

EL PERFORMANCE SOCIAL Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN URBANA

José Juan Méndez Ramírez¹
Alberto Javier Villar Calvo²
Juan José Gutiérrez Chaparro³

Resumen

En este trabajo se llevó a cabo un ejercicio en el que se intentó vincular la propuesta teórica del performance con respecto a las transformaciones espaciales de la vivienda, afectando la imagen urbana de algunos barrios, manzanas, o calles, para ello se hizo uso de uno de los sentimientos que constituyen la familia de sentimientos que componen o integran al ser humano, la envidia, de ahí que se emplee a la envidia como el acto performático que deriva en la transformación de la imagen de la vivienda y por ende de la imagen urbana de los espacios referidos.

Palabras Clave: Social Performance, Imagen Urbana

Abstract

This work was an exercise in which they attempted to link the theoretical proposal of performance with respect to housing space transformations, affecting the urban image of certain neighborhoods, blocks or streets, this was done using a the feelings are the feelings that make family or integrate the human, envy, and hence is used to envy as the performative act that leads to the transformation of the image of the house and hence the city's image of the spaces referred

Key Words: Social Performance, Urban Image

¹ Dr. En C. S. Profesor Investigador Tiempo Completo de la Facultad de Planeación Urbana y Regional de la UAEM, e-mail, cidfino@yahoo.com

² Dr. En U. Profesor Investigador Tiempo Completo de la Facultad de Planeación Urbana y Regional de la UAEM, e-mail, betovillarmx@yahoo.com.mx

³ Dr. En U. Profesor Investigador Tiempo Completo de la Facultad de Planeación Urbana y Regional de la UAEM, e-mail, urbania_jj@hotmail.com

Introducción

Siguiendo con las propuestas desarrolladas por Goffman (2006; 2000) y Turner (2007) en donde plantean a la sociedad como el gran escenario en donde cada individuo lleva a cabo una mera representación en distintas situaciones. En la representación que se desarrolla en un sitio específico, con cada una de ellas, en cierto modo la representación misma, puede llegar a transformar la experiencia que tiene el actor o espectador respecto al lugar

De ahí que, en este trabajo se establezca como propósito vincular la propuesta teórica del performance a partir de lo que se ha denominado como actos performáticos al diseño de algunas expresiones arquitectónicas en las viviendas, éstas pueden ser en edificaciones abiertas o en las denominadas como urbanizaciones cerradas

Performance como concepto

De la literatura desarrollada en torno al performance cabe referir la anglosajona, la cual pone énfasis en las actuaciones y ejecuciones culturales de los sujetos y su contexto social, ubicando a cada una de ellas en dramaturgias situacionales, en el campo de la antropología no se alejaría en mucho de la noción artística del performance principalmente por concebir la trama social como representaciones simbólicas puestas en escena por cada persona, en distintas situaciones y escenografías específicas, siguiendo con la idea de la representación simbólica y situacional:

“Turner define a la antropología de la performance (término que engloba al ritual, la ceremonia, el carnaval, el teatro y la poesía) como una parte esencial de la antropología de la experiencia. El término performance no posee traducción precisa al castellano; según informa Turner deriva del francés *parfournir* y refiere a la acción de completar, como el final propiamente dicho de una experiencia. Turner recupera la categoría de “experiencia” de la filosofía de Dilthey, quien busca superar el legado kantiano de las categorías formales distinguiendo cinco momentos partiendo de un núcleo perceptual o sensible y alcanza la expresión o comunicación en términos inteligibles de esa experiencia perceptual (lingüística o no verbal) pasando por una serie de mediaciones. La obra de arte expresaría la culminación expresiva mayor.” (Turner, 1982: 13-16 citado por Wilde y Schamber, 2006: 26-27)

“Turner enfatizó las relaciones entre este concepto y el de ritual, pero como señala Beeman (1993) lo que podría denominarse teoría de la performance se aplicó a campos muy diversos, como la interacción en las estructuras del lenguaje y la puesta en acto de géneros narrativos en folklore conocidos como “arte verbal” donde opera singularmente la eficacia simbólica (ver el artículo pionero de Bauman⁴ 1975)” (Wilde y Schamber, 2006: 26-27)

⁴ Ver, Bauman Richard 1975, Verbal Art as Performance. American Anthropologist

El concepto del performances y todo lo que encierra, en un primer momento fue asociado

“A los campos artísticos o de la lingüística, es decir, a los vínculos entre las “actuaciones” o “ejecuciones” culturales del sujeto y el contexto situacional y social más amplio en el que éstas toman lugar. “esto puede apreciarse tanto en las elaboraciones provenientes del campo de la lingüística –desde la teoría de “los actos de habla” de Austin (1971) a “la etnografía del habla” de Dell Hymes (2000 [1972]) y los trabajos de Barman y Briggs (1990, 1996), para citar sólo algunos hitos de tan extenso campo– como en aquellas que identificaron a la performance con actividades que incluyen otros medios expresivos más allá de lo verbal, tales como la música y la danza.” (Citro, 2006: 84)

“Singer postuló una temprana definición de performance en esta última dirección. Para dicho autor, se trata de actuaciones que poseen un tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa organizado de actividades, actividades y audiencia y que se desarrollan en un lugar y ocasión determinadas; constituyendo una “unidad de observación” en la que se expresan y comunican los componentes elementales o básicos de una cultura” (citado por Turner 1992: 23)... La conceptualización de Singer planteaba un tipo de relación que podría denominarse representacional o simbólica, pues para el autor, en la performance se “expresan y comunican” los componentes básicos de una cultura.” (Citro, 2006: 84)

Dentro de las aportaciones de Turner, es necesario señalar que dicho autor puso énfasis en las dimensiones simbólicas que al igual que lo expresado por Goffman (2006) son manifestaciones cargadas de significados o significantes, que contienen representaciones, mantienen valor y sentido, y son expresiones que no necesariamente hacen uso del lenguaje como canal o medio de expresión, éstas, también pueden ser presentadas a través de acciones como la actuación, o haciendo uso de señales o signos, entre otros.

Según Goffman (2006) y el mismo Turner (2007), en cada interacción, la persona se plantea como propósito comunicar; pero dicha comunicación no se limita a la transmisión de información de sí mismo o de alguna situación, sino ésta va más allá, y es lo que a Turner le ha interesado analizar, es decir, comprender las dimensiones instrumentales, específicamente, entender el proceso a través del cual se llegan a consolidar determinadas creencias, valores y normas fundamentales para el grupo.

Los trabajos de Turner (1982) ayudan a entender el contexto social desde otra mirada: la del performance. Rompiendo con cierta tradición funcional o representacional, esto se puede constatar al incorporar o,

“enfatar qué tanto el performances sociales (que incluyen los denominados dramas sociales)⁵ como las culturales (los dramas estéticos o de escena,

⁵ Con este término, Turner (1989) se refiere a unidades de procesos sociales armónicos o disarmónicos que se levantan en situaciones conflictivas y que poseen cuatro fases de acción pública: ruptura, crisis, reparación y

según la definición de Singer) ponían de relieve el carácter reflexivo de la agencia humana: a través de sus actuaciones o también de la participación u observación de performances generadas por otros, las personas pueden conocerse mejor a ellas mismas y a sus semejantes.” (Turner, 1982: 81)⁶

Por otra parte, este autor ha insistido en la capacidad de ciertas performances para constituirse en momentos de antiestructura caracterizados por las experiencias de *comunitas* y liminalidad. La dinámica de la vida social es para el autor una alternancia, una vivencia sucesiva de estructura y antiestructura. La estructura refiere al orden diferencial y jerárquico regido por los status económicos, políticos y legales, involucrando un dominio de lo cognitivo y pragmático, mientras que la antiestructura, en cambio, se vincula con las experiencias de unidad, compañerismo, igualdad (la *comunitas* espontánea) y el predominio de la emoción, el juego y el arte.

Así, “las dimensiones sensoriales y emotivas de la performance son puestas de relieve, pero ya no sólo por el papel instrumental que poseen en un ritual –al hacer deseable lo obligatorio (Turner, 1980)– sino también por el placer en sí mismo que otorgan al performance y por su capacidad para permitirle colocarse temporalmente al margen de su vida social normal, en una posición liminar.” (Citro, 2006: 87)

Este autor considera que el periodo liminar en tipo de rituales, han “sido caracterizados de manera definitiva por Arnold van Gennep con el nombre de <<rites de pasaje>>. Si es cierto que nuestro modelo de sociedad básico es el de una <<estructura de posiciones>>, debemos de considerar el periodo marginal o de liminaridad>> como una situación interestructural.” (Turner, 2007: 103)

Dichos ritos “indican y establecen transiciones entre estados distintos. Y con <<estado>> quiero aquí decir <<situación relativamente estable y fija>>, incluyendo en ello constantes sociales como puedan ser el status legal, la profesión, el oficio, el rango y el grado.” (Turner, 2007: 103)

Turner retoma los ritos de pasaje de Van Gennep porque este autor define dichos ritos como “<< ritos que acompañan cualquier tipo de cambio de lugar, de posición social, de estado o de edad.” (Citado por Turner, 2007: 104)

“Van Gennep ha mostrado que todos los ritos de paso incluyen tres fases: separación, margen (o limen) y agregación. La primera fase, o fase de separación, supone una conducta simbólica que signifique la separación del grupo o el individuo de su anterior situación dentro de la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (o <<estado>>); durante el periodo siguiente o periodo liminar, el estado del sujeto del rito (o <<pasajero>>) es

por último reintegración del grupo social en cuestión o reconocimiento social y legitimación del cisma entre las partes involucradas.

⁶ Justamente, Turner distingue los dramas sociales de las performances que se producen en la vida cotidiana, según fueran analizadas por Goffman (1970) para Turner: “si la vida diaria es un tipo de teatro, el drama social es un tipo de meta teatro, un lenguaje dramático sobre el lenguaje de role-playing y status-maintenance; los cuales constituyen la comunicación en el proceso social cotidiano.” (1972: 76)

ambiguo, atravesando por un espacio en el que encuentra muy pocos o ningún atributo, tanto del estado pasado como del venidero; en la tercera fase, el paso se ha consumado ya. El sujeto del rito, tanto si es individual como si es corporativo, alcanza un nuevo estado a través del rito y, en virtud de esto, adquiere derechos y obligaciones de tipo <<estructural>> y claramente definido, esperándose de él que se comporte de acuerdo con ciertas normas de uso y patrones éticos. El tipo más importante de ritos de pasaje tiende a acompañar a lo que Lloyd Warner (1959, p.303) ha llamado <<la trayectoria del hombre a lo largo de su vida desde la situación placentaria en el seno de su madre, hasta su muerte y último emplazamiento en su tumba como organismo muerto>> punteada por toda una serie de momentos críticos de transición que todas las sociedades suelen ritualizar y marcar públicamente, mediante observancias adecuadas que dejen grabado en los miembros de la comunidad el significado del individuo y el grupo.” (Turner, 2007: 104)

Si bien es cierto, que estos investigadores pensaron dichos ritos para las sociedades simples, también son válidos para algunos escenarios de las sociedades complejas, por ejemplo, el cambio o tránsito de situación social al cumplir la mayoría de edad en las sociedades como la nuestra significa que las personas dejan de ser individuos sociales y se convierten en ciudadanos al alcanzar la mayoría de edad, dicho tránsito, le asigna de manera automática otro estatus y nuevos roles que necesariamente llevan implícitas nuevas responsabilidades, otro ejemplo, es el ritual representado ante la sociedad, cuando las mujeres son presentadas socialmente al cumplir sus quince años, es decir, es todo un acto social cargado de simbolismos y significantes dentro de la sociedad mexicana, en ambos casos son rituales que enfrentan al sujeto a nuevas realidades grupales en las que se adquieren o atribuyen nuevos derechos y obligaciones, tanto en lo individual como en lo grupal.

Sociológicamente hablando, dichos ritos, los de cambio de estatus, jerarquía o algún otro que implique una transición no se encuentran restringidos, se debe recordar que el cambio de roles y estatus en las sociedades complejas y modernas no necesariamente conlleva altos sacrificios o compromisos de quien lo sufre, simplemente se usa para marcar cierto acceso a un nuevo ámbito de la vida social, la pertenencia a un club, la adquisición de algún título ya sea profesional u honorario, pertenecer a un sector, clase de la sociedad o transitar de manera repentina hacia alguno de éstos, pertenecer a alguna logia, a comunidades o asociaciones clandestinas o secretas, a grupos económicos, organizaciones políticas, asociaciones artísticas, sólo por citar algunos.

Lo mismo sucede con las etnias indígenas, sólo que en ellas, al dar cumplimiento a alguno de los cargos asignados dentro de la estructura de los sistemas de cargos, los usos y costumbres o alguna otra forma imperante en sus formas de organización social que les brinda la posibilidad de ascenso a niveles en los cuales lleva implícito nuevas y complejas responsabilidades, un ejemplo de ello, es el tránsito de topil al siguiente nivel del escalafón, este hecho proporciona a quien da cumplimiento a este tipo de servicio comunitario mayor jerarquía dentro de la estructura social, así como más respeto entre los integrantes de la comunidad.

Con base en esto, en los sistemas indígenas, ser anciano y además honorable le atribuye la calidad moral para opinar sobre la dirección que deben tomar ciertas funciones de carácter público o en su defecto para la impartición de justicia, es decir, tiene la capacidad de sancionar las acciones de cualquier integrante de la comunidad o ajeno a la misma que hayan provocado algún daño físico de cierta persona o personas, a sus bienes materiales o morales o sobre lo que se encuentra considerado como patrimonio de la comunidad.

Lo referido en el párrafo anterior, sírvase entenderlo como el ejercicio de trasladar algunos puntos de lo que visualiza este autor y hacia qué tipo de sociedades está mirando Turner, es decir, si lo dejamos sólo en la mera percepción o entendimiento de que las personas liminales son aquellas que, en palabras de este investigador, llevan a cabo formas de interacción en espacios denominados como *communitas*, “Las personas liminales, por su parte, desarrollan una particular interacción social. La agrupación humana donde se da esta modalidad de interacción se denomina *communitas*.” (Turner, 1988 [1969], 1997[1967]). Esta es una forma de sociedad “reconocible durante el periodo liminal, es el de la sociedad en cuanto *comitatus*, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual⁷.” (Turner 1988[1969]: 103, citado por Ludueña, 2006: 134)

De este modo, se puede decir que la relación que establece Turner en su propuesta del performance con el contexto social ha sido entendida en términos simbólicos, funcionales, estratégicos o de resistencia, entre los más importantes y con base en estos componentes pretende comprender el drama social.

Para efectos de este trabajo se toman elementos constitutivos de la vida social, tales como lo que señala Goffman (2006), la representación escénica de la persona, como son los lenguajes, tanto orales, como los expresados por movimientos corporales, las señales, actitudes, poses, miradas, participación en expresiones musicales, artísticas, formas de participación en lo individual y en la colectividad; dichas expresiones condensan o aglutinan elementos constitutivos de la identidad sociocultural de los grupos que los ponen en juego; estos componentes son en la mayoría de los casos medios para inducir o transformar de manera local o con rangos de influencia más generalizados en las estructuras de sensibilidad, las formas de interacción y socialización tanto en la convivencia cotidiana como en la forma valorativa de sistemas más amplio en los que cada persona interviene.

Lo referido por Goffman (2006) se acerca a lo que Víctor Turner denominó como “géneros performáticos,” claro está, que los géneros propuestos por este autor permite desdoblarse a niveles más complejos los comportamientos humanos, ya sean éstos, expresiones individuales o manifestaciones hacia el grupo, en este sentido, “Se entienden a los géneros performáticos como tipos más o menos estables de actuaciones deducibles de los

⁷ La concepción de *communitas* tiende a enfatizar los componentes de solidaridad y armonía de las relaciones sociales entre los sujetos liminales. Si bien este aspecto fue criticado (Sallnow, 1981), se consideró que la noción de *communitas* sigue siendo de utilidad teórica para el análisis de las comunidades no sólo poco estructuradas sino también proporciona los componentes necesarios para abordar las sociedades complejas y que no solamente se encuentren impregnadas de sentimientos solidarios y armoniosos, sino también puede emplearse en situaciones de conflicto o de resistencia.

comportamientos individuales y que pueden combinar, en diferentes proporciones, expresiones verbales, corporales y musicales, recursos visuales e incluso olfativos y gustativos, estos tipos se caracterizan por poseer un conjunto de rasgos estilísticos identificables, una estructura más o menos definible y una serie de percepciones y significaciones prototípicas asociadas.” (Bajtin 1952; Voloshinov 1993, citado por Citro, 2006: 134)

Para Turner, cada persona o integrante de grupo tiene como principal característica la participación no sólo en un performance, sino que, éste forma parte en una diversidad de los mismo; en cada participación toda persona tiene la capacidad de actuar o representar un papel dentro de las distintas tramas sociales, esto le permite definirse ante el otro, reconociéndose a sí mismo, además de reconocer al otro, es decir, con quienes establece relaciones cara a cara, o con quienes está conformando algún tipo de contacto; es a través de estas representaciones como cada persona instaure una serie de contactos o establece ciertas marcas que evidencian su participación en ellos.

Turner afirma que “... en los géneros performáticos es posible detectar ciertas marcas que evidencian conexiones con otros géneros y, por lo tanto, con otras prácticas histórico-culturales, es precisamente la forma en que los sujetos se apropian de estas marcas – descontextualizándolas y re-contextualizándolas, combinándolas, resignificándolas, enmascarándolas– donde puedan develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y/o sus estrategias para intentar modificarlos.” (Citro, 2006: 88-89)

Con base en este estar no estar de acuerdo, los actores constituyen nuevos imaginarios sociales; dicha situación es la que coloca a estos actores en lo que designa Turner como etapa liminar como parte sustancial en lo que denominó como rites de pasaje.

Los actores, al encontrarse inmersos en esta nueva trama social o al interactuar y formar parte de otras pequeñas agrupaciones que contravienen las prácticas que imponen las estructuras sociales del grupo, así como las jerarquías del mismo, dan inicio a la gestación de otras formas de entender o concebir dichas prácticas ritualísticas e incluso a cuestionar la estructura simbólica existente y predominante en el todo social, iniciando un proceso de construcción de nuevas ideas con las que se logra reconfigurar las identidades dominantes, de tal manera que ceden paso a las nuevas ideas, con las cuales, se constituyen otras identidades.

Así pues, la propuesta del performance involucra manifestaciones que son constitutivas y representativas de la vida social, las cuales, se pueden externalizar a través de expresiones verbales, corporales, visuales, musicales, en la celebración de ceremonias, ritos, etc. o algún componente de las identidades sociocultural, de ahí que resulte de utilidad la adopción e instrumentación de algunos principios de esta propuesta en el presente trabajo, recordemos que en la mayoría de los casos la descripción a través de la palabra de algún suceso o acto no es completamente satisfactorio, debido a que es muy difícil captar la realidad de este suceso sólo a través de la palabra.

La forma en que se pretende vincular el performance con el diseño es entremezclando las escenificaciones o representaciones que cada actor desarrolla en sus espacios, es decir, la transformación que los individuos llevan a cabo, por ejemplo en la fisonomía de sus viviendas muchas de las veces representan símbolos que se transmiten a la sociedad a través de la construcción de lenguajes indirectos.

Este lenguaje es captado por el resto de los integrantes de un grupo sin que se verbalice de manera directa, tal es el caso, de la edificación de una vivienda, es decir, si la vivienda se construye en una zona considerada de altos recursos y con materiales de calidad que incluso la diferencia y distingue del resto, este mero hecho, produce un efecto en algunos de los habitantes que se encuentran en su entorno, es como si afectara sus sentimientos ocultos, esa familia de sentimientos que constituyen al hombre y de la cual forma parte la envidia.

El sentimiento de la envidia ha sido tomado para llevar a cabo esta vinculación, entre la propuesta del performance y el diseño, dado que, pareciera ser éste ha incidido de manera significativa en el actuar de los sujetos y de cierto modo, se realizan las transformaciones físicas de los espacios derivado en buena medida de este sentimiento, de ahí que a continuación se pase a describir lo que para efectos de este trabajo se entiende por envidia.

La envidia como debeladora de espacios

¿Por qué la envidia es vergonzosa? Y por qué la envidia producida por no tener un espacio como el del otro, como el de enfrente, como el que me es mostrado como: *el espacio social urbano donde los habitantes se sienten seguros*; sea este domiciliar, sea este en un jardín, en un agradable espacio de trabajo, bien sea este, en cualesquiera de las manifestaciones de lo que se conoce como un espacio social; entonces, la pregunta aparece de nuevo, ¿por qué la envidia es aún más vergonzosa? Una persona puede alardear de ser muy popular, de introvertido, de su tipo de enojo, de su carácter e incluso de sus frustraciones y de sus traumas, pero nunca alardeará de ser envidioso.

Cuando sentimos de pronto, ¡pum! Un pinchazo de envidia, de envidia ante ese espacio que no tengo, de envidia ante la colonia, la casa, el porche del auto, la zona deportiva que aparece frente a mis ojos pero que el acceso no es para mí, entonces cuando surge ese espacio de envidia subjetiva en la persona, de inmediato nos arrepentimos de sentirla. No debería sentir esto, nos decimos, es un sentimiento mezquino, bajo, indigno de mí. Y simulamos ante los demás no haber sentido nada, fingimos que la punzada no estuvo allí y con un leve, pero doloroso esfuerzo recuperamos compostura, mintiendo o sintiendo un hueco nostálgico decimos, no es para mí, es demasiado lejos, aumentaría bastante mis gastos, y con ello creemos que la envidia se detiene y entonces sólo nos mentimos. Qué bueno, que a tal o a cual le hayan salido bien las cosas, pero la impostura es inútil, el malestar y la sombra de la envidia se han encarnado ya. También sentimos que, sin embargo, la emoción es sustancial. Una breve y transitoria alteración sin consecuencias, un accidentillo banal de acuerdo básico de nosotros con nosotros mismos que nos caracteriza, parvedad de materia, como dice la teología de la moral en cualquier siglo y en cualquier sujeto, entonces se tiene que la envidia ante el *Otro*, ese que posee en el espacio social, lo que los demás no consiguen, se muestra demócrata en todos los sentidos.

Pero, antes de continuar con esta disertación, se considera necesario hacer un alto y tratar de entender a qué es lo que se refiere este concepto, para ello se torna necesario retomar algunos de los argumentos reflexivos de lo que la Teología Moral Escolástica, siguiendo a Aristóteles, el estagirita en la definición canónica: “envidia es una especie de tristeza del bien ajeno” (Aquino, 1999: 62), añade “que se considera como un mal para nosotros, en cuanto

rebaja nuestra gloria y excelencia”. (Aquino, 1999: 62) Es pecado grave, a no ser por parvedad de materia o por imperfección del acto. La malicia de este pecado está en que se opone a la caridad, entendida como un gozo espiritual por el bien del prójimo. Cosa que se ha agudizado en temporada de caos.

En la envidia el bien del prójimo se vuelve contra nosotros, nos revela, es decir, no nos afecta tanto por el *otro* como por nosotros. En esto mismo se distingue del odio porque “este desea al prójimo un mal o se entristece del bien del prójimo en cuanto bien del prójimo, mientras que la envidia considera el bien del prójimo como un mal para sí” (Aquino, 1999: 90) dice Tomas de Aquino: “nada impide que una cosa provenga de diversas causas según diversos conceptos, y así, el odio puede originarse ya de la ira, ya de la envidia: pero proviene más directamente de la envidia, porque el bien mismo del prójimo nos entristece y por lo tanto se nos hace odiable” (Aquino, 1999: 315), dado que tendemos a amar lo que nos deleita y odiar lo que nos entristece. Hay que decir también que por la ira deseamos el mal del prójimo en cierta medida, es decir, bajo el concepto de venganza; más, por la continuidad de la envidia llega el hombre a desear en absoluto el mal del prójimo. Resulta pues claramente que el odio es causado formalmente por la envidia según la naturaleza del objeto, y por la ira sólo dispositivamente.

Es decir, el odio que viene de la ira es la reacción a la ofensa recibida y siempre proporcional a ella, mientras que el que viene de la envidia se origina en la persona misma y, como no es proporcional, puede hacerse absoluto. Podríamos decir: el odio que nace de la ira es operativo y se sacia con la venganza, el odio que nace de la envidia no es operativo y sólo se sacia con la destrucción de lo diado, indirecta o directamente, porque es su mera existencia y su presencia lo que despierta esa envidia. Entonces se tiene que el que envidia el bien del prójimo sea este moral, físico, social, inmueble e incluso rentable, entonces, es un hombre que envidia y es un producto de la sociedad que busca por todos los medios poseer ese bien social que lo hace ser reconocido como triunfador, exitoso, rico o que simplemente nació con estrella.

Todavía no está del todo claro, replanteamos que queremos saber cómo la envidia dirigida hacia ese espacio social que no es para todos, y que es pequeña y baja, se transforma en grande y arrogante. Si esto queremos, estamos presuponiendo un mecanismo sociopsicológico mediante el cual la envidia crece y se transforma en odio. Pero Tomas de Aquino no está diciendo eso. El Aquinate no dice “primero hay envidia, luego ésta crece y se convierte en odio”. No hay un mecanismo de transformación de una pasión en otra. Lo que hay es una mezcolanza extraña contra intuitiva, paradójica: ¿cómo puede ser que sí envidio eso que posee el otro, al mismo tiempo, odio a ese que lo posee? ¿Entonces será cierto que se necesita odiar para poder envidiar? ¿Cómo entender que la envidia que produce desear lo que no se tiene o no nos pertenece, no se entiende sin el odio y viceversa? Estas preguntas están clamando que necesitamos entender aun mejor qué es la envidia y como se hace presente. En el libro II de la retórica de Aristóteles incluye un pequeño tratado sobre las pasiones; es verdaderamente magistral. Ahí, aparece un ensayo sobre la envidia que contiene una gran cantidad de sorpresas. La primera, en la que el Filósofo examina la envidia no aislada, sino en relación con otras emociones que son sus gemelas, pero de distinto signo, porque éstas son, no delincuenciales y vergonzosas, como la envidia, sino tan educadas, adecuadas y positivas que hasta a los dioses se las atribuimos.

Así pues, la envidia es indignación deforme, desviada, inmotivada, injusta. Esto es: ¿Cómo es posible que el *otro* tenga lo que yo no?, se dice, pero la indignación no viene de que ese otro no lo merece, sino, simplemente de que yo no posea esa cosa. Y esa no solo es una buena razón para indignarse, sino es una buena razón para envidiar. Aquí estamos en el cenit de la envidia. ¿Qué supone que me indigne por qué el otro es reconocido por lo que tiene y yo no? Supone la creencia de que el reconocimiento es una especie de energía, en el sentido de que pasa por un proceso de desgaste, si esa energía se emplea en el otro, entonces ya no queda nada para el que envidia y eso es indignante. Pero yo también creo merecer el reconocimiento, por tanto me siento despojado, indignado y de allí el origen del sentimiento de mi envidia. Sin embargo la creencia es falsa, los reconocimientos no se gastan, luego no he sido despojado. La envidia nace de una interpretación equivocada, ilusoria y, por eso la pasión resulta vana. Esta versión de la envidia es en algún momento, ilusoria, pero al mismo tiempo terapéutica, didáctica y pedagógica, lo cual permite por varios métodos tener un acercamiento a nuestro concepto de despojo y pertenencia, tanto de la envidia, así como del concepto de indignación.

Espacios que conforma la envidia

La envidia la encontramos en esas murallas de los altos consorcios y complejas zonas habitacionales, esa envidia también convive en los amplios estacionamientos en donde el lugar mejor ubicado para una salida inmediata de ese espacio sea preferente, y por ello es causa de envidia. Del mismo modo la envidia cotidiana la vemos sentir al ver que el otro tiene un auto mejor que el que poseo, aquí el *yo* y el *mi* entran en controversia, mi *yo* no acepta que tu *mi* sean compatibles, la envidia se encargará de que lo que posee el *yo* sea envidiado por mí, entonces mi auto, mi casa, mi espacio sea cual fuere, mi jardín y mi patio son envidia del otro, casi siempre en sentido desproporcional de lo que ambiciono o merezco pero no poseo por indistintas circunstancias.

La envidia también tiene presencia en las zonas de diversión, veamos algunas: la mejor butaca en un cine, en una taberna, en un show, en una corrida de toros, en una pelea de Gallos, de perros o incluso de hombres, o sea en un Ring side, pero la envidia al ser democrática igual la encontramos en un cementerio o panteón, la tumba, mausoleo, cripta mejor diseñada, más alegórica, más grande o vistosa, entonces causa envidia y deseamos aun en la muerte poseerla. En un salón de clase, en el comedor de un hogar la silla más cercana a lo que sea es motivo de envidia, en una sala, en el auto, camión, e incluso el espacio por donde caminamos, corremos o hacemos algún ejercicio. La envidia nos invade, no lo aceptamos, ni lo haremos quizá nunca, pero ella vive con nosotros, en la fila de lo que sea, y hasta el espacio más ínfimo nos persigue y alcanza.

Conclusiones

Como se ha intentado describir a lo largo de este trabajo, el acto de llevar a cabo transformaciones físicas a la vivienda, deriva en el efecto de que otro u otros deseen el lugar o espacio del cual se siente relegado, y que desde sus concepciones son merecedores, a este sentimiento que posteriormente se traduce en acción lo hemos vinculado con lo denominado por Turner como los actos performáticos, actos que inciden en las acciones de algunos de los observadores o público, derivando en la transformación de fachadas, tipo de vivienda, distribución de espacios, tipo y calidad de los materiales de construcción, contribuyendo en

este sentido a la constitución o transformación de la imagen del barrio, conjunto habitacional o de la calle.

Referencias Bibliográficas

- Aquino, Tomás, 1999. *Obras Completas*, Barcelona, editorial Asunción.
- Aristóteles, 1985. *Metafísica*, Madrid, colección Los grandes pensadores, Tomo 69, SARPE.
- Aristóteles, 1986. *La política. Ética Nicomaquea*, México, Porrúa
- Chemama, Roland, 1998. *Diccionario del Psicoanálisis. Diccionario Actual de los Significantes, Conceptos y Matemas del Psicoanálisis*. Traducción. Teodoro Pablo Lecman. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Heller, Agnes, 1980. *Teoría de los Sentimientos*. Traducción. Francisco Cusó, Barcelona, Editorial Fontamara.
- Balandier, Georges, 1994, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós
- Citro, Silvia, 2006, “Análisis de las performances: Las transformaciones en los cantos-danzas de los toba orientales” en WILDE y SCHAMBER (Comp.) *Simbolismo, Ritual y Performance*, Buenos Aires, Paradigma Indicial,
- Goffman, Erving, 2006. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, 1ª ed. 6ª reimpresión, Buenos Aires, Amorrortu.
- Goffman, Erving, 2000. *Sociologías de la situación*, Madrid, La Piqueta.
- Ludueña, Gustavo Andrés, 2006, “Etnografía del espacio en monasterios de clausura en Argentina” en WILDE y SCHAMBER (Comp.) *Simbolismo, Ritual y Performance*, Buenos Aires, Paradigma Indicial,
- Turner, Víctor, 1988 *El proceso Ritual*, Madrid, Taurus
- Turner, Víctor 2007 *La selva de los símbolos*, quinta edición en español, Madrid, Siglo XXI de España editores, s.a.
- WILDE y SCHAMBER (Comp.) 2006, *Simbolismo, Ritual y Performance*, Buenos Aires, Paradigma Indicial,