

Matadero Madrid: ruina moderna, ciudad de las artes

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

(ORCID: 0000-0002-0458-3122)

Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació. Barcelona (España).

elva_araceli@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Arquitecta y maestra en Ciencias del Hábitat por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Ha realizado estudios en danza clásica, contemporánea y teatro; de ahí surge su interés por el análisis del fenómeno del espacio escénico. Actualmente es estudiante del Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Politècnica de Cataluña.

Resumen

A mediados del siglo xx creadores teatrales como Artaud, Grotowski y Brook, impulsados por una visión distinta de la puesta en escena, realizaron importantes reflexiones sobre el espacio escénico, lo que los llevó a utilizar espacios en virtual abandono para sus montajes. En algunos casos, esto derivó en la recuperación de aquellos lugares para la ciudad, pues se descubrían en ellos múltiples cualidades estéticas, funcionales y sociales. Hoy en día el fenómeno de la ruina moderna, espacios que en su momento fueron epítomes de los ideales de modernidad y ahora se encuentran en estado de abandono, está siendo reivindicado por la arquitectura contemporánea. El artículo explora cómo estas nociones se funden con la historia de Matadero Madrid, para forjar un nuevo paradigma que va más allá de la idea de un conjunto urbano dedicado a la actividad teatral: la ciudad de las artes.

Palabras clave: Matadero Madrid, espacio escénico, ruina moderna, reutilización de espacios, espacio no-teatral, ciudad de las artes

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Matadero Madrid: ruina moderna, ciudad de las artes

Surge una necesidad

El interés en la reutilización de espacios en abandono y decadencia en las ciudades no es nuevo. Sin embargo, al estar la arquitectura inmersa en una dinámica que privilegia la producción, es común encontrarse con una gran cantidad de proyectos fallidos y desconectados de la realidad cotidiana en la que se insertan. Esta situación se acrecienta cuando se trata de fenómenos arquitectónicos que no entran dentro de los parámetros tradicionales para ser considerados bienes con valor histórico o cultural, ya sea por el nivel de deterioro que presentan, por la fecha de su construcción o incluso por la tipología arquitectónica a la que pertenecen. Tal es el caso de un gran número de ruinas modernas, cuya rehabilitación se ve frecuentemente afectada por una constante indefinición teórica que sustente las formas de intervención de estos espacios. Para contrarrestar este hecho es necesario generar una mirada distinta y comenzar a apreciar los valores de los espacios que generalmente se consideran de desecho, sobrantes, en estado de abandono, continuo deterioro y ruina.

Desde hace algunas décadas la noción de lo que es una ruina ha cambiado radicalmente. Tradicionalmente estas habían sido asociadas a los restos sobrevivientes al paso de los siglos de lo que alguna vez fueron estructuras monumentales. Hoy en día, esta concepción es todavía la imperante y los valores históricos en los que se fundamenta han sido integrados sin problema a la lógica neoliberal y explotados estéticamente para ser ofrecidos como producto de consumo. Sin embargo, en el imaginario contemporáneo existen también esas otras ruinas que no han sido consagradas por el tiempo histórico, por lo que representan una dislocación en el espacio urbano, cuya existencia y reconocimiento pone en crisis los valores comúnmente asociados a la arquitectura y la ciudad.

Este fenómeno, a pesar de estar intrínsecamente ligado a la arquitectura y tener tanto impacto a nivel urbano, ha sido continuamente tomado a la ligera en la práctica y marginado de la reflexión por los arquitectos. Es en otros campos disciplinares en donde encontramos aproximaciones que nos ayudan a comprender la importancia que tiene la valorización de estos espacios

y aunque existe un creciente interés por ellos, sobre todo desde el arte, siguen siendo un fenómeno percibido como negativo: «an environmental and aesthetic disturbance, representing a dismal and unwanted presence to be eradicated, or transformed, rather than something to be considered, cared for, or accepted, in its current state of being» (Pétursdóttir; Olsen, 2014: 4).¹ A pesar de ello, las ruinas modernas han entrado en el debate cultural contemporáneo y es necesario que desde la práctica arquitectónica se dirija la mirada a las reflexiones realizadas por otras disciplinas sobre las cualidades sociales, simbólicas y estéticas contenidas en estos espacios.

Una de estas disciplinas es el teatro. Este necesita del espacio habitable para existir, pues es el soporte sobre el cual se desenvuelven las acciones del personaje, materia prima del hecho teatral. Es por ello que muchas de las reflexiones que se han hecho en el ámbito teatral, incluyen el espacio de forma casi inherente. La visión de los creadores teatrales contemporáneos —que debe mucho a las ideas de grandes personalidades del teatro del siglo xx— está contribuyendo a la revalorización de aspectos espaciales y urbanos contenidos en el fenómeno de la ruina moderna, gracias a la generación de crítica, debate y posterior intervención en estos lugares. Al hacer una revisión de las ideas mencionadas desde una perspectiva contemporánea se busca, en primer lugar, entender la génesis del interés que surgió por este fenómeno espacial desde el teatro y que sigue constituyendo una línea clara de trabajo. El acercarse a su origen tiene como objetivo reencontrar los valores espaciales que han hecho de ellos los lugares ideales para la representación, pero también para formar parte de la vida cotidiana tanto de los artistas como de los espectadores. Se busca contribuir a la construcción de una visión en la que las ruinas modernas pasen de ser percibidas como un fenómeno marginal que debe ser transformado o incluso eliminado, a uno cuya intervención debe ser cuidadosa, congruente y atenta a sus particularidades.

Siglo xx: génesis y desarrollo de una visión del espacio

El siglo xx fue de una intensa experimentación espacial en el ámbito de las artes, y el teatro no fue la excepción. Los artistas escénicos iniciaron una ardua investigación de las propiedades expresivas del espacio, concepto que se abría ante sus ojos como otro universo de posibilidades para la representación. «En el siglo xx se ha buscado un espacio diverso de teatro: planos sobre varios niveles para rodear al público, arena central, espacio tecnológico, escena abierta, espacio unitario de escena y sala, salas no teatrales, espacios de lo vivido y lo cotidiano» (Cruciani, 2005: 250; original 1992).

La asimilación consciente del espacio como un elemento dramático más en la escena² fue la gran innovación que da lugar a tan diversas propuestas. Entre otras cosas, esto permitió liberar a la representación teatral

1. Una alteración estética y ambiental, una representación deprimente y una presencia no deseada que debe ser erradicada o transformada, en lugar de algo para ser considerado, cuidado o aceptado en su estado actual.

2. En este momento se pone en cuestión el texto dramático como el elemento más importante en el teatro occidental. Se comienza a dar valor a la puesta en escena y a todos los elementos que la componen. El espacio, la luz, la música, los sonidos adquieren valor como parte del lenguaje dramático.

de la pesada carga de preconcepciones generadas durante el desarrollo y auge del teatro a la italiana. «Hacer del espacio un elemento de la dramaturgia significa rechazar la idea de que este constituye un dato a priori inmodificable desde el exterior de la puesta en escena, en suma un contenedor neutro independiente de sus posibles contenidos» (De Marinis, 2005: 77). Desde que la dimensión espacial comenzó a formar parte del proceso creativo, no tardó en extenderse el rechazo a la antes predeterminada relación frontal del público con la escena. Esto dio lugar a los más variados y radicales experimentos, que llevaron a la modificación de la estructura interna de edificios teatrales o, incluso, al abandono del edificio teatral mismo.

Uno de los personajes que más influencia tuvo en el desarrollo del teatro fuera del edificio canónico, teniendo en cuenta esta nueva concepción espacial, fue Antonin Artaud. En 1932 Artaud expresa en su primer manifiesto del Teatro de la crueldad el deseo de abandonar «las salas de teatro actuales» (Artaud, 1978: 109; original 1938) y crear un *teatro de masas* —contrapunto al teatro intelectual burgués— que fuera representable en fábricas, graneros, cobertizos o en la calle; lugares en donde la acción pudiese ser envolvente; en donde el aspecto físico del lenguaje teatral «destinado a los sentidos» pudiera expresarse en todo el espacio. Artaud tiene una gran conciencia de la importancia del espacio en el teatro y no solamente considera su potencial dramático, sino que va más allá: para él es el soporte esencial del hecho teatral. Insiste en la sustitución «de una poesía del lenguaje por una poesía del espacio» (Artaud, 1978: 43) y propone como uno de los principales problemas del espectáculo el «dar voz al espacio, alimentarlo [...]» (Artaud, 1978: 111). Esto último es muy significativo pues también comienza a cambiar la relación, antes dada por sentado, de la escena con la arquitectura teatral y de esta con su contexto.

Durante el siglo XIX el edificio teatral, además de configurarse en su interior hasta llegar a un modelo muy específico en el que se separa la caja escénica del público, también se erigió como monumento determinante en la ciudad. Lo que sucedía dentro de la caja escénica no modificaba la relación que el edificio que la contenía tenía con su entorno. Por otro lado, el edificio no incidía con relevancia en el espacio efímero de la representación. Esta relación escena–edificio teatral–entorno, equiparable a una muñeca rusa, permaneció prácticamente estática y sin muchas modificaciones hasta que comenzaron los múltiples experimentos escénicos del siglo XX que, de muy diversas formas, llevaron al límite y difuminaron las fronteras entre estas tres dimensiones del espacio teatral.

En 1973 Richard Schechner utiliza el término *teatro ambientalista* para definir una serie de propuestas que logran unificar estas tres dimensiones y hacer que se nutran unas a otras; trabajos en donde «todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación» (Schechner, 1987: 14; original 1973) independientemente de que se tratara de un edificio teatral o un espacio no teatral. Manifestaciones teatrales en donde la representación no se queda contenida en un espacio determinado puesto que «el teatro mismo es parte de otros ambientes más grandes, que están afuera del teatro. Estos espacios más grandes, fuera-del-teatro, son la vida de la ciudad; y también espacios temporales-históricos, modalidades de

tiempo/espacio» (Schechner, 1987: 14). La escena y el espacio teatral se fusionaban en la representación para complementarse. Incluso los valores del entorno podían formar parte de la experiencia de la representación. Del mismo modo, estos entornos fueron modificados, a veces temporalmente y otras de forma permanente, por lo que sucedía en la escena.

Dentro de esta definición, Schechner incluye los trabajos de Jerzy Grotowski y Peter Brook, dos visiones particularmente interesantes para los fines de este texto. En su primera etapa como creador, Grotowski realizó múltiples experimentos para generar diversas relaciones espaciales entre actores y espectadores. Posteriormente, llevó a cabo una radical depuración de medios escénicos en aras de la *develación* de la esencia del teatro. Paulatinamente sustrajo de la escena todos aquellos aspectos con características particulares que la llevaran a una definición específica del espacio, como las decoraciones y los efectos de luz; incluso eliminó la escena por completo. Con ello llegó a la conclusión de que el espacio esencial para el hecho teatral era una sala vacía (Grotowski, 1980: 16; original 1968).

Esto impactó en la posterior elección de los espacios para sus representaciones, los cuales ya no tenían que ser necesariamente teatros, y si lo eran, debían ser modificados para que el espacio fuera unitario; lugares en donde resultara posible lograr la experiencia de la comunión entre actores y público. Cuando Grotowski comenzó la etapa de su *parateatro*, el espacio que había logrado depurar por completo ya no le era suficiente. Empezó la búsqueda de espacios que contuvieran reminiscencias de signos y símbolos con los cuales alimentar la experiencia teatral, lo que lo llevó a utilizar iglesias abandonadas y hasta en ruinas; lugares que en su momento fueron concebidos para albergar una realidad superior; que habían sido apropiados por una comunidad y nutridos a través de las experiencias vividas en ellos; entornos en los que fuera posible experimentar la esencia del verdadero encuentro.

Peter Brook, luego de una larga e importante trayectoria y de haber decantado sus aspiraciones artísticas en *El espacio vacío*, comenzó un periodo más radical de investigación relacionada con el hecho teatral y, por ende, con el lugar de la representación. En 1969, Brook y Michelin Rozan crean el Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) con el cual emprenden un periodo de viajes e investigación que llevan a la compañía a presentarse en los espacios más inusitados y variados, que incluyeron antiguas tumbas persas, diversos parajes africanos, así como las calles, algunos viñedos y una sala de baile en Estados Unidos. Una vez realizada esta exploración actoral y espacial, Brook, junto con el CIRT, emprenden un nuevo proyecto y se establecen en un teatro en estado ruinoso en París, el Théâtre des Bouffes du Nord.

Este espacio satisfacía la estética que el grupo había ido desarrollando: «tenía algo en común con las plazas de los poblados de Nigeria e Irán, las duras esquinas de las calles del Bronx y los espacios improvisados en graneros, estaciones de tren, escuelas y hospitales a los alrededores de París» (Lecat; Todd, 2003: 54). Era el lugar perfecto para poner en práctica la experiencia espacial y sensorial adquirida en los años previos. Y así se hizo. Se realizaron distintos montajes en donde el mismo edificio teatral y sus elementos arquitectónicos —en los que se advierte sin reparo el paso del tiempo— formaban

parte del universo de la representación y la experiencia teatral, ya que «la arquitectura del teatro como soporte escenográfico está dentro de un proyecto estético donde se busca lo verdadero, donde no hay lugar para la falsedad ni para lo artificial» (De Blas Gómez, 2009: 189). Una búsqueda en donde estaba incluso implicado el contexto en el que se encontraba el edificio, generando una experiencia global desde el espacio urbano e implicando las tres dimensiones del espacio teatral: escena, edificio teatral y entorno. «Les Bouffes du Nord está literalmente enterrado en una estructura uniforme de vida cotidiana [...] una visita a este lugar se convierte en un acontecimiento especial antes de siquiera atravesar la puerta, en una suerte de peregrinaje a la cotidianidad» (Lecat; Todd, 2003: 6).

El trabajo y la experiencia en Les Bouffes du Nord tuvo una gran influencia en la posterior selección de los espacios en los que se presentaría la compañía en las giras. Cuando esta buscó realizar una gira internacional, se integró al equipo Jean Guy Lecat, quién sería el encargado de *encontrar*³ los lugares «llenos de vida» (Lecat; Todd, 2003: 60) para las representaciones del CIRT por todo Europa, entre estos se incluyeron: teatros en ruinas, un antiguo cine y un monasterio utilizados como garaje, espacios industriales y pabellones abandonados. Después de haber sido acondicionados para las representaciones, algunos de estos espacios se mantuvieron como teatros permanentes.⁴ De esta forma, los acontecimientos teatrales y efímeros llegaron a propiciar transformaciones permanentes en los contextos urbanos.

Estos dos ejemplos son solo una pequeña muestra de la gran diversidad de propuestas en cuanto al espacio teatral que se desarrollaron a lo largo del siglo xx. Hoy en día podemos reconocer que la diversidad ha triunfado y todas las exploraciones que se llevaron a cabo, conforman ahora el bagaje que se utiliza de forma ecléctica en el teatro contemporáneo. «Lo que se hacía antes en los lugares no teatrales se hace ahora en los flexibles teatros, se ha revalorizado el espacio a la italiana, y los rehabilitados teatros acogen arquitecturas utópicas, imaginarias rodeadas de la nada, donde la luz compone el ambiente y marca el paso del tiempo» (De Blas Gómez, 2006: 54). Pero ¿qué ha sido entonces de aquella búsqueda y experimentación teatral en el espacio de lo vivido y lo cotidiano?

Lo cierto es que estas prácticas no sólo han permanecido vigentes, sino que continúan constituyendo un recurso para redefinir la representación teatral misma, y aún conservan un atisbo del carácter revolucionario que impulsó su aparición en siglo pasado. El teatro continúa escapando del edificio teatral hacia los espacios en los que ha transcurrido la vida cotidiana, y no sólo eso. Uno de sus objetivos es incidir de forma contundente en el desarrollo de la vida en los espacios donde interviene, pues de esta forma él mismo reivindica su propio carácter social.

3. Peter Brook hace una síntesis del concepto en la siguiente frase: «¿Qué es encontrar? Encontrar es reconocer que lo que buscas de pronto está ahí.» (Lecat; Todd, 2003: 3)

4. Tal es el caso del Mercat de les Flors en Barcelona, que ya en 1983 alojó *La Tragèdia de Carmen* y dos años después *Le Mahabarata*, ambos dirigidos por Peter Brook. El Mercat de les Flors utilizó puntualmente otros edificios no teatrales colindantes que se transformarían posteriormente en el reformado Teatre Lliure de Montjuïc y en el nuevo Institut del Teatre. Con estos dos equipamientos a pleno rendimiento, el Mercat se ha centrado en espectáculos de danza.

Las experiencias que se han recolectado desde las últimas décadas del siglo xx y principios del XXI nos hablan de una mejor asimilación de las necesidades que han de cubrir los espacios dedicados ya no solo a la producción escénica, sino también a la artística. La distancia temporal nos permite comprender cuáles han sido los aciertos de los proyectos que han logrado materializar algunos de los ideales de aquellas utopías que comenzaron en los años sesenta y que hoy en día se erigen ya no como pilares, sino como nodos en la producción contemporánea.

En la década de 1970, además del Théâtre des Bouffes du Nord, se fundó otro proyecto muy importante: La Cartoucherie, un antiguo depósito de municiones abandonado, cuyas naves fueron tomadas y acondicionadas por distintos creadores y finalmente adoptadas por Ariane Mnouchkine como sede y *refugio* (Banu, 2011: 48) del Théâtre du Soleil. Estos dos proyectos encajan en lo que Cruciani —tomando en cuenta las ideas y experiencias del siglo xx— describe tiempo después como *espacios vivos*, el único «posible edificio teatral del futuro» (Cruciani, 2005: 251), un futuro que se antojaba muy lejano, sin embargo, ya se estaba volviendo realidad.

A través de los ejemplos explorados se pone de manifiesto que el que un espacio teatral se sienta *vivo*, no depende de unas características formales específicas y mucho menos del diseño del contenido de un edificio. Tiene que ver con muchas otras cuestiones, incluidas las actividades que este mismo espacio es capaz de generar y las relaciones que se pueden propiciar en él. Además, ya no es suficiente el que este sea transformado durante el tiempo que dura la representación, sino que también debe invitar a ser habitado de distintas maneras. Por otro lado, debería ser también un contenedor material de la memoria, este complejo proceso humano de conexión entre el pasado y un presente al que tenía que continuar perteneciendo activamente; un espacio «enraizado en la contemporaneidad; es decir que no se hace cargo del pasado sino que más bien le pide ser memoria presente, ser tradición viviente» (Cruciani, 2005: 251).

Matadero Madrid se propone como un espacio que, ayudado por una intervención arquitectónica respetuosa con su condición de ruina moderna, ha sido heredero de estos ideales. Ya no solo funge como un complejo teatral, sino que se trata de una ciudad de las artes del presente que ha tenido gran impacto en su entorno actual debido a su carga simbólica y a su historia en relación con la ciudad y sus habitantes.

Matadero como ruina moderna

Desde sus inicios, el nuevo Matadero y Mercado de Ganados de Madrid fue concebido y proyectado bajo el paradigma de la modernidad. Desde mediados del siglo XIX, los mataderos de Madrid venían cargando a sus espaldas innumerables críticas relativas a su ineficiencia funcional, sanitaria y administrativa, convirtiéndose incluso en un problema político.⁵ No fue hasta

5. En la introducción de la *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid* están descritos los problemas particulares que había con cada uno de estos espacios, así como algunas soluciones que se proponían para resolverlos. En esas líneas se puede advertir la gran carga simbólica que comienza a generar la expectativa por crear un espacio único para el manejo de las carnes en la ciudad; esta expectativa debe ser eventualmente satisfecha por el nuevo edificio.

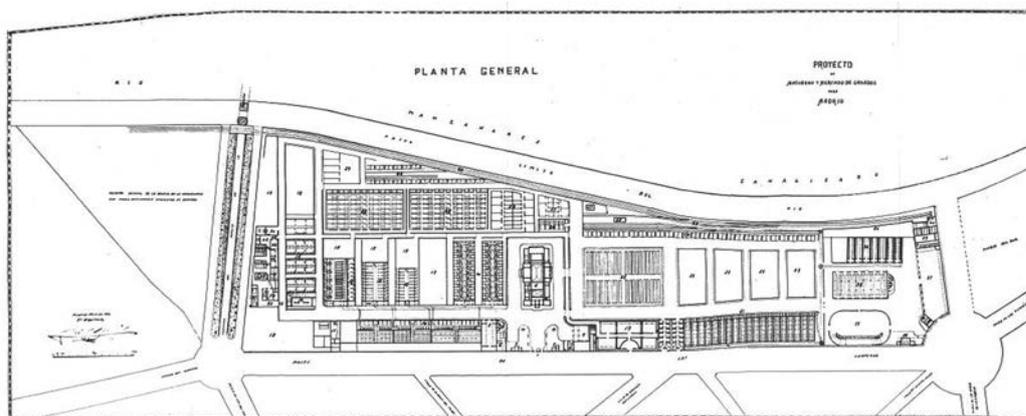


Foto 1. Planta general del proyecto de Nuevo Matadero y Mercado de Ganados para Madrid, 1914. Fototipia: Hauser y Menet. Extraído del libro *El Nuevo Matadero y Mercado de Ganado*, de Luis Bellido. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

1907, tras una controversial resolución, que el arquitecto municipal de propiedades del Ayuntamiento de Madrid, Luis Bellido y González, recibió el encargo del nuevo matadero y mercado adyacente. Esta designación pudo haber estado relacionada con la postura crítica de Bellido respecto de los modelos de mataderos franceses e ingleses, los cuales consideraba atrasados en comparación con los avanzados sistemas del modelo alemán. «Con arreglo a cuanto de más moderno y conveniente para Madrid se conociese en esta materia» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 27) fueron las palabras con las que el arquitecto describió el proyecto que aceptó llevar a cabo y cuya construcción arranca en 1911 (foto 1).

Tras recibir el encargo, Bellido decidió realizar un viaje de investigación de campo por Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, Italia y Portugal, en el que llegó a la conclusión de que, efectivamente, el modelo alemán de mataderos era el que resultaba más conveniente para solucionar los requerimientos



Foto 2. Exterior de las naves de Matadero Madrid. Septiembre de 2018. Elaboración propia.

del futuro matadero de Madrid por su «excelente y racional funcionamiento» en los que reinaban las máximas de «precisión, orden y cultura» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 28-29). La obsesión de Bellido por cimentar su propuesta en la funcionalidad del conjunto arquitectónico era clara, así como su convicción de que todo el proyecto debía regirse por el principio de la economía. Esto no impidió que utilizara el lenguaje ecléctico que imperaba en ese momento, específicamente el *neomudéjar* (foto 2), y tampoco fue motivo para descuidar los aspectos estéticos de su obra.

Con estos presupuestos, Bellido proyectó un conjunto de edificios industriales muy sencillos, pero de gran fuerza expresiva, en los que se «excluía todo elemento no indispensable a su objeto práctico» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 149) y cuyos volúmenes expresaban con claridad su función y distribución interior resultando en una gran sinceridad y armonía espaciales. Lo anterior, unido al manejo de la luz, lograron dotar de cierta solemnidad a las distintas naves del matadero, cuyos protagonistas eran sin duda los modernos materiales utilizados para su construcción (foto 3).



Foto 3. Obras en la Nave de exposición, venta y estabulación de cerdos del Matadero municipal, 1916. Editor: Servicio Fotográfico Municipal. En la fotografía se puede observar la técnica constructiva y los materiales utilizados. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

A lo largo de los siglos XIX y XX hubo distintas opiniones acerca de la utilización de los nuevos materiales en la arquitectura: el acero y el hormigón. Las más críticas los consideraban inauténticos y los relacionaban con edificios que solamente tenían un propósito transitorio (Benjamin, 2002: 33; original 1939) como las naves industriales. Otro argumento utilizado en contra de esta arquitectura era que sus ruinas no serían *amables*, como aquellas producidas por las de la antigüedad clásica (Yablon citado por Pétursdóttir; Olsen, 2014: 6) y su material protagónico: la piedra. Al ser la máxima expresión de la

tecnología más moderna era lógico que al utilizarlos ni siquiera se pensara en su capacidad de sobrellevar el paso del tiempo con dignidad; eran la expresión de un futuro estático producto del tiempo *seudocíclico*.⁶

Un hecho interesante fue la elección de Bellido de utilizar en el nuevo matadero distintos sistemas constructivos, no solamente los más modernos sino también algunos tradicionales:

El arquitecto combinó en los edificios del Matadero dos tipologías constructivas: la tradicional artesanal, basada en las técnicas tabicadas del ladrillo y mampuesto de piedra, y la industrial en las estructuras, con piezas prefabricadas o realizadas *in situ*, pero con mano de obra especializada y, que, en este caso, son tanto metálicas como el hormigón armado (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 185).

Si bien era de suma importancia denotar modernidad y buscar la renovación de la arquitectura, Bellido, al igual que muchos otros arquitectos, creía también en la búsqueda de un estilo nacional. Encontró la forma de conjugar estas dos premisas combinando formas de construcción tradicionales, con la tecnología constructiva más avanzada en la época, aquella de acero y hormigón. Además, en una clara voluntad de austeridad, decidió dejar al descubierto tanto materiales como estructura. Esta combinación resultó ser un gran acierto pues dotó al espacio de una ambigüedad que, incluso hoy en día, resulta estéticamente atractiva. Esta ambigüedad es una de las razones por la cual ha sido posible cambiar tan radicalmente el uso y la connotación del conjunto de edificios; es la que permitió que Matadero se convirtiese en un *espacio vacío* adecuado para la producción artística y la representación, pero nunca *neutro*: «Un buen espacio no puede ser neutro, pues la impersonalidad es estéril, no estimula la imaginación» (Lecat; Todd, 2003: 25).

Existe una constante en los «espacios de lo vivido y lo cotidiano» que fueron *encontrados* por Peter Brook y Jean-Guy Lecat en sus proyectos conjuntos, y es precisamente esta capacidad de adaptabilidad que poseen sin llegar nunca a perder su personalidad. Son lugares híbridos en los que reina una constante contraposición de valores que se unen en el espacio a pesar de ser aparentemente contradictorios. Lo que Brook busca en su teatro «no es una nueva misa, pero sí un nuevo parentesco isabelino que una lo privado con lo público, el aislamiento con la multitud, lo exterior y lo interior, lo ordinario y lo mágico» (Brook, 1980: 8; original 1967). Los espacios que encuentra se resisten a ser definidos. En Matadero Madrid también existe esta continua tensión dicotómica que evita que los valores se petrifiquen. Matadero es un espacio ambiguo que pertenece a la ciudad, pero se aísla de ella; que puede generar sociabilización, pero también recogimiento; un espacio en el que reina una «curiosa mezcla de realismo y abstracción» (Lecat; Todd, 2003: 85), concebido como un espacio transitorio y transformado en un refugio. Matadero es también una ruina, pero moderna.

6. En el tiempo *seudocíclico* la conciencia del hombre ha asumido su irreversibilidad, pero vive atrapada en un ciclo temporal diario del que no puede escapar y en donde la experiencia cotidiana queda «privada de toda decisión y sometida, no ya al orden natural, sino a la seudonaturaleza desarrollada por el trabajo alienado» (Debord, 1967: 134; original 1967). En este «el envejecimiento está severamente prohibido» (Debord, 1967: 139).

El estado de ruina en el que se encontró es otra de las razones que hace de Matadero un lugar singular. En los años setenta las instalaciones del matadero comienzan a quedar obsoletas y el deseo de colectivos y asociaciones vecinales era que el conjunto fuera demolido y convertido en un parque. Resulta evidente la percepción negativa que existía del lugar. En 1996, tras un progresivo proceso de abandono y readecuación de algunas naves para otros usos, las que aún eran utilizadas con el fin de matadero quedaron finalmente clausuradas. Poco a poco, un espacio que en su momento había sido símbolo de modernidad se fue deteriorando y convirtiéndose en una ruina. En ella, así como en muchas otras ruinas modernas, ahora es posible observar los efectos que el tiempo produce en el acero y el hormigón, y si bien su deterioro es distinto al de las tradicionales ruinas de piedra, es tan capaz como estas de evocar con amabilidad un pasado.

Las ruinas modernas encaran el proceso de destrucción que forma parte activa de la ciudad y este proceso puede llevar a la *develación*⁷ de aspectos del espacio —y de la vida que transcurre en él— que están ocultos por los velos del orden y el buen funcionamiento, ligados a una estética específica. El abandono de los espacios hace que estas cortinas caigan y se pongan al descubierto capas materiales antes ocultas, así como las estructuras que conforman el espacio, y que muestren cómo fue utilizado a lo largo del tiempo. Salen a la luz memorias depositadas en ellos que, al surgir sin ningún tipo de jerarquía preestablecida, no se privilegian unas frente a otras y en donde lo que alguna vez fue trivial o hasta irrelevante, puede adquirir una nueva connotación muy distinta a la original.

Desde una aproximación más conceptual, las ruinas modernas son espacios en donde la falta de una definición de valor capital, valor utilitario e incluso la ausencia de regulación estética hacen patente «the hidden excess of the urban order, the surplus of production, the superfluity of matter and meaning which violates order and disrupts the capitalist quest for the always new» (Edensor, 2005: 833).⁸ Ponen en evidencia el absurdo de la mistificación de los valores espectaculares petrificados en la sociedad. Esta condición se amplifica al utilizar estos espacios, ya sea a través de manifestaciones artísticas o como lugares de esparcimiento. Al habitarlos, la funcionalidad específica y rigurosa con la que fueron concebidos queda en un plano secundario y se comienzan a valorar aquellos elementos que habían dejado de ser útiles, sin negar el estado en el que se encuentran, y de esta forma convertirlos en un posible depósito de la *memoria del presente*.

7. Se elige este término haciendo un paralelismo a los utilizados por Jerzy Grotowski en su propuesta de método actoral de la *vía negativa*. La destrucción es precisamente el vehículo de la *develación*. Esta no era negativa para Grotowski, al contrario, era necesaria para entrar en «comunicación con un suceder de impulsos espirituales visibles» (Grotowski, 1980: 13). El teatro debía propiciar esta destrucción. Sólo de esta forma se le devolvería «a una situación mítica su valor concreto y humano, la transformaremos en una pura expresión de la verdad vivida» (Grotowski, 1980: 21). Si bien aquí se está hablando de una destrucción de obstáculos internos para el actor, esta idea puede ser extrapolada a otros campos en donde, bajo el amparo de máscaras, se mitifican valores que terminan por petrificarse, alejarse de la dimensión humana, negando algo tan inherente a ella como lo es el envejecimiento o incluso la misma muerte: «Esta ausencia social de la muerte es idéntica a la ausencia social de la vida» (Debord, 1967: 139). *Develar*, por lo tanto, equivale a trascender las convenciones, los estereotipos y los hábitos impuestos por la sociedad que conforman la cotidianidad, y afirmar la propia existencia auténtica y consciente.

8. El exceso oculto del orden urbano, el excedente de producción, la superfluidez de la materia y el significado, que viola el orden e interrumpe la búsqueda capitalista de lo siempre nuevo.

La condición de ruina en Matadero, así como su paulatina obsolescencia, son fenómenos que comúnmente son considerados negativos. Finalmente, ¿qué es de un edificio cuya función decae cuando, desde su concepción, se fundamentaba en esta? Afortunadamente el proyecto del nuevo Matadero y Mercado de Ganados estaba sustentado en otros valores que, al desligarse de la funcionalidad, han resurgido. Estos adquieren un nuevo sentido que se ve potenciado por la producción artística, la nueva función que asume el recinto: se le otorga una segunda oportunidad de vida. El proceso de destrucción de sus edificios ha servido para que se vacíe del exceso de aspiraciones y significaciones que el capitalismo y la modernidad depositaron en él. Al convertirse en ruina, Matadero se resiste al tiempo *seudocíclico* y muestra con orgullo su proceso de envejecimiento. Adquiere una atmósfera única que, como en Les Bouffes Du Nord, dependía de factores que escapaban al control del arquitecto de origen, como «las fuerzas de la entropía que marcaron en las paredes el paso del tiempo» (Lecat; Todd, 2003: 25).

El proyecto para la rehabilitación de la nave 17c de Matadero, la primera que sería intervenida, fue muy receptivo a las particularidades del espacio y su condición de ruina. En gran medida, esto se debió al proyecto cultural que acompañaba al proyecto de rehabilitación: Intermediæ, la nueva institución creada en aquel momento por el Ayuntamiento de Madrid, tuvo como hilo conductor desde un principio el *proceso* y su valor «como mecanismo de experimentación, reflexión e intervención de la creación contemporánea» (Matadero Madrid; consultada el 16 de septiembre de 2018). El *proceso* se convirtió también en el concepto rector del proyecto arquitectónico.



Foto 4. Intervención del interior de la nave 17c de Matadero (Taquilla del Centro Internacional de Artes Vivas). Septiembre de 2018. Elaboración propia.



Foto 5. Intervención del interior de la nave 17c de Matadero (Antesala a Intermediæ y la Central de Diseño). Septiembre de 2018. Elaboración propia.

En lugar de considerar Matadero un ente «muerto» como dramáticamente declaraba *El País* (1996; consultado el 16 de septiembre de 2018), al que se le debían realizar operaciones de taxidermia, o arreglo de la piel, para tratar de devolverle su apariencia de vida, se optó por aceptar el espacio en las condiciones que se encontraba. Se redujeron al mínimo indispensable las intervenciones (fotos 4 y 5) e incluso se dejó un espacio en el estado en el que se encontró, llamado «Abierto x obras», en el cual se pueden observar las huellas de un incendio ocurrido en los noventa. El estudio de arquitectura mismo sabía que esta postura era radical y en un contexto neoliberal aún más pues, dentro de su lógica, la *no actuación* no es productiva; se necesita producir para que el sistema siga funcionando.

Al mostrar sus «señales, arrugas, heridas sin cicatrizar como la vida de un anciano sin manías, donde su personalidad excesiva parece estar por encima de todo» (Aullón, 2011; consultado el 16 de septiembre de 2018) Matadero se resiste al culto a la novedad. Asume el envejecimiento como parte importante del proceso del edificio que debe ser mostrado. No se trataba de la muerte de un espacio sino de «la continuidad, la discontinuidad y la continuidad del proceso, realidad viva» (Aullón, 2011). Matadero no fue intervenido como un edificio-objeto, sino como un espacio vivo que atravesaba un proceso.

Matadero como ciudad de las artes

Es innegable que una parte medular del proyecto del Nuevo Matadero y Mercado de Ganados era elegir el lugar en el que sería construido. Desde 1888, después de que la Junta Municipal de Sanidad aconsejó que éste debía estar ubicado «en la zona sur de la población, próxima al río y los ferrocarriles» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 30) —y mucho antes de que Bellido comenzara incluso a diseñar su proyecto— la Dehesa de la Arganzuela había sido elegida como el emplazamiento adecuado. No era coincidencia que se buscara situar el Matadero al sur de Madrid. Desde siglos anteriores, los principales mataderos de la ciudad, tanto el del Rastro como el de la Puerta de Toledo, habían estado localizados en este sector. Además, desde 1860 se había aprobado el proyecto para el ensanche de Madrid, en el que Carlos María de Castro propuso yuxtaponer una retícula ortogonal de manzanas rectangulares con los antiguos paseos dieciochescos de las afueras de la ciudad. El triángulo que se formaba entre las vías ferroviarias de la estación de Atocha y el antiguo paseo de Santa María de la Cabeza quedó destinado a albergar equipamientos industriales y viviendas de obreros. En realidad, desde 1851 la construcción de la estación de Atocha ya había comenzado a darle ese carácter a la zona y el proyecto del ensanche sólo consolidó este hecho.

La puesta en funcionamiento del nuevo Matadero y Mercado de Ganados fue gradual. Entre octubre de 1924 y junio de 1925 se inauguraron los principales servicios. De 1927 a 1930, el arquitecto municipal, Fernando de Escondrillas, construyó en los terrenos adyacentes una barriada de 74 edificios que albergaban más de 1.500 viviendas para los trabajadores de la zona (foto 6). Para el año en que se finaliza este asentamiento —conocido como Pico de Pañuelo— el crecimiento de Madrid ya había sobrepasado los límites



Foto 6. Vista aérea del Matadero Municipal, 1929. Autor: José Gaspar i Serra. En la imagen también se aprecia la barriada Pico de Pañuelo. CC. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

del río Manzanares (Instituto Geográfico Nacional; consultado el 17 de septiembre de 2018). Matadero dejaba de ser un espacio confinado y comenzaba a ser rápidamente absorbido por la ciudad, más nunca se integró a ella.

El matadero había sido concebido como una «pequeña ciudad productiva» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 33) autónoma y alejada de la urbe, aunque bien conectada a ella, y siempre fue un espacio aislado de la ciudad tanto física como perceptualmente. Las fronteras físicas que propiciaban este aislamiento eran de dos tipos: una natural, el río Manzanares; las otras, artificiales, conformadas por la calle del Vado de Santa Catalina y el paseo de la Chopera, ambos de gran anchura, cuyos atributos centrífugos y su vocación puramente transicional se acentuaron con el elevado muro que se construyó alrededor de la finca. Por otro lado, a pesar de que la colonia Pico de Pañuelo había nacido como una consecuencia del matadero, ya que fue concebida con el propósito de albergar a sus trabajadores, existía una frontera muy marcada que delimitaba la vida del barrio y las actividades que se realizaban en el interior del recinto.

La relación de los vecinos con Matadero es una relación interesante puesto que, de entrada, no conocen o experimentan cotidianamente su interior [salvo cuando, curiosamente, se les dejaba entrar en Semana Santa o en otros momentos] pero sí conocen las proyecciones de éste hacia fuera [visceras, sonidos, ganado, rutas de reparto de carne, olores...] (González García, 2015: 51).

Por este motivo, aunque el matadero claramente definía la percepción que la ciudadanía tenía del barrio, así como la vivencia cotidiana de los vecinos, resultaba un *espacio vacío* —en el sentido que expresa Bauman (2003: 111; original 2000)— y limítrofe, no registrado en el mapa mental de la mayoría de los ciudadanos. Esto no sucedía porque el espacio careciera de sentido

o fuera un lugar sobrante en la ciudad, sino porque desde sus inicios fue necesario que las actividades realizadas en su interior no fueran visibles al exterior. Desde su concepción fue un espacio necesariamente invisible. «El barrio siempre ha vivido a espaldas del Matadero. Era un lugar de industria. En el mercado de frutas y de verduras había mucha más vida. El Matadero nunca ha sido un lugar del barrio» (Hristova, 2015; consultado el 16 de septiembre del 2018).

El matadero estuvo en uso alrededor de seis décadas. A finales de los años sesenta sus instalaciones comenzaron a quedar obsoletas a pesar de las mejoras técnicas que se habían realizado y los nuevos usos que se habían admitido en las naves. En la concepción del proyecto, la localización del matadero había resultado un gran acierto y ahora era precisamente esta la causa de su definitiva clausura en 1996 debido a la gran presión política, ciudadana y vecinal. Una de las motivaciones más fuertes que buscaban su desaparición desde los años setenta residía en el deseo de que el solar fuera convertido en zona verde,⁹ en un intento radical de borrar las connotaciones negativas del espacio y mejorar las condiciones salubres y de calidad de vida del entorno. Los edificios del Matadero sobrevivieron al reiterado deseo de su demolición, logrando permanecer en pie por medio de tímidas reacciones conservacionistas que surgieron en el clima cultural de Madrid alrededor del año 1978¹⁰ hasta que, finalmente en 1997, el Plan General de Ordenación Urbana incluyó el Matadero Municipal en el Catálogo de Edificios Protegidos.

Durante esos años y hasta 2005 se barajaron distintas propuestas para dotar de nuevos usos a las naves del antiguo matadero. Predominaban las de carácter cultural. Sin embargo, ninguna de ellas logró consolidarse. Solamente las naves del sector norte escaparon al proceso de abandono y deterioro que, durante casi una década, sufrió el resto del conjunto; estas habían sido convertidas en invernadero y en sede del Ballet Nacional de España y la Compañía Nacional de Danza e integradas al nuevo parque de la Arganzuela.

Entre las propuestas para reactivar las naves restantes se encontraban espacios dedicados a la comunicación, exhibición de coches antiguos, platós cinematográficos, Museo de Antropología, Museo del Aire y Museo del Agua, un teatro experimental, estudios para artistas, talleres de artesanía hispanoamericana, salas de exhibición de la colección de arte de la Fundación Arco, Museo de la Lengua Española o un centro de documentación de la arquitectura. Cabe destacar el hecho de que la mayoría de las propuestas no tomaban en cuenta los deseos y las expectativas que se habían desarrollado entre el vecindario desde décadas anteriores. Existía la voluntad de convertir el recinto en una «ciudad de las artes» aunque también estaba latente la preocupación de que la diversidad de funciones pusiera en peligro su unidad (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 63-67). Además, ninguna de estas propuestas

9. Esto estaba sustentado por «la Ley 23 de 1967, llamada “de la Arganzuela”, por la cual el Estado cedía al Ayuntamiento de Madrid una franja de terreno junto al río Manzanares para ser convertida en zona verde antes de diez años, a la que debían sumarse los solares del Matadero Municipal y del vecino Mercado de Frutas y Verduras. La primera fase del referido parque fue inaugurada en mayo de 1969, pero la segunda, la que contemplaba la demolición del establecimiento de Bellido, fue prorrogada en 1977 a un lustro más» (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 54).

10. En este año, el alcalde D. José Luis Álvarez veía «factible conservar, dado su valor arquitectónico» algunas partes del conjunto (Lasso de la Vega Zamora *et al.*, 2005: 57).

contaba con una estrategia clara para atraer a la ciudadanía a un área un tanto degradada y de escaso interés cultural. A todo ello se le sumaba el grave problema de la falta de integración del espacio dentro del barrio y la ciudad.

Fue en el 2006 cuando el proyecto «Matadero Madrid. Centro de Creación Contemporánea» comenzó a tomar forma. Su objetivo fue claro desde el principio: convertirse en un nuevo foco cultural de vanguardia. Distintas instituciones asumieron la gestión y rehabilitación de algunas naves, por lo que el proyecto general se cimentó en diversos pilares cuyo principal desafío sería abrir este lugar, tanto física como simbólicamente; dotarlo de sentido, pues durante su abandono fue vaciándose del original, y, sobre todo, borrar sus fronteras innatas.

El primer espacio que abrió sus puertas en 2007 fue Intermediæ. Entre sus principales objetivos se encontraba el promover «la implicación ciudadana en la producción cultural del barrio y la ciudad» (Matadero Madrid: Intermediæ; consultada el 9 de septiembre de 2018). Este espacio de carácter interdisciplinario, resultaba sumamente necesario pues sería el encargado de mediar la relación entre Matadero Madrid y la ciudadanía. Durante su primera década de existencia, ha logrado tender puentes que han permitido a los ciudadanos atravesar las antiguas fronteras y acercarse a Matadero Madrid desde distintos ámbitos (foto 7). Se ha convertido en un espacio que favorece la reflexión sobre la cultura y promueve acciones colectivas para imaginar múltiples formas de habitar el entorno. También ha conseguido generar importantes puntos de encuentro en donde los vecinos de la Arganzuela se organizan y llevan a cabo distintas acciones de reclamo de un espacio que hasta entonces nunca les había pertenecido.

Muchas de estas acciones que generan comunidad giran en torno a la identidad que el edificio y su evolución han producido en el barrio y sus

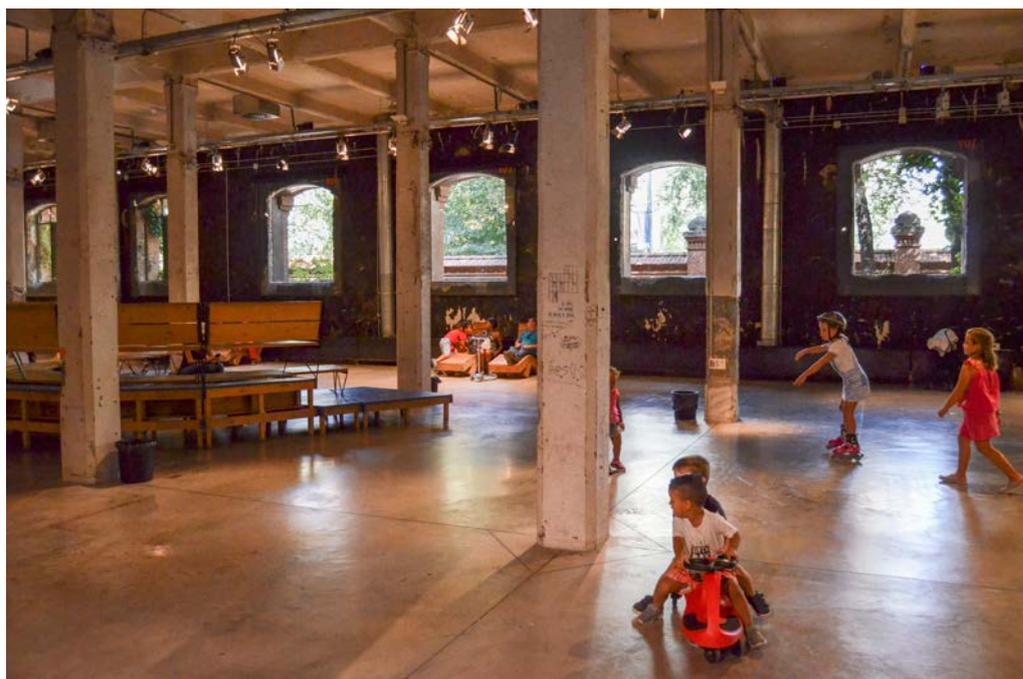


Foto 7. Niños jugando en el interior de la nave 17c, en el espacio perteneciente a Intermediæ. Septiembre de 2018. Elaboración propia.

habitantes, así como a los distintos papeles que este ha desempeñado en sus vivencias del entorno. Esto no sería posible si no se contara con el propio espacio *vivido* —y un proyecto arquitectónico que respetara el proceso de vida mismo del edificio—. Es por ello que se puede afirmar que Matadero Madrid funge ahora como un *depósito de la memoria del presente*, pues no borra su pasado, pero a la vez permite la creación de nuevas vivencias.

Por otro lado, el *generar comunidad* en torno a Matadero no es suficiente para poder considerarlo una ciudad de las artes. Fue de suma importancia que esto no se convirtiera en un fin mismo del espacio¹¹ que terminara por excluir al otro, al ciudadano ajeno al barrio, al visitante ocasional. La otra gran piedra angular de Matadero Madrid fueron las Naves del Español, este gran centro escénico que estaría gestionado por el prestigioso Teatro Español y dirigido por Mario Gas. No es casualidad que se buscara utilizar el teatro para consolidar el proyecto. Distintas experiencias a lo largo de la historia, y sobre todo las sucedidas a mediados del siglo xx, habían demostrado que este es capaz de atraer público a los lugares más recónditos, incluso a un bosque en Vincennes, en donde la misma excursión al lugar se convertía en parte de la experiencia cultural.

Era necesario lograr atraer a personas que nunca hubiesen pisado esa zona, justo como Peter Brook lo había logrado 40 años antes al conseguir que público «culto» visitara un lugar tan caótico y poco amable como puede ser la zona trasera de una estación de trenes. En este caso no se trataba de un barrio parisino de inmigrantes, sino de uno madrileño de tradición industrial alejado de la zona de actividad teatral concentrada en el centro y norte de la ciudad.¹² Curiosamente, Jean-Guy Lecat formó parte del equipo que se conformó para llevar a cabo la intervención del espacio para acondicionarlo como escénico. El resultado fue un gran espacio vacío, unitario y flexible contenido en la nave 11, conectado con la nave 12 y con la posibilidad de generar múltiples configuraciones dentro de ellas para albergar todo tipo de puestas en escena. Posteriormente se incorporó también la nave 10 y, durante una década, el Teatro Español gestionó el conjunto conformado por las tres naves. A lo largo de este periodo, el espacio acogió obras de gran calidad que convocaron a un elevado número de espectadores, por lo que logró convertirse en un referente de teatro en Madrid —generando un nuevo foco cultural al sur de la ciudad— y en un proyecto cultural que significó un hito en España.

Desde marzo del 2017, las anteriormente conocidas como «Naves del Español» pasaron a tener una gestión independiente y se convirtieron en las «Naves Matadero. Centro Internacional de Artes Vivas», cuyo objetivo es

11. «Los esfuerzos por mantener a distancia al “otro”, el diferente, el extraño, el extranjero, la decisión de excluir la necesidad de comunicación, negociación y compromiso mutuo, no solo son concebibles, sino que aparecen como la respuesta esperable a la incertidumbre existencial a la que han dado lugar la nueva fragilidad y la fluidez de los vínculos sociales» (Bauman, 2003:117; original 2000).

12. Del 27 de septiembre al 18 de octubre de 2018 se llevó a cabo en el Institut del Teatre la exposición «Cartografía teatral: Barcelona, Madrid» que incluía un mapa teatral contemporáneo de Madrid, en donde se observa este fenómeno. El grupo de investigación que lo está desarrollando propone una metodología compuesta de varias aproximaciones analíticas: morfológica, histórica y artística. A partir de ellas es posible tener un mejor entendimiento de las lógicas y condiciones que llevaron a la disposición de los teatros en la ciudad, a través del tiempo (Ramon Graells *et al.*, 2018: 2).

«generar un espacio de creación y pensamiento contemporáneos —prestando especial atención a los nuevos lenguajes escénicos y a los territorios de transversalidad— para que funcione como un catalizador entre creadores y ciudadanos». (Naves Matadero; consultada el 4 de junio de 2019). De esta forma pasa a ser un espacio dedicado no sólo a la exhibición, sino también a la investigación y creación de proyectos escénicos que vincula a artistas de ámbito nacional e internacional.

Tanto Intermediæ como el Centro Internacional de Artes Vivas actualmente conviven en el espacio de Matadero Madrid con otras instituciones públicas artísticas y culturales (foto 8), entre las que se encuentran la Casa del Lector, dedicada a las nuevas manifestaciones de la lectura y su promoción; la Central de Diseño, en donde se difunde y promueve esta actividad; el Centro de residencias artísticas, que otorga a creadores tiempo, espacio y recursos para trabajar en proyectos individuales y colectivos; una Cineteca, cuyo contenido versa sobre todo aquello que tenga relación con la creación audiovisual dedicada casi en exclusiva al cine de no ficción; un espacio de extensión de la Asociación de Artistas Visuales de Madrid y la Factoría Cultural, un espacio de apoyo a la comunidad creativa que tiene la vocación de contribuir con espacio de trabajo y asesoramiento personalizado al desarrollo de iniciativas emergentes del ámbito creativo. (Matadero Madrid; consultada el 4 de junio de 2019)

Matadero Madrid le debe mucho a precedentes como La Cartoucherie, que ha sido definida como «una real ciudad del teatro. Un lugar de encuentro donde, sin confundirse, Arte y Vida se aproximan» (Ramon Graells; Prieto López, 2016: 805) o el Théâtre des Bouffes du Nord, el espacio híbrido en el que se logra una «alianza del refugio y el edificio» (Banu, 2011: 51), inserto en la ciudad; y a pesar de que comparte muchas de sus características, la naturaleza de Matadero Madrid es distinta a la de estos. Hoy en día confluyen

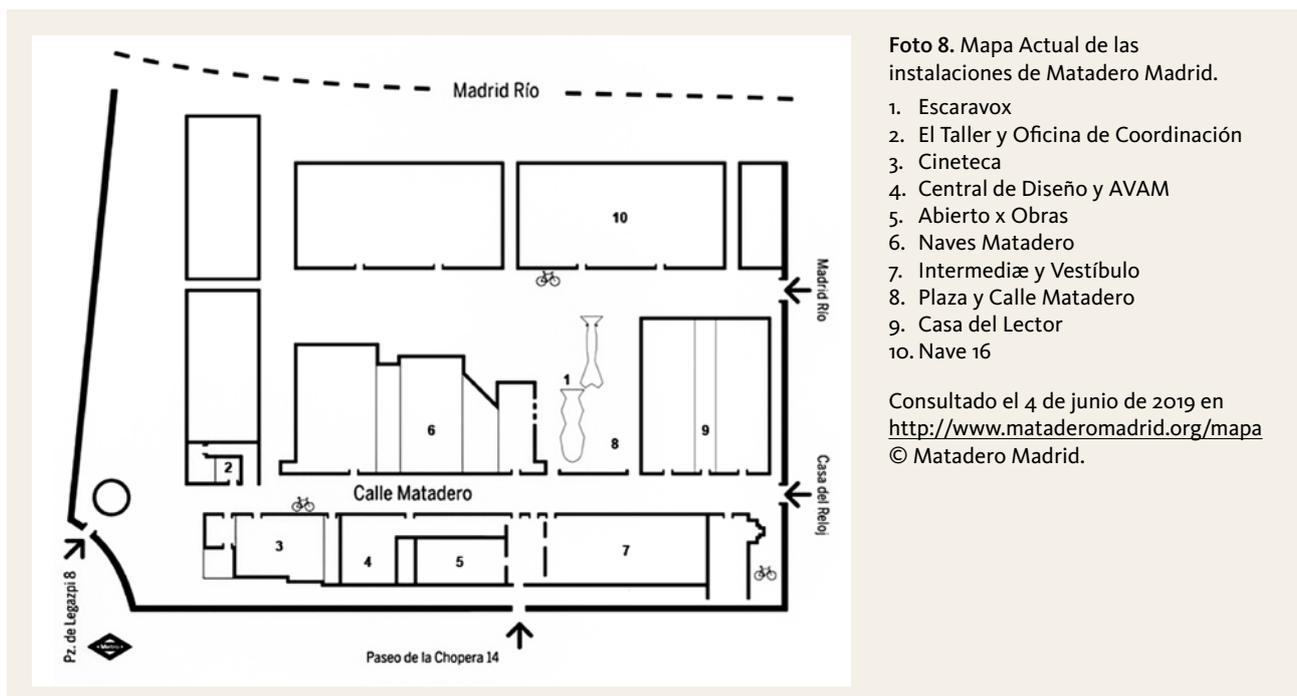




Foto 9. Ciudadanos recorriendo la calle Matadero. Septiembre de 2018. Elaboración propia.

en este lugar una gran diversidad de actividades artísticas y culturales que se entrelazan con los espacios de recuperación que los vecinos han integrado a su vida cotidiana (foto 9).

Tiene una vocación inter y transdisciplinaria en la que el teatro participa, en todas sus expresiones —ya no como propulsor— sino que ahora se mezcla en esta dinámica de la que surgen propuestas que se potencian con las características del espacio *concebido* y *vivido* del Matadero.

En los espacios de Matadero Madrid confluyen sin problema artistas, ciudadanos, vecinos y visitantes ocasionales, es un «lugar donde los extraños tienen probabilidad de conocerse» (Citado en Bauman, 2003: 103). Si consideramos esta definición clásica de ciudad que ofrece Richard Sennett y todas las posibilidades de actividad que propicia, Matadero Madrid es ahora mucho más ciudad que aquel asentamiento funcional que Bellido había proyectado hacia un futuro que lo alcanzó muy pronto: Matadero Madrid se ha consolidado como la *ciudad de las artes* del presente.



Referencias bibliográficas

- «Adiós al matadero». Madrid: *El País* (2 enero 1996).
 <https://elpais.com/diario/1996/01/02/madrid/820585464_850215.html>.
 [Consulta: 16 septiembre 2018].
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción del francés de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Edición original: *Le Théâtre et son Double* (1938). Barcelona: Edhasa, 1978, p. 43-111.
- AULLÓN, Pedro. *Intermediæ Matadero Madrid / Arturo Franco*. Plataforma Arquitectura, 2011. <<https://bit.ly/2N9eoGc>>. [Consulta: 16 septiembre 2018].

- BANU, Georges. «Por una estética de los 'lugares refugio'». *Metrópolis* n.º 83. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, p. 49-52. Disponible en: <https://bit.ly/2J9Xepp>.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Traducción del inglés de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. Edición original: *Liquid Modernity* (2000). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003, p. 103-117.
- BENJAMIN, Walter. «Paris, the Capital of the Nineteenth Century». Traducción del alemán de Harvard College. Edición original: *Paris, Hauptstadt des XIX Jahrhunderts* (1955). A: Howard Eiland and Michael W. Jennings (ed.) *Walter Benjamin Selected Writings Volume III 1935-1938*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 2002, p. 32-49.
- BLAS GÓMEZ, Felisa De. «Espacio y teatro». *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* Enero-Junio. Madrid: RESAD, 2006, p. 33-57. Disponible en: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/viewIssue/24/46>.
- *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 189.
- BROOK, Peter. «El teatro como laboratorio y centro de investigación». Traducción del inglés del Centro Dramático de Madrid. Edición original: *Grotowski is unique* (1967). En: *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980, p. 7-9.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Arquitectura Teatral*. Traducción del italiano de Margherita Pavia. Edición original: *Lo spazio del teatro* (1992). Ciudad de México: Escenología, 2005, p. 250-251.
- DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Traducción del francés de: José Luis Pardo. Edición original: *La société du spectacle* (1967). Valencia: Pre-textos, 2002, p. 134-139.
- EDENSOR, Tim. «The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space». *Environment and Planning D: Society and Space*, n.º 23. Los Ángeles: SAGE, 2005, p. 833. Disponible en: <https://doi.org/10.1068/d58j>.
- GONGÁLEZ GARCÍA, Sergio Claudio. *El barrio y Matadero: espacio vivido y lugar emblemático*. Madrid: Memorias en Red. Asociación Internacional de Estudios de Memoria, 2015. Disponible en: <https://bit.ly/2Pd6zRc>.
- GROTOWSKI, Jerzy. «Hacia un teatro pobre». Traducción de Renzo Casali. En: *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980, p. 13-21.
- HRISTOVA, Marije. *Matadero Madrid: ¿Un lugar de memoria?*. Madrid: Memorias en Red. Asociación Internacional de Estudios de Memoria, 2015. Disponible en: <http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/#more-757>.
- INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL. *Madrid. Mapas generales. 1930*. Madrid: Servicio de Documentación del IGN. <http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/o30570.html>. [Consulta: 17 septiembre 2018].
- LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; RIVAS QUINZAÑOS, Pilar; SANZ HERNANDO, Alberto. *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid*. Madrid: COAM, 2005. p. 27-185. Disponible en: <https://bit.ly/2fpujgh>.
- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *El Círculo Abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial, 2003, p. 3-85.
- MARINIS, Marco de. «El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX». En: *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 77.
- MATADERO MADRID. *Página web oficial de Matadero Madrid*. <http://www.mataderomadrid.org>. [Consulta: 16 septiembre 2018].

- NAVES MATADERO. *Página web oficial de Naves Matadero. Centro Internacional de artes vivas*. <<https://naves.mataderomadrid.org/es/naves-matadero>>. [Consulta: 4 junio 2019].
- PÉTURSDÓTTIR, Póra; OLSEN, Bjørnar. «An archaeology of ruins». En: *Ruin Memories, Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. Nueva York: Routledge, 2014, p. 4-6.
- RAMON GRAELLS, Antoni; BLAS GÓMEZ, Felisa de; LÓPEZ VILLALBA, Almudena; VILLARREAL COLUNGA, Carlos. «Cartografía teatral. Una aproximación a partir del estudio del lugar del espectáculo en Barcelona y Madrid» En: *II Congreso Internacional Ciudad y formas urbanas: perspectivas transversales*. Zaragoza: Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, septiembre de 2018.
- RAMON GRAELLS, Antoni; PRIETO LÓPEZ, Juan Ignacio. «Ciudades del Teatro: Milán, Barcelona, París, Berlín, Nueva York». En: *Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana*. Santiago de Chile: Asociación Iberoamericana de Historia Urbana, 2016, p. 805. Disponible en: <<https://bit.ly/2N8uolr>>.
- SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. Traducción del inglés de Alejandro Bracho. Edición original: *Environmental Theater* (1973) Ciudad de México: Árbol Editorial, 1987, p. 14.