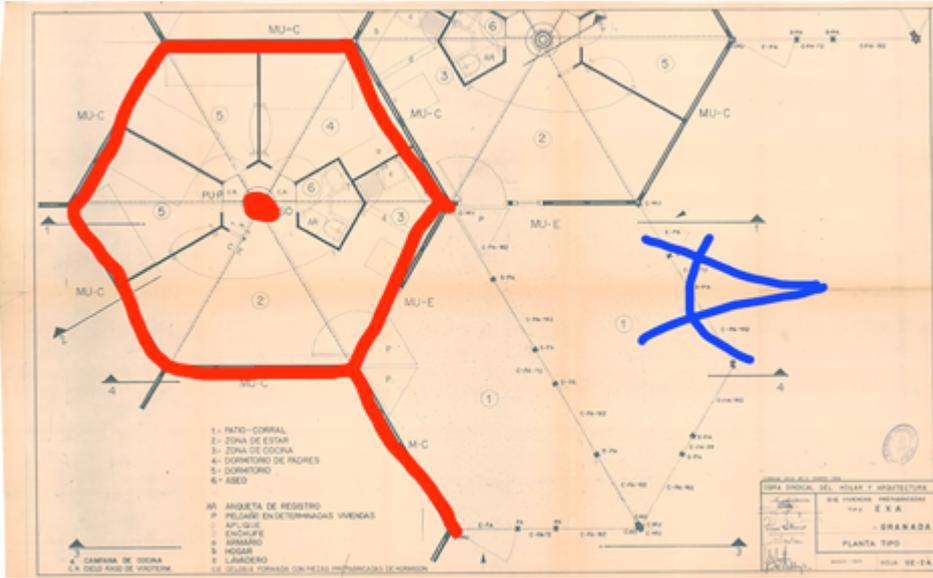


Figura 5

Boceto de Torreón Arquitectura sobre planos de La Virgencica

Nota. Plano base: Archivo General de la Administración de Madrid.

Figura 6

Comienzo de la construcción del módulo para la acción Virgencica, Virgencica!

Nota. Fotografías tomadas el 3 de octubre de 2015 en Granada.

El lugar elegido para la acción fue un descampado del polígono Almanjáyar, un lugar límite entre el final de las viviendas y la autovía. Los bloques de vivienda que se ven al fondo en el vídeo documental son las viviendas de Molino Nuevo, donde asignaron a las últimas familias procedentes de La Virgencica. También se contó con la colaboración de la Asociación de Parados Casería de Montijo, cuyos integrantes organizaron una comida para todos los participantes. La celebración era la excusa para reunir a la comunidad de la extensa familia Rodríguez Amador y amigos y contar recuerdos y anécdotas.

La acción principal transcurrió en la jornada de un día, en el que se realizó el montaje *in situ* de la maqueta de uno de los módulos, se habitó, se celebró y finalmente se derribó. Toda la acción fue documentada (Figuras 7 y 8).

Una observación principal que surgió de la intervención fue que no solo se reconstruyó el 'espacio' de la Virgencica, sino una forma de uso del espacio, un uso comunitario —ni público ni privado— que por aquel entonces era más común en las ocupaciones horizontales del suelo y que se hizo marginal en los espacios verticales de los polígonos de viviendas. Sucede pues, que el proyecto recorre un camino en el sentido opuesto al mentado por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*: si "todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación" (Debord, 2012, p. 37), entonces, hacer de la representación —la puesta en escena del módulo, la recreación, la grabación del vídeo— algo directamente experimentado. La experiencia de la acción fue no solo una puesta en escena, sino una vivencia real que implicó y vinculó a los antiguos habitantes de la barriada, a los colaboradores y al dispositivo arquitectónico.



Figura 7

Montaje final de la obra con una doble pantalla, incluyendo las imágenes aéreas grabadas por un dron

Nota. Fotograma de Virgencica, Virgencica! (2016).

Figura 8

Montaje final de la obra con una doble pantalla, incluyendo las imágenes aéreas grabadas por un dron

Nota. Fotograma de Virgencica, Virgencica! 2016.

De esta manera, es interesante remarcar que, para restaurar ese uso comunitario del espacio, fue necesario invocar el objeto, se utilizó la arquitectura como una suerte de objeto transicional entre diferentes temporalidades que permitió usar el espacio presente de otro modo, revirtiendo así su finalidad principal que ya hemos detallado más arriba.

Otra de las observaciones que surgieron de la acción fue la importancia de este tipo de reconstrucciones —que implican una cierta ritualidad— en la puesta en valor de unas memorias olvidadas, arrinconadas en los márgenes de los grandes relatos históricos. En el caso de La Virgencica, su rápido deterioro hizo que se constituyera en pocos años en un gueto, y esa imagen negativa, asociada por supuesto al racismo antigitano, prevaleció en el imaginario popular de la ciudad de Granada. Sin embargo, los recuerdos de La Virgencica de todas las personas que participaron en la acción eran muy positivos, y todas ellas la vivieron de una manera muy implicada y emotiva.

Por tanto, en la acción artística se pudo trabajar y poner de relieve esa paradoja: el recuerdo positivo del uso comunitario del espacio mediado por el dispositivo arquitectónico que supuso la captura de ese uso para adaptarlo a la forma de vida moderna de los bloques de viviendas.

A modo de conclusión

Nos parece que esta práctica artística introduce un modo de fricción del pensamiento que está entre diversas disciplinas y que desde diversos gestos desdibuja esas formas claramente definidas por la arquitectura moderna que intentaban definir y decidir cómo debía ser la ocupación en los espacios. Sin embargo, las ocupaciones son siempre formas de hacer, esto es, formas de vivir, por lo tanto, de hacer experiencia con el mundo, como analiza Stavros Stravides en *Hacia la ciudad de los umbrales*:

las espacialidades de emancipación se conciben, por lo general, como reductos liberados que han de ser defendidos, o como enclaves de alteridad insertos en un orden espacial urbano. Sin embargo, es importante pensarlas no como contenedoras de lo social, sino como elementos formativos de prácticas sociales (Stravides, 2016, p. 15).

Es en esos procesos formativos en donde la investigación artística puede ser una metodología apropiada para abordar esta complejidad sin reducirla.

El proyecto de La Virgencica, pese a ser el primer paso hacia una homogeneización de la vida cuyo punto álgido se da en los bloques de vivienda del polígono (en este caso del polígono Almanjáy de Granada), todavía reconoce cierta singularidad en las formas de vida que lo van a habitar. Eso permitió un uso del espacio, un desvío con respecto a su funcionalidad; uso y apropiación del espacio que conforman una memoria viva de la comunidad. Esta complejidad en cuanto a la progresiva recepción de la modernidad por parte de estas comunidades (en su mayor parte romaníes, y situadas en el espacio geopolítico del sur de Europa) es lo que

se ha puesto en juego, de manera colaborativa, en el proceso de *Virgencica, Virgencica!*

Miguel Benasayag y Angélique del Rey en su libro *El elogio del conflicto* (2012) trabajan la hipótesis de que la modernidad ha desarrollado todo un aparato técnico —formado por la arquitectura y el urbanismo, entre otras disciplinas— para eliminar todo aquello que resultaba conflictivo: la pobreza, la criminalidad, la marginalidad, etc. Y, no solo un aparato técnico, sino también un aparato subjetivo, creando la convicción de que la eliminación del conflicto no solo era algo deseable, sino posible. Contrariamente a esta hipótesis, según ellos, el conflicto es parte inherente de nuestro estar en el mundo, algo que nos configura y que da textura al tejido social del que formamos parte, que no se puede pretender eliminarlo, sino que es algo con lo que hay que lidiar constantemente.

Si pensamos las implicancias de estos análisis en relación con el caso que nos ocupa, observamos en la metodología de la investigación artística una práctica que permite pensar con la complejidad, posibilitando un hacer *menor* que abre el campo que han reducido los modelos eficaces de vivienda. Pero esto se hace desde una práctica también arquitectónica que no se propone como instituyente, sino abierta y permeable a sus usos, una “apertura riesgosa de un movimiento que tiene lugar, preñado de todos los movimientos que no tienen lugar” (Bardet, 2012, p. 247), un urbanismo vivo y, por tanto, abierto al conflicto. Por ello hablamos de formas de vida y no de sujetos políticos, ni siquiera de sujetos, ya que esas discrepancias son difíciles de sujetar. En esto, la investigación artística tal vez pueda indicarnos algunas *maneras de hacer*. Nuevos modos de habitar el territorio vinculando comunidades, agentes externos y dispositivos técnicos y arquitectónicos, que exigen desterritorializar las epistemologías desde las que han sido analizadas las transformaciones espaciales y los modos de construir su espacio de memoria y representación, para articular otras prácticas, otras topografías de la discrepancia urbana.

Referencias

- Aranguren, J. L., Labiano L., De la Fuente S., Cruz M., Seisdedos, M. y Vallejo, A. (1963). La Obra Sindical del Hogar construye en Granada 916 viviendas prefabricadas Tipo EXA. *Hogar y Arquitectura*, (45), 6-9.
- Aranguren, J. L., Labiano L., De la Fuente, S., Cruz M., Seisdedos M. y Vallejo, A. (1965). Viviendas y edificios complementarios prefabricados, Sistema EXA. Granada. *Hogar y Arquitectura*, (61), 5-16.
- Ardevol, E. (1987). *Antropología urbana de los gitanos de Granada. Un estudio desde la antropología aplicada al trabajo social*. Ayuntamiento de Granada.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Benasayag, M. y Del Rey, A. (2012). *Elogio del conflicto*. Tierra de nadie ediciones.
- Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Paidós.
- García Ruiz, M. (Artista). (2016). *Virgencica, Virgencica!* [Vídeo] Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.
- Marre, J. (Director). (1981). *The Romani Trail. Part one: Gypsy Music Into Africa*. [Documental televisivo]. BBC.
- Pérez Casas, Á. (1982). Los gitanos y las cuevas en Granada. *Gazeta de Antropología*, (1). http://www.ugr.es/~pwlac/G01_01Angel_Perez_Casas.html
- Rancière, J. (2020). *Architectures déplacées. Le Visiteur* (25). <https://levisiteur.com/produit/n25-larchitecture-en-representations/>
- San Román, T. (1986). *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*. Alianza.
- Stavrides, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Akal.
- Stoner, J. (2018). *Hacia una arquitectura menor*. Bartlebooth.
- Vilar, G. (2021). *Disturbios de la razón. La investigación artística*. La balsa de la medusa.
- Weizman, E. (2020) *Arquitectura Forense. Violencia en el umbral de la detectabilidad*. Bartlebooth.

Notas

1. Recibido: 9 de septiembre de 2021. Aceptado: 22 de noviembre de 2022.
2. Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya a través de sus becas de Investigación y Creación en los ámbitos artísticos, del pensamiento y de los nuevos sectores creativos y de interdisciplinariedad durante los años 2015 y 2016. España.
3. Contacto: mgruiz03@gmail.com
4. Contacto: andrea.soto@upf.edu
5. A este respecto se puede ver la obra de referencia de Teresa San Román (1986) y con respecto al caso de Granada la de Ardevol, 1987.
6. *Virgencica, Virgencica!* es un proyecto artístico de una de las autoras de este artículo, que se realizó con el soporte del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya a través de sus becas de Investigación y Creación en los ámbitos artísticos, del pensamiento y de los nuevos sectores creativos y de interdisciplinariedad durante los años 2015 y 2016.
7. En 1975, los colectivos de San Francisco T. R. Uthco (Diane Andrews Hall, Doug Hall, Jody Procter) y Ant Farm (Chip Lord, Doug Michels, Curtis Schreier) realizaron una recreación del asesinato de John F. Kennedy y lo registraron en vídeo realizando una pieza artística que cuestionaba el papel de los medios en la espectacularización de acontecimientos en la cultura norteamericana.
8. Como parte de la investigación se visitaron los archivos del Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada, los de AVRA –Agencia de Vivienda y Rehabilitación de Andalucía–, los del periódico Ideal y los del Archivo Histórico Municipal de Granada, entre otros.