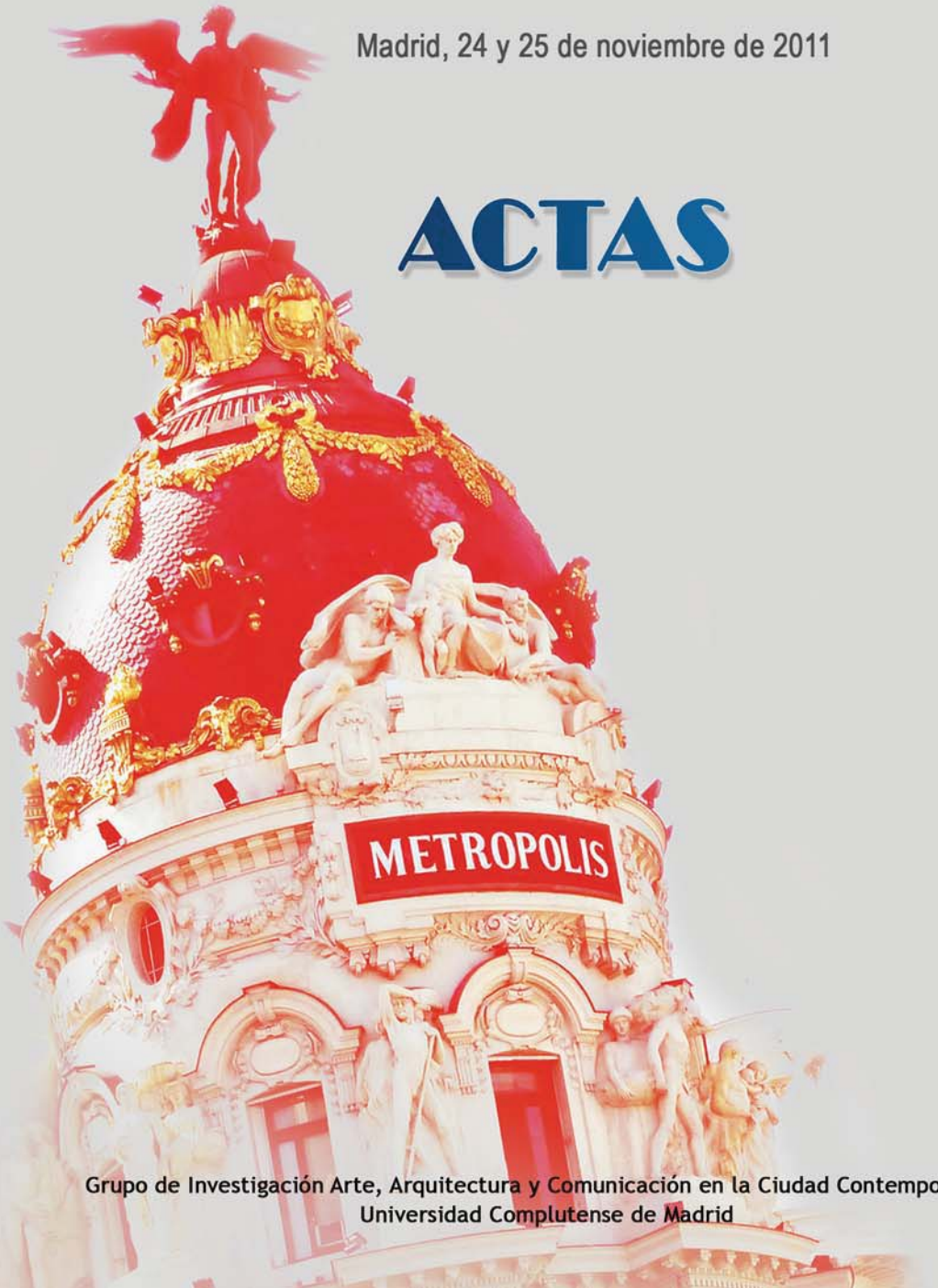
I Jornadas Internacionales de Investigación

Arte y Ciudad

Madrid, 24 y 25 de noviembre de 2011

ACTAS



Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea.
Universidad Complutense de Madrid

I Jornadas Internacionales
Arte y Ciudad

Madrid, 24 y 25 de Noviembre de 2011

Actas

Grupo de Investigación
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
Universidad Complutense de Madrid

ACTAS DE LAS I JORNADAS INTERNACIONALES ARTE Y CIUDAD

Madrid, 24 y 25 de noviembre de 2011
Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid

ORGANIZACIÓN
Grupo de Investigación "Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea" Campus de Excelencia Internacional Moncloa. Universidad Complutense de Madrid.

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Universidad Complutense de Madrid.

COMITÉ CIENTÍFICO
Carlos Pérez Reyes
Ana María Arias de Cossío
Francisco García García
Mercedes López Suárez
Jesús Pedro Lorente Lorente
José Guilherme Abreu
Ángeles Layuno Rosas
Jesús Gutiérrez Burón

DIRECCIÓN
Carlos Pérez Reyes
Pilar Aumente Rivas

COORDINACIÓN
Miguel Ángel Chaves Martín
María Dolores Arroyo Fernández

COORDINACIÓN ACTAS
Miguel Ángel Chaves Martín

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
María José Velasco; Olga Heredero; Jennifer García.

EDICIÓN
Grupo de Investigación *Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea*. Universidad Complutense de Madrid.

IMPRESIÓN
Comfot S.L. Madrid

DEPÓSITO LEGAL: M-33708-2012

ISBN: 978-84-695-5133-2

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

CARLOS PÉREZ REYES – PILAR AUMENTE RIVAS
I Jornadas Internacionales de Investigación Arte y Ciudad..... 9

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN
Arte, Ciudad y Comunicación..... 15

PONENCIAS

FRANCISCO GARCÍA GARCÍA
Ciudades Creativas: Ciudades Múltiples..... 27

MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ
La ciudad y la literatura:
breve itinerario de unas reflexiones críticas..... 33

ALBERTO GARCÍA GIL – GRAZIANO PANZIERI
Culto Oculto: Materia y Significado..... 43

JOSÉ GUILHERME ABREU
Proyecto de arte público de Paredes (Oporto).
Programación artística e intervención comunitaria..... 55

ANTONIO SAMA GARCÍA
El sueño de unas jornadas de verano: arte y metamorfosis en la
celebración de los veraneos regios de comillas (1881 – 1882)..... 75

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
La ciudad filmada como testigo de conflictos sociales
y del devenir histórico..... 93

COMUNICACIONES

MÓNICA TOVAR VICENTE
¿La desimbolización de la ciudad?
El París tridimensional de Cédrick Klapisch..... 107

JOSÉ MARÍA LOZANO MANEIRO
Cómo Joris Ivens agitó las ciudades con su cámara..... 123

MARÍA HERNÁNDEZ HERRERA
Chico & Rita: La Habana y Nueva York de los años 40 y 50..... 137

RICARDO JIMENO ARANDA
La ciudad real y la ciudad imaginada
en el universo cinematográfico de Jacques Demy..... 149

AURORA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y LUIS DE FONTCUBERTA RUEDA
Visiting the MOMA..... 163

MÓNICA VIÑARÁS ABAD
Comunicación y mecenazgo en Madrid: fundaciones de arte y cultura..... 171

ELENA BORAU BOIRA
Protocolo, arte y ciudad: una coexistencia permanente..... 185

MERCEDES CAMINA DEL AMO
La experiencia como materialidad. Análisis IUAV de Enric Miralles..... 199

ELENA MARCÉN GUILLÉN
Museos y contexto urbano: el caso de Zaragoza..... 207

ROBERTO SANZ ASENSIO
De la creatividad doméstica a las intervenciones urbanas..... 225

MIGUEL ÁNGEL MARTÍN BLANCO
Nuevos hallazgos y vestigios en las murallas de Segovia.
Interrogantes en busca de respuesta..... 235

JESÚS GARCÍA HERRERO
Diálogo entre arte y arquitectura: Arcadio Blasco y Luis Cubillo..... 251

DAVID MORIENTE DÍAZ
Resistencias arquitectónicas en el espacio urbano español:
el caso de Santiago Cirugeda..... 261

MARÍA DOLORES ARROYO FERNÁNDEZ
Entorno urbano y escultura pública: el monumento a Agustín
Argüelles, un caso de traslados, restituciones, desvirtualizaciones..... 275

GIANNA PRODAN
La madrileña calle Arturo Soria: arte y urbanismo vanguardista..... 289

ÁNGEL SANCHO RODRÍGUEZ
Imágenes de la metrópoli. Análisis comparado de Berlín, sinfonía de una gran ciudad y El Hombre de la cámara..... 301

MICHIKO TOTOKI
Escenas techno-proambientales a través de la mirada fotográfica contemporánea..... 313

LUCILLA URDA PEÑA
El espacio público como marco de expresión artística..... 325

NATALIA GUTIÉRREZ-COLOMER RUIZ
Ciudad, cine negro y Pop art..... 337

JAVIER PÉREZ SEGURA
La ciudad delirante, exasperada y frenética. Dos lecturas españolas: José Moreno Villa y Julio Camba..... 345

ISABEL GARCÍA GARCÍA
Sinfonía de una metrópolis castiza: Esencia de verbena de Ernesto Giménez Caballero (1930)..... 357

SERGIO GARCÍA GÓMEZ
11 imprevistos artísticos en Turín. La intervención sobre el Passante Ferroviario..... 373

VIRGINIA ARNET CALLEALTA
La ciudad como contenedor artístico: de la interioridad a la exterioridad..... 389

CAYETANO SELFA ARJONA
Arte y Ciudad: la imagen urbana de la mujer de entresiglos en el cartel festivo sevillano..... 401

JOSÉ ANTONIO ROMERA VELASCO
La ciudad como lienzo: Diego Rivera y el muralismo mexicano..... 419

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
La Ciudad Futurista. Imaginario simbólico y realidad..... 433

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Carlos Pérez Reyes
Pilar Aumente Rivas

Directores de las I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad

La intensidad con la que vivimos en la actualidad el fenómeno urbano hace imprescindible una reflexión profunda sobre lo que la ciudad es, así como sobre los cambios de sentido que se han ido produciendo, y se siguen operando en estos momentos, en las distintas relaciones entre los factores que tejen el ámbito de lo urbano. Todo ello nos estimula como investigadores, alimentando nuestras inquietudes, instándonos continuamente a buscar respuestas a las preguntas que se nos plantean incesantemente como grandes retos a superar, en el recorrido del camino hacia la comprensión fundamentada de la ciudad contemporánea. La multiplicidad de miradas que ella posibilita hace más fecunda nuestra perspectiva enraizada en la interacción de la ciudad con el arte.

Por otro lado, nuestra vocación universitaria nos exige la organización de plataformas de divulgación que permitan trasladar a la sociedad las pautas de conocimiento que mejoren su vida al hacer accesibles las reflexiones sobre los distintos aspectos que, a su vez, nuestro enfoque nos permite, en el entendimiento de que se trata de una vía de doble dirección, en la que no sólo tiene cabida el análisis de la incidencia que el hecho artístico produce en la ciudad, sino también, la revisión de lo que la ciudad provoca en el arte.

Queriendo dar respuesta a esa necesidad interna se plantearon las Ias *Jornadas Internacionales de Investigación Arte y Ciudad*, organizadas conjuntamente por el Grupo de Investigación Consolidado de la Universidad Complutense: "Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea" y el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la UCM, y celebradas durante los días 23 y 24 de noviembre de 2012 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, cuyas Actas presentamos en esta ocasión. Estas *Jornadas* dieron continuidad a las *Jornadas Arte y Ciudad* que nuestro grupo de investigación venía convocando anualmente pero adoptando ahora, en su IV Convocatoria, el carácter de internacionales.

Terminado el evento se han recogido en las Actas las intensas sesiones desarrolladas en las que se llevó a cabo un recorrido que se inicia en las consideraciones marco sobre la multiplicidad de vivencias, análisis y reflexiones que la ciudad es y sugiere, hasta estudios sobre la representación o recreación de la ciudad sea cual fuere el lenguaje expresivo en que se realice, ya sea visual (pictórico, fotográfico…) o audiovisual.

A través de las ponencias y comunicaciones recogidas se realiza un paseo por la ciudad poniendo el foco –por medio de casos específicos– ya sea en el patrimonio monumental, cuanto en formulaciones y propuestas que emergen de la sensibilidad por lo social y el posicionamiento de renovación de lo arquitectónico. En nuestro discurrir por la ciudad se nos muestra cómo pasear recorriendo con la mirada la piel que envuelve los edificios que nos salen al paso, aspirando a comprender a través de ella su corazón, es decir, su historia, su sentido. Se nos muestra cómo hacerlo desde el campo de la restauración arquitectónica insistiendo en la necesidad de que quien contemple el edificio sepa abrirse a lo que la piel del edificio quiere decirles, y a lo que los elementos de construcción les comunique sobre la que fue causa de su construcción, sobre la persona y la sociedad que les construyó o les encargó construir, lo que aportaron al ser de la ciudad que ellos contribuyeron a configurar, y lo que necesitan recibir de la actual, para no perder su identidad y no verla camuflada u oculta.

Se recoge la reflexión sobre la arquitectura como elemento físico en que se expresa volumétrica y visualmente la ciudad, sobre sus espacios públicos, sobre proyectos transformadores o potenciadores de barrios y de ciudades con la contribución del arte inmerso en el espacio público, sobre sus jardines, sus fundaciones, sus museos y lo que podría llegar a ser su potenciación en las ciudades, sobre el patrimonio histórico y monumental y el –hasta cierto punto polémico– afán por conservar lo que ha llegado hasta nosotros así como de las dificultades a la hora de abordar su conservación.

A través de ponencias y comunicaciones se da espacio a investigaciones de diferentes ámbitos temáticos entre las que aparecen las dedicadas a revisar la importancia del ciudadano y su sensibilización hacia todo lo que es y concierne a la ciudad. Así como al estudio de los comportamientos que se están induciendo desde fuera del entretejido ciudadano, para abocar a determinadas actitudes, no generadas espontáneamente, y, con amplitud, a estudios sobre las interpretaciones que artistas, fotógrafos y cineastas han realizado y siguen haciendo al focalizar su mirada sobre la ciudad.

Todos estos aspectos, toda esta riqueza de análisis, se ha formalizado materialmente en las ponencias escritas y en las comunicaciones que se han plasmado en este Libro de Actas, que ve la luz para seguir siendo fermento de nuevas investigaciones y material de consulta para conocedores y lectores que estén interesados en este universo configurado por lo urbano contemporáneo y que en realidad es –no ya el entorno en el que se desarrolla nuestra vida– si no la vida contemporánea misma.

Es obligado agradecer desde estas líneas la aportación generosa de los profesores de amplia trayectoria, los investigadores consagrados, los profesionales consolidados que han hecho posible con su colaboración la realidad de las Jornadas y de estas Actas, pero también queremos valorar el entusiasmo y el interés de los trabajos de jóvenes profesores e investigadores, para los que quisimos abrir un espacio de presentación y debate. A todos ellos nuestro agradecimiento, junto al que sentimos por quienes nos brindaron su apoyo desde los órganos de gobierno y gestión de la Universidad y la Fundación General de la UCM, cuanto desde el Decanato de la Facultad en la figura de nuestra Decana, como de nuestro Departamento en las de nuestra Directora y Secretario, quienes siempre demostraron su voluntad de respaldo a nuestra propuesta; y a todos aquellos que siendo becarios, profesores de universidad o profesionales hicieron posible, en su momento, las *I^as^ Jornadas Internacionales de Investigación Arte y Ciudad,* y ahora han posibilitado la aparición de este Libro de Actas.

ARTE, CIUDAD Y COMUNICACIÓN

ARTE, CIUDAD Y COMUNICACIÓN

Miguel Ángel Chaves Martín

Profesor Titular de Arte Contemporáneo.
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

> *La ciudad constituye un hecho de la naturaleza, lo mismo que una cueva o un hormiguero. Mas también es una obra de arte consciente, y contiene, dentro de su armazón comunal, muchas formas de arte más simples y más personales. La mente adquiere forma en la ciudad, y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente. El espacio, lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios. Al elegir los planos horizontales y los picos verticales, al utilizar o rechazar un lugar natural, la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de la existencia. La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes disposiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano. La ciudad es de utilidad física para la vida colectiva y un símbolo para aquellos movimientos colectivos que aparecen en circunstancias favorables. Junto con el idioma, es la obra de arte más grande del hombre.*
> (Lewis MUMFORD. *La cultura de las ciudades*, 1938).

LA CIUDAD. PUNTO DE ENCUENTRO

Punto de encuentro de un denso y plural entramado de relaciones, la ciudad, la obra de arte más grande creada por el hombre, en palabras de Lewis Mumford, no sólo es un objeto de uso colectivo sino que, como afirma Giulio Carlo Argan (1984: 63) es el resultado de la convergencia de todas las técnicas artísticas que dan lugar a la formación de un ambiente *tanto más vital cuanto más rico en valores artísticos. La ciudad busca la belleza a través de sus relacio-*

nes con lo artístico. Esta belleza se quiere como expresión de la belleza de quien la habita, de quien quiere darla a conocer porque al tiempo y a través de ella se manifiesta y se representa. Por eso se sirve de las artes plásticas, solicitando y aliándose con los estamentos artísticos. Antes el príncipe, ahora la sociedad en la que la burguesía tiene un papel dominante, expresa y se representa al hacer de la ciudad lo que Lefebvre denomina un "living work of art" colectivamente creado por todos sus ciudadanos (políticos, economistas, pintores, diseñadores, cineastas, etc.), lo que nos permite desembocar en la consideración de lo urbano como obra de arte total.

De este modo, en una sociedad eminentemente urbana como la actual, los estudios relacionales entre ciudad, comunicación y arte contemporáneo se hacen cada vez más necesarios. Martín Barbero (1994: 23) considera que la noción de ciudad como entidad que alberga diversidad de grupos sociales, como espacio en el que se establecen las relaciones entre estos grupos, como lugar en permanente adecuación a los requerimientos sociales, conduce inevitablemente al reconocimiento de lo comunicacional. De la misma manera que los procesos comunicacionales atraviesan las actividades sociales, la comunicación subyace en la base de los productos construidos por el hombre, se asienta en las urbes donde se congregan los puntos centrales de la comunicación social. La ciudad, los espacios urbanos, son una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario influyendo en nuestra forma de pensar, sentir, imaginar, vestir, trabajar, descansar, es decir, sobre nuestra forma y calidad de vida. Así, la ciudad aparece como algo más que un simple espacio territorial que cobija a los ciudadanos dentro de sus fronteras urbanas. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por el ciudadano, espacios llenos o vacíos, con significado. El aspecto formal es su forma de expresión, la manera como se manifiesta al ciudadano, que los hace suyos como espacios ya no puramente matemáticos sino antropológicos.

A su vez, el complejo urbanismo cultural que es la ciudad –volviendo a las consideraciones de Argan–, toda ciudad, y desde luego la ciudad contemporánea, ha sido desde su gestación referencia continua e inestimable para los artistas que han sabido leer en ella las distintas concepciones de lo moderno, y se han dejado estimular por ella hasta hacerla generadora de sus visiones, de sus anhelos, y también de sus rechazos. Desde la contemplación (ciudades percibidas, ciudades representadas) a la intervención (escultura pública, peformance...), desde la aceptación (sugestión) al rechazo (caos), la ciudad se convierte en el objeto de las miradas cruzadas que artistas, arquitectos, urbanistas, fotógrafos, viajeros e intelectuales, entre otros protagonistas de lo urbano, nos han ido dejando a lo largo del tiempo, en ese proceso de construcción de la ciudad que implica también el plano temporal como espacio vivido y percibido por el ciudadano.

Frente a la corriente delimitadora y excluyente que domina en el mundo clasicista, en el que los lenguajes se entienden separados y bien diferenciados, nuestra posición, heredera del concepto romántico de obra de arte total, pretende rastrear de modo sistemático las relaciones entre el mundo de la plástica, la comunicación y la ciudad contemporánea. Una breve consideración a los antecedentes del tema ratifica que, pese a la multiplicación, en los últimos años, de investigaciones en torno a la interacción entre las artes y la ciudad contemporánea, el perfil de las mismas obedece todavía en gran medida a enfoques sectoriales, puntuales, centrados en ciudades concretas, dedicados a períodos determinados, o centrados en aspectos parciales como el arte público o la iconografía[1].

Los estudios generales más relevantes son los coordinados por Iwona Blazwick (2001) y Sharon Zukin (1995) en el ámbito anglosajón, y Jean Dethier y Alain Guiheux (1994) desde la óptica mediterránea. Blazwick considera que la cultura visual no aparece y se desarrolla de manera aislada, sino en interacción con la ciudad, con lo social, con lo político, con lo urbano, extendiendo además sus tentáculos al diseño, al cine, a la danza, la música y la literatura, tomando como referencia para su justificación algunas ciudades emblemáticas de los cinco continentes, en diferentes momentos, siempre significativos, de su evolución. Por su parte, el trabajo de Alan Guiheux y Jean Dethier, aunque amplían el abanico cronológico hasta 1870, lo limitan al estudio de las diferentes propuestas urbanas que se han venido sucediendo en Europa con su correspondiente paralelo plástico, centrado en las imágenes que pintores y fotógrafos han ido plasmando en la construcción de la imagen de la ciudad europea contemporánea.

En la línea de las publicaciones de *L'art et la ville* de los años 1990 y 1995, el planteamiento de Guiheux y Dethier se apoya en la doble mirada que arquitectos y artistas han ejercido en la ciudad. Evidentemente, unos y otros no poseen la misma conciencia de la ciudad ni, en su opinión, la misma responsabilidad en relación a ella. Los primeros, mucho más que los segundos, se encaran a la dura materialidad de la ciudad y a lo que Baudelaire llamaba su "desesperante fragilidad". Los artistas –argumentan– no tienen ni esta pavorosa responsabilidad, "ni la horrible presunción del que cree que va a levantar ciudades como Dios creó el mundo". La dimensión sensible de su aproximación al tema les impide, por otra parte, considerar la ciudad como un todo, abstracta y completa, fríamente presentada en un plano o en una maqueta.

[1] Véase bibliografía final: (Marchán, 1986), (Maderuelo, 1990, 1994), (Dethier-Ghieux, 1994), (Zukin, 1995), (Sobrino, 1999), (Duque, 2001), Blazwick, 2001).

COMUNICACIÓN Y CIUDAD. ESTUDIOS CULTURALES URBANOS

Las investigaciones que relacionan comunicación, cultura/arte y ciudad se van a consolidar, sobre todo, en los primeros años de la década de 1990, desde una simultaneidad de miradas sobre el espacio urbano, en un momento en el que el concepto de ciudad está en plena transformación. Así, se habla de lo urbano como actitud al superarse las fronteras de la ciudad tal como se había concebido esta históricamente: *Salimos de las ciudades, que son algo físico, pero no de lo urbano, que es estructural, que nos alcanza y envuelve* (SILVA, 1992).

Esta consideración ya fue apuntada con anterioridad por Françoise Choay aludiendo al "reino de lo urbano y la muerte de la ciudad" (DETHIER, 1989, 23-32) afirmando que Europa es hoy triunfalmente urbana; el espacio rural y las poblaciones rurales se reducen día a día mientras se multiplica el número de megalópolis, conurbaciones, comunidades urbanas, tecnópolis y polos tecnológicos. En la misma línea, Javier Maderuelo (MOYA, 2011: 16) afirma que el término "ciudad" parece cada día menos apropiado para nombrar los lugares en los que vivimos más de la mitad de la población del planeta y, para mencionarlos, recurrimos al término "urbano" refiriéndonos con él a aquello que de forma neutra se opone al campo y que difícilmente se articula como auténtica entidad organizada, sino como algo que se dispersa o, más bien, *desparrama* por un campo en el que desaparecen, con la misma mutabilidad, las formas de vida rural.

La aparición de términos como "conurbación", acuñado por Patrick Geddes en 1915, "megalópolis", establecido por Jean Gottmann en 1961, "ecumenópolis" definido por Doxiadis en 1968, o construcciones léxicas como "policentrismo regional" ponen en evidencia no sólo la aparición de nuevos fenómenos urbanos distintos de la "ciudad", sino la desaparición del ente ciudad, reemplazado ya por muchos autores que hablan de "posciudad". De tal manera, volviendo a la argumentación de Choay, es innegable que ha llegado el momento de admitir, sin sentimentalismos, la desaparición de la ciudad tradicional, y de preguntarnos sobre lo que la ha sustituido, esto es, sobre la naturaleza de la urbanización y sobre la no-ciudad que parece haberse convertido en el destino de las sociedades occidentales avanzadas.

Las ciudades son lugares de simbolización o representación de la existencia, también cristalizaciones de procesos políticos y culturales; en fin, espacios de producción, circulación, consumo y reproducción de sentidos socialmente construidos. La ciudad entendida no exclusivamente desde su imperativo territorial, ni como la suma de acciones ciudadanas aisladas, sino fundamentalmente como red de interacciones, como trama social que interpela de diversas maneras a actores ubicados históricamente, estructurándolos y siendo estructurados por ella (VARELA, 2003, 148).

LA IMAGEN DE LA CIUDAD: DE LA CARTOGRAFÍA AL ESPACIO SOCIAL

Hace ya más de siglo y medio que los pintores impresionistas se interesaron por representar la ciudad como objeto en sí mismo y ya no como espacio escenográfico en el que acontece algo. Desde entonces hemos ido viendo crecer y fijar esta idea por medio de muy diferentes manifestaciones artísticas, entre ellas la fotografía y el cine, que han nacido y se han consolidado como arte a la vez que hemos ido aprendiendo a valorar la ciudad en sus cualidades estéticas. Pero con anterioridad a este nuevo protagonismo de lo urbano en la mirada de los artistas, la ciudad ya venía siendo representada con un carácter técnico, geométrico, objetivo, por parte de arquitectos y urbanistas que planificaban los espacios y "cartografiaban" esa realidad como imagen de la misma.

Será a comienzos de la década de los 60 cuando, a esta visión objetiva de los técnicos, y subjetiva, personal, de los artistas, se sume la mirada antropológica de la imagen de la ciudad por quienes la usan, los ciudadanos y sus mapas mentales que ponen de manifiesto las formas de percibir, apropiarse y sentir los espacios urbanos. Fue Kevin Lynch, desde el Instituto Tecnológico de Massachusetts, con su obra "La imagen de la ciudad" (1960) el primero en reaccionar al desinterés por lo social y las raíces del lugar que habían caracterizado los proyectos urbanísticos de esos años, el denominado "determinismo físico" que entendía que la forma física apenas tenía incidencia en la forma social de nuestro entorno, y por tanto generan espacios físicos que no crean ambiente urbano y tienen un impacto negativo en la experiencia de la vida de las gentes. Frente a esta actitud, Lynch desarrolla investigaciones sobre la forma y el diseño de la ciudad centrando su interés en la interacción entre el espacio físico y su uso humano, planteando el novedoso problema de "dar forma visual a la ciudad", como consecuencia de ser ésta percibida por los ciudadanos. Le preocupaba la interacción entre el espacio físico y su uso humano, la manera en que experimentaba su entorno el ciudadano, qué valoraba y cómo la forma urbana conformaba su vida y sus actividades. Cómo la gente percibe y organiza su entorno.

Lynch defiende que el diseño de la ciudad no es sólo el ordenamiento u organización física de las cosas para satisfacer las necesidades actuales, sino que también tiene que ver con los valores y derechos humanos fundamentales: justicia, libertad, control, aprendizaje, accesos, dignidad y creatividad. La imagen del ambiente, el espacio usado por el ciudadano, tiene para él tres elementos de análisis: identidad, estructura y significado. Una imagen eficaz requiere, en primer término, la identificación de un objeto: identidad. En segundo término la imagen debe incluir una relación espacial del objeto con el observador y con otros objetos: estructura. Por último este objeto debe tener un cierto significado práctico o emotivo para el espectador.

Los elementos configuradores de la imagen de la ciudad derivados de su forma física, que requieren su análisis conjunto, los estructura en cinco elementos fundamentales, a saber, sendas, bordes, barrios, nodos e hitos[2].

Para Lynch la Ciudad es un mundo artificial, en el mejor sentido del término, hecho con arte y modelado con objetivos humanos. Sobre ella podemos aplicar el análisis de la morfología urbana a partir de sus elementos configuradores, y así recordaremos la forma urbana con sus áreas diferenciadas, actividades jerarquizadas, vías principales, centralidades y edificaciones más representativas. Lynch describe una imagen de la ciudad que nos permite orientarnos para circular mejor por ella y así acceder con facilidad y seguridad a nuestros destinos. A través de los nodos, sendas, hitos, bordes y barrios construimos nuestra memoria urbana, recordamos partes de una ciudad y establecemos referentes más permanentes. De esta manera, afirma, se comienzan a crear lazos de identidad entre el espacio y los seres que lo habitan. Esta idea representa la esencia del concepto de *mapa mental*, concebido como una construcción abstracta, que habla de las estructuras de percepción y pensamiento que le permiten al individuo ubicarse dentro del espacio; un modo de adquisición, almacenamiento, decodificación y utilización de la información, para la comprensión y uso del ambiente en el que habita. Es una representación simbólica que surge de la experiencia visual simplificada en un esbozo mental.

El camino abierto por Lynch se enriquece a mediados de la década de 1970 por parte de Rapoport y una década después por Morse (1985) introduciendo nuevos elementos de análisis (organización espacial, significados, comunicación, "arenas culturales") que abren notablemente el campo de la investigación en los aludidos "Estudios Culturales Urbanos" que tuvieron una especial repercusión en América Latina por parte de investigadores del campo de la comunicación. Las aportaciones de Martín Barbero, García Canclini o Armando Silva, los Seminarios y Cursos de Comunicación y Ciudad, Cultura Urbana e Imaginarios Urbanos, se han venido sucediendo desde entonces, poniendo de manifiesto la forma en que la ciudad se presenta como un espacio donde po-

[2] LYNCH (1974) los define de la siguiente manera: SENDAS: Caminos por los que el observador se mueve, son los elementos predominantes y organizadores de su imagen de la ciudad. Calles, paseos, canales, vías de ferrocarril. BORDES: Líneas de demarcación, fronteras o soluciones de continuidad. No se usan como las sendas, ya que son referencias laterales, pero sirven para mantener la cohesión de zonas enteras. BARRIOS: Áreas de dimensión mediana, caracterizadas por su homogeneidad, donde el observador "entra", identificables desde el interior y utilizables desde el exterior como referencia. NODOS: Focos o puntos estratégicos de una ciudad, de cruce o convergencia de sendas de uso intensivo, y puntos de partida o meta en los movimientos del observador. HITOS: Mojones, señales, símbolos que establecen una relación visual o semántica y sirven de orientación y localización radial. Pueden tener valor general y amplio, o local y limitado. Son puntos destacados en el plano que aluden a edificios, monumentos, accidentes geográficos, etc.

der estudiar los usos de la comunicación, los diversos modos de simbolización, producción y consumo de significaciones colectivas en una sociedad. Todo ello, según el esquema planteado por Daniel Badenes (BADENES, 2007), encauzado en cuatro grandes líneas de investigación: la ciudad vivida o practicada, en la que el arte público juega un papel dominante, la ciudad representada o narrada, la ciudad en transformación, que nos llevaría a la idea ya apuntada de la muerte de la ciudad y el dominio de lo urbano, y la ciudad como relato y memoria.

La ciudad vivida sigue la línea abierta en torno a la idea de la apropiación del lugar por el individuo, el uso del espacio, y las transformaciones que se producen en el mismo, que son las que al final le dotan de sentido. Las relaciones arte y espacio, y el carácter antropológico que de ellas se deriva al apropiarse el individuo del lugar, parten de las teorías de Heidegger ("Construir, habitar, pensar") y se continúan con los trabajos de Norberg Schultz y Dufrenne entre otros, a los que se suman ya en las décadas de los 80 y 90 trabajos como los de Javier Maderuelo, profundizando en la idea del paisaje urbano y el arte público, y Félix Duque (2001) incorporando también el término "político" desde una posición decididamente polémica a la par que necesaria a la hora de plantear los rasgos esenciales de la actitud del individuo urbano de las sociedades occidentales frente al paisaje de la ciudad, los cambios del espacio como consecuencia de la integración de la escultura en la arquitectura y el urbanismo, y la planificación del espacio que este hecho conlleva, una planificación sin duda política, tanto en su sentido griego como en el moderno. Es precisamente desde el siglo XIX, en los orígenes de la ciudad contemporánea, cuando esta relación arte, espacio, ciudad, se hace más evidente como directa consecuencia de las remodelaciones y ampliaciones del espacio urbano y la consiguiente inclusión masiva de monumentos públicos, manteniéndose desde entonces, con intensidad variable, hasta nuestros días.

Cuando se dispone una escultura, un monumento público, en un espacio determinado se modifica el contexto urbano creando una nueva codificación, una relación entre arquitectura, urbanismo, arte y receptor (ciudadano). En la ciudad contemporánea (LONDOÑO, 2007) la obra de arte público evidencia su pérdida de autonomía, una ruptura con las lógicas del monumento y el espectáculo, en un proceso de consolidación estética que enriquece el paisaje urbano, permitiendo la movilización de sentidos y fortaleciendo niveles expresivos, que establecen la comunicación entre el mundo cotidiano y las determinantes de una política ciudadana que, a su vez, democratiza el acceso a la obra de arte, la apropiación de un espacio que tiene que ser asumido como una entidad, como un imaginario social y cultural, como un referente obligado para el devenir del ciudadano, el cual propicia y presencia una interlocución entre las

percepciones individuales de la ciudad, las proyecciones colectivas y las transferencias latentes en cada obra a partir de las experiencias del artista.

Por otro lado, la representación de la ciudad ha sido una constante que corre paralela al hecho mismo de la creación de los espacios urbanos en los que el individuo se asienta, como autoafirmación, como referente necesario de lo que ha creado. Representamos nuestro entorno, lo percibimos y recreamos, estableciendo nuevos mensajes y significados. La ciudad y sus representaciones se producen mutuamente (GORELIK, 2004). No hay ciudad sin representaciones de ella, y las representaciones no sólo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad. Esta representación de la ciudad no será únicamente real, sino también recreada, imaginada, interpretada subjetivamente a través de la mirada del artista, del pintor, del fotógrafo, del cineasta…, que se sentirán, en los espacios de la ciudad contemporánea de las primeras décadas del siglo XX, seducidos por los nuevos escenarios de la modernidad, sistemáticamente narrados y representados, y finalmente horrorizados estableciendo nuevas lecturas de los espacios urbanos que derivarán en el abanico de trabajos desarrollados en las últimas décadas, reivindicando la importancia de los estudios de iconografía de la ciudad.

Finalmente, la ciudad como relato desarrolla una última línea de investigación en el ámbito de los estudios de cultura urbana referido a las marcas que, en el espacio urbano, transmiten sentidos acerca de un proyecto social o una narración histórica (BADENES, 2007). Es el lenguaje y los significados de las formas de la arquitectura y el urbanismo, a partir de los cuales se crean imágenes mentales según el significado y el uso que se les de; es también el monumento público y su patrimonio heredado, la manera de entenderlo; son también los nombres de las calles y las plazas, que nos hablan de significados, de sentidos; son en definitiva, los lugares de memoria, entendidos como espacios físicos constituidos como monumentos o marcas urbanas: la historia acumulada a lo largo del tiempo y transformada con los usos.

No podemos olvidar que a los aludidos estudios de cultura urbana habría que sumar también el enfoque o la indagación histórica. Así, la denominada historia cultural urbana va a utilizar toda la batería de preguntas de dichos estudios para formularlas en tiempo pasado: ¿cómo se configuraron históricamente ciertos espacios de la ciudad? ¿Qué actores participaron y qué tácticas o estrategias desarrollaron? ¿qué representaciones o imaginarios se produjeron sobre el espacio urbano? ¿quiénes, cómo y para qué se crearon, recrearon o borraron "marcas" o "lugares de memoria?.

En este sentido, se plantea por tanto la necesidad de estudiar la trayectoria de las ciudades no sólo desde sus expresiones físicas sino también desde los imaginarios y las disputas entre diversos actores sociopolíticos (GORELIK,

1998: 16). Se busca producir una historia que no separe la historia de la ciudad (en términos materiales) de la sociedad (en términos sociales o políticos), sino que sea una historia del modo en que la ciudad, como objeto de la cultura, produce significaciones; es decir, una historia cultural de las representaciones de la ciudad, *pero siempre que se advierta que el modo en que los artefactos urbanos producen significaciones afecta tanto a la cultura como revierte sobre su propia materialidad*.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1990): *L'art et la ville. Urbanisme et art contemporain*. Skira, Ginebra.

ARGAN, G.C. (1984) *Historia del arte como historia de la ciudad*. Laia, Barcelona.

AUGÉ, Marc (1996): *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona.

AYMONINO, Carlo (1983): *El significado de las ciudades*. Blume, Madrid.

BADENES, Daniel (2007): "Comunicación y ciudad: líneas de investigación y encuentros con la historia cultural urbana". *Question*. Vol. I nº 14, otoño 2007. Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

DETHIER, Jean – GUIHEUX, Alain (1994): *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Electa, Barcelona.

DUQUE, Félix (2001): *Arte público y espacio político*. Akal, Madrid.

GARCÍA CANCLINI, Nestor (1997): *Imaginarios urbanos*. Eudeba, Buenos Aires.

GARCÍA CANCLINI, Nestor (2001): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires.

GORELIK, Adrián (2004): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI, Buenos Aires.

HAYDEN, Dolores (1995): *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*. The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres.

LYNCH, K. (1974): *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires, Infinito.

MADERUELO, J. (1990): *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid.

MADERUELO, J. (1994): *Arte Público*. Diputación de Huesca, Huesca.

MADERUELO, Javier (2000): *Arte público: naturaleza y ciudad*. Fundación César Manrique, Lanzarote.

MADRAZO, Leandro (2009): *Imágenes de la ciudad contemporánea. Barcelona. Reflexiones*. Publisher, Barcelona.

MARCHÁN, Simón (1986): *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Alianza, Madrid.

MARTÍN BARBERO, Jesús (2010): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos, Madrid.

MARTÍN BARBERO, Jesús (1994): *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. Fundarte, Caracas.

MOYA PELLITERO, Ana Mª (2011): *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, Madrid.

MUMFORD, L. (1966): *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Infinito, Buenos Aires.

NORBERG-SCHULZ, C. (1979): *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milán, Electa.

SICA, Paolo (1977): *La imagen de la ciudad, de Esparta a Las Vegas*. Gustavo Gili, Barcelona.

SILVA, Armando (1992): *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo, cultura y comunicación urbana en América Latina*. Tercer Mundo Editores, Bogotá.

VARELA, Andrea (2003): *La ciudad. Un posible mapeo de la mirada*. Ediciones de Periodismo y Comunicación, Buenos Aires.

ZUKIN, Sharon (1995) *The Cultures of Cities*. Cambridge.

ZUKIN, Sharon (2000) *The Cultural Industry: The Arts in Urban Regeneration*. Aldershot

PONENCIAS

CIUDADES CREATIVAS CIUDADES MÚLTIPLES[1]

Francisco García García

Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

La tarea de ver las ciudades, de vivirlas, implica primero instalarse realmente en la vida. Podemos partir de una imagen de Brasilia: La ciudad en sí es una obra de arte, levantada a mediados del siglo pasado para cumplir una función importante y específica como es la administrativa. Con ese sentido se llevo a cabo, pero al final es la respuesta de la gente lo que ha terminado configurando la ciudad. Diferentes partes, diferentes tipos, diferentes funciones, en un proceso inagotable, porque las ciudades tienen tantas funciones como miradas y formas.

Las ciudades son organismos vivos, fluyentes, complejos, ricos, plenos de sentido, donde se desarrollan nuestras vidas. Saber detectar los problemas y las posibilidades, estudiarlos en profundidad, buscar las alternativas para solucionarlos, seleccionar la opción más pertinente, posibilista, real y armónica, y llevar a la práctica la decisión tomada con una buena elaboración y coherencia, es el mayor signo de la creatividad de una ciudad. En el acierto en la solución de problemas se abre el progreso de una ciudad cumpliendo sus funciones, organizando sus formas y sus estructuras y generando una imagen positiva que hable de la personalidad de una ciudad. La imagen de una ciudad no sólo es su imagen visual, con sus límites y posibilidades, es muy especialmente

[1] Resumen de la ponencia presentada en la Mesa "Ciudad y Comunicación" (24 de noviembre de 2011).

la imagen conceptual que crea en sus propios habitantes, sus visitantes y en el mundo.

Saber detectar los problemas es importante para no instalarse en ellos y dejarlos sin resolver. Pero lo interesante en una ciudad creativa es que un problema no tiene una misma solución. A Roma se va por varios caminos, y lo importante es encontrar siempre el mejor de ellos, es decir, la mejor alternativa a cada problema. Lo tenemos que entender como una carrera hacia un destino mejor de la humanidad. Y por eso todos tenemos que cooperar para encontrar la solución más pertinente y también más posibilista. La mejor solución no es la más inmediata y rápida, sino la que va a tener más posibilidades en el futuro de ser flexible y múltiple, real y armónica. Pero no basta con esto. Llevar a la práctica la decisión tomada con una buena elaboración y coherencia es el mayor signo de la creatividad de una ciudad, y en ese punto están los gestores de la ciudad y los ciudadanos.

Como ha dicho Jane Jacobs en su libro *Muerte y Vida de las Ciudades*, "una ciudad se comporta como un problema de complejidad organizada, y es lo que es (…) Aunque las interrelaciones de sus muchos factores son complejas, no hay nada accidental o irracional en la manera en que se afectan recíprocamente entre todas".

El orden visual de las ciudades es algo muy importante. Todos nos fijamos en el *skyline;* a todos nos gusta ver cómo está formulada la ciudad. En mi última visita a Roma pude disfrutar de una magnífica vista de la cúpula de San Pedro desde la pequeña azotea del hotel donde me alojaba, y diariamente me obligaba a mí mismo a subir para disfrutar de aquella imagen, porque por mucho que veas la belleza, no termina por agotarse nunca, y por mucho que intentes conquistarla siempre hay una pieza que se escapa. Pero, entonces, ¿Dónde están las limitaciones? ¿Por qué si tiene tantas posibilidades la organización visual de la ciudad se dice que tiene limitaciones? Porque la función de la ciudad no es ser artística. Una ciudad no puede ser una obra de arte, entendido el arte desde una perspectiva clásica. Una ciudad es una ciudad, aunque esto sea una tautología. La ciudad es la ciudad y el arte cumple una función esencial. Entre otras cosas, como el deporte o la cultura, alimenta nuestro espíritu y la sensibilidad. Y una ciudad se mide también por el grado de sensibilidad que determina y termina también en un grado de apertura, de diversidad y de inclusión de todos para todos.

Por tanto, al final, tendremos que ver que hay que tener en cuenta muchas funciones para que la ciudad cumpla su cometido. Es la armonización entre arte, diversidad e inclusión, desde una perspectiva formal pero también funcional. Yo empezaría a ponerle adjetivos a las ciudades.

La diversidad de funciones de las ciudades, las situaciones históricas en que se han desarrollado, la función en el orden mundial que han tenido, desde las

Ciudades-Estado a las Megalópolis actuales. Ciudades que fundaron un imperio, como Roma, o que fracasaron en razón del mal uso y abuso de los entornos naturales, como Palenque, la antigua ciudad de los mayas, una de las más importantes del mundo en un momento determinado de su historia que, por su propio poder, su fama, su ambición, la llevó a la destrucción. Cada día querían superarse levantando los edificios más hermosos y poderosos, y para ello sometieron el material, la piedra, a temperaturas enormes, talando árboles, destruyendo la selva que los rodeaba, escaseando el agua, hasta que finalmente la ciudad tuvo que ser abandonada y el bosque volvió a su lugar.

Ciudades que fueron cuna de las diferentes civilizaciones, como Atenas, o centros del poder, de la cultura y el saber, como París, Londres o San Petersburgo. Ciudades origen y referencia de las religiones o peregrinajes. Cómo no pensar que una ciudad se organiza en torno a una iglesia, a una mezquita o una sinagoga, como Jerusalén o La Meca, junto a un río sagrado, como Benarés, o como colofón a una ruta de peregrinación como Santiago de Compostela; y Uxmal, volviendo de nuevo a México… ¡tanta pena, tanta pregunta!,… ¿hasta qué punto estas ciudades ofrecían o no sacrificios humanos?, y cuanta belleza acumulada.

Ciudades que fueron centro de la actividad comercial, como Tokio, Venecia o New York; ciudades que se asentaron una sobre otra como Troya o Ciudad de México; ciudades que fueron fusión de culturas y espacios de convivencia entre civilizaciones, como Toledo. Ciudades de arte y de museos como Nueva York, Roma, París, Florencia, Madrid, Londres, Ámsterdam, pero no sólo de arte y museos sino polifuncionales, múltiples. Y metrópolis como las paradigmáticas Shangai y Nueva York.

Ciudades protectoras y protegidas, como Ávila, como Siguenza, como Segovia…, protectoras de sus habitantes con sus fuertes murallas, protegidas ahora por la UNESCO, como ciudades Patrimonio de la Humanidad. Ciudades solidarias. Telepolis, las tecnologías de la información al servicio de las ciudades. Pero también ciudades enfermas. Las ciudades se vuelven enfermas. Algunas nacen enfermas. Y ciudades malditas, perversas, como Babilonia, como Roma en el siglo XVI cuando la denominaban la nueva Babilonia. Ciudades enfermas como Londres en el siglo XVII y los excesos de la ginebra. La salubridad, la suciedad, la violencia de muchas ciudades, la muerte en las ciudades.

Ciudades muertas. Ciudades a las que les faltó el agua y tuvieron que ser abandonadas. Ciudades destruidas y arruinadas, como Palmira, de extremada belleza en lo que aún persiste, lo que aún es capaz de estar en el tiempo y fuera del tiempo, o como Pompeya, destruida por la fuerza de la naturaleza. Y ciudades ocultas, como Petra, a la que hay que buscar, y cuya belleza marca nuestra memoria.

Ciudades utópicas, como la Ciudad del Sol de Campanella; o apuestas arriesgadas, prototipos, diseños originales y futuristas como Auroville, construida en forma de mándala, o Burotel and Dream City de Graham Shane, entre lo imposible y lo artístico, generando módulos insertados en un tejido urbano, con una estructura neumática. Y ciudades invisibles como las descritas por Italo Calvino.

Las ciudades invisibles no existen, ¿o sí? Al menos existen en la imaginación de Calvino, y esta es una enfermedad que se contagia. A Calvino le interesan las ciudades como una gran metáfora de la creación humana; pero no solo de la creación en general, de las cosas externas, sino de la *autopoiesis*, de la autocreación, de la autofiguración. Las ciudades, con sus sistemas arquitectónicos, sociales, ideológicos…, al estar entrecruzados hacen que sea la propia ciudad, la fenomenología, la forma de expresión de las personas que lo habitan.

Así pues, las ciudades imaginarias son un lugar de experiencia simbólica, de experiencia interna, y de ver en otras ciudades la parte de invisibilidad que tiene hacer visible lo que no lo es. Comparte el vínculo con el absoluto de la poesía. Y así va diciendo algunas ciudades: *Despina* es la ciudad que representa el deseo para quien se acerca a ella, pero de forma distinta según se haga desde el amor o desde el desierto, pues hace que se desee lo contrario de lo que se tiene. No hay nada en el mundo como lo que nunca he tenido, nada más amado que lo que perdí, parafraseando una canción de Serrat. La angustia existencial se plasma magistralmente en ciudades como *Otavia*, colgada de una red suspendida desde un precipicio, o *Adelma*, en cuyos habitantes, el viajero reconoce los rostros de sus muertos.

Pero las ciudades no solo son múltiples en relación con las ciudades del mundo, lo son también en su construcción interna, en la riqueza de cada una de las partes que la componen, en cada una de las funciones que ejercen, en cada solución diversa que ofrecen a los diferentes problemas, en la diferencia y diversidad de sus gentes, en los barrios que la integran. En una ciudad hay muchas ciudades; es más, en un hotel, como el célebre de Dubai, hay una ciudad. Por tanto, esta especie de cajas chinas o de muñecas rusas en la que entrando en un punto encontramos otro, y otro, y otro…, las ciudades aparecen representadas en los cuadros, los barrios son como pequeñas ciudades, el conjunto de todos los barrios generan una gran ciudad y de hecho, a veces, pequeñas ciudades se juntan a grandes ciudades para construir metrópolis. Y son múltiples también en relación con otras y con el conjunto.

La diversidad de funciones de las ciudades, las situaciones históricas en que se han desarrollado, la función en el orden mundial que han tenido. Si nos fijamos en el acierto de la solución de los problemas se abre el progreso de una ciudad. Es así como cumple sus funciones y realiza sus formas, generando una estructura, una imagen positiva. Porque imagen necesariamente va a generar.

Todo lo que vemos entra en nuestro cerebro y lo que deseamos se instala en él, pero también lo que no queremos, por lo que al final tendremos imágenes positivas y negativas. Pero, sobre todo, todo esto va a generar porqué una ciudad es diferente, porqué una ciudad tiene personalidad. También en la riqueza de cada una de las partes que lo compone, en cada una de las funciones que ejerce, en cada situación diversa que ofrecen a los diferentes problemas. En la diferencia de la diversidad de sus gentes.

Ciudades desde las que dejó el peso la historia, las que se erigió en presencia, las que se cimentaron en las necesidades actuales, las que estamos viendo ya en el futuro,... porque una ciudad, en cuanto que es organismo, organización e imagen, es del pasado, del presente y del futuro. Pero hay ya una memoria anticipada de lo que las cosas van a ser. La memoria del futuro.

En cada ciudad hay muchas ciudades, pero, sobre todo, cada uno de nosotros llevamos dentro una ciudad: ciudades creativas, ciudades múltiples, ciudades para vivir.

LA CIUDAD Y LA LITERATURA: BREVE ITINERARIO DE UNAS REFLEXIONES CRÍTICAS

Mercedes López Suárez

Catedrática de Literatura Universal. Departamento de Filología III.
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

La ciudad ha constituido uno de los tópicos más recurrentes y constantes en el ámbito de la literatura. Un tópico sin duda variable de acuerdo con el proceso de evolución no sólo de la noción de ciudad, sino también de los instrumentos expresivos literarios y del horizonte de expectativas de la sociedad en cada estadio o grado de civilización. De ahí, las diferentes ópticas, interpretaciones e imágenes, en suma, testimonios que la literatura nos ha legado a través del tiempo. Todo ello ha ido determinando la necesidad de elaborar un "código" de lo urbano que, según reconoce R. Barthes, *sólo los escritores, nos han dado algún ejemplo*[1].

En este sentido, la literatura juega un papel capital por cuanto se erige en documento de referencia a través de los autores y sus textos para ir paulatinamente elaborando su propia sistematización. Pero, la compleja realidad que supone la ciudad, especialmente la moderna o posmoderna, concitando toda una serie de factores extraliterarios, ha determinado que se sumen y se entrecrucen al interés por la ciudad otras perspectivas diferentes procedentes de

[1] BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paídos, 2009, p. 349.

distintos ámbitos disciplinarios (sociología, bellas artes, arquitectura, antropología, geografía, economía…). Se trata de un proceso abierto e incrementado por la atención que en los últimos tiempos le están prestando las instituciones internacionales (Consejo de Europa) al entender la ciudad como un patrimonio para preservar, mejorar y gestionar.

Desde el punto de vista literario, los estudios relativos a la ciudad, fundamentados como se ha dicho en la exégesis de los textos y autores, obligan para su sistematización y en principio, a adoptar una perspectiva diacrónica en la que es necesario partir de la vieja dicotomía entre ciudad/naturaleza o paisaje artificial/paisaje natural, y por tanto, de la concepción del primer elemento como el lugar del ajetreo, de la actividad bulliciosa, en suma del "negocio". En realidad, un polo de atracción para muchos, mientras cosmos de rechazo para otros como los artistas o intelectuales que contraponen al "negocio", la naturaleza (intervenida o no por la mano del hombre), como lugar idílico o de aspiración al ocio necesario para la creación artística o el debate intelectual. De acuerdo con esta dicotomía, y en la línea concreta de estudios sobre el paisaje natural literario, es destacable, por constituir un primer intento de sistematización aplicable asimismo al urbano, la contribución de M. Jakob[2]. Supone, en primer lugar, una advertencia sobre la elaboración de un edificio teórico del paisaje, señalando la falta de un diálogo internacional, mayormente lingüístico. Para ello, apela a la necesidad de trazar un itinerario "à rebours" de las distintas etapas de nuestra literatura europea, es decir, situarse en una perspectiva diacrónica y dentro de una concepción del paisaje como experiencia por parte de un sujeto. El paisaje, insiste, es el producto de un devenir en el tiempo, y en su definición, entran en juego los condicionamientos culturales de una determinada época. El punto de partida, subraya, para un análisis del paisaje literario, ha de ser el texto, la realidad textual, si bien no entendida aisladamente, como simple expresión de sus autores, sino también, conjugando otros factores que conciernen al sistema literario (características del género, preceptiva estilística, infiltraciones intertextuales). Su estudio abarca desde la Antigüedad Clásica hasta finales del siglo XVIII, procediendo a través de una selección de autores y textos más representativos de cada época.

La acotación temporal establecida por M. Jakob, es harto significativa, pues su estudio sobre el paisaje natural se encuadra en un arco cronológico, donde su opósito, el urbano, no ha cobrado el protagonismo que tiene sobre todo desde el siglo XIX hasta nuestros días. Un protagonismo determinado por la interferencia y el desarrollo de la industria que, de la ciudad ha hecho un concepto muy diferente sostenido sobre principios exclusivos como la productividad, la utilidad, el progreso material, hasta el punto de anular la vieja dicoto-

[2] JAKOB, M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo Olschki, 2005.

mía a la que nos referimos anteriormente. De esta manera, la ciudad se ha convertido en un "personaje" o realidad con plena autonomía, conformando uno de los mitos más representativos de la modernidad, fundamentalmente a través de los primeros modelos de metrópoli como París y Londres a partir de los albores del siglo XIX. De ahí que este nuevo tipo de espacio urbano se consagrara como uno de los factores más importantes que definen un nuevo tipo de sociedad y al que han dedicado sus reflexiones destacados intelectuales no procedentes del ámbito literario, tales como G. Simmel (Die *Grosstätde und das Geistesleben*, 1903), Max Weber o W. Benjamin.

De ellos, merece detenerse en este último porque sus reflexiones sobre la ciudad industrializada, la ciudad de la modernidad, han partido precisamente de la lectura de textos literarios como los del poeta C. Baudelaire o del surrealista Aragon sobre la ciudad de París. Ésta desde la segunda mitad del siglo XIX se convierte, por efecto del primer desarrollo industrial en el emblema de la sensibilidad moderna, de una nueva era. Con ello quiero significar que el análisis de esta ciudad comporta abordar el concepto de modernidad. Y nadie mejor que un poeta: Charles Baudelaire, quien estableció los cimientos poéticos de la nueva ciudad (París, sin citarla expresamente pero inspirándose en ella como emblema, como experiencia vivida) y abriendo el camino para la reflexión crítica posterior a través de sus características o elementos caracterizadores, sus ineludibles componentes que hoy hemos heredado (características urbanas, los pasajes o construcciones de hierro y cristal, las masas urbanas, los omnibus, los parques, el bullicio ciudadano, los deprimentes barrios aledaños que contrastan con la prosperidad del centro). C. Baudelaire, y también E. A. Poe, traza uno de los caminos o proyecciones posteriores de la recreación literaria de la urbe moderna resolviendo definitivamente la dicotomía ciudad/naturaleza, apostando por el artificio, por el paisaje de lo artificial creado por la industria, en suma la ciudad moderna, entendiendo por "moderno" y de acuerdo con la etimología del término, "modus"= ahora, por tanto, actualidad. Y, sobre todo, por esa experimentación personal que se materializa en una figura concreta: el *flaneur*, trasunto del propio poeta observador y partícipe de la nueva realidad. Figura que hoy se ha recuperado por la crítica contextualizándola en un espacio urbano posmoderno. Pero es posible, que la actitud crítica literaria de Baudelaire hubiera permanecido circunscrita sólo al ámbito literario, si no hubiera sido por la intervención, interpretación y revalorización de un crítico de la primera mitad del siglo XX como fue Walter Benjamin, discípulo de la Escuela de Frankfurt a través de una obra fundamental: sus famosos *Das* P*assegenwerk* (Frankfurt am Main, 1982). Porque esta obra representa "los monumentos" o la nueva arquitectura que simbolizan los sueños e ideales del siglo XIX, es decir el origen de aquella civilización burguesa que en los tiempos del crítico se iba ya desintegrando. Los "passages" signifi-

can el tránsito hacia una nueva actualidad, hacia una sociedad de consumo, hacia la cultura de la sociedad de masas contra la que arremete la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkeimer).

Pero antes quiero citar otra aportación de W. Benjamin relativa a su atención a la ciudad. Es más bien una obra de creación, en mi opinión alumbrada por la experiencia de una lectura baudelairiana que luego tendrá una presencia ineludible en los *Passagenberk.* La obra, *Dirección única* (original, 1955)[3], ha sido calificada como" Libro-Calle" y en ella el fragmentarismo típico de Benjamin se desgrana a través de brevísimos cuadros urbanos a través de los letreros luminosos que hacen referencia a la cotidianeidad, a lo más banal, pero que se trascienden a través de la escritura: "Gasolinera", "Salita para desayunar", "Terreno en construcción", "¡Prohibido fijar carteles!", "Peluquero para señoras quisquillosas", "Cervercería". - Es un procedimiento análogo al conseguido por Baudelaire con sus *Flores del Mal* o su *Spleen de Paris* (*Pequeños poemas en prosa*) además de sus lúcidos escritos críticos (*Salón de 1846* y *Salón de 1859)*. Textos a los que luego volverá repetidamente la crítica para abordar el concepto de modernidad y el de ciudad moderna y posmoderna (entre ellos, por ejemplo, Félix de Azúa[4]).

En los *Passagenberk*, la parte más importante es precisamente la dedicada al poeta parisino, poniendo en relación su poesía con la metrópoli, una metrópoli alegórica de donde recaba la inspiración definitiva de buena parte de su ingente material. Los P*assagenwerk*, con un proceso largo en su elaboración (1927-1939) cobraron importancia a raíz de la lectura de T. Adorno, correligionario de W. Benjamin. Es una obra hecha de fragmentos, de copiosas citas y según el crítico alemán, la idea de Benjamin era la de hacer uso del montaje, pero la idea de este último era algo más que la del montaje de citas. Hay que distinguir entre montajes de citas y montajes literarios. En realidad el punto de partida, literario, como confesaría el propio Benjamin, fue la lectura del *Paysan de Paris* del surrealista Aragon. Para los surrealistas como Aragon y Breton, la metrópoli es un lugar encantado: luces, caleidoscopio de perspectivas, ruidos, estímulos y distracciones: la gran ciudad es el lugar de "la ebriedad moderna", o el escenario onírico de un mundo mágico y misterioso. De ahí el término de "fantasmagoría" que repetidamente aparece en la obra. W. Benjamin lo refrendará en Baudelaire, y como él, ante tal visión, sugería la necesidad de construir una mitología moderna, con sus propios ídolos, ritos y altares, que no son ni los del pasado ni los de la naturaleza. Los mitos modernos para W Benjamin, no surgen frente a la amenazas de la naturaleza, sino para mostrar las facturas del hombre: las mercancías, las construcciones, las máquinas. De ahí que Baudelaire aluda a los *passages*, construcciones abovedadas

[3] Cfr. Traducción española, Madrid, Alfaguara, 1988
[4] F. De Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*; Pamplona, Pamiela, 1991

con cristal y hierro que dejan el espacio para la exhibición de la mercancía, para la publicidad, para el consumo. Son el "santuario del culto por lo efímero", decía Aragon.

Pero W. Benjamin se distancia de Aragon y dirá que mientras éste concebía la nueva ciudad como un sueño, él la representaría como el despertar, situándola en el ámbito o espacio de la historia. A partir de aquí se abrirá una nueva fase de su trabajo en la que media su experiencia personal: su exilio parisino y un bucear en los documentos depositados en la Biblioteca Nacional de París. Y su obra tendrá un título: *París capital del siglo XIX*. La perspectiva no es impresionista sino una investigación donde iba a articular el arte, la cultura y técnica en el contexto de las transformaciones urbanas del siglo XIX. En 1935 Adorno le aconseja que escriba un libro entero dedicado a Baudelaire (en el libro era sólo uno de los capítulos, el 5º). Las páginas sobre Baudelaire, que luego, en efecto, se convierten en libro autónomo), se constituirán en el eje de todo su trabajo.

W. Benjamin ponía en relación muy estrecha la lírica de Baudelaire con la experiencia social metropolitana. Del poeta había entendido la lucidez con la que abordaba el concepto negativo de la ciudad moderna, tras la fantasmagoría de los tiempos. Y sobre todo rescata y destaca el *flaneur*, el propio poeta que se sumerge en la vida de la metrópoli, en esa ebriedad de lo moderno, para eternizar lo que de efímero y transitorio tiene la modernidad.

"París ha creado la tipología del Flaneur", señala W. Benjamin, mientras se pregunta por qué no Roma con sus templos, plazas con santuarios… Pero no porque: "Son los parisinos los que han hecho de París la tierra prometida de los flaneurs. Y el flaneur contempla y se deja seducir por las tiendas, los bistrots, los espectáculos como los panoramas y dioramas, las terrazas de los cafés, o de sus callejuelas". Es también la ciudad laberinto y de sus arrabales donde se hacinan los pobres. Es el escenario urbano también de *Los Misterios de París* de E. Sue y a los que cita asimismo Benjamin, y que darán lugar a una serie, la de los "misterios" que se van a perpetuar, como ficción literaria y experiencia personal en autores actuales como Muñoz Molina con sus *Misterios de Madrid*. El principio de la "flanerie", subraya nuestro crítico, está en Proust, en *Por el camino de Swann.*

Walter Benjamin sabrá por tanto recoger y reflejar, a través de su acopio de material bibliotecario y su experiencia, la metrópoli moderna, por lo que sus *Passengenberk* se constituyen en adelante en el eje de la crítica literaria sobre la ciudad. Porque su originalidad estriba en su metodología. Ofrece un fascinante método de lectura de la ciudad y que a través del fragmentarismo encuentra en el "flaneur" su protagonista más significativo. No es una experiencia sistemática , sino como flashes, instantáneas de la vida urbana y cotidiana. Los textos de Benjamin sobre la ciudad se resuelven como una ciudad

convertida en textos, o mejor dicho, en textos como ciudades. Y capta así, una serie de manifestaciones cotidianas destinadas a pasar inobservadas.

Sobre todo con la modernidad y el "flaneur" volverá la crítica no sólo literaria, sino desde otras perspectivas como la de Marshall Berman en su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire*[5]. La experiencia de la modernidad cuyo capítulo 3º se denomina "Baudelaire: "El modernismo en la calle" donde confiesa abiertamente cómo W. Benjamin, en su colección de brillantes ensayos sobre Baudelaire y París , fue el primero en advertir la gran profundidad y riqueza de estos poemas en prosa (*El Spleen de Paris*). "Mi trabajo -dice- sigue el camino abierto por W. Benjamin, aunque he encontrado elementos y combinaciones de los que él sacó a relucir… Toma reiteradas resoluciones ideológicas de abandonar las tentaciones de París, pero no puede resistirse a una última mirada hacia el burgués, a los soportales". Y sobre Baudelaire: "Hizo más que nadie en el siglo XIX porque los hombres y mujeres de su siglo tomaran conciencia de sí mismos como modernos" (BERMAN, 1990: 130).

Estas palabras de Berman, escritas desde una óptica sociológica, urbana y política, quieren decir cómo Benjamin, desde la interpretación de la lírica baudelairiana, de la literatura en definitiva, se inaugura un camino de análisis de la ciudad (moderna) donde lo literario constituye una fuente imprescindible. Por ello, Berman va más adelante, avanza y argumenta su visión sociológica de la modernidad profundizando en otra obra baudelairiana como el citado Spleen de París, sin olvidar la figura del "flaneur", el observador, el experimentador de la esencia de la metrópoli (bulevares, mercados centrales, parques, palacios destinados a la cultura, la multitud, las luces brillantes de las calles). Ello le permitirá abordar el análisis de otra ciudad como San Petersburgo, siempre de la mano de referencias literarias (por ejemplo desde el poema "El jinete de bronce de Pushkin". ("porque toda la historia de la vida de San Petersburgo se encuentra brillantemente cristalizada y resumida en este poema"). Y así continuará hasta cerrar este libro con algunas observaciones sobre el modernismo en Nueva York (citando a William Carlos Williams o a Allen Ginsberg).

Como estudio de interés en relación con el concepto de modernidad de filiación nuevamente baudelairiana y desde la posición crítica de Benjamin, cabe añadir el de C. Buci-Gluksmann, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin* (Paris, 1984) donde puede destacarse el capítulo "Une archeologie du moderne: Angelus Novus".

Hasta aquí la rememoración crítica de la modernidad, de la urbe moderna. Pero en la etapa que va desde 1880 hasta el estallido de la primera guerra mundial, se producen una serie de de cambios radicales en la tecnología y en

[5] M. BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1990. Ed. original, 1982.

la cultura generando nuevas formas de pensar y de experimentar el espacio y el tiempo (teléfono, automóvil, avión). Las vanguardias surgidas a principios del XX suponen una perspectiva y un concepto de ciudad diferente. Es un canto al progreso, a la industria, especialmente el Futurismo. (E. Verhaeren con *Las ciudades tentaculares*, J. Romains con el Unanimismo o canto a la colectividad urbana).

La producción futurista literaria y artística en general, es decididamente urbana pues así lo proclaman en sus manifiestos, sobre todo en el fundacional. Pretenden demoler la ciudad del pasado. Es la nueva ciudad cuya estructura será realizada de acuerdo con la sociedad industrializada.. Se rechaza la ciudad monumental (catedrales y palacios) y defiende las calles anchas, los puentes colosales, la intercomunicación de la urbe a través de los "tapis roulants", pasarelas mecánicas. Los edificios no serán autónomos, sino "incrustados en el propio tejido urbano. Es la ciudad en sentido vertical= los rascacielos (de la urbanística americana) y extremadamente ruidosa por las innovaciones tecnológicas (motores), dinámica y rica en servicios útiles para el ciudadano. Casas transparentes, Y un material: el cemento. Un arte urbano efímero. Pero la experiencia vanguardista de la ciudad tiene también su otra vertiente opuesta: la idea de que la urbe moderna proporciona angustia pues en ella el hombre vive en un estado de alucinación, no siendo ya dueño ni del espacio ni del tiempo. Sobre todo en este sentido se pronuncian los expresionistas que desvelan los aspectos más violentos de esta nueva fase de la modernidad.

Las teorías críticas prestan a las vanguardias, desde el punto de vista de su aprehensión de la ciudad, poca atención o cuanto menos no hay un interés de sistematización. En literatura los análisis se centran en el texto individual de los autores y abordan la temática urbana como una temática más a veces al hilo del estudio de las poéticas individuales. En el ámbito español, el ensayo de Cano Ballesta, *Literatura y tecnología*, tiene una parte final donde, sin sistematicidad, insisto, aborda dentro de la perspectiva tecnológica este tema.

Mientras tanto, avanzando cronológicamente, el eje del modelo urbano, de la metrópoli, se desplaza hacia América. La ciudad es abordada críticamente no ya desde el punto de vista -literario, sino desde otras disciplinas, principalmente la arquitectura.

A partir de la década de los 50, la ciudad sufre otra transformación. Es lo que se ha denominado el "siglo americano" caracterizado por nuevas dinámicas culturales con un carácter global y la potencia estadounidense. La literatura, por ejemplo, la de Kerouac en su novela *Los subterráneos*, presenta una ciudad diferente a la que estaban ofreciendo los medios: nostálgica, terrible, monótona y de marginación y miseria. El periodo alcanza hasta los años '80. Pero en los años '60 aparecía un libro al hilo del debate cultural sobre la ciudad: *The image of the city* (1960) de Kevin Lynch. El análisis sobre el nuevo

tipo de ciudad que se está afianzando se realiza sobre tres ciudades: Boston, Jersey y Los Ángeles. Aunque la perspectiva es arquitectónica, la obra aborda ciertos aspectos teóricos y de sistematización perfectamente aplicables a un análisis literario respecto a la ciudad. Lynch señala tres principios clave: la "legibilidad", la formación de la imagen y la estructura e identidad. Importante es su capítulo sobre "La forma de la ciudad" arguyendo que la ciudad no es concepto estable, sólo lo es durante algún tiempo para concluir que en un análisis de la misma, no hay resultado final sino sólo una sucesión continua de fases. Porque la ciudad, perfila, es una construcción en el espacio, un artefacto que únicamente es posible reconocer en el transcurso de amplias etapas temporales.. La imagen que cada ciudadano posee de su ciudad está embebida de memorias. Nuestra imagen de la ciudad, como interpretes que somos de ella, es fragmentada (esto da razón al método de Benjamin que he señalado).

Esta obra sirve para avanzar en el tiempo y afrontar la ciudad posmoderna con los estudios críticos que empiezan a proliferar a partir de los '90. El término posmoderno, que ya empieza a circular hacia los '70, se consolida en esta década de los '90. Un cambio de gustos, una nueva sensibilidad que repercuten todas las artes y por supuesto en el concepto de ciudad. Es el triunfo de la tecnología, de la sociedad del consumo. En arquitectura, el de los edificios funcionales , no dejando espacio a los elementos decorativos.

Si la ciudad, como sostiene R. Barthes es un lenguaje, la ciudad posmoderna se ofrece como un lenguaje desgramatizado. Símbolos arquitectónicos de la ciudad posmoderna, son: El Centro Pompidou, el Bonaventure Hotel de Los Ángeles, el rascacielos de New York de la At&T. El posmoderno es también el "fetichismo de la mercancía". Desaparece el valor de unidad de la ciudad, la ciudad como espacio orgánico y desmonta la individualidad. En lugar de metrópoli, la megalópoli. Los Ángeles, San Francisco o Nueva York se convierten en modelos de las ciudad posmoderna y se convierten en personajes literarios (ya lo señalaba el libro de Lynch) y constituyen la materia de una copiosa producción de la novela americana y, por otra parte todo ello tiene una derivación hacia la ciencia ficción. En las novelas de esta naturaleza, los problemas de la ciudad posmoderna se instalan en un presente y la literatura asume la función de orientar al lector hacia la conciencia de una perspectiva catastrófica de la ciudad y del planeta donde vive (Roger Elwood, A*ntología Future City*, 0 14 tipologías urbanas), circuitos de autopistas automatizadas que no se pueden trasgredir, o los rascacielos de cristal con células fotoeléctricas donde un apagón deja dentro de un ascensor a un director y su secretaria y mueren asfixiados.

Hemos hablado de ausencia del pasado, de autopistas, de pérdida de la individualidad. Estos son a grandes rasgos los elementos que definen la ciudad

posmoderna, o más concretamente lo que Michel de Certeau definió como los No-Lugares (*L'Invention de quotidien,* 1990).

El término y el concepto fueron desarrollados por el antropólogo francés Marc Augé en su libro *Los No-lugares. Espacio del anonimato* (Barcelona, Gedisa, 2010). Útil porque señala una serie de elementos que sirven para la sistematización de un análisis de la ciudad posmoderna en literatura. Augé habla de una post-naturaleza como peculiaridad del posmoderno. Los no lugares son: Hipermercados, aeropuertos, aparcamientos, autopistas, parques temáticos. Lugares artificiales generados por el desarrollo industrial, por la tecnología, son lugares sin alma. Son territorios del presente, sin memoria. Para los habitantes de la ciudad hoy, no hay memoria. Calles con nombres como "calle de la estación", "del teatro", son sólo un nombre. El presente desborda al pasado y únicamente son interpretados con un valor espacial. Hay sin embargo una revalorización de las imágenes: carteles publicitarios o los carteles orientativos de la urbe. Las autopistas son lugares son elementos de tránsito del viajero que le señalan un espacio exento de memoria pues dejan a un lado los lugares importantes, los del pasado y los reducen a un texto de referencia.

Este nuevo espacio ratifica e intensifica la soledad del individuo. Surge así una reformulación del flaneur baudelairiano. A ella acude la crítica y la creación literaria. El flaneur posmoderno encarna el deseo de libertad de las ataduras territoriales y una rebeldía contra las prácticas consumistas de masas. Y también, la recuperación de la sensibilidad como forma de conocimiento y vuelve a proponerse como factor de indagación del nuevo espacio urbano posmoderno.

Todo ello ha despertado el interés de literatura por el espacio. La última novedad de crítica literaria es el método propuesto por P. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (Paris, Les Editions du minuit, 2007). Mientras el tiempo ha sido muy analizado en literatura, aduce el autor, no así el espacio. Sobre esta premisa realiza una lectura plural e interdisciplinar donde se entrelazan la literatura, la geografía, el urbanismo y la sociología, entendidos como fundamentos disciplinares de su método.

Y, para concluir, mencionaré aportaciones en el ámbito español como los volúmenes *La ciudad como escritura*, (D. Popa-Lisenau y B. Fraticelli (eds.), Bucarest, 2006) e *Historia y poética de la ciudad. Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica* (Universidad Complutense, 2002) y, A.A.V.V.,*La ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes* (Peter Lang, 2010).

CULTO OCULTO: MATERIA Y SIGNIFICADO[1]

Alberto García Gil
Arquitecto. Presidente de la Fundación Fernando Higueras (Madrid)

Graziano Panzieri
Restaurador de obras de arte. RestauroGrama Hispania S.L.

Estoy feliz de estar de nuevo aquí, rodeado de amigos, y sobre todo por algo que ya comenté en mi última participación: a mí me hubiera gustado estudiar periodismo y no hacer arquitectura. Solamente tuve un problema: soy muy mayor y todavía no estaba la Facultad hecha, entonces, bueno luego ya no me dio tiempo, pero he procurado cubrirlo viendo la arquitectura que tenía que hacer desde otros ángulos y desde luego no abandonando nunca la conexión con los medios de comunicación, porque creo que si hay algo que aportó mi generación a la conservación del patrimonio en aquellos años, es difícil de comprender para vosotros tan jóvenes, pero era una cuestión muy sencilla y muy elemental: lo mismo que la arquitectura se basa en una cosa tan sencilla como que una cosa apoya en otra hasta llegar al suelo –y quien sepa sentir eso

[1] Resumen de la ponencia presentada el 24 de Noviembre en la Mesa "Ciudad, Arquitectura y Patrimonio".

ha recorrido la mitad del camino–, en conservación del patrimonio se entiende, se comprende que el patrimonio está rodeado de gente. Eso que se ha dicho siempre que hay que conservar por razones de ética social y cultural para el hombre, en función del hombre, sin embargo muchas veces, el hombre ha sido apartado del patrimonio o se ha creído que el hombre deterioraba el patrimonio y que cuanto más lejos estuviera mejor. Sin embargo, en aquella época a la que aludía, lo que planteamos unos cuantos es que todo tenía sentido si se consideraba que el patrimonio de los edificios era arquitectura, es decir, tenía personas dentro. Si las personas que lo apreciaban, no solamente lo apreciaban porque les parecía bello, interesante o "catalogable", sino porque contenía valores de trascendencia que le hacían adquirir un sentimiento de identificación con su entorno absolutamente fundamental, y sobre todo le permitían crear la base para comunicarse con los demás, es decir, este patrimonio como comunicación entre gentes, este patrimonio que procede de las gentes y que se justifica por las gentes.

Con Graziano he tenido la oportunidad durante estos últimos años de desarrollar toda una serie de estudios, de hurgar un poco en todos estos temas del tratamiento de los edificios y de la obra de arte incluida en ellos, adentrándonos en terrenos probablemente poco habituales. Me viene a la mente una imagen que lo puede explicar muy claro. Desde hace 45 años como mínimo yo vengo ocupándome de la conservación del Monasterio de San Antonio El Real de Segovia, y de forma desesperada cada vez que teníamos que tratar una pared cuyo revoco, cuyo revestimiento estaba en mal estado o era insuficiente o no cumplía con la estanqueidad o la impermeabilidad, sufría porque, en una ciudad como Segovia en la que se presume del buen hacer en el trabajo de la cal y el manejo de los materiales, sin embargo no conseguía hacer esa recuperación, esa regeneración de los revocos o los revestimientos. En aquellos años todavía se especificaba en los proyectos de restauración una curiosa partida para el "picado profundo de paramentos y reposición", que tantas pérdidas ha provocado en los muros buscando la piedra o el ladrillo que se ocultan, desde un primer momento y con toda lógica, bajo los revestimientos. Una perturbación de algo absolutamente esencial que es el espacio arquitectónico, que está configurado también de las vibraciones que transmiten esos revestimientos y que, por otro lado, no se puede entender ni siquiera la habitabilidad de determinados espacios o la fruición en todos los órdenes de determinados espacios sin esa hermosa combinación de revestimientos.

Descubrí en Asís, creo que el primer día que conocí a Graziano, la restauración de un pórtico de peregrinos que conduce a la Basílica Superior reconociendo en él lo que yo necesitaba y que finalmente pude aplicar en la restauración del claustro de la Vicaría del Monasterio de San Antonio el Real de Segovia. Con la ayuda de Graziano recuperamos la "piel" del claustro, su revesti-

miento original, y ese es, creo, el gran misterio del éxito que ha tenido esta restauración. ¿Porqué llamamos a esto *culto oculto*? Cuando nosotros miramos la arquitectura, los edificios, sean o no monumentales, rápidamente emitimos un juicio sobre el gusto, positivo o negativo, establecemos una relación con algo que hemos leído, recordamos algo que aprendimos, pero raramente profundizamos, o tenemos la posibilidad de profundizar, en el conocimiento más profundo del mismo, en el porqué, en el qué hay detrás… Y el qué hay detrás es una parte absolutamente sustancial del mensaje, es una parte que sin conocerla es totalmente imposible comprender qué es lo que podemos esperar de aquel edificio.

Frente a la barbaridad del denominado método del "arranque" o "stacco" en italiano, con el que se llevaron las pinturas románicas al Museo de Arte de Cataluña pegándolas a unas telas y enrollándolas para posteriormente disponerlas sobre un tablero plano, imágenes como las de las pinturas murales de la iglesia de San Justo en Segovia, también románicas pero en su ubicación original todavía, permiten ver la habilidad con que el artista ha aprovechado una cierta imperfección del muro de mampostería y de su revoco, un cierto abultamiento, y ha plantado ahí la cara del Pantocrator. Es decir, negar la influencia básica del soporte en la obra de arte me parece que es una barbaridad, que solamente puede venir de una falta de conocimiento, una falta de comprensión de lo que es una obra de arte desde el mismo momento en que nace en la mente de alguien.

Por eso nos parecía importante en esta Facultad de la Comunicación hablar de lo que para nosotros comunica más, lo que más comunica y que es lo que normalmente no se ve. Como mucho se llega a tener la experiencia intuitiva de la pared que a uno le gustaría acariciar y ya es bastante, ya es una primera percepción. Este es el *culto oculto*, el culto por lo que hay dentro, el culto por algo que, de conocerse, nos puede proporcionar los mayores niveles de emoción por un edificio monumental y los mayores niveles de comunicación de las noticias que a lo largo del tiempo se han ido sucediendo.

Nuestro interés es que haya una preocupación por comprender lo que es un edificio, lo que es un territorio habitado, a partir de su propia creación, porque a partir de ella está conteniendo significados, está conteniendo mensajes, es decir, a partir de su creación, a partir de su pensamiento, nace ya con una intencionalidad, con una voluntad, con unas limitaciones, con unas posibilidades. Es fundamental entonces ver el proceso, el "recorrido" del material, las manos, las emociones, los significados. Podemos incluso remontarnos a Grecia y su interés por el origen, por los elementos, el agua, el fuego, el aire, la tierra…: El material. Y del material a la obra, en un proceso que normalmente no nos preguntamos por él cuando visitamos edificios y sin embargo es sustancial para esa fruición a la que antes he aludido.










Monasterio de San Antonio el Real (Segovia). Detalles del proceso de restauración

El material es la potencialidad; las manos nos van a reflejar la habilidad. Las emociones con las que ese material ha sido manipulado van a encauzarse a través de la creatividad, del ingenio y en todo ese proceso, de manera inevitable, la persona, las personas que están produciendo aquello, introducen comunicación, introducen la satisfacción de ese ansía de comunicación que nace con nosotros mismos y muere con nosotros mismos. Y todo eso lo vemos constantemente, como se hace con la ayuda del aire, con la ayuda del agua, de la tierra, del fuego y el tiempo.

El material. Las manos. Tocar, acariciar, percibir, conectar, moldear, dar forma, la emergencia de las formas a partir de la lógica del material manejado. El material impone sus reglas. Las manos tratan de domeñar esas reglas y tratan de introducir un nuevo código. Ya decía Anaxágoras, 500 años antes de Cristo: "el hombre es inteligente porque tiene manos". Y más recientemente el polémico sacerdote Ernesto Cardenal afirmaba que "todo lo que es hecho, todo lo humano de la tierra, es hecho por las manos".

Pero las manos y el material necesitan un argumento, un guión, como ya lo apuntó Leon Baptista Alberti en el siglo XV: "conviene aparejar la cal, la piedra, la arena, el hierro, el cobre, el plomo y el vidrio, y principalmente oficiales que no dejen de ser ejercitados, no livianos ni inconstantes". Toda una lección.

Y las emociones. Del material a la obra. La creatividad, el gesto creativo, ese impulso que emerge, que usa de la potencialidad del material, yo diría que el material está pidiendo y lo conforma para dar eficacia a una voluntad de comunicación. Y la pugna con la materia, la dificultad que impone el material, es lo que desencadena la capacidad, la voluntad y la expresividad.

Y la comunicación. Los significados. Todo esto tiene sentido si sirve para comunicarnos, si sirve para dejar una huella reconocible, si sirve para conocer a otra gente, porque decía Octavio Paz que "la arquitectura es testigo insobornable de la historia". Frente a los historiadores positivistas que no creen más que en aquello de lo que encuentran el documento, entiendo que ahora hemos avanzado lo suficiente para que podamos considerar como fuentes de la historia muchos otros elementos a nuestra disposición y no exclusivamente la documentación de archivo.

Podemos pensar que los materiales se desenvuelven en varios universos, en que se reúnen, adquieren determinadas fuerzas, comprueban determinadas potencialidades, sirven de alguna manera a la expresión arquitectónica. Un universo alfa sería el muro. El muro es un organismo que tiene dentro una estructura, un esqueleto, el muro es una hábil combinación de materiales que funciona en la medida en la que dé a cada uno su valor esencial. Materiales, por tanto, orquestados en lo visible o en lo invisible, porque no solamente vale lo visible. Una bella mujer, maravillosamente vestida, es igualmente bella o más incluso en lo que sugiere.







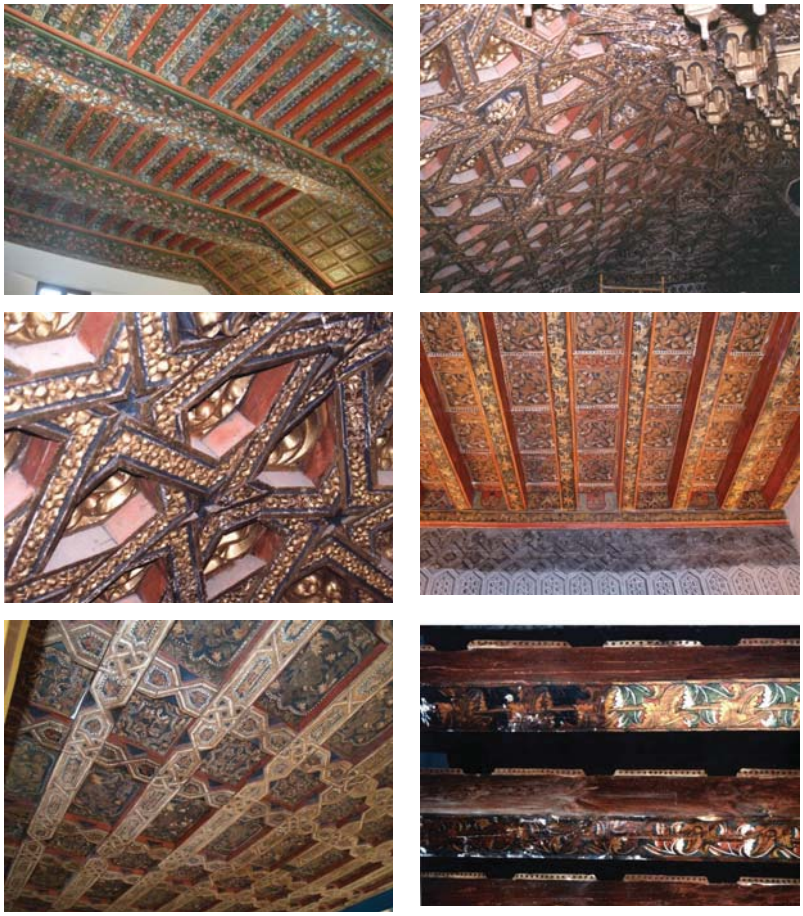

Detalles de los esgrafiados del Torreón de Arias Dávila (Segovia) durante el proceso de restauración.

En los muros se nos presenta el material natural como desafío a la capacidad de transformación; la tierra con la paja como urdimbre, con el agua, el aire o el fuego, entre tapiales, o en adobes o ladrillos, mampuestos, o sea, puestos a mano, la piedra, la cal que también es yeso, la cal es piedra sometida al fuego, aglutinando, asentando, dando continuidad, revestimiento otras veces. Las arenas, dando consistencia, textura, color, dentro de los morteros, compañeras de mamposterías, de revocos, de jarreados,… Todo eso ha de ser orquestado. A veces se hace expresión del esqueleto, a veces se hace expresión del músculo y hay sistemas constructivos en que se aparejan materiales que después se considera interesante o útil dejar a la luz, la mayor parte de las veces con esa utilidad que da el sentido común, por ejemplo, un entramado en el que se ven los postes, es un entramado situado en un ambiente cuyo nivel de humedad aconseja no cerrar excesivamente la madera y dejarla que respire bien, o donde hay unos saltos de temperatura que permiten que los muros dilaten y encojan sin que con esto se produzcan grietas tremendas. Y hay otras veces que lo que interesa es revestirlos de una manera o de otra; los elementos entre los postes que constituyen el esqueleto del muro, unas veces de ladrillo, otras de piedra incluso, otras veces de adobe, de tierra, según lo que encuentres en el terreno y la función que convenga dar, te están contando, te están hablando ya de esa función. Unos y otros te están hablando de un terreno, de lo que encuentras en la tierra, te están hablando de unas tecnologías, de una gente que sabe manejar unas cosas y otras, que sabe recurrir a lo que tiene en torno suyo y les condiciona.

Los canecillos, los elementos decorados, te están dando todavía más noticias: el tipo de corte, el tipo de labra, te está comunicando a veces la época, a veces incluso puedes llegar a que te comunique todo un taller y ese taller te lleve a la consideración de unos grupos sociales viviendo en la ciudad. En ocasiones el material se pone entre dos tablones, entre dos tapialeras porque rápidamente hay que hacer una pared para protegernos y entonces se producen estos muros descomunales de piedras vertidas entre tapialeras que de forma incorrecta cabe llamar de mampostería, y que a veces se sustituyen precisamente por mampostería porque no se entiende, porque no se comprende y entonces acaba destruyéndose la imagen misma de una ciudad.

La piel. Ese muro se recubre de piel, e incluso a veces sobre la piel está la riqueza de un acabado sobre el que el tiempo deposita la presencia de noticias ciertas, es decir, esa piel del muro, protegiendo, impermeabilizando y dando volumen plástico al muro, sirve al mismo tiempo de soporte de una nueva obra. La piel es sustancial, es fundamental, la piel tiene que ver con ese discurso, tan propio de la comunicación, del qué, cómo, cuándo, dónde, quién, por qué, qué hay en la piel, qué hay sobre la piel, qué hay bajo la piel, y a veces, como digo, la piel sirve de soporte también de decoraciones que la hacen par-

tícipe y mensajera de la noticia global. Y pienso en las paredes preparadas al efecto en la casa de Romeo y Julieta en Verona donde los nuevos enamorados siguen dejando sus mensajes en un espacio de leyenda.



Detalles de las techumbres decoradas del Monasterio de San Antonio el Real y de la "Casa Mudéjar" (Segovia) durante los procesos de restauración.







En Castilla, en Segovia, por influencia de lo árabe, que nos llega a través de Toledo, de la arquitectura nazarí que nos llega como digo a través de Toledo, tenemos una técnica de piel, de revestimiento de las paredes muy peculiar, que se dice característica de la ciudad, aunque también está extendida por Toledo, por Ávila y por otras ciudades, que es la ajaraca. La ajaraca se desarrolla probablemente desde el siglo XIV por influencia nazarí, y a ella se suma, en los tratamiento de pared de Segovia, desde el siglo XVI la influencia del esgrafiado italiano, que llega a través de Levante, de Valencia y de Barcelona, y de esa confluencia emerge un arte nuevo, que es lo que globalmente en Segovia se llama esgrafiado y del que hay mucho todavía por comprender, leer y analizar. En principio, la modesta mampostería del muro se rejunta, se rellena y se trata de crear con ella una superficie tersa, una piel, dejando ver algo; la dureza visual del revestimiento invita al artista a hacer incisiones con la paleta, dibujos, que, desarrollados, producen un nuevo diseño; a veces en el inquietante juego de enseñar lo conveniente y ocultar lo que interesa.

Un muro con su piel es enormemente complejo. Cada elemento no está situado por casualidad con el aspecto que nos presenta. Evidentemente un muro lo primero que tiene que hacer es crear un espacio que ha de ser confortable, ha de estar impermeabilizado y ha de protegerse de las inclemencias del tiempo. El muro de San Antonio el Real está hecho de ladrillo y tapial; el ladrillo en vertical y en horizontal funciona como una estructura que traba bien el muro y que permite situar sucesivos cajones dentro de los que se echa barro en tongadas con cal, de tal manera que, cuando se quitan las tablas, el mortero de cal, rebosado, constituye la piel definitiva.

Pero en la parte superior del muro hay una franja de mampostería de piedra: porque la gota de agua por más que se trabe y se trate de hacerla volar y de romperla con los canecillos y la cornisa, caerá en esta parte y la puede deteriorar. Y en el zócalo, vuelve la mampostería rejuntada y con los encintados abultados formando *ajaracas.* Evitando al tapial el contacto con el agua del gotereo y aislándolo de la humedad del subsuelo. Las ventanas dimensionadas y proporcionadas según las posibilidades de calefactar el interior, o para iluminar el libro que ha de leerse en el pulpito del refectorio. O para hacer llegar la luz a la mesa que preside, dando estructura y argumento al espacio.

Rejuntando la piedra, abultando la junta para eludir seguir bordes reveladores de la escasez del material y dar tamaño a lo insuficiente, la forma evoluciona hacia bordes virtuales, dibujo de lo que no es, enriquecimiento de lo modesto, ampliación de lo menudo.

Insistiendo con el sueño virtual, olvidada ya la servidumbre de la junta, surgen formas, círculos, amebas, gotas. Espontáneamente se aproximan a imágenes góticas. Y las experiencias se funden y se inicia la emotividad del orden, de la repetición, de la regla jugosa… tríforas, tetramorfas, vórtices, toda la se-

rie de formas que satisface al catalogador de los estilos. Domeñado, de alguna manera, lo espontáneo inquietante. En San Antonio el Real se producen estos ensayos y muchos otros, en esa frontera mágica entre el Medievo y el Renacimiento. Rememorando metopas románicas o ensayando el eterno juego de círculo y contracírculo que, en última instancia, representa a la gente y las sucesivas generaciones. Buscando al espíritu entre la fuerza de la naturaleza y la sutileza de la mente. Revelando el gozo creativo del artista como cuando, con humor evidente, transforma bíforas sinuosas en peces de tosca expresividad.

También la piel sirve para soportar una traza. Como la cruz de consagración del Monasterio de San Antonio aparecida, significativamente, sobre las chimeneas de una casa de Enrique IV que sirvió para hacer el primer convento. O para ocultar, enmascarar, transformar, como capa de mago, esperando la mano que desvele, pasados los siglos, avatares olvidados. O para fingir materiales incapaces de servir a cara descubierta, como las decoraciones de ladrillos que cubren fábricas de ladrillos.

En definitiva, la piel no surge como gesto convencional o banal que pueda ser tomado a la ligera. Es parte constitutiva esencial y, por su posición, la más inmediata a la comunicación.

Otro elemento del muro son los huecos. Los huecos, en principio y de entrada son el diafragma regulador de mensajes, lo es de las condiciones interiores y exteriores de un espacio, condiciones climatológicas, condiciones de intimidad, pero también elemento de comunicación que puede llegar incluso a la simpática escena de la ropa tendida en las calles del centro histórico de Nápoles, por ejemplo, con todos los significados y explicaciones que conlleva.

Un tercer universo lo constituyen los suelos, tierra alfombrada con su propia expresividad. Diferentes texturas, plasticidades que invitan al andar confortable creando síntesis de la naturaleza, con barro cocido, piedra, madera, mortero de cal, para pisar, rodar, tenderse, sentir frío, sentir calor, También para crear ambientes, combinando materiales, formas, texturas, colores y a veces elementos simbólicos. Incluso, formas que siguen el rayo del sol que penetra por una ventana, calendarios que se trazan en una sala y que funcionan con ese rayo que va marcando una línea en el suelo significativa de una determinada estación introduciendo el tiempo real en el espacio arquitectónico. Bellísimos suelos, a veces descuidados. Esplendidos en las representaciones de Berruguete. En las catedrales, el enigma del laberinto señalado por el contacto del rayo de sol sobre el mármol.

Muros, piel, huecos, techos, suelos… todos los elementos de la arquitectura trabajados con el material que los explica, que los justifica, que los mantiene, creando ese "culto oculto" de materia y significados con los que hemos querido escudriñar la arquitectura.

Y los Genios Ocultos. Finalmente, es estimulante la creatividad y espíritu de los artistas que reflejan las pequeñas obras hechas para ser ocultas o disimuladas. Aparecen bajo densas capas de revocos sucesivos, o en el envés de una tabla policromada. En el Monasterio de San Antonio el Real, en la parte oculta de una tabla, pintaron a un fraile franciscano, con su hábito y coronilla que lleva en la mano unos planos. Quizá el arquitecto del monasterio. El perfil magnifico de un caballo; la firma expresiva del tablero de cierre de un artesón; la hojarasca que, en realidad, es un señor llevado un pez a su espalda; la garza majestuosa; las cuentas; el maestro albañil con su gorro enorme… Son las pequeñas noticias que se incorporan al gran tema y le dan matices sensibles. Todo lo cual desaparece tantas veces bajo la piqueta innoble y mal informada que suele asaltar nuestros más venerables documentos culturales, los edificios que nacieron, se crearon y vivieron acumulando mensajes a transmitir.



Los Genios ocultos en la piel de la arquitectura….

PROYECTO DE ARTE PÚBLICO DE PAREDES (OPORTO). PROGRAMACIÓN ARTÍSTICA E INTERVENCIÓN DE LA COMUNIDAD

José Guilherme Abreu

Coordinador del Área de Investigación "História da Arte do Século XX em Portugal" Escola das Artes de la Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto (UCP-CRP). Miembro del Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da UCP.CRP. Miembro del Conselho Editorial del CITAR Journal, Revista do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.

> *This means one of the oldest dreams of all radical theory and practice. It means that the creative imagination, and not only the rationality of the performance principle, would become a productive force applied to the transformation of the social and natural universe. It would mean the emergence of a form of reality which is the work and the medium of the developing sensibility and sensitivity of man. And now I throw in the terrible concept: it would mean an 'aesthetic' reality - society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today.*
> (Herbert Marcuse, *Liberation from the Affluent Society*, 1967)

1. SALUDOS Y AGRADECIMIENTOS.

Es un gran honor para mí participar en las presentes Jornadas, por lo que tengo mucho gusto en agradecer a la profesora Pilar Aumente Rivas su amable invitación, que me permite estar aquí junto a todos ustedes, y muy especialmente darle las gracias también por su revisión del texto.

Antes de avanzar, debo pedir perdón por mi mal castellano. La decisión de hablar en su lengua es un riesgo que me he propuesto superar, y espero que mi diferente pronunciación no impida la comprensión de unas breves ideas que quiero presentarles.

Hablar en castellano no es, en verdad, el único riesgo de mi ponencia, puesto que su tema no es un proyecto ya finalizado, sino un proyecto en marcha, que ha empezado a avanzar en diciembre de 2010. Sin embargo, si no hay unos resultados finales que presentarles, el Proyecto de Arte Público de Paredes es, en Portugal, por el momento, un experimento singular, por su metodología de programación, intento este que reúne diversas entidades públicas y privadas, donde debe señalarse la participación y la coordinación de equipos universitarios, lo que contribuye a trazar una definición clara y autorizada de objetivos, así como una amplia y diversa gama de intervenciones, comprendiendo las de los artistas y de la comunidad, por mediación de sus instituciones y asociaciones civiles.

2. DEL MUNICIPIO DE PAREDES

Paredes es una pequeña ciudad del norte de Portugal, situada a unos veinte kilómetros al este de Oporto. Con cerca de noventa mil habitantes de población, Paredes es el décimo municipio más joven de Portugal y el vigésimo séptimo más poblado. Su marca distintiva es la industria del mueble, que asciende a mil empresas productoras de mobiliario, en un total de siete mil seiscientas, lo que representa el sesenta y cinco por ciento de la producción nacional, siendo en su mayor parte pequeñas o medianas empresas, responsables de más de trescientos noventa millones de euros en ventas.

Su Municipio tiene un área de poco más de ciento cincuenta y seis kilómetros cuadrados. Bien provisto de infraestructuras de transporte, el municipio de Paredes es servido por el tren y cruzado por dos autopistas, una de la red europea (E 82) y la otra, la "*Circular Rodoviária Exterior do Porto (CREP)*" que da acceso a otra autopista de la red europea (E 1), siendo que en el cruce de la E 82 con la CREP, se prevé la construcción, de raíz, de una ciudad piloto, *high-tech* y sostenible, que por el momento se designa como *PlanIT Valley*: una especie de utopía tecnológica, cuya concepción general es del consorcio norteamericano *Living PlanIT*; los proyectos de arquitectura son de la empresa Balonas y Menano.

Un periódico portugués especializado en ciencia y tecnología, en 2009, daba la noticia[1]: *Una ciudad tecnológica PlanIT Valley va a nacer en Paredes en 2013, ocupando un área de diecisiete kilómetros cuadrados donde se establece-*

[1] In*, Ciência Hoje*, 01.06.2009. URL: *http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=32105 &op=all*. Consultado el 29.10.2011

rán empresas líderes del mercado en el sector de la tecnología como Cisco Systems.

PlanIT Valley es una idea de Steve Lewis, antiguo socio de Microsoft y actual presidente de *Living PlanIT*, una empresa propietaria de un sistema integrado de gestión de ciudades: el *Urban Operating System*, que como sugiere su nombre es un sistema operativo para ciudades. Hablando sobre PlanIT Valley, Steve Lewis afirma: *La nueva plataforma de investigación será un "laboratorio viviente a escala urbana", que se llevará a cabo de manera sostenible, "las tecnologías que mejoran la calidad de vida", como "edificios inteligentes, soluciones avanzadas para la movilidad, el transporte y las comunicaciones", subrayó*[2]. Oficialmente el proyecto es descrito, en el sitio de Living PlanIT, como sigue:

> *Living PlanIT's model for a city of the future is being developed with the legislated endorsement of Municipality of Paredes in northern Portugal and the national government. Called PlanIT Valley, it has been designated a Project of National Interest (PIN) by the Portuguese Government. It will be built in a series of phases and will accommodate a population of 225,000 when completed in 2015.*
>
> *The finished city will serve simultaneously as a living laboratory for partner companies, test bed for their smart technologies, innovation centre, incubator for technology start-ups, and demonstration of how Living-PlanIT will collaborate with its partners and property developers to replicate its approach in other locations. In PlanIT Valley, Living PlanIT is making a major step-change by establishing a collaborative community to research develop and demonstrate integrated urban technical, economic and social infrastructure. It seeks to integrate companies, education and government into the urban environment itself which is a major difference from the technology parks and Silicon Valley campuses.*
>
> *PlanIT Valley will combine intelligent buildings with connected vehicles, while providing its citizens with a higher level of information about their built environment that has been possible previously. Its efficiency will extend into the optimum control of peak electricity demand, adapted traffic management for enhanced mobility, assisted parking and providing emergency services with the capacity to have priority when needed in the flow of traffic. PlanIT Valley will enable the enhanced monitoring of the vital signs of urban life, the condition and performance of vehicles and infrastructure. As a result, managers will be able to optimize normal daily operations of the city and provide greater certainty in reacting to extraordinary events through real-time modeling and simulation. With a view to incorporating new deve-*

[2] Ibídem.

lopments, urban management control systems will be updated with the latest information and technology as these emerge.

Urban mobility will be based on lightweight and fuel efficient electric or hybrid vehicles built with the use of new composite materials. When connected to the city and services, this will make better use of mobile computing capacities in vehicles, benefitting from rich wireless capabilities optimizing the use of bandwidth. These will enable citizens to fully exploit energy storage capabilities while driving, use electricity more efficiently in homes and sell excess capacity to the electric power grid.

In addition, the PlanIT Valley will provide PlaceApps which are developed and deployed to any "device" that will enhance the experience of the user, based on their location and context. From a consumer perspective, PlaceApps can be thought of as the urban equivalent of applications in the iPhone AppStore. They can simply be purchased or subscribed to and leveraged almost immediately by the resident, visitor, or worker[3]*.*

La existencia de un proyecto con esta dimensión e impacto, antes incluso de empezar su construcción, ha contaminado ya el municipio con una dinámica de cambio, además que *PlanIT Valley* ha sido seleccionado como uno de los veinticinco proyectos mundiales presentes en el *World Economic Forum's Technology Pioneers*, a realizarse en 2012, de lo que da noticia el *Wall Street Journal*, de septiembre último:

PlanIT Valley, the Portuguese smart city initiative, was selected as one of the World Economic Forum's Technology Pioneers of 2012. The company, which we covered back in March, was one of 25 chosen by the WEF. Since 2000, the World Economic Forum has recognized the work of young companies that hold the promise of significantly transforming the way business and society operate.

Technology Pioneers 2012 will be presented in Dalian, China, from Sept. 14-16.[...] *The other winners of the WEF awards are: 1366 Technologies, Altobridge, Appirio, Attero Recycling, Biocartis, CloudFlare, Diagnostics For All, DoubleVerify, Driptech, Dropbox, EcoMotors International, Electro Power Systems, Financial Inclusion Network and Operations, First Energy, Joule Unlimited, Kickstarter, Lending Club, Living PlanIT, Mocana, Palantir Technologies, Picarro, Protean Electric, Solazyme, Tabula Digita and Tethys BioScience*[4]*.*

[3] In, *PlanIT Valley – the benchmark for future cities and sustainable urban communities*. URL, http://living-planit.com/planit_valley.htm . Consultado el 29.10.2011.

[4] http://blogs.wsj.com/tech-europe/2011/09/05/portuguese-smart-city-wins-wef-global-award/. Consultado el 29.10.2011.

3. DE LA CIUDAD DE PAREDES

Intentando responder a este impulso para el cambio, el Ayuntamiento de Paredes ha empezado un vasto programa de transformación de la imagen y de las estructuras de la ciudad y de su entorno, consciente de que el futuro de su tejido socioeconómico y de su identidad cultural queda pendiente de su capacidad de innovación y de reestructuración, frente al impacto que la construcción de PlanIT Valley aportará a la ciudad de Paredes. Ese programa se desdobla en tres segmentos:

1. Cidade Criativa
2. Art on Chairs
3. Fábrica do Design



Figura 1*: Centro Histórico de Paredes (Foto 2002)*

4. EL CIRCUITO ABIERTO DE ARTE PÚBLICO DE PAREDES (CAAPP)

El segmento que tiene que ver con nuestra ponencia es solamente el primero –*Ciudad Creativa*– siendo que la presente introducción nos sirve apenas para poner en perspectiva los presupuestos y las condicionantes de un amplio y ambicioso programa de transformación y de intervención, por lo cual son llamadas a intervenir diferentes organismos públicos y privados, entre los cuales importa señalar las responsabilidades atribuidas a la Universidad, o mejor a las Universidades, pues son varias las Universidades y Facultades que contribuyen a estos proyectos, como sucede con la Universidad Católica Portuguesa, de la que depende el CITAR[5] que es el Centro de Investigación donde

[5] CITAR es el *Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes*, que pertenece a la *Universidade Católica Portuguesa*, y tiene su sede en la *Escola das Artes*, en el *Pólo da Foz*, del *Centro Regional de Porto*.

realizamos nuestro trabajo, y que, a solicitud de la empresa Setepés[6], que tiene la responsabilidad de la coordinación global de los tres segmentos ya referidos antes, ha sido invitado a coordinar la implementación del *Circuito Abierto de Arte Público de Paredes* (CAAPP).

El CAAPP es una iniciativa del Ayuntamiento de Paredes que recibió financiación del QREN (*Quadro de Referência Estratégico Nacional*) que es el marco para la aplicación de la política de cohesión económica y social de la Unión Europea, para el período 2007-2013[7].

La implementación de CAAPP empezó en junio de 2011, con la firma de un contrato entre el Ayuntamiento y la Universidad Católica Portuguesa, habiendo sido confiado al CITAR la coordinación de la implementación del proyecto.

Importa no perder de vista que cuando el CITAR fue invitado a intervenir, el CAAPP se encontraba ya delineado por su autor, el arquitecto Belém Lima, y aprobado por el Ayuntamiento. Como informa su descriptivo, su concepto es el de una ruta que recorre

> *la zona urbana consolidada del territorio, utilizando el patrimonio, el paisaje lejano o las calles comerciales como salas de un museo abierto, a fin de estimular el placer de ver, la experiencia del arte y la relación de proximidad entre artista-observador-espectador. Estará compuesto de veintidós obras de arte: catorce obras permanentes que serán desarrolladas por los creadores nacionales e internacionales, invitados y seleccionados a través de una competición, y ocho obras efímeras que serán creadas por artistas relacionados con la Comunidad*[8].

Pero el CAAPP es más que un museo abierto. Es un bien cultural que intenta crear un patrimonio para el futuro, en una ciudad que no posee un pasado histórico muy antiguo, pues la formación del Municipio tuvo lugar en el año 1836, mientras que su desarrollo, empieza con la elevación de Paredes a la categoría de villa, en 1844, y es acompañado de la entrada en funcionamiento de la línea del tren[9].

---

[6] Setepés es una empresa de los sectores creativos, ejerciendo su actividad en la cultura, arte, ciencia, comunicación y formación, con sede en Oporto. Promueve el conocimiento, la creatividad y la innovación, de acuerdo con una perspectiva integradora del conocimiento. URL: http://www.setepes.pt

[7] O Quadro de Referência Estratégico Nacional constitui o enquadramento para a aplicação da política comunitária de coesão económica e social em Portugal no período 2007-2013. URL: http://www.qren.pt/, consultado el 10.11.2011

[8] Cf, *Competición Internacional del CAAPP*. http://www.paredesdesignmobiliario.com /pt/go/circuito-de-arte-publica . [Consultado el 31.10.2011].

[9] Los más antiguos planes de la *Línea Internacional del Duero* son de 1867, empezando su construcción en 1872, mientras el servicio de tren en la estación de Paredes se había iniciado en 1875, y la finalización hasta la frontera de España se produjo en 1879, estableciendo conexión a la red europea, a partir de Salamanca.

Para promover este nuevo patrimonio contemporáneo, el CAAPP incluye la construcción de un Centro de Interpretación que funcionará además como Puesto de Turismo, lo que abre buenas perspectivas de aprovechamiento cultural y recreativo del Circuito.



Figura 2: *Proyecto del Circuito de Arte Público de Paredes, 2010 (Arq. Belém Lima)*

5. ESTRUCTURAS DE IMPLEMENTACIÓN DEL PROYECTO

Antes de empezar su implementación, había que definir un modelo conceptual y operativo capaz de garantizar que el Circuito de Arte Público hubiera de ser algo más que una mera colección de piezas artísticas –un recorrido de obras de arte en el espacio público– para convertirse en un autentico programa de Arte Público.

Para introducir ese aspecto frente a la propuesta inicial, se nos mostró muy claro que había que poner en marcha un proceso de aplicar y operar el concepto de esfera pública, formulado por Jürgen Habermas[10], alrededor del Circuito de Arte Público de Paredes. Así, para que el circuito de arte público se

[10] Cf. HABERMAS, Jürgen, *The Public Sphere. An Encyclopedia Article*: "*By 'the public sphere' we mean first of all a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens. A portion of the public sphere comes into being in every conversation in which private individuals assemble to form a public body.*" In, *New German Critique*, No. 3. (Autumn, 1974), pp. 49-55.

cambiase en un programa de arte público, importaba crear dos estructuras. Una destinada a organizar el encargo y la selección de las obras de arte, y otra, destinada a promover la creación de una esfera pública alrededor del tema del circuito de Arte Público, catalizando la intervención de la Comunidad. La primera estructura es el *Consejo Curatorial*. La segunda es el *Laboratorio de Arte Público.* El *Consejo Curatorial* y el *Laboratorio de Arte Público* completan así la *Regeneración Urbana*, que prepara los espacios públicos para la implantación de las obras artísticas.

El Consejo Curatorial tiene como misión organizar la implantación de las obras de arte, mientras que el Laboratorio de Arte Público tiene como misión catalizar la creación de una Esfera Pública, integrando los ciudadanos en la programación del Circuito de Arte Público y estrechando las vías que garantizan su valoración crítica, su apropiación afectiva y su utilización sociocultural.

Este es, del punto de vista conceptual, sucintamente, el *Modelo de Arte Público de Paredes*. En pocas palabras, debe realzarse que del punto de vista operativo, este modelo tiene implícitas unas premisas teóricas que lo constituyen como un intento singular, en el ámbito de los programas de arte público, en virtud de las aportaciones pluridisciplinarias que contribuyen para su definición. Esas premisas teóricas son una necesidad que nos vino impuesta como estrategia para superar, o mejor, integrar, la naturaleza a priori impopular del arte contemporáneo, pues como afirmaba, ya en 1925, Ortega y Gasset, *todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial*[11].

Este es un problema crucial para todo el arte público que pretende ser contemporáneo y, por mayor razón, para todo el arte contemporáneo que ambiciona ser público, ya que los artistas y el público, en su mayor parte, están en campos opuestos, desde el punto de vista de sus referencias culturales y de sus preferencias estéticas.

Para superar o integrar esta dicotomía, nuestra propuesta es plantear un análisis riguroso de esa dicotomía. Ese análisis es lo que concede la socióloga del arte Nathalie Heinich, por intermedio de su teoría del "Triple juego del Arte Contemporáneo". Para Heinich, el Arte Contemporáneo no representa la totalidad del Arte que se hace en la actualidad, sino solamente una parte, ya que *es una categoría estética, análoga à lo que se llamaba al tiempo de la pintura figurativa un «género»*[12], siendo que lo que promueve su avance es un triple juego: el juego que pone en marcha una cadena de reacciones, donde por las

---

[11] ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, (1925), Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 11.

[12] HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Éditions du Minuit, 1998, Paris, p. 11: *"... il s'agit donc bien d'une catégorie esthétique, analogue à ce qu'on appelait du temps de la peinture figurative un «genre»"*

transgresiones de los artistas reacciona el público, y a las reacciones del público contra-reaccionan los críticos, donde la aprobación de los especialistas se vuelve aceptación por las instituciones, y la cultura instituida se tornará a su vez transgredida[13].

No hay como impedir o limitar ese juego, ya que intentar hacerlo significaría bloquear o falsear su dialéctica. Al contrario, más que intentar impedirlo, lo que importa es reconocer que hay un conflicto y que ese conflicto es legítimo por todas sus partes, además que es por su intermedio que pulsa y vive la propia evolución del arte contemporáneo. Así, lo que intenta el Laboratorio de Arte Público es mediar ese conflicto, abriendo nuevas vías y nuevos escenarios por el diálogo y la expresión artística de la Comunidad, por intermedio de sus asociaciones e instituciones culturales más vivas y actuantes.

Por intermedio de sus asociaciones pedagógicas, culturales y artísticas, que no estando específicamente connotadas con la esfera del Arte Contemporáneo, por lo tanto establecerán instancias de mediación entre los ciudadanos de Paredes y el mundo del Arte Contemporáneo que, por cierto, abrirán nuevas vías de diálogo y de valoración, ya como sustenta Siah Armajani, *la mayoría de las dimensiones éticas de las artes se han perdido y solo podrán recuperarse a través de una relación redefinida con un público no especializado*[14].

Mediante estas aportaciones, hicimos un levantamiento de las instituciones, y encontramos, en el municipio de Paredes, dos academias (una de música y otra de danza), diez grupos de teatro amateur, siete escuelas de 2º y 3º ciclo de enseñanza básica, dos escuelas de enseñanza secundaria, y más de cincuenta y cuatro escuelas de 1º ciclo de la enseñanza básica. La enseñanza del arte está presente en todas estas instituciones, y nuestra propuesta es poner en marcha un programa para llevar el arte a la calle, y al mismo tiempo abrir el debate en torno a la presentación y discusión pública del Circuito de Arte Público y de las actividades de valoración cultural programadas, durante los meses de diciembre de 2011 hasta julio de 2012, fecha de su inauguración.

Esas instituciones se conciben así como los enlaces de una mediación que tiene el arte como territorio y lenguaje común, entre ellas, y entre el Proyecto de Arte Público y la Comunidad, siendo que nuestra propuesta es la de poner los miembros de la Comunidad en la posición de sujetos protagonistas del arte, por intermedio de programas efímeros de Arte Comunitaria, que completarán el Circuito de Arte Público, formado por obras permanentes.

---

[13] HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu*..., p. 52: *"... où aux transgréssions des artistes, réagissent les spectateurs, et où aux réactions de spectateurs contre-réagissent les critiques; où l'approbación des spécialistes devient acceptation par les institutions, et où la cultura instituée va devoir être à son tour transgressée"*

[14] ARMAJANI, Siah, *Manifiesto Escultura Pública en el contexto de la democracia norteamericana*, In, AA.VV., *Espacios de lectura*, MACBA, 1995, Barcelona, p. 36.

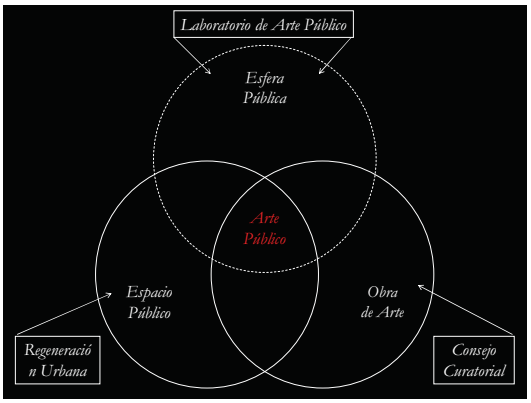


Figura 3*: Modelo de arte público de Paredes.*

6. PROGRAMACIÓN

Desgraciadamente no podré dar noticia de resultados finales, porque el proyecto no está finalizado, y todos los resultados que voy a mostrarles son incompletos, una vez que la fecha de conclusión del CAAPP (mas no del programa) es finales de julio de 2012.

Del trabajo emprendido por el *Consejo Curatorial* podemos dar como finalizada la invitación de los artistas portugueses y extranjeros, siendo que todos los contactados aceptaran la invitación, y los términos contractuales que las concretizaban, habiendo solo un caso de negociación no concluida, con uno de los artistas extranjeros.

Los cinco artistas portugueses invitados son:

- Alberto Carneiro
- Ângela Ferreira
- Fernanda Fragateiro
- José Pedro Croft
- Rui Chafes

Los tres artistas extranjeros invitados son:

- Didier Fiuza Faustino, (Francia)
- Rita McBride (Estados Unidos y Francia)
- Siah Armajani (Estados Unidos) (?)

7. PORTAFOLIO DE LOS ARTISTAS INVITADOS

Aunque no hay obras finalizadas, para hacerse una idea de los lenguajes plásticos muy distintos de estos artistas, reunimos un breve portafolio con algunas de sus obras públicas.



Alberto Carneiro, 1989
Água sobre a Terra,
Granito e água



Alberto Carneiro, 2006
As árvores florescem em Huesca, bronze e pedra,
Chopera de Belsué,
Huesca, Espanha



Ângela Ferreira, 2008
Monument a Dan Flavin,
Guimarães

Fernanda Fragateiro,
Eu Espero, 1999,
aço inox, Santo Tirso



José Pedro Croft,
Sem Título,
Granito, Isla de las Esculturas,
Pontevedra



Rui Chafes,
Sien Tu Nombre, 1996, ferro



8. ACCIONES DE INTERVENCIÓN Y VALORIZACIÓN CULTURAL

Del trabajo emprendido por el *Laboratorio de Arte Público* podemos dar como finalizada la programación de las acciones de intervención y las de valorización cultural y de manutención y gestión del circuito de arte público. Esas acciones son las siguientes:

- Acciones de intervención de los ciudadanos de Paredes:
  - *5 Debates temáticos moderados por expertos*
- Acciones de intervención de las academias de Paredes:
  - *3 programas con las Academias de Música, de Danza y Teatro de Paredes*
- Acciones intervención de las escuelas del Municipio de Paredes:
  - *Jornadas de Arte Público*
  - *Escaparates con Arte*
  - *Artes de la Tierra*
- Acciones de programación cultural:
  - *Conferencia Internacional en septiembre de 2012*
- Acciones de gestión patrimonial:
  - *Itinerarios de Arte Contemporáneo*
  - *Plan de mantenimiento, conservación y restauración*

Detallándolas, estas acciones se organizan como sigue:

A) *Intervención de los ciudadanos*: Debates públicos (Conversaciones Abiertas) una noche (viernes) por mes:
   - **Arquitectura y ciudad**: (noviembre, Biblioteca)
     - *Moderador: Arq. Jorge Figueira*
     - *Invitados: Arq. Belém Lima e Gab. Arq. And Ré*
   - **Arte y público. Arte público – para qué y para quien?** (diciembre, idem)
     - *Moderador: Laura Castro*
     - *Invitados: Isabel Campos, João Pinharanda*
   - **Arte y ideas. De que hablamos cuando hablamos de arte público?** (enero, idem)
     - *Moderador: José Guilherme Abreu*
     - *Invitados: Delfim Sardo, José Pedro Croft, Mário Caeiro*
   - **Arte y encargo. Arte público en Paredes. Porquê? (Y porque no?)** (febrero)
     - *Moderador: Delfim Sardo*
     - *Invitados: Ana Isabel Ribeiro, Álvaro Moreira*

• **Arte y artistas. Histórias del arte público en Portugal**. (marzo, idem)

– *Moderador: Tito Couto. Invitados: Clara Menéres, J. Cutileiro*

Al tiempo de la preparación del presente texto, se registró la realización del primer coloquio abierto, que ha tenido mucha participación y ha sido muy animado.

B) *Intervención de las Academias de Paredes:* Programa Ensaiarte en los espacios públicos de Paredes

- Performances artísticas fuera de los lugares convencionales, organizadas por diversas asociaciones y academias de Paredes
- Intervenciones de danza y música, con una duración de 10 minutos en los cafés, al aire libre, o dentro de los restaurantes o supermercados.
- Las intervenciones surgirán por sorpresa y finalizaron de la misma manera, sin ninguna explicación, dejando a las personas reflexionar sobre la presencia del arte.
- Estos momentos tienden a estimular la comunidad con la espontaneidad del arte y su presencia en cualquier lugar.

C) *Intervención de los Grupos de Teatro Amador de Paredes:*

- Diez grupos de teatro de Paredes presentarán una propuesta para una lectura del arte, en forma de teatro de calle, con base en la colección literaria "*Barrio*", de Gonçalo M. Tavares: una utopía en la que los grandes genios de la literatura habitan en el mismo barrio.
- Estarán representados los perfiles de una docena de escritores de ficción, tales como Paul Valéry, TS Eliot, Berthold Brecht y Emanuel Swedenborg, presentándolos como el "maestro Valery", "señor Elliot" o "señor Brecht".
- En una única representación pública, estos personajes se apoderarán de las calles de la ciudad, frente a los transeúntes con su arte, su pensamiento y un carácter inesperado.

D) *Intervención de las Escuelas Públicas de Paredes:*

Programa Escaparates con Arte: Se colocarán en las ventanas de las tiendas a lo largo del circuito de Arte Público, carteles, dibujos, pinturas ó instalaciones, inspiradas en los lenguajes plásticos de la producción de los artistas presentes en el circuito.

Programa Artes de la Tierra: Este proyecto apunta a la inserción del aprendizaje del arte en una filosofía de educación para la sostenibilidad y el medio ambiente, mediante el cultivo de la tierra como punto de partida

y de apoyo a la educación artística. Este proyecto continuará más allá de la apertura del CAAPP

Programa Jornadas de Arte Público: Las Jornadas de Arte Público estarán abiertas a la comunidad escolar, artistas, investigadores y diversos expertos, y se llevarán a cabo en 17 de abril de 2012, con un día de duración, de acuerdo con el siguiente programa:

- Paredes, por la mañana: (Escola Secundária de Paredes)
  - Presentación de experiencias de circuitos de arte público:
    - *un caso internacional: Alemania – Skulptur Projekt Munster (1977-)*
    - *un caso nacional: Santo Tirso – MIEC*[15].
    - *el caso de Paredes: Circuito + Laboratório + Centro de Interpretación*
- Santo Tirso, por la tarde: (Museo Abade Pedrosa)
  - Recepción con el Director del MIEC
  - Visita orientada al MIEC, por J. Guilherme Abreu (CITAR)

9. DESPUÉS DE LA INAUGURACIÓN DEL CAAPP

La inauguración de Circuito de Arte Público no marcará el final del proyecto. Más allá de esa fecha, habrá varios programas a organizar. Esos programas son los siguientes:

- Conferencia Internacional de Arte Público
- Preparación y presentación del Catalogo del CAAPP
- Preparación de la Exposición Permanente del Centro de Interpretación
- Apoyo técnico al funcionamiento del Centro de Interpretación
- Coordinación del programa Artes de la Tierra con las Escuelas de Paredes
- Organización de workshops de formación de profesores en Arte Público
- Organización y implementación de los Itinerarios del Arte Contemporáneo

La coordinación de estas actividades exigirá que el Laboratorio de Arte Público de Paredes no cese sus funciones después de la inauguración del CAAPP. A la inversa, se estima que el Laboratorio pueda establecer relaciones de cooperación con otras estructuras capaces de promover la catalización de la esfera pública alrededor del Arte Público, en otros Municipios más allá de Paredes.

[15] El MIEC es el *Museo Internacional de Escultura Contemporánea* al aire libre de Santo Tirso. Situado en el Districto de Oporto, el MIEC hay sido creado por una iniciativa del escultor Alberto Carneiro y del Municipio de Santo Tirso, e inaugurado en 1996.

Para catalizar esa colaboración, será fundamental poner en marcha lo que denominamos Itinerarios de Descubierta del Arte Público Contemporáneo, uniendo por medio de Rutas los Municipios con importantes colecciones de Arte Contemporáneo en sus Espacios Públicos. Para eso, Paredes será incluido en dos Rutas:

Ruta 1- Oporto, Paredes, Santo Tirso, Ponte de Lima, Vila Nova de Cerveira, Valença, com la posibilidad de extender la Ruta a Galizia, pasando por Pontevedra, Santiago y A Coruña. Esta Ruta estaría polarizada, en términos de agregación del público de Arte Contemporáneo, por el Museo de Serralves de Oporto y por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, de Santiago.

Ruta 2- Oporto, Paredes, Vila Real, Carrazeda de Ansiães, Vila Nova de Foz Côa, Alfândega da Fé, Bragança, Zamora. Esta Ruta estaría polarizada, en términos de agregación del público de Arte Contemporáneo, por el Museo de Serralves de Oporto y por la Fundación Rei Afonso Henriques, de Zamora[16].

Se podrán trazar otras Rutas y ponerse en marcha, con el concurso de los *Ayuntamientos* y las instituciones culturales (museos) y científicas (universidades, politécnicos).

10. CONCLUSIONES

El Proyecto de Arte Público de Paredes se concibe como una programación multidisciplinaria basada en conceptos, objetivos y niveles de actuación que parten de un entendimiento expandido y exigente del Arte Público.

Así, este proyecto es también un experimento. Un experimento para fundar mejor el Arte Público en el tejido y las capas socioculturales, por el acercamiento al público, a través del intento de catalizar la formación de una esfera pública, en el entorno del proyecto de implantación de obras de Arte Contemporáneo en el Espacio Público.

Para hacerlo, han sido creadas dos estructuras distintas, no mezclando así el trabajo de los curadores con el trabajo de intervención sociocultural.

[16] La *Fundación Hispano-Portuguesa Rei Afonso Henriques* es una Institución Privada con participación Pública, creada por escritura pública el 7 de febrero de 1994 e inscrita en el Registro de Fundaciones de España por orden nº 26379 del 31 de octubre del mismo año y publicada en el Boletín Oficial del Estado el 29 de noviembre de 1994 y en Portugal, por Portaría nº 17/96 do Ministerio da Administração Interna y publicada en el Diario da República con nº 71/96 de 23 de marzo. Sus objetivos son: Potenciar la cooperación entre España y Portugal en materia de desarrollo transfronterizo e institucional; Canalizar iniciativas de promoción social económica y cultural de la cuenca del Duero hispano-portuguesa; Estimular encuentros e intercambios entre personas e instituciones públicas y privadas en el orden docente investigador económico y cultural de España y Portugal; Colaborar con instituciones públicas y privadas, portuguesas, españolas y de la Unión europea, para la promoción y gestión de programas que favorezcan la cooperación entre España y Portugal, la cuenca del Duero y las regiones transfronterizas. Más información en http://www.frah.es/

Para intentar catalizar la esfera pública en torno al Arte Público, el trabajo de programación de las acciones es el resultado de una colaboración estrecha con las asociaciones y instituciones sociales y culturales del Municipio, que aprovecha la División Cultural del Ayuntamiento de Paredes y el Museo Abade Pedrosa del Ayuntamiento de Santo Tirso.

Nuestro propósito es ampliar estas mediaciones a otros ámbitos más vastos, con el objetivo de crear las Rutas del Arte Público Contemporáneo, aprovechando el Turismo Cultural del Arte Contemporáneo polarizado por los Museos de Arte Contemporáneo de la red portuguesa y incluso Ibérica.

Es por lo tanto desde el concepto y la experimentación como vengo aquí a presentar este proyecto, al tiempo que para finalizar mi ponencia propongo a debate el tema, para saber si a ustedes les parece que, el modelo de Arte Público de Paredes puede tornarse en el modelo Paredes para el Arte Público.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU, José Guilherme, *Da teoria do Lugar Artístico. Transformação, transposição, transmissão e transfiguração*, In, VAZ-PINHEIRO, Gabriela (ed.), *(DES)LOCAÇÕES: exílio, topologia, deslocalização*, FBAUP, 2011, Porto, pp.122-141.

ARMAJANI, Siah, *Manifiesto Escultura Pública en el contexto de la democracia norteamericana*, In, AA.VV., *Espacios de lectura*, MACBA, 1995, Barcelona, pp. 35-37.

HABERMAS, Jürgen, *The Public Sphere. An Encyclopedia Article*, In, *New German Critique*, No. 3. (Autumn, 1974), pp. 49-55.

HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Éditions du Minuit, 1998, Paris

LAGNIER, Sylvie, *Sculpture et Espace Urbain en France. Histoire de l'Instauration d'un Dialogue 1951-1992*, L'Harmattan, 2001, Paris

MARCUSE, Herbert *Liberation from the Affluent Society*, 1967, In: COOPER, David (ed.), *The Dialectics of Liberation*, Penguin, 1968, Harmondsworth/Baltimore, pp. 175-192.

MILES, Malcolm, *Art, Space and the City*, Routledge, London and New York, 1995

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, (1925), Alianza Editorial, Madrid, 1993.

REMESAR, A. (dir), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona

APÉNDICE: PROYECTO DE ARTE PÚBLICO DE PAREDES (PORTO). LAS COLECTIVIDADES DE PAREDES.

Academia de Danza de Paredes

La Academia de Danza de Paredes nace en 2004 en la Casa de la Cultura de Paredes con un proyecto pionero para introducir la danza en el municipio, ayudado por el Ayuntamiento de Paredes. En la Academia, se enseña el Ballet Clásico con el método de la *Royal Academy* y *del Modern Jazz Theatre* para la *Imperial Society of Teachers of Dance*, siendo presentados a examen anualmente los estudiantes ante esas instituciones. Se presentan espectáculos anuales en la Academia como demostración del trabajo de los alumnos. En su currículo la Academia tiene cuatro premios obtenidos en Los Ángeles, EUA, en el concurso *Dance Excellence* para bailarinas jóvenes, bajo la orientación de la profesora Sandra Esteves. La Academia tiene su sede en las instalaciones de la Unión de Paredes.

Academia de Danza del Vale de Sousa

Esta Academia está acreditada por el Ministerio de la Enseñanza y nació en el año 2004, en Paredes. En su origen está el Ballet Clásico, pero ya se ha expandido hasta otras áreas como el zapateado, danzas de salón o hip-hop. La formación se hace con el apoyo de la Royal Academy of Dance de Londres y regularmente presenta espectáculos en las más importantes salas de la ciudad de Oporto. "Casca -Nueces" o el "Mago de Oz" son algunas de las producciones llevadas a escena. Con una centena de alumnos, esta academia prima por valores muy exigentes y por una formación de elevado nivel.

Academia de Música de Paredes

Nacida en 1993, esta cooperativa de enseñanza musical tiene el estatuto de Conservatorio. Con total autonomía pedagógica, la Academia imparte estudios musicales a alumnos entre los 6 y los 20 años. A estos se añaden varios cursos libres. Más de una centena de alumnos recibe formación en esta academia.

Grupos de Teatro

El programa PT PAREDES CON TEATRO tuvo su inicio en 2006 con el objetivo de relanzar el teatro amador del Municipio de Paredes, hacer del teatro asociativo el motor cultural de unas comunidades que están alejadas de la memoria de las gentes del Municipio. Un programa innovador que inviste en la colocación de jóvenes profesionales de teatro para dinamizar los grupos asociativos, encargando espectáculos, promoviendo la itinerancia por los lugares del Municipio, atrayendo a la juventud para rejuvenecer el tejido cultural asociativo. Los grupos, oriundos de los barrios del concejo, abarcan una gran diversidad de personas de todas las edades. Son ellos los protagonistas que en los fines de semana realizan los espectáculos de las itinerancias, ensayados durante meses, consolidando el trabajo cultural en

su comunidad, renovando tradiciones, ampliando los públicos. Estos grupos movilizan cerca de 200 actores amateurs, que presentan anualmente cerca de 100 espectáculos. Los espectáculos de estos grupos de teatro llevan, anualmente, entre 8 a 9 mil espectadores a las salas de teatro.

Lista de Grupos de Teatro Sénior

Club de Jazz de Baltar
Associação Social e Cultural de Louredo
Grupo de Teatro de Rebordosa
Grupo de Teatro Os Expansivos de Lordelo
CêTeatro – Grupo de Teatro Amador de Cête
Grupo de Jovens de Vandoma
Grupo de Teatro Amador de Cristelo
Xisto – Associação Juvenil de Aguiar de Sousa
Associação para o Desenvolvimento de Bustelo – Recarei
Grupo de Teatro de Duas Igrejas
Teatro Palco – Grupo de Teatro de Sobrosa
Grupo de Jovens Nova Esperança – Sobreira
Associação Danu's Vida – Madalena
Teatro Girassol – Mouriz

Lista de Grupos de Teatro Infantil

Grupo de Teatro Juvenil de Rebordosa
Grupo de Teatro Infantil de Rebordosa
Associação Clube de Jazz de Baltar Júnior
Tic - Tac Grupo Juvenil de Cristelo
Tic - Tac Grupo Infantil de Cristelo
Grupo de Teatro Infanto-Juvenil ALord, Lordelo
Grupo de Teatro Infantil de Mouriz

EL SUEÑO DE UNAS JORNADAS DE VERANO: ARTE Y METAMORFOSIS EN LA CELEBRACIÓN DE LOS VERANEOS REGIOS DE COMILLAS (1881 – 1882)

Antonio Sama García

Doctor en Historia del Arte. Conservador en la Fundación Real Fábrica de Tapices. Jefe de Restauración de Tapices en la Real Fábrica de Tapices.

En los dos últimos años de su vida, Antonio López tuvo la oportunidad inesperada de hacerse valer como espléndido mecenas e inmejorable anfitrión de la Corona española. La ocasión vino dada por la elección de Comillas por parte de la Casa Real como lugar de veraneo durante los años 1881 y 1882. La demostración de opulencia durante aquellas dos Jornadas Regias fue tal, que la fama del marqués se extendió como un reguero de pólvora a través del boca a boca y de las innumerables crónicas de prensa que se hicieron eco de los acontecimientos. La imagen de Alfonso XII hospedado por el marqués de Comillas sirvió, por otro lado, para escenificar tanto el reconocimiento del monarca hacia el personaje que tan "patrióticamente" había colaborado en las campañas de Ultramar, como al grupo de empresarios y comerciantes catalanes por él representado, que tan decisivo había sido para el sostenimiento de la Restauración. Por ello, el festejo de las visitas reales tuvo un marcado cariz catalán.

Actas I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad
Madrid, 24 y 25 de Noviembre de 2011 *ISBN 978-84-695-5133-2*

En un tiempo record, apenas unos días, Antonio López consiguió vestir regiamente sus aposentos y llevar a cabo un programa de festejos verdaderamente fastuoso que dejó un recuerdo inolvidable en el monarca. La recompensa fue la distinción al marqués con el honor de la Grandeza de España.

Las dos Jornadas Regias estuvieron marcadas por un espíritu muy similar en cuanto a lo que podríamos llamar las actividades de ocio, si bien la primera tuvo un carácter algo más protocolario y festivo que la segunda, más reservada. En ésta ocasión, la reina (embarazada de la futura infanta María Teresa de Borbón y Habsburgo-Lorena) no fue a Comillas y el monarca apenas coincidió en el tiempo con sus hermanas y madre. Además, el delicado estado de salud de Claudio López Bru, aquejado de un proceso tuberculoso contraído en el año anterior durante una de las cacerías regias de los Picos de Europa, determinó la triste ausencia del hijo del marqués en este verano de 1882. La sombra de una tragedia se cernía de nuevo sobre la familia López.



En definitiva, Comillas fue sometida a un abracadabrante proceso de metamorfosis mediante el concurso de una pléyade de artistas y operarios –en su mayoría catalanes–, que construyeron el maravilloso escenario de lo que probablemente fue uno de los actos de mecenazgo efímero más espléndidos del siglo XIX español. Los testigos de aquellos acontecimientos asistieron con estupor e incredulidad a la vertiginosa transformación de la villa pesquera en una moderna estación balnearia, provista de todo tipo de lujos para acoger a la corte y distraer a las reales personas con los más novedosos caprichos de la moda y de la incipiente cultura del ocio. Los corresponsales de prensa divulgaron por toda España y sus posesiones de Ultramar esa imagen de Comillas como "lugar de los prodigios". En ese contexto, Antoni Gaudí participó con el diseño de dos originalísimos kioscos que parecen sintetizar el espíritu desenfadado y el deseo de evasión que alentaba en los regios festejos.

Se programaron una serie de celebraciones y actividades con el objeto conseguir un estado de excitación psicológica similar al que se experimentaba no

sólo en los elegantes escenarios del veraneo aristocrático internacional, sino también en las grandes y más conspicuas manifestaciones de la emergente cultura burguesa: las exposiciones universales. Las Jornadas de Comillas, y en especial la segunda, fueron un continuo devenir de acontecimientos y saraos en los que se mezclaba la frivolidad mundana con el espectáculo del arte y la ciencia. Hubo excursiones de placer y actos oficiales, baños de mar y visitas a cuevas prehistóricas, toros y conferencias científicas, conciertos nocturnos y paradas navales, romerías tradicionales y sesiones artísticas, lujosos banquetes en alta mar y meriendas campestres, cacerías en Picos de Europa y misas solemnes, Consejos de Ministros y bailes hasta el amanecer, impresionantes juegos de pirotecnia y una deslumbrante iluminación eléctrica…

La estética del pintoresquismo montañés se concilió perfectamente con la de la novedad más caprichosa; la sofisticada elegancia y el refinamiento con lo rústico y natural; el interés por el progreso científico con las actividades lúdicas y las manifestaciones artísticas.

Pero sobre todo ello se quiso proyectar el espíritu de una fantasía oriental. Aquellas Jornadas se vivieron como la ilusión de un cuento de las *Mil y una noches* en el que Comillas se transfiguró como un edén meridional en medio de La Montaña. Es indudable que la alusión a las historias de Sherezade se convirtió en el *leit motiv* de las crónicas de los veraneos regios.

EL MECENAZGO DE LOS LÓPEZ Y EL ARTE DE LA *RENAIXENÇA* EN COMILLAS[1].

La efímera y festiva metamorfosis de Comillas durante las Jornadas Regias forma parte de un proceso de transfiguración de la villa cántabra más profundo y dilatado en el tiempo, que tiene lugar durante el último cuarto del siglo XIX.

El gran promotor del cambio fue Antonio López, comillano de modesta cuna que emigró primero a Andalucía en busca de trabajo y después a Cuba, donde cimentó una gran fortuna. Vuelto a la Península, eligió Barcelona como residencia y centro neurálgico de un conglomerado industrial y financiero que se convirtió en unos de los principales *lobbys* de la España de la Restauración. El buque-insignia, nunca mejor dicho, del clan Comillas fue la *Compañía Trasatlántica*, una naviera de vapores trasatlánticos fundada en aquel mágico año de 1881 como consecuencia de la conversión de la firma *A. López y Cia.* en sociedad anónima. Esta empresa vivía fundamentalmente de las contratas con el Estado del monopolio del servicio de correos con Ultramar y, precisamente, Alfonso XII firmó durante su primera estancia en Comillas el decreto que sub-

[1] Sobre este tema del arte de la *Renaixença* en Comillas, ver SAMA (2011).

rogaba la *Trasatlántica* la contrata adjudicada a la antigua sociedad. Ésta, por otra parte, había sido la encargada en 1876 del transporte de 25.000 soldados a la Gran Antilla para sofocar la primera insurrección cubana. Una operación militar que había sido posible gracias a un empréstito suscrito por el Estado con un grupo financiero encabezado por el propio comillano. Ello hizo merecedor a Antonio López de la concesión del marquesado de Comillas en 1878. La relación de dependencia mutua entre el conglomerado de los López y la Corona era, pues, evidente.

El marqués había contraído matrimonio con una catalana, educó a sus hijos en los mejores colegios de Barcelona y estrechó sus relaciones familiares con la burguesía del Principado casando a una de sus hijas con Eusebi Güell, el cultivado industrial que iba a devenir en paradigma del patricio catalán. La exquisita formación del futuro segundo marqués de Comillas –Claudio López Bru– y la influencia del contexto catalanista –en el que los Güell eran activos promotores– propiciaron que los mejores artífices de la *Renaixença* –el fenómeno sociocultural de recuperación de la identidad catalana– llevaran su arte emergente hasta las orillas del Cantábrico.

Así, el mecenazgo de los López y algunos allegados levantó en su tierra natal, Comillas, un conjunto de obras monumentales que hoy debemos valorar como verdaderos hitos de la *Renaixença* con una singularidad muy especial: conjugar la cultura arquitectónica catalana con las exigencias del clima montañés y el imaginario de los indianos cántabros. Estos hitos son los siguientes: la Capilla-panteón (1878-1881) y el Palacio de Sobrellano (1881-1887); el Seminario / Universidad Pontificia (1883-1897); el Monumento a Antonio López (1883-1892); el Cementerio de San Cristóbal (1893-1895); el Panteón Piélago (1898-c.1900); la Fuente "Tres Caños" o de Piélago (c.1899); el Hospital (1885-1889); *El Capricho* (1883-1885); la "Portalada Moro" (¿después 1904?). Sus autores fueron algunos de los arquitectos más importantes de la Cataluña finisecular: Joan Martorell i Montells, Lluís Domènech i Montaner, Camil Oliveras i Gensana, Cristòfol Cascante i Colom, Antoni Gaudí i Cornet… Además, en los trabajos decorativos participaron un elenco impresionante de artistas de tendencias diversas como Joan y Josep Llimona, Eduard Llorens i Masdeu, Alexandre de Riquer, Josep Maria Tamburini, Venanci y Agapit Vallmitjana, Joan Roig i Soler, Eusebi Arnau, Arturo Mélida y Alinari, Antoni María Gallissà i Soqué, Josep Montserrat, etc. En las artes aplicadas colaboraron, por otra parte, algunas de las industrias artísticas más innovadoras y cualificadas de la época: los fabricantes de cerámica Pujol i Bausis y La Ceramo, la casa Maragliano de mosaicos, los talleres de vidrieras Rigalt y Amigó, la fundición Masriera i Campins, las Industrias Artísticas F. Vidal, el broncista Francisco de Paula Isaura, el fabricante de sedas Benet Malvehy, el de órganos musicales Bernareggi, la ebanistería de Eudald Puntí…

DECORACIÓN DE LOS APARTAMENTOS, AJARDINAMIENTO DEL PARQUE E ILUMINACIÓN ELÉCTRICA

Aunque a menudo se ha especulado con la idea de que la estancia veraniega en Comillas de la corte fue un gesto de Alfonso XII para reconocer los servicios prestados por Antonio López, lo cierto es que la decisión de veranear en la población cántabra se tomó atendiendo a las buenas condiciones que ofrecía ésta para la talasoterapia, es decir, para la terapia a base de baños de mar. Indudablemente, la calidad y afinidad del anfitrión también sería un argumento que pesaría a favor de aquella determinación (puesto que los reyes habrían de alojarse en las propiedades de la familia López), pero las razones de ésta eran fundamentalmente de carácter higienista.

El anuncio de la visita regia apareció confirmado el 8 de julio de 1881 y la corte había fijado la llegada a la villa del marqués el 6 de agosto, de manera que éste tenía apenas un mes para acondicionar sus casas de acuerdo con el rango de los ilustres huéspedes. La majestuosa decoración de los alojamientos regios y la fastuosidad de las celebraciones en honor al monarca consagraron a Antonio López como espléndido mecenas y valedor de la Corona, al tiempo que escenificaron su inmenso poderío económico. Pero la rapidez y acierto con que se hicieron los preparativos también confirmaron su casta de empresario ejecutivo. Las industrias artísticas catalanas que participaron en ellos demostraron, por otro lado, una gran eficacia y capacidad de respuesta, como anticipando la exhibición de medios y el frenético ritmo de las grandes obras de la Exposición Universal de 1888.

En este gesto de magnificencia, el marqués de Comillas no solo buscó la ostentación y los efímeros laureles de la fama, sino la excelencia en todas las actuaciones y la novedad más exquisita en todas las manifestaciones artísticas. En las Jornadas de 1881 los directores de obra fueron dos arquitectos catalanes de generaciones distintas: Josep Oriol Mestres, representante de un eclecticismo bastante académico, y Cristòfol Cascante, recién laureado junto con Antoni Gaudí, que incorporaba una visión mucho más progresiva de la doctrina ecléctica. En el verano siguiente, la dirección la ostentó únicamente Cascante.

Las necesidades para convertir Comillas –y especialmente el parque residencial donde tenían sus moradas los López y allegados– en Real Sitio eran muy grandes. El plan de actuación puesto inmediatamente en marcha por el marqués, secundado por su hijo Claudio López Bru y esposa, la jovencísima María Gayón, así como por sus yernos Eusebi Güell y Joaquín del Piélago, contemplaba no solo el acondicionamiento de los hoteles, sino importantes intervenciones en el paisaje y el ornato de la villa, además de sustanciales mejoras de infraestructuras. Así, se plantaron árboles y los prados se tornaron exóticos y aromáticos jardines iluminados con la más avanzada luz eléctrica, se levan-

taron kioscos para disfrutar de las vistas panorámicas o amenizar los jardines, se construyeron unos pabellones para baños y otros para caballerizas y guadarnés, se montó una instalación de telegrafía, se adecuaron las carreteras y se facilitaron los accesos a la playa construyendo túneles y paseos, se alhajó, en suma, toda la población con cientos de banderas, gallardetes, monumentos y arcos que jalonaban triunfalmente los itinerarios comillanos de la comitiva regia.

En total participaron en los trabajos entre 250 y 300 operarios, según sean las fuentes, y se gastaron más de tres millones de reales. El duque de Sesto, Mayordomo Mayor de Palacio, encargó al fotógrafo afincado en Santander Leandro Desages una colección de fotografías sobre Comillas y los preparativos que en ella se hicieron para recibir a los reyes, de manera que gracias a ella y a otros grabados publicados en las revistas ilustradas de la época, tenemos algunas imágenes de aquellos acontecimientos.

Para alojar a la corte se utilizaron tres hoteles que formaban un pequeño parque residencial dentro de la misma villa: *Ocejo* era la casa de Antonio López y en ella se hospedaron los reyes; el de *La Portilla*, cuyo dueño era Claudio López y López, hermano de Antonio, se destinó a las Infantas y la alta servidumbre se quedó en *El Llano*. Éste era propiedad de Patricio Satrústegui, socio y amigo del marqués.

Cuentan las crónicas que en la preparación de los alojamientos el anfitrión se gastó más de 60.000 duros, una suma de cuya importancia para aquella época puede dar una idea el hecho de que Antonio López donara aquel mismo año al Seminario 100.000 duros repartidos de la siguiente manera: 50.000 para la construcción del enorme edificio y otros 50.000 para rentas. De Barcelona llegaron unos 30 vagones cargados con obras de arte, muebles y objetos decorativos. La procesión de carretas trasladando los bultos a Comillas desde la estación de ferrocarril de Torrelavega fue impresionante.

La decoración de los apartamentos fue riquísima y "caprichosa", como describían las gacetillas al uso. El director de los trabajos fue Cascante, quien estuvo secundado en esta función por María Gayón, pero el peso de la obra recayó en realidad en Francisco Vidal, propietario de una de las mejores tiendas de decoración de la época y activo promotor de las industrias artísticas. Con los exquisitos objetos de Vidal y sus ricas tapicerías de cretonas y muselinas se crearon distintos ambientes siguiendo la moda ecléctica todavía vigente del Segundo Imperio. Así, el salón y el dormitorio principal de *Ocejo* se decoraron en estilo Luis XIII, el *boudoir* y las piezas más íntimas en el "Pompadour", mientras que en otras salas y galerías afloraba el gusto por lo exótico: telas coloniales o jerezanas, muebles de bambú, tallas y jarrones japoneses…

Lo que podríamos llamar la ensoñación oriental –muy presente en todas las celebraciones de las Jornadas– alcanzó su máxima expresión dentro de los

aposentos regios en una galería acristalada que la prensa denominó *gabia* o salón de invierno. En este espacio se había hecho una "habitación de fantasía" con plantas y decoración caprichosa, cuyo espíritu era muy afín al de los invernaderos domésticos o *wintergardens*.



El parque de Ocejo y el generador de la instalación de luz eléctrica.
La Ilustración Española y Americana, 8 de septiembre de 1881

Complemento necesario de la adecuación de las residencias reales eran las obras de ajardinamiento. Éstas fueron llevadas a cabo por Ramón Oliva, jardinero municipal de Barcelona, al mando de 60 operarios. Poniendo en práctica su dominio de la "floricultura moderna", Oliva combinó la vegetación autóctona con especies mediterráneas para crear un jardín aromático de intensas evocaciones meridionales. Acacias, naranjos y jazmines poblados por aves tropicales deambulando en libertad crearon el artificio paisajístico idóneo para aquel escenario de fantasía con sabor indiano.

Los jardines se amenizaron, además, con juegos y distracciones varias como el del tiro de pichón, la rana, etc., pero, sin duda, cuando alcanzaban un aspecto más fantástico era por la noche. Era entonces cuando lucían bajo una potente iluminación eléctrica nunca antes vista en España. En los terrenos del parque, la *Sociedad Española de Electricidad* de Barcelona, instaló una máquina de vapor tipo *Gramme* totalmente novedosa. Su energía de 20 caballos alimentaba 30 lámparas incandescentes modelo *Swan* procedentes de Newcastle. Así la describía *La Ilustración Española y Americana* (MARTÍNEZ DE VELASCO, 1881: 131):

En conjunto, este magnifico alumbrado posee una intensidad solar equivalente a 1.500 mecheros cárcel, y es el primero en importancia que se ha instalado en España, pues el sistema de incandescencia se ha inaugurado en Comillas por primera vez en nuestro país. La brillante luz eléctrica que irradian aquellos poderosos aparatos ilumina el parque, los hoteles y la villa, en una extensión de unos seis kilómetros, y no es, por cierto, la luz pálida y temblorosa que hemos visto en Madrid, sino luz vivísima, blanca, fija como la de la luna, que no ofende la vista con oscilaciones ni con reflejos opacos.

ARCOS Y MONUMENTOS

Fuera del conjunto residencial, la población cántabra y sus alrededores fue profusamente engalanada. Se habían dispuesto arcos de ramaje y gallardetes por todos los itinerarios que llevaban y salían de Comillas, pero hubo unos arcos especiales de carácter alegórico que se colocaron en determinados puntos de ésta, jalonando el camino desde la Venta de la Vega hasta el Paseo de Solatorre.

El primero, siguiendo la trayectoria que debían seguir los reyes desde Torrelavega, era de la *Compañía de Minas de Santander y Quirós*, en la Venta de la Vega. Construido con piedras de calamina e instrumentos de minería, representaba una alegoría de la industria minera. El siguiente arco era el de Puente Portillo y estaba hecho de madera. Sus atributos simbolizaban la marina española pero la forma túmida de la arcuación evocaba también la arquitectura árabe. En el Ayuntamiento se había instalado otro fabricado con hiedra y laurel, que se supone que era una alegoría de la nobleza cántabra porque figuraban torreones y portaladas de la antigua nobleza. Es el menos conocido porque se incendió justo a la llegada de la infanta Isabel.

A la entrada del Real Sitio, es decir, de los jardines de Ocejo, Antonio López había mandado construir otro arco conmemorativo de orden rústico que se había hecho con musgo y leña o corcho traídos del cercano Monte Corona. Su significado estaba, por lo tanto, en relación con la riqueza forestal de La Montaña. Por la noche se iluminaba con luz eléctrica. Finalmente, en la salida del pueblo hacia La Rabia (Paseo de Solatorre) se había levantado el que posiblemente fuera el más espectacular: representaba los productos del país y estaba prácticamente hecho solo a base de panojas de maíz y tortas de Borona. Diseñado por Cristòfol Cascante, su fábrica recordaba las labores de ladrillo de los alarifes mudéjares.

Además de los arcos, el programa de hitos alegóricos que jalonaban el itinerario principal de la villa incluía dos curiosos monumentos: en la plazuela de San Pedro había uno con una balandra con sus remos y aperos que simbolizaba la pesca. Más adelante, en otra plazuela un carro de paja con dos bueyes uncidos disecados era la alegoría de la agricultura.

En el verano de 1882 se hicieron arcos nuevos de los que hay menos información. Sin embargo, sabemos que Cascante proyectó por lo menos otros dos. Uno de ellos figuraba las dos columnas de Hércules y estaba forrado con papel de plata. El otro se decía que era de la "arquitectura del porvenir" (¿) y estuvo emplazado en el mismo sitio que el de las mazorcas.

KIOSCOS Y PABELLONES

Para el esparcimiento y las actividades de ocio de la corte se levantaron pequeñas construcciones que eran llamadas indistintamente pabellones o kioscos, pero cuyas funciones eran muy diversas. Dos de ellos servían de caseta de baños. Una de éstas era de carácter fijo y había sido costeada directamente por Antonio López. Emplazada en la playa, su arquitecto fue Josep Oriol Mestres, aunque los trabajos de tapicería fueron dirigidos por Cristòfol Cascante. Según se puede ver en las fotografías de la época, tenía forma poligonal y era de planta centrada. Disponía de una galería y ocho departamentos para asegurar la comodidad y privacidad de las personas reales. La otra caseta de baños era móvil: se desplazaba mediante unos raíles hasta el mismo borde del mar. De esta manera quedaban al resguardo de miradas indiscretas los augustos bañistas y se les ahorraba la molestia de pisar la arena húmeda. El pabellón, diseñado por un ingeniero de la Marina, tenía unas líneas básicamente funcionales.

Otros pabellones tenían usos y características más cercanas a lo que hoy entendemos por "kioscos". El responsable de uno de ellos fue, una vez más, Cascante. Tenía función de mirador-merendero y estaba situado en uno de los promontorios de Comillas desde los que se divisaba más cerca el mar. En atención a aquel sitio, se le llamó el kiosco de la Cruz Verónica. Años más tarde se levantaría en el mismo lugar el monumento a Antonio López porque desde allí los reyes presenciaron la parada naval de la que luego se hablará. Podemos vislumbrar su aspecto –a falta de fotografías– gracias a una pintura mural que hizo Eduard Llorens para el Salón de Recepción del Palacio de Sobrellano, en la que se representaba aquel desfile de vapores. A juzgar por la misma, se puede deducir que era el típico mirador de madera con rasgos pintorescos: cubierta interior en forma de entoldado, aleros con guardamalletas, etc.

Pero el kiosco más interesante fue, sin duda, el proyectado por Antoni Gaudí. En realidad, habría que hablar mejor de dos, ya que en el verano de 1882 creemos que el joven arquitecto reformó el de 1881 para crear uno similar pero de mayor originalidad. El primero era calificado en las crónicas de la época como "kiosco chinesco" y el segundo como "kiosco de fantasía". Apenas se sabía nada de estas obras juveniles que manifiestan la precoz genialidad de su autor. Juan Bassegoda (BASSEGODA, 1985: 31) había publicado una fotografía de la segunda versión cuando estuvo emplazada en la Finca Güell de Pe-

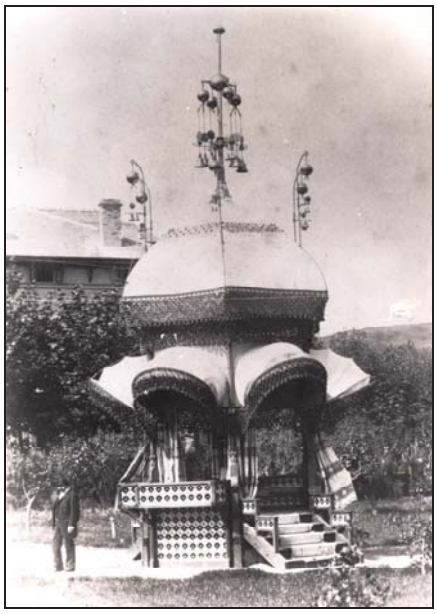
dralbes, pero ésta solo se pudo relacionar con Comillas cuando Antonio Sama (SAMA, 1992) descubrió la de la primera versión que había tomado el fotógrafo Leandro Desages durante las Jornadas de 1881.

Para entender en toda su complejidad la creación gaudiana hay que conocer los pormenores del encargo y para ello ha sido fundamental el testimonio de Rafael Minguet Joussaint (Minguet, s.d.), cronista real, quien afirmó que el kiosco era para el entretenimiento de la Princesa de Asturias. Ésta a la sazón apenas contaba con un año de edad, y ello explica el aire lúdico de esta glorieta concebida a modo de juguete arquitectónico. Otras de las características del kiosco era su musicalidad. De hecho, las crónicas a veces se referían a él en términos de "glorieta armónica". Ello era así porque Gaudí había colocado en la cumbre de su cúpula unas bolas de bronce afinadas que al chocar entre sí por el movimiento del aire, producían delicadas armonías. En realidad, la "caja armónica" de este edículo puede ser considerada como una hipertrofia espectacular de los móviles musicales o "campanillas del viento" de origen oriental, cuyo tintineo se utiliza para distraer a los bebés. Es decir, que estaríamos, en suma, ante una especie de sonajero monumental para una pequeña princesa.

Pero la obra del genial arquitecto era algo más que un pasatiempo infantil. Su construcción era extraordinariamente lujosa y en ella habían participado algunos de los mejores artistas e industriales catalanes: los pintores Ferrán, Morell, y Alexandre de Riquer, el ebanista Eudald Puntí con el escultor Llorenç Matamala, el sedero Benet Malvehy, el pasamanero Morató, las casas Janer (campanas de bronce), Chonabel (cristal tallado), etc. De hecho, el kiosco se convirtió en algo así como un manifiesto de las artes y las industrias catalanas del que hicieron abundante propaganda los medios de prensa catalanes, especialmente los más catalanistas. El diario *La Renaixença* publicó una extensísima descripción de la obra que, al final decía lo siguiente:

> *Difficilíssim, per no dir impossible, es fer una exacte y ben clara descripció d'aqueix complicadíssim templet que sens apartarse del gust oriental, tan apropiat á aquestas lleugeras construccions, ostenta un luxo y riquesa sens exuberancia y reuneix un carácter de novetat que 'l fa agradable a primera vista. En una paraula y per terminar, la glorieta tan destrament projectada y dirigida per don Antoni Gaudí y executada ab tres setmanas, ab tanta pulcritut, gust y justesa per los artífices catalans que hi han intervingut, es una joya que demostrará á tots quants la vegin y molt particularmente als Monarcas y cortesans espanvols que la estrenaran, lo molt que val y pot Catalunya, que may se cansa del travall y del estudi, per més que no's dispensi la protecció oficial que mereix la industria de son país*[2].

[2] *La Renaixensa*, 5 agosto 1881, ed. tarde, pp. 4901-4902.



Kiosco diseñado por Gaudí en 1881

Seguramente detrás de esta maniobra propagandística estaba Eusebi Güell, el mismo que cuatro años después encabezara la iniciativa de la entrega del *Memorial de Greuges* a Alfonso XII. En cualquier caso, e independientemente de estas connotaciones reivindicativas, es necesario reconocer la calidad y originalidad de la invención de Gaudí. Partiendo de las influencias del arte hindú –que había podido conocer visualmente a través de las colecciones de fotografías adquiridas por la Escuela Provincial de Arquitectura– creó un kiosco que no era arqueológico ni se parecía a los pabellones de ese género al uso. Su bulbosa silueta, erizada de bronces armónicos, parecía surgida de un cuento oriental y materializar así el anhelo de fantasía que impregnaba aquellas celebraciones.

LOS FESTEJOS. SARAOS, EXCURSIONES Y CONCIERTOS.

La estancia de la corte en Comillas se caracterizó por la falta de protocolo. Fueron muy pocos los actos oficiales realizados y los miembros de la familia real disfrutaron de una gran libertad. Este fue uno de los encantos que siempre recordarían Alfonso XII y sus hermanas de su estancia en la villa de Antonio López. Pero el marqués, por su parte, programó una serie de actividades y

festejos que hicieron todavía más gratos a los cortesanos los veraneos comillanos.

Una de las distracciones consistió en visitas a lugares pintorescos de los alrededores, algunas de las cuales fueron realizadas en barco. De ellas destacaremos dos excursiones a cuevas de la región en las que el interés científico por los orígenes de la humanidad y por la Geología se mezclaba con la experiencia pintoresca y con lo que podríamos llamar una "escenografía del descubrimiento".

La ya por entonces célebre pero recién descubierta cueva de Altamira, fue uno de los destinos de los ilustres excursionistas. Marcelino Sanz de Sautuola la había dado a conocer en 1880 y la polémica sobre la autenticidad de las pinturas rupestres no había hecho nada más que empezar, pero los monarcas y su cortejo no quisieron perderse el espectáculo de aquellas profundidades misteriosas. Una fantasmagórica iluminación con trémulos quinqués colocados en las paredes intensificaba la emoción del viaje subterráneo.

La otra cueva visitada fue la llamada de Numa. En este caso no se trataba de una gruta prehistórica, sino de una gran sima con espectaculares formaciones geológicas, que había sido descubierta por la compañía *Santander y Quirós* en el transcurso de sus prospecciones mineras. Su gran bóveda de estalactitas y el lago subterráneo hacían que en la imaginación de los excursionistas apareciera como un "palacio encantado". En este caso actuó de maestro de ceremonias Eusebi Güell, quien proyectó una teatral iluminación a base de antorchas de manganeso y luces de Bengala.

Leyendo las crónicas sobre estas excursiones, es inevitable pensar en los fantásticos relatos de Julio Verne y en el espectáculo de las grutas artificiales en las Exposiciones Universales. Los hijos de Antonio López, su yerno Güell y el propio monarca habían tenido una formación cosmopolita, por lo que no es de extrañar que quisieran introducir en el programa de festejos este tipo de amenidades tan en boga en la cultura burguesa internacional. Los grandes hallazgos de la espeleología como el de la gruta de Luruay abonaban también el terreno para la afición a los misterios del mundo subterráneo.

Otro género de espectáculos fueron los musicales, imprescindibles siempre en esta clase de celebraciones. Aparte de los conciertos diarios de la banda del regimiento de infantería de Burgos, los López programaron conciertos por todo lo alto para agasajar a los reyes. Uno de los momentos estelares del verano de 1881 fue el que dio en los jardines de Ocejo Ruperto Chapí. Le acompañaron 60 profesores de la *Unión Artística Musica*l y fue organizado por Rovira, el empresario del Teatro Real. La pieza principal del concierto fue la *Fantasía morisca*, obra del propio autor, que evocaba la corte granadina. Aquella velada musical del 28 de agosto encantó a un público que quedó cautivado no solo por la calidad de la composición y la maestría de los profesores, sino por la

mezcla de sensaciones que producían los aromáticos jardines –iluminados mágicamente con la luz eléctrica– y la intuida vecindad del mar.

La gala costó unos 1.000 duros, pero los planes de Antonio López eran mucho más ambiciosos y, si se hubieran cumplido sus deseos, hubiera habido en Comillas espectáculos verdaderamente grandiosos dignos de pasar a la historia. Según las informaciones de prensa, en efecto, el marqués había hecho gestiones para contratar a divos de la categoría de Julián Gayarre, Pablo Sarasate o la sueca Christina Nilsson. Ello hubiera sido ya un triunfo para el potentado cántabro, pero sus objetivos eran aún más ambiciosos porque además se había propuesto contratar a la diva de las divas, a la gran Adelina Patti, para cantar ante los reyes en Comillas. El proyecto era que participara en un espectáculo dirigido por el compositor Gabriel Fauré, acompañada por los tenores Nicolini y Massini. Lamentablemente, al final nada de esto se pudo llevar a cabo por problemas de agenda de los artistas (hay que tener en cuenta la precipitación con la que se tuvieron que preparar los festejos) y la indisposición de la Patti. Si los contactos hubieran fructificado habría habido actuaciones memorables en la villa de los López y el marqués se habría consagrado definitivamente como mecenas musical, pero sin duda el coste habría sido también astronómico dado el altísimo caché de los divos, muy especialmente el de la gran soprano italiana (se dice que en la temporada de 1888-1889 llegó a cobrar en Estados Unidos 500.000 dólares por función).

Otros de los grandes entretenimientos de los veraneos regios fueron los grandes saraos. Como los hoteles de los López y Satrústegui no disponían de salones con la suficiente amplitud para grandes reuniones con baile, éstas se hicieron en *La Coteruca*, un palacio acastillado que se había hecho construir en Comillas un indiano mataronense llamado Fermín Riera. Emplazado en lo alto de un cerro ("coteruca") con inmejorables vistas sobre Comillas y su bahía, disponía de un pintoresco mirador con cristales de colores desde el que Alfonso XII contempló en varias ocasiones el amanecer. En los amplios y confortables salones de *La Coteruca*, una mundanidad alegre y despreocupada bailaba al son del rigodón o la polka hasta la madrugada. El palacio de Riera y de su esposa Agustina Mitjans se convirtió en uno de los protagonistas de las Jornadas Regias y de sus memorables saraos nació una estrecha amistad entre el matrimonio y el monarca que fue recompensada con la Gran Cruz de Isabel la Católica. El edificio participó de la transformación de Comillas mediante una espectacular iluminación de más de 3.000 lámparas "a la veneciana", que encendían el palacio en las noches de fiesta como si fuera una ascua multicolor suspendida sobre la villa cántabra. Así lo describía el corresponsal de *El Día*:

> *En la cúspide de un elevado cerro, denominado la Coteruca por los comillenses, levantaron las artes, la riqueza y el buen gusto un palacio rodeado de expléndidos jardines en anfiteatro y cuya situacion bastaría á justificar su*

importancia; por permitir aquélla que desde las almenadas azoteas, se descubra un horizonte extensísimo por mar y tierra, que por esta parte alcanza hasta los Picos de Europa, si no la mereciera igualmente por la elegancia con que está decorado. Más de tres mil luces, dibujando las principales líneas del edificio y los jardines, lucían anoche en la Coteruca, que, vista desde Comillas, parecía un castillo de fuego sobre elevada cumbre, á cuyas reverberaciones veíanse ondular las banderas española y austriaca[3].

SOLEMNIDADES. APOTEOSIS DEL MARQUESADO

Pero no todo fueron bailes, baños de mar y excursiones en aquellos veraneos regios. Antonio López programó algunas ceremonias de un carácter más protocolario que perseguían varios objetivos: por un lado, exaltar el marquesado y el linaje recién ennoblecido de los López y, por otro, hacer ostentación de su imperio naviero al tiempo que expresar su agradecimiento y adhesión a la Corona.

El primer objetivo se cumplió mediante la solemne ceremonia de bendición de la Capilla-Panteón de Sobrellano. Este templo, concebido como una catedral gótica en miniatura, había sido proyectado en torno a 1878 por Joan Martorell i Montells, uno de los principales representantes del Eclecticismo en Cataluña. El mismo arquitecto es también el autor de los planos del Palacio de Sobrellano, que se construiría entre 1881 y 1887 adyacente al panteón. En aquel templo destinado a honrar la memoria de la familia, Antonio López no había reparado en gastos y se había gastado una enorme fortuna entre la construcción de lujo y riquísimos ornamentos litúrgicos. El mobiliario había sido encargado a Gaudí y espectaculares sitiales presidían la nave. Éstos fueron los utilizados por los monarcas en la ceremonia de bendición, que tuvo lugar el 28 de agosto de 1881. La solemne función, oficiada por el obispo Saturnino Fernández de Castro, fue inmortalizada por Llorens en una de las pinturas murales que posteriormente pasarían a decorar el Salón de Recepción del Palacio de Sobrellano, verdadero *sancta sanctorum* del marquesado. Allí aparecen retratados los sitiales junto a los monarcas y a los miembros de la familia López. El marqués no pudo contar con mejor ocasión para inaugurar el panteón familiar que la visita real. La presidencia regia del acto de la bendición le proporcionó unos grandes réditos publicitarios, ya que la prensa se hizo gran eco tanto de la ceremonia como de la capilla, cuya riqueza fue ampliamente comentada. Al tiempo que Antonio López y su estirpe eran públicamente homenajeados por el rey, el marqués se promocionaba como espléndido mecenas y magnífico anfitrión.

[3] "Viaje de la corte", *El Día*, 31 de agosto de 1882.

Para conseguir el segundo objetivo, el magnate comillano ideó una especie de parada naval frente a las costas de su villa natal. El acto, que se preparó como una sorpresa para el monarca, tuvo lugar el 26 de agosto de 1881 y, aunque una fuerte tormenta abortó parte del plan previsto, causó una gran impresión en Alfonso XII y en la opinión pública**:** frente a la bahía de Comillas desfilaron perfectamente empavesados 6 vapores de la *Compañía Trasatlántica* con casco de acero. Los monarcas y la corte contemplaron el insólito espectáculo desde el kiosco de la *Cruz Verónica* y hubieran ido a visitar los lujosos barcos si el tiempo no lo hubiera impedido. Esta escena pasó a formar parte también de las pinturas del Palacio de Sobrellano como hito memorable del marquesado y, años más tarde, el levantamiento del monumento a Antonio López en aquel mismo promontorio donde estuvo emplazado el kiosco, parecía evocar aquella demostración de poderío naval

EL SUEÑO DE UNAS JORNADAS DE VERANO.

Las estancias en Comillas durante los veranos de 1881 y 1882 dejaron un recuerdo indeleble en la familia real. El rey reconoció de manera franca la felicidad que había sentido en aquellos días y, a buen seguro, la experiencia se hubiera repetido durante bastantes años más si la muerte de Antonio López, primero, y la de Alfonso XII después, no hubieran dado al traste con su continuidad. De hecho, el palacio que se había comenzado a levantar en 1881 en los terrenos de Sobrellano parecía pensado para alojar al soberano.

El agrado que dejaron en la memoria del monarca las Jornadas de Comillas es revelador del especial ambiente que se vivió durante los dos magníficos hospedajes ofrecidos por el marqués. Durante aquellos dos veranos la rústica población se transformó en un Real Sitio mágico donde se alimentó la ficción de un cuento de las *Mil y una noches* (*Ese*, 1882, p. 63): "El aspecto del parque durante la noche es indescriptible: ambiente fresco, aromas deliciosos, la brisa y los ruidos del mar y la luz de la luna, en competencia con la eléctrica, iluminando la suntuosa basílica destinada á panteón de la familia; algo, en fin, de las narraciones de *Las mil y una noches*".

Al tiempo que los apartamentos se decoraban con todo el lujo y la ostentación de una modernidad burguesa y cosmopolita, los artificios de la jardinería, la arquitectura efímera y la luz eléctrica construyeron una fantasía oriental. En el espacio natural del parque de los López se hizo un ejercicio de metamorfosis similar al que se operaba en los grandes contenedores de hierro y cristal (invernaderos y "pasajes") del siglo XIX, donde se creaban climas artificiales.

Confirmando las palabras de *Ese*, el poeta Verdaguer (VERDAGUER, 1885: 41), que también fue protagonista de los hechos que comentamos en su calidad de capellán de la casa López, recordaría así sus vivencias en aquellas alegres celebraciones:

Los boscos de columnes de l'Alhambra / sostenien ses voltes de cristall;
era una perla buida cada cambra; / lluhíen ses parets com un mirall.
Reis hi dançaven i gentils donzelles, / vessant de pedrería i de perfums;
plovíen roses, diamants i estrelles / entre rius d'armonies i de llums.
Ja'l feia en la ribera, i a ses plantes / I'inmensa mar tenìa per estany;
bogaven en nau d'or princeps e infantes / com cisnes blanquinosos en llur bany
Palaus fa encara avui ma fantasía, / mes en la terra ja no'm fan feliç;
tots los palaus dels hòmens donaría / per un niu d'oreneta al paradís".

Tenemos pocas dudas de que esta visión "mágica" de Comillas como una Alhambra rediviva o un escenario imaginado por Sherezade, influyó de manera poderosa en el proyecto de *El Capricho*, una *folie* concebida por Gaudí para satisfacer el gusto caprichoso de un indiano. Esta exótica villa de reminiscencias indo-persas parece, en efecto, la petrificación del espíritu de las Jornadas Regias de 1881 y 1882. Construida en torno a un invernadero, fue concebida para crear paraísos artificiales y sugerir viajes imaginarios como los que se vivieron en las noches del estío comillano.



La Capilla-Panteón y al fondo el parque de Ocejo.
La Ilustración Española y Americana, 8 de septiembre de 1881

BIBLIOGRAFÍA

BASSEGODA NONELL, Juan (1985): "Imágenes de un Gaudí inédito", *La Vanguardia*, 10 de septiembre de 1985, p. 31.

MARTÍNEZ DE VELASCO, E. (1881): "Nuestros grabados. Viaje de SS. MM. á Galicia", *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXXIII, 8 de septiembre de 1881, p. 131.

MINGUET JOUSSAINT, Rafael: *Descripción de los viajes, jornadas, paseos diarios, casamientos y visitas verificados por Don Alfonso XII desde su proclamación a su muerte, 1874-85.* s. d. [manuscrito].

SAMA, Antonio (1991): "Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioskos de Comillas". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 2ª época, núm. 11, abril de 1991, pp. 37-52.

SAMA, Antonio (2011): *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Calvo Serraller, defendida el 10 de noviembre de 2011 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

VERDAGUER, Jacint (1885): "En Comillas", en *Caritat. Poesies estampades a favor de les víctimes dels terratrèmols d'Andalusia,* Barcelona, Estampa de Fidel Giró.

LA CIUDAD FILMADA COMO TESTIGO DE CONFLICTOS SOCIALES Y DEL DEVENIR HISTÓRICO

José Luis Sánchez Noriega

Profesor Titular de Historia del Cine. Departamento de Hª del Arte III (Contemporáneo).
Facultad de Geografía e Historia.
Universidad Complutense de Madrid.

RESUMEN
Una ciudad no sólo ofrece sus espacios más singulares como escenario para las ficciones cinematográficas, sino que en estas acaba por plasmar su historia y los conflictos más característicos que ha vivido. En el cine español, Madrid es la ciudad privilegiada cuyo siglo XX aparece en numerosas películas dando cuenta de la transformación física del paisaje urbano que es, también, testimonio de la evolución social e histórica. Entre los sucesos más importantes reflejados en esta filmografía madrileña están la guerra civil, la supervivencia de posguerra, el éxodo rural y los problemas de vivienda en el franquismo, y la violencia y delincuencia juvenil durante los ochenta.

PALABRAS CLAVE
Cine histórico, cine social, Madrid, ciudad, localizaciones, guerra civil, conflictos sociales.

ABSTRACT
The city not only offers the most unique locations as the setting for the fiction film, it also shows its own history and most characteristic conflicts lived through time. In Spanish cinema, the city of Madrid is privileged during the twentieth century; it appears in numerous films displaying the physical transformation of the urban landscape which is the testimony of the social and historical evolution. Among the most important events reflected in this filmography of Madrid are the Spanish Civil War, the postwar survival, the rural exodus and the housing problems during the General Franco regime, and the violence and juvenile delinquency during the eighties of the last century.

KEYWORDS
historical film, social film, Madrid, city, locations, Spanish Civil War, social conflict

INTRODUCCIÓN

La relación de una ciudad con las películas que la filman es muy compleja. Porque el cine funciona como espejo en que la ciudad se reconoce a sí misma, aumenta su autoestima con el aura que el propio hecho fotográfico otorga, pone de moda nuevos espacios o se descubre a sí misma en dimensiones y perspectivas ocultas u olvidadas y, por encima de todo, con las particularidades que una determinada evolución histórica en un contexto social le otorga la ciudadanía. Al margen de estudios sobre ciudades concretas en la pantalla (vid. Bibliografía en SÁNCHEZ NORIEGA, 2004), hay trabajos que indagan en el tratamiento de lo urbano, de ciudades reales e imaginarias, de la evolución histórica de las ciudades, las "reconstrucciones" de la ficción fílmica de ciudades del pasado, la arquitectura como paisaje cinematográfico y como anticipo de tendencias, las variaciones en función de los distintos géneros (BALLÓ e HISPANO, 2001; CLADEL y otros, 2001; CLAVARON y DIETERLE, 2003; Clarke, 1997; JOUSSE y PAQUOT, 2005; SHIEL y FITZMAURICE, 2001). Del cine rodado en Madrid y de la representación fílmica de la capital se han ocupado varias monografías (vid. Referencias) que, en su conjunto, ofrecen un panorama bastante exhaustivo. Por nuestra parte nos vamos a limitar a hacer hincapié en unos espacios urbanos en relación con el tiempo histórico y los conflictos reflejados en la pantalla, casi como un homenaje al documental con imágenes reconstruidas –entre ellas el propio asesinato, con Pepe Isbert como verdugo- *Asesinato y entierro de don José Canalejas* (Adelardo Fernández Arias y Enrique Blanco, 1912), cuyo centenario se celebra ahora y donde aparece la capilla ardiente del dirigente político en el Congreso de los Diputados, uno de los espacios más filmados.

FACTOR DE PESO EN EL CONFLICTO BÉLICO

El gran acontecimiento del siglo XX español –la guerra civil– es, también, la primera guerra no sólo de la que hay importantes testimonios cinematográficos, sino en la que el cine se convierte en arma de propaganda y, por tanto, factor de peso en el conflicto bélico. Por razones obvias, el cine filmado durante la guerra civil, así como el posterior que trata ese suceso histórico, hace de Madrid un escenario privilegiado. El semidocumental *Tierra de España* (Spanish Earth, 1937) de Joris Ivens con textos de Ernest Hemingway muestra el frente de la Ciudad Universitaria y las trincheras franquistas junto al Manzanares y la Casa de Campo; también hay imágenes de la Gran Vía con los efectos de los bombardeos. El pueblo de Fuentidueña de Tajo, en la carretera de Valencia, es la otra localización importante. En el citado *Último tren de Madrid* (Last train from Madrid, James Hogan, 1937) diversos personajes esperan al último tren que saldrá de la capital en dirección a Valencia, antes de que sea volada la línea férrea; pero no hay un plano rodado en nuestro país. La franquista *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) muestra exteriores en la ribera del Manzanares y la Casa de Campo; y Neville es también quien dirige el documental de propaganda *Ciudad Universitaria* por encargo del Departamento Nacional de Cinematografía de los nacionalistas, con exteriores en las facultades de Medicina y Filosofía, el Hospital Clínico de San Carlos, el parque del Oeste y palacio de la Moncloa.

A lo largo de la Transición democrática (1973-1982) el cine español revisa el pasado inmediato y, como es lógico, reescribe la historia de la guerra y la dictadura desde la perspectiva de los vencidos, hasta entonces negada. Aunque rodado en 1962, el documental de Frédéric Rossif *Morir en Madrid*, que recompone la desmembración de la República y el golpe fascista, no se estrena hasta 1978 en nuestro país. La obra teatral de Fernando Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, es llevada al cine con oficio por Jaime Chavarri en 1983. En los créditos iniciales aparece la imagen reconstruida fielmente de una pancarta con el lema "No pasarán. Madrid será la tumba del fascismo". En una casa de vecinos del entorno de la calle de Segovia se sitúa la acción, también aparecen lugares como los aledaños de San Francisco el Grande, la calle Toledo, la plaza de la Paja y la plaza de San Miguel. Los exteriores madrileños de *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) aparecen en secuencias de acción que no otorgan importancia al espacio, aunque sea reconocible: hay localizaciones en la Carrera de San Francisco y la Puerta de Moros; el entorno de la Plaza de las Ventas y la boca de metro; y el Cementerio del Este.

Uno de los primeros títulos importantes de este ciclo –como avala el millón y medio de espectadores convocados– es *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), con un trío formado por un soldado republicano que intenta pasar a Francia acabada la guerra, una aspirante a vedette y el cacique y estraperlista

que la mantiene como querida. En una secuencia aparece una larga conversación en el café Barbieri, junto a la plaza de Lavapiés, cuya boca de metro sale en otro momento; también aparecen los puestos del mercado del Pasaje Doré –que da nombre a la actual sala de proyección de Filmoteca Española– y cafés, teatros, clubes, etc., con el mundo del espectáculo de revistas y cupletistas.

El mismo Pedro Olea había filmado un año antes la adaptación de Pérez Galdós *Tormento*, con exteriores en la plaza de las Descalzas Reales, el Retiro y calles del Madrid de los Austrias; Concha Velasco encarna a la manipuladora Rosalía, que quiere controlar el matrimonio de su primo indiano (Paco Rabal) y le reprocha que vaya a casarse "con cualquier fuencarralera". Como en *La colmena* (Mario Camus, 1982) o *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986) hay reconstrucciones: en estas dos aparece la vida vespertina de los cafés y las casas de citas toleradas. En la adaptación de la emblemática novela de Luis Martín Santos, quedan contrastadas la vida en las chabolas, la pensión donde vive el médico, el prostíbulo y la casa de la alta burguesía del amigo del protagonista; la Plaza Mayor y el cementerio de la Almudena son algunos de los lugares reconocibles. Los créditos del rodillo final desfilan con el tema tan madrileño de "Los nardos" en versión de organillo.

Como contraste, el ciclo de cine anticomunista tiene varios títulos con protagonismo de la ciudad, entre ellos *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), ambientada en la guerra; *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952), con un fugitivo polaco que se refugia en la capital ayudado por un republicano y luego es acusado de un crimen en una ciudad hostil por los enemigos comunistas; *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), con Paco Rabal como criptocomunista enviado a asesinar a su padre, alto cargo del gobierno franquista; y *La noche y la paloma* (José María Forqué, 1958), con un exiliado español que regresa a Madrid para sembrar el odio… Este ciclo "ofrece siempre la misma hipótesis: un español o extranjero es educado en comunismo en un país foráneo. Allí recibe el encargo de regresar a Madrid y de operar como un terrorista destruyendo al máximo la vida de los españoles. El odio viene de fuera, y la ciudad, según el director o la película, salvará o ejecutará al joven comunista" (DELTELL, 2006, 68).

REALISMO TRUFADO DE TERNURA

La censura y la sospecha de instancias oficiales del franquismo hacia un cine que, simplemente, reflejara la realidad han impedido el desarrollo de algo parecido al neorrealismo italiano; y aunque con menor dosis de autenticidad, denuncia social y trasfondo de discurso político, hay en los años cincuenta del siglo XX algunos títulos que merecen la pena como testimonio de una sociedad, su mentalidad y los conflictos cotidianos. El título más notable de este realismo social es *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), que logra las

mínimas mutilaciones gracias a la adscripción falangista de sus creadores. La boca del metro de Lavapiés vomita en una ciudad hostil a la familia campesina y aparecen plazas, corralas y parques madrileños como hervideros de gente que intenta sobrevivir en una ciudad donde triunfan los estraperlistas con engaños y promesas de falsas carreras de actrices a jóvenes provincianas.

Similar espíritu se aprecia en *Mi tío Jacinto* (1956) del siempre solvente Ladislao Vajda: un relato en tiempo continuo de una jornada completa durante la cual un derrotado torero en compañía de su sobrino ha de conseguir el dinero necesario para alquilar un traje y ganarse un dinero en una charlotada nocturna en Las Ventas. Desde las chabolas de los arrabales a las calles empedradas del Rastro donde se dan pequeños timos y la Plaza Mayor donde se pide limosna con un organillo, la cinta es generosa en exteriores madrileños realistas de los que se ha excluido a propósito cualquier monumento, vistas cosmopolitas y edificios emblemáticos.

Un comienzo un tanto sorprendente para la época es el de *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1951), donde la voz en *off* explica –sobre imágenes de una cámara instalada en la plaza de Cibeles– que trataban de filmar un documental sobre Madrid con el riesgo de caer en todos los tópicos (se dice: "Madrid es el corazón de España, el cerebro de la patria, el pulso de la nación" para ironizar a continuación: "¡Qué bonito nos ha salido este final!") y limitarse a los lugares monumentales. Optan por camuflar una cámara en una camioneta y "salimos a la calle para inventar nuevamente el neorrealismo" explica la voz. Van a la plaza de Toros cuando se encuentran con un cura al que siguen hasta las cuevas y chabolas de un lugar de la ciudad cercano pero muy distinto, alejado del turismo… A partir de ahí se narra la gesta de un cura-ventrílocuo que funda un orfanato en el depauperado barrio que le ha tocado en suerte, en el mismo espíritu de *La ciudad de los muchachos* (Men of Boys Town, Norman Taurog, 1941). El guión original estaba ambientado en Vallecas, donde el cura tenía que evangelizar una barriada de obreros ateos, pero la censura exigió una serie de cambios; en el resultado final queda constancia de la pobreza de los suburbios, aunque la carga social está desactivada.

Similar esquema de ambiente de delincuencia juvenil y compromiso del cura está presente en *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), que tiene exteriores en la iglesia de San Cayetano de la calle Embajadores, Ribera de Curtidores y todo el entorno del Rastro, el Viaducto y la Plaza de Oriente, cuya cotidianeidad refleja con marcado talante neorrealista. Aunque los conflictos de fondo quedan edulcorados por el director que se ponía al servicio de Antonio Molina y Joselito, la productora "disidente" Altamira intenta con este título una andadura más comprometida. En el cine católico de estos dos títulos la capital es una ciudad de pecado o de barriadas paganas necesitadas de la figura redentora del sacerdote.

La actriz Ana Mariscal es una de las pocas mujeres en pleno franquismo que se pone detrás de la cámara. Rueda una historia de sabor neorrealista, *Segundo López, aventurero urbano* (1953) en la que es patente su valor documental, pues, como indica la directora "Mejor que representar el Madrid de los tópicos castizos, he preferido enfocar la cámara hacia el Madrid cotidiano de nuestros días, sea en los barrios populares, sea en los aristocráticos. Dos terceras partes de la acción transcurren en exteriores y hasta las buhardillas son reales". La misma autenticidad se ha buscado en *El pisito* (1959), entrañable drama de dos novios condenados a la soltería por carecer de vivienda que se estrenó tarde y en muy malas condiciones, y el humor negro de *El cochecito* (1960), ambas dirigidas por Marco Ferreri y coescritas con Rafael Azcona.

Ese primer título de Ferreri, junto a la citada *Surcos* y *El inquilino* (1957), ambas de Nieves Conde, y otras como *Historias de Madrid* y *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1967), subrayan en pleno franquismo las dificultades para acceder a una vivienda digna. Como se sabe, *El inquilino*, ambientada en Lavapiés, es una comedia donde el humor no impide la crítica hacia la corrupción y diferencias sociales y el final –con el protagonista encarnado por Fernán-Gómez instalándose con su familia en plena calle al no conseguir una casa donde alojarse- fue censurado por el Ministerio de la Vivienda. Se revisa el caso y la junta de censura argumenta con las cifras de 1,2 millones de familias sin viviendas dignas, según datos del propio ministro del ramo. Tanto en ésta como en *El pisito* se subraya "la especulación urbanística por parte de los propietarios de edificios, la bendición (sueño de todos los obreros madrileños) de ser inquilino de una vivienda de renta antigua, los realquileres, las corralas insalubres, las calles y patios abarrotados de niños que no caben en sus casas… Y por supuesto, la angustia de los protagonistas por encontrar una vivienda estable donde rehacer o comenzar sus vidas" (DELTELL, 2006, 247). Por su parte, en *Historias de Madrid* se hace testigo a la diosa Cibeles de las dificultades de unos vecinos amenazados por un desahucio debido al riesgo de derrumbe del bloque que queda suspendido por una providencial tormenta; a partir de ahí se organiza una resistencia ciudadana por la que se consiguen nuevas viviendas.

En un notable giro, donde se da paso a la perspectiva juvenil de los propios protagonistas, tanto *Los chicos* (Marco Ferreri) como *Los golfos* (Carlos Saura), ambas de 1959, reflejan las dificultades de supervivencia de jóvenes de barriada, sus primeros amores y ardores, las tensiones e ilusiones por realizar su vocación. En la primera, la plaza de toros de Las Ventas es, como en tantos casos, el santuario laico al que peregrinan los maletillas en busca de su oportunidad, aunque se repiten secuencias en un quiosco instalado en la avenida Felipe II, con el Palacio de los Deportes en construcción al fondo, y también se filma una feria y verbena junto a San Francisco el Grande y los jardines junto

al Viaducto. El título de Saura, auténtico primer golpe de claqueta del Nuevo Cine Español, está basado en unos reportajes de Daniel Sueiro sobre el mercado de Legazpi. Poco después se filma *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963), según la novela de Juan Antonio Zunzunegui, un drama realista, pronto convertido en título maldito, cuya acción se sitúa en el barrio de Maravillas (luego llamado de Malasaña). Del mismo año es la obra única del novelista y cineasta Jesús Fernández Santos *Llegar a más*, sobre el espejismo consumista y capitalista que para algunos jóvenes tiene la sociedad del momento y que se plasma en el ocio de la Gran Vía.

OPTIMISMO Y VOLUNTAD COSMOPOLITA

En esos mismos años cincuenta y en la década siguiente, el devenir histórico también viene reflejado por lo que se ha llamado la comedia del desarrollismo, una forma de españolada que muestra la evolución de la sociedad y la transformación de la capital en un entramado urbano más moderno y cosmopolita. La plaza de Cibeles es prácticamente el espacio único y privilegiado de la comedia *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956), un título que cultiva el ternurismo con una historia sobre la paternidad estrenada de un Manolo ya madurito y los problemas que surge con una hija adoptada ya mayor. En esa plaza regula un inusitadamente fluido tráfico Manolo (Manolo Morán), un tipo popular que disfruta de la amistad de las gentes y la admiración de todo el mundo por su labor profesional.

También resultan muy madrileñas las comedias amables de José María Forqué *Un millón en la basura* (1967) y *Un día perdido* (1954), con unas monjas que recorren la ciudad tras haber hallado un niño en la estación de Mediodía. La primera ofrece numerosas localizaciones del centro de la ciudad, por el que deambulan Julia Gutiérrez Caba, López Vázquez y Juanjo Menéndez sumergidos en un sinvivir por el agobio para evitar ser desahuciados y el deseo de quedarse con el dineral encontrado. El mismo tono tiene la entrañable *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955) con exteriores en la plaza de Alonso Martínez y la iglesia de San Manuel y San Benito, además del protagonismo de la emisora Radio Madrid de Gran Vía donde se celebra el concurso. Preludiando los cambios sociales de la comedia desarrollista, en este título el casticismo ha dado paso a una ciudad más abierta, de clase media voluntariosa, con mujeres que trabajan fuera de casa, inventores y gente con iniciativa, etc. Se muestra la supervivencia en una "España protoindustrial que contempla todavía el desarrollo capitalista como una quimera, habitada por un proletariado urbano subempleado y por el excedente agrario que, armado de ingenio y azuzado por la necesidad, debe buscarse la vida por los escenarios de Madrid en pos de un precario consumismo alentado por la publicidad" (PÉREZ PERUCHA, 1997: 367).

En el caso de la comedia desarrollista que se inicia a finales de los cincuenta, es evidente el cambio de registro de un cine que se plantea deliberadamente renunciar a la perspectiva costumbrista, el retrato social o la crónica de la época en beneficio de un tipo de ambientación y de valores presuntamente cosmopolitas. La austeridad de la autarquía da paso al consumismo de las radios de transistores, los automóviles, la ropa de moda y hasta el totémico televisor que preside la sala de estar. El clima festivo de las historias, un notable sentido del progreso económico y la apertura del turismo otorgan un talante optimista a los conflictos. Desaparecen los barrios populares del centro de la ciudad y las infraviviendas del extrarradio y surgen los bloques de viviendas y las urbanizaciones de chalés; no en vano, se trata de Madrid en technicolor. Hay un regusto manifiesto en mostrar la ciudad con vistas turísticas, como si de un publirreportaje se tratara, y hasta cierto exhibicionismo de espacios monumentales y lugares reconocibles.

Así sucede, por ejemplo en *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), donde los títulos de crédito iniciales transcurren en una secuencia documental con imágenes aéreas del Madrid turístico (Puerta de Alcalá, Cibeles, Plaza de España, Gran Vía, estadio Santiago Bernabeu, hipódromo de la Zarzuela, Ministerio del Aire, Palacio Real, Parque del Retiro y, para que no enfade la mitad de la afición, estadio Vicente Calderón) y la canción de fondo que da título a la película. Como suele suceder en muchos casos en el cine, el *raccord* o continuidad espacial deja mucho que desear para quien conozca la ciudad, pues la "Fiesta de la Banderita" viene plasmada con un desfile donde una banda de música militar interpreta el tema principal mientras se pasea por toda la ciudad (Castellana –entonces Avenida del Generalísimo–, Gran Vía, parte alta de Princesa con el arco de triunfo dedicado a Franco al fondo). Las escaleras de los Jerónimos sirven para que las chicas de la Cruz Roja se imaginen sus bodas, en una secuencia que hoy produciría urticaria hasta en las personas con menor sensibilidad feminista.

En la misma sintonía, al año siguiente *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959), también con Concha Velasco y Tony Leblanc encabezando el reparto, es otra comedia más romántica que se recrea en los ejes Alcalá-Gran Vía y Recoletos-Paseo del Prado y entrelaza varias historias de parejas y ligues. Se ha valorado su talante documental; en la última secuencia, el ascensor de la Torre de Madrid se sale del edificio y se eleva al cielo.

Algunos de los cómicos más celebrados de la españolada de los sesenta (Tony Leblanc, José Luis López Vázquez, Antonio Ozores) participan en las aventuras picarescas de *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1967), donde el espectador asiste a la ficticia rifa de un coche de lujo aparcado en la Gran Vía, el timo del toco mocho en los aledaños de la estación de Atocha o el improbable negocio de pasear turistas a base de "robarlos" a la competencia en las mismas

puertas del Museo del Prado. También aparecen las oficinas "modernas" de un bloque de diseño cosmopolita donde trabaja la hermana de Leblanc, interpretada por Concha Velasco. Protagonizadas también por pícaros y supervivientes están la citada *Fulano y Mengano*, y las obras de Pedro L. Ramírez *El tigre de Chamberí* (1957) y *El gafe* (1958).

DE LOS CONFLICTOS DE LA TRANSICIÓN A LA CIUDAD VERTICAL.

Como queda dicho, el cine del período de la Transición política es más rico en revisiones del pasado histórico –particularmente la posguerra y el franquismo- que en análisis del presente y de los conflictos que se están dirimiendo, con la conquista de las libertades, la consolidación de la democracia política y el aislamiento y disolución del *búnker* y de lo que se ha llamado el franquismo sociológico.

El ciclo de José Luis Garci que hace crónica de la Transición, formado por *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979), está rodado en Madrid, con abundancia de localizaciones en la capital. En la primera, una historia de adulterio y educación sentimental y sexual ambientada en el decisivo otoño de 1975, el abogado izquierdista vive en la colonia del Retiro y, además de calles céntricas, aparece edificio del Tribunal Supremo y la cárcel de Carabanchel en un inexistente y triste descampado. Muy en consonancia con esta trilogía, *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980), al igual que las anteriores con guión del director y de Garci, cita barrios obreros donde un grupo de tipos de clase media que forman una célula comunista reparten propaganda ilegal. Los créditos iniciales, con música de Federico Chueca, se componen de imágenes de las calles de Madrid actuales y del pasado, entre las que destacan las del eje Alcalá-Gran Vía-Plaza de España. El trágico episodio del asesinato de abogados laboralistas de la calle Atocha por parte de la extrema derecha en esos años está reconstruido en *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978). Poco después, el díptico *El crack* (1981 y 1983) de Garci es una estimulante propuesta de un género no muy frecuentado por nuestro cine y su protagonista, el detective Germán Areta que encarna Alfredo Landa, tiene su oficina en una bocacalle próxima a la Gran Vía. El Madrid reflejado en estos policíacos es gris, de tonos azulados y metálicos, con abundancia de atardeceres; casi en la antítesis de las comedias del desarrollismo, la ciudad es áspera, con conflictos amargos debajo de las carreras de éxito.

El cine de Eloy de la Iglesia o de José Antonio de la Loma es pródigo en historias de delincuencia juvenil ambientadas en barrios de la capital, y que corresponden a un momento de incremento de la inseguridad ciudadana en los 80, al igual que sucede con *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), que se rueda en Villaverde. El primero de ellos filma en los ochenta las morbosas denuncias

Miedo a salir de noche (1980), *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982), y la adaptación teatral *La estanquera de Vallecas* (1987), mientras De la Loma es autor de *Perros callejeros* I y II (1977, 1979), *Los últimos golpes de El Torete* (1980) o *Yo, el Vaquilla* (1985), todas ellas de ambientes suburbiales y macarras. Ya en la década siguiente destaca la adaptación de la novela inconformista de un autor joven *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) que es el retrato de una generación nihilista que vive en el filo de la navaja; además de la Castellana –con la recordada secuencia de chicos colgados del puente de Juan Bravo en una apuesta absurda, imagen que plasma el vértigo radical en que se instalan los jóvenes y ha servido para el cartel del filme- hay una carrera de coches en túneles y en la M-30. Algunos planos generales de la ciudad se asemejan a cuadros de Antonio López. En 1996 Carlos Saura filma *Taxi* en la que la ciudad nocturna es escenario de agresiones neonazis a cuantos se apartan del canon racial o conductual del prototipo español; el mismo espacio de la noche violenta es el marco de la interesante *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999).

En un registro de comedia, dos filmes de Fernando Colomo rodados en el mismo espacio urbano proporcionan elocuentes retratos sobre estilos de vida de diferentes épocas. de Basada en una aplaudida pieza de teatro de Alonso de Santos, *Bajarse al moro* (1989) muestra a un ingenuo policía nacional interpretado por Antonio Banderas en un contexto de tráfico y consumo de marihuana en una terraza del barrio de Lavapiés y con una amiga que tiene un puesto en el Rastro de Ribera de Curtidores. La estación de Atocha es el punto de partida y llegada para el viaje en busca del hachís a que hace referencia el título. Colomo vuelve a Lavapiés –ahora decididamente multiétnico– para la comedia *El próximo Oriente* (2006), un enredo sobre una chica bangladeshí, de familia musulmana, que queda embarazada de un casado llamado Abel y, al final, se casa con el hermano de éste, Caín. Rueda en el entorno de la calle Ministriles y la calle Amparo y se parodia la entidad de ahorro más importante de la región con una oficina de Caja Madroño cuyo anagrama es una silueta de este árbol.

Álex de la Iglesia, poseedor de una fuerte capacidad para el diseño visual de sus fotogramas, sorprende con esa mezcla de esperpento, comedia negra e intriga satánica que es *El día de la bestia* (1995) en la que recrea espacios muy reconocibles de Madrid y saca partido de ellos: el edificio Carrión, ubicado en Callao esquina a Gran Vía que alberga al Cine Capitol, con su anuncio de la tónica Schweppes, adquiere protagonismo cuando los tres protagonistas se asoman peligrosamente y cae al vacío el presentador de un programa esotérico de televisión; en la calle Preciados unos Reyes Magos que reciben cartas de los niños son tiroteados por la furia nihilista de los apocalípticos; varios interiores están rodados en un piso de la calle Desengaño y el canal de televisión

se ambienta en el edificio de la agencia Efe, en la calle Espronceda; pero, sobre todo, en el desenlace adquieren protagonismo las torres KIO de la plaza de Castilla, aún en construcción, ya que son apreciadas como símbolo satánico y allí tiene lugar la pelea final contra el Diablo con aspecto de macho cabrío. Poco después, en *La comunidad* (2000) se vale de la arquitectura bancaria de la intersección de la calle Sevilla y Alcalá, en concreto, el edificio del antiguo Banco de Bilbao coronado por las cuádrigas de Higinio Basterra para un espectacular desenlace en el que los planos generales permiten ver los edificios anejos. Por si la referencia madrileña no era suficiente, los protagonistas se citan al final en la cafetería "El Oso y el Madroño" ubicada en la calle de la Bolsa, donde reparten billetes mientras cantan *Estudiantina portuguesa* ("Ay, Portugal ¿por qué te quiero tanto?..."), tema de *Las Leandras* popularizado por Celia Gámez.

La zona más cosmopolita de Castellana está presente en la ya citada *Abre los ojos*, con una vertiginosa secuencia filmada en la azotea de la Torre Picasso desde la que se domina toda la zona de Azca; también hay exteriores en el Parque del Oeste y la calle Alfonso XI, con el Museo del Ejército al fondo. En esta película, como en *El día de la bestia* con las torres KIO, en *La flor de mi secreto*, en las imágenes del edificio España de *El corazón del guerrero* o en *El club de los suicidas*, se lleva a cabo lo que Junkerjünger (2007) llama una "*exploración vertical* de Madrid que va desde el metro hasta lo alto de las torres, todo a costa de la perspectiva horizontal". Las torres inclinadas de la plaza de Castilla poseen un evidente carácter metafórico, no sólo en el relato satánico, sino también en la relación de los personajes de *Abre los ojos* (se ven al fondo de las imágenes filmadas en la azotea de Torre Picasso), y del padre y el hijo que conversan en *Éxtasis* (Mariano Barroso, 1996) y, sobre todo, en la oposición entre las casitas bajas de un barrio moribundo de *Carne trémula* y esos colosos de hormigón, acero y cristal que desafían la gravedad y se yerguen como símbolo de un Madrid transformado que aspira al *skyline* cosmopolita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓ, Jordi e HISPANO, Andrés (2001), *La ciutat dels cineastas*, Barcelona, CCCB y Diputació de Barcelona.

CABEZA SAN DEOGRACIAS, José (2005), *El descanso del guerrero: el cine en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Rialp.

CEBOLLADA, Pascual y SANTA EULALIA, Mary G. (2000), *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*, Comunidad de Madrid.

CLADEL, Gérard y otros (2001), *Le cinéma dans la cité*, París, Kiron-Éditions du Felin.

CLARKE, David B. (1997), *The Cinematic City*, Londres, Routledge.

CLAVARON, Yves y DIETERLE, Bernard (eds.) (2003), *La mémoire des villes*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne.

DELTELL, Luis (2006), *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque.

GARCÍA-RAYO, Antonio; DOMINGO, Javier y ALAMINOS, Eduardo (2008), *Así es Madrid… en el cine*, El Gran Caíd y Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid.

GONZÁLEZ TORREBLANCA, Nieves (2007), *Madrid, patio de butacas. Crónica social de los cinematógrafos madrileños*, Madrid, La Librería.

JOUSSE, Thierry y PAQUOT, Thierry (2005), *La ville au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma.

JUNKERJÜRGEN, Ralf (2007), «Cuando Nueva York imitó a Madrid. Perfiles de la capital en el cine español de los noventa», en Burkhard Pohl y Jorg Türschmann (eds.), *Miradas glocales. Cine español en el cambio del milenio*, Madrid, Iberoamericana, pp. 40-54.

LÓPEZ SERRANO, Fernando (1999), *Madrid, figuras y sombras : de los teatros de títeres a los salones de cine*, Madrid, Complutense.

MARTÍNEZ, Josefina (1992), *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Consorcio Madrid 92 e ICAA.

Nikelodeon, nº 7, verano de 1997, monográfico "Madrid y el cine".

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.) (1997), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.

SANZ LARREY, Gonzalo (2003), *De Madrid al cine: una pantalla capital*, Madrid, Centro Cultural de la Villa.

SHIEL, Mark y FITZMAURICE, Tony (eds.)(2001), *Cinema and the City. Film and urban societies in global context*, Oxford, Blackwell.

VVAA. (2000), *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios,* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

COMUNICACIONES

¿LA DESIMBOLIZACIÓN DE LA CIUDAD? EL PARÍS TRIDIMENSIONAL DE CÉDRIC KLAPISCH

Mónica Tovar Vicente

Estudiante de Doctorado Facultad de Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid.
monica.tovar.vicente@gmail.com

RESUMEN
París es la capital del séptimo arte desde su nacimiento: Allí fue donde se proyectaron, por primera vez, los cortometrajes de los hermanos Lumière y, poco después, se ensalzaba como localización obligatoria para la mayoría de las películas francesas. La ciudad empezaba a ser comunicada y alcanzaba un estatus dominante dentro del grupo de las urbes filmadas que ha mantenido, casi invariablemente, a lo largo de la Historia del Cine. Actualmente sigue siendo uno de los escenarios fílmicos urbanos más destacados, como manifiestan diversas cifras: Según el Ayuntamiento de París, la metrópolis alberga una media de 800 rodajes al año (diez diarios) y seis de cada diez turistas declaran que su visita ha sido incitada por el cine. Sin embargo, esta presencia mantenida en la producción del séptimo arte ha conllevado el establecimiento de un estereotipo contra el que se manifiestan muchos de los directores galos contemporáneos (e, incluso, algunos internacionales), quienes realizan obras que se desvían de ese patrón con el objetivo de mostrar a la ciudad despojada de todos aquellos emblemas, iconos y rasgos que se le asocian y que, prácticamente, permanecen imperturbables cuando esta es mostrada en una creación cinematográfica. Uno de los casos que

mejor escenifica esta ruptura es el que se estudia en este trabajo: El largometraje *París* (Cédric Klapisch, 2008), muestra a la ciudad gala como el resultado de la coexistencia de tres personalidades: La histórico-patrimonial, la económico-industrial y la pasiva-observadora (entendida como la de la urbe que ve vivir a sus habitantes; que, simplemente, es el decorado, el lienzo, el escenario en el que estos realizan sus actos). Una mirada tridimensional que, como se explica y justifica en los diferentes apartados, da lugar a un retrato equitativo y fiel de lo que es la capital francesa actual.

PALABRAS CLAVE
París, Ciudad, Personalidad, Identidad, Observadora, Histórico-patrimonial, económico-industrial, Emblema.

ABSTRACT
Paris is the seventh art's capital since its birth: The shorts of the Lumière brothers were projected, for the first time, there and, a bit later, the city was praised as an obligatory location for the majority of the French films. The city began being communicated and reached a dominant status inside the group of the filmed cities that it has kept, almost invariably, along the History of the Cinema. Nowadays, Paris is one of the most distinguished filmic urban settings, as different numbers express: According to the Paris hall, the city puts up 800 shootings around a year (ten a day) and six of ten tourists declare that their visit has been incited by the cinema. However, this maintained presence in the production of the seventh art has caused the establishment of a stereotype which most of the contemporary French directors (and, even, internationals) are opposed to; they create works which are distanced to this model with the objective of showing the city without all the emblems, icons and characteristics that are associated to it and which are, practically, imperturbable when the city is showed in a cinematographic creation. One of the cases that better stage this rupture is the one that is studied in this article: The film *Paris* (Cédric Klapisch, 2008) shows the French city as the result of the coexistence of three personalities: The historical-patrimonial, the economic-industrial and the passive-observer (this one like the city that looks living its habitants; that is, simply, a decorated, a cloth, the setting in which they realize their acts). A three-dimensional vision which causes a fair and loyal portrait of the present French capital.

KEYWORDS
Paris, City, Personality, Identity, Observer, Historical-patrimonial, Economic-industrial, Emblem.

PARÍS EN LA PANTALLA: DE LOS ALBORES CINEMATOGRÁFICOS A LA ACTUALIDAD

> *Muda o parlante, reconstituida en estudio o sorprendida en su realidad idealizada o desmitificada… París no sólo imprimió su propia evolución en el cine que captó su imagen, sino también, es metamorfoseada en función de las miradas con que la cámara la retrata.* (BINH, 2006: 13)

Así es como N. T. Binh definía a la capital francesa fílmica. Una ciudad que se convertía en la capital del séptimo arte por derecho propio el 28 de diciembre de 1895, cuando el Salón Indio de *Le Grand Café*, ubicado en el Boulevard des Capucines (9ème arrondissement)[1], acogía la primera proyección privada de los que han sido considerados los padres del cine: Los hermanos Lumière. Aunque sus obras se habían rodado en otras localizaciones, fue a partir de ese momento cuando la capital francesa empezó a erigirse como localización principal de la mayoría de las producciones galas: Desde entonces, el Jardin des Tuileries (1er), la Place de la Concorde (8ème), el Arc de Triomphe (8ème), los muelles del Sena o la Opéra Garnier (9ème) se convertían en habitantes asiduos de los planos cinematográficos. Paralelamente al desarrollo de la actividad, aumentó el número de espacios parisinos que quedaban registrados en las películas sensibles y que lo hacían respondiendo a las características de géneros, estilos o temáticas concretos. De este modo, durante los años 20 el París más naturalista de directores como André Antoine, convivió con el propio de las postales defendido por los seguidores del realismo poético y cuyo máximo representante fue René Clair (*Paris qui dort*, 1923)[2]; la década de los 30 implicó la interpretación de la ciudad de acuerdo a la normativa del *polar*, el cine negro francés, presente en títulos como *Dans les rues* (Victor Trivas, 1933) y *Le crime de Monsieur Lange* (Jean Renoir, 1936). Por su parte, el período que cubre las décadas de los 40 y los 50 supuso el afianzamiento de dos de los modelos ya citados: El París de postal y el nocturno, que albergaba los crímenes y los melodramas. Un diálogo relevante y que marca el inicio de una dualidad estilística y de muestrario urbano que se ha mantenido, prácticamente intacta, durante la Historia del Cine, si bien, viéndose determinada por las diferentes

[1] El término francés "arrondissement" se traduce en castellano por "distrito". Remite a las grandes unidades en que se encuentra dividida la capital francesa, como se explica en un epígrafe posterior. A partir de esta referencia, cuando se citen los arrondissements, se hará de acuerdo al modelo empleado en el país francés: 1er para el primer distrito, 2ème para el segundo y así sucesivamente.

[2] Las cifras que aparecen acompañando a los títulos de las películas son las de su año de estreno, en Francia, cuando el nombre está escrito en francés, y en España cuando lo está en castellano.

etapas que se le han identificado y por la propia evolución de la actividad artístico-creativa.

Uno de los momentos más determinantes para la identidad del cine galo fue 1959, año en el que nace la *Nouvelle Vague*, una corriente inspirada en las teorías de André Bazin y que encuentra en François Truffaut, Jean-Luc Godard (autor de la película que le da origen: *Al final de la escapada*), Alain Resnais o Éric Rohmer a algunos de sus nombres más relevantes. Con estos jóvenes cineastas que se habían formado, en su mayor parte, en las columnas de la revista *Cahiers du Cinéma*, París se convertía en un mero espectador, en el lienzo en el que los actores daban vida a sus personajes, viéndose despojado de ese papel determinante para el desarrollo del relato que se le había atribuido durante las décadas precedentes.

Por tanto, es en este momento donde se identifica el nacimiento de la ruptura con esa imagen urbana mantenida que había conllevado la permanencia e, incluso, reiteración de determinados espacios y elementos arquitectónicos y artísticos sin los cuales no se habría entendido a la ciudad. Un punto de cierto retorno, pues ahora ya no se consideraba necesario tener que incluir planos de esos elementos, bastaba con citarlos como contextualización geográfico-espacial de las narraciones; e, igualmente, eran el espíritu de la ciudad, las emociones y sensaciones que se le habían asociado y con los que se la habían identificado, los que ejercían como fuente de inspiración. Y esto es, precisamente, lo que se apreció en los años 80, cuando realizadores como Jean-Jacques Beineix, Léos Carax o Luc Besson, influenciados por las técnicas de la publicidad y el videoclip, mostraron a un París poético, fantástico.

Pero, junto a esta tendencia se presentó otra que, contribuyendo a la persistencia de esa dualidad creativa de la que se hablaba anteriormente, posicionó a la cámara en la periferia. El cine salía del centro de la ciudad, donde se había encontrado desde sus orígenes, para ampliar su mirada y mostrar a la realidad de la sociedad francesa de esa década: La inmigración, la religión, la delincuencia y el feminismo se convertían, así, en los nuevos temas de la producción gala. Sin embargo, su dominio fue breve, ya que, en el decenio siguiente los cineastas regresaban al núcleo urbano bajo la premisa de ensalzar a uno de los calificativos con los que se conoce a la urbe: El de "la ciudad del amor".

En cuanto al cine francófono que se viene realizando desde el año 2000, se caracteriza porque mantiene su dualidad tradicional, si bien, sustentada en parámetros diferentes a los ya señalados: Partiendo del realismo, determinados directores (entre los que se encuentra Cédric Klapisch) dan una visión más naturalista e, incluso, documental de la ciudad frente a otros (como Jean-Pierre Jeunet –*Amélie*, 2001–) que la muestran desde una óptica más fantástica. Dos tendencias opuestas en el tratamiento, pero no en el resultado: Todos, inspirados por los autores de la *Nouvelle*, recurren a escenarios poco conoci-

dos, pero siempre ceden algunos planos a aquellos iconos y emblemas que definen, caracterizan e identifican a la ciudad que les sirve de localización principal, como también defienden Virginie Descure y Christophe Casazza:

> *París aparece como una especie de segundo rol íntimamente ligado a la acción, al comportamiento de los héroes, a la historia que quieren transmitir los directores que se instalan sobre su atavío. Ubicada sobre su mirada y su sensibilidad, París se convierte en una capital imaginaria, virtual, una ciudad que atraviesa el tiempo y las épocas con todos sus fantasmas*[3].

TRES PERSONALIDADES EN UNA MISMA CIUDAD: LA CAPITAL GALA SEGÚN CÉDRIC KLAPISCH

Como se señalaba en el resumen, la ciudad que presenta el cineasta francés se caracteriza porque, a la imagen habitual que esta ha portado en el séptimo arte, se le añaden otras dos que, en cierto modo, la naturalizan. Ahora bien, esta idea ha de ser puntualizada: Ese retrato tridimensional, realmente, se sustenta en una dualidad espacio-urbanística a la que se le suma el tratamiento cinematográfico; es decir, la identidad de la ciudad pasiva es resultado de su pertenencia a un relato fílmico en el que el realizador se ha encargado de crear una historia en la que la significación recae, en mayor medida, sobre los personajes y en lo que estos representan, más que, en lo que la urbe puede significar por sí misma, quedando reducida a ese espacio en el que sus acciones tienen lugar. Igualmente, esta pérdida de relevancia narrativa se explica por las propias características de la producción de Klapisch: Un director más interesado en sustentar sus relatos en los personajes que en los espacios que les acogen (es decir, es un realizador propio del trabajo con los actores y, por extensión, con sus representaciones).

En cuanto a esa cierta oposición planteada entre la ciudad histórico-patrimonial y la económico-industrial, se explica por ese deseo, ya enunciado con anterioridad, residente en los cineastas galos contemporáneos de mostrar a su capital de la manera más naturalista y próxima a la realidad posible; como defiende el propio director al explicar el porqué de realizar un largometraje sobre su ciudad:

> *La idea era la de hacer un retrato de mi ciudad, vivo aquí desde siempre y tenía la necesidad de hablar. Había acumulado notas y había cosas que decir, a la vez, sobre los parisinos, sobre la organización de la ciudad, el urbanismo, la arquitectura. Tenía la necesidad de hacer una película so-*

[3] Traducción M. Tovar. (Descure, 2003: 5)

> *bre esto. Los muelles del Sena para mí son algo bastante grandioso (…). Hay un lado como este en París y hay otro banal, ordinario, feo, duro. Y, efectivamente, la realidad parisina está ligada a los dos. Y esta ciudad es agradable porque es cambiante, porque está llena de barrios, porque, entre Montparnasse, Saint-Germain, le Marais, le Seizième y Bastilla, no hay continuidad y es, precisamente, en eso donde encuentro lo bonito.* (PETIT, 2008)

Por tanto, un retrato que, necesariamente, debía tener dos vertientes para ser fiel a la realidad de la que tomaba su inspiración. Y, al mismo tiempo, un reflejo que se muestra a través de los diferentes personajes que son los que, realmente, permiten ese tránsito entre las dos identidades que configuran a la urbe parisina actual. En este sentido, *París* se revela como un ejemplo evidente de la teoría de Peter Gould y Rodney White, ya que, gracias al montaje que va de ese centro donde predomina lo histórico-patrimonial a esa periferia donde se encuentra lo constitutivo de la actividad económico-industrial, pasando por esas zonas alejadas del epicentro urbanístico, pero, que no dejan de ser parte de los barrios y distritos configurativos de la capital; gracias a esa alternancia y combinatoria espacial, el espectador es consciente de su multiplicidad identitaria.

> *Cuando vemos una película, creamos un diagrama interno de las relaciones entre los diferentes espacios que estructuran su desarrollo y las diferentes trayectorias que los personajes siguen dentro y entre esos lugares. En su pionero libro Mental maps, Peter Gould y Rodney White destacan que nuestras representaciones del lugar están mapeadas a través de conceptos subyacentes como distritos, caminos, centro, bordes, intersecciones y puntos de referencia. En una película, cada personaje sigue una serie de caminos que se cruzan con los seguidos por otros personajes, y el espectador clasifica a las diferentes localizaciones en términos de sus relaciones espaciales, sociales y psicológicas. Lo mismo ocurre con los edificios.*
> (WOLLEN, 2002: 212).

El legado del Barón Haussmann: El París histórico-patrimonial.

El siglo XIX fue testigo de la remodelación del trazado urbanístico parisino, diseñada por el barón Georges-Eugène Haussmann. Su proyecto, financiado con fondos públicos y privados, encontraba tres pilares fundamentales: La disposición de los inmuebles, la perspectiva de los monumentos y la rectitud de las aberturas; todo, con el objetivo de convertir a la capital gala en modelo de ciudad económica y social, capaz de hacer frente a las nuevas necesidades poblacionales (el incremento de habitantes necesitaba de un mayor número

de viviendas y los nuevos medios de transporte, trazados propios para su funcionamiento).

La reforma haussmanniana, cuyas repercusiones y manifestaciones fueron variadas (trazado de calles centrales como la Rue Rivoli, creación de bulevares, enlace de calles con tránsito relevante, unión de estaciones de ferrocarril –Austerlitz y Montparnasse–, mejora de las zonas ajardinadas o construcción de nuevos edificios dedicados a la actividad artística, entre otras), encuentra a su principal distintivo en la estructuración de la ciudad en veinte distritos (cada uno constituido por cuatro barrios) que, a su vez, era consecuencia de haber adjuntado a los doce originales aquellas comunidades más alejadas del centro urbano (casos de Belleville, Bercy, Montmartre o Passy, entre otros). De esta manera, si bien el París que hoy se conoce es resultado de esa reforma de finales del siglo XIX, es su centro, aquellos distritos que acotan el Sena (es decir, del 1er al 8ème), los que ostentan una mayor carga histórica y son, precisamente, los monumentos y referentes arquitectónicos que los ocupan los que representan, principalmente, a la identidad de la ciudad que ocupa este epígrafe. Sin embargo (y aquí es donde se reconoce a esa imagen icónica que, a pesar de querer ser evitada, sigue manifestándose), también está constituida por esos otros emblemas que, ocupando áreas más alejadas del epicentro urbano, son, igualmente, imprescindibles.

El París de las cosas grandiosas (como el propio Klapisch definía) está presente en la película desde los mismos títulos de crédito: Fórmula mediante la que el realizador presenta a los diferentes personajes de su relato (y, por extensión, a esas dos identidades que opone), también le permite crear una secuencia ocupada por varios iconos. El Hôtel des Invalides (7ème), la Tour Eiffel (7ème), el Sacré Cœur (18ème), el Panthéon (5ème), la Place des Victoires (2ème), la Place Vendôme (1er), la Opéra Garnier, el Moulin Rouge (9ème), la Tour Montparnasse (15ème), el Arc de Triomphe, la American Cathedral (8ème), el Pont de l'Alma (entre el 7ème y el 8ème), la Église de Saint-Augustin (8ème), los Ponts des Invalides y Alexandre III (7ème y entre el 8ème y el 1er, respectivamente), el Grand Palais (8ème), el Jardin des Tuileries y el Louvre (1er) son, así, los habitantes de los primeros minutos del largometraje; una combinación que no sólo presenta a aquellos elementos reconocibles para la mayoría de los espectadores, también, otros que, por diferentes motivos, han alcanzado menor relevancia, pero, que, igualmente, ejercen un papel fundamental en la configuración de la ciudad y como partes integrantes de un retrato en el que se diferencian gracias a sus diseños o rasgos morfológicos.

Las muestras de esos referentes icónicos se reparten a lo largo de la narración con una cierta regularidad (generalmente, no separadas por un intervalo superior a los diez minutos), lo que hace constar que, efectivamente, no se les puede obviar cuando se representa a la capital gala, ya que, son parte esencial

de su identidad. De este modo, la Cathédrale de Notre Dame (4ème), el Pont Saint-Louis (4ème), la Université y la Place de la Sorbonne (5ème), el cimetière du Père-Lachaise (20ème), el Pont Bir-Hakeim (entre el 15ème y el 16ème), el Palais Royal (8ème) o el área de Montmartre (18ème) se convierten en otros habitantes más del largometraje.

Sin embargo, no todos son tratados de la misma manera: Frente a casos concretos (como el de la Sorbonne, el cementerio o la zona más elevada de la ciudad –Montmartre–), donde esos espacios emblemáticos son testigos de acciones y situaciones determinantes para alguno o varios de los personajes; las presencias de los restantes se justifican, en su mayoría, por necesidades del montaje, de la continuidad espacio-narrativa. Lo que se produce con este tratamiento es una cierta desnaturalización: Esas creaciones arquitectónicas no son mostradas como esenciales para la significación del relato, ni para los propios personajes; simplemente, son constituyentes de una ciudad, consecuencias de un trazado, de diferentes contextos histórico-socio-culturales que los justifican y los explican, pero, si hubieran quedado ausentes de la representación, no habrían alterado el significado del mensaje fílmico. Así, estos elementos se erigen, en cierta forma, como *no-lugares*: Espacios de tránsito que no alteran de forma alguna al relato o a las acciones de los propios personajes. Término acuñado por el francés Marc Augé, característico y distintivo del cine contemporáneo, es explicado por Santiago Vila de la siguiente manera:

> *El no-lugar –concepto antitético del anterior– no puede, en cambio, definirse como espacio de identidad ni de relación. Espacio del tránsito, de las ocupaciones provisionales, del sujeto individualizado. El no-lugar es el espacio del viajero, que establece con los lugares por los que pasa una relación de espectador, identificado con la mirada que sutura –durante el viaje– un montaje visual de la diversidad, que contempla fatalmente espectacularizada*. (VILA, 1997: 48).

Pero, frente a esos *no-lugares*, se posicionan otros que, siendo parte de ese París histórico-patrimonial, reciben un tratamiento más destacado defendido por la naturaleza de uno de los personajes: El interpretado por el actor Fabrice Luchini (Roland) es profesor especialista en la Historia de París en la Universidad de la Sorbona.

Klapisch se sirve, así, de un papel que le permite introducir pequeñas referencias históricas, educativas, incluso, para el espectador y que, al mismo tiempo, le revelan detalles de muchos de esos lugares emblemáticos que, por el contrario, no han adquirido el calificativo de icónico; como ocurre con el Hôtel Pimodan (actual Hôtel Lauzun, 4ème), lugar de encuentro de artistas como Gautier, Balzac o Baudelaire y con las Catacumbas (14ème). Pero, si hay algo

que destaca de Roland es que es el canal por el que el realizador manifiesta su visión de París: Aprovechando una escena en la que está impartiendo una clase en la Universidad, Kaplisch pone en boca del personaje de Luchini estas palabras (22:40)[4]: "La idea que intentan hacernos creer, de que hay un París antiguo y por otro lado, una modernidad que intenta destruirlo y desfigurarlo es absolutamente falsa. Una ciudad antigua fabrica permanentemente su modernidad encima de ese conflicto entre lo antiguo y lo moderno". Defensa más que próxima a esta otra que el director manifestaba en una entrevista (MERLINO, 2011): *París seguirá siendo dinámica en tanto que sabrá armonizar lo antiguo y lo moderno. Las ciudades que lo consiguen son las más equilibradas. (…) El apego a lo antiguo no se aplica al dominio de la arquitectura cuando somos unos apasionados. Tenemos la suerte de tener, en París, este patrimonio excepcional.*

Por tanto, una mirada que se extrapola al propio relato y que explica, al mismo tiempo, la dualidad identitaria referida y el triple sistema de tratamiento de los configuradores del París histórico-patrimonial: La primera, porque el propio cineasta defiende el entendimiento de la urbe como un equilibrio entre las dos personalidades que se vienen citando; el segundo, porque, si bien esos elementos constituyen la muestra de esa ancianidad residente en la ciudad, esto no implica que sean tratados de manera ensalzadora.

Así, Klapisch combina el trato desnaturalizador que origina los *no-lugares*, con el definidor de los espacios como escenarios y testigos de acciones determinantes y con el potenciador de aquellos otros que, sin ser especialmente relevantes, quedan explicados y, en cierto modo, magnificados al espectador.

Las consecuencias del desarrollo moderno: La capital económico-industrializada

Si bien *París* se sustenta en el diálogo entre las dos identidades, en cierta forma opuestas de la urbe y a la que se suma esa tercera personalidad nacida del propio tratamiento cinematográfico, las relaciones existentes entre los personajes invitan a entenderlas como parte de una totalidad que no tendría razón de ser sin alguna de ellas. Así, se trabaja más en esa idea defendida por su director de entender a lo anterior y a lo contemporáneo como algo equilibrado y no como motivo de enfrentamiento o pérdida de relevancia y significación en aras del otro. Sin embargo, en el relato también está implícita una cierta crítica que se manifiesta en una escena en la que Roland le regala a su hermano un mapa del siglo XVII en el que está representada la zona de la ciudad en la que este último vive y donde participa como arquitecto de una nueva urbanización. Y se habla de crítica porque esa área no se reconoce, no quedan

[4] La referencia remite al minutaje de la película y el texto corresponde a los subtítulos de la misma.

atisbos de su pasado; pero, intrínsecamente, también hay una cierta alabanza a esa capacidad que señalaba Klapisch que se identifica en París y que es la de igualar lo previo con lo actual; es decir, a pesar de la evolución que están sufriendo los distritos más alejados del centro y la propia *banlieue*, la ciudad sigue manteniendo aquellos referentes arquitectónicos e históricos que le dieron forma décadas atrás y que se han constituido como distintivos principales.

Como ha ocurrido con el París histórico-patrimonial, el económico-industrial también se presenta durante los primeros minutos del largometraje y, en concreto, lo hace con el Marché International de Rungis, situado a siete kilómetros de la capital francesa. Una distancia que implica la salida de sus límites urbanísticos, pero que, igualmente, remite a esa área exterior que no deja de ser resultado de su propia expansión y de la necesidad del desarrollo de las tradicionales ciudades-dormitorio que acotan a las grandes urbes; es decir, una ubicación resultado del propio diseño de la capital francesa: Estructurada en distritos, como se ha explicado, desde el siglo XIX, su modelo es apenas modificable, de ahí que los alrededores sean los receptores de los edificios y las áreas dedicadas a las actividades económicas e industriales. La mejor muestra de esta tendencia es la zona de La Défense, accesible mediante los medios de transporte urbanos parisinos, pero alejada de su epicentro histórico-patrimonial. Sin embargo, dada esa necesidad de entender a la ciudad como muestrario de sus dos identidades, ese espacio del mercado de Rungis, que queda justificado por la actividad comercial que ejercen algunos de los personajes, encuentra a su igual parisino, aunque, a pequeña escala, en el mercado de Ménilmontant (20ème).

Ahora bien, la segunda personalidad o dimensión de la urbe no queda manifestada, solamente, en las escenas rodadas en esos mercados, también, en aquellas otras en las que esos nuevos edificios que la habitan están presentes. De nuevo explicadas por el trabajo ejercido por uno de los personajes (como ya se ha comentado), son una evidencia de esa distancia, pero al mismo tiempo, armonización entre los diseños de épocas pasadas y los actuales. Frente a las fachadas blancas o beiges, con decoraciones (sobre todo, naturalistas y cercanas al Art Nouveau) en las ventanas y techos elaborados con tejas de color grisáceo, las nuevas construcciones: Edificios desnivelados, más austeros en sus fachadas y construidos con nuevos materiales como el cristal.

En consecuencia, una muestra de cómo la ciudad y aquello que la constituye debe ajustarse a las nuevas necesidades, a las características surgidas de su propia evolución. En este aspecto, deben dedicarse unas líneas a una imagen reiterativa que, más allá de su interpretación metafórica de acuerdo a la propia historia del personaje protagonista principal, remite a esa convivencia de las dos identidades que se identifican en la ciudad: Klapisch introduce en va-

rias ocasiones e, incluso, ubica el título de su narración en un plano en el que Pierre (el personaje interpretado por Romain Duris) está asomado al balcón de su casa y queda acotado, a la izquierda, por la Tour Montparnasse y, a la derecha, por la Eiffel. Presente y pasado; lo económico-industrial y lo histórico-patrimonial, respectivamente. En definitiva, esas dos personalidades que conviven, incluso, dentro del área central y a una escasa distancia.

Se plantea así, al espectador, lo difuso que caracteriza a esa ciudad en términos identificativos (de acuerdo a los patrones defendidos), pero al mismo tiempo, cómo algo que en su origen era muestra de lo contemporáneo, del desarrollo, del proceso evolutivo pasa a erigirse como un elemento icónico más: La Tour Montparnasse es, actualmente, uno de los atractivos turísticos más destacados (sobre todo, por su oposición en términos de diseño a los otros grandes emblemas), como la zona de La Défense lo será dentro de un tiempo con motivo de la aglomeración de las espectaculares construcciones que alberga dentro de sus límites. Es decir, se manifiesta lo que el director defiende: La urbe como espectadora, como receptora de ese cambio constante, imparable, que logra armonizar aquello que es histórico-patrimonial con eso otro que, en un determinado contexto, es económico-industrial (o, en otros casos, patrimonial contemporáneo), pero que, debido a ese proceso cíclico, acabará definiéndose como lo primero dejando lugar a nuevas manifestaciones.

Y es que, precisamente, y como indica Klapisch, la grandeza de París reside en su habilidad para no dejar de ser lo que ha sido durante décadas, pero, sin rechazar lo propio del contexto socio-cultural contemporáneo. Del mismo modo, el que los dos hermanos sean los conectores de las dos personalidades urbanas, a priori, diametralmente opuestas, manifiesta ese entendimiento que se muestra y que se defiende entre ellas.

Desde el anonimato del observador: La ciudad como receptora pasiva de las acciones.

> *La ciudad no posee más que problemas complejos: Transporte, mestizaje social, arquitectura, vecindario…. Esta complejidad me interesa porque se trata de relaciones humanas, de la relación de un individuo con respecto a otro individuo. La ciudad resuelve esta cuestión. Hay problemas íntimos de los individuos y aquel que es creado porque se asocian entre ellos: La pareja, el grupo, la familia, cómo los grupos se forman*. (MOLLINO, 2011).

Esas relaciones establecidas entre los diferentes habitantes de la urbe y de las que habla Klapisch son, como se viene defendiendo, el desencadenante narrativo de *París*; lo que implica que la propia ciudad pierda el papel protagonista que otras veces sí ha ostentado e, igualmente, vea mermada su pre-

sencia[5]. Surge, así, la pregunta de cómo se consigue que una ciudad tan reconocible y comunicada por el séptimo arte quede relegada a un segundo plano. Más allá de las técnicas aplicadas en rodaje y postproducción, esa definición del relato fílmico como una historia de personajes ya determina de forma absoluta sobre quiénes recae el peso narrativo y, al mismo tiempo, a quiénes se les concederá una mayor atención.

Pero también es esencial comprobar qué escenas se ruedan en esos espacios abiertos, que podrían ser reconocibles, ya que estas pueden presentar características que potencien ese interés por las acciones, los diálogos y no por el lugar en los que se producen. Entre los casos más ejemplares estarían aquellas situaciones desarrolladas en el mercado de Ménilmontant: Además de mostrar cómo los tenderos desarrollan sus actividades, se plantean momentos de gran carga dramática y emocional (el inicio de la relación entre los personajes interpretados por Juliette Binoche –Élise– y Albert Dupontel –Jean–, las confrontaciones entre este último y su expareja, la propia vivencia de la amistad existente entre los diferentes tenderos o la aceptación de la muerte de uno de ellos) entendidos como esenciales para el desarrollo de la narración y, consecuentemente, poseedores del mayor atractivo atencional para el espectador.

Ahora bien, igual que cuando se abordaba al París económico-industrial se refería la delgada línea que le separa de la otra personalidad, en este caso ocurre lo mismo, y es que la ciudad histórico-patrimonial se convierte, por su tratamiento y por el propio texto fílmico, en una pasiva-observadora. Esto se aprecia en la parte final de la película, cuando Pierre se dirige en taxi al hospital. Esta situación le permite a Klapisch introducir referencias directas a muchas de las calles y avenidas principales de la urbe: Para evitar el Boulevard Voltaire (11ème) el conductor le propone coger el de Ménilmontant (20ème) y seguir por la Avenue Philippe Auguste (en la frontera entre el 11ème y el 20ème), Place de la Nation (encrucijada del 11ème, el 12ème y el 20ème) y el Faubourg Saint-Antoine (11ème y 12ème). De esta manera, el espectador supone que las imágenes que se le van a mostrar a continuación responden a esas diferentes localizaciones; sin embargo, lo que hace el director es jugar, precisamente, con esa idea cuestionándole, sobre todo, a aquellos que conocen mejor la ciudad, si, realmente, eso es cierto y si la verdad no es que el París en el que piensan es aquel que está representado por el Louvre, el Moulin Rouge, Notre Dame, la Tour Eiffel o el barrio de Montmartre, entre otros emblemas. Así, lo que se presenta en el montaje es una sucesión de planos en los que se distinguen a la

[5] En este sentido, se debe recalcar la tendencia del realizador a emplear planos desenfocados y en los que los personajes son los únicos que aparecen totalmente definidos. Esto se justifica por el interés que predomina en el relato y que es el de proyectar de manera directa y concisa al espectador las emociones y los sentimientos que habitan en ellos.

entrada del cimetière du Père-Lachaise; la estatua de la Place de la Nation; la Place de la Bastille (encrucijada de los arrondissements 4ème, 11ème y 12ème), que es presentada por tres imágenes consecutivas que dejan al descubierto parte de la fachada de la Opéra Bastille, el pie de la estatua central y el genio que la culmina en su parte superior; el Pont de la Tournelle (4ème y 5ème) con Notre Dame al fondo y, finalmente, una avenida ocupada por edificaciones de características contemporáneas y que, por extensión, remiten a una zona urbana alejada del centro. Por tanto, no se ofrecen imágenes de todo lo que se había indicado e, incluso, se va más allá al incluir otras que corresponden a espacios no referidos despistando al espectador.

Pero esta secuencia también es esencial para el análisis propuesto en este trabajo, y es que el personaje que la protagoniza, Pierre, vuelve a convertirse (como ya lo hiciera el de Fabrice Luchini), en portavoz del director (1:54:24)[6]:

> PIERRE: Así es París. Nadie está nunca contento. Protestamos, nos gusta.
>
> TAXISTA: ¿Lo dice por la manifestación?
> PIERRE: Sí, eso.
> PIERRE (Voz en off): Joder, no saben la suerte que tienen. Andan, respiran, corren, se cabrean, llegan tarde…. No saben la suerte que tienen. Estar así, despreocupados, en París.

Como indica el diálogo, Klapisch critica, en cierto modo, esa actitud del parisino de no prestar atención, por un lado, a su propia vida; y por otro, al lugar en el que esta se desarrolla. La ciudad es ese escenario no sólo testigo de sus acciones, también receptor de sus pasos, de sus respiraciones, de sus carreras, de todo aquello a lo que se refiere Pierre. En este sentido es importante señalar que es precisamente durante ese viaje en taxi cuando el protagonista se cruza con otros personajes; siendo destacado el momento en el que lo hace con el inmigrante africano, quien admira la Catedral de Notre Dame. Su relevancia reside en que, precisamente, son ellos dos las únicas personas del relato que son conscientes de la realidad urbana en la que viven y, en consecuencia, saben apreciarla, como comenta el realizador:

> *Esto es que Pierre, porque está enfermo, tiene una relación con París diferente: Está en vías de degustar París porque está sobre su balcón, todo como este africano está en vías de degustar París como cualquier cosa que él no ha tenido anteriormente. Estos dos personajes tienen, entonces, una relación más vital con París y saben hasta qué punto esta ciudad*

[6] La cifra responde al minutaje y la traducción al castellano ha sido extraída de los subtítulos del film.

quiere alguna cosa, contrariamente a los otros que no se dan cuenta, forzosamente, de ello… (GIUSEPPE, A., en www.cinemotions.com)

¿LA DESIMBOLIZACIÓN DE LA CIUDAD? CONCLUSIONES

Como se ha comentado, el origen del largometraje analizado se encuentra en el interés de su realizador por mostrar a la ciudad que habita de una manera naturalizada, cercana a como él y el resto de los parisinos la conciben, si bien, dejando lugar a la manifestación de cierta crítica a la escasa valoración que se da, precisamente, a ese enclave en el que tienen lugar sus actividades diarias. De esta manera, es bastante llamativo el equilibrio que el cineasta consigue en la elaboración del muestrario de los diferentes constituyentes de la urbe: Si los más emblemáticos son mostrados en varias ocasiones, también hay imágenes protagonizadas por otros que no son tan conocidos. Lo que consigue Klapisch es un retrato equitativo y completo en el sentido de que, para él, París no es sólo lo icónico; por eso tiene la necesidad de ampliar el campo de miras a aquellos otros lugares que también son constituyentes esenciales del trazado urbanístico y, por ende, parte significativa de la personalidad de la ciudad. Esto, como se ha indicado, se aprecia de manera destacada en los últimos minutos de la película, cuando ubica la cámara en bulevares y plazas menos conocidos invitando al espectador a adentrarse en esa ciudad que ha habitado al relato fílmico durante toda su duración.

En este sentido, también es imprescindible reseñar el tratamiento cinematográfico de muchos de los planos en los que aparecen esas construcciones y diseños emblemáticos, ya que, en la mayoría de los casos, son mostrados de forma parcial o referidos mediante su nombre como una guía para el espectador. La justificación de este trato se encuentra en ideas ya expuestas: A Klapisch no le interesa tanto ensalzar a la ciudad como trazado urbanístico recolector de edificios y creaciones arquitectónicas con un pasado destacado y sí, por el contrario, su condición de continente de una diversidad de historias, de relaciones que son las planteadas entre sus diferentes habitantes. Evidentemente, no puede negar la mirada a unos constituyentes que son, precisamente, los encargados de diferenciar a esa urbe y significarla; pero sí puede, como de hecho hace, restarles importancia de cara al desarrollo de su largometraje.

Una explicación a todo esto se encuentra, también, en el tipo de cine que realiza el cineasta galo. Como se ha propuesto, Klapisch logra hacer un retrato de la ciudad, acudiendo a la misma, pero sin que el espectador se dé cuenta. Es un director de actores y esto implica que el mayor interés resida en ellos, pero estos no son más que conectores, guías para conocer a la urbe. Así, Roland le permite acercarse al París histórico-patrimonial; los vendedores del mercado, al económico-industrial y, por extensión, a los alrededores de la urbe; el hermano de Roland, a las nuevas áreas urbanizables; Pierre, a un París más bo-

hemio, más cultural, mientras que su hermana, Élise, es el nexo con el componente social, con esa capital en la que existen las desigualdades, las diferencias, un abismo entre las diferentes clases sociales que, por otro lado, siempre ha sido un distintivo de esta ciudad francesa. De este modo, las relaciones que se establecen entre ellos no son más que el reflejo de las existentes entre las diferentes caras urbanas. Un retrato que aboga por el entendimiento, por el equilibrio entre las partes y no la búsqueda, como indicaba el personaje, de hacer creer que la evolución, que lo nuevo, que lo contemporáneo va a acabar con esa seña de identidad de la urbe que se ha venido configurando y afianzando con el paso del tiempo.

Por tanto, desimbolización en el sentido de que no se ensalza a aquellos emblemas que caracterizan a la ciudad; no se hace que el espectador esté pendiente de manera continua de esas construcciones del París histórico-patrimonial, sino que se juega con la recepción de las emociones y los sentimientos. Consecuentemente, lo que se consigue es una naturalización de la ciudad como continente de vidas, como observadora de sus acciones, y no como una mera suma de objetos que la califican y definen. Se hace de la ciudad algo más humano y es que, sin duda alguna, la urbe es eso: El resultado de la convivencia, de la coexistencia de personas y, al mismo tiempo, la consecuencia de las acciones que estas realizan sobre y en ella para poder continuar viviendo. En cierto sentido, la película se establece como una invitación al espectador a que sea consciente de ese espacio en el que tiene lugar su día a día; a que mire a su alrededor, ya que, más allá de la relevancia o la iconicidad sujeta a una construcción, se encuentra la historia que la explica y justifica; que sienta las emociones atribuidas a la misma y sea consciente de que su definición como habitante pasa por ser consciente de la realidad urbanística en la que su significado y su significante humanos toman sentido.

BIBLIOGRAFIA, VIDEOGRAFIA, WEBGRAFIA

BINH, N. T. (2006), *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulin*, París: Parigramme.

DESCURE, Virginie y CASAZZA, CH. (2003), *Ciné Paris. 20 balades sur des lieux de tournages mythiques*, Tours: Éditions Hors Collection.

GIUSEPPE, A. di, *Entretien avec Cédric Klapisch et Romain Duris à propos de 'Paris'*, Cinémotions.com. [Página consultada el 12/11/2011 en http://www.cinemotions.com/interview/12416]

KLAPISCH, C. (2010), *Paris* [DVD]. Madrid: Vértigo Films. 2 discos compactos, "Edición especial".

MERLINO, C. (2011), *Paris vu par Cédric Klapisch: "Harmoniser l'ancien et le moderne"*, Paris.fr. Paris Mag. Actualités. [Página consultada el 12/11/2011].

En http//:www.paris.fr/accueil/paris-mag/cedric-klapisch/rub_9683_actu_98053_port_23863]

PETIT, M. (2008), *Entretien avec Cédric Klapisch. Klapisch et les autres*, Fluctuat.net. Art, culture, société, poil à gratter. [Página consultada el 12 noviembre 2011. http//:cinema.fluctuat.net/cedric-klapisch /interviews/513-klapisch-et-les-autres.html]

VILA, Santiago (1997), *La escenografía. Cine y arquitectura*, Madrid: Cátedra

WOLLEN, P. (2002), *Paris Hollywood: Writings on film*, Londres: Verso.

CÓMO JORIS IVENS AGITÓ LAS CIUDADES CON SU CÁMARA.

José María Lozano Maneiro

Profesor Contratado Doctor
Facultad de Documentación. Universidad de Alcalá de Henares
joselozanomaneiro@yahoo.es

RESUMEN
Ese ojo en el corazón de un poeta que para Orson Welles es la cámara, no ha dejado de contemplar la ciudad desde hace más de cien años. Entre todas esas miradas la de Joris Ivens totaliza, prolongada a lo largo de cinco décadas, dilatada a través de cinco continentes, no solo una historia de la ciudad, sino una historia de la mirada misma que es, al tiempo, la historia de nuestro tiempo, de nuestro mundo, de nuestro oficio.

PALABRAS CLAVE
Cine, Documental, Ciudad, Joris Ivens, Vanguardia, Revolución.

ABSTRACT
This heart in the eye of poet which is for Orson Welles the movie camera, has watched the city for more than hundred years. Among all this ways of looking, Joris Ivens totalizes a full history of the city itself, extended through five decades, expanded through five continents, which is at the same time the history of our time, of our world, of our craft.

KEYWORDS
Film. Documentary. City. Joris Ivens. Avantgarde. Revolution.

Desde que el primer parpadeo de su obturador giratorio abrió al mundo el ojo ciclópeo del cinematógrafo la ciudad estaba allí para ser mirada. Era la fábrica de productos fotográficos de los hermanos Lumière cerca del *chateau* familiar en el barrio de Monplaisir de Lyon abandonada por sus endomingados operarios, pero era la ciudad. Como era doblemente la ciudad la estación ferroviaria de la ciudad provenzal de La Ciotat, donde los Lumière tenían su villa frente al azul mediterráneo. Ciudadanos fueron los primeros asombrados espectadores de aquella invención diabólica: los del Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines de Paris y los de L'Eden *Ciotaden*, el más antiguo cine conservado, que rubrica la demanda de alimento para los sentidos y el espíritu que las masas urbanas no habían dejado de reclamar desde la plaza medieval y el corral de comedias o la *playhouse* barroca, hasta el hambre de ficciones de los escenarios decimonónicos que sin solución de continuidad enlazan con las pantallas de las salas de cine del siglo XX.

En 1898, casi en sincronía con las primeras imágenes en movimiento, en la ciudad de Nimega, parpadea por primera vez Joris Ivens. Como Antoine y Louis Lumière es hijo de un industrial fotográfico, como ellos nutrirá durante años el negocio familiar. En 1912, con catorce años y sus padres y hermanos como actores, impresionará su primera película, un western inspirado en las ficciones de James Fenimore Cooper y Karl May y paradójicamente situado, como el género mismo, en los antípodas de lo urbano. Los años nos devolverán a un Ivens transformado por los estudios de ingeniería y de economía, su experiencia como dirigente estudiantil en Rotterdam, la intensa vida cultural en Berlín, el trabajo como operario en las fabricas de aparatos fotográficos alemanas y su deslumbramiento por el cine como forma de arte que le lleva a contarse entre los fundadores de la *Filmliga* holandesa y que inducirá el descubrimiento de Flaherty y las vanguardias cinematográficas que tan profundamente penetran su compromiso vital y modelan su sensibilidad visual.

De ese tiempo data *Essais des mouvements à Paris* [Ensayos de movimientos en París], un "ensayo" de cuatro minutos en el sentido más literal del término rodado en 1927 con una cámara de 35 mm. El cine para Joris Ivens es, como para el Orson Welles que visita por primera vez un estudio de cine "the *most wonderful electric train* a boy could ever be given". Su segunda mirada tan deslumbrada como la del niño, es todavía inmadura, poco selectiva, incapaz de encontrar el criterio de medida y orden que suponía para Aristóteles el sustrato de la auténtica belleza. Pero al Ivens que empuña con la arrogancia del artista joven, y a la vez moderno, una cámara de cine en la ciudad por la que discurren tantos de sus sueños le basta con la fascinación del movimiento, con el vértigo de la velocidad, con la potencia, sino de producir, al menos de reproducir la vida sobre la película tal como la registra la retina. Un poder que no es posibilidad sino voluntad de dominio, una ficción vecina a la omnipotencia que

hemos sentido todos los que alguna vez hemos sostenido en las manos una cámara de cine: la sensación de mandar sobre el tiempo y el espacio, de poseer las capacidades sobrenaturales de la ubicuidad y de la omnisciencia, de multiplicar sin solución de continuidad los puntos de vista sobre la realidad, de terminar de asomarse sobre los tejados como las aves para estar ya pegado al terreno como los reptiles, de multiplicar hasta el infinito, o al menos hasta el final de la bobina de película virgen, la mirada, de hacerla ubicua, no sujeta a límite y, gracias a las leyes del montaje, prácticamente simultánea y así poder ampliar, gracias a ello, la posibilidad de lo expresable que en la era de la reproducción mecánica a dieciséis imágenes por segundo puede trascender al fin la unicidad del punto de vista, la instantaneidad congelada de la pintura y de la fotografía.

Pero es verdad que más allá de esa mirada indisciplinada, que mantiene la cámara inmóvil frente a la realidad en movimiento o que desplaza la cámara frente a la realidad inmóvil, se esbozan ideas, voluntades, obsesiones, fidelidades que constituyen el germen de un estilo: la de colocar la cámara a la altura a la que habitualmente nunca se encuentran los ojos para mirar esa otra realidad habitualmente desapercibida que se mueve literalmente a ras de suelo y que permite contemplar el mundo bajo el prisma del movimiento, como no lo vemos nunca, desde la abstracción biomecánica de dos pies que andan o la puramente mecánica de una rueda que gira.

Una perspectiva menos individualizadora que la que proporciona el rostro de cada ser humano, menos característica que la carrocería de cada automóvil y por eso, más capaz de expresar en su esquematismo la cualidad genérica del movimiento, la esencia de la acción que no se disipa en la apariencia del actor. Y dentro de esa comunidad semoviente, la oposición, la competición que se establece entre la vida y la máquina, entre el impulso lineal de la pierna y el movimiento circular de la rueda pero también entre la "humanidad" del caballo del policía y la deshumanización del torrente de máquinas que lo circunda y sobre el que emerge, y que apunta muy tempranamente a esa imagen inseparable de la contemporaneidad desarrollada que es la multitud automóvil. Un paisaje urbano muy distinto al que, en otras partes del mundo, en los años por venir, enfrentará Ivens, aquel donde el ser humano mantiene el protagonismo sobre el camino, donde la naturalidad es la regla y la artificialidad la excepción.

Apenas unos meses más tarde, en 1928, mientras trabaja fotografiando a través de un microscopio la vida invisible en la Universidad de Leyden, Ivens rueda con su cámara en Rotterdam *De Brug* [El puente]. La nueva experiencia, adquiere, en el contexto, la categoría de experimento. La exploración del objeto como sujeto artístico vuelve a remitir a la función del director de cine como el artista plástico por excelencia del siglo XX. No hay que recurrir al modesto y

rural Pont d'Arlés, obra de otro holandés transterrado y, como él, testigo de la miseria del Borinage, para trazar la línea que une la pintura con el cine y avanza hacia el arte total en forma de música de la luz. La impresionista expresión de lo fugaz, la cubista multiplicación de los puntos de vista se expanden en el tiempo. Lo que en el lienzo es instantaneidad y la simultaneidad, en la pantalla es duración, discurso. El principio de organización esta vez sí es, aunque imperfectamente, aristotélico: el puente en su posición reposo, la elevación del tablero para dejar pasar los barcos y el retorno a la posición de partida.

El pre-texto es el Puente de Levante sobre el río Mosa conocido como De Hef, diseñado por Joosting e inaugurado poco antes de que Ivens lo retratara que, más además de asegurar la conexión ferroviaria entre el Norte y el Sur del país, se erguía como símbolo triunfante de la civilización industrial y de la prosperidad ciudadana. Para mostrarlo en imágenes Ivens reemplaza esta vez, por la vía de la explicitud, la visión del objeto por la mirada del sujeto. El mecanismo de la aprensión no se oculta bajo el disfraz invisible de la omnipotencia, la cámara ya no es el ojo que todo lo ve pero al que no vemos.

La máquina tomavistas aparece al comienzo de la película y, tras de ella, el ser humano que la utiliza como herramienta para hacer la realidad a la vez bella y comprensible. Es él el que infunde en el rígido automatismo de los engranajes el soplo de la conciencia, el que convierte en idea el acto material del avance intermitente de unas ruedas dentadas y unos garfios que exponen, para que sea impresionada por la luz, la película virgen que es la página en blanco de los creadores con cámara. Un experimento que encontrará su prolongación, en la película iniciada, aunque nunca concluida, bajo el título de *Ik-Film* [*Yo-Film*] que supone la absolutización de ese procedimiento en su pretensión fallida de asimilar plenamente el objetivo al comportamiento del ojo humano.

Esa mirada, que ya identificamos con el ojo del artista tras el ocular de la cámara, se muestra, ya no deslumbrada, sino simplemente interesada y a ratos apasionada por la aprensión fugaz de lo fugaz, por la revelación de la plasticidad del movimiento, por la posibilidad de encontrar el principio de orden en la oposición, todavía más hegeliana que marxista, de los contrarios: el plano general y el detalle, lo nítido y lo borroso, la abstracta, la inmóvil aun en su movimiento, geometría del puente enfrentada a la vocación antigeométrica de las formas, no solo vivas sino animadas, del humo, del reflejo, de la corriente, de la presencia viva, animal o humana, que cerca y da sentido al artefacto, que lo define y afirma por defecto, por contraste. El deslumbramiento por el equilibrio, la proporción y la simetría de la estructura, por la belleza de la tecnología, por la perfección del maquinismo, la traducción a imágenes del automóvil de carreras corriendo sobre la metralla más bello que la Victoria de Samotracia de *Il manifesto futurista* de 1909. Tantas veces se ha asociado la civilización

industrial a la nostalgia de la belleza perdida que sorprende ver aquí, reinterpretados en términos de exquisita armonía visual, el mecanismo levadizo y sus engranajes, las ruedas y el cuadro de mandos de la locomotora, el teléfono y los engranajes del mecanismo que eleva el tablero del puente. Y que permite ver como el espacio deviene tiempo en esa combinación de ritmos, todavía más esbozada que dominada, que juega con los distintos tempos que originan la sinfonía mecánica en la que el puente, el tren y el barco alternan sus compases y contrapuntean sus cadencias.

Pero sobre todo *De Brug* es la primera de esas historias de agua, de esa fascinación por el agua que, a lo largo de la obra de Ivens, no solo es un ámbito de exploración plástica sino una herramienta narrativa que va más allá del *leitmotiv*, que permite dar coherencia de relato a la suma fragmentaria de los encuadres, una coherencia que rara vez le pedimos, salvo en las series, a la fotografía pero que en cine se convierte en un principio de organización imprescindible. Lo que en *El Puente* era agua que discurre y a la vez que limita, será en *Lluvi*a agua que cae y en *En Valparaiso* agua que ciñe, que define, para no hablar de *Zuyderzee* o *La canción de los ríos*, excluidos de este análisis por su carácter no ciudadano o al menos no predominantemente ciudadano. Agua en todo caso, la de los ríos, la de la lluvia, la del mar que adquiere el rango de protagonista, a veces el de un antagonista y proporciona, casi siempre, estructura al relato.

En *Rege*n [*Lluvia*] (1929), todavía para su autor, como *De Brug*, un ejercicio de principiante, Ivens vuelve la mirada desde la omnipotencia de la tecnología hacia la significante insignificancia de lo cotidiano, de lo habitual, para exprimir en ella, gracias al cine, gracias a la cámara, una dimensión estética que la experiencia intuye pero no investiga. La cámara, como el microscopio, como el telescopio, nos revela una dimensión no aparente de la realidad pero no por ello menos real, convirtiéndose en un instrumento de investigación, de exploración de un mundo, no por el recurso en este caso a la ciencia sino a la sensibilidad.

El guión de Magnus Franken sigue, como ya sucedía en *De Brug*, los preceptos más clásicos si no fuera porque su protagonista no es humana: la armonía del sol, el conflicto de la lluvia cuya intensidad escala hasta un crescendo y la resolución que no es otra que el retorno a la situación de partida. También la mirada se mantiene fiel a la obra anterior en el gusto por las angulaciones picadas, por los encuadres a ras de suelo pero sobre todo en la obsesión por el reflejo que recorre toda la obra. *Lluvia* es, antes que nada una película sobre el espejo, sobre el mundo mirado, habría que decir deformado, en los espejos que crea sobre todo la naturaleza pero también el hombre. En la agitación de los canales, en un humilde charco, en los pavimentos mojados de toda naturaleza que ofrecen nuevas miradas sobre el mundo. Pero también en la pulida

carrocería o en la distorsionante convexidad de un faro de automóvil. Y no solo sobre el reflejo sino sobre la transparencia, sobre la nueva realidad que crea la interposición de un cristal mojado por la lluvia entre el ojo y el mundo. Uno y otro, reflejo y transparencia transforman radicalmente la *imago mundi* y nos devuelven una nueva visión, fruto tanto del azar como de la inteligencia de la mirada, que consiste en saber lo que se busca, elegir el punto de vista y poseer la destreza técnica que nos permita registrarlo. Una visión que libra a la fotografía de su servidumbre con lo aparentemente real y le permite recorrer, en los quince minutos que dura, el arco entero de la experimentación plástica del siglo XX desde el impresionismo a la abstracción, con una particular cala en el expresionismo.

Pero la excepcionalidad del punto de vista no solo se manifiesta en la realidad vista a través de. También en la proximidad de la mirada al objeto, vedada a la pintura, incluso al ojo, pero privilegiada por la visión fotográfica que permite elevar a la gota de lluvia sobre la lluvia misma a una categoría estética nunca alcanzada, sea en reposo suspendida en una barandilla, sea en movimiento discontinuo, cayendo sobre el agua y propagándose en ondas circulares que interfieren con las formadas por otras gotas, o en movimiento continuo, deslizándose sobre las tejas y resbalando por los cristales del estudio de Ivens en obediencia también a leyes físicas cuya inmediata consecuencia es la belleza. Es esa realidad que nunca ha caído bajo los ojos del artista por diminuta, por intrascendente, por modesta, la que interesa a Ivens. La gota, el desagüe, la alcantarilla en sus diversos ritmos y cadencias, en las formas tan diversas en que modulan el caudal ingresan en el ámbito no solo de lo describible, sino incluso de lo deslumbrante. La mirada de Ivens es, más que la mirada que dirige a las nubes, una mirada dirigida esencialmente hacia el suelo para captar lo que sucede a su ras de suelo. La presencia humana, con frecuencia, se reduce a la metonimia de lo común. Frente a lo característico, el rostro, la mitad superior del cuerpo, la cámara opta por lo genérico, las piernas, las espaldas tan inidentificables que podrían pertenecer a miles de los habitantes de la ciudad sin otra discriminación, sin otra posibilidad de identificación, que su condición masculina o femenina. El protagonismo individual, se disuelve, las más de las veces, no solo en el colectivo, sino en su representación menos individualizable, el ser humano que no vemos, o que, si vemos, abstraemos en una visión aun más radical que la de los cineastas rusos. Algo que, en la gira que con sus películas emprenderá Ivens, por la Unión Soviética le echará en cara un obrero reprochándole que se hubiese centrado excesivamente en los objetos: *¿Porqué tiene miedo de los rostros?* (IVENS, 1979: 39). Miedo o no, lo cierto es que esa deshumanización tiene como contrapartida la elevación del más modesto objeto a la perfección de obra de arte: los paraguas, esos semielipsoides de planta circular, cuyos gallones tensos y brillantes, atacados por

la luz en ángulos siempre diferentes revelan bajo la lluvia su intensa belleza. Y es que el protagonismo de *Regen*, al fin y al cabo, lo enarbola la luz, la luz siempre cambiante, siempre fascinante que traza sobre la plata de la emulsión fotográfica, no solo atmósferas sino estados de ánimo.

A partir de *Lluvia*, la obra de Ivens, se va a concentrar en la representación en imágenes del trabajo humano, en Holanda, en Bélgica, en la Unión Soviética, adoptando, como Ivens escucha con orgullo de la boca de los obreros soviéticos, el punto de vista de los trabajadores. Y ese trabajo transcurre más veces lejos de las ciudades, o en sus límites, que dentro de ellas para narrar esa epopeya del siglo XX que es el combate del hombre por someter a la naturaleza y, dentro de la utopía que recorre Europa, el mundo, por liberar a los explotados. *Wij Bouven* [*Nosotros construimos*] y *Nieuwe Arkitectuur* [*La Nueva Arquitectura*], no se oponen a *Zuiderzee*, *Nieuwe Gronden* [La nueva tierra], *Borinage* o *Komsomol* más que por la escenografía en que se ambientan, pero la historia es, en el fondo la misma. Como lo es la historia detrás de la historia, la que bascula de la vanguardia hacia el compromiso, de la revolución formal a la revolución social, la que abandona, cuando no condena, la experimentación formal para retornar, tras el paréntesis libertario de los años veinte, al cauce genérico del realismo y que es vivida, al menos fuera de la Unión Soviética, como una opción libremente asumida antes que como una imposición.

Como lo seguirá siendo cuando la agudización de los conflictos regionales adquiera el simbólico valor anticipatorio de la hecatombe general a punto de estallar. *The Spanish Earth,* el primer documental sobre la primera experiencia de resistencia armada contra el fascismo y *The 400 Million*, sobre la invasión japonesa en China, vienen a contar, cada uno en su confín del mundo, la misma historia.

En uno y otro, financiado por intelectuales norteamericanos de izquierda que en un caso se llaman Contemporary Historians y en otro History Today, Ivens pone su cámara, cumpliendo el ideal de Maiakovski, en la lista de las armas. En España como en China rodará dentro de las ciudades y lejos de ellas, en los campos en toda la amplitud semántica del término, los de batalla y los de la retaguardia, el mundo rural que en ambas sociedades es la clave de supervivencia y el fermento de las transformaciones sociales.

El esfuerzo narrativo, el ensamblaje de los materiales rodados sobre el terreno, al que ayudan con sus comentarios en off, Ernest Hemingway en la película española y Dudley Nichols en la china, tiene el desafío de justificar ese cambio contante del escenario urbano al paisaje rural, de tejer el vínculo que existe entre uno y otro para encontrar las claves globales que permitan entender la urgencia de actuar a los espectadores que, en el caso de *Spanish Earth* eran tan influyentes como el presidente Roosevelt en la Casa Blanca o los miembros de la comunidad artística de Hollywood que, en casa de Fredric

March, desembolsaron cheques de mil dólares para la compra de ambulancias destinadas al bando republicano.

Si apenas unos años antes Ivens, en relación a las ciudades hablaba del *nosotros construimos* ahora nos cuenta el *ellos destruyen*. Tanto en Madrid como en Shanghai y en otras ciudades chinas vemos el bombardeo de las poblaciones civiles, el mismo que inspira el Guernica y no tardará en convertirse en la norma de las guerras por venir. Pero junto a la barbarie y el sufrimiento, o mejor, sobre ellos, contra ellos, Ivens enfatiza la voluntad de resistir, y de organizarse para resistir, de sus protagonistas, que a diferencia de lo que ocurría en *Lluvia* ya tienen cara y, algunos, nombre. Desde el punto de vista formal, su obra holandesa enfrentada a la más cosmopolita aunque no necesariamente por ello más universal representa el tránsito del *cinepoéme* del que los críticos franceses hablaron a propósito de *Regen* a la cineprosa, el tránsito de la exaltación lírica a la épica, en el sentido brechtiano del término: una epopeya narrada sin artificio, sin alardes retóricos, tan cotidiana en Madrid, donde se puede llegar en diez minutos, en tranvía, desde el Hotel Florida al frente de la Ciudad Universitaria, como lo eran las imágenes de los caminantes de Amsterdam bajo la lluvia o de los obreros soviéticos que trabajaban en Magnitogorsk.

Durante las siguientes dos décadas el escalpelo con que Ivens diseca la anatomía urbana, si no descansa del todo, no se blande, al menos, con la intensidad con que lo hizo en la década precedente. Ciertamente hay escenarios urbanos en el mundo por el que Ivens erra con su cámara: En Sidney, Australia, donde registra el apoyo de los trabajadores portuarios y los marineros a la independencia indonesia. En las ciudades del Este de Europa en las, tras la guerra mundial, narra los primeros años de los nuevos Estados socialistas y los Congresos Mundiales por la Paz. Al borde de los grandes ríos del mundo que filma para el Congreso de la Federación Sindical Mundial. Pero hará falta que vuelva del frío y se instale en París para que su mirada se remanse de nuevo sobre la ciudad y, más allá de ello, para que se vuelva a anudar el lazo nunca roto que devuelve al cineasta al borde de la sesentena a sus orígenes expresivos, sin perder la conciencia de lo vivido en las tres décadas transcurridas desde entonces en su historia personal, en la historia general y en la propia historia del cine. Son en todo caso, espacios nuevos, aunque casi repitan aquellos en los que se inició su carrera de cineasta y sobre todo tiempos nuevos, tiempos de cambio, en el cine francés y en todas partes, aquellos en los que se están gestando la irrupción de la *nouvelle vague* y la eclosión, a partir de ella, de los nuevos cines que cambiarán para siempre la manera de decir en imágenes.

Paris a rencontré la Seine, (*Joris a recontré la Seine*, cabría parafrasear) parte de una idea del más prestigioso historiador del cine, cineasta él también desde los tiempos de la aventura surrealista, George Sadoul. Una intuición

surgida, a su vez de la visión fugaz y parcial, tras haber sido mutilada por la censura francesa, de *Das lied der Ströme* [*La canción de los ríos*] del propio Ivens en el Palais Chaillot y por los reportajes que muchos años antes hiciera con su amigo Cartier-Bresson, otro investigador de la vida urbana cuyo paralelismo con la obra de Ivens está pendiente de ser estudiada[1].

El proyecto de Sadoul, propuesto por él inicialmente a un joven *metteur en scéne* que la discreción le impide nombrar, está a punto de dormir para siempre en el cajón de proyectos nunca realizados que todos los creadores, especialmente los cineastas, tienen en su mesa de trabajo. La convicción de Sadoul de que él y el director de su elección no emiten en la misma longitud de onda lo relega hasta que Ivens, recién llegado a Paris, se propone para arrancarlo de su sueño con la modestia y la honestidad de un cineasta principiante. Esta vez sí, la comunión entre el autor de la idea y el encargado de materializarla en imágenes funciona y *La Seine*… se acaba convirtiendo en la más perfecta y una de las más bellas películas que Ivens ha rodado hasta el momento y que realizará en el futuro. El propósito es deslumbrante: contar la ciudad a través del eje medial que la atraviesa, que la une más que la divide, desde sus *alentours* agrícolas e industriales hasta su centro artístico y ceremonial, recorrer el cuerpo de la ciudad a través de sus arterias, de su estómago, de sus intestinos, de sus extremidades hasta su corazón y su cerebro. El río es a la vez contenido y forma, sujeto del relato y fundamento de la estructura narrativa, con la necesaria recurrencia del poema de Jacques Prevert y de la música de M. Philippe Gérard que contribuyen a encolar las piezas admirablemente montadas del conjunto. Increíble lo que esa visión en sección es capaz de mostrar, toda la vida que se agita en las orilla, desde el ganado y los productos agrícolas de los que la ciudad se nutre, hasta los chatarreros, marineros de río, graveros, buzos, albañiles, estibadores, ferroviarios, colchoneras, barberos, lavanderas que constituyen el alma anónima de la ciudad, su fisiología antes que su fisionomía más necesaria cuanto es más invisible. El trabajo de Ivens sobre el trabajo, que él ha sabido retratar como nadie en la historia del cine, los saca a la luz, los rescata o tal vez mejor nos rescata de la ceguera y de la ignorancia porque el cine tiene el poder democrático de igualar por su fuerza expresiva la arquitectura monumental con los desechos de la sociedad industrial. Una pila de vidrios rotos llega a ser, registrado para siempre por la cámara, tan expresiva como el programa iconográfico de Notre Dame. Resucita en *La Seine…* la obra entera del cineasta: Su visión política del mundo, aunque no necesariamente militante, y su visión poética. Su fascinación por el reflejo que nos devuelve a *Lluvia*, especialmente, aunque no solo, en la tormenta que se abate sobre el rio, donde hay planos que podrían literalmente intercambiarse con la película

[1] Ver "Un maitre du cinéma-verité" prefacio de G. Sadoul al libro de ZALMANN pp. 9-23

muda de 1927. Su interés apasionado por lo a priori no interesante, por el detalle cotidiano, por ejemplo, de la ropa interior puesta a secar sobre la cubierta de la *peniche*. Su capacidad para mirar, para exaltar como ningún cineasta lo ha hecho, con ojos de trabajador, el esfuerzo humano, el oficio humilde que se nos muestra en toda su inabarcable e insospechada variedad, que no es en esencia diferente de otras actividades de la vida, desde la creación artística al ocio, que fluyen, al ritmo rápido pero no crispado de la corriente del rio a medida que nos acercamos al centro: pintores y pescadores con caña, paseantes, durmientes, viajeros, niños que juegan, vagabundos, modelos de alta costura, bañistas, abogados con toga, amigos y sobre todo amantes. Nadie como Ivens, gracias al poder que tienen los potentes teleobjetivos para mirar sin ser vistos, ha categorizado la taxonomía de la expresión amorosa: los hay que pasean abrazados, que hablan, que miran al rio sin hablar mientras se acarician, que reposan uno en brazos del otro, que duermen, que se anudan, que se ayudan, que se besan…bajo la mirada curiosa de unas monjas de cofia voladora, efecto más que probable de un montaje intencionado que permite también el discurso, por ejemplo, sobre la comida, ese montaje ideológico puesto al día desde *Corner in Wheat* y los rusos, que permite comparar la comida del vagabundo, o las migas con que el *clochard* de la botella de vino alimenta a los gorriones, con la tartera de hojalata del obrero, la *baguette* del paseante, el *repas* de las empleadas y el banquete servido a bordo de un restaurante flotante a los más ricos, aunque a juzgar por las imágenes, tal vez no los más afortunados. Pocas veces, en todo caso, se ha ido más lejos en mostrar la conciencia que determinados ámbitos prestan, no se sabe porqué al sentimiento individual de privatización del espacio público, a la indiferencia a la mirada, a la permisividad de los comportamientos: no solo los amantes, también esa chica que lee el tabloide arrodillada en el suelo como no se permitiría hacer en ningún otro lugar de la ciudad o aquella otra que muestra su pierna a su interlocutor mientras parece perorar sobre ella. Nunca tampoco el azar ha poblado el espacio de personajes más insólitos, al borde casi, en sí mismos, o en su oposición al resto, del surrealismo documental: la niña de primera comunión y el judío ortodoxo, el viajero con cámara que arregla el tacón de su novia, el escafandrista que sale del fondo del rio portando con orgullo una bicicleta envuelta en algas en la mano.

Y todo ello está realizado, gracias a una profunda sabiduría cinematográfica, no solo mediante el montaje entre los distintos planos sino también gracias al montaje dentro del mismo plano. La realidad es tan rica que los contrastes a veces coinciden dentro del mismo encuadre utilizando la capacidad expresiva de la profundidad de campo que superponen entre el primer y el último término la esencia misma del conflicto de imágenes que es más habitual encontrar en sucesión que en simultaneidad, en el tiempo antes que en el espacio,

como sucede en el encuadre en las maniquíes exquisitamente vestidas abandonan el campo tras la conclusión de la sesión de fotos y un modesto pescador indiferente al espectáculo saca un pez del agua en el extremo de su sedal.

Y se suscita a través de sus imágenes la polémica de si la idea de la puesta en escena contradice la esencia misma del documental, de si el documental exige que la vida sea captada al azar (*prise sur le vif*, *saisie en vol*, dirá Sadoul) o permite reconstruirla, organizarla. Falsa polémica en todo caso por cuanto que en mi opinión no hay límites entre el documental y la ficción. El documental no es la verdad y la ficción la mentira. Uno y otra forman un continuo en el que es difícil y casi siempre inútil establecer los límites. Más bien habría que pensarlo con la frase de Borges que Godard cita en *Les carabiniers*: "Partí de lo imaginario y descubrí lo real pero detrás de lo real está nuevamente lo imaginario". Desde luego no hay reparo ético y estético que se le pueda hacer a la aludida secuencia de las modelos de alta costura posando a la orilla del Sena, que Sadoul había presenciado en sus paseos por el rio para dar forma a la idea, y que evidente fue planeada, y planificada, por Ivens para poder filmarla. Como pregunta y se responde Sadoul: "¿habría debido adoptar una concepción ultra *cinéma-verité* y esperar muchos meses y un milagroso azar para poder captarla de improviso? Evidentemente no" (ZALZMAN, 1963: 16).

Menos perfecta, no tan proporcionada como *La Seine..., À Valparaiso* nos cuenta otra historia de agua, de agua, colinas, viento y sangre, los cuatro elementos sobre los que se estructura el montaje y que refiere el comentario de Chris Marker que lo puntúa. Ivens la rodó en 1963 durante su estancia en Chile como profesor de cine en la Universidad de Santiago. Si el oficio de cineasta no es otro que el de saber mirar, el método del que se dota no es otro que el volverse de espaldas, otra vez las espaldas, para mirar a donde nadie mira, a esa parte de la ciudad que nadie quiere ver, la que ha nacido sobre las colinas, alejada del orgullo ciudadano y sus símbolos, al margen de toda consideración estética para descubrirla, a través del objetivo, bella y viva o bella porque viva. Una mirada que indignó en su momento, se dijo, a la ciudad y al país, como recordaba todavía en 2009, con ocasión del reestreno de la película, un artículo periodístico local bajo el significativo título de "Reestrenan filme maldito de Valparaíso"

Lo que en la imagen que la ciudad se ha hecho de sí misma es solo un pintoresco telón de fondo se convierte para Ivens en el objeto casi exclusivo de su atención. Por eso asciende, como sus habitantes, por las interminables escaleras o los funiculares para descubrir esa simbólica inversión que consiste en que cuanto más alto se vive en Valparaíso, más bajo se está en la pirámide social. Pero en su recorrido hacia lo alto descubre un mundo fascinante, el de la vida que, a través de su laberíntico tejido urbano, estalla en cada rincón, en esa colección de ventanas que nos muestran en público tantos momentos pri-

vados: los que miran al mar en lontananza, los-las-que tienden la ropa, los que hablan ajenos al mundo, la madre que literalmente come a besos a su bebé, la muchacha de los rulos inmóvil como una cariátide frente enmarcada en el vano. La escenografía, y el método, nos proporcionan imágenes vecinas al surrealismo, como la dama con traje sastre que pasea a un pingüino o la novia que se traslada en funicular dejando flotar su velo blanco en el espacio frente al intenso azul del cielo.

En 1966, en una Europa más liberal, más distendida porque la bipolaridad del mundo se pone ya en juego en escenarios lejanos, llega al fin para Ivens el reconocimiento de sus conciudadanos. Igual que los burgos holandeses encargaban a sus pintores en el siglo XVI el retrato de sus corporaciones municipales, la ciudad de Rotterdam, donde cuarenta años antes iniciara su carrera de cineasta experimental con *De Brug*, le encarga a Joris Ivens el documental *Roterdam Europoort*. Ivens responde con una obra de formato reducido y con una factura aparentemente poco acabada que devuelve al cineasta a punto de cumplir los sesenta años a la experimentalidad de sus primeras obras pero utilizando los recursos, el color, el sonido, las tomas aéreas, las emulsiones más sensibles que entonces no tenía alcance. En ella Ivens se autohomenajea, si es que no se parodia, en su obsesión por el reflejo y su deslumbramiento por el agua, en su pasión por espiar la vida detrás de las ventanas, en sus travellings infinitos, en la imagen de De Hef donde casi todo había empezado. Pero más que un relato cerrado, Rotterdam Europoort es una película abierta, una prueba de artista, un trabajo sobre materiales muy diversos que amenaza la coherencia discursiva tal y como ha sido entendida por el documental tradicional, que recupera, en el intercalado de las secuencias de la descarga en el almacén y la boda burguesa, la libre asociación del montaje perdida desde la derrota de las vanguardias a manos de la historia, que desafía los límites entre el documental y la ficción incorporando la figura del holandés errante o volador, un mito asociado a su propia peripecia vital, volviendo a la ciudad a bordo de una motonave después de tres siglos vagando por los mares. Todo es aquí pura sugerencia, propuesta antes que conclusión, búsqueda antes que encuentro. Y demostración, emocionante, en la época de la afirmación por doquier de los nuevos cines, de que no hace falta tener veinte años para inventar, para poner patas arriba la forma de contar, para ser revolucionario no solo en fondo sino también en la forma, para abrir una vía en la que profundizará con intermitencias hasta el final de su vida, hasta ese fascinante testamento en imágenes que es *Une historie du vent*, donde, perdido en los desiertos de China, reconoce la locura de intentar filmar el viento que ha intentado capturar, domar, toda la vida.

No es Rotterdam la última ciudad que condensa la reflexión de Ivens sobre las ciudades. En *Cómo Yukong desplazó las montañas*, cuyo título parafrasea el

encabezamiento de esta contribución, esa larguísima serie de documentales, 763 minutos en total, que por encargo de Chu En Lai rueda en China entre 1973 y 1975 para mostrar los logros de la Revolución Cultural, reaparece como prólogo a su reclusión durante ocho semanas en la Farmacia nº 3 de Shanghai: "Es el tipo de gran ciudad que amo. Grandes multitudes, cientos de tiendas diferentes, curiosidad, movimiento constante." Pero el tono aquí es más el del informe que del experimento, es sociología antes que poesía. Para conservar la imagen del verdadero Ivens, del que quiso, aunque a ratos no le dejaron, y finalmente pudo ser, es mejor retener la confesión que hace a la cámara en *Une histoire du vent* ese hombre de noventa años, cansado tal vez pero nunca vencido: "Filmer l'impossible est le meilleur de la vie".

BIBLIOGRAFÍA

IVENS, J., LORIDAN M., PÉREZ MILLÁN, J. A. [Noticia biofilmográfica] (1975), *Paralelo 17*. *La guerra del pueblo*. Salamanca. Sígueme.

IVENS, J., HEMINGWAY, E., PÉREZ MILLÁN, J. A. (1975), *Tierra de España*. Madrid. Tiempo de Historia nº17.

IVENS, J. (1979), *Io-Cinema.Autobiografia di un cineasta*. Milano. Longanesi

IVENS, J. et alt. (2008), *Joris Ivens Wereldcineast*. Nijmegen. Europese Stichting Joris Ivens (5 DVD y un libro de André Stufkens)

MITRY, J. (1974), *Historia del cine experimental*. Valencia. Fernando Torres.

SADOUL, G. (1990), *Dictionaire des films*. Paris. Seuil

ZALZMAN, A. (1963), *Joris Ivens*. Paris. Seghers.

CHICO & RITA: LA HABANA Y NUEVA YORK DE LOS AÑOS 40 Y 50

María Hernández Herrera

Estudiante de Doctorado
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.
mhherrera84@hotmail.com

RESUMEN
En el presente artículo se hará una reflexión sobre el modo en que la ciudad se materializa en el arte por medio de su representación fílmica, pictórica y musical, tres disciplinas distintas que pueden convivir en un único soporte como en la película tomada de modelo de análisis, *Chico & Rita*. La primera parte del artículo se destina a resumir el marco histórico en el que se desarrolla el argumento de la película poniendo en antecedentes al lector sobre la situación que se acontecía en las dos localizaciones principales, La Habana y Nueva York, durante los años 40 y 50 del pasado siglo. En esta primera parte también se hará un análisis del cine y la arquitectura en general y se elabora una pequeña biografía de los tres artistas de renombre que participan en la elaboración del film, Fernando Trueba, Javier Mariscal y Bebo Valdés. La segunda parte se centra en el análisis de *Chico & Rita* por medio de dos metodologías: la primera consiste en un análisis descriptivo de la película escogiendo aquellas secuencias que son más relevantes para el desarrollo de esta investigación y en las que se muestra cómo el film escogido ha sabido aunar los tres artes mencionados anteriormente para la construcción de las ciudades de La Habana y Nueva York. La segunda consiste en un análisis comparativo de esas dos ciudades generadas por medio de la animación con sus respectivas ciudades en la realidad. En definitiva, el objetivo principal del artículo es realizar junto a los lectores un viaje al pasado analizando el arte que conforma las ciudades de La Habana y Nueva York para después regresar al presente y mostrar cómo esas ciudades pueden convertirse en parte del arte contemporáneo. Es el arte en la ciudad y la ciudad en el arte.

PALABRAS CLAVE
Ciudad; Arte; Cine; Música; Pintura; La Habana; Nueva York.

ABSTRACT
In this paper how the city is embodied in the arts of cinema, painting and music will be discussed. Three disciplines that can coexist on a single support as in *Chico & Rita*. The first part of the article is intended to summarize the historical context in which it develops the plot of the movie putting in antecedents on the situation that was happening in the two main locations, Havana and New York, during the 40's and 50's of the last century. In this first part will also be a study of film and architecture in general and will include a brief biography of three famous artists involved in the making of the film: Fernando Trueba, Javier Mariscal y Bebo Valdés. The second part is dedicated to the analysis of *Chico & Rita* by two methods: the first is a descriptive analysis of the film with the selection those sequences that are most relevant to the development of this research. The second is a comparative analysis of this cities made with animation, with their respective cities in reality. In short, the main objective of the article is to make a trip into the past looking the art that makes up the cities of Havana and New York and after, returning to the present and show how these cities can become part of contemporary art. It is the art in the city and the city in art.

KEYWORDS
City; Art; Cinema; Painting; Music; Havana; New York.

---

1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL FILM

La película *Chico & Rita* se ubica en el año 2008, pero poco después de empezar se hace un viaje a 1948 por medio de los recuerdos de su protagonista, Chico, por lo que, la mayor parte de la trama se desarrolla entre finales de los años 40 y 50 del pasado siglo.

Las principales ciudades en las que se localiza la acción son La Habana y Nueva York, donde los presidentes eran Batista y Harry S. Truman respectivamente. Ambas ciudades vivían un momento de progreso económico y mantenían una situación de intercambio recíproco, el capital norteamericano estaba cada vez más presente en la ciudad cubana, mientras que los nuevos ritmos y músicos de dicha ciudad emigraban en busca de proyección y de un nuevo futuro hacia Nueva York. La situación económica era tan buena que Cuba se había situado entre los primeros 22 países del mundo con mayor nivel de vida de sus habitantes.

La Habana en esos años era una continua fiesta, se había convertido en la capital del Caribe tanto política como culturalmente, y la música era uno de los grandes culpables de este hecho. La influencia de la radio hizo que muchos

estilos musicales prosperasen en esos años. Uno de ellos era el bebop, primer estilo de jazz moderno, cuyo precursor fue Dizzy Gillespie, y nace en 1947 con la canción Manteca que mezcla los ritmos Afrocubanos con el jazz.

> *El Bebop, la nueva alternativa del Jazz, era música para escuchar (música cerebral) que no tenía el elemento del baile, su énfasis era en el destaque de los instrumentistas, era música para músicos*. (RAMOS, 2006: 14)

Este movimiento musical fue pasando por diversos nombres como Cubop, Afro Cuban Jazz y, como hoy se le conoce, Latin Jazz. Excelentes músicos participaron en su desarrollo, algunos de los cuales, aparecen representados en esta película, entre ellos están: Chano Pozo, Bebo Valdés, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Nat King Cole, Ben Webster y Tito Puente.

Todo esto sucedió en los años 40, pero en la década de los 50 la influencia de la música cubana seguía siendo arrolladora y sus artistas actuaban en numerosos clubes latinos de Nueva York.

En 1959, Batista abandona Cuba y Fidel Castro es proclamado Primer Ministro. El nuevo dirigente lleva a cabo la nacionalización de empresas extranjeras entrando en contradicción con los Estados Unidos que responde imponiendo el embargo económico a la isla y se rompen las relaciones diplomáticas entre ellos. Estos hechos tuvieron su correspondiente impacto en el panorama musical. Los músicos en Cuba tienen que funcionar al margen de su mayor productor y tienen que buscar nuevos ritmos debido a que el jazz queda prohibido por considerarlo como parte de la cultura americana del momento, música imperialista. Se cierra así la historia de una década con una gran importancia dentro de la música cubana y americana del momento.

2. CINE Y ARQUITECTURA

La arquitectura ha estado ligada al cine desde sus comienzos, pero siempre ha sido el menos reconocido de todos los artes que conforman los films. No obstante, en los últimos años se está ampliando el número de congresos que, como éste, centran su tema alrededor de la arquitectura dentro del arte, haciendo que tenga un mayor reconocimiento. Por eso es importante dedicar un apartado a investigar la influencia que ha tenido la arquitectura en el cine y viceversa.

Hasta llegar al mundo globalizado que se conoce hoy en día, el cine era uno de los medios fundamentales que permitían dar a conocer a sus espectadores nuevas ciudades y su particular arquitectura. Un ejemplo de ello se observa en las películas de los hermanos Lumière, en los inicios del cine, que reflejaban la vida urbana de las ciudades mostrando sucesos cotidianos en las calles. Estas primeras películas eran llamativas por sus imágenes más que por su historia.

En este momento la arquitectura era una parte fundamental del film, como dijo Mallet Stevens en 1929: "El decorado, para ser un buen decorado, debe actuar. Tanto si es realista, expresionista, moderno o histórico, debe desempeñar su función… El decorado debe presentar al personaje antes de que éste aparezca, debe indicar su posición social, sus gustos, sus hábitos, su estilo de vida, su personalidad". (NEUMANN, 1999: 8)

Con la llegada del cine narrativo, la arquitectura pasó a un segundo plano y la historia se impuso, por lo que los escenarios donde se desarrollaban las tramas eran mostrados superficialmente. Estas películas enseñaban las ciudades pasadas por el velo de la mirada del cineasta y no retrataban lo que la ciudad era en aquellos tiempos.

Sin embargo, los arquitectos comenzaron a involucrarse cada vez más porque: "El cine era una forma artística que podía inspirarlos en sus diseños, además de proveerlos de un ámbito experimental para intentar sus propios modos de expresión". (KALE, 2005: 3). Un ejemplo de ello fue el éxito que tuvieron los diseños expresionistas en *El gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene.

En palabras de Alfonso Sánchez: "El cinema representa para el arquitecto el logro de una ambición artística que vence toda la imposibilidad de la técnica y el medio. Y si para la materialidad del edificio que lo alberga el cine tiene el desprecio de la sombra, en cambio enciende mil focos para alumbrar la realización del sueño del artista". (GOROSTIZA, 1990: 13)

El cine se convirtió así en una nueva plataforma donde los arquitectos podían experimentar con sus diseños y también en un escaparate de donde tomar nuevas ideas para la arquitectura en la ciudad real siempre que se tenga en cuenta que la arquitectura cinematográfica tiene unas características particulares que no pueden ser imitadas por la arquitectura del mundo real, estas son (RAMÍREZ, 1993: 103-116):

1. La arquitectura cinematográfica es fragmentaria, se construye sólo aquello necesario para la filmación.
2. La arquitectura cinematográfica altera los tamaños y las proporciones respecto a la arquitectura real.
3. La arquitectura fílmica rara vez es octogonal.
4. La arquitectura cinematográfica es una arquitectura exagerada.
5. La arquitectura cinematográfica es elástica y móvil.
6. La arquitectura cinematográfica es una de las más rápidas de las historias y los decorados no tienen valor más allá de la filmación.

El nexo de unión entre ambas disciplinas es el espacio, Eric Rohmer establece que en el cine se pueden distinguir tres tipos (VILA, 1997: 21-26):

1. Espacio pictórico: Se trata de la imagen fotográfica proyectada sobre la pantalla, por muy fugaz o móvil que sea, se percibe y es considerada como la representación más o menos fiel, más o menos bella, de alguna parte del mundo exterior.
2. Espacio arquitectónico: Esas mismas partes del mundo, naturales o reconstruidas, tal como están presentadas, más o menos fielmente, en la pantalla, están dotadas de una existencia objetiva que, a su vez, puede ser objeto de juicio estético como tal. Es esa realidad con la que se enfrenta el cineasta en el momento de la filmación, ya sea para restituirla o para traicionarla.
3. Espacio fílmico: Realmente el espectador no percibe la ilusión del espacio fílmico, sino de un espacio virtual reconstruido en su mente basándose en los elementos fragmentarios que le proporciona el film.

Estos espacios son los que se tienen que tener presentes para analizar la influencia o reciprocidad que existe entre la arquitectura y el cine como formas de expresión artística en la actualidad y, concretamente, en la película *Chico & Rita* escogida para realizar el análisis del presente documento.

3. TRES ARTES Y UN ÚNICO SOPORTE

Continuando con el apartado anterior, los tres espacios que conforman la película *Chico & Rita* están claramente delimitados por la labor de dos artistas, Javier Mariscal y Fernando Trueba, el primero se encarga de la elaboración del espacio pictórico que muestra el espacio arquitectónico y el segundo se ocupa del espacio fílmico.

Estos dos artistas y sus respectivas artes, la pintura y la representación fílmica, quedan perfectamente hiladas en la trama del film por medio de un tercer arte, la música, materializada casi en su totalidad por Bebo Valdés. Como anunciaba el título de este capítulo, tres artes en único soporte[1]:

1. La pintura de Javier Mariscal: Reconocido diseñador multidisciplinar español que vive y trabaja en Barcelona desde 1970, y que compagina el mundo de la historieta con la ilustración, la escultura, el diseño gráfico y el interiorismo. Algunos de sus trabajos fueron el diseño del logotipo Bar Cel Ona (1979) y de la mascota Cobi de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 (1989). Para la elaboración de la película, Mariscal llevó a cabo un trabajo de investigación donde encontró un archivo de fotografías de

[1] Las biografías de los tres personajes han sido consultadas en la página web http://es.wikipedia.org

La Habana iniciado en 1949, fecha en la que se ubica la trama y que le sirvió de base para poder elaborar sus diseños.

2. El cine de Fernando Trueba: Director de cine español que cuenta con más de una decena de películas entre las que se puede destacar *Belle Epoque* (1992), *Two Much* (1995), *La niña de tus ojos* (1998) y *Calle 54* (2000) donde ya colaboró con Bebo Valdés. La idea inicial del film la tuvo Fernando Trueba, según sus palabras: "Había soñado como sería una película 'pintada' íntegramente por Mariscal. Hacer juntos Chico & Rita es la materialización de ese sueño"[2].
3. La música de Bebo Valdés: Pianista, director de orquesta, compositor y arreglista nacido en La Habana en 1918 que comenzó tocando en salas de fiestas en los años 40, como en la Orquesta Tropicana. Llegó a originar su propio ritmo, el batanga. En 1952, el productor Norman Granz encarga a Bebo una grabación de jazz con Benny Moré como vocalista. Tras eso, se trasladó consecutivamente a México, Estados Unidos, España y Suecia. La cooperación entre Bebo Valdés y Fernando Trueba con la película *Calle 54* no fue la única antes de realizar esta película, en el 2002, el cineasta produce el disco *Lágrimas negras*, donde el músico cubano toca el piano junto al cantaor flamenco Diego el Cigala. La película tiene cierto aire de homenaje a Bebo Valdés, esto se aprecia en que el protagonista, tanto de joven como de anciano, se parece a él y en que sus canciones se han utilizado para elaborar la banda sonora del film.

Por lo tanto, como se verá en el análisis que se realiza a continuación, la película Chico & Rita es un escenario para la arquitectura pero también para el arte, ya que las dos ciudades principales se mostrarán por medio de la música y de los iconos arquitectónicos que fueron importantes para su desarrollo en esa época.

4. CHICO & RITA: LA HABANA Y NUEVA YORK

En el resumen se había anticipado que se van a utilizar dos metodologías para el análisis del film, un análisis descriptivo y otro comparativo. Ambos se van a realizar de manera conjunta debido a que las secuencias que se van a ir describiendo van a ser comparadas inmediatamente con su referente de la realidad. También se ha anticipado que la música va a funcionar como nexo de unión de la representación fílmica de Trueba y el diseño o pintura de Mariscal, por lo que los espacios arquitectónicos que se van a ir mostrando tienen relación con el panorama musical de La Habana y Nueva York de ese momento.

[2] La cita de Fernando Trueba ha sido extraída de la página oficial de la película *Chico & Rita*: http://chicoandrita.com/inicio.html

4.1. La Habana

El comienzo de la película se ubica en La Habana en 2008, desde su inicio se muestra claramente como los espacios pictórico y arquitectónico son un fiel reflejo de la ciudad real, se ha reconstruido La Habana tal y como es pasándola por el filtro artístico de la estética del cómic. Esto mismo sucederá con las demás ciudades que se irán mostrando durante el film como, por ejemplo, Nueva York. Las primeras imágenes muestran algunos de los iconos más importantes de la ciudad cubana como el malecón y el capitolio, y algunas de las costumbres típicas como la venta de comida en la calle. La Habana actual es una ciudad envejecida, desgastada por el paso del tiempo, donde los edificios muestran las arrugas de la edad al igual que el protagonista, Chico.

En este recorrido inicial, Chico se cruza con un grupo de jóvenes que están escuchando y bailando una canción de rap, esta selección tiene la clara finalidad de contrastar la música actual con los antiguos ritmos cubanos. Al llegar a la casa, tan envejecida como el resto de la ciudad, Chico enciende la radio y se escucha el programa "Melodías de ayer" de Radio Progreso donde anuncian la canción *Sabor a mí* de Chico y Rita, por medio de la melodía se viaja al pasado junto con los recuerdos del protagonista. *Sabor a mí* es una canción de Álvaro Carrillo de la que Bebo Valdés hizo una versión, se introduce así una de las tramas principales del film, la historia de la música.

La película vuelve entonces a La Habana de 1948, en la primera secuencia aparecen algunos de los iconos más característicos de la ciudad de aquella época: una sala de fiestas con música en directo plagada de carteles que anuncian productos cubanos (cerveza cristal o ron pinillas) y productos americanos (gasolinera Esso). En ese momento suena una canción de Bebo Valdés, *Blues for Andre.* En ese local Rita comienza a cantar *Bésame mucho* de Consuelo Velázquez, y Chico se queda prendado de ella, aquí se introduce la segunda trama principal, la historia de amor. Tras bailar la canción *Con poco coco* de Bebo Valdés, se acompaña al protagonista hacia otra localización, en el camino, Mariscal hace un pequeño homenaje a Fernando Trueba al ponerle su nombre a un bar, se llama "Hermanos Trueba". El lugar escogido es el Tropicana, uno de los símbolos más importantes del espectáculo en La Habana, se inauguró en 1939 en el barrio de Marianao y continua activo actualmente.

Desde el inicio han sonado varias canciones de Bebo, pero la relación entre él y Chico se establece en este lugar, ya que al igual que tocó Bebo en la Orquesta Tropicana en sus inicios, Chico tocará esa noche como pianista junto a Woody Herman. Woody Herman fue un saxofonista, clarinetista, cantante y líder de big bands de jazz estadounidense como la "Four Brothers Band" que interpreta en el film el tema *Ebony Concerto* de Igor Stravinski.

La siguiente secuencia relevante es la persecución que se realiza por la ciudad enseñando lugares tan importantes como el puente almendrales, el cine

23 y 12 situado en la calle 23 o la avenida 42. Tras ella, se llega al Bambu Bar, lugar que representa como eran los pequeños bares de música en vivo del momento. Aquí se introduce por primera vez el término musical "Bebop" mediante la interpretación al piano de la canción *Celia* de Rolando Luna, pianista, arreglista y compositor que forma parte de ese nuevo estilo.

Los protagonistas pasan la noche juntos y al amanecer, se muestra una habitación que nada tiene que ver con la casa que se veía al inicio del film, es luminosa y nueva y contrasta con el apartamento viejo del Chico anciano.

Comienza a sonar la melodía principal de la película llamada *A Mayra*, canción que Bebo escribió para una de sus hijas y que, en el film, tendrá dos nombres: *Rita y Lily*. Esta canción simbolizará cada uno de los encuentros y desencuentros amorosos que los protagonistas tendrán durante el transcurso de la trama. Como el encuentro acaba de tener lugar, ahora toca la aparición del desencuentro. Chico está componiendo la canción y le pone el título de *Rita* pero en ese momento aparece una cubana, Juana, que dice ser su novia, lo que provoca que Rita se vaya enfadada.

Posteriormente, ambos vuelven a verse en el concurso donde cantaron juntos por primera vez *Sabor a mí*, canción que se escuchaba en la radio al principio del film. Chico y Rita ganan el primer premio, una noche en el hotel Nacional. El hotel Nacional es el más prestigioso y famoso de Cuba, situado en el barrio del Vedado. En ese lugar vuelven a interpretar esa canción y un manager americano se fija en Rita ofreciéndole un contrato para irse a Nueva York. Este será el último lugar representativo que se muestre de esta ciudad.

En resumen, la primera parte del film reconstruye fielmente los lugares representativos de La Habana tanto histórica como culturalmente, una ciudad donde predomina la arquitectura colonial, denominada así porque son construcciones que fueron levantadas en Cuba durante la época de la colonización y dominio españoles.

4.2. Nueva York

El viaje a Nueva York se realiza junto a Chico y Ramón. Aquí Mariscal se toma la licencia de diseñar el sueño que tiene Chico con una estética Pop-Art, distinta a la del resto del film, e introduce algunas referencias como a la película *Casablanca*. La comparación es inevitable, La Habana es una ciudad de colores luminosos mientras que Nueva York es fría y oscura. En palabras de Mariscal: *Nueva York es lo anglosajón y es prácticamente monocromático, mientras que La Habana es lo latino, es el color, es una música, es soleada y cálida, es una forma de amar.*[3]

[3] La cita de Fernando Trueba ha sido extraída de la página oficial de la película Chico & Rita: http://chicoandrita.com/incio.html

Las primeras imágenes de Nueva York ya muestran algunos de los iconos arquitectónicos más importantes de esos años y de la actualidad: la Estatua de la Libertad, el puente de Manhattan, los rascacielos o el Empire State. Se introduce aquí el momento del reencuentro de los protagonistas para hacer una comparación entre la moda de ambas ciudades, en Cuba los vestidos marcaban las curvas de las mujeres mientras que en Nueva York triunfa la alta costura.

Chico y Ramón acuden esa noche a un típico club de jazz neoyorquino, oscuro y lleno de humo, que contrasta con los brillantes cabarets de La Habana. En este local aparecen la mayoría de los grandes músicos del momento: el saxofonista Charlie Parker, el pianista Bud Powell, el saxofonista Sonny Rolling, el pianista Thelonious Monk y el percusionista Chano Pozo. Todos ellos son compositores de jazz estadounidenses, excepto Chano Pozo que es un compositor de jazz cubano, y están interpretando la canción *Tin Tin Deo* que compuso Dizzy Gillespie junto a Chano.

En la siguiente secuencia se muestra otro de los iconos de Nueva York, el Central Park, el parque más visitado de los Estados Unidos. Chico y Ramón han acompañado a Chano Pozo hasta aquí y posteriormente se dirigen con él a un bar donde seleccionan la canción *Manteca,* de Dizzy Gillespie y Chano Pozo, canción que junto a *Tin Tin Deo* fueron las precursoras del estilo "Bebop" o, como Chano lo llama ahora, "Cubop". En mitad de la canción entra un hombre y mata a Chano, el músico en la realidad fue encontrado asesinado entre las calles 111 y 112 y nunca se supo quien fue el culpable de su muerte. Tras su muerte llega el funeral, en el que Vidal vocaliza el tema *Chano Pozo*, en la realidad, Benny Moré lamentaba la muerte del músico en su canción *Rumberos de ayer*. La siguiente secuencia del film permite mostrar la semejanza que había entre las dos ciudades en esa época; en las dos se daba una explosión de grafismos y de carteles publicitarios, como se ve en la imagen de Time Square, intersección entre la Avenida Broadway y la Séptima Avenida. Este es otro de los lugares más representativos de la arquitectura de Nueva York, ahí se encontraba el Roseland, teatro donde se puede ver actuar a Rita, el estilo de las letras escogidas para el nombre y título del espectáculo era también típico de la época.

El último icono arquitectónico que se muestra antes de cambiar de ciudad es un hotel, al igual que sucedió en La Habana, el hotel Plaza, un hotel de lujo donde trabaja Ramón, el representante de Chico. De la misma forma que en La Habana, Nueva York se ha reconstruido fielmente, todo ello pasado por la estética de los diseños de Javier Mariscal.

4.3. De Hollywood a París

Esos son los años del Star System, donde algunos de los artistas con fama en el panorama musical lograban hacerse un hueco en las grandes produccio-

nes cinematográficas, como Rita. Comienza así un montaje en paralelo donde se ve a Rita en el rodaje de una película de la Metro Goldwing Mayer y Chico de viaje por Europa como pianista de Dizzy Gillespie.

París y Hollywood son ahora las localizaciones escogidas, y de ellas se muestran construcciones tan relevantes como la Torre Eiffel, Notre Dame, la Sala Pleyel o el cartel con el nombre "Hollywood" en el monte Griffith. La Sala Pleyel está considerada como una de las grandes salas musicales del mundo y en la película aparece Chico tocando junto a Dizzy Gillepie la canción *Love for sale* de Cole Porter, compositor y letrista estadounidense. Chico comienza un romance con una chica francesa y cambia el nombre de la canción *Rita* por el de *Lily*, nombre de la perrita que tiene la chica, tras eso se produce la vuelta a Nueva York.

4.4. Music Hall, Village Vanguard y The Palladium

La película regresa a Nueva York para mostrarnos otros de los tres iconos arquitectónicos más importantes en el panorama musical de la época. El primero es el Radio City Music Hall, el teatro más importante de Nueva York, donde otro de los grandes artistas del momento, Nat King Cole, está interpretando *Lily.*

Esa actuación es emitida por la radio y escuchada por Rita que, al ver que Chico ha cambiado el título de la canción, acude esa noche a verle actuar junto a Ben Webster, saxofonista estadounidense, al Village Vanguard, segundo edificio representativo que aparece. Las canciones que interpretan son *Stardust* de Lavelle y la famosa *Lily*.

En este lugar va a tener lugar el encuentro amoroso de los dos protagonistas, como se había anunciado al principio, tras sonar el tema principal de la banda sonora. El tercer lugar es el Palladium, salón de bailes donde solía tocar Tito Puente, músico puertorriqueño de salsa y jazz, como hace ahora en la película interpretando junto a Chico su canción *Mambo Herd.*

4.5. Las Vegas

En el Palladium, Ramón, el representante de Chico, le traiciona introduciéndole drogas en la chaqueta, esto hace que sea deportado inmediatamente, truncando su carrera artística. Mientras Chico es deportado, Rita le espera en Las Vegas, última ubicación del film en los años 40 y 50, para casarse con él. Al no aparecer Chico, Rita se hunde y destruye su propia carrera como cantante. Los símbolos más representativos de Las Vegas son enseñados superficialmente en unas pocas imágenes, los más importantes son: el cartel de bienvenida a la ciudad, el Pelican donde actuaba Rita esa noche y el motel Eden Rock donde durmió Elvis Presley.

4.6. Regreso al presente

Antes de regresar al presente la película añade una última secuencia en el hotel Riviera de La Habana, donde se explica que, tras la llegada de Fidel Castro al poder, el jazz se considera música imperialista y queda prohibida en la isla, interrumpiendo la carrera musical de Chico hasta el año 2008, momento de inicio del film.

Aquí termina la historia de su vida como pianista y los recuerdos se desvanecen volviendo al presente. El Chico anciano desempeña su trabajo de limpiabotas cuando vienen a avisarle de que unos extranjeros andan buscándole. Chico se reúne con ellos y es aquí donde los tres creadores del film firman la película al aparecer representados en una misma sala Mariscal, Trueba y Bebo Valdés (como Chico). Los dos primeros hacen de productores de la cantaora flamenca Estrella Morente que quiere hacer una versión con Chico de su canción *Lily*.

Otra relación directa a la vida de Bebo, Chico hace una versión con una cantaora flamenca y él hace un disco con un cantaor flamenco. El éxito de la canción les lleva a hacer una gira por el mundo donde se muestran varias imágenes panorámicas representativas de los lugares por los que van pasando: Sidney, El Cairo y Tokio. Estas ciudades, al igual que las anteriores, son reconstruidas fielmente tomando como base para su diseño las ciudades originales.

El último lugar es Nueva York, lugar donde Chico se dedica a buscar a Rita, hasta que la encuentra en el motel Eden Rock de Las Vegas. Tras la última interpretación de *Lily*, el reencuentro final de los protagonistas, y tras él, el final de la película.

5. CONCLUSIÓN

Como conclusión, la película *Chico y Rita* es el reflejo fiel de la arquitectura y cultura de las ciudades donde se localiza la trama, con ello se demuestra que la animación puede ser uno de los géneros más convenientes a la hora de reconstruir una ciudad de manera fiel, únicamente pasada por un filtro artístico, como en este caso es la estética de cómic utilizada por Javier Mariscal.

Se trata, por lo tanto, de la elaboración del espacio pictórico por medio de la reconstrucción fiel de las ciudades, utilizando una estética particular, el cómic, que permite hacer un juicio de valor del espacio arquitectónico plasmado en el espacio fílmico de la película. En este caso, el espacio pictórico original ha sido sustituido por una sucesión de imágenes pintadas que pueden ser, de forma individual, una obra de arte en sí mismas. Aún así, el espectador puede obtener por medio de ellas una visión perfecta de cómo era la vida urbana de las ciudades que se plasman, embellecida a través de la estética escogida. Se vuelve en este film a colocar a la arquitectura por encima de la historia.

En definitiva, *Chico & Rita* es una historia de amor pero, sobre todo, es una historia de música, de ciudades y de arquitectura. Es una película convertida en arquitectura antigua y una arquitectura convertida en arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

GOROSTIZA, J. (1990), "Cine y arquitectura", *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-arquitectura--0/html/ (extraído el 5 de noviembre de 2011)

KALE, G. (2005), "La interacción entre cine y arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX", *Bifurcaciones* [online], núm. 3. http://www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm (extraído el 10 de noviembre de 2011)

NEUMANN, D. (1996), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Munich: Prestel, 1999, 207.

Página oficial de Chico & Rita. Extraído el 19 de noviembre de 2011 de: http://chicoandrita.com/inicio.html

RAMÍREZ, J. A. (1993), *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid. Alianza, 349.

RAMOS, N. (2006), "Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1975", *Espacio Abierto* [online]. Extraído el 15 de noviembre de 2011 de: http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf

VILA, S. (1997), *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid. Cátedra.

WIKIPEDIA (s.f.). *Fernando Trueba.* Extraído el 16 de noviembre de 2011 de: http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Trueba

WIKIPEDIA (s.f.). *Bebo Valdés.* Extraído el 16 de noviembre de 2011 de: http://es.wikipedia.org/wiki/Bebo_vald%C3%A9s

WIKIPEDIA (s.f.). *Javier Mariscal.* Extraído el 16 de noviembre de 2011 de: http://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Mariscal

LA CIUDAD REAL Y LA CIUDAD IMAGINADA EN EL UNIVERSO CINEMATOGRÁFICO DE JACQUES DEMY

Ricardo Jimeno Aranda

Investigador. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.
rickyjimeno@hotmail.com

RESUMEN
Análisis de la importancia que tiene el escenario urbano en la obra cinematográfica del director francés Jacques Demy (1931-1990). Este cineasta, emparentado inicialmente con la *nouvelle vague* para, a partir de dicho movimiento, desarrollar un personalísimo estilo propio, sitúa la mayor parte de los largometrajes de su carrera, especialmente los más populares y celebrados (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964*, Les demoiselles de Rochefort*, 1967*, Une chambre en ville,* 1982) en ciudades francesas de provincias (Nantes, Cherburgo, Rochefort, Marsella, Niza), cuyo protagonismo dentro de la narración es esencial. El artículo desarrolla el proceso mediante el cual el autor emplea el referente real de la ciudad, mediante el recurso constante del rodaje en escenarios naturales, para a partir de ahí recrear un espacio artificial –un escenario imaginario– con el que reconstruye dicho referente de ciudad existente, aportando un nuevo significado irreal. La reflexión relaciona las influencias del cine musical de Hollywood en el proceso de redefinición de los espacios urbanos que se lleva a cabo. El autor emplea el mismo proceso de construcción de los decorados, pero sustituye el estudio por la calle, llegando en ocasiones a modificar la realidad urbana (por ejemplo, repintando calles y plazas enteras en el caso de Rochefort), para adaptarla a su idea artística, incidiendo también de este modo en la propia ciudad real, cuya apariencia estética queda modificada finalizado el proceso creativo.

PALABRAS CLAVE
Ciudad, Cine, Jacques Demy, Decorado, Ciudad imaginaria, Ciudad real.

ABSTRACT
This is an analysis of the great importance of the urban scene in the cinematographic work of French director Jacques Demy (1931-1990). This filmmaker originally involved with the *nouvelle vague*, develops a very personal style in their next films. He situates most of them, especially those who got a big success and popularity, (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964*, Les demoiselles de Rochefort*, 1967*, Une chambre en ville,* 1982) in French province cities (Nantes, Cherbourg, Rochefort, Marseille, Nice) with an essential importance in the narration. The article develops the process to turn the real referent of the city into an imaginary one, but keeping the film setting in the real places and not recreating it in the studio, who accurate a new meaning in the whole film. This thinking takes the influence of the Hollywood musical cinema in the re-definition of the real urban places. The filmmaker makes new spaces based on the real previous, modifying that places in the real town (for example, by painting streets and squares) to adapt it at his artistic idea. The esthetic appearance of the city is, in fact, modified by the creative process of filmmaking.

KEYWORDS
City, Cinema, Jacques Demy, Set Decorations, Imaginary City, Real City.

LA CIUDAD REAL Y LA CIUDAD IMAGINADA EN EL UNIVERSO CINEMATOGRÁFICO DE JACQUES DEMY

Jacques Demy, nacido cerca de Nantes en 1931 y fallecido prematuramente en París en 1990, es un cineasta francés notablemente popular en la década de los sesenta, y no exclusivamente en los circuitos cinéfilos. Su carrera se inscribe inicialmente en la órbita de la *nouvelle vague*, pasando posteriormente a convertirse en un autor muy singular, especialmente interesado en desarrollar un cine musical muy personal. Su obra hunde sus raíces en de la tradición de Hollywood pero reinventa el modelo, dando lugar a un universo propio, con una combinación estética y dramática rupturista, y en ocasiones extravagante, que presagia la llegada de la posmodernidad.

Aunque ha sido definido como "un cineasta de personajes" (BARBACHANO, 1969: 217), dentro de dicho universo autoral es especialmente significativo el papel que el autor asigna a la ciudad como escenario de sus historias. La mayor parte de sus películas se ambientan en ciudades francesas de provincias que adquieren un significado específico dentro de las tramas. La ciudad no es un simple decorado intercambiable, sino que interactúa con los personajes, y se convierte en la metáfora de la estructura narrativa de sus films.

De los trece largometrajes realizados por Demy, en la gran mayoría se produce un paralelismo entre el escenario urbano y las relaciones de los personajes, en algunos casos de forma especialmente notoria y evidente. No deja de resultar significativo en este sentido, que en sus dos obras más populares y exitosas, el nombre de la ciudad se halle presente en el título: *Les parapluies de Cherbourg* (*Los paraguas de Cherburgo*, 1964) y *Les demoiselles de Rochefort* (*Las señoritas de Rochefort*, 1967). Pero en muchas otras, la ciudad también absorbe con personalidad el devenir de la historia: Nantes, en su primer título, *Lola* (1960), y en *Une chambre en ville* (*Una habitación en la ciudad*, 1982); Niza en *La baie des Anges* (*La bahía de los Ángeles*, 1962) –cuyo título se refiere al enclave geográfico de la ciudad–; Marsella en su testamento cinematográfico: *Trois places pour le 26* (1988), e incluso Los Ángeles en *Model Shop* (*Estudio de modelos*, 1969), producción rodada en América, que se articula flexiblemente como continuación de su ópera prima. Incluso en *Jacquot de Nantes* (1991), homenaje póstumo a Demy, dirigido por su compañera sentimental Agnès Vardá, Nantes, presente también en el título, cobra un significado esencial, como escenario del desarrollo vital y creativo del director durante su infancia.

Para poder entender la importancia del escenario urbano en el cine de Jacques Demy, es necesario establecer una serie de precisiones. En este sentido, es interesante reflexionar brevemente sobre las diversas formas de representación de la ciudad que se encuentran en los distintos modelos cinematográficos en los que se educa el director.

Demy mantiene, al igual que otros autores franceses coetáneos, una admiración profunda por el cine norteamericano clásico, al tiempo que desarrolla una renovación técnica y narrativa del lenguaje en sus primeras obras. En su caso concreto, se puede decir que navega entre dos rumbos casi paradójicos.

Por un lado, se afana en la recreación constante del cine clásico que le gusta, con un aire más bien nostálgico (OLIVER, 1969: 220), hecho especialmente notorio en el caso del musical americano, pero también con respecto a la obra de otros autores como Max Ophüls, Jean Cocteau, y en menor medida, Josef von Sternberg, cuya huella está muy presente en su cine. Por otro lado, su cine es moderno y renovador y está lleno de experimentos narrativos como el diálogo cantado, o la construcción de estructuras temporales y espaciales complejas, collages formales y tonales, etc.

A partir de esos mimbres antiguos, y de esas citas a otros autores –y también a sí mismo– (rasgos que anticipan plenamente la posmodernidad), Demy encuentra un estilo autoral muy personal. Siguiendo ese planteamiento creativo que le define, la representación de la ciudad en sus películas se corresponde con este equilibrio irregular entre nostalgia y renovación rupturista. Al recurrir al cine pasado, Demy vuelve la vista hacia el cine musical norteameri-

cano que se produce, por establecer unas fechas de referencia, entre los años cuarenta y cincuenta (LOSILLA, 2009: 14), y que tiene esencialmente una ambientación urbana. Su contexto es frecuentemente el de la gran ciudad, pero su representación de ella se rediseña fantasiosamente, salvo en algún caso singular[1]. El escenario del musical norteamericano se construye de principio a fin en el estudio, y la ciudad (bien sea Nueva York o París, por citar dos de los escenarios más recurrentes) termina siendo una reinterpretación mitificada, edificada en cartón-piedra (rascacielos, calles coloridas, cuadros recreados), y en ocasiones, reconstruida bajo el prisma de determinadas corrientes artísticas (expresionismo, *art decó*, etc.).

Esta circunstancia termina por establecer en el imaginario colectivo una determinada idea mitológica de la ciudad que se retrata, al margen de sus referentes en la realidad, como sucede, en el caso más evidente, con el París de *An American in Paris* (*Un americano en París*, 1951, de Vincente Minnelli), en donde dicha ciudad queda reflejada, mediante decorados, con una visión surrealista y musicalizada, basada en la obra de los pintores impresionistas y post-impresionistas.

Jacques Demy, al igual que otros cineastas y críticos franceses de su generación, participa del culto a esa mitología cinéfila, y admite con naturalidad y admiración la irrupción de ese imaginario fantástico, urbano en este caso, que en muchos casos sustituye culturalmente a los referentes reales. La diferencia entre Demy y sus colegas, es que llegado el momento de dirigir, este tratará de recrear materialmente dicho imaginario en lo que atañe a los espacios urbanos, personalizándolos, y no solo de referirse a ellos de modo abstracto.

No obstante, dicha incorporación, y aquí radica lo interesante del tema, está filtrada por las características propias de la ruptura iniciática que define a la *nouvelle vague*. Por necesidad presupuestaria y por convicción intelectual, este movimiento huye del artificio y de lo encorsetado, lo que lógicamente, en el caso del espacio, implica sustituir la construcción de decorados de yeso y cartón, por la utilización de localizaciones de verdad.

Esto conlleva que uno de los elementos de referencia de la nueva ola francesa, con la que inicialmente se asocia a Demy –en sus cortometrajes y sus dos primeros films básicamente– (BAECQUE, 1991: 18), es el rodaje de las películas en exteriores, lo que permite una aproximación más realista y más fresca a los contenidos y a la forma de tratarlos. En este sentido, este símbolo de la "desindustrialización" del proceso de creación permite que los equipos de cine, más ligeros y flexibles salgan a la calle y se interrelacionen directamente con los espacios urbanos. El primer referente de estos cineastas es la ciudad de París, como puede verse en una de las primera obras estrenadas del movi-

[1] Matizadamente en *On the Town* (*Un día en Nueva York*, 1949, de Stanley Donen y Gene Kelly) se utilizan algunas localizaciones reales de Nueva York.

miento: *Paris nous appartient* (1959), de Jacques Rivette, que de hecho menciona la ciudad como espacio de apropiación en su reivindicativo y simbólico título: "París nos pertenece", o en las dos obras de referencia de la ola: *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*) (1959), de Jean-Luc Godard, y *Les quatre cents coups* (*Los cuatrocientos golpes*) (1959), de François Truffaut, en las que París tiene también gran presencia.

El tratamiento de la ciudad en el cine de la *nouvelle vague* es cercano y realista. Su representación es transparente, lo que implica el aprovechamiento directo de lo que surge ante la cámara, sin recreación ni camuflaje. La existencia de equipos reducidos permite que los rodajes pasen desapercibidos, lo que posibilita una atmósfera casi documental. Frente al modelo anterior del cine norteamericano, no hay decorados en el sentido tradicional, más allá de localizaciones reales, interiores y exteriores.

En conclusión, si comparamos el modelo del cine clásico norteamericano, en concreto del musical, con el de la *nouvelle vague*, podemos establecer una diferencia fundamental sobre la relación entre la ciudad y la narración. En el musical americano, la ciudad que sirve como trasfondo o paisaje de la historia, es una ciudad construida desde cero en el estudio, al margen de que tenga correspondencia (con diferentes grados de similitud) con alguna ciudad real. Es por tanto una ciudad nueva, tangiblemente diferente, e imaginaria desde el punto de vista artístico. El París construido en estudio de *An American in Paris*, es una ciudad de fantasía cinematográfica, al margen de que tenga un referente en la realidad que es la verdadera ciudad de París.

En cambio, la ciudad representada por la *nouvelle vague* en múltiples films, es la verdadera ciudad de París, tal y como es en el momento en que se la filma. Es una correspondencia directa y completa entre la ciudad que se ve en la pantalla y la ciudad que existe en la realidad.

Con respecto a esta radical diferencia en la forma de retratar una ciudad desde el punto de vista cinematográfico, lo que llama la atención en el caso de Demy es que logra una integración plena entre los dos modelos: la correspondencia directa entre la ciudad que se ve en pantalla y la ciudad real, y la creación de una ciudad imaginada diferente de aquella.

Inicialmente, Jacques Demy en su primer largometraje, *Lola*, se inscribe punto por punto en un tratamiento urbano mimético al de la nueva ola, si bien, su escenario real no es París, sino Nantes, lo que no deja de ser ya una elección a contracorriente.

La imagen de la ciudad está desprovista de artificio. El blanco y negro potencia el realismo provinciano de una ciudad portuaria, poblada en sus barrios bajos por prostitutas y marineros de permiso, personajes que serán una constante casi obsesiva durante toda la filmografía del director. La búsqueda de dichos referentes es realista, y de ahí que se escoja una ciudad portuaria de-

terminada, y se aprovechen sus enclaves reales para determinar la acción. Sin embargo, la temática, si bien realista, de la relación de una prostituta, Lola (Anouk Aimée), con sus clientes, y en especial con los marinos que desembarcan en la ciudad, tiene unos referentes cinéfilos de ficción compartidos con su justificación real, proporcionada por la elección de Nantes, y de su puerto, como trasfondo.

Demy no oculta sus influencias principales, y de hecho las hace explícitas mediante la dedicatoria del film a Max Ophüls, y el propio título seleccionado que hace referencia al nombre de la protagonista. Con ello cita a otras dos mujeres de vida alegre sacadas de la ficción cinematográfica: Lola-Lola encarnada por Marlene Dietrich en *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, 1930), de Josef von Sternberg, y el personaje real retratado por Ophüls en el film *Lola Montès* (*Lola Montes*, 1955). Además, la presencia de marineros de permiso, o de soldados de paisano le sirven para homenajear, citar y emular determinadas cumbres del musical americano: *On the Town* y *It's Always Fair Weather* (*Siempre hace buen tiempo,* 1955), ambas de Stanley Donen y Gene Kelly.

Estos datos nos indican que si bien su recreación urbana es todavía directa, la presencia de elementos de la mitología cinematográfica ajenos a la búsqueda de un realismo puro, dotan ya de un carácter nostálgico y artificial a su primer largometraje, iniciando esa constante dual en la obra del director. Si bien la forma y el contenido se corresponden con las características comunes de la *nouvelle vague* –con su atmósfera de ligereza rupturista, para tratar la tragedia urbana con frivolidad libertaria y romántica– se encuentra ya presente un halo de relectura cultural de los espacios, que pretende reinterpretar el referente real, a partir del arte que ha generado, tarea que madurará de manera mucho más evidente en sus siguientes películas.

Precisamente, a partir de *Les parapluies de Cherbourg*, Demy sublima los referentes reales que se habían mantenido en equilibrio con los de ficción en sus dos films anteriores, ambientados en Nantes y Niza respectivamente. La película está rodada íntegramente en exteriores e interiores naturales de la ciudad de Cherburgo, en la Baja Normandía, también un enclave portuario. Demy modifica físicamente los escenarios reales para crear un mundo personal que envuelva a los personajes. Su objetivo es crear un universo imaginario de romanticismo y colorido fantástico, con una huella de realidad permanente que se identifica con la propia ciudad real utilizada como escenario de la acción.

Lo que busca el director, que a fin de cuentas quiere rodar musicales, es recuperar la idea de ciudad imaginada del referente americano que le fascina y le influye, pero, en vez de construirla materialmente desde cero en un espacio vacío, Demy se traslada a la ciudad real y la modifica para su propósito de ficción. En definitiva, Demy, con la colaboración de su director artístico Bernard Evein, retoma la idea del espacio surrealista, colorista y combinado del musi-

cal estadounidense, transformando las localizaciones que escoge en esa dirección.

Demy inicia su primera película abiertamente musical con un gran plano general de situación que muestra el puerto de Cherburgo, con lo que refuerza la importancia del enclave narrativo, haciendo hincapié en que se trata de una ciudad real. No es una ciudad cualquiera. A priori, se trata de una ciudad pequeña, y sin ninguna connotación inicial que la relacione con un imaginario artístico particular. Sin embargo, Demy modifica rápidamente el planteamiento, y en el mismo plano, mediante un notorio movimiento de cámara construye un plano cenital sobre la calzada de adoquines, mientras comienza a llover. Los viandantes empiezan a abrir sus paraguas, siempre coloridos en contraste con los tonos marrones de la calle. Sus trayectorias, oblicuas o paralelas al encuadre, crean una relación geométrica con el fondo estético de los adoquines. De esta forma, el autor transforma una realidad urbana palpable, sin más instrumento que la posición de la cámara, y determinados elementos de atrezo y de vestuario.

El plano de inicio se asemeja de esta manera a un mosaico grisáceo, en el que se hayan también presentes irregularidades (pequeños baches y socavones), por el que circulan formas geométricas de colores (básicamente los paraguas abiertos que adquieren la apariencia de círculos planos). El cineasta crea así una metáfora que anticipa la narración: una historia de amor romántico bastante azucarada, aunque trágica, enmarcada en un enclave húmedo y grisáceo, reinterpretado para la ocasión. El espacio urbano real transformado por el ojo del cineasta, se ha convertido en un contenedor estético y narrativo. El espacio ha sido reutilizado, y modificado (en este caso de forma abstracta y solo en la película), como medio artístico cinematográfico, como vehículo de comunicación. Esta escena –y el conjunto del film– tienen un fantasma presente en la forma de otro musical con lluvia y paraguas, quizá el más célebre de la historia del cine *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, 1952) de Stanley Donen y Gene Kelly. La diferencia es precisamente que el escenario que servía como contexto y contrapunto a la narración –la calle de noche y con lluvia como símbolo del obstáculo aparente para la felicidad amorosa– es un espacio construido en un estudio en el film clásico, mientras que se trata de un espacio urbano real en *Les parapluies de Cherbourg*, lo cual acentúa la delirante ironía de que la exacerbada y "pastelosa" (BARBACHANO, 1969: 220) historia de amor surrealista, se produce en un entorno tan sórdido y oscuro como un sucio puerto real durante la noche.

El espacio urbano modificado por los cineastas, sirve además para definir la personalidad de los protagonistas. La joven y bella Genèvieve (Catherine Deneve) vende paraguas en una tienda de una calle comercial. La tienda tiene una decoración muy recargada en tonos rosas y rojizos, al igual que la calle, en

la que la luz y el color, tanto en escenas diurnas como nocturnas, se ajustan a patrones decorativos artificiales. Todo contribuye –como en el musical clásico[2]– a crear un mundo fantástico en el que los personajes desarrollan su relación romántica, alejados de la realidad. Si bien en este film de Demy, la atmósfera no rebosa alegría, sino una intensidad sentimental tan exagerada que devendrá en tragedia. Del mismo modo, el protagonista masculino: Guy (Nino Castelnuovo), mecánico de extracción obrera, está siempre relacionado con escenarios realistas desprovistos, en principio, de cualquier tipo de *glamour*: un taller mecánico al comienzo de la película, y una gasolinera, en el desenlace, modificados también por el diseño de producción según un patrón de colores satinados. Dos espacios reales de la ciudad de Cherburgo, transformados para la ocasión según el principio mencionado que se convierte en una metáfora sentimental.

La colección de citas y referencias cinematográficas es amplia. La vocación de Demy es deformar la realidad para que se parezca al cine. La calle principal –real y disfrazada– de *Les parapluies de Cherbourg* recuerda a muchas calles de comedias y musicales americanas. Guarda un gran parecido, por ejemplo, con la calle ficticia de París en la que se paseaban las prostitutas, completamente diseñada sobre un papel y construida en el interior del estudio, en *Irma la Douce* (*Irma, la dulce*, 1963, de Billy Wilder). También recuerda a *An American in Paris*, el paseo de los protagonistas cantando junto al puerto, una escena paralela al baile de los protagonistas de aquella en un estudio que emulaba la orilla del Sena. El puerto real de Cherburgo, con su herrumbre y sus grúas y barcos, genera un contrapunto con el carácter musical de la escena, la actitud de los actores y su vestuario. La escena continúa en la calle principal, que parece más que nunca un decorado, sin serlo realmente. Un movimiento de grúa muy característico de los musicales de la Metro-Goldwyn-Mayer completa la recreación. Los colores fríos del puerto y de la calle (azules, grises), unidos con las puntuales presencias de figurantes marineros con uniforme blanco, chocan violentamente con los colores cálidos de los protagonistas enamorados, especialmente con la ropa (siempre en tonos rosas o rojos en el caso de la chica Geneviève).

El cineasta quiere hacer al público consciente de su modificación estética de Cherburgo. Parece precisamente empeñado en hacer patente que su reconstrucción irreal y colorista de algunos espacios urbanos no es de cartón piedra. Cuando la protagonista acude a buscar a su novio al taller en que trabaja, un gran plano general panorámico nos muestra una calle real de la ciudad lluviosa, con viandantes y circulación. El garaje y su entorno están pintados a propósito para colaborar en el juego cromático del film, pero el escena-

[2] Se puede pensar en especial en la citadas *Singin' in the Rain* y *An American in Paris,* y en *The Band Wagon* (*Melodías de Broadway 1955,* 1953, de Vincente Minnelli).

rio está insertado en la ciudad de verdad. Acto seguido, la pareja pasea hacia la casa de él, seguidos por un largo *travelling.* Las fachadas de fondo que van recorriendo los personajes y la cámara son reales, pero están pintadas o arregladas para la ocasión de colores primarios y chillones, resultando un recurso narrativo de primer nivel. Frente a la perfección destilada de aquellos decorados *hollywoodienses*, la pared llena de huecos y ladrillos mellados de la casa del mecánico protagonista de Demy, pintada extravagantemente de un verde intenso, que alcanza también al interior de la escalera, dan una idea de la pertenencia social del personaje, pese a su acaramelado recubrimiento romántico. La realidad urbana elevada a espacio de ficción, por obra de la dirección artística de la película, convierte ese escenario en una nueva metáfora bastante irónica. Su alcance afecta desde luego a los personajes y a lo narrado, pero también adquiere un contenido metalingüístico que atañe a la propia película, como si fuera la obra de un equilibrista que se debate entre lo real y lo fantástico.

La misma sensación se produce con la utilización de la estación de ferrocarril real, para perpetrar todo un número rodado en largos planos en la cafetería y el andén de dicho lugar, con el tren poniéndose en marcha, mientras la cámara, situada en él lleva a cabo un *travelling*, con el que se aleja de la ciudad y muestra precisamente el letrero real que anuncia que nos encontramos de verdad en la ciudad de Cherburgo, o más bien que la estamos abandonando.

Más adelante, el propio cineasta vuelve a utilizar, esta vez en Marsella, otra estación de tren real y un espacio urbano adyacente, en este caso una escalinata enorme de acceso. Allí ubica un número musical, de cariz ochentero y nostálgico (nuevamente a caballo entre dos estéticas), que acompaña la llegada a su ciudad natal de Yves Montand, que se interpreta a sí mismo, en *Trois places pour le 26*. En este film, que cierra la obra de Demy, la presencia de la ciudad es directa (retornando a una separación clara de los espacios reales, la ciudad, y de los de ficción, el teatro). Es un simple escenario intermediario de una acción, que se desarrolla básicamente en interiores (bares, teatro, hotel y apartamento). La ciudad no se modifica, y sirve únicamente de breve escaparate para ambientar. La utilización de la realidad urbana es mecánica y se nota menor cuidado en su integración con la fallida creación de una "ciudad imaginaria", con referente real como en el caso de Cherburgo en *Les parapluies de Cherbourg* y Rochefort en *Les demoiselles de Rochefort*.

En esta última, el segundo musical del autor y el más ambicioso, Demy culmina la integración material de la ciudad real y la imaginada. Tras el éxito de su film anterior, el director intenta ahora poner en escena una película que funcione como un apéndice y homenaje de los musicales americanos que tanto le gustan. La estructura resultante es mimética: una comedia musical, con canciones separadas del diálogo, una trama simplona de enredo, coreografías

trabajadas y una estética precisa y detallada. Incluso logra contar en un papel secundario con la presencia de Gene Kelly, como fantasma y paladín del mundo que pretende recuperar.

Precisamente en su objetivo está la construcción de un escenario que funcione como universo mágico de la acción, con cierto grado de irrealidad. Frente al aire trágico y el trasfondo realista representado por la guerra de Argelia de *Les parapluies de Cherbourg*, en *Les demoiselles de Rochefort*, pese a la lejana presencia de ese mismo conflicto, y a la de una trama criminal menor, la atmósfera es de alegría constante. La ciudad adquiere la forma de un pequeño paraíso suspendido en el tiempo[3], en el que nada resulta demasiado serio o importante.

Demy buscó una ciudad de trazado geométrico que le permitiese desarrollar coreografías y movimientos de cámara ordenados, y en la que no tuviese problemas para modificar lo necesario del paisaje y mobiliario. Inicialmente pensó en su ciudad de origen, Nantes, pero las autoridades le negaron el permiso para repintar determinados espacios, entre ellos un puente. Finalmente la localización decidida fue Rochefort, con su laberinto de calles rectas en torno a la amplia y rectangular plaza Colbert. "Tal como ya había hecho en Cherburgo, Demy cambió y mejoró la apariencia de la ciudad (…). Demy convenció al ayuntamiento para que le permitieran pintar muchas de las casas y tiendas en colores pastel." (THOMAS, 1994: 164).

De esta forma, el director consigue unos exteriores estéticamente homogéneos. Las fachadas de las casas son blancas, con la excepción de ventanas, puertas y otros elementos precisos, pintados de colores vivos a juego con el vestuario de los personajes, entre los que vuelve a haber múltiples marineros. Los interiores (un bar, una par de tiendas y el apartamento de las gemelas protagonistas) son también reales[4], modificados para la ocasión, y están puestos en relación con el escenario principal mediante complejos movimientos de cámara que no hacen distinciones entre espacios.

La ciudad de Rochefort, reconvertida en un decorado de cine viviente, se transforma en el escenario de la acción de un musical feliz y optimista, que acompaña el estado de ánimo de los personajes, y la caracterización de un mundo y de unas relaciones ficticias, "una mirada al mundo a través de una lente de color rosa" (THOMAS, 1994: 163).

[3] Lo que hace pensar en el musical *Brigadoon* (1954) de Vincent Minnelli, también interpretado por Gene Kelly, en el que el escenario era una aldea escocesa fantasma que aparecía en medio de los Highlands un día cada 200 años.

[4] En el documental *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) de Agnès Vardá, sobre el rodaje de la película y su aniversario, puede verse como Catherine Deneuve, la protagonista del film, visita el escenario de su apartamento en la película, estancia que resulta ser un piso real con vistas a la plaza de Rochefort.

El resultado en cuanto a la interrelación de la ciudad con el mundo cinematográfico de Demy, es que el cineasta logra establecer finalmente su ciudad imaginada o imaginaria, del mismo modo que lo habían hecho sus autores americanos de referencia: Kelly, Donen, Minnelli, etc. La diferencia es que dicha ciudad imaginada –la Rochefort de Demy– no es una copia modificada de la verdadera ciudad de Rochefort, sino que es la propia ciudad transformada materialmente, de manera que el referente real y el artístico acaban coincidiendo, porque la realidad se transforma para obtener el ideal estético presente en la mente del creador cinematográfico.

De esta forma, el cineasta no solo reinterpreta su entorno para plasmarlo en su obra creativa, sino que logra con ella modificar y moldear una realidad, el ámbito urbano, que se ve transformada por el proceso creativo. La ciudad imaginada de Demy no solo interfiere en la percepción de la ciudad real (Rochefort, Cherburgo) al nivel del imaginario cultural presente en la mente del espectador, sino que cambia la propia naturaleza de la ciudad real: "Rochefort, una ciudad de treinta mil habitantes en la costa suroeste de Francia, es conocida sobre todo como puerto de pesca y mercado de vino y ostras, y no es precisamente considerada un punto de interés turístico. Pero tras el maquillaje de Demy, la ciudad cobró un nuevo atractivo". (THOMAS, 1994: 164).

La prueba de la influencia de este proceso, es que ya no es posible distinguir el referente real y su correspondencia imaginaria. La ciudad de Cherburgo creada por el cineasta y la verdadera ciudad de Cherburgo, al igual que ocurre con Rochefort, terminan integrando los cambios estéticos producidos por el paso de los comediantes, y los incorporan a su desarrollo histórico, social, urbano y cultural.

Al final de su carrera, en sus otros dos films musicales netamente urbanos –*Une chambre en ville* y *Trois places pour le 26*– la dualidad entre ambos mundos, el real y el imaginado, sigue estando presente, pero no se produce su integración. Las divisiones están muy claras y la realidad, relacionada con lo sórdido, está representada por la presencia de la ciudad sin adornar. En *Une chambre en ville*, el título resulta más sugerente de lo esperado. La habitación que el obrero protagonista tiene en la ciudad, se refiere, indistintamente, a la que alquila en la casa de una viuda aristócrata venida a menos, o a la de una casa de citas. En ambos casos, estos decorados interiores coloristas, parecen un refugio de fantasía, que se contrapone con la ciudad, como espacio duro y frío, con las calles húmedas y grises de Nantes y su imponente catedral gótica escondida entre los edificios, como testigos mudos de la huelga obrera y la represión policial, que son el trasfondo de tan curioso musical. Del mismo modo, en *Trois places pour le 26*, el escenario teatral es otro refugio para el recuerdo y la nostalgia, frente a un presente un tanto ajeno y automático, reflejado en la mirada exenta de estilización que se ejerce sobre Marsella.

En definitiva, Demy seguía intentado reflotar su ciudad imaginada, cada vez más estrecha y escondida en sí misma, y en su último film nostálgicamente descafeinada; pero era consciente de haber sido vencido por el peso de la ciudad real, reflejo precisamente de una realidad inapelablemente exenta de fantasías musicales que se iba poco a poco imponiendo sobre su dualidad creativa.

BIBLIOGRAFÍA

BAECQE, A. (1991), Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. *Tome II: Cinéma, tours détours 1959-1981*, Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.

BARBACHANO, C. J. (1969), "*Lola, La bahía de los ángeles, Las señoritas de Rochefort*, de Jacques Demy" en Film Ideal, número extraordinario 205-206-207, 1969, pp. 216-219.

CASAS, Q. e IRIARTE, A. (Coord.) (2011), *Jacques Demy*, San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Filmoteca Española, ICAA.

LOSILLA, C. (2009), "Pasos de baile entre Hollywood y Europa" en *Cahiers du cinéma España*, suplemento especial Seminci, octubre 2009, pp. 14-15.

OLIVER, J. (1969), "El antimusical" en *Film Ideal*, número extraordinario 205-206-207, 1969, pp. 219-220.

THOMAS, T. (1994), *Todas las películas de Gene Kelly*, Barcelona: RBA Editores.

FILMOGRAFÍA

J. DEMY, *Lola*, France / Italia, Rome Paris Film, 1961.

J. DEMY, *La baie des anges*, France, Sud-Pacifique Films, 1962.

J. DEMY, *Les parapluies de Cherbourg*, France / Deutschland, Parc Film / Madeleine Films / Beta Film, 1964.

J. DEMY, *Les demoiselles de Rochefort*, France, Parc Film / Madeleine Films, 1967.

J. DEMY, *Model Shop*, France / USA, Columbia Pictures, 1969.

J. DEMY, *Une chambre en ville*, France / Italia, Progéfi / TF 1 Films Production / UGC, 1982.

J. DEMY, *Trois places pour le 26*, France, Renn Productions, 1988.

S. DONEN y G. KELLY, *On the Town*, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1949

S. DONEN y G. KELLY, *Singin' in the Rain*, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.

S. DONEN y G. KELLY, *It's Always Fair Weather*, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1955.

J. L. GODARD, *À bout de souffle*, France, Les Productions de Georges de Beauregard / SNC, 1959.

V. MINNELLI, *An American in Paris*, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

V. MINNELLI, *The Band Wagon*, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1953.
V. MINNELLI, *Brigadoon*, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1954.
M. OPHÜLS, *Lola Montès*, France / Deutschland / Luxemburg, Gamma Film / Florida Films / Oska-Film / Union-Film, 1955.
J. RIVETTE, *Paris nous appartient*, France, Ajym Films / Les Films du Carrosse, 1959-1960.
J. V. STERNBERG, *Der blaue Engel*, Deutschland, UFA, 1930.
F. TRUFFAUT, *Les quatre cents coups*, France, Les Films du Carrosse / Sédif Productions, 1959.
A. VARDÁ, *Jacquot de Nantes*, France, Canal Plus / CNC / La Sept Cinéma / Ciné Tamaris / Sofiarp, 1991.
A. VARDÁ, *Les demoiselles ont eu 25 ans*, France, Ciné Tamaris, 1993.
B. WILDER, *Irma la Douce*, USA, The Mirisch Corporation / Phalanx Productions, 1963.

VISITING THE MOMA

Aurora Fernández Rodríguez
Luis de Fontcuberta Rueda

Profesores de Proyectos y Expresión Gráfica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.
luis.defontcuberta@upm.es // aurora.fdz@gmail.com

RESUMEN
Esta presentación es una reflexión sobre los acontecimientos que se pueden llegar a producir en un ESPACIO de MUSEO, manejando los mecanismos de la ciudad y la relación con ella. Parte de la idea de igualar el concepto de ventana a casa, a edificio en este caso, museo, a ciudad. Podríamos seguir, hasta el mundo virtual de internet. No hemos llegado hasta ahí. Esta ventana es la capacidad de ver, es el ojo que varía su punto de vista para presentarnos la casa, el edificio, la ciudad como un acontecimiento. "Nuestra civilización racional en su etapa maquinista ¿tiene necesidad de la pintura? Si porque las artes plásticas, junto con la música y la poesía, constituyen el medio eficaz para distraernos y para elevarnos por encima de la fatigosa realidad. Más aún dan a nuestros sentidos y a nuestro espíritu *jouissances* sumamente con-movedora y de una naturaleza como sólo ellas pueden provocar"[1].

ABSTRACT
This presentation is a reflection on the events that can produce in a museum space, driving mechanisms of the city and the relationship with her. Part of the idea of equating the concept of window at home, in this case building, museum, city. We could go to the virtual world of internet. We got there. This window is the ability to see, is the eye that changes its point of view to present the house, the building, the city as an event. "Our civilization in its early sound engineer does need painting? Yes, because the visual arts, along with music and poetry, are the effective means to distract and torise above the tiresome reality. Moreover given to our senses and our spirit *jouissances* very moving and a nature as only they can cause"[1].

[1] Le Corbusier y A. Ozenfant: *La peinture moderne*. Paris, G. Grès , 1925, p. 1.

CIUDAD

En la ciudad hay un Área Espacial Física y un Área Espacial Virtual. La ciudad la configuran personas, individuos que necesitan una interacción personal para poder desarrollarse, para formar y tener su propia personalidad. La ciudad son flujos y conforma los sentimientos, las voluntades, las aficiones, los gustos, la manera de ser, la manera de relacionarse. Una de las atenciones de la ciudad es la cultura. Concepto de amplio espectro que abarca la comunicación escrita, la comunicación oral y musical, las artes plásticas y la arquitectura. La esencia cultural y la personalidad de sus gentes, son los elementos identificativos de la ciudad para su conservación.

La cultura es un valor positivo, un valor añadido, difícilmente medible o contable. La ciudad ha configurado nuestra imagen moderna. En las ciudades en las que vivimos pasan por nuestros ojos cientos de imágenes, se captan cientos de mensajes desde la publicidad, nos asaltan con sonidos y olores dispersos a nuestro paso.

La forma de la percepción de las grandes ciudades está en relación íntima con lo transitorio, en cuanto el ojo ha captado una escena ya ha cambiado. No puede detenerse. Como afirmaba Walter Benjamin en su libro sobre La obra de arte en la edad de la reproducción mecánica (1936). Está llena de acontecimientos y en ella se suceden una serie de escenarios que siguen un itinerario. El itinerario individual que sigue una "promenade architectural".



Fig. 1: *Esquema inicial de partida de nuestro trabajo.*

Nuestros ojos se han ido refinando por intenso espectáculo de la vida moderna, y por lo tanto, con el espectáculo que la ciudad ofrece. La pregunta que nos hacemos, ¿es el espectáculo natural-artificial de la ciudad, el que satisface nuestra necesidad de arte? La ciudad es el flujo de escenarios, lo transitorio.

CIUDAD, IMAGEN DE MARCA. CONSUMO.

Definición

La ciudad como imaginario es comunicación está en todas partes de la calle, es el museo del presente y del pasado. Las obras de arte de la calle, los objetos técnicos, en el modo de verlos no se realiza una operación intelectual, de conocimiento. Las percibimos de una manera relajada, lo que permite, que la publicidad sea efectiva en ellas. Constituyen los objetos de un culto, el consumo, necesario para la reproducción del sistema social. Estos objetos representan los valores y los mitos de nuestra sociedad. La marca de una ciudad es la imagen, las sensaciones, las ideas subconscientes que tiene asociada esa ciudad en la mente de sus habitantes, en su entorno geográfico y, en el resto de habitantes del planeta. Es una percepción y una sensación que transmite el nombre o la imagen de ese núcleo urbano al resto del mundo.

El concepto MARCA asocia ideas y sensaciones con el objeto, en este caso, la ciudad. Cada ciudad tiene un nivel de influencia territorial diferente. Sus valores positivos o negativos, sus virtudes o sus necesidades son muy distintas. Unas compiten a nivel mundial, con una gama de productos en todos los ámbitos mientras otras, sufren carencias y buscan superarlas

Valores

La ciudad busca valores positivos, alrededor de diferentes temas:

- Económicos: el comercio, la industria, servicios, tecnologías,...
- Turísticos: oferta de servicios, entretenimiento, diversión,...
- Sociales: educación, deportes, cultura, sanidad, bienestar,...
- Territoriales: arquitectura, medio ambiente, urbanismo, vivienda, infraestructuras,...

Ver es una de las actividades primordiales de la casa. La casa es un mecanismo para ver el mundo: La ciudad. La ciudad es un registro de modos de ver. Todo se da a conocer a través de los medios de comunicación. El problema ya no es la documentación que se genera de todos estos registros sino la clasificación de esta información.

La clasificación no se registra como una señal de cultura colocando los archivos dentro de la ciudad. La clasificación es la tecnología de registrar el desplazamiento de la ciudad, los acontecimientos, los escenarios, los modos de ver de todos y cada uno de los habitantes.

Arquitectura

Nuestro interés es la imagen arquitectónica de la ciudad. Arquitectura es lo construido y lo no construido, el elemento arquitectónico, el objeto y el vacío entre ellos. Son las relaciones reales en nuestro subconsciente que se produ-

cen, en el recorrido por la ciudad. Son los espacios abiertos, los elementos vegetales, los "espacios naturales" que están contenidos entre los elementos urbanos.

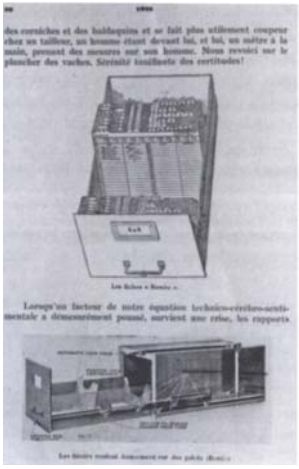


Fig. 2 : *"Besoin –Types".*
L´Esprit Nouveau 23, 1924, reimpreso en L´art décoratif d´aujourd´hui de Le Corbusier.

La arquitectura está presente al volcar la marca de la ciudad.

Y arquitectura es, el disfrute, el uso, la vivencia que realizan las personas del espacio que les rodea. ¿Cómo se sienten dentro de esos espacios, ya sea un interior o un exterior? ¿Cómo se relacionan las personas, los seres humanos, nosotros, dentro de la ciudad?

Los residentes en la ciudad forman parte de la marca y en su mente está introducida la sensación que se muestra de la ciudad, creerlo y transmitirlo. Son personas que han podido nacer en esa ciudad, están viviendo temporalmente en ella o se han trasladado a vivir a la ciudad por la imagen y la realidad que esta aporta.

Muchas veces, la marca surge de la personalidad de sus ocupantes, del espíritu que les ha llevado hasta allí. La ciudad son los ciudadanos. La marca de la ciudad es un impulso de y para sus habitantes.

Uso, Usuario.

En una ciudad conviven los residentes con los habitantes de paso, estos con diferente nivel temporal de estancia. Igualmente la arquitectura debe compaginar dos objetivos: la utilización diaria, próxima, continua y la otra utilización más esporádica, puntual, festiva, protocolaria.

El objeto arquitectónico tiene las dos caras, una es definición del objeto, la otra/s acompañaran el buen uso del elemento arquitectónico.

Tiempo

La permanencia en el tiempo da a los objetos, a las personas, a las ideas una categoría de bien hecho, de seguridad, de estabilidad. Si la ciudad mantiene sus valores, su propia personalidad, adquiere así esa categoría y estabilidad.

El tiempo es largo para la ciudad, sobrepasa a las personas que la hacen realidad. Va alcanzando su estatus, afianzándose en pequeños escalones. Cuanto más largo es el periodo recorrido, más difícil será cambiar esa imagen que ha permanecido. Las sensaciones rápidas, nacidas por una voluntad personal o acontecimiento puntual están asociadas a ese hecho puntual y fácilmente desaparecen.

Futuro

Palabras como innovación, reinvención, renovación, suponen un diferente grado, difícil de diferenciar, en la búsqueda de mantener la actualidad en las diferentes acciones que se realizan, en este caso en la ciudad para mantener y aumentar su grado de atracción.

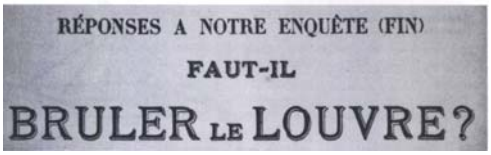
No se parte de cero. En cada momento con el análisis de las circunstancias, las personas decidimos como se debe plantear el nuevo itinerario. Para la arquitectura, ésta debe satisfacer las distintas necesidades presentes y futuras. Unos planteamientos claros, un buen programa nos conducirán más acertadamente al objetivo.

Y, si en el camino surge con una mente privilegiada, avanzada en el tiempo, innovadora, propositiva, audaz conseguiremos sensaciones positivas para nuestra ciudad.

EL MUSEO.

Qué?

El museo es una interpretación de la casa. Alude a la arquitectura moderna es un contenedor ligado a un recorrido del espacio que podría estar en cualquier lugar. El verdadero museo para Le Corbusier es el que lo contiene todo. Igualando el concepto del museo al del mundo, fundiéndolos.


RÉPONSES A NOTRE ENQUÊTE (FIN)

FAUT-IL

BRULER LE LOUVRE?

Fig. 3: *Bloque de título de un artículo en el Esprit Nouveau 6, 1921. Le Corbusier*

Es un contenedor de energías de creación artística ya realizadas y que, en su exhibición pública, genera nuevas vibraciones, sensaciones, intereses y sentimientos en el observador.

El museo tiene un área de influencia urbana, regional/nacional o internacional. Basado fundamentalmente en el valor de su colección propia y en las propuestas de las actividades temporales. Si lo basamos en su propia colección el museo como institución es obsoleta, acumulativa. Si el museo adquiere existencia con los nuevos medios de comunicación. La clasificación de esa información es la tecnología de registrar el movimiento a través del museo. La actuación de los espectadores pasivos, que dan forma y revitalizan el espacio del museo, como si parte del espacio público se tratase. Lo privado (en general todos los museos) es ahora en este sentido más público que lo público.

Quiénes?

¿Quiénes son los visitantes de un Museo? Otros son visitantes movidos por su interés cultural general. Si no pertenecen al entorno geográfico próximo buscan conocer la colección permanente o los fondos propios del museo. Si pertenecen al entorno geográfico, conocen la colección permanente y repiten en la medida del interés de las muestras temporales. Hay visitantes de una sola visita que estará sugerida por el recorrido completo de la ciudad o por la presencia de una muestra con gran proyección mediática. Finalmente, hay visitantes específicos, investigadores y estudiosos para cada tema cultural de un museo. Estos no están ahí por la ciudad u otras atenciones que les rodea, son valores añadidos, que no condicionan su estancia.

La mirada directa entre espectador y obra de arte: incita la obra de arte a la contemplación. Es una vista que se congela en el tiempo que funciona como un recuerdo. Es una ventana abierta al interior del espectador, que se activa a través de la idea del gozo o sensación de rechazo a la obra.

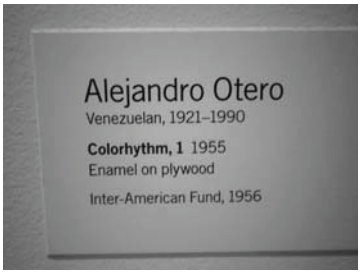
Conjunto de miradas que tensionan el espacio en la expectativa que proporcione la obra de arte. Se necesita siempre de un observador que capte la imagen y la congele. La obra de arte siempre es el centro del espacio tensionado. Es siempre una imagen del pasado que sirve para comunicar el futuro. Se pueden producir al mismo tiempo distintos escenarios dentro del paseo como sucesión de acontecimientos captados por distintos observadores.

Miradas oblicuas a la obra de arte (intelectuales) que son consecuencia de la reproductividad técnica, que va directa al autor, el año, la técnica… incluso el tamaño del lienzo. No tiene que ver con la propia obra sino que descubre o despeja los atributos de la obra sin la necesidad de la contemplación de la obra.

Conjunto de miradas que se manifiestan a través de los escenarios de la comunicación o circulación. Alberga y concentra las expectativas culturales de

los individuos que visitan el museo. Y al mismo tiempo es el espacio más estático que sirve de espejo de las miradas de los otros. Es el momento en el que el laberinto de las salas se muestra ordenado sobre el programa desarrollado del propio museo.





Figs 4 y 5: *Interior MOMA. Sala de los Nenúfares y Sala de pintura contemporánea.*

Cómo?

¿Cómo es su arquitectura? Debe responder al planteamiento previsto para las piezas a exponer, el equilibrio entre colección, actividades temporales e investigación. El visitante estará unido al tipo de colección y a su reclamo. El objeto arquitectónico puede proponer la reutilización de un espacio ya construido con otro uso, que toma los valores de esa arquitectura que perdura en el tiempo y la incorpora a la exposición del contenido. O puede ser un elemento de nueva creación que buscará una imagen hacia la ciudad y una relación positiva con su contenido cultural.

La pregunta que nos hacemos de nuevo y que ya se la había hecho Le Corbusier: *¿Es el espectáculo natural el que satisface nuestra necesidad de arte?.* Ya que el arte imitativo ya ha sido ampliamente superado por la fotografía y el cine. El uso de los vínculos entre arquitectura y arte es la CIUDAD.



Fig. 6: *Interior MOMA. Escalera comunicación.*

La arquitectura podría ser el escenario que crea los marcos interiores para los cuadros y esculturas, la influencia de la luz, la penumbra. La ventana con perspectivas hacia el exterior pero la ventana que te abre al arte, a la contemplación. La afirmación de ciertos volúmenes, la desaparición y la desorientación. Entrar en un museo significa VER, ver la arquitectura como un acontecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

BERER, J. (2010)*: Modos de ver*. Edit. Gustavo Gili 2 ed. Barcelona.

BENJAMIN, W. (1969): *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936). Traduc. Inglés. Ed. Shoken Books. New York.

CRARY, J. (1990): *Techniques of the Observer: On vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Ed. MIT press. Cambridge.

COLOMINA, B. (2010): *Privacidad y Publicidad la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Traducción. Ed.CENDEAC, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.

ENLACE AUDIOVISUAL "Visiting the MOMA"
http://youtu.be/TUOytztbVLk

COMUNICACIÓN Y MECENAZGO EN MADRID: FUNDACIONES DE ARTE Y CULTURA.

Mónica Viñarás Abad

Profesora Doctora
Centro de Investigación en Tendencias de Comunicación.
Universidad San Pablo CEU (Madrid). monica.vinarasabad@ceu.es

RESUMEN
Las ciudades son grandes emisores de mensajes en un proceso comunicativo que se renueva cada día: "Las ciudades son unos organismos vivos y complejos que pueden ser estudiados en su estructura urbana, es entendida por nosotros como un mensaje, que posee un significante y un significado, una forma y un contenido" (DAVARA, 1994:123). Una ciudad como Madrid contiene infinidad de mensajes, debido en gran parte a su papel como capital, que repercute en los edificios y las instituciones que en ella encuentran su ubicación. Este artículo se centra en el estudio de las principales fundaciones que se han situado en Madrid en los últimos años, fundaciones dedicadas a la difusión del arte y la cultura. El objetivo de este estudio es conocer el mensaje que se transmite a través de estas fundaciones y que forman parte del proceso comunicativo en la ciudad y que son parte de su imagen. Estas fundaciones podrían catalogarse como el mecenazgo del siglo XXI, ya que son instituciones creadas por entidades privadas con fines sociales, para favorecer y apoyar el arte y la cultura. CaixaForum, Fundación Mapfre, La Casa Encendida, etc., son algunas de la fundaciones objeto de estudio. A través de un análisis de cada una de ellas, donde se reflexiona sobre el edificio, su colección y la institución que las crea, y cómo todo ello influye en la percepción y la imagen de todas ellas, en la ciudad de Madrid, y su comunicación con el ciudadano. Las fundaciones son parte de la comunicación de Madrid con sus ciudadanos y visitantes, y este estudio pretende profundizar en este proceso comunicativo y sus resultados.

PALABRAS CLAVE
Fundaciones, Comunicación, Arte, Ciudad.

ABSTRACT
Cities are major emitters of messages in a communication process that is renewed every day: "Cities are a complex living organisms can be studied in its urban structure, is understood by us as a message that has a significant and meaningful a form and content"(DAVARA, 1994: 123). A city like Madrid has plenty of messages, due in large part to its role as capital, which affects buildings and institutions in it find their location. This article focuses on the study of the major foundations that are located in Madrid in recent years, foundations dedicated to the dissemination of art and culture. The objective of this study is to understand the message conveyed through these foundations and forming part of the communication process in the city and are part of your image. These foundations could be classified as the patronage of the century, as they are created by private institutions for social purposes, to promote and support art and culture. Caixaforum, Fundación Mapfre, La Casa Encendida, etc., are some of the foundations studied. Through an analysis of each, which reflects on the building, its collection and the institution that creates them, and how this affects the perception and image of them all, in the city of Madrid, and communication with citizens. Foundations are part of the communication of Madrid with its citizens and visitors, and this study aims to deepen in this communicative process and its results.

KEYWORDS
Foundations. Comunication. Art. City.

---

1. LA CIUDAD COMO FORMA DE COMUNICACIÓN

Ciudad: “Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas. Villa: “Población que tiene algunos privilegios con que se distingue de las aldeas y lugares” (DRAE).

Las ciudades, y en general, cualquier núcleo de población, es el resultado del carácter social de ser humano, un ser que necesita de forma vital vivir en grupo, en sociedad, y en relación permanente con sus semejantes. Una vez establecido este lugar, la ciudad, como punto de convivencia, se va transformando en un espacio vivo, que se modela en función de las necesidades, deseos, inquietudes y motivaciones de aquellos que viven y conviven allí.

Así, desde los primeros núcleos de población, surgen edificaciones que vienen a satisfacer nuestras necesidades, supermercados, hospitales, etc., hasta edificios que regulan y ordenan la vida de los ciudadanos, como ayuntamientos, juzgados y lugares de culto. Hasta que, el hombre, tiene la necesidad, la inquietud, de conservar aquellas piezas y obras que tienen un significado para

la humanidad, y sobre todo, el hombre tiene la necesidad de conservar y mostrar las obras artísticas y objetos culturales, que recogen y simbolizan lo que somos, nuestra cultura.

"De esta manera, al acotar el espacio concreto de la ciudad, el hombre crea un ambiente específico, producto cultural concreto, para vivir con otros hombres en comunidad logrando unos centros de reunión adecuados para la participación en las actividades sociales (DAVARA, 1994: 73). Pero si la ciudad es reflejo de la vida de sus ciudadanos, de sus necesidades, inquietudes y sus relaciones, la ciudad se convierte en un ejercicio de retroalimentación, en una forma de comunicación. Tal y como lo argumenta el profesor Javier Davara (1994: 123) las ciudades "son unos organismos vivos y complejos que pueden ser estudiados en su estructura urbana, entendida por nosotros como un mensaje, que posee un significante y un significado, una forma y un contenido".

Este conjunto de mensajes, al tratar la ciudad como un conjunto a su vez de significantes y significados, constituye el mensaje urbano. "El mensaje urbano, será el ofrecido por los distintos modos de relacionarse, las múltiples combinaciones de significantes y significados que en la ciudad existen" (DAVARA, 1994: 124).

Nos interesan en esta ocasión aquellos significantes creados para conservar y difundir otros mensajes, a su vez, las obras artísticas, el arte. Entre todas ellas, los museos son por su naturaleza e historia los creados única y exclusivamente con esta finalidad, como así lo recoge la Ley española. La Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español y el Real Decreto 620/1987, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, exponen una definición de museo en la línea proclamada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM): "Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural" (artículo 59.3, Ley 16/1985).

A partir de esta definición se crea un nuevo concepto de museo volcado hacia el público, que aumenta sus funciones socioculturales, en el que se incorporan nuevos modelos profesionales y se trabaja en equipos multidisciplinares. Es mucha la investigación realizada sobre los museos y la museología, por lo que en este caso, se ha considerado de gran interés, por su proyección su innovación, aquellos espacios, aquellos significantes, que están surgiendo en los últimos años, con fines muy similares a los museos, pero con importantes peculiaridades tanto en su significado como significante: las fundaciones dedicadas al arte. Tomamos como hipótesis de partida que las fundaciones son los nuevos signos comunicativos de arte y cultura en las ciudades, lo que comunica un nuevo mensaje acorde con el siglo XXI y la sociedad actual.

2. EL MECENAZGO DEL SIGLO XXI: LAS FUNDACIONES

> *Una fundación es una organización sin fin de lucro que, por voluntad de sus creadores, tiene afectado de modo duradero su patrimonio a la realización de fines de interés general y cuyos beneficiarios son colectividades genéricas de personas* (http://www.fundaciones.org).

Entre los fines de interés general que puede una fundación perseguir se encuentran diversos objetivos, que podrían dividirse en tres categoría principalmente, los que ayudan a personas con menos recursos y riesgo de exclusión social, las que se dedican a proteger el medio ambiente, y por último, las que se ocupan de temas relacionados con la cultura. Esta clasificación, demasiado sintética, nos permite hacernos una idea del papel tan relevante que tienen en la sociedad.

Es pertinente para este estudio, situar a las fundaciones dentro de la esfera de la disciplina de las relaciones públicas, dejando de lado, aunque sin obviar, los beneficios fiscales que suponen a quienes las constituyen. La primera fundación de la era moderna y creada dentro de una madurez profesional y social, fue la fundación Rockefeller, en EEUU, aunque ya hubiera antecedentes en Europa en la época clásica y el Antiguo Egipto. Esta fundación creada por el susodicho magnate se creó para devolver a la sociedad parte de lo que Rockefeller ganaba a su costa, y mejorar así las relaciones con la ciudadanía, y por supuesto, mejorar así la imagen y la reputación del mismo, en un segundo plano. Xifrá sitúa la creación de la fundación como una técnica de relaciones públicas (2007: 224), pero es la profesora García Nieto (1994) quien más profundiza en la creación y gestión de estas organizaciones como una técnica de relaciones públicas, que es el aspecto que nos interesa como signo de comunicación, como significado en la comunicación de la ciudad.

García Nieto ubica la fundación dentro de la disciplina de relaciones públicas, para lo que aporta una serie de definiciones, entre las que tomamos esta como referencia: "la dirección de la comunicación entre una organización y sus públicos" (GRUNIG, 1986: 53), sin embargo es fundamental incluir como comunicación acciones llevadas a cabo para crear, mantener o modificar relaciones entre la organización y los públicos.

En los últimos años, gracias a un renovado espíritu de mecenazgo[1], numerosos edificios de las ciudades adquieren un nuevo papel, como sedes de fundaciones dedicadas a difundir el arte. En los últimos tres años, se han incorporado, por ejemplo, a la oferta de Madrid, dos fundaciones que vienen a sumar –si todavía se puede más– la oferta cultural y artística de la capital: CaixaForum

[1] Mecenas: *persona que patrocina las artes y las letras*. Patrocinar: *Defender, proteger, amparar, favorecer*. (DRAE).

y la Fundación Mapfre. Junto a ellas, otras fundaciones van dando a la ciudad un nuevo mensaje: Fundación Telefónica, La Casa Encendida, La Casa de América, la Fundación Canal, etc. A la oferta museística de la ciudad se suman estos nuevos espacios, que además de sus exposiciones temporales ofrecen otras interesantes ofertas culturales: conciertos, conferencias, etc., además de los talleres, itinerarios, etc. En la mayoría de los casos, estas fundaciones eligen para su sede edificios representativos, por su historia o por su calidad arquitectónica.

Un paseo por Madrid, desde Plaza Castilla hasta Embajadores, nos permite disfrutar del nuevo arte en la ciudad: las fundaciones, edificios emblemáticos que contienen, difunden y comunican arte en la ciudad. Es el mecenazgo del siglo XXI, ni reyes ni la Iglesia como en el pasado, sino empresas privadas que apuestan por el arte como una forma de comunicación.

A través de la fundación las empresas desarrollan acciones con un beneficio en ambos actores: por un lado, ofrecer a la sociedad contenidos de arte y cultura, y por otro, un beneficio en términos de imagen y reputación para las empresas. Para la ciudad son nuevos mensajes, nuevos edificios (o su restauración y reutilización) con nuevos contenidos que hablan de una ciudad solidaria, filantrópica, preocupada por el arte, la cultura y la participación de los ciudadanos. Las fundaciones nos hablan de una ciudad donde el arte es patrimonio de todos.

3. LAS FUNDACIONES Y SU MENSAJE

Como toda capital, Madrid refleja este rasgo en numerosos edificios, entre ellos, los museos que eligen la capital como punto de difusión del arte, y en el caso de las fundaciones, además, también de escaparate de su filantropía. La oferta museística de Madrid y sus colecciones, se sitúa con orgullo entre las primeras de Europa y del mundo. El Paseo del Arte es una visita básica para los amantes del arte. La ubicación de estos tres museos, Reina Sofía, Thyssen y Prado, en una zona tan próxima, han dado nombre a un paseo de pocos minutos, que ya tiene identidad propia en reclamos turísticos y culturales en todo el mundo. Los museos comunican arte, cultura e historia. A esta maravillosa experiencia, se han sumado en los últimos años, estas instituciones culturales que complementan esta oferta y que poco a poco se han ganado su lugar entre las visitas obligatorias en la ciudad. Numerosas fundaciones privadas han abierto en Madrid sus puertas, y además, lo han hecho en edificios que ya constituyen un reclamo arquitectónico y artístico, en muchos casos. Por su actualidad, nos comunican cómo es el Madrid de hoy en día, del siglo XXI.

Para el análisis de estas instituciones desde el punto de vista comunicativo, retomamos como punto de partida la investigación realizada sobre ciudad y comunicación por el profesor Davara, que propone estas etapas:

1º. Los Significantes del Mensaje Urbano.
   - Periodización Histórica
   - Identificación

2º. Sistematización de los significantes en ámbitos comunicativos.
3º. La percepción de la imagen urbana.
4º. Los significados de la ciudad.

Con este análisis se pretende demostrar que "la ciudad es un mensaje y la ciudad es un ámbito comunicacional" (DAVARA, 1994: 130-131). Es necesaria una adaptación de este modelo de análisis a esta investigación, pues en su caso, se trata del análisis adaptado a toda una ciudad histórica como Sigüenza, y en nuestro caso, el estudio se centra únicamente en una selección de edificios/instituciones –los significantes–. Nos ceñimos pues, al análisis de aquellas fundaciones ubicadas en Madrid, cuya oferta cultural y artística sea relevante. Es un análisis sincrónico, acotado en la actualidad.

EMISOR	EMPRESA
SIGNIFICANTES Y SIGNIFICADOS	
El edificio	Arquitectura y ubicación.
La colección	Permanente y temporal.
Otras actividades	
RESULTADO	Percepción e imagen.

3.1. Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II

La Fundación Canal depende del Canal de Isabel II y de la Comunidad de Madrid. El edificio es un depósito elevado en la Plaza de Castilla, a la sombra de las torres inclinadas del edificio Puerta de Europa, situada en uno de los principales accesos de entrada a la ciudad. El edificio cuenta con una superficie en planta de 660 m^2 y una altura de 14 metros, mientras que la superficie útil total es de 2.000 m^2. En las plantas inferiores del edificio continúan funcionando una serie de instalaciones hidráulicas esenciales para el abastecimiento de agua a Madrid.

El emisor, el creador de la fundación, es el Canal de Isabel II, que en el año 2000 creó la Fundación que lleva su nombre. A través de su fundación, el Canal de Isabel II quiere devolver a los ciudadanos parte de sus beneficios mediante la organización de actividades de interés general. Su misión es sensibilizar a la sociedad en la defensa del medio ambiente y del agua, mediante la organización y patrocinio de actividades artísticas, culturales, históricas, científicas y de investigación aplicada (http://www.fundacioncanal.com/).

El posicionamiento de la Fundación Canal es arte y entorno. Dentro de las actividades de la Fundación, las artes plásticas tienen un especial significado al ser un conjunto de signos por el que el hombre crea y consigue transformar un objeto cualquiera en otro artístico, cargado de significación y sentido. Son elementos de referencia todos los que estén relacionados con el agua y el medio ambiente. Mediante diferentes canales de actividad, (arte, aventura, ciencia, entorno, imagen, música, solidario) la Fundación Canal abarca un amplio espectro de encuentros en diferentes disciplinas encaminadas en su mayor parte al mejor conocimiento de tan esencial elemento y su entorno. Exposiciones como la de Keith Haring, Faraón, PhotoEspaña, ciclos de música de cámara, contemporánea o flamenco, proyectos de abastecimiento y saneamiento de aguas en Latinoamérica, confirman una actividad dinámica y creciente, convirtiendo a la Fundación Canal en activo baluarte socio-cultural de la Comunidad de Madrid.

En términos de percepción e imagen, la ubicación de la Fundación Canal Isabel II transmite sensación de apertura, por estar situada a la entrada de la ciudad. Su depósito, refleja la reutilización de los espacios. Grandes pancartas cubren la fachada con las exposiciones actuales, en una plaza como esta, llama la atención, por su modernidad y vanguardia. Los significados que trasmite la Fundación es un punto de encuentro entre el arte y el entorno, el respeto y la diversidad, valores en auge en la sociedad actual, donde el cuidado por el medioambiente es la base de nuestra sociedad. La diversidad de las exposiciones y sus temáticas construye un significado de tolerancia y reconocimiento a todo tipo de actividad que enriquezca y difunda la cultura contemporánea.

3.2. Círculo de Bellas Artes

El Círculo de Bellas Artes se ubica en pleno centro de Madrid, en uno de los edificios más emblemáticos del eje Gran Vía – Alcalá. Este edificio, declarado Bien de Interés Cultural, se encuentra situado entre la Puerta de Alcalá y la Puerta del Sol, en el trayecto más representativo de la arquitectura madrileña.

Antonio Palacios fue el arquitecto que inauguró en 1919 el Centro. Realiza una aproximación personal al problema compositivo del edificio en altura, mediante un esquema orgánico en el que, cada planta y cada uso muestran su volumen y carácter al exterior, usando una regla decreciente en altura que culmina en la torre de los estudios. El edificio del Círculo no está pensado como un edificio de esquina, ubicado en el vértice de dos calles. Se trata de un edificio que resultaría más adecuado para una localización como la que ofrece el Palacio de las Artes, junto a la Biblioteca Nacional. La colección y oferta cultural del Círculo desde su creación, ha desarrollado una importante labor de alcance internacional en el campo de la creación y la difusión cultural. El CBA, uno de los centros culturales privados más importantes de Europa, se caracte-

riza por su actitud abierta hacia las más destacadas e innovadoras corrientes artísticas. Es un centro multidisciplinar en el que se desarrollan actividades que abarcan desde las artes plásticas hasta la literatura pasando por la ciencia, la filosofía, el cine o las artes escénicas.

Esta institución se fundó en 1880 gracias a los esfuerzos de un grupo de artistas. Durante los primeros años del siglo XX, pasaron por la directiva del CBA personajes relevantes de la vida cultural de la época -como Jacinto Benavente o Carlos Arniches-, mientras el joven Picasso asistía como alumno a sus clases de pintura y Ramón María del Valle-Inclán frecuentaba sus salones. En 1983 se produjo un auténtico proceso de refundación del Círculo gracias al impulso de la Asociación de Artistas Plásticos, que agrupaba a algunos de los más importantes creadores españoles. El CBA se abrió al público madrileño y a las corrientes culturales internacionales e inició un proceso de expansión y reorganización (http://www.circulobellasartes.com/). La percepción que puede tener el público del Círculo es la de un lugar de encuentro para la difusión de las artes y las letras, en un constante diálogo a través de la formación y las conferencias, más que un lugar permanente de exposiciones de arte. La imagen sería un lugar de diálogo más que de observación.

3.3. Fundación Caja de Madrid. La Casa Encendida.

Entre 1909 y 1910 el arquitecto Fernando Arbós y Tremanti construyó sobre un solar rectangular el edificio que acogería la segunda sucursal de la Caja de Ahorros y el Monte de Piedad de Madrid. Resuelto con la funcionalidad que requiere un edificio de estas características y organizado en torno a un patio central es, por el contrario, muy novedosa la estética de sus fachadas, especialmente si lo comparamos con otros edificios bancarios que se construyen en la misma época. En la actualidad este edificio es conocido como la Casa Encendida, suponemos que por la claridad de los ladrillos de sus fachadas, y en él se celebran numerosos actos culturales y educativos promovidos por la obra social de Caja Madrid.

La Casa Encendida es un Centro Social y Cultural de Obra Social Caja Madrid abierto y dinámico, en el que se dan cita desde las expresiones artísticas más vanguardistas, a cursos y talleres sobre áreas como medio ambiente o solidaridad. La programación cultural ofrece artes escénicas, cine, exposiciones y otras manifestaciones de la creación contemporánea. Desde sus comienzos, La Casa Encendida apoya a jóvenes creadores en el desarrollo de sus iniciativas con programas como Emergencias, En Casa o el programa Artistas en Residencia. (www.lacasaencendida.com).

En el área cultural, La Casa Encendida está muy enfocada en la formación de cursos en torno a la imagen y el sonido principalmente, es decir, no se plantea como un lugar de difusión de cultura y arte, sino que está más enfocada a

prestar un apoyo social, sobre todo una colaboración en la formación de la juventud. Conviene puntualizar que Caja Madrid cuenta con un edificio destinado a exposiciones temporales, en colaboración permanente con el Museo Thyssen-Bornemisza:

> *El programa de exposiciones de la Fundación Caja Madrid nace en 1997 con la idea de crear una programación capaz de dar identidad a la Sala de las Alhajas, diferenciarla de otras salas expositivas y convertirla en centro de referencia de exposiciones en Madrid (…) Desde el año 2003 la Fundación Caja Madrid se une a la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza en la coorganización de exposiciones conjuntas con proyectos relacionados con el arte moderno y contemporáneo*. (http://www.fundacioncajamadrid.es).

Por lo tanto, La Casa Encendida genera una percepción vinculada a la obra social, mientras que la Sala de Alhajas está dirigida a la imagen de la cultura y el arte. De esta manera, Caja Madrid, el emisor y promotor de ambas, cubre distintos atributos de su marca, y de la imagen y percepción que quiere conseguir entre el público.

3.4. Fundación MAPFRE

La Fundación Mapfre es una institución promovida por el grupo asegurador español Mapfre, cuyo objeto es contribuir a la consecución de finalidades de interés general para la sociedad (http://www.mapfre.com/). Fue constituida el día 5 de noviembre de 1975, y fue reconocida como Fundación Cultural Privada por Orden del Ministerio de Educación y Ciencia de 4 de mayo de 1976. Entre muchos de sus objetivos y actividades está la Organización de exposiciones artísticas

La Fundación Mapfre ha inaugurado un nuevo espacio expositivo en el Paseo de Recoletos en un edificio emblemático. Construido entre 1881 y 1884 por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos para la Duquesa de Medina de las Torres. Tras las obras de acondicionamiento el edificio cuenta con un espacio para exposiciones de 1.000 m^2 dividida en tres salas que albergarán las muestras que tenían lugar en el edificio de Azca. Aunque la sede de Azca ha acogido exposiciones de grandísima calidad, con la nueva ubicación, el edificio da un carácter más relevante a las mismas. Ubicada además en un lugar estratégico, frente a la Biblioteca Nacional, muy cerca de la Plaza de Colón y mucho más próxima al núcleo cultural de Madrid, como es el Paseo del Arte.

Algunas de las exposiciones de los últimos años han tenido como protagonistas a Fazal Sheikh, Max Ernst, Walker Evans, Rodin o Degas. Una oferta de artistas desde el Impresionismo hasta la actualidad, bocetos, dibujos, que ge-

neralmente no eran consideradas en los museos. Es de las primeras fundaciones en ofrecer estas exposiciones que aportaban a Madrid un toque de modernidad. En la Sala Azca (su antigua sede de exposiciones), la Fundación presenta exclusivamente muestras temáticas sobre fotografía. Cada exposición cuenta con un microsite de altísima calidad divulgativa, con visitas virtuales de gran calidad técnica, actividades y talleres para niños y familias de todas las edades, desde infantil hasta bachillerato, adaptadas a cada edad.

Junto a estas exposiciones temporales, el Museo del Seguro completa la oferta de la Fundación. En los últimos años las compañías privadas están creando este tipo de museos cuyo contenido recoge la historia y los avances en el sector en el que se desarrolla la compañía y donde exhibe una amplia colección de piezas relacionadas con la historia de la actividad aseguradora desde el siglo XVIII hasta nuestros días. La exposición permite evocar diversos aspectos de la historia del seguro: las antiguas ordenanzas de seguros; el nacimiento y la significación de la póliza de seguro; el nacimiento de las compañías aseguradoras y algunos aspectos de su gestión; o la presencia en la sociedad de las compañías aseguradoras y de sus productos a través de placas, carteles y folletos publicitarios

La percepción de esta Sala (destinada a exposiciones temporales) es la de modernidad, ya que se trata de exposiciones que no encuentran cabida en ubicaciones más tradicionales, frente a contenidos más actuales y diversos. La Fundación Mapfre siempre se ha caracterizado por complementar la oferta de Madrid, con exposiciones más alternativas, con una altísima calidad.

3.5. CaixaForum

La antigua central eléctrica de Mediodía, construida en 1899, fue adquirida en el año 2001 por La Caixa con la intención de transformarla en CaixaForum Madrid. Este nuevo centro social y cultural abre sus puertas el 13 de febrero de 2008 en un entorno urbano incomparable, conocido como la milla de oro del arte de la capital o "triángulo del arte", formado por el eje Thyssen-Prado-Reina Sofía (http://www.masdearte.com/). El proyecto corrió a cargo del estudio de Herzog & De Meuron, una pareja de arquitectos suizos cuya actuación se basó en preservar la imagen industrial del edificio y gran parte de su fachada, consiguiendo ampliar la superficie del conjunto en 8.000 metros cuadrados y adaptar los espacios a cualquier tipo de formato expositivo; dotando así al centro de auditorio, tienda, restaurante y todos los servicios necesarios para convertirlo en un espacio vivo, a la altura de las grandes instituciones que le rodean

CaixaForum, el centro cultural y social de la Obra Social "la Caixa", constituye una plataforma de divulgación coherente con las inquietudes y necesidades culturales y sociales para todos los públicos. Gracias a su localización en el

Paseo del Prado, próximo al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, al Museo Thyssen-Bornemisza y al Museo del Prado, CaixaForum se suma a la oferta cultural que la ciudad de Madrid posee en esta zona. El centro es un espacio concebido para todo tipo de público, con una amplia oferta cultural, social y educativa, donde el visitante puede disfrutar de exposiciones, talleres, conferencias, cursos y conciertos. Es uno de los escasos ejemplos de arquitectura industrial que persisten en el casco antiguo de Madrid. Una de las originalidades de la antigua central eléctrica del Mediodía es su resolución del remate de las fachadas principales. El plan arquitectónico del nuevo centro se enmarca dentro del Proyecto de reordenación del eje Recoletos-Prado, una iniciativa urbanística de gran relevancia para Madrid.

El planteamiento de la reforma y rehabilitación ha sido presidido por las siguientes líneas de actuación: la conservación de la imagen del conjunto, manteniendo su geometría original, y el incremento de la superficie desde sus 2.000 metros cuadrados originales hasta conseguir un total aproximado de 10.000 metros cuadrados. Esta plaza se extiende hasta el Paseo del Prado, donde se ubica el acceso principal al centro. El suelo está recubierto por una estructura de triángulos de hormigón que dibujan planos de diferentes inclinaciones. Dos fuentes ornamentales bañan la plaza, una de ellas bajo el espectacular jardín vertical, obra de Patrick Blanc.

CaixaForum Madrid dispone de más de 2.500 metros cuadrados destinados a salas de exposiciones, un auditorio con 310 plazas, varias salas polivalentes para actividades, tienda, cafetería, etc. Entre sus actividades, se encuentran muchas más que complementan la tradicional y necesaria exposición, como la visitas guiadas, conferencias, debates de actualidad, jornadas sociales, música, proyecciones, actividades familiares, para mayores, talleres educativos.

Esta fundación es posiblemente el mayor ejemplo de la transcendencia que tienen estas instituciones en el paisaje de la ciudad, en todos sus aspectos. El edificio, el entorno, la oferta, todo ello transmiten un mensaje: enclave de arte y cultura. Es fácil traspasar los umbrales de la percepción con este edificio-plaza, y conseguir una imagen de modernidad, vanguardia, reinvención, con una oferta cultural variada y complementaria, pensada para todos los ciudadanos y visitantes de la ciudad.

4. CONCLUSIÓN: LA IMAGEN DE MADRID A TRAVÉS DE SUS FUNDACIONES

Nuevos signos han ocupado Madrid para mantener y alentar la comunicación constante y permanente que tiene la ciudad con quienes viven en ella o la visitan. Las fundaciones son los nuevos mensajes formados por estos signos.

Algunas conclusiones pueden extraerse de este breve análisis al tomar como modelo el análisis recogido al inicio de este artículo:

Significantes. Se distinguen dos significantes, aquellos edificios funcionales, que han sido reformados y transformados para darles nuevos usos y que a su vez se han constituido en un reclamo por su calidad artística: CaixaForum, Canal Isabel II, La Casa Encendida, etc. Frente a los significantes que han aprovechado edificios clásicos, que contrastan con el contenido expuesto. A excepción de La Casa Encendida, todos ellos están en torno al Paseo de la Castellana, muchos de ellos desde la Plaza de Colón a Atocha, por lo que se sitúan junto al Prado, Thyssen, MNCARS, Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico, Naval, etc. Creando una zona privilegiada. La ubicación de estos edificios transmite un significado centralización de la oferta en torno a el eje de la Castellana, frente a la dispersión.

Significado. Arte, cultura, participación, diálogo, solidaridad, filantropía, compromiso, integración, diversidad, innovación, reutilización, colaboración. Este es el campo semántico de las fundaciones.

Percepción. Numerosos estímulos llegan a las personas a través de las fundaciones, en unos casos por sus edificios, se percibe un lugar de creado por y para el arte, en otros casos, la reutilización de edificios, en ambos casos, no se construye de la nada, sino que se construye sobre lo existente para darle un nuevo uso: reciclar y reusar, dos palabras clave en la ecología y la sostenibilidad que caracteriza a nuestra sociedad como un valor de respeto por nuestro entorno. En cuanto a las colecciones, la palabra que mejor las define a todas es la de complementariedad, porque vienen estas fundaciones a complementar la oferta de los museos en dos sentidos, por un lado, con colecciones que no tendrían cabida en un museo, por su tamaño, formato, e incluso contenido, etc. y que sin embargo, sí encuentran aquí su oportunidad; por otro lado, porque las fundaciones disfrutan de un carácter más abierto que el museo (a pesar del cambio hacia la participación que han tenido los museos en los últimos años), más informal, que permite de una manera más accesible participar de sus colecciones. Por último, no hay que olvidar el carácter gratuito de las fundaciones, que permiten disfrutar a todo el mundo, sin ningún tipo de distinción del arte. Le simple hecho de que no hay taquillas, sino un mostrador de información, es un mensaje de accesibilidad acogedora, que invita.

Imagen. Cuál es la imagen que probablemente tendrá el ciudadano o el visitante de Madrid. El de una ciudad sensible al arte y a la cultura, a la participación y a la generosidad. Una ciudad donde la variedad y la pluralidad de la oferta resulta casi abrumadora, pero a la vez acorde con los diferentes públicos (y target, en el argot del marketing) y su pluralidad. Por lo tanto, una ciudad que complementa su oferta museística con una oferta privada de gran calidad.

En definitiva, una ciudad del siglo XXI, donde las fundaciones forman parte de un proceso comunicativo bidireccional, donde el ciudadano participa con

sus visitas, y las empresas son socialmente responsables. Un recorrido por las fundaciones de Madrid, es un diálogo con el arte, la cultura y el compromiso empresarial, en definitiva, la imagen de una ciudad del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

DAVARA, J. (1982), *La ciudad como forma de comunicación: análisis informacional de la ciudad histórica de Sigüenza*, Madrid. Tesis doctoral no publicada UCM.

GARCÍA NIETO, M.T. (1994), *Acciones de Relaciones Públicas: la fundación.* Madrid. Tesis doctoral no publicada UCM.

GARCÍA NIETO, M. T. (2001), "Las técnicas aparentemente filantrópicas como paradigma de la vanguardia de las Relaciones Públicas". En Ripoll Molines (Ed.) *Las mil caras de la comunicación.* Vol. II. Madrid. Servicio de Publicaciones, Facultad CC. Información. UCM.

GRUNIG, J. (1984), *Dirección de Relaciones Públicas*, Orlando. Gestión 2000.

VIÑARÁS, M. (2011), *La gestión de la comunicación en los museos de Madrid: auditoría de relaciones públicas*. Madrid. Cersa.

XIFRÁ, J. (2007), *Técnicas de relaciones públicas,* Barcelona. UOC.

WEBGRAFÍA

MINISTERIO DE CULTURA. [Recuperado 12 de noviembre de 2011] http://www.mcu.es/museos/CE/MuseosEstatales/Introduccion.html

http://obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/caixaforummadrid_es.html [Recuperado 12 noviembre de 2011]

http://www.lacasaencendida.es/ [Recuperado 12 noviembre de 2011]

http://www.mapfre.com/fundacion/es/exposiciones/cultura/Exposiciones_Actuales.shtml [Recuperado 17 noviembre de 2011]

http://www.fundacioncanal.com/ [Recuperado 18 de noviembre de 2011]

http://www.circulobellasartes.com/ag_cba-istoria.php

http://www.mapfre.com/fundacion/es/conocenos/museo-seguro.shtm [Recuperado 15 de noviembre de 2011]

http://www.fundacioncajamadrid.es/Fundacion/Comunes/fun_cruce/0,0,72004,00.htm [Recuperado 18 de noviembre de 2011]

http://www.masdearte.com/index.php?option=com_elements&view=guia&id=1382&Itemid=28&layout=guia [Recuperado 20 de noviembre de 2011]

http://www.descubremadrid.com/dm/es_ES/p/ocio%7CculturaArte%7CfichaArticuloCulturaArte.jsp/idM/130/idObj/246235 5/ [Recuperado 18 de noviembre de 2011]

www.madridhistorico.com [Recuperado 14 de noviembre de 2011]

CIUDAD, ARTE Y PROTOCOLO: UNA COEXISTENCIA PERMANENTE

Elena Borau Boira

Investigadora Doctorado. Facultad de Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid
eborau@gmail.com

RESUMEN
El protocolo es la norma de expresión pública, la creación artística es una función esencial del ser humano y la ciudad es la cristalización creativa del hombre, por lo que la coexistencia entre las tres disciplinas, es evidente. Las tres existen desde que el hombre es social y se han adaptado a su propia evolución, ayudándole a desarrollar su parte más creativa, social y humana. Estamos hablando de tres disciplinas tan sociales como diferentes, pero que comparten un vínculo esencial para la actividad social del hombre, por lo que el principal objetivo propuesto será poner de relieve la función que tanto el arte como la ciudad y el protocolo siguen cumpliendo para el progreso y la evolución humana.

PALABRAS CLAVE
Ciudad, Arte, Protocolo, Comunicación, Historia, Evolución, Sociedad.

ABSTRACT
Protocol is the rule of public affairs, the artistic creation is the esential men´s function, and the city is the crystallization of the men´s creative activity, so the coexistence between these three disciplines, is obvious. They exist since the man is social and they have adapted to their own evolution, helping them out to develop their part most creative, social and humane. We are talking about three disciplines as socials as different, but that share an essential tie to the human social activity, so my first objective will be to emphasize the function that the art, the city and the protocol keep carring out to the progress and the man´s evolution.

KEYWORDS
City, Art, Protocol, Comunication, History, Evolution, Society.

1. INTRODUCCIÓN

Como suele ocurrir con aquellas materias que engloban un conjunto variado de conocimientos (diplomacia, sociología, derecho institucional comparado, derecho internacional público y privado, relaciones internacionales, heráldica, vexilología…) el protocolo se define de muy diversas formas. Todas ellas tienden a poner el acento en una de las características que configuran el protocolo en su plenitud como ciencia (conjunto de conocimientos) y como arte (expresión de belleza) que tiene un fondo institucionalizado de normas y usos de cumplimento obligatorio cuya esencia es igual en todos los países pero cuya forma externa se diferencia de unos Estados a otros. Por un lado, su fin es el de imprimir armonía, belleza y orden al acto en sí. Por otro, es el marco legal que se aplica en un momento dado y en un lugar determinado a la ordenación de una ceremonia oficial.

Urbina (1994: 29) define protocolo como "Una disciplina que con realismo, técnica y arte, determina las estructuras o formas bajo las cuales se realiza una actividad importante". Otra definición que encaja muy bien con nuestro punto de vista es la de Laforet (1997:37): "Pese a la amplitud y a la complejidad que en un primer momento pueda presentar el concepto, podemos concluir que protocolo responde a la necesidad básica de regular, a través de unas normas adecuadas, toda la actividad humana en sociedad".

Por su parte, el desarrollo urbano tiende a ejercer una influencia sobre una parte, primero mínima y durante mucho tiempo limitada pero constantemente creciente, de las actividades sociales, de las poblaciones y de los espacios que éstas ocupan. Esta influencia, su crecimiento y los mecanismos de su generalización sólo se pueden percibir con la condición de ver la ciudad como fenómeno social. Los tiempos medievales, y después los industriales, experimentan una evolución social que transforma un mundo rural en un conjunto de sociedades de las que la ciudad es el horizonte.

Existe, asimismo, una clara vinculación entre los procesos económicos y los procesos políticos/sociales/culturales que caracterizan la evolución de las ciudades y de las formas que se dan en ellas, como por ejemplo el arte, función esencial del ser humano. Demostrar esta relación y su importancia para la evolución del hombre como ser social, será nuestro principal objetivo, que a continuación detallaremos.

2. OBJETIVO

Con el presente trabajo, quiero poner de relieve dos aspectos fundamentales que estos tres ámbitos han supuesto para el desarrollo del hombre: Por un lado la evolución que han ido experimentando, de acuerdo al desarrollo de la sociedad a través de la historia, y por el otro, la influencia que las tres han ejercido, y ejercen en el desarrollo del hombre, ya que sin el arte, la ciudad y el

protocolo, hubiera sido impensable cualquier tipo de evolución. Con este fin, estudiaremos la historia, orígenes y evolución de cada disciplina para determinar la importancia que cada disciplina adquiere para el ser humano, como ser social.

3. METODOLOGÍA

Para poder desarrollar bien el contenido de este trabajo, basaremos la investigación en la fundamentación teórica, que abarca desde los orígenes del protocolo y de la ciudad, a la relación de ambas disciplinas con el arte. Asimismo, las observaremos desde el punto de vista de la comunicación, como elementos generadores de información, y analizaremos el papel que los tres campos desempeñan en el mundo, a día de hoy.

Basándome en el marco teórico de la comunicación para la realización de este estudio teórico o básico, se ha consultado la bibliografía más contemporánea de protocolo, ciudades y arte, publicada en España por autores europeos, hasta el 2010. Nuestra base, por tanto, serán las ciencias humanas y ciencias sociales, ya que se trata de estudiar la evolución de tres ámbitos tan sociales como la ciudad, el protocolo y el arte, en constante relación con el ser humano.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. Origen y evolución del protocolo

El término protocolo tiene su origen en el latín, concretamente en el vocablo "protocollum", que a su vez proviene de la voz griega "protokollom". La Real Academia Española (www.rae.es), define "protocolo" como "la regla ceremonial diplomática o palatina establecida por decreto o por costumbre". Fernández (2010: 23) recuerda algunas definiciones y citas que tienen relación con el protocolo:

- Talleyrand, político y diplomático francés: "Sólo los tontos se burlan del Protocolo. Simplifica la vida".
- Jordi Pujol, Presidente de la Generalidad de Cataluña: "El protocolo es la plástica del poder".
- José Antonio Urbina, Embajador de España: "Protocolo es aquella disciplina que con realismo, técnica y arte, determina las estructuras o formas bajo las cuales se realiza una actividad humana importante".
- Francisco López-Nieto, Diplomado en Genealogía, Heráldica y Nobiliaria: "El Estado regula la celebración de los actos en los que intervienen personas a las que afectan distinciones sociales y que por su propia mecánica de aplicación de las leyes son acreedores de unos honores determinados. Las

reglas a las que se atiene la organización de estos actos, constituye lo que se denomina Protocolo".
- Mao Zedong o Mao Tsé-tung, ex Presidente de la República Comunista de China: "Para el largo viaje de las mil millas, hemos de dar bien el primer paso".
- William Shakespeare, ilustre escritor inglés: "Más batallas se han ganado con sonrisa que con la espada".

Observamos, por lo tanto, cómo el protocolo y la necesidad de su aplicación, están presentes en todas las sociedades. El primer texto de leyes relacionadas con el protocolo que se tiene referencia es el Código de Hammurabi, rey de la dinastía babilónica, en el siglo XVIII a.C. Los reyes han sido casi siempre anulados por un protocolo encorsetado y estricto que les aislaban de sus súbditos. Muchos reyes como Salomón o el propio rey Sol, Luis XIV de Francia, demostraron al mundo su poder a través de un protocolo con gran pompa y boato.

La mayoría de expertos en la materia, como por ejemplo Fernández (2010: 98) comparten la opinión de que "el protocolo actual se ha adaptado a los nuevos tiempos siendo más flexible y razonable, como así lo exige una sociedad moderna y globalizada". Con el paso de los años, desde el siglo XV hasta nuestros días, basándose en una idea más universal, su empleo sirvió para describir el código de comportamiento que preside las relaciones sociales en la vida pública, las formas que los diferentes monarcas y soberanos aplicaron a la organización de los actos solemnes. Los términos más conocidos que se fueron sucediendo en el tiempo para concretar lo que constituye su esencia fundamental, orden y organización de una ceremonia, fueron etiqueta, ceremonial y protocolo.

Por tanto, el protocolo nace en el ámbito institucional, pero hoy en día somos conscientes de su importancia en todos los ámbitos, para un mejor entendimiento y lograr una mayor eficacia en cada una de las situaciones: institucional, social o empresarial. El protocolo actual se ha adaptado a los nuevos tiempos siendo más flexible y razonable como así lo exige una sociedad moderna y globalizada. El protocolo ha existido siempre, desde que el hombre es social y la necesidad de su aplicación está presente en todas las sociedades y culturas, lo que pone de relieve su importancia en todos sus ámbitos, no sólo en el institucional sino en las mismas relaciones humanas.

4.2. Origen y evolución de la ciudad

La ciudad, desde el punto de vista social, es cualitativamente diferente del medio en el que se desarrolla. Ofrece una estructura social más compleja, relaciones entre los hombres más diversos y muchas más ocasiones de encuentro

y de contacto. De esta forma, hay dos aspectos de la vida social en el medio urbano que merecen nuestra atención: la transformación social, porque la ciudad es un organismo que intensifica y facilita las relaciones entre los hombres, y la concentración o aglomeración de características sociales heterogéneas, porque dicha transformación es imposible sin aglomeración urbana.

La ciudad se puede concebir perfectamente como un modo particular de relaciones entre los hombres, es más fácil identificar el fenómeno en la vida corriente que delimitarlo en una definición que sea capaz de dar cuenta de él de forma general. Aquí, de acuerdo a lo que comenta Dutour (2004: 27), "se impone la constatación que domina la reflexión de quienes se interesaron por el fenómeno urbano, desde Aristóteles en el S. IV antes de nuestra era, hasta Louis Wirth veinticuatro siglos después: en la ciudad los hombres se concentran en un espacio restringido; de ahí que las posibilidades que tienen de entablar relaciones entre ellos se vean aumentadas y a la vez modificadas".

La Real Academia Española (http://www.rae.es) la define como: "Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas". Por su parte, el diccionario Larousse, la define como: "Una aglomeración donde la mayoría de los habitantes están ocupados en el comercio, la industria o la administración". Ambas definiciones son ejemplo de un concepto de ciudad propio de los tiempos industriales, elemento a tener muy en cuenta pero sólo con él no basta. Así, estamos de acuerdo con Eisenstadt (1986: 99) cuando define ciudad como *la forma más compleja de interdependencia entre los hombres, cuya aparición es, después de la agricultura sedentaria, uno de los grandes hitos de la historia*.

La ciudad va evolucionando hasta ser un poder local procedente del señorío y el centro de un territorio. En este marco de organización señorial, es donde los habitantes piden, negocian y obtienen los reajustes necesarios de sus obligaciones. Con el desarrollo urbano nace también lo que se designa en la nomenclatura social de hoy en día con el nombre de "clases medias". En efecto, entre los pequeños y los grandes están todos los demás, y en la evolución de su nombre, de su destino y de su posición social se observan cambios considerables. Tan pronto como los ciudadanos fueron accediendo a las élites y a las ciudades se fueron convirtiendo en poder (en señoríos colectivos), ciudadanos y ciudades participaron en estas formas de relaciones sociales.

Los tiempos medievales, y después los industriales, experimentan una evolución social que transforma un mundo rural en un conjunto de sociedades de las que la ciudad es el horizonte. El desarrollo urbano tiende a ejercer una influencia sobre una parte, primero mínima y durante mucho tiempo limitada pero constantemente creciente, de las actividades sociales, de las poblaciones y de los espacios que éstas ocupan. Esta influencia, su crecimiento y los mecanismos de su generalización sólo se pueden percibir con la condición de ver la

ciudad como fenómeno social. La ciudad de los tiempos medievales e industriales constituye un hecho social que tiende a darse por todas partes.

La ciudad medieval no nace sino que se hace tal por medio de una evolución: de la ciudad episcopal, de las demás ciudades contemporáneas de ella, de las conglomeraciones de todo género que sacan adelante su vocación urbana. Así pues, el nuevo peso de la autoridad señorial se manifiesta en el impulso dado a la evolución del hábitat rural. La idea de Edad Media lleva consigo una visión de la evolución de la cultura europea, surgida en los siglos XV y XVI entre artistas y escritores, especialmente italianos y más en concreto, florentinos.

Hoy en día, muy pocos profesionales vinculados a las áreas de la arquitectura y el urbanismo discuten la afirmación de que la ciudad es una construcción permanente y colectiva de la sociedad; una construcción cuya imagen sintetiza las relaciones de sus identidades culturales y espaciales. La ciudad actual se caracteriza por la dificultad en percibirla, conocerla, y por ende entenderla. Otro elemento central considerado es la definición de la ciudad como una oferta no sólo para sus ciudadanos, sino también para sus usuarios. Así, por ejemplo, Barcelona se presenta como un ejemplo de ciudad que ha utilizado el espacio público como carta de presentación en el debate del urbanismo actual. Esta experiencia parte de la definición de la ciudad como espacio público, considera la revalorización cultural, funcional y cívico-política del mismo y finalmente reconoce su capacidad transformadora.

Borja (2003: 45) plantea la necesidad de superar la visión negativa o pesimista sobre la ciudad caracterizada por la acumulación de problemas sociales, la segregación o el temor, y propone la urgencia de hacer ciudad entendida como la afirmación de una nueva ciudadanía activa, con derechos específicos, que mediante la reapropiación del espacio público establezca las bases de una nueva forma de vida urbana. De acuerdo con este autor, la ciudad debe ser entendida como espacio público, es decir, como el lugar de la cohesión y de los intercambios. Se establece así una forma de aprehender el espacio público diferente a la tradicional visión legalista (lo que la planificación urbana establece como zona de uso público) o residual (entenderlo como el espacio que sobra en la ciudad), lo que significa que la construcción de toda ciudadanía ("hacer ciudad") depende de la apertura de un espacio donde se diriman los asuntos públicos: el espacio público.

La propuesta de construcción de ciudad a través de ciudadanos activamente involucrados en la creación de la misma se ve también limitada por los desafíos de la ciudadanía en la globalización. Hoy en día, hay autores que critican el discurso urbanístico construido durante los dos últimos siglos, al que achacan una excesiva tecnificación y funcionalidad al servicio de la rentabilidad, consecuencia del aislamiento que la disciplina urbanística ha tenido respecto

de la política y el debate público. En este sentido, la búsqueda del desarrollo de derechos ciudadanos como el de la vivienda y al lugar, al espacio público y la monumentalidad, a la belleza, a la identidad colectiva dentro de la ciudad, a la movilidad y la accesibilidad, a la centralidad y a la innovación política, son fundamentales para configurar una ciudadanía que reivindique el derecho a la ciudad. Por tanto, podemos afirmar que la ciudad multidimensional, con capacidad para recuperar una ciudad inclusiva y democrática, es el objetivo final al que se aspira, hoy en día.

4.3. Arte y ciudad

El desencanto ante el fracaso liberal isabelino, la revolución de 1868 y el fin del imperio colonial, que culminó en el 98, produjo una obsesión en la conciencia española: reconstruir la identidad perdida y alienada en el proceso de decadencia. En ella participó el nacionalismo español liberal regeneracionista y auténtica de España desde la pluralidad: la fecha de 1876, en la cual los fueros vascos fueron suprimidos, marcarían el punto de salida hacia los planteamientos reivindicativos desde los regionalismos, que habría que culminar con la consolidación de los nacionalismos vascos, catalán y gallego, los cuales, al igual que el nacionalismo crítico español, sostuvieron teorías sobre la existencia estética y artística de escuelas y estilos nacionales y regionales.

La creencia de estilos basados en conceptos de territorio cultural, marcaría la conciencia de la modernización plástica española. En el terreno de la propia pintura estos constructos ideológicos y teóricos llevaron a la renovación de los géneros: a un costumbrismo crítico de carácter social que denunciaba las lacras de un país en decadencia; a un casticismo ruralista, que buscaba las esencias perdidas de España; así como a un paisajismo nuevo, que reivindicaba estéticamente sus territorios y su tradición moderna.

El debate nacionalismo/internacionalismo, casticismo/cosmopolitismo, adquirió en España un protagonismo que habría de marcar indeleblemente la modernización de nuestra pintura, desde este fin de siglo hasta el vanguardismo del siglo XX. Una de las grandes polémicas en el progreso de las artes hacia la modernidad fue el planteamiento de las identidades diferenciales y la reivindicación de las mismas, como símbolo de libertad individual o de grupo frente a las imposiciones del internacionalismo academicista e imperialista decimonónico, que se identificó con la invasión napoleónica ligada a una imagen neoclásica uniformizadota e impuesta; a ella respondería el romanticismo con la defensa de los estilos nacionales, por entonces identificados con el espíritu rebelde y revolucionario romántico, con los derechos políticos y culturales de naciones sin estado o de expresiones estéticas autóctonas, que se consideraron entonces ahogadas por la imagen de un occidente clasicista, olvidadizo respecto a las raíces bárbaras de Europa.

Aquellas estéticas nacionalistas, que defendían la teoría del arte romántico, tuvieron un sentido inicial de progreso y libertad, que perderían cuando las vanguardias del XX abogasen por un espíritu internacionalista y universal, ante las consecuencias nefastas de compromisos patrióticos que habían conducido a los desastres de las guerras mundiales de nuestro siglo y finalmente al holocausto nazi: la libertad del arte nuevo tendría que identificarse con la autonomía del mismo y luchar por causas universales, en las cuales la territorialidad se situaba en un plano secundario. El internacionalismo proletario y la cuestión social como problema universal se proyectaron en los nuevos términos, métodos y objetivos de la cultura vanguardista y progresiva, haciendo del arte un instrumento para la redención total de la humanidad, por encima de razas y culturas.

Por ello, estamos de acuerdo con Carballo-Calero (2000:407), cuando sitúa los términos de identidad y diferencia dentro de una visión actual del proceso de la modernidad artística por parte de la teoría y la historia del arte de la última década, visto desde la superación e institucionalización de las vanguardias, así como desde el replanteamiento de esta cuestión dentro de un mundo, que ahora en nuestros días incide con otra mirada en las huellas antropológicas y en las identidades que han contribuido a la idiosincrasia del arte. Por este motivo, habla de "identidad" y "diferencia", en vez de hablar de regionalismos y nacionalismos.

Asimismo, los términos temporales y la sucesión de estilos de época, en los que dominaban la idea de una cultura centralizada y los términos de la metodología difusionista, relegaron en el discurso artístico del siglo XX los de espacio o territorio que, como hemos comentado, habían tenido un protagonismo en el siglo XIX y en la transición al XX, especialmente en aquellos países excéntricos con respecto al proceso vanguardista, como era, entre muchos, España. Nuestro país, que con Goya puso una pieza central en el progreso de las bellas artes hacia el futuro vanguardista occidental, se convertiría tras él en una región relegada por la maquinaria progresiva del vanguardismo, sin mayor interés para el mismo a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, hasta que insertase piezas básicas en el mismo con aquellos artistas que, como Picasso o Miró, se integraron en el arte de las vanguardias internacionales en primera línea.

La miserable política artística de las exposiciones nacionales, la pobreza del mercado artístico, la imposibilidad de subsistir en una actitud alternativa a la oficial, el clima de decadencia que vivió España en el siglo XIX, etc., determinaron un proceso de modernización de las artes irregular y ralentizado, en el cual los modelos y corrientes de vanguardia asumidos no supusieron un enfrentamiento a la tradición, impulsando incluso los impactos y penetraciones de lo moderno y radical, la resurrección de viejas tradiciones plásticas españolas, enarboladas como baluartes de una vía de modernización artística propia,

resistente a perder su identidad y sus raíces, proponiendo fórmulas de conjunción entre cosmopolitismo y casticismos.

El costumbrismo social de carácter crítico arrancaba de Goya, así como de cierto espíritu de la ilustración reivindicado por el pensamiento regeneracionista: era el reflejo pictórico de un nacionalismo español crítico, del que participaban artistas como Regoyos, Zuloaga o Gutiérrez Solana, entre otros muchos. La pintura se implicaba con los temas en ella tratados, así como en el modo en que eran plásticamente planteados, en una clara actitud de compromiso ético y no sólo estético con la construcción de una España liberal regenerada, en la que el artista había de tener un papel tan o más importante que el político: una nueva educación y una renovada cultura nacional debían ser los instrumentos para la regeneración del país.

Es evidente que los años veinte y treinta fueron de gran significación en el renacer del arte español, años que permanecen unidos al triunfo del nacionalismo político. Éste será, a su vez, la consecuencia lógica de una consolidación en los años 1926-1918, pero 1936 supondrá el fin de aquel proceso renovador que conducía hacia la modernidad y que no se hallaba suficientemente maduro al estallar la guerra civil.

4.4. Ciudad y Comunicación

La relación entre ciudad y comunicación ha sido objeto de interés de numerosos estudios hasta el día de hoy. Por un lado, se ha analizado el fenómeno urbano desde el campo de la comunicación. Por otro lado, ha sido el fenómeno de la comunicación en la ciudad lo que ha centrado la atención de estudios provenientes de campos de la geografía urbana, la economía, las ciencias políticas, el urbanismo o la arquitectura.

Martínez Hermida (2010: 14) escoge diez conceptos que sirven para dar cuenta de la diversidad de planteamientos epistemológicos que ofrece el estudio de estos dos conceptos:

Comunicación y configuración histórica de la ciudad: En la década de 1980 aparece en España el interés por el tema, desarrollándose una serie de trabajos desde la perspectiva de la historia de la comunicación y aplicación al estudio de las ciudades: El papel de los mass media en la configuración de la "sociedad-cultura de comunicación de masas", así como en el papel de las ciudades como enclaves de la modernidad.

Comunicación y desarrollo urbano: Esta perspectiva insiste en la necesidad de dejar pensar la ciudad como el "ámbito donde se observan algunos fenómenos de comunicación para pensar la ciudad desde la comunicación". Asimismo, el desarrollo urbano se define como la lucha contra la exclusión o como la rehabilitación del espacio público, fenómeno de la participación ciudadana o la libre información.

Medios comunitarios como fenómeno urbano: El análisis de los medios comunitarios como fenómeno urbano constituye un cuarto enfoque de los estudios sobre ciudad y comunicación. Este tipo de estudios parten de una clara vocación empírica de la investigación que, partiendo del concepto de la acción comunicativa, desemboca en una defensa del activismo desde la academia. La ciudad, en este sentido, es el marco donde preferentemente tiene lugar esta "apropiación ciudadana de los medios".

Ciudad y periodismo: Los estudios sobre ciudad y periodismo han sido abundantes desde hace muchas décadas. En los años 90 aparece con fuerza en el contexto académico iberoamericano el análisis del periodismo urbano como forma de "periodismo ciudadano". Se trata de un intento de traer a una realidad más cercana el papel del periodismo en las sociedades democráticas, la formación de la opinión pública o la transformación del espacio público.

La ciudad de los arquitectos: Antes que la *ciudad de los periodistas* nació, en la década de 1960, una *ciudad de arquitectos*, analizada también desde un punto de vista orgánico. Se trataba de la ciudad concebida por una "nueva arquitectura" que intentaba subrayar el carácter social del arte, y concretamente, de las artes aplicadas a la transformación de la ciudad. Se hacía un llamamiento para que los arquitectos no se convirtieran en "arbitrarios dictadores de un urbanismo exclusivamente técnico", sino técnicos al servicio de la sociedad. El lenguaje arquitectónico se convierte así en una forma de comunicar la metamorfosis urbana con el objetivo de socializar el significado del espacio.

Ciudad informacional: Conceptos como el de ciudad-nodo de comunicación, ciudad-región, ciudad-global, ciudad-red o red de ciudades, surgen con fuerza a partir de los estudios desarrollados en el campo de la geografía urbana, la economía política de la ciudad o la sociología. El centro de atención de la perspectiva de la ciudad informacional es pues, el de la transformación del papel de la ciudad en el contexto de la economía globalizada, y que supone la evolución de los enclaves urbanos hacia una economía del conocimiento, así como una mayor movilidad tecnológica, humana y de capital a escala mundial. Incide sobre todo, en la transformación de los procesos urbanos a partir de la llegada de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

Ciudad del conocimiento: Estrechamente ligado al concepto de ciudad informacional surge, a partir de los estudios desarrollados en los años 1990, el concepto de ciudad del conocimiento. Sus perspectivas de análisis responden a diversas posturas epistemológica. Por un lado se llevan a cabo estudios sobre el desarrollo de la ciudad como capital de la innovación y polo atrayente de actividades económicas ligadas al tipo de producción cultural que generan las nuevas formas de comunicación. Por otro, trabajos que implican una crítica abierta a la ciudad del conocimiento como enclave de la privatización tanto de la gestión urbana como de los espacios de comunicación ciudadanos.

Ciudad virtual/Ciberciudad: Los estudios sobre la ciberciudad empezaron a desarrollarse a partir de los años 90 y a raíz de la proliferación de programas informáticos de simulación. El análisis de este fenómeno se volcó mayoritariamente en el estudio del consumo de nuevas formas de ocio, como pueden ser los videojuegos de recreación virtual de la vida urbana. Enfoque también desarrollado en relación al estudio de la formación de comunidades virtuales. El tema de la participación ciudadana también tiene cabida en los estudios sobre ciudades virtuales, en este sentido, se prioriza el análisis de la participación activa de la ciudadanía a la hora de diseñar espacios urbanos.

Ciudad espectáculo y marketing urbano: Los estudios sobre la ciudad espectáculo comienzan su andadura en nuestro contexto académico hacia los años 80. Desde el punto de vista de la comunicación, las perspectivas de análisis más destacadas se desarrollan principalmente alrededor de dos temas: la ciudad como discurso de los planificadores y urbanistas, y la ciudad como discurso de los anunciantes. Se analiza la generalización del desarrollo urbano alrededor de grandes eventos que funcionan como fuente de atracción de inversiones internacionales, y por tanto, como formas de incrementar la competitividad de las ciudades en el contexto global.

Por lo tanto, existe una clara vinculación entre los procesos económicos y los procesos políticos/sociales/culturales que caracterizan la evolución de las ciudades y de las formas que se dan en ellas. Está clara, por tanto, la estrecha vinculación que existe, entre la ciudad y la comunicación.

4.5. Protocolo como elemento generador de comunicación

El protocolo no se limita sólo a ordenar una mera relación social cuando se aplican normas constitucionales, desarrolladas mediante leyes, decretos y otras disposiciones, o determinados actos clasificados en categorías establecidas de forma oficial. Además, define su proyección externa y condiciona su proyección pública a través de los medios de comunicación social. Éstos permiten la globalización de las relaciones humanas que se desarrollan en el marco general regido por la tríada: información, comunicación, tecnología. De ahí que el espacio mediático se convierta en el gran escenario de la vida cotidiana.

Tal y como señala Marín (1997: 20), *el protocolo es una disciplina que cubre una necesidad planteada por la sociedad y tiene su propio código de interpretación, un lenguaje especializado que nace, evoluciona y se decanta en su seno, como consecuencia de los cambios históricos y culturales de su tiempo*. Los actos, como fuente de mensajes, producen un discurso universal en su conjunto y una serie de mensajes parciales en sus diferentes fases, que, cuando son recogidos en los espacios de los medios de comunicación, multiplican de modo considerable el número de espectadores y amplían los efectos que producen en los públicos.

El protocolo cuenta con el apoyo de otras ciencias auxiliares o complementarias como Heráldica, Vexilología y Nobiliaria, cuyos contenidos y códigos son también especializados. Los departamentos de protocolo deben moverse según de dos lógicas: la lógica de la eficacia en el proyecto y la lógica de que sean valoradas y comprendidas por los públicos. La primera se construye desde el conocimiento y la práctica del protocolo; la segunda, mediante la difusión de sus contenidos y explicación de sus códigos.

Los medios de comunicación han abierto las fronteras de la solemnidad a millones de espectadores, que ya no son aquel reducido grupo de personas de otras épocas, cuyo número estaba limitado por el espacio donde se desarrollaba el acontecimiento. Se han convertido en instrumentos claves en el funcionamiento de una sociedad moderna y democrática.

Las nuevas tecnologías de la comunicación/información, en especial las audiovisuales, han conseguido que predomine una cultura visual en la sociedad. Por ello, siguiendo a Marín, el ceremonial y el protocolo, que siempre han proyectado de forma visual la imagen de instituciones y personas, deben caminar al unísono con ese modelo cultural, de manera que puedan cumplir sus fines más generales: construir la realidad de las grandes ocasiones, dar apariencia a los principios rectores de la vida colectiva, llenándolos de significado, y transmitir al conjunto social lo que representan instituciones, corporaciones u otros grupos sociales, así como las personas que los encarnan. Fin pedagógico este último, que institucionaliza una forma de comunicación que genera una doble interacción, la de los protagonistas y participantes en los actos entre sí y todos ellos con el resto de la sociedad. En esta acción los medios de comunicación tienen un papel fundamental, al resaltar lo más destacado de las ceremonias y hacerlas accesibles a un gran número de ciudadanos. En un mundo en el que todo se comunica, las palabras no son suficientes, necesitan el apoyo de las imágenes y de los sentimientos que aportan el respeto a los símbolos y a las personas que representan los más altos valores colectivos. El protocolo se convierte así en un elemento rector de los actos que, además de definir las normas, usos, costumbres y tradiciones que los regulan, se ocupa de coordinar, ordenar y articular las diversas partes en que aquellos se estructuran y de determinar el orden jerárquico de sus participantes de acuerdo con lo preceptuado para cada acto y personas.

Esas funciones rectoras hacen que las personas encargadas de materializar físicamente los preceptos del protocolo mediante el diseño, planificación, organización y dirección del desarrollo de los actos, sean responsables del impacto comunicacional que éstos proyectan. Ya que, además de lo reseñado, el protocolo origina todo un proceso de comunicación visual. Las instituciones y la mayoría de las multinacionales que existen en nuestra sociedad, son entes abstractos, intangibles, materializados por las personas que las representan,

generándose una abundante información vinculada a la actitud y actividades de los individuos. En la mayoría de los casos, sólo existen ante la sociedad como imagen virtual, es decir, como realidad conformada a través de su presencia en los medios de comunicación y, en el mundo actual, éstos son elementos más eficaces para esculpir esa imagen en el acervo de una sociedad.

5. CONCLUSIONES

A través de la fundamentación teórica que he llevado a cabo a lo largo de este trabajo, y que me ha servido para enmarcar y situar los conceptos clave de la investigación, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- El protocolo responde a la necesidad básica de regular, a través de unas normas adecuadas, toda la actividad humana en sociedad. Observamos, asimismo, cómo el protocolo y la necesidad de su aplicación, están presentes en todas las sociedades.
- Con respecto al desarrollo urbano, tiende a ejercer una gran influencia de las actividades sociales, de las poblaciones y de los espacios que éstas ocupan. Esta influencia, su crecimiento y los mecanismos de su generalización sólo se pueden percibir con la condición de ver la ciudad como fenómeno social.
- En cuanto a la relación de la ciudad con el arte, hemos visto cómo costumbrismo social de carácter crítico arrancaba de Goya, así como de cierto espíritu de la ilustración reivindicado por el pensamiento regeneracionista, convirtiéndose en el reflejo pictórico de un nacionalismo español crítico, del que participaban artistas como Regoyos, Zuloaga o Gutiérrez Solana, entre otros muchos. La pintura se implicaba con los temas en ella tratados, así como en el modo en que eran plásticamente planteados, en una clara actitud de compromiso ético y no sólo estético con la construcción de una España liberal regenerada, en la que el artista había de tener un papel tan o más importante que el político: una nueva educación y una renovada cultura nacional debían ser los instrumentos para la regeneración del país.
- Es evidente, por tanto, la estrecha relación que existe entre la ciudad y sus representaciones artísticas, dependiendo de las circunstancias sociopolíticas de su tiempo.
- Asimismo, comprobamos cómo la ciudad está igualmente relacionada con la comunicación, numerosos estudios lo han corroborado, como aquellos sobre ciudad y periodismo, en un intento de traer a una realidad más cercana el papel del periodismo en las sociedades democráticas, la formación de la opinión pública o la transformación del espacio público.
- El protocolo, por su parte, no se limita sólo a ordenar una mera relación social cuando se aplican normas constitucionales, desarrolladas mediante

leyes, decretos y otras disposiciones, o determinados actos clasificados en categorías establecidas de forma oficial. Además, define su proyección externa y condiciona su proyección pública a través de los medios de comunicación social. Éstos permiten la globalización de las relaciones humanas que se desarrollan en el marco general regido por la tríada: información, comunicación, tecnología. De ahí que el espacio mediático se haya convertido en el gran escenario de la vida cotidiana. Los medios de comunicación han abierto las fronteras de la solemnidad a millones de espectadores, que ya no son aquel reducido grupo de personas de otras épocas, cuyo número estaba limitado por el espacio donde se desarrollaba el acontecimiento. Se han convertido en instrumentos claves en el funcionamiento de una sociedad moderna y democrática.

Por lo tanto, es clara la vinculación entre los procesos económicos y los procesos políticos/sociales/culturales que caracterizan la evolución de las ciudades y de las formas que se dan en ellas, tanto si hablamos de ciudad y su relación con el arte, como si hablamos de su relación con la comunicación, y por ende, con el protocolo. Asimismo, podemos confirmar el importante papel que las tres disciplinas cumplen en el desarrollo del hombre, como ser social, ya que sin ellas, sería impensable cualquier tipo de evolución.

BIBLIOGRAFÍA

BORJA, J. (2003), *La ciudad conquistada.* Alianza Ediciones. Madrid

CARBALLO-CALERO, M. V. (2000), *Arte y Ciudad.* Agencia Gráfica. Santiago de Compostela.

EISENSTADT, S, (1986), *The Origins and Diversity of Axial Age Civilitation*. SUNY Press. Nueva York.

FERNÁNDEZ, F. (2002), *El arte del protocolo*. Grupo Anaya. Madrid.

LAFORET HERNÁNDEZ, J. J. (1997), *Protocolo y medios de comunicación social*. Tegrarte SL. Gran Canarias.

MARÍN CALAHORRO, F. (1997), *Fundamentos del protocolo en la comunicación institucional*. Editorial Síntesis. Madrid.

MARTÍNEZ HERMIDA, M. (2010), *Ciudad y Comunicación*. Ed. Fragua. Madrid.

OCHOA BRUN, M. A. (2002), *Embajadas y embajadores en la Historia de España*. Santillana. Madrid.

THIERRY, D. (2004), *La ciudad medieval: orígenes y triunfo de la Europa urbana*. Paidós. Barcelona.

URBINA, J. A. (1994), *El protocolo en los negocios*. Ed. Temas de Hoy. Madrid.

LA EXPERIENCIA COMO MATERIALIDAD. Análisis IUAV de Enric Miralles

Mercedes Camina del Amo

Grupo de Investigación Paisaje Cultural. Universidad Politécnica de Madrid.
mcenamor@hotmail.com

RESUMEN

La experiencia del la ciudad de Venecia es la materia con la que construir la arquitectura, paisaje (sol, agua, reflejos del canal). El edifico no es una *traducción* de la ciudad, sino un collage formado de experiencias o esencias de la cuidad. La materia son los fenómenos, "intensidad" sería la palabra que definirá la experiencia en relación con cada pieza. Enric Miralles construye su idea de espacio a través de la experiencia háptica como excitación del aire. Son entes habitado por estímulos, reacciones y por vectores… Se trata de una materialidad desinhibida y sensual, táctil y experiencial. Destacan una serie de elementos que remiten a otras realidades evocando la experiencia de la ciudad: las escaleras de acceso, la plaza o la fachada. El entorno próximo se introduce en el edificio a través de ellos. Contemplar y disfrutar del entorno inmediato es un objetivo de la sucesión de elementos que organizan un recorrido que permite recrear la experiencia de la ciudad de Venecia.

PALABRAS CLAVE

Enric Miralles, Venecia, fenomenología, materialidad, estructura.

Para Enric Miralles la experiencia de la ciudad de Venecia es la materia con la que construir la arquitectura. Aborda el proyecto desde un planteamiento fenomenológico en el que el paisaje (sol, agua, reflejos del canal) forman parte del edificio, configuran la fachada y la organización de la planta, o el espacio público con las escaleras frente al canal de la Giudecca, típicas del paisaje de la ciudad de Venecia, que dan forma a uno de los elementos característicos de esta obra. El edificio no es una traducción de la ciudad, sino un collage formado de experiencias o esencias de la cuidad.

> *Tratar de imitar lo que "Venecia" es, adoptando un enfoque estilístico no tiene sentido. También tenemos la sensación de que no sería totalmente satisfactorio basar el proyecto sobre una escala morfológica: un edifico es un edifico, parte de la ciudad, ¡pero no una ciudad! para empezar de nuevo era necesaria una nueva intuición* (memoria de proyecto).

parámetros definen esa materialidad

Todo lo accidental y contingente se suprime hasta llegar al núcleo invariable que permite la identidad de algo a pesar de sus cambios y que constituye sus características universales y necesarias. La esencia es denominada también *eidós* y no se capta por abstracción sino mediante una intuición que nos remite a lo absolutamente real y necesario.

Destacan una serie de elementos que remiten a otras realidades evocando la experiencia de la ciudad: las escaleras de acceso, la plaza o la fachada. El entorno próximo se introduce en el edificio a través de ellos.

Contemplar y disfrutar del entorno inmediato es un objetivo de la sucesión de elementos que organizan un recorrido que permite recrear la experiencia de la ciudad de Venecia.

visión del mundo, técnica y realidad

Si la materialidad de este proyecto son esos "fenómenos" de la experiencia de Venecia, éstos se articulan no como una suma de situaciones, sino articulados en una estructura. El recorrido y el tiempo articulan el proyecto. Se trata de la manifestación de las relaciones entre las partes: la estructura y la materia modelada. Un concepto extraído de los textos analizados y la definición que da el autor:

La unidad creada de las partes y uniones de las entidades. Se trata de un modelo de cohesión dinámica de las fuerzas interactivas percibidas como una sola entidad espacio temporal donde nombre y verbo, forma y formar son coexistentes e intercambiables.

Pensamiento fenomenológico de Husserl puede resumirse como "la tarea de describir las vivencias". La fenomenología es una actitud y también un método para conocer la realidad de una manera objetiva, no quedándose en una

mera explicación de los hechos (positivismo), sino adentrándose en su propio núcleo constituyente: las esencias de las cosas.

Hemos de ir a las cosas mismas, pero éstas consisten más que en *ser en* un *aparecer*. El epogé de la reducción fenoménica que consiste en suspender todos los prejuicios y abstraerse de emitir un juicio sobre la existencia centrándose en el estudio de los fenómenos como estos se manifiestan a la conciencia.

La segunda reducción, la *eidética*, trata de buscar la esencia de las cosas, cuya existencia se infiere del hecho mismo de eliminar el problema de la existencia extramental y que se realiza mediante la intuición, o manifestación directa e inmediata de los límites dentro de los cuales algo podría variar sin dejar de ser lo que es (esencia).

Todo lo accidental y contingente se suprime hasta llegar al núcleo invariable que permite la identidad de algo a pesar de sus cambios y que constituye sus características universales y necesarias. La esencia es denominada también *eidós* y no se capta por abstracción sino mediante una intuición que remite a lo absolutamente real y necesario.

MEMORIA: *La encontramos en los recuerdos personales: la cualidad solar de Le Zattere y San Basilio… Gente joven sentada, tumbada, tomando el sol… anchos escalones donde sentarse y charlar. El UIAV llega al Canal de la Giudecca tomando tierra mediante un tramo de escalones anchos. Aquí los venecianos podrán decir: "¡Che ben che se stá!"*

Las escaleras destaca la importancia del agua, del sol y del paisaje próximo: la vista del canal desde el solar. Se trata de un elemento que te hace cambiar el paso, te introducen a un espacio diferente. Conectan el canal con el corazón del edificio, la plaza central a través de una suave transición que genera un espacio para contemplar y poder disfrutar del espectáculo del agua y de la densidad atmosférica de Venecia. Se trata de una obra para arquitectos, Miralles plantea un edificio que permita vivir la ciudad. Se puede ver la presencia de las escaleras en todas las fases de proyecto. Su evolución: de ser un elemento autónomo, pasan a integrarse en la estructura del solar resultando paralelas al Canal.

Las aulas todas iguales. Tiene la misma importancia el espacio de los pasillos que el de las aulas. El hecho de situar las aulas arriba, y generar un edificio abierto en cotas inferiores, al que se puede penetrar como cruzando un puente a la manera veneciana, genera además una pequeña plaza y tortura la geometría del edificio para generar una profundidad espacial.

Las aulas se disponen de acuerdo a la idea de que el aprendizaje a menudo tiene lugar en su exterior: en las corredores, en los patios, en el acto de percibir la ciudad en la que uno estudia.

Por este motivo el edificio entero tienen una función pedagógica y crea espacios abiertos mediante una morfología que es casi un zigzag: desde la suave es-

calinata se llega al patio y después al auditorio, estudios y aulas, atravesando rampas o escaleras, siempre encontrando planos inesperados [1].

Zigzaguear, relajarse, la profundidad espacial que busca en la geometría del edificio, es el carácter de Venecia. Recorrido de transición desde el agua del canal, pasando por las escaleras y llegando al corazón del edificio donde te encuentras los distintos monumentos: el auditorio, la cafetería, la biblioteca, la librería y las aulas en la última planta. Es un edificio ligero, está como suspendido, toca el suelo a través de las escaleras, la fachada del canal tienen una vibración semejante experiencialmente al agua del canal. La vibración del agua del canal traducido a la fachada la transforma en un reflejo entrando en diálogo con el agua del canal… formas de representar los alzados… en su propio proyecto donde prácticamente lo desmaterializan *campo visual de tipo puntillista compuesto por las repeticiones de un elemento visual, que se agrupan en ondas irregulares e intercaladas de estímulos para formar un campo visual vibrante, y que induce al recorrido constante y repetitivo del ojo por toda su superficie…* [2].

La materia con la que Enric está creando su edificio son los fenómenos. "Intensidad" sería la palabra que definirá la experiencia en relación con cada pieza[3] (idea de espacio). Una red de momentos yuxtapuestos en la que no podría distinguirse un esquema jerárquico o funcional capaz de condensar la representatividad de la casa. Es precisamente este aparecerse como acumulación sorprendente, como multiplicidad de microcosmos lo que constituye su experiencia más nítida. La casa fenomenológica construye su idea de espacio a través de la excitación del aire, de una cautivación completa de su aparente inercia… ente habitado por estímulos y reacciones, por vectores…[4] El corazón del edificio es un vacío…

(el paisaje) El medio natural aparece no como algo exterior que estuviese ahí fuera, esperando ser visitado, sino como aquello que participa de la actividad de la casa, que modela su experiencia sensorial y otorga su significado a la complejidad topológica. *El proyecto fenomenológico es un vagabundeo de la mente y los sentidos que no conoce ni desea acercarse a ninguna imagen prefijada, por el contrario busca ante todo evitarla* [5]. Buscará una relación cuerpo a cuerpo con el medio físico definido por el sol, el mar y el acantilado.

---

[1] MIRALLES, Enric (2000), "Memoria de proyecto" *EL CROQUIS*, nº 100-101. *Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996-2000.* El Croquis Editorial. Madrid.

[2] David Cohn cita a Benedetta Tagliabue en la revista *Pasajes de arquitectura y crítica* nº 64, página 34.

[3] ABALOS, Iñaki (2000) "Picasso de vacaciones: la casa fenomenológica", *La buena vida. Visitas guiadas a las casas de la modernidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 94.

[4] Ibid., pp. 96-97

[5] Ibid., p. 105

ESTRUCTURA

Enric Miralles entiende sus obras desde la globalidad. Para ello disuelve los límites, su arquitectura nunca es el resultado de la forma del solar. Busca que ésta modifique todo el conjunto. Sus obras son piezas que al insertarse en la estructura de la ciudad la modifican de tal manera que quedan perfectamente integradas en ella formando una nueva estructura. *El proyecto debería ser una especie de "edificio nuevo" que siempre ha estado ahí* [6].

Búsqueda de canales de comunicación que puedan interconectar nuestras disciplinas y nos permitan ver el mundo como un todo conectado[7]*.* Para Gyorgy Kepes estructura es "la unidad creada de las partes y uniones de las entidades. Se trata de un modelo de cohesión dinámica de las fuerzas interactivas percibidas como una sola entidad espacio temporal donde nombre y verbo, forma y formar son coexistentes e intercambiables". "La estructura parece primordial para nuestro tiempo, la única sustancia de nuestra visión". G Kepes entiende que hay que leer la realidad como un "nuevo orden de relaciones" no como partes que se van sumando.

Si la materialidad de este proyecto son esos "fenómenos" de la experiencia de Venecia, éstos se articulan no como una suma de situaciones, sino articulados en una estructura. El recorrido y el tiempo articulan el proyecto. No importa tanto la forma como la manifestación de las relaciones entre las partes: la estructura y la materia modelada: el sol, el agua, los cristales de Murano… El resultado es la cristalización de una serie de fuerzas puesta en evidencia. Por lo tanto, la forma nunca es definitiva, está en cambio constante, en tensión constante, la disuelve, la fractura, la tensiona, para que sólo aparezca la materia y la tensión que lo modela

(materialidad) Se trata por tanto de una materialidad desinhibida y sensual (…) más táctil que tectónica es la consecuencia de la primacía del aire sobre los límites que lo conforman, la materialidad de la casa fenomenológica pasa a ser de un orden un poco problemático(…) Las texturas, la temperatura del color reflejado, la sonoridad de las estancias regirán los criterios selectivos incorporando activamente elementos naturales –láminas de agua, sombras arboladas, etc.– que pasarán a ser entendidos y utilizados como verdaderos materiales de construcción.

El espacio público del edificio comienza siendo una yuxtaposición de elementos, las escaleras, la pasarela, planos inclinados. En una segunda fase, se trata como una textura de líneas paralelas que le confieren mayor homogeneidad y puede leerse como un continuo. En la última fase, esa materialidad se ve fragmentada por una serie de líneas de fuerza, de manera que ya no se trata de

[6] MIRALLES, Enric (2000), "Memoria de proyecto" EL CROQUIS (op. cit.)
[7] Gyorgy Kepes. "Introduction" en *Structure in Art and Scence.*

una forma concreta, sino de una materia que expresa las tensiones que la han dado forma.

Para Enric Miralles el proceso es tan importante como el resultado final… El proceso como forma de proyectar de Enric Miralles. El documento es parte del material de proyecto. Los planos están en continuo cambio. Es una arquitectura muy plástica, se trabaja mucho con maquetas. Se realizan numerosas maquetas para probar distintas soluciones, no se persigue un resultado formal, sino una estructura bien definida con unas partes bien relacionadas. Se ensayan las distintas formas de ensamblaje de los elementos. La forma que surge es el resultado de la congelación de un proceso.

El proyecto parecía no estar nunca concluido, ya que era suficiente que un punto fuese cambiado para que también el resto sufriera modificaciones. Permaneciendo inalteradas las grandes decisiones distributivas y estructurales, el proyecto sufría en el tiempo incesantes transformaciones y ajustes. Y fue entonces cuando entendí el motivo por el cual, frente a la comisión, así como también después, cada vez que se tratara de presentar a alguien el proyecto, Enric no había empezado por la descripción del mismo en sus aspectos figurativos conclusivos, sino siempre de de descripción de su desarrollo, de las relaciones entre sus diversas partes, de las dinámicas propias de cada una de ellas y del sistema que tenía unido todo esto en su solución final, porque para él Arquitectura era un constante proceso de transformación, una tensión entre volúmenes, líneas y superficies a las cuales sólo el tiempo del encargo podía poner la palabra fin[8].

El proceso interesa más que el resultado en la época posterior a la postmodernidad, el valor final o la forma final no interesa tanto, (visión entrópica de Robert Smithson, todo está en continuo cambio) no hay nada permanente, todo se acaba, todo está en proceso, y además forma parte de un todo. El proceso se entiende como el repertorio de acciones que desarrolla la mente del proyectista.

¿Cómo contarías Venecia?
Como un consejo para los estudiantes
Sentados mirando Venecia
En las gradas del nuevo IUAV.
Venecia
…buscando decir cosas inteligentes saldrán tonterías.
Quizás diciendo tonterías
saldrán cosas inteligentes
(dicho conocido de un querido amigo).
Venecia es respirar.

[8] FOLIN, Marino. (2002). *Miralles Tagliabue, obras y proyectos*. Skira editore, Milano.

Un olor que golpea el cerebro y libera
asociaciones.
Todas lejanas,
se ven en una película.
Que llena los ojos, y desde los ojos se va otra vez al cerebro:
recuerdos,
imágenes,
sonidos,
sentimientos.
Un sueño y después otro.
Todos con un sabor parecido:
es un misterio que de alguna forma intentas coger,
escribir, dibujar, fotografiar.
Algo siempre se escapa.
¿Era sólo un reflejo, sólo un espejismo?
Pero cada día se repite.
Es el espejismo de su historia que siempre
te parece encontrar.
Te giras rápido pero no puedes verla.
Ya se ha escapado.
En cada esquina te parece tener cerca de ti este fantasma.
Poco a poco te hace compañía, es tu guía.
Respira contigo caminando en la ciudad,
en esta ciudad que es bella porque no está.
Es la luz del agua que entra en las habitaciones de las ventanas cerradas,
y las transforma en un caleidoscopio.
Olvida las leyes de la física
y mira esta lenta película.
Es un oráculo. Lento, lentísimo.
Es un maestro. Te enseña cosas que entiendes pero que no sabes que son.
Sabes que has entendido, que has leído estos reflejos, (y no eres más la misma)
Pero no sabes explicar bien cómo.
Quizás te han hecho transitar muchas vidas, pero no te lo acuerdas.
Ahora sabes que perteneces a este lugar porque has visto el secreto.
Nadie podría hacértelo revelar: en el fondo no lo conoces.
El edificio para el IUAV en Venecia es un reflejo.
Es encontrar otro edificio
en el reflejo de sus grandes ventanas.
Venencia es aterrizar en un lugar sin tocarlo.
Venecia es un edificio desde arriba hasta abajo.
Es un lugar entre el cielo y el mar.





Referencias Bibliográficas

ÁBALOS, Iñaki (2000). *La buena vida. Visitas guiadas a las casas de la modernidad.* Gustavo Gili, Barcelona.

EMBT Benedaetta Tagliabue. *Enric Miralles Benedetta Tagliabue/Work in Progres*. COAC, Colegi d'Arquitectes de Catalunya, ACTAR. 2002

EMBT Benedaetta Tagliabue. *Enric miralles Benedetta Tagliabue/Work in Progres*. COAC, Colegi d'Arquitectes de Catalunya, ACTAR. 2006

KEPES, Gyorgy (1965). "Introduction", en Gyorgy Kepes, *Structure in Art and Science*, George Braziller, New cork, 1965, pags I-VII.

Pasajes de Arquitectura y crítica. Año 2, nº 20. Ed. América Ibérica.

Pasajes de Arquitectura y crítica. Año 7, nº 64. Ed. América Ibérica.

MUSEOS Y CONTEXTO URBANO: EL CASO DE ZARAGOZA

Elena Marcén Guillén

Becaria de investigación FPU en el Departamento de Historia del Arte.
Miembro del Grupo de Investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública
Universidad de Zaragoza.
emarcen@unizar.es

RESUMEN
En la presente comunicación se proporciona un análisis de las distintas relaciones que entablan los museos con la ciudad contemporánea, estableciendo un diálogo (a veces fluido y a veces problemático) que enriquece nuestra forma de entender lo urbano. En concreto, es la ciudad de Zaragoza la que centrará nuestra atención en las siguientes líneas, a través de la presentación y valoración de las propuestas que han contribuido (con más o menos éxito) a la creación de lo que es hoy la ciudad, entendida en sentido amplio.

ABSTRACT
This paper analyzes the different relationships that museums establish with contemporary cities, relationships that create a sometimes fluid and sometimes problematic dialog, which enriches our understanding of urban culture. More specifically, it's the city of Zaragoza (Spain) we will focus on through these lines, presenting and assessing the proposals that have contributed (with higher or lower success) to the creation of what the city is today, understood in its broadest sense.

PALABRAS CLAVE
Arquitectura de museos, Zaragoza

KEYWORDS
Museums architecture, Zaragoza.

1.- INTRODUCCIÓN

Los museos se han convertido en los últimos tiempos en piedras angulares de la nueva definición de la ciudad. Portadores de un valor icónico derivado de su presencia física, han adquirido asimismo una función representativa como guardianes de la cultura y ejercen un papel fundamental en la configuración del territorio urbano. El estudio que a continuación se presenta tiene como objetivo analizar de qué manera los museos de la ciudad de Zaragoza han desempeñado este mosaico de funciones y valorar de forma crítica el mayor o menor éxito de cada una de las iniciativas.

2.- EL PAPEL DEL MUSEO EN LA CONFIGURACIÓN MENTAL DE UNA IMAGEN CIUDADANA: ZARAGOZA

La imagen mental que tenemos de una ciudad se compone de múltiples piezas que dan como resultado un puzzle heterodoxo e imperfecto, cuya organización parte de nuestras vivencias personales, de nuestra relación con la ciudad. Hay tantas imágenes mentales como personas, pero el común denominador de todas ellas es quizá su ingrediente más importante: la arquitectura, escenario y testigo mudo de nuestras vivencias cotidianas. Cuando imaginamos el plano de la ciudad, lo hacemos probablemente basándonos en hitos constructivos (no necesariamente bellos) que por una u otra razón nuestro cerebro ha retenido y que nos sirven de referencia a la hora de unir mentalmente el recorrido que nos lleva de unos lugares a otros. Naturalmente esta imagen mental no se ajusta a la realidad, porque los recuerdos son caprichosos y otorgan mayor importancia a unas imágenes frente a otras.

Los museos, junto con las iglesias, catedrales y otros monumentos, se han convertido en hitos urbanos fundamentales en nuestra imagen mental de la ciudad. En el caso de los museos, su representatividad radica en el aura especial que les otorga su condición de guardianes de la Cultura, con mayúsculas. Su valor como hito no tiene por qué ser solo físico; es cierto que las arquitecturas estelares de nueva construcción tienen una proyección más mediática, pero también los museos tradicionales y más discretos ocupan su lugar en este puzzle mental (por su papel simbólico más que por su fisonomía externa).

En el caso de Zaragoza, las pinacotecas "tradicionales" como el Museo de Zaragoza, el Museo Camón Aznar o el Museo Pablo Gargallo desempeñan ese valor simbólico al que aludíamos: son espacios representativos de referencia, instalados en edificios históricos rehabilitados, proceso que –aunque suele ser menos espectacular– no está exento de connotaciones. Esta tendencia a instalar los museos en edificios rehabilitados[1] es, según Jesús Pedro Lorente, pro-

[1] Aunque Lorente se refiere en concreto a los museos de arte moderno, sus palabras son aplicables a los museos de Bellas Artes en general.

pia del postmodernismo, "un tiempo en el que ya no se sabe bien en qué creer (...). Cuando no se está muy seguro de qué arquitectura crear, parece más prudente rehabilitar edificios antiguos" (LORENTE, 1997: 24).

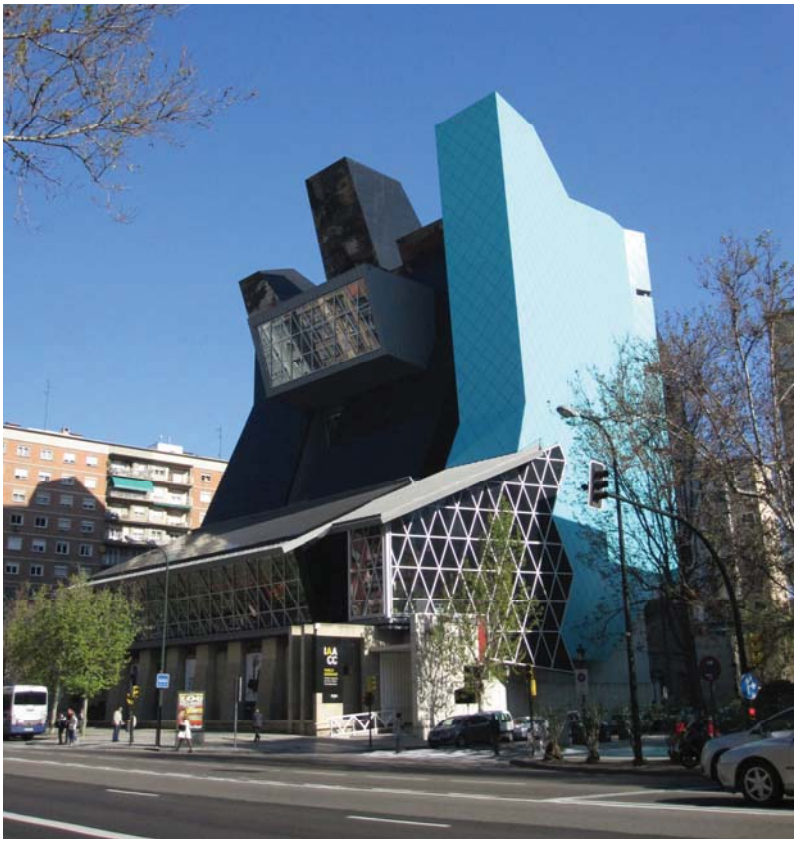


Fig. 1: *IAACC Pablo Serrano. Vista de conjunto.*

Sin profundizar en los interesantes y complejos mecanismos que subyacen detrás de esta tendencia de reutilización de edificios históricos para usos museísticos, lo cierto es que la arquitectura contemporánea de nueva planta suele tener un peso más decisivo en la configuración mental de la imagen ciudadana. En Zaragoza este papel lo desempeña casi sin discusión el IAACC Pablo Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos), inaugurado en

marzo de 2011, cuya arquitectura rotunda ha irrumpido recientemente en la escena ciudadana modificando su *skyline*. Se trata de uno de los equipamientos culturales estrella del anterior gobierno autonómico, un espacio que pasó de ser museo monográfico sobre el escultor Pablo Serrano a "instituto de arte y cultura contemporáneos", con la libertad –y también ambigüedad– que esto implica. Pero más allá de su orientación, son sus rotundos volúmenes externos los que han causado polémica, suscitando por igual acérrimos detractores y apasionados defensores de su arquitecto, José Manuel Pérez Latorre.





Fig. 2 y 3*: IAACC Pablo Serrano.*
Detalle de fachada (izquierda) y vista de la Basílica del Pilar desde la terraza (derecha).

Para entender el proyecto hay que conocer sus antecedentes. En 1995 se inauguraba el Museo Pablo Serrano en los antiguos talleres del Hospicio Pignatelli, diseñados por Julio Bravo a principios del siglo XX y rehabilitados por el mismo arquitecto que se ha ocupado de la reciente ampliación (Pérez Latorre). Este primer edificio, que mantenía el carácter industrial de los talleres, destacaba por su horizontalidad y el uso del hormigón en los acabados exteriores. Con el paso del tiempo el Gobierno de Aragón decide superar la orientación monográfica del museo y convertirlo en un centro de arte en sentido amplio, lo que lleva a que en 2008 se plantee una ampliación del edificio de la que se hará cargo de nuevo Pérez Latorre.

Curiosamente –y mostrando un discutible respeto por su obra– el arquitecto decide prescindir de la original sala de exposiciones del anterior museo que él mismo había diseñado a partir de una espiral descendente, y elevar considerablemente el bloque del edificio de tal forma que se pierde toda proporción con la arquitectura de los antiguos talleres Pignatelli. Las características iniciales del museo (horizontalidad y neutralidad) han sido totalmente revertidas en la ampliación, que se basa en la verticalidad y el uso de planchas lacadas en negro y azul al exterior, que le dan una imagen impactante. Pero lo cierto es que la nueva fisonomía y los colores del Pablo Serrano ejercen –para bien o

para mal– una atracción visual potente en una zona céntrica aunque poco sugerente (con un tejido compuesto por bloques de viviendas sin personalidad). El edificio se inserta con fuerza en este contexto urbano no demasiado afortunado, de tal forma que sus volúmenes categóricos han conseguido entrar en nuestra imagen mental de la ciudad.

El diálogo entre la ciudad y el IAACC, aunque conflictivo, no es unidireccional; el propio edificio establece un diálogo visual con la ciudad a través de galerías acristaladas que permiten al visitante del museo "vigilar" la calle y los edificios cercanos, en una especie de voyeurismo no confesado. Este diálogo alcanza su máxima expresión en la terraza, que incorpora la ciudad como un objeto artístico más a partir de una serie de miradores que sirven de marco para el paisaje. De esta forma, "la ciudad se piensa como objetivo estético o conceptual captado visualmente desde el museo" (LAYUNO, 2003: 109). Hitos como la basílica del Pilar o la torre de la iglesia de San Pablo quedan fijados en nuestra retina desde este nuevo mirador.

Las arquitecturas museísticas son también en ocasiones el eje central de las nuevas ordenaciones urbanas: la introducción de equipamientos culturales (sobre todo centros de arte, tan de moda en estos tiempos) tiene la virtud de dignificar los nuevos proyectos de urbanización con esa aura que posee la cultura. En Zaragoza, los espacios museísticos están siendo piezas clave en la urbanización de toda una serie de terrenos vinculados al ferrocarril, en dos zonas determinadas: el entorno de la antigua estación del Portillo y los terrenos que ocupaban las vías (que quedan en desuso a partir de la creación de la estación intermodal de Delicias) y la urbanización precisamente del entorno de la nueva estación, lo que se denomina "barrio del AVE".[2] Ambas zonas quedarán previsiblemente integradas en un ambicioso proyecto, la *Milla Digital*, que pretende *configurar una Ciudad de la In-novación y el Conocimiento*[3]. Esta operación urbanística, a cargo de la sociedad pública Zaragoza Alta Velocidad, gira en torno a la construcción de viviendas y a diversos equipamientos culturales y tecnológicos entre los que destacan la nueva sede de Caixaforum según diseño de Carme Pinós (cuyas obras ya han empezado en el barrio del Portillo[4]), y el Centro de Arte y Tecnología (MSM arquitectos), de futura apertura en el barrio del AVE. La crisis ha tenido sus efectos en esta operación urbanística ocasionando notables retrasos (casi ninguno de los bloques de viviendas proyectados han sido llevados a cabo) pero los tres volúmenes del Centro de

[2] La renovación urbana de esta zona ha sido bien estudiada por Sergio García (2009).

[3] *Milla Digital, un espacio urbano de creatividad e innovación en Zaragoza*, 2010. http://www.milladigital.org/espanol/01_quees.php (fecha de consulta: 17/11/11)

[4] También se incluía en el proyecto la construcción de un teatro de la SGAE proyectado por el arquitecto Antón García-Abril, actualmente en punto muerto a la espera de mejores tiempos para la institución gestora.

Arte y Tecnología se erigen ya junto a la estación y proporcionan una imagen de decidida contemporaneidad a una de las entradas más importantes de la ciudad.



Fig. 4: *Centro de Arte y Tecnología (MSM Arquitectos).*

Todas estas experiencias han ido contribuyendo poco a poco a sustituir nuestra antigua imagen de la ciudad por una nueva fotografía urbana. No hay que olvidar el peso que ha tenido en esta configuración la Expo 2008, que dio un impulso de modernidad a Zaragoza a través de la construcción de hitos como el Pabellón Puente de Zaha Hadid o el Pabellón de España de Patxi Mangado y que supuso el pistoletazo de salida para la renovación de la ciudad.

3. EL MUSEO EN EL TERRITORIO URBANO: CENTRO Y PERIFERIA

Además de analizar el papel del museo en la configuración de la imagen mental de la ciudad, hay que detenerse a reflexionar sobre las circunstancias que rodean a su ubicación, que nunca es gratuita. Como señala Jesús Pedro Lorente, tradicionalmente y casi sin excepciones los grandes museos de arte han sido instalados en el centro urbano (LORENTE, 1999: 45). En Zaragoza, algunos de los más importantes museos se encuentran en edificios nobles de la ciudad histórica: los museos Pablo Gargallo y Camón Aznar tienen como sede dos palacios renacentistas muy cerca ambos de la plaza del Pilar. También en el centro de la ciudad está el Museo de Zaragoza, instalado en un edificio de Ricardo Magdalena creado en 1909 con motivo de la Exposición Hispano-Francesa en la huerta de Santa Engracia, actual Plaza de los Sitios, espacio que forma hoy parte del centro urbano y constituye una de las zonas de mayor

poder adquisitivo de la ciudad. Es la ejemplificación del museo académico por antonomasia, en un espacio solemne dentro de la ciudad histórica.

Para aprovechar la atracción que suponía la ubicación en un lugar tan representativo se planteó hace ya unos años ampliar el complejo museístico del Museo de Zaragoza al contiguo edificio de la Escuela de Artes (de Félix Navarro) para ubicar allí el Espacio Goya[5], un centro de investigación y documentación en torno a la figura del insigne aragonés. El proyecto, polémico desde sus inicios en 1998, ha quedado hoy en punto muerto; la Escuela de Artes, por su parte, se ha visto abocada a un estado de semi abandono tras el traslado de sus alumnos a un nuevo y moderno edificio en otra zona de la ciudad. No obstante, el concurso arquitectónico para la adaptación de la Escuela de Artes celebrado en 2006 (que ganaron los suizos Herzog & De Meuron con un proyecto muy cuestionado por su dudoso respeto al edificio histórico) nos ha dejado ideas tan sugerentes como la que planteaba el francés Dominique Perrault, que quedó finalista en el concurso.

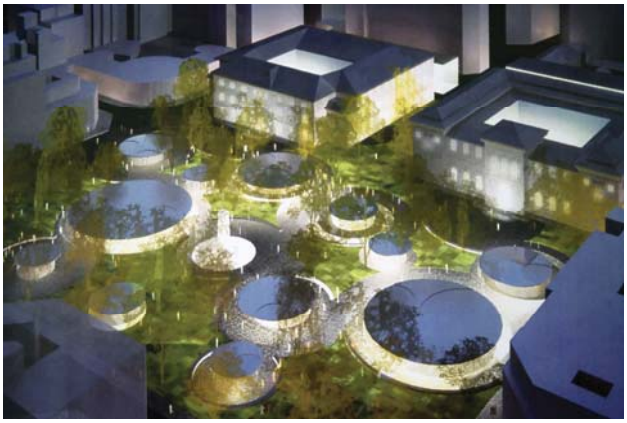


Fig. 5: *Dominique Perrault. Anteproyecto para Espacio Goya, 2006. (Foto: Museo de Zaragoza, Gobierno de Aragón)*

Perrault apostaba por respetar los edificios preexistentes y renunciaba a intervenir sobre ellos (las comunicaciones de uso interno se realizarían de forma subterránea); en su lugar, su proyecto se apropiaba del espacio físico de la Plaza de los Sitios y lo convertía en un nuevo escenario ciudadano jalonado de pabellones circulares vinculados con diversos usos del museo. El proyecto fue rápidamente descartado por el jurado por su inviabilidad, pero nos deja

[5] Para más información sobre el Espacio Goya, consultar el artículo monográfico sobre el tema en la revista *Artigrama* (Marcén, 2010).

una sugerente imagen de museo que trasciende sus propios límites para insertarse en el tejido urbano.

Es evidente que los grandes museos de arte se identifican mejor con el tejido de la ciudad histórica y para ello se ubican en edificios dotados de una dignidad y un esplendor pasados que todavía perduran. Como hemos visto, esta premisa se cumple en Zaragoza casi a rajatabla, aunque hay interesantes excepciones en dos subsedes del Museo de Zaragoza: las secciones de Etnología y Cerámica dentro del parque de José Antonio Labordeta (antes Parque Grande). Estos dos museos son el testimonio de una experiencia singular, similar en cierta manera al ecomuseo y pionera en su realización puesto que data de los años 50. En palabras de su propio autor, el investigador y profesor Antonio Beltrán, se trata de un "ambicioso y casi utópico proyecto para la fundación de un complejo museístico en Aragón" (BELTRÁN, 2010: 18).



Fig 6: *Casa de Albarracín. Sección de cerámica del Museo de Zaragoza.*



Fig 7: *Casa Ansotana. Sección de Etnología del Museo de Zaragoza.*

El proyecto, que se inspiraba en los museos europeos al aire libre (sobre todo el de Skansen), contemplaba la realización de una serie de museos que pretendían condensar en su arquitectura las tipologías constructivas de distintas zonas de Aragón y que fueron diseñados por el arquitecto Alejandro Allánegui. Dos llegaron a ser una realidad: la "casa ansotana" (que en realidad mezcla elementos de los valles pirenaicos de Ansó, Benasque y la sierra de Guara al sur), hoy Sección de Etnología, y la "casa de Albarracín", concebida

para acoger la colección de Ciencias Naturales pero que hoy es la Sección de Cerámica. Quedaron sin realizar la casa del valle del Ebro y una cuarta casa. Para entender la iniciativa en toda su magnitud hay que tener en cuenta que en 1956, fecha en que se inauguraron los dos museos, esta zona de la ciudad (aunque urbanizada y construida) estaba bastante alejada de lo que se consideraba el centro urbano, y evidentemente fuera de los itinerarios turísticos habituales. El ambicioso proyecto cultural de Beltrán y Allánegui, aunque inacabado, es una apuesta verdaderamente pionera que trasciende los límites del centro histórico y propone nuevos horizontes en la arquitectura de museos.

Esa identificación museo-centro urbano de la que hablábamos no se cumple en el caso de los museos/centros de arte contemporáneo, que suelen optar por la superación del centro histórico como lugar emblemático para la instalación de infraestructuras culturales y optan por nuevas zonas en expansión, en un intento de desvincularse del arte académico que se custodia en los museos de la ciudad histórica. Esto ocurría ya en el anterior Museo Pablo Serrano, inaugurado en 1995 en los talleres del antiguo Hospicio Pignatelli, y ocurre también en los espacios dedicados al arte contemporáneo que abrirán sus puertas en los próximos años (el Centro de Arte y Tecnología y el Caixaforum, ya mencionados).

Cabe preguntarse si se ha superado en Zaragoza la idea del museo ilustrado y decimonónico que nacía en el seno de la ciudad histórica. Quizá solo en parte. En este sentido ha sido más audaz la ciudad de Huesca, en la que se inauguró en 2006 el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) - Fundación Beulas de Rafael Moneo, a medio camino entre el campo y la ciudad, en una zona apartada de los circuitos turísticos. El CDAN es testimonio de una tendencia que apunta Adela García-Herrera: "Al viejo tronco del tradicional museo urbano le han crecido nuevas ramas en su adaptación a contextos naturales" (GARCÍA-HERRERA, 2001: 21). Ya en un plano más concreto, la ubicación ha revelado ser poco práctica a la hora de facilitar la llegada de visitantes y pone de relieve la problemática que conlleva la instalación de un espacio de estas características fuera de la ciudad.

4. MUSEOS Y REGENERACIÓN URBANA: UNA FÓRMULA IMPERFECTA

En los últimos treinta años se han ido sucediendo en el ámbito internacional y nacional las experiencias de regeneración de zonas urbanas deprimidas a partir de la instalación de un museo o centro de arte, con mayor o menor fortuna. Esta revitalización "desde arriba", estimulada desde las instancias de poder mediante la creación de un museo/centro de arte, ha sido bien estudia-

da por Jesús Pedro Lorente[6]. Vienen a la memoria los ejemplos de Liverpool (Albert Dock) o Marsella (Hospice de la Vieille Charité), donde la instalación de centros de arte ha tenido como consecuencia no solo la regeneración física del barrio sino la dinamización cultural del entorno. Existen otros ejemplos más cuestionables, como la compleja operación de reforma del barrio del Raval llevada a cabo en Barcelona, con la creación del CCCB y el MACBA como equipamientos culturales estrella. Pero quizá el ejemplo paradigmático en este sentido sea el Guggenheim de Bilbao, proyecto eminentemente político de reconquista urbana que consiguió cambiar la imagen de la zona de la ría de Bilbao, tradicionalmente dedicada a la industria.

Ya en el ámbito zaragozano, la impresión que se extrae es que la opción del museo como factor de regeneración de zonas urbanas deprimidas ha tenido poca fortuna, a tenor de las experiencias que se han llevado a cabo (que son escasas). En Zaragoza los museos son objeto de menciones parciales en algunos instrumentos de planeamiento urbano (por ejemplo, en el Plan Integral del Casco Histórico 2005-2012, donde se hace referencia a ellos como una pieza más de la rehabilitación)[7], pero no funcionan por sí mismos como elementos motores de la regeneración del tejido urbano.

No obstante, ha habido algunas iniciativas concretas que, aún con poco éxito, proponían la instalación de un museo en un contexto deprimido para favorecer su regeneración. Una de ellas fue la creación en 1993 de un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, que llegó a existir sobre el papel (fue creado por decreto) pero nunca se construyó, por razones políticas. El proyecto ha sido estudiado por Juan Carlos Lozano (1997) y Concha Lomba (1991-1992), que estuvieron estrechamente vinculados con él. El nuevo museo debía instalarse en un solar situado en el entorno del edificio Pignatelli (sede, entonces y ahora, del Gobierno de Aragón), una zona urbanística problemática por su heterogeneidad, en la que coexistían bloques de viviendas de clase media-baja, equipamientos y algunos edificios emblemáticos como la Casa de Misericordia o Edificio Pignatelli y la Plaza de Toros. Se pretendía que la ubicación del museo repercutiera positivamente en la zona y supusiera un estímulo para su revitalización. A ello debía unirse la construcción en ese mismo ámbito urbano de un Museo Arqueológico y un posible archivo. Se llegó a convocar y resolver el concurso arquitectónico para el edificio, en el que participaron arquitectos de talla internacional como Gae Aulenti, Enric Miralles o Rafael Moneo, y que

[6] Lorente ha abordado las diferentes tendencias en la revitalización urbana de zonas deprimidas (1997) y la función del museo como motor de desarrollo de los barrios artísticos (2009).

[7] Plan Integral del Casco Histórico (PICH) 2005-2012, Programas 2005-2012 (3. Estrategias del nuevo plan para conseguir a la vez la rehabilitación urbana e integración social). El programa del PICH puede consultarse en la página Web del Ayuntamiento de Zaragoza, sección de Urbanismo: http://www.zaragoza.es/ciudad/urbanismo/pich.htm (fecha de consulta: 11/11/11).

ganó finalmente Mario Botta, pero el proyecto del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo fue víctima –como tantos otros– del cambio político, y nunca llegó a realizarse; finalmente, en el solar en el que pensaba instalarse se construyeron viviendas. Casi veinte años después, sigue siendo una zona deprimida, aunque el tejido urbano se va renovando poco a poco.

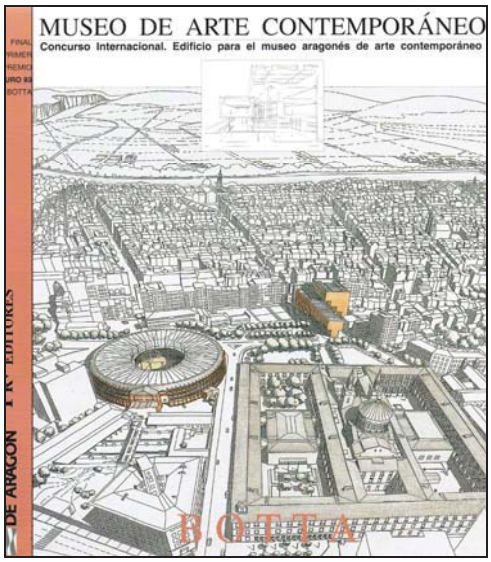


Fig. 8: *Proyecto ganador del concurso para Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993, Mario Botta. Portada del folleto editado por el Gobierno de Aragón con motivo del concurso.*

Muy cerca de allí, a solo un par de manzanas, el Ayuntamiento (con la colaboración del Ministerio de Fomento) ha llevado a cabo en los últimos años la rehabilitación del antiguo Convento de Mínimos, posterior cuartel de la Victoria, para Museo del Fuego[8]. El equipamiento estaba destinado a acoger la colección relacionada con el oficio de los bomberos que había ido adquiriendo el Ayuntamiento. El edificio abrió al público una vez culminada la restauración (que se prolongó entre 1998 y 2007), pero no así el museo, que deberá esperar tiempos mejores. El paso de los años ha ido desvirtuando el proyecto y hoy

[8] Página Web del Ayuntamiento de Zaragoza, sección Bomberos y Protección Civil: http://www.zaragoza.es/ciudad/bomberos/historia_museo.htm (fecha consulta: 17/11/11); Javier L. Velasco, "Los planes para que el museo del Fuego abra al fin sus puertas sufren el enésimo aplazamiento", *Heraldo de Aragón*, 05/06/11: http://www.heraldo.es/noticias/zaragoza/los_planes_para_que_museo_del_fuego_abra_fin_sus_puertas_sufren_enesimo_aplazamiento.html (fecha de consulta: 17/11/11)

se prevé que el museo ocupe solamente la planta baja del edificio; las demás se destinarán a equipamiento universitario, en virtud de un convenio firmado por el Ayuntamiento con la Universidad de Zaragoza.[9] En realidad, aunque en el fondo subyace la noción de rehabilitación de un entorno urbano deprimido a partir de la instalación de un equipamiento museístico, lo cierto es que el proyecto inicial se ha ido diluyendo, de tal forma que el Museo del Fuego, sin fecha de inauguración, no constituye finalmente una pieza clave en la regeneración del entorno.



Fig. 9: *Fachada del antiguo convento de San Agustín, hoy Centro de Historias.*

Otro ejemplo de regeneración urbana, esta vez más exitoso (aunque no plenamente) es el Centro de Historia ubicado en el antiguo convento de San Agustín, en el barrio del mismo nombre. El barrio presentaba hace décadas una problemática similar a la de otros centros históricos degradados: envejecimiento de la población autóctona, bolsas de marginación, fuerte presencia de la inmigración y deterioro ambiental y arquitectónico. Las instituciones empezaron a paliar esta situación a finales de la década de los 90: el barrio fue declarado en 1997 por el Gobierno de Aragón "área de rehabilitación preferente" y dentro del Plan Integral del Casco Histórico (PICH) de ese mismo año se contemplaban una serie de actuaciones en distintos elementos patrimoniales, entre ellos el convento de San Agustín, que se pretendía dedicar a usos culturales.

Como consecuencia de este interés de las instituciones, en 2003 se abre al público el Centro de Historia de Zaragoza, que no era propiamente un museo pero nacía con vocación permanente como espacio de interpretación de la historia de la ciudad ubicado en el antiguo convento de San Agustín, rehabilitado por los arquitectos Ricardo Usón y José María Ruiz de Temiño. El espacio tuvo una buena acogida inicial que decayó pronto debido a la falta de dina-

[9] De hecho los estudiantes ya tienen a su disposición dos salas de estudio en las instalaciones y se espera que a principios de 2012 se impartan allí los cursos intensivos de español para alumnos extranjeros, según un acuerdo firmado por universidad y consistorio para impulsar el Distrito Erasmus y revitalizar el casco histórico.

mismo de los contenidos, por lo que en 2005 se modificó su orientación (hoy acoge exposiciones temporales y actividades artísticas de ámbito muy variado) y en 2011 se cambió el nombre del espacio tras un concurso abierto, pasando a llamarse "Centro de Historias".

La apertura del espacio no ha sido el motor principal de la regeneración física y social del barrio, pero sí una de las iniciativas que están contribuyendo poco a poco a situarlo en el imaginario colectivo de los zaragozanos. Este equipamiento cultural forma parte de un amplio esfuerzo del Ayuntamiento que se ha traducido en la puesta en marcha de un programa de recuperación de viviendas a través de la Sociedad Municipal de Rehabilitación Urbana de Zaragoza (SMRUZ) y en la creación de nuevos equipamientos.

A estas iniciativas se ha unido en los últimos meses una nueva propuesta del consistorio: la ocupación de una serie de locales de propiedad municipal en la calle San Agustín por parte de artistas y artesanos que establecerán allí sus talleres o salas de exposiciones por un módico alquiler[10]. La iniciativa pretende dinamizar el barrio a través de una oferta comercial variada y fomentar el diálogo con la población autóctona, ya que los aspirantes a subarrendar estos locales deben presentar junto con su solicitud un "Proyecto de acciones para dinamización común del entorno". El tiempo dirá si todos estos esfuerzos municipales dan como resultado un nuevo barrio más dinámico y socialmente estable.

5. EL MUSEO, SÍMBOLO INSTITUCIONAL

El papel representativo del museo como testimonio del poder institucional generador de cultura (habitualmente público pero también de instituciones privadas como bancos y cajas de ahorros) es otra de las funciones que cumple el museo dentro de la ciudad. En este sentido, Layuno afirma (refiriéndose al MACBA y al CGAC, aunque sería aplicable a otros muchos casos): "son, ante todo, monumentos al prestigio de los poderes públicos que apoyan la creación contemporánea como símbolo de una política cultural que opta decididamente por la modernidad y que construye sus 'catedrales' a la misma" (LAYUNO, 2003: 116).

Esta "imposición" del museo en la ciudad se realiza de una forma doble: desde el punto de vista físico por la presencia de su arquitectura en el ámbito urbano, sobre todo en el caso de los museos más mediáticos, y desde una ópti-

[10] El precio del alquiler de los locales está subvencionado al 50% el primer año, al 40% el segundo y así sucesivamente, de tal forma que al sexto año ya no se recibe subvención. Se prevé que los locales abran al público próximamente: P. Peiró, "Los locales de San Agustín abrirán en octubre", *El Periódico de Aragón*, 12/09/2011: http://www.elperiodicodearagon.com/ noticias/aragon/los-locales-de-san-agustin-abriran-en-octubre_699938.html (fecha de consulta: 10/11/11), aunque finalmente no han abierto sus puertas en octubre, como decía la noticia.

ca intangible mediante la generación de una cultura institucional, dirigida. Pensemos de nuevo en un ejemplo que ya hemos mencionado en repetidas ocasiones: el nuevo IAACC Pablo Serrano. Su presencia física es innegable; en cuanto a la segunda vertiente, su relevancia cultural, es todavía pronto para valorarla de forma tajante (recordemos que abrió sus puertas en marzo de 2011) aunque es evidente que el instituto –gestionado por el Gobierno de Aragón– está realizando un esfuerzo palpable por la integración de diversas manifestaciones artísticas en el museo (arte, performances, conciertos, danza, disc-jockeys, etc.).

No hay que perder de vista que se trata de una cultura institucional, en el sentido de que no surge de forma espontánea sino dentro de una línea de acción que pretende presentar el instituto como un espacio plural en el que caben todas las posibilidades artísticas, pero sí que es cierto que el inicio de esta nueva vía es una buena noticia para el panorama cultural de la ciudad. No obstante, los responsables del instituto deberían poner más atención en no descuidar la faceta artística del espacio y llenar de contenido sus enormes salas, tarea nada fácil.

Otro ejemplo del poder representativo del museo, aunque menos mediático, es el Museo de Zaragoza, abierto al público en 1911. Desde el punto de vista arquitectónico el museo posee un carácter noble con elementos de inspiración clasicista que lo reafirman como templo de las musas y guardián de un legado artístico considerable; no hay más que ver las tres esculturas que presiden el cuerpo central de la fachada: alegorías de la Escultura, la Pintura y la Arquitectura. Ya hemos hablado de la importancia y representatividad del medio urbano en el que se inserta: es el museo tradicional por excelencia, solemne, dentro de la ciudad histórica y en un espacio noble. Sin embargo, la representatividad intangible del museo como testimonio del poder institucional es desgraciadamente más limitada: la interminable reforma a la que se están viendo sometidos el edificio y las colecciones han convertido el museo en un *contenedor de exposiciones*[11], muestras temporales que se eternizan convirtiéndose en permanentes, de tal manera que el visitante (zaragozano o de fuera) tiene la sensación de que siempre está en obras. Este eterno proceso de remodelación hace que el museo transmita un carácter de temporalidad poco acorde con la imagen de permanencia que las instituciones públicas suelen promover.

También las entidades privadas, sobre todo bancos y cajas de ahorros, se valen de los museos para proyectar una imagen más cercana a través del apoyo a la cultura, ya sea mediante la participación en patronatos (como el del Prado) o mediante la creación de sus propios museos. El logo institucional

[11] LORENTE, Jesús Pedro, "Llamarse museo", *Heraldo de Aragón*, 09/05/2010.

suele estar muy presente en estos casos, para que se produzca de forma inmediata la asociación entre espacio museístico e institución gestora; en ocasiones incluso en el propio nombre del museo, en una especie de marketing indirecto que pretende mostrar la cara más amable de estas entidades. Una de las cajas de ahorros más poderosas de Aragón, Ibercaja, es la propietaria y gestora del Museo Camón Aznar, que cambió su nombre con motivo de la última reforma (2007-2008) por el de MICAZ (Museo Ibercaja Camón Aznar).



Fig. 10: *Museo de Zaragoza. Fachada Principal.*



Fig. 11: *Museo Ibercaja Camón Aznar (MICAZ). Exterior.*

En este caso su presencia física en la ciudad es menos potente, ya que el palacio renacentista que le sirve de sede se sitúa en una calle estrecha que dificulta su contemplación (impidiendo toda perspectiva de su fachada), y aunque ha sido reformado al interior hace pocos años –con un impactante resultado– es aún poco conocido por los zaragozanos. Su influencia en la ciudad es ejercida más bien desde un punto de vista intangible que viene de la mano de su importante colección, que gira en torno a Goya y permite contemplar su obra gráfica de forma íntegra.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos tenido ocasión de comprobar, los museos desempeñan en la ciudad contemporánea una gran variedad de funciones que tienen que ver con su presencia física como arquitectura pero también con su valor representativo, su importancia regeneradora o su valor simbólico. La interrelación de estas funciones (a veces fluida y otras problemática) da como resultado una imagen compleja y enriquecedora que nos ayuda a comprender mejor el concepto actual de espacio urbano.

La ciudad de Zaragoza ilustra bastante bien la creciente importancia de los museos en la configuración de la ciudad contemporánea en sentido amplio. Escenario de iniciativas pioneras (como los museos del parque) y de propuestas frustradas (Museo Aragonés de Arte Contemporáneo), ha visto también enriquecerse su perfil con instituciones museísticas de mediática arquitectura pero titubeantes aún en la elección de contenido (como el IAACC Pablo Serrano); iniciativas todas ellas que han contribuido a dibujar el perfil urbano de Zaragoza y sin las que no se podría entender hoy el fenómeno ciudadano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (2010), "El nacimiento de la sección de Etnología: El Museo de Ciencias Naturales y Etnológico de Aragón, 1953-1976", en Miguel BELTRÁN LLORIS y Concha MARTÍNEZ LATRE (coord.), *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología* [catálogo], Zaragoza: Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón, pp. 18-27.

GARCÍA GÓMEZ, Sergio (2009): "Zaragoza-Delicias, génesis de una nueva ciudad", en Manuel GARCÍA GUATAS, Jesús Pedro LORENTE e Isabel YESTE (ed.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Universidad de Zaragoza, pp. 367-376.

GARCÍA-HERRERA, Adela (2001), "Diálogo en tres frecuencias. Museos con el patrimonio, desde la ciudad y ante el paisaje", *Arquitectura Viva*, Nº 77 (Mil museos. Los lugares comunes del arte), Madrid: Arquitectura Viva SL, pp. 20-27.

LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles (1999), "Arquitecturas alternativas para el arte contemporáneo", *Revista de Museología*, Nº 17 (Arquitecturas para la mirada), Madrid: Asociación Española de Museólogos, pp. 55-61.

LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles (2003), "Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico", en Jesús Pedro LORENTE (dir.) y David ALMAZÁN (coord.), *Museología crítica y Arte Contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 109-123.

LOMBA SERRANO, Concha (1991-1992), "Una utopía camino de la realidad: El Museo Aragonés de Arte Contemporáneo", *Artigrama*, Nº 8-9, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 127-141.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (1997), "Focos 'artísticos' de revitalización urbana, espacios para el sincretismo", en Jesús Pedro LORENTE (coord.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 11-27.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (1999), "Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo", *Revista de Museología*, Nº 17 (Arquitecturas para la mirada), Madrid: Asociación Española de Museólogos, pp. 45-53.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (2008), "¿Qué es un barrio artístico? ¿Qué papel pueden desempeñar los museos en su desarrollo?", *AACA Digital*, Nº 2, 2008.

LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (1997), "La vigilia y el sueño. Proyectos y realidades sobre un centro de arte contemporáneo en Aragón", en Jesús Pedro LORENTE (coord.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 93-102.

MARCÉN GUILLÉN, Elena (2010), "Donde el arte se funde con la tierra: la arquitectura discreta del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) Fundación Beulas, Huesca", *AACA Digital*, Nº 12, 2010.

MARCÉN GUILLÉN, Elena (2010), "El Espacio Goya de Zaragoza: historia de un proyecto y propuestas arquitectónicas (1998-2011)", *Artigrama*, Nº 25 (Monográfico Goya. Nuevas visiones), Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 239-261.

DE LA CREATIVIDAD DOMÉSTICA A LAS INTERVENCIONES URBANAS

Roberto Sanz Asensio

Arquitecto. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid
rsanzasensio@gmail.com

RESUMEN
La historia puede entenderse como una evolución, pero no toda evolución está ligada a un cambio de escala. La historia del jardín se podría llamar también historia del espacio exterior. Desde tiempos remotos un arquitecto ha podido tener el encargo de una casa o el de un gran edificio, y cada problemática pone a prueba todas sus capacidades y competencias como profesional. Sin embargo, no podríamos entender las intervenciones urbanas contemporáneas sin recurrir constantemente a la historia de los jardines domésticos. Podemos decir, por lo tanto, que los jardines domésticos fueron la antesala experimental para los espacios urbanos públicos. Por otro lado, dicho cambio de escala no podría haber llegado sin las grandes transformaciones producidas en las principales ciudades europeas a principios del siglo XX. La cualificación del espacio público en las ciudades nos ha llevado a una singular integración de los jardines públicos y privados en las mismas, produciendo un debate complejo e interdisciplinar sobre los fenómenos urbanos.

ABSTRACT
History can be understood as an evolution, but not every evolution is linked to a change of scale. The history of the garden could be called the history of the outdoor space, too. Since ancient times, architects have been responsible for building houses or bigger buildings, and each time, their capacities and competences as professionals were

put to the test. However, we cannot fully understand the contemporary urban interventions without referring to the history of the domestic gardens. In this light, we can claim that domestic gardens were the experimental prelude to the urban public spaces. This change of scale could not have occurred without the major transformations implemented in the main European cities in the early XX century. The qualification of the public space in the cities has lead to a singular integration of the public and private garden, producing a complex and interdisciplinary debate about the urban phenomenon.

PALABRAS CLAVE
Jardín, Parque, Espacio público, Ciudad, Paisajismo, Arquitectura, Urbanismo.

KEYWORDS
Garden, Park, Public space, City, Landscape, Architecture, Town planning.

1. INTRODUCCIÓN

El jardín, como cualquier disciplina creativa, tiene una evolución histórica en términos estéticos. Sin embargo, a diferencia de la arquitectura, la manera en la que concebimos el jardín ha cambiado radicalmente desde el siglo XIX. En el siglo XVII, André Le Nôtre diseña los jardines de Vaux-le-Vicomte y Versalles que adquieren grandes dimensiones no propuestas en jardines anteriores. A pesar de este considerable aumento de escala estos jardines fueron privados. En el siglo XVIII, frente a las rígidas geometrías francesas, nace en Inglaterra un modelo de jardín neoliberal desarrollado en grandes superficies campestres. A principios del siglo XIX, se propone la creación de Regent's Park, en Londres, en el que se aplican estos principios paisajistas.

2. NACIMIENTO DEL PARQUE URBANO PÚBLICO

Regent's Park es el primer ejemplo de jardín público tal y como lo entendemos actualmente (aunque fue considerado como espacio público desde su creación, éste funcionó con cierto carácter privado hasta 1835). Nunca antes en la historia del jardín, se había hecho público un espacio ajardinado. John Nash fue el encargado del diseño del nuevo parque londinense. Todo esto dará lugar a tres cambios que se desarrollarán a lo largo del siglo XX. El primero es la irrupción del jardín en la ciudad sin estar sujeto a emplazamientos campes-

tres; el segundo es la transición desde la mera decoración hacia la puesta en valor funcional de los espacios verdes; y la última y más importante, la democratización de los espacios ajardinados.

En 1850, el paisajista norteamericano Frederick Law Olmsted viaja a Inglaterra donde visita los parques ingleses. Dos años mas tarde reivindica la necesidad de parques públicos en Estados Unidos en su libro *Walks and Talks of An American Farmer in England* basándose en sus experiencias en Inglaterra.

En 1857 Olmsted se asocia con el arquitecto inglés Calvert Vaux para realizar una propuesta para el concurso de Central Park en Nueva York, en el que obtienen el primer premio. El proyecto ganador contiene dos características principales que marcarán un antes y un después en la configuración de los espacios en los parques públicos, la estructuración del parque en caminos segregados según sus usuarios: *transversal road, drive, ride, walk*, lo que anticipa la obsesión por las circulaciones en los jardines modernos y la organización funcional del área en diferentes zonas, ofreciendo al ciudadano distintas posibilidades de ocio[1].

3. LOS JARDINES ARTS & CRAFTS

A principios del siglo XX se desarrolla una gran producción de jardines privados en las casa de campo inglesas. Esta producción, marcada sobre todo por la influencia de las Arts & Crafts, promoverá unas interesantes relaciones entre arquitectura y jardín, dotando a los espacios verdes de un sentido más práctico y recuperando la geometría como herramienta de proyecto (alejándose de las composiciones irregulares anteriores). Estas dos características, serán utilizadas a finales del siglo XX en las grandes intervenciones urbanas.

En 1908, Mackey Hugh Baillie Scott, proyecta la casa Springcot. Baillie Scott, a lo largo de su obra, crea geometrías de gran complejidad utilizando figuras simples. Son habituales las composiciones triaxiales organizando todo el conjunto. En 1906 publica el libro *Houses and Gardens*, en el que incluye documentación de sus proyectos, y que sirve para propagar las Arts & Crafts a otros países europeos. Dicha casa está resuelta con tres cuadrados yuxtapuestos y tres ejes verticales (el segundo rompe la simetría desplazándose hacia la izquierda atravesando la casa). Tanto el *kitchen garden* como el *court garden* y el *rose garden* reflejan la relación directa del interior con el exterior. Al fondo de la parcela se sitúa el *water garden* que marca una simetría que no se produce en el resto de la composición.

[1] Rem Koolhaas en el libro *Delirio en Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan* definió Central Park como una *"alfombra arcádica sintética"* haciendo hincapié en la convivencia de los elementos naturales con los artificiales. Este concepto servirá de base para la propuesta de OMA en el concurso del parque de La Villette a finales del siglo XX.

Charles F. A. Voysey es otro autor cuya obra se enmarca dentro de las Arts & Crafts. Las composiciones de Voysey son más sobrias geométricamente que las de Baillie Scott. Sus jardines tienen pequeñas composiciones vegetales y no están excesivamente compartimentados. Voysey se limita a ampliar zonas interiores de la casa hacia zonas exteriores.

El jardín de la casa Broadleys, construida en 1898, es, a pesar de su sencillez, una de sus obras maestras. La parcela tiene, en uno de sus lados, un gran terraplén en el que se encaja un río; desnivel que trabaja con paseos aterrazados con mínimos elementos vegetales. En la fachada lateral hay una rosaleda rehundida rematada con una fuente. Voysey se caracteriza por la utilización de grandes superficies de césped, con el fin de poner en valor las estancias interiores de la casa (mecanismo que Lutyens utilizará para aumentar la escala de la vivienda).

Edwin Lutyens llega al extremo de la fusión entre casa y jardín. Dicha relación es tan intensa que los espacios exteriores modifican la estructura interna de la casa. Especialmente atento a los detalles, tales como los materiales, las texturas o los colores, Lutyens está claramente influenciado por el jardín italiano y musulmán. Gertrude Jekyll colaborará con él en la mayoría de sus obras aportando composiciones vegetales con singulares efectos cromáticos, aunque en ningún momento se encargará de las líneas generales del diseño.

En 1901, Lutyens proyecta una de sus obras maestras: la casa Marshcourt. La vivienda actúa como elemento central que pone en relación los diversos espacios exteriores. El jardín destaca por la excesiva compartimentación en distintas áreas. En la zona de la entrada se plantan dos setos recortados en forma de muros que generan un falso patio de entrada, ampliando la percepción del tamaño del edificio. En la zona trasera se rompe la simetría mediante el avance de algunos volúmenes que dan lugar al jardín rehundido de la esquina sureste. El jardín adyacente se sitúa a la misma cota que el anterior y en la esquina noroeste el jardín se eleva con el fin de extender la mirada hacia el gran paisaje. La composición queda así cerrada en el este con un paseo escalonado que dirige las visuales hacia el norte y con una gran pérgola en la zona sur.

Propuestas de gran interés estético, como las de Scott, Voysey o Lutyens, quedan reducidas a pequeñas extensiones privadas. Se puede decir que hasta este momento el paisajismo urbano no ha irrumpido en la concepción de la ciudad. Sin embargo, la creación de Regent's Park, que no tuvo la capacidad de crear una cultura de los espacios libres en la ciudad, desarrollaría un debate a lo largo del siglo XIX que se expresa muy bien en los proyectos de Howard para la Ciudad Jardín y Tony Garnier para la Ciudad Industrial que estudiaremos a continuación.

4. DOS PROPUESTAS VISIONARIAS

Las propuestas de la ciudad jardín y la ciudad industrial de Ebenezer Howard y Tony Garnier, respectivamente, evidencian la necesidad de compatibilizar los espacios libres con los espacios construidos como consecuencia de las nuevas formas de vida de la sociedad. La calidad de estos dos proyectos reside en el equilibro, casi visionario, entre las edificaciones y los espacios verdes.

4.1. La ciudad jardín

Howard plantea un modelo de ciudad radial situando el jardín en el centro. El nuevo núcleo se organiza en bandas concéntricas que alternan espacios verdes con construcciones, creándose transiciones entre los espacios libres públicos y privados. El autor consigue promover la creación de dos ciudades jardín en la periferia de Londres: Letchworth y Welwyn, aunque ninguna de las dos llegarían a desarrollarse en su totalidad.

4.2. La ciudad industrial

Tony Garnier elabora su propuesta para una ciudad industrial entre 1901 y 1904. Las zonas ocupadas nunca superan a las verdes y se plantea un continuo entre los espacios libres públicos y privados. De esta manera, la ciudad se construye gracias a la modificación del paisaje existente y a la construcción de sus edificios de manera aislada.

Garnier hereda de su formación *beaux-arts* la axialidad que propone para los edificios de la ciudad industrial, sin embargo, la composición se flexibiliza en la configuración de los jardines.

La propuesta de Howard se realiza en el año 1902 y la de Garnier en 1904, es decir, casi un siglo después de la construcción de Regent's Park. Esto es la comprobación de la poca importancia que se dio en Europa a la creación de parques públicos en el siglo XIX, convirtiéndose en una necesidad urgente la inclusión de vegetación en las ciudades.

5. PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS

Fue a lo largo del siglo XX cuando empiezan a ser habituales los espacios verdes democráticos en las ciudades, consecuencia de la complejidad y el tamaño que éstas habían adquirido. Los planteamientos de Voysey, Scott o Lutyens influenciaron los jardines de finales de siglo a dos niveles. El primero fue su contenido funcional (los jardines sirven para diferentes actividades que son necesarias segregar, haciendo del concepto de zonificación un elemento de control de los proyectos urbanos de hoy en día). El segundo se produce en la

utilización de la geometría como herramienta para trabajar las grandes extensiones.

5.1. Concurso de La Villette

En el año 1982 se convoca un concurso para la construcción del parque de La Villette en París, con Roberto Burle Marx como presidente del jurado (en 1976 se había convocado un primer concurso, pero las obras propuestas se anclaban en conceptos modernos ya experimentados). La importancia de este concurso se debe al serio debate que generaron las propuestas presentadas en torno a los nuevos planteamientos del jardín dentro de la ciudad. Se designaron nueve premios ex aequo, obteniendo la mayoría de votos el proyecto de Bernard Tschumi.

La excepcionalidad del proyecto de Tschumi reside en la capacidad de adaptación que tenía el concepto del proyecto para adecuarse a las limitaciones de su construcción. Su estrategia se basa en tres operaciones. La primera es de carácter programático (*déconstruction*, aludiendo al término acuñado por el filósofo Derrida). La segunda pertenece al campo formal, proporcionando escala al conjunto a través de las *folies*. La tercera operación tiene como objetivo acelerar el movimiento de los cuerpos con el uso de líneas rectas y curvas.

El proyecto de OMA retoma el deconstructivismo también planteado por Tschumi, pero lo reinterpreta de manera diferente. La oficina de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis concibe el parque como un escenario de acontecimientos y actividades cambiantes. La idea de su proyecto se concretiza en cinco elementos de diseño: las bandas, las tramas de puntos, las vías de acceso y las circulaciones, el nivel final y las conexiones y elaboraciones.

El proyecto presentado por Jean Nouvel es de carácter tecnológico. Nouvel intenta compatibilizar la industrialización imperante de la época con la naturaleza propia de los jardines. La idea se desarrolla geométricamente en base al edificio del Museo de la Ciencia, con bandas norte-sur. Dichas bandas son plataformas superpuestas a diferentes niveles, que se mueven configurando diferentes temáticas según el uso del parque.

Por otro lado, Zaha Hadid se inspira en los diseños geométricos de Wassily Kandinsky, realizando con hormigón, agua, césped y árboles una versión en tres dimensiones de sus composiciones plásticas. Hadid pretende representar el caos mismo de la ciudad a través de las líneas que delimitan las zonas del programa de su propuesta.

El concurso de La Villette evidencia la necesidad de parques que permitan una gran flexibilidad en cuanto a su uso, lo que requiere una preocupación en las circulaciones existentes, haciendo del parque una zona distinta del espacio construido de la ciudad pero entremezclado con él.

5.2. El parque André-Citroën

En el año 1985, se convoca el concurso para el parque André-Citroën en París. Debido a la semejanza de las propuestas de Alain Provost y Gilles Clément, ambos se designan ganadores, con el fin de realizar una propuesta conjunta para su construcción. El parque se podría resumir en una gran tensión diagonal que se materializa desde parques a pequeña escala a una banda que atraviesa la explanada de césped. El arquitecto Patrick Berger construyó dos invernaderos que cierran la composición marcando el eje longitudinal del parque.

Gilles Clément utiliza su teoría del "jardín en movimiento" (explicada en su libro *Le jardin en mouvement*[2]) para plantear distintos jardines temáticos compartimentados en el borde norte de la parcela. Clément sostiene que la naturaleza crece en base a sus propias reglas, lo que provoca un jardín en continuo cambio. Es este cambio el que genera el movimiento del propio jardín.

5.3. Madrid Río

La construcción de Madrid Río por el estudio holandés de paisajismo West 8 es le resultado de un concurso convocado en Madrid en 2005. El principal objetivo era hacer una obra conjunta en la que se pusiera en valor el río Manzanares y se enterrara la carretera M-30, con lo que se deseaba mejorar las relaciones centro-periferia de la ciudad. El proyecto tiene una longitud total de cuarenta y tres kilómetros, por lo que a pesar de su unidad, cada zona está dotada de maneras distintas (Salón de Pino, Avenida de Portugal, Huerta de la Parida, Jardines de Puente de Segovia, Jardines de Toledo, Jardines de la Virgen del Puerto y parque de la Arganzuela).

El proyecto de West 8 corrobora el hecho de que las obras de los espacios públicos en la actualidad son una mezcla de urbanismo, paisajismo, arquitectura e ingeniería.

El desarrollo económico y social producido a lo largo del siglo XX ha influido positivamente en la calidad de vida del ciudadano. Esta es la base que, sin lugar a dudas, ha permitido la creación de grandes intervenciones urbanas en las últimas décadas. La ciudad ha dejado de ser un contenedor de intervenciones distintas para ser un conjunto en el que cada modificación debe ser contrastada a escala urbana. Sólo a través del concepto de paisajismo urbano podemos abarcar una serie de fenómenos, que de otra manera el urbanismo no comprendería.

Fue en las Arts & Crafts donde tiene lugar la primera semilla que intentará compatibilizar la masa construida con las zonas verdes. Sus planteamientos

[2] Gilles Clément, *Le jardin en mouvement: de la vallée au Parc-Citroën* (París : Pandora, 1991).

geométricos y funcionales tendrán su fruto en las intervenciones contemporáneas.

El siglo XXI será, posiblemente, el siglo en el que se comience a desdibujar los límites entre espacio público y espacio privado. El estudio histórico de las ciudades nos lleva a pensar que la ciudad actual debe ser flexible y continua, aumentando las conexiones entre sus diferentes zonas. La materialización de estos objetivos sólo podrá llevarse a cabo liberando más espacio privado y poniéndolo en valor a favor de lo público.



Fig. 1: *Madrid Río. Detalle. (Foto Roberto Sanz 2011)*

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, D. (2007), *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Editorial Reverté.

ÁLVAREZ, D. (2008), "El parque democrático", Margarida ACCIAIUOLI, Joana CUNHA LEAL, Maria Helena MAIA, *Arte e Poder.* Lisboa: IHA, Estudos de Arte Contemporânea, 247-261.

ÁLVAREZ, D. (2011), "Arcadias urbanas. Interpretaciones contemporáneas del parque histórico", *Paisea. Revista de paisajismo.* Barcelona: Gustavo Gili, SA, 64-70.

AURICOSTE, I. y TONKA, H. (1987), *Parc-Ville Villette ,* Seyssel: Champ Vallon.

BAILLIE SCOTT, M. H. (1906), *Houses and Gardens ,* Londres: G. Newnes.

BARLOW ROGERS, E. (1987), *Rebuilding Central Park: A Management and restoration plan ,* Cambridge: MIT Press.

BARZILAY, M. E, HAYWARD, C. y LOMBARD-VALENTINO, L. (1984), *L'invention du parc: Parc de la Villette, Paris, concours International, 1982-1983 ,* París: Établissement public du Parc de La Villette.

BROWN, J. (1994), *Gardens of a golden afternoon: The story of a partnership: Edwin Lutyens & Gertrude Jekyll ,* Londres: Penguin.

BUTLER, A.G.S. (1984), *The architecture of Sir Edwin Lutyens ,* Suffolk: Antique Collector's Club.

CERAMI, G. (1996), *Il giardino e la città: il progetto del parco urbano in Europa ,* Roma-Bari: Editori Laterza.

CLEMENT, G. (1999), *Le jardin planétaire ,* Tours: Albin Michel S.A.

DURANT, D. (1992), *C.F.A. Voysey ,* Londres: Academy.

FARIELLO, F. (2004), *La arquitectura de los jardines ,* Barcelona: Editorial Reverté.

GEUZE, A. (1995), *Adriaan Geuze. WEST 8. Landschapsarchitectuur ,* Rotterdam: Uitgeverij 010.

HAIGH, D. (1995), *Baillie Scott: The Artistic House ,* Londres: Academy.

HITCHMOUGH, W. (1995), *C.F.A. Voysey ,* Londres: Phaidon.

HOWARD, E. (1986), *Garden Cities of Tomorrow* , Londres: Swan Sonnenschein.

KOOLHAAS, R. (2004), *Delirio de Nueva York ,* Barcelona: Gustavo Gili, SA.

MANSBRIDGE, M. (1991), *John Nash: A complete catalogue ,* Londres: Phaidon.

RAGON, M. (1979), *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo moderno. Tomo I ,* Barcelona: Destino.

REPISHTI, F. (2009), "WEST 8, MRIO", *Lotus International*. Milán: Francesco Repishti, 129.

SEGRE, R. (1983), *Historia de la arquitectura y del urbanismo: Países desarrollados. Siglos XIX y XX. ,* Madrid: Instituto de estudios de administración local.

SUMMERSON, J. (1980), *The Life and Work of John Nash Architect ,* Londres: George Allen & Unwin Ltd.

TCHUMI, B. (1987), *Cinegram folie: le Parc de La Villette ,* Princeton: Princeton Architectural Press.

WEST 8 (2008), *Mosaics: West 8 ,* Brujas: Birkhäuser.

NUEVOS HALLAZGOS Y VESTIGIOS EN LAS MURALLAS DE SEGOVIA. Interrogantes en busca de respuesta

Miguel Ángel Martín Blanco

Arquitecto. Concejalía de Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Segovia
arch.canonjias@segovia.es

RESUMEN
A lo largo de los últimos años se han realizado una serie de obras vinculadas a las murallas de Segovia, que han sacado a la luz diversos hallazgos y vestigios relacionados con las distintas épocas de la ciudad. Esta comunicación pretende mostrar algunos de estos hallazgos para los que, en la mayoría de los casos, no hemos podido extraer conclusiones convincentes en cuanto a su cronología o a su función original.

PALABRAS CLAVE
Segovia, Murallas, Arqueología.

ABSTRACT
During the last few years it have been done some woks in the area surrounding the Segovia´s wall. The present study try to show the finds belongs to different history moments. This job is organized in a way that it is possible to draw conclusions that put these finds into perspective.

KEYWORDS
Segovia, Walls, Archeology.

Dentro de cada monumento palpitan las ilusiones
de numerosas personas, anónimas todas ellas,
que se desvivieron por conservarlo,
en una lucha desigual contra el paso del tiempo,
la Naturaleza y la condición humana.
En reconocimiento a su labor.

INTRODUCCION HISTORICA

Según la versión más aceptada y extendida entre las fuentes bibliográficas, Segovia nace para la historia en el año 1088, y la existencia de sus murallas se constata por primera vez en 1120, en estrecha relación con la repoblación de la ciudad que efectúa Raimundo de Borgoña por encargo del rey Alfonso VI.

Así tras la construcción del acueducto romano, que pone de manifiesto la existencia en esa época de un asentamiento urbano de entidad, se produce, aparentemente, un vacío documental de casi 1000 años, durante los cuales parece no existir información sobre nuestra ciudad. Posiblemente existan más datos, pero están pendientes de sacar a la luz, estudiar y relacionar adecuadamente[1].

De esta forma, nos encontramos con mil años de historia de la ciudad, independientemente de la etapa prerromana, a lo largo de los cuales se produce el desmembramiento del imperio romano, la invasión musulmana y la reconquista y repoblación de la ciudad por Alfonso VI, durante los que parece no existir prácticamente información sobre Segovia.

En estas cuatro etapas históricas, en las que hemos estructurado el trabajo, la ciudad ha tenido que contar necesariamente con murallas o con algún tipo de defensa del asentamiento urbano. De la etapa prerromana, se encuentra documentado un foso que aislaba la parte del alcázar del resto de la ciudad. En los siglos IV y V la decadencia del imperio romano, va a conllevar la ruralización de la sociedad y la construcción de defensas en las ciudades, fenómeno que fue repetido en numerosas ciudades romanas. Hay autores que también suponen que dicha situación también ocurrió en el caso de Segovia, (ILLARREGUI, 2010) pero hasta la fecha, no se han encontrado restos materiales que lo demuestren.

Tras la caída del reino visigodo en el 711, se produce la ocupación musulmana. Es bien sabida la multiplicidad de cercas con que contaban las ciudades

[1] Si escasos son los vestigios documentales, aun son más exiguos los elementos materiales que permitan hacer alguna afirmación con solvencia. Respecto a los datos documentales ver RUIZ HERNANDO (1986: 9-22).

hispanomusulmanas rodeando la Medina y cada uno de los distintos arrabales que la componían[2].

En los últimos 4 años, se han acometido en Segovia, promovidas por el ayuntamiento una secuencia de intervenciones en las murallas y su entorno inmediato que han posibilitado el hallazgo de algunos elementos que han hecho que nos planteemos numerosas preguntas para las que, a día de hoy, tenemos muy pocas respuestas, pero que abren futuras líneas de estudio en las que seguir avanzando para un mayor conocimiento de la ciudad de Segovia y sus murallas y que nos permiten aventurar algunas hipótesis que futuras investigaciones deberán profundizar[3].

JUSTIFICACION DEL TRABAJO

Como ya se ha comentado, existe poca documentación histórica de las fases en que vamos a centrar nuestro estudio. A partir del siglo XV abundan los testimonios, resaltando el grave deterioro en que se encuentran las murallas, motivado principalmente por el desinterés ciudadano y la falta de mantenimiento de una construcción que se demostraba obsoleta y en buena medida innecesaria, en una ciudad, que como ha dicho Colmenares, la naturaleza ya la hizo inexpugnable.

Este desinterés, esta visión por parte de los segovianos de las murallas como un elemento inútil, un estorbo urbano y muy oneroso de mantener va a ser una constante desde entonces hasta nuestros días, como evidencian los documentos a lo largo de los siglos (CONTRERAS JIMÉNEZ, 1986). Denuncias de expolio y saqueo de sus materiales y bajo sus cimientos, apropiaciones y construcciones privadas sobre ellas, informes de necesidades y urgencias de obras que a veces no llegan a realizarse, hasta las demoliciones de iniciativa municipal bajo el pretexto de generar empleo, o en aras del progreso, o como colofón, la cesión de la titularidad municipal de la muralla a los particulares mediante acuerdo del 28 de noviembre de 1884 (B.O.P. de 22 de Diciembre de 1884), para "desentenderse" del problema.

Incluso los viajeros que han dejado testimonio de su visita a la ciudad, a lo largo principalmente del siglo XIX, en numerosas ocasiones ni mencionan las murallas, como si no existieran, explayándose en alusiones al acueducto, el alcázar y la catedral (CHAVES, 2002).

Si escasa es la información extraída de los archivos y documentos históricos, menor es aun la información grafica y técnica de que se dispone de las

[2] En relación a las murallas musulmanas, ver PAVON MALDONADO (1999).

[3] Los proyectos, en base a los cuales se han realizado las obras que han sacado a la luz estos hallazgos de los que se va a tratar, son los reflejados en la bibliografía, como documentos de archivo consultados.

murallas. Es realmente significativa, la exigua cartografía histórica que existe de la ciudad. En relación a las murallas, salvo los dibujos de Wyngaerden (1563) y la estampa de Meunier (1666), no hemos encontrado más documentos gráficos hasta los grabados, fotografías y los proyectos de reformas de alineaciones de calles, todo ello ya en el siglo XIX. Aun así en muchos de ellos, se atiende a las murallas de manera muy tangencial y secundaria.

No existe ninguna monografía sobre las murallas de Segovia, ni ninguna publicación que nos hable de sus sistemas constructivos, de sus materiales, los procesos constructivos, de su métrica, de su configuración urbana, de los elementos de carácter militar que presenta, etc…[4]. Nos encontramos ante un monumento que está escasamente estudiado desde el punto de vista de la documentación histórica, y aun menos desde el punto de vista técnico, de comprensión y entendimiento de sus fábricas[5].

El momento de la intervención es un momento fundamental para la investigación y documentación de los monumentos, especialmente desde aspectos técnicos, de lo que tanto adolece la muralla de Segovia. La consideración de la propia muralla como un documento a estudiar, el más importante de todos ellos, la única fuente primaria, permite obtener una información valiosísima.

Precisamente la documentación más fiable de que se dispone procede de informes de seguimiento arqueológico vinculados a intervenciones realizadas en las últimas décadas.

VESTIGIOS DEFENSIVOS DE EPOCA PRERROMANA.

Durante las obras se han descubierto en la ladera sur, entre las torres 72 y 78[6], numerosos hallazgos tallados en la roca, taladros de diversas formas y diámetros, cuya datación temporal es muy difícil, dado que no se han encontrado otros elementos asociados que permitan asignarles una cronología, aunque ésta sea relativa. En base a hallazgos similares efectuados en otras zonas de la ciudad, podríamos datarlos remontándonos a la Edad del Hierro, pero su cronología puede oscilar hasta la época celtibera, e incluso alguno hasta pertenecer a etapa medieval.

En general en toda la ladera sur, en torno al espolón donde se ubica el actual museo de Segovia, se perciben numerosas evidencias de asentamientos y de actividad humana que nos recuerdan al caso de Tiermes, mucho más estu-

[4] Quizá el único documento técnico de carácter global a este respecto sea Rodriguez Ortiz (1998). De idéntico ámbito pero de menor calidad, Longoria, Pablo. (2006).

[5] La autora que mayor interés ha demostrado, por número de publicaciones dedicadas a las murallas, es María Eugenia Contreras Jiménez. Existen una serie de artículos de diversos autores, pero mayoritariamente centrados en la investigación documental. Véase las referencias bibliográficas al final de la comunicación.

[6] La numeración de los lienzos y torres se hace en todos los casos según Longoria, Pablo. (2006).

diado que el caso segoviano. La finalidad de estos vestigios es difícil de precisar. Su posible vinculación a la muralla tampoco es posible debido a lo escaso de las evidencias. Sin embargo, si es posible intuir una configuración de la ciudad muy distinta, con un perímetro y extensión muy diferente, con otra red viaria, otros accesos e incluso otros sistemas de defensa.

En la Figura 1[7], los dos taladros de la parte inferior, podría tratarse de huecos para hincar postes de madera, como parte de una empalizada defensiva de madera o bien podrían ser para el empotramiento de los mástiles de los andamios con los que se construyó la muralla actual. De este último caso tenemos un ejemplo mucho más claro en la figura 11.



Fig. 1*: Conjunto de taladros descubiertos en la roca tras la operaciones de limpieza y retirada de los echadizos. Desconocemos si estarian extramuros o intramuros en su epoca.*



Fig. 2*: Taladro circular de grandes dimensiones realizado previamente a la muralla. Por sus tamaño podria tratar-se de un silo o aljibe para almacenamiento de agua.*

Como elemento defensivo, existe documentado un foso celtibero, que atravesaba la ciudad actual, protegiendo un reducto que se ubicaría en el sector del Alcázar (SANTIAGO PARDO, 2010: 143-181).

Se han realizado dos hallazgos, que nosotros hemos relacionado con dicho foso. Ambos se encontraban completamente enterrados por los rellenos y escombros que se habían vertido, todo ello de época reciente, cuyo vaciado no ha aportado ninguna información[8]. El primero, está situado en la ladera norte,

[7] Todas las fotografías son del autor excepto la fig. 8, cedida por Estefanía Herrero García.

[8] También nos hemos planteado que pueda tratarse simplemente de sendos caminos de acceso a la parte alta de la ciudad, tallados en la roca, sin ninguna relación entre ellos, ni con el foso celtibero.

en el lienzo 58-59, (Figura 3) Se ha descubierto al desenterrar la roca natural un cajeado de trazado perpendicular a la muralla actual. Su anchura es de 1,80 a 2,20 metros, y su profundidad oscila desde los 0,80 hasta los 2 metros.

El segundo caso, en la ladera norte, en el lienzo 76-77, (Figura 4) se encuentra igualmente tallado en la roca e interrumpido por la muralla. Sus dimensiones en la parte visible son, unos 3 a 3,50 metros de ancho con una profundidad media de tallado de entre 0,80 y 1 metro. No hemos apreciado ninguna marca de herramientas históricas para la talla. Su fondo se encuentra parcialmente retallado para la implantación de una conducción de saneamiento del siglo XX que se ha desmontado durante las obras.



Fig. 3*: Cajeado realizado en la roca, en la ladera norte, interrumpido por la mura-lla en la que se han reutilizado para su tabicado varios sillares de caliza, uno de ellos con decoración tallada de trenzado.*



Fig. 4*: Vaciado efectuado en la roca, en la ladera sur, identificado como un posible foso celtibero, en relación con el comentado en la ladera norte.*

De poder confirmar la relación de estos hallazgos con el trazado de este posible foso celtibero, habríamos descubierto ambos costados del mismo en el borde de la muralla actual, y dispondríamos de su trazado con bastante exactitud, relacionando los cuatro puntos donde se le ha localizado.

Es necesario aún efectuar más excavaciones arqueológicas para localizar mas referencias y poder confirmar esta hipótesis de asociación a la época prerromana. En un futuro próximo está prevista la realización de las obras de reurbanización de la calle Daoiz, donde previsiblemente volveremos a encontrarlo[9].

[9] La dirección que discurre el foso en calle Velarde no parece coincidir con la descubierta al pie de la muralla. Su profundidad de 2,30 metros es similar a la que aquí encontramos. Ver Municio Gonzalez (1996).

POSIBLES MURALLAS DE EPOCA ROMANA.

En la ladera norte, en el lienzo 38-39 se han descubierto tres hiladas de sillería (al menos, en la parte excavada), que afloran en un trazado ligeramente curvo, extramuros, compuestos por piezas calizas y graníticas de considerables dimensiones que se alternan en un aparejo cuasi de sogas y tizones. Se encuentran perfectamente tallados, a hueso, sin mortero en sus juntas. Su estado de conservación es bueno, lo que hace suponer que han estado protegidos de la intemperie durante un largo tiempo. La muralla se apoya parcialmente sobre estos restos, pero su trazado no se ha visto condicionado por estos vestigios, lo que hace suponer que la roca se encuentra inmediatamente detrás, a esa misma cota.

Esta fábrica tiene una elaboración muy cuidada, que no resiste comparación con los sillares que se disponen como primera hilada de arranque de los lienzos, que encontramos como solución más habitual en el trazado de la muralla. Se trata de una construcción que denota la disponibilidad de muchos más medios (técnicos, humanos, y económicos) que el que evidencia la ejecución y sistema constructivo empleado en la muralla cristiana. La fábrica de sillería se encontraba enterrada y durante las obras se ha realizado una cata arqueológica donde se evidenciaron por delante de ella, restos de mamposterías y escombros desordenados, aparentemente fruto de un derrumbe y un posible incendio. Esta sillería apoya directamente sobre la roca. En el hueco dejado por un sillar que ha desaparecido, se constata la existencia de un relleno de cal y canto en el trasdós de esta fábrica. Desconocemos la finalidad de estos restos, si se trata de una muralla anterior o bien de otro tipo de construcción. Tampoco está claro si se encuentran en posición primaria o en posición secundaria. Desconocemos su cronología, ya que podría tratarse de una construcción romana o bien de una construcción de época emiral o califal en que se reutilizan parcialmente restos romanos (sillares de granito) y son de nueva talla el resto[10].

Nuestra hipótesis es que podría tratarse de una cerca de época tardorromana, que vendría a confirmar la hipótesis planteada por ILLARREGUI (2010). Habría que realizar un estudio comparativo desde el punto de vista de las dimensiones de las piezas, alturas de hilada, aparejos, técnicas constructivas, etc, de los sillares descubiertos con los restos de los diversos edificios romanos que se han localizado en la ciudad en los últimos años, para poder respaldar esta hipótesis.

[10] A fecha de redacción de estas líneas, aún no se ha presentado la documentación final de obra, ni el informe final de los resultados del estudio arqueológico que se ha realizado en paralelo a las mismas. Está pendiente de efectuarse un cribado de todo el material extraído de la cata realizada para poder localizar pruebas que permitan asignar alguna cronología.

POSIBLES INDICIOS DE MURALLAS HISPANOMUSULMANAS

De la presencia musulmana en Segovia no existen testimonios, ni evidencias constructivas, únicamente un capitel de estilo califal que se encuentra en el museo Arqueológico Nacional de Madrid (RUIZ HERNANDO, 1986: 26). Sin embargo en la ladera sur, en el tramo comprendido entre las torres 2 y 8, se observa una alternancia de torres poligonales y cuadrangulares, cuando menos significativa, que algunos autores no dudan en considerar como pertenecientes a la etapa cristiana (PAVÓN MALDONADO, 1999: 239). Independientemente de la singularidad de la morfología de estas torres en comparación con el resto de la muralla, en las torres 3, 4 y 5, encontramos un escalonamiento de sillares, que arranca con una base cuadrada y sobre el que se emplaza la torre actual, en obra de sillería caliza, todo ello bastante deteriorado. Por debajo se observa un aparejo de mampostería muy menuda, que simplemente recubre la base de roca.



Fig 5: *Fábrica de sillería de trazado ligeramente curvo, sobre la que apoya parcialmente la muralla actual. Obsérvese la disposición a tizón de la mayoría de los sillares y lo cuidado de su ejecución.*

Este tipo de escalonamiento, reciben el nombre de zarpa, resulta habitual en las obras militares oficiales del califato, como por ejemplo en la fortaleza califal de Gormaz, Soria. Nuestra hipótesis es que se trata de los restos parciales de una anterior cerca de época musulmana, reaprovechados para la construcción de la cerca cristiana. Para verificar esta hipótesis, a parte de esta mera comparación formal, es necesario realizar un estudio más exhaustivo[11].

[11] Actualmente estamos desarrollando un levantamiento fotogramétrico de estos lienzos de muralla para realizar una medición lo más exacta posible, un análisis tipológico, una lectura constructiva de sus paramentos y un posterior estudio de la composición metrológica, para confirmar si es posible una autoría musulmana de este fragmento de fábrica.



Fig. 6: *Torre 4, calle Leopoldo Moreno. Posible zarpa en arranque de torre cuadrada, que se reconvierte a poligonal.*

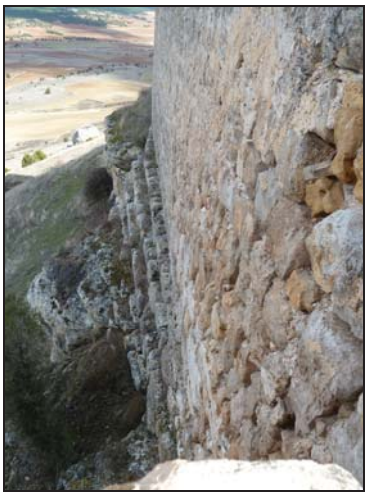


Fig. 7: *En paralelo, imagen desde el adarve de las zarpas existentes en la fortaleza califal de Gormaz.*

OTROS VESTIGIOS DE DATACION INCIERTA

Hemos encontrado otros 3 casos de torres en que se reaprovechan partes anteriores, o al menos, existen restos de fabricas con un trazado distinto del que sigue la torre actual, sin embargo en estos casos, los vestigios son de menor entidad y sin una morfología significativa, de modo que no es posible aventurar una cronología. Se trata de las torres 31, 60 y 76. Los recogemos agrupados, en este punto del discurso, porque los consideramos anteriores a la muralla cristiana, que trataremos a continuación. Ni siquiera podemos considerar que los tres sean de la misma etapa en que hemos estructurado el trabajo[12]. En la base de la torre 31, (Figura 8) junto al postigo de San Juan de los Caballeros, se aprecia bajo el actual paseo de jabre unos sillares de granito, que indican la cara exterior de otra torre que existió en dicho punto que sobresalía mas respecto al lienzo de muralla que la torre actualmente existente. Tras ellos, se adivinan las cicatrices de la discontinuidad de la fábrica, aun visibles, en la parte baja de la torre, evidenciando que se trata de un relleno incompleto.

[12] Incluso podría tratarse de reformas y reconstrucciones en los siglos posteriores al XII, especialmente los dos casos últimos. El primero tiene más visos de tratarse de una obra anterior, completamente independiente de la muralla actual.



Fig. 8: *Torre 31. Sillares parcialmente tapados por el nuevo paseo de jabre, y que indican el trazado de una torre que sobresalía del lienzo de muralla más que la actual.*

Dichos sillares no se apreciaban antes de las obras, y tras las tareas de desbroce iniciales, pudimos comprobar que tras esa alineación de sillares existía un relleno de mampuestos y cal, que evidenciaban el relleno del trasdós de la torre. Desgraciadamente con las obras no se ha recuperado el trazado de esa torre, cuyos restos han quedado prácticamente enterrados por el paseo de jabre que se ha realizado encima.

En la ladera norte, torre 60, tras el desbroce inicial se descubrieron unos sillares que no seguían el trazado que actualmente muestra la torre 60. Se realizó una excavación arqueológica, que evidenció la existencia de una sillería de granito, de trazado cuadrangular que baja hasta la roca y sobre la que posteriormente se ha construido una torre de trazado circular[13].

En la ladera sur, la torre 76, presenta igualmente dos sillares de granito de su primera hilada que describen un trazado más adelantado del que muestra la torre actualmente. Curiosamente uno de ellos muestras las marcas de las cuñas con las que intentó partirse en dos.

MURALLA CRISTIANA

La muralla que actualmente vemos en Segovia, pertenece en su mayor parte a esta etapa, tras la repoblación de la ciudad por Alfonso VI. En esta fase de la muralla, el estudio de los hallazgos ha servido para ampliar el conocimiento de los sistemas constructivos empleados para su ejecución.

Así en el lienzo 2-3 se han desenterrado una secuencia de 9 taladros de unos 25 cm de diámetro, realizados, todos ellos a un 1,00 -1,50 metros de separación del paño de muralla, y separados entre sí rítmicamente, en torno a 3 metros. En ningún otro punto de la muralla se han descubierto unos taladros

[13] Idem.

con este orden y vinculación tan clara con la construcción de la muralla. Este paño de muralla esta ejecutado mediante la técnica de tapial de cal y canto, de lo que aun se observan vestigios de la impronta de la tablazón. Este sistema constructivo se ha empleado durante siglos, por lo que no es posible dar una datación aproximada sin un estudio más detallado. En el interior de los huecos no se han encontrado ningún elemento que permita asignarles una cronología, ya que deben haberse vaciado en ocasiones anteriores no muy lejanas.



Fig. 9: *Sillares que afloran al efectuar las tareas de limpieza y eliminación de rellenos y echadizos, en la torre 60.*



Fig. 10: *Ladera sur, torre 76, sillares de granito entre los que se observa el relleno del interior de cal y canto en el hueco dejado por otro sillar desaparecido.*



Fig. 11: *Vista de la roca al pie de la muralla desde la torre 1 en la que se aprecia la línea descrita por los taladros existentes en la roca. Parece evidente su relación cronológica con la construcción del paño de muralla.*

Estos taladros servirían en su día para empotrar las pértigas (piezas verticales) del andamiaje con el que se construyó este lienzo de muralla. Esta es una de las hipótesis barajadas también para algunos de los descubiertos en la ladera sur, tal y como se ha comentado (Figura 1).

Respecto a la confirmación del sistema constructivo empleado mayoritariamente en la muralla, la certeza más evidente se ha encontrado en el paño de muralla que se ha descubierto enterrado en unos solares en ruinas junto a la plaza del Socorro, y que en las obras realizadas posteriormente, por acuerdo de la Comisión Territorial de Patrimonio Cultural, se obligaba a recuperar dicho lienzo.

Tras el desbroce y desescombro de dos solares recientemente adquiridos por el Ayuntamiento de Segovia, se ha descubierto los restos de un paño de la muralla medieval, junto a la puerta de San Andrés, correspondiente al lienzo 86-1, situado en la ladera sur. Durante la excavación de los solares se ha estudiado el sistema constructivo, los materiales, las modulaciones empleadas,

etc., de la construcción original. Esta investigación ha aportado nuevos datos sobre la técnica constructiva de la muralla de Segovia.





Fig. 12-13: *Aspecto del paño de muralla que se encontraba enterrado y que se ha descubierto y recuperado con las obras.*





Fig. 14: *Descubrimiento de los sillares de granito reutilizados que constituyen la primera hilada de arranque de la muralla, sobre la que se apoya la fábrica de tapia*
Fig. 15: *Fragmento de muro des-enterrado en el que se ven las líneas horizontales que marcan la altura del encofrado empleado y la modulación de los mechinales.*

En algunos mechinales se han encontrado restos de las piezas de madera que se dejaron alojadas en su interior durante la construcción. En las obras posteriores, por imposición de la Comisión Territorial de Patrimonio Cultural, se ha reconstruido el paño de muralla que se había perdido, empleando el sis-

tema constructivo original, muro de tapia encofrado mediante un tablero de madera y relleno de un vertido de cal y canto, colmatando los cajones mediante tongadas sucesivas, sistema de larga tradición en la historia de la construcción de Segovia y empleando las misma modulación que marcaban los mechinales y niveles de vertido de la muralla original.

La imagen de acabado que presenta el nuevo tramo de muralla, con la impronta de la tablazón del encofrado estampado en su alzado, creemos puede ser muy similar a la que tuvo en origen la muralla medieval segoviana.



Fig. 16: *Imagen del lienzo de muralla reconstruido, empleando la misma técnica de tapia encofrada. Es posible que el aspecto original de la muralla fuese muy similar al que se observa en la fotografía.*

CONCLUSIONES

Segovia es una ciudad con una historia muy compleja, algo que resulta contradictorio con los escasos datos documentales que se tienen durante largos periodos de su existencia. Entendemos que estos hallazgos ponen en evidencia que existieron otras configuraciones urbanas muy diferentes a la actual, en que se intuye una ladera sur muy activa y poblada, mas allá de las murallas actuales, frente a una ladera norte que, incluso en la actualidad sigue presentando grandes vacíos urbanos y una menor densidad edificatoria.

La muralla es uno de los monumentos más olvidados y menos estudiados con los que cuenta la ciudad de Segovia. Este descuido ha sido algo permanente a lo largo de los siglos, tanto desde el punto de vista de la conservación material, siempre escasa y falta de fondos, como desde el interés documental y de investigación.

Respecto a las murallas, en plural, porque no hay solo una, se manifiesta una secuencia de materiales, sistemas constructivos e intervenciones a lo lar-

go de los siglos, en muchos casos indiferenciables por su continuidad en el tiempo, que evidencian una complejidad en su construcción y en su historia, muy lejana de la aparente sencillez y unidad de trazado y construcción que parece evidenciar el párrafo con el que se iniciaba esta comunicación. La falta de datos documentales históricos, no implica un transcurrir tranquilo, sencillo y sin rupturas ni sobresaltos, como demuestra esta somera lectura constructiva de algunos puntos de las murallas de la ciudad.

Como hemos visto, existen indicios suficientes para justificar que la muralla que observamos en la actualidad, si bien en su mayor parte puede atribuirse a la etapa cristiana, tras la repoblación de la ciudad en los siglos XI-XII, reaprovecha numerosos fragmentos de otras cercas anteriores correspondientes a las distintas dominadores de la ciudad.

Podemos afirmar, y creemos que con estos hallazgos se refuerzan las hipótesis indicadas anteriormente al respecto, que en la ciudad de Segovia han existido cercas urbanas o recintos amurallados, en al menos cuatro etapas históricas, la etapa prerromana, la época tardo romana, la fase musulmana y por último la muralla actual, que a lo largo de los últimos ocho siglos ha sufrido numerosas reparaciones, alteraciones e intervenciones.

Quedan muchas cosas por explicar y entender. Es necesario realizar muchos más estudios, especialmente in situ, sobre el documento construido, aprovechando las intervenciones y obras que se realizan sobre el monumento. Es necesario realizar estudios que conduzcan a un mayor conocimiento de la muralla, que incluyan levantamientos fotogramétricos lecturas constructivas de paramentos, mediciones reales con exactitud que permitan un estudio de composición, basándose en la metrología y la búsqueda de las unidades de medida, diferentes en cada caso según las épocas, análisis tipológicos de los elementos constructivos y arquitectónicos que presenta así como de los elementos de carácter militar que podrían ayudar a la datación de las distintas intervenciones y paños.

Sirvan estas breves líneas, llenas de interrogantes aun sin respuesta, para sensibilizar y hacer comprender (especialmente a los técnicos y a nuestros responsables políticos), que el conocimiento de nuestro patrimonio, los estudios previos, la documentación del proceso de las obras, (las tomas de datos, planimetrías, catas, análisis, tomas de muestras y otras partidas similares que habitualmente figuran en los presupuestos de los proyectos de obras y que es lo primero que se suprime para hacer frente a los imprevistos de obra) son muy necesarias, aún mas que las propias obras, para la conservación de nuestro patrimonio histórico.

Si no conocemos ni entendemos correctamente nuestros monumentos, difícilmente podremos intervenir en ellos de forma acertada.

Hasta aquí es donde hemos llegado. Esperamos poder exponer en futuros foros, alguna respuesta a todos los interrogantes e hipótesis que se han planteado y que quedan en el aire para quien quiera tomar el testigo y profundizar en su estudio, investigación y conocimiento, antes de que, debido a la falta de mantenimiento, la naturaleza vuelva a hacerlos desaparecer de nuevo, sumidos en el desinterés, el olvido y la incomprensión, como viene sucediendo desde hace siglos.

BIBLIOGRAFÍA

COLMENARES, D. (1982, 1984, 1991) *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla.* Segovia. Academia de Historia de San Quirce. 3 volúmenes.

CONTRERAS JIMÉNEZ, Mª. E. (1986) "Reparaciones de la muralla segoviana en los s. XVII y XVIII." *Castillos de España,* nº 24 (91). Madrid. Asociación española de amigos de los castillos. Pp 3-8.

CONTRERAS JIMÉNEZ, Mª. E. (1992) "El papel de las murallas en la configuración del espacio: El caso de Segovia." *Castellum* nº 1. Madrid. Asociación cultural Castellum. Pp 9-20.

CHAVES MARTÍN, M. A. (1998) *Arquitectura y urbanismo en la ciudad de Segovia (1750-1950).* Segovia. Cámara de la Propiedad Urbana.

CHAVES MARTÍN, M. A. (2002) *Viajeros en Segovia. Imagen y memoria de la ciudad*. Segovia. Asociación Cultural Plaza Mayor de Segovia.

CHAVES MARTÍN, M. A. (2003) *Puertas de la muralla de Segovia*. Segovia. Asociación Cultural Plaza Mayor de Segovia.

ILLAREGUI GOMEZ, E. (2010) "Las murallas de Segovia: Historia y arqueología." pp 68-87. *Curso de Historia de Segovia*. Segovia. Ayuntamiento de Segovia.

MARTINEZ DE PISON, E. (1976) *Segovia. Evolución de un paisaje urbano.* Madrid. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

PAVÓN MALDONADO, B. (1999) *Tratado de arquitectura hispanomusulmana. Tomo II. Ciudades y fortalezas*. Madrid. CSIC.

RUIZ HERNANDO, J. A. (1982) *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX.* Segovia. Diputación provincial de Segovia.

RUIZ HERNANDO, J. A. (1986) *La ciudad de Segovia.* Segovia. Ayuntamiento de Segovia.

SANTIAGO PARDO, J. – MARTÍNEZ CABALLERO, L. (2010) "La ciudad de Segovia y su territorio". *Segovia romana II. Gentes y territorio*. Segovia. pp 143-181.

V.V.A.A. (1991) *Segovia 1088-1988. Actas del Congreso de Historia de la Ciudad.* Segovia. Academia de Historia de San Quirce.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

LONGORIA, P. (2006) (Redactor) *Plan Director de las murallas de Segovia*. Segovia. Ayuntamiento de Segovia. (Promotor).

MARTÍN BLANCO, M. A. (2009) (Redactor) *Proyecto de restauración de la muralla de Segovia Fase I. Ronda de Juan II*. Segovia. Ayuntamiento de Segovia. (Promotor).

MARTÍN BLANCO, M. A. (2010) (Redactor) *Proyecto de Paso de inspección en el paño norte de la muralla de Segovia*. Segovia. Ayuntamiento de Segovia. (Promotor).

MARTÍN BLANCO, M. A. (2010) (Redactor) *Proyecto de recuperación de la muralla y su entorno urbano. Plaza del Socorro. Segovia.* Segovia. Ayuntamiento de Segovia. (Promotor).

MUNICIO GONZÁLEZ, L. (1996) *Informe sobre intervención arqueológica en C/ Velarde nº 16 de Segovia.* Segovia. Informe de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León.

RODRÍGUEZ ORTIZ, J. Mª. (1998). (Dirección) "*Estudio Geotécnico. Sobre los problemas de inestabilidad que afectan al recinto amurallado de la ciudad de Segovia*." Madrid. Junta de Castilla y León.

DIÁLOGOS ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA: ARCADIO BLASCO Y LUIS CUBILLO

Jesús García Herrero

Arquitecto. (Estudio b102arquitectura) y profesor de Proyecto de Instalaciones en la ETS de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.
jesus.garciah@upm.es - jesus@b102arquitectura.com

RESUMEN

La presente comunicación pretende describir la relación que se estableció entre el artista alicantino Arcadio Blasco y el arquitecto Luis Cubillo de Arteaga. Arcadio Blasco procedía de una familia modesta, sin posibilidad de dedicarse exclusivamente a su actividad artística, por lo que la realización de una vidriera o un mural para una iglesia se convertía en una fuente de ingresos importante. En concreto Blasco colaboró desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta con numerosos arquitectos como José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac y Luis Cubillo, entre otros. El primer trabajo importante de Blasco para Cubillo fue en la iglesia de Canillas (1958): sus vidrieras emplomadas y bajorrelieves de barro cocido ayudaron decisivamente a que esta obra fuera una de las más destacadas dentro de la producción sacra del arquitecto. La buena relación establecida entre el arquitecto y el artista tuvo continuidad en sucesivas colaboraciones. Los encargos más destacados fueron los proyectos para el Seminario de Castellón, la parroquia de San Saturnino en Alcorcón y las de San Fernando y Jesús de Nazaret en Madrid. Por su parte Blasco le encargó en 1964 el proyecto de su vivienda-taller en Alicante. Blasco pudo experimentar con grandes formatos, como en la enorme vidriera, de cuatrocientos veinte metros cuadrados, usada para cubrir la iglesia del Seminario Mater Dei de Castellón (1963). La relación con Cubillo no sólo fue satisfactoria desde el punto de vista técnico o económico. Como se expon-

drá en esta comunicación, la libertad que le concedió el arquitecto le permitió tantear temas que aparecen en sus esculturas o pinturas, de forma que resulta muy interesante estudiarlas en paralelo. Las sencillas iglesias de barrio proyectadas por Cubillo se convirtieron así en taller de experimentación del artista.

PALABRAS CLAVE
Luis Cubillo, Arcadio Blasco, vidrieras, abstracción, espiral, taller de experimentación.

ABSTRACT
This communication is intended to describe the relationship established between the artist Arcadio Blasco and the architect Luis Cubillo de Arteaga. Arcadio Blasco came from a humble family, so he couldn´t spend all his time developing his artistic activities. In this way, the realization of a stained-glass or a mural for a church became an important source of income. Blasco worked since the late fifties to early seventies with numerous architects like José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac and Luis Cubillo, among others. Blasco´s first important work for Cubillo was the church of Canillas (1958): its stained glass and terracotta reliefs helped decisively to consider this church as one of the most important of the sacred buildings of the architect. The good relationship established between the architect and the artist continued in subsequent collaborations. The most important commissions were the projects for the Seminar of Castellón, the parish of San Saturnino (Alcorcón) and San Fernando and Jesus of Nazareth parishes in Madrid. Meanwhile Blasco commissioned Cubillo in 1964 the project of his home-atelier in Alicante. Blasco could experiment with large-format, as in the huge stain-glass (four hundred twenty square meters) used to cover the church of Mater Dei Seminary of Castellón (1963). The relationship with Cubillo was not only satisfactory from a technical or an economical point of view. As discussed in this communication, the freedom given by the architect allowed him to develop many themes that appear in his sculptures or paintings, so it is very interesting to study them in parallel. In this way, the simple neighborhood churches designed by Cubillo became the artist's experimental workshop.

KEYWORDS
Luis Cubillo, Arcadio Blasco, stained-glass, abstraction, spiral, experimental workshop.

DIÁLOGOS ARTE Y ARQUITECTURA: ARCADIO BLASCO – LUIS CABELLO

La presente comunicación pretende describir la relación que se estableció entre el artista Arcadio Blasco (n. 1928) y el arquitecto Luis Cubillo de Arteaga (1921-2000).

Arcadio Blasco procedía de una familia modesta, sin posibilidad de dedicarse exclusivamente a su actividad artística, por lo que la realización de una vidriera o un mural para una iglesia se convertía en una fuente de ingresos

importante. En concreto Blasco colaboró desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta con numerosos arquitectos como José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac y Luis Cubillo, entre otros. Recuerda el artista que para él, además del acicate económico que suponían estos trabajos, era muy satisfactorio poder colaborar con arquitectos de vanguardia, además de desarrollar temas en formato grande, experimentar con nuevas técnicas y, en definitiva investigar plásticamente.

Cubillo conoció a Arcadio Blasco a través del dominico José Manuel Aguilar, uno de los grandes impulsores de la renovación del arte sacro en España. Éste, como entendido en arte religioso, formaba parte del jurado que concedió la beca March al artista. Les puso en contacto para que Arcadio Blasco realizara un mural para el baptisterio de una iglesia que Cubillo había proyectado en 1955 en Vallecas.

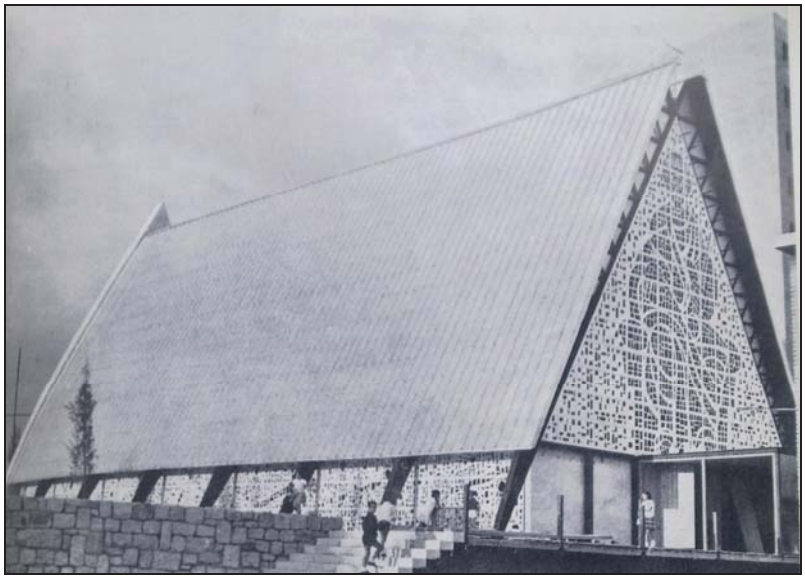


Fig. 1*: Parroquia de Nuestra Señora del Tránsito. Poblado Dirigido de Canillas, Madrid (1958).*

En esa época Arcadio Blasco, junto con José Luis Sánchez, Carmen Perujo y Jacqueline Canivet, tenía instalado su taller en una nave ubicada en la Ciudad Universitaria de Madrid, cedida por el arquitecto Luis Feduchi, con el que Blasco y Sánchez colaboraron en la catedral de Tánger (h. 1956-1958). Allí

trabajaron, entre otros, Canogar, Feito o Pablo Serrano, convirtiéndose el lugar, según Blasco, en una suerte de taller renacentista donde se realizaban todo tipo de trabajos artísticos. Fue en una visita al taller cuando Cubillo comprobó que Blasco, además de sus trabajos con la cerámica, también realizaba vidrieras, Así, le propuso colaborar con él en la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito, en Canillas (1958). También lo hizo José Luis Sánchez, que diseñó el hermoso Cristo que preside el templo.

La radical sencillez del edificio, que prácticamente queda reducido a una cubierta y una estructura metálica vista, concede una importancia inusual a la labor de Arcadio Blasco. De esta forma, sus vidrieras emplomadas y bajorrelieves de barro cocido definen prácticamente todos los cerramientos del edificio. Las vidrieras, todavía en clave figurativa según reconoce el propio Blasco, son similares a las que realizó en 1957 en el pueblo de El Chaparral (Granada) alusivas a los cuatro evangelistas, quizás las más hermosas de los pueblos de colonización según Miguel Centellas. (CENTELLAS SOLER, 2010: 238)

La buena relación establecida entre el arquitecto y el artista tuvo continuidad en sucesivas colaboraciones. Los encargos más destacados fueron los proyectos para el Seminario de Castellón (1961), la parroquia de San Saturnino en Alcorcón (1970) y las de San Fernando (1970) y Jesús de Nazaret (1972) en Madrid. Por su parte Blasco le encargó en 1964 el proyecto de su vivienda-taller en Mutxamel (Alicante).

Desde un punto de vista técnico Blasco se encontraba particularmente satisfecho con el trabajo realizado para la iglesia del Seminario de Castellón[1]. La enorme vidriera, de cuatrocientos veinte metros cuadrados, fue la primera realizada en España para cubrir completamente un espacio y contenía una gran espiral simbolizando la Gloria. Se dividió en ochocientos cuarenta módulos de un metro por medio metro que fueron dibujados por Blasco a escala 1:1 en su taller madrileño para su posterior realización, transporte y montaje[2].

Sin embargo, para el artista, el resultado final acabó empañado por la inclusión de una cruz en el centro de la espiral impuesta, según parece, por el obispo de Castellón.

De la misma opinión era José Perarnau, tal y como exponía en el comentario aparecido en la revista ARA respecto al Seminario: *Siento tener que deplorar la existencia de esta cruz, que carece de sentido estando ya la de encima del*

[1] El interés de Arcadio Blasco por realizar este trabajo, el hecho de que la obra se realizase en su región natal y, por último, su amistad con Cubillo, fueron los factores que le llevaron a rebajar sus honorarios para la vidrieras de las 2.500 ó 3.000 pesetas por metro cuadrado habituales a 2.300 pesetas. (LCA/ D362/C13-10-19)

[2] El artista recuerda que el montaje de la vidriera fue casi más complicado que su elaboración. Se produjo un error de ejecución, ya que las medidas que se le facilitaron para cada panel eran a eje de la estructura sustentante. Detectado el problema se desplazó a Castellón y allí se rebajaron con una sierra radial los centímetros sobrantes de los ochocientos cuarenta paneles

altar con el Cristo Crucificado, y que ha venido a echar por tierra la perfección del simbolismo intentado desde el principio. (PERARNAU, 1967,20)



Fig. 2: *Iglesia del Seminario Conciliar Mater Dei , Castellón (1961)*

La espiral ya había aparecido con anterioridad en otra colaboración entre Luis Cubillo y Arcadio Blasco. Se trataba de un mural cerámico que iría instalado en el Colegio de los Sagrados Corazones en Barcelona, proyecto realizado en 1958. Así explicaba Blasco el simbolismo propuesto:

> *Los espacios sin esmaltar, que enmarcan la parte noble del mural, dejados en la propia entonación del barro tratado, están formados por signos y grafismos litúrgicos como son el triángulo (símbolo de la Trinidad) cruces (Cristo) círculos (Eternidad, etc., etc.).*
>
> *(...) Y debajo de ellas, naciendo de ellas, comienza la gran espiral del centro que se extiende a ambos lados, formando otras dos espirales, símbolo eterno del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo (la Espiral, sin principio ni fin, la forma geométrica de más belleza y misterio, creo que es el mayor hallazgo en mis obras)"* (LCA/ D098)

El uso de la espiral en el proyecto de Castellón nos permite detectar el paralelismo existente entre los temas usados por Blasco en sus vidrieras y sus pinturas y esculturas.



Fig. 3: *Parroquia de San Saturnino, Alcorcón (1970)*

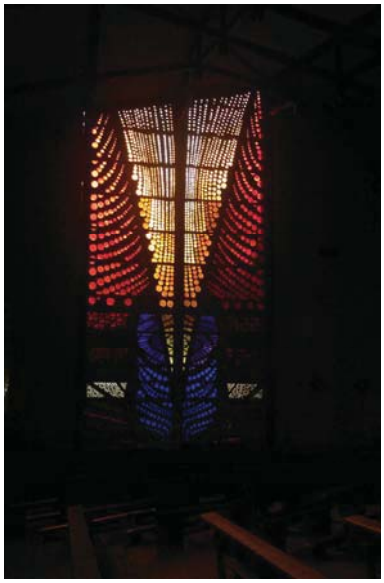
Sus series pictóricas de "espirales" o "desarrollos" cubren los años 1964 a 1968. Alguna espiral, como "Sobre la evolución primera" es expuesta en la prestigiosa Bienal de Sâo Paulo en 1967. Así explicaba Blasco sus trabajos de esta época, variando su interpretación de la espiral:

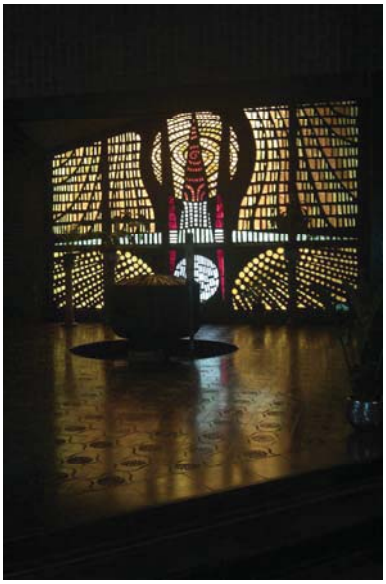
> *Opongo el equilibrio al caos social en que se ve obligado a vivir el hombre: al confusionismo de ideas que nos rodea quiero hablarle de un orden, de unas compensaciones. El resultado, ya lo veis, son estas experiencias que están a medio camino entre lo mágico y el abstractismo geométrico envueltas en la constante de unas espirales que, en mi lenguaje, simbolizan el confusionismo que envuelve con su dinámica la ley del equilibrio* (PIQUERAS MORENO, J. MATEO MARTÍNEZ, C, 2008: 126)

También es fácil encontrar similitudes entre sus "Objetos-idea", expuestos en el pabellón de España en la XXXV Bienal de Venecia en junio de 1970, y las notables vidrieras que realizó en esa época para las parroquias madrileñas antes citadas. De esta forma, los templos se convirtieron en una especie de taller urbano donde el artista experimentaba temas y técnicas, constituyendo un patrimonio artístico quizás desconocido por sus propios usuarios.

En este sentido es interesante verificar cómo Blasco utiliza un mismo tema adaptándolo a los distintos soportes utilizados. En sus pinturas las espirales se configuran con una técnica casi puntillista. En los objetos-idea la acumulación de piezas cerámicas de distintos tamaños, a modo de cuentas de un collar, crea las líneas curvas. En el caso de las vidrieras los elementos formadores son teselas de vidrio embebidas en cemento. La calidad cromática y ambiental lograda es proporcional al contraluz creado, por lo que se necesita una iluminación interior reducida.

Este último concepto encajaba muy bien con los planteamientos de Cubillo para sus templos posconciliares. Edificios sencillos, casi sin ningún tipo de decoración, en el que las vidrieras tenían una importancia capital para crear distintos ambientes. Sirvan de ejemplo las vidrieras de la nave y del baptisterio de la parroquia de San Fernando, donde las distintas orientaciones y usos demandaban colores distintos, elegidos por el artista con absoluta libertad.





Figs. 4 y 5: *Parroquia de San Fernando, Madrid (1970)*

Respecto a su temática, la abstracción "orgánica" de Blasco suscitó alguna polémica en los feligreses, pero sin duda no desentonaba con la sencilla arquitectura de Cubillo. La introducción de la abstracción en los templos casaba bien con las ideas posconciliares de reducir las imágenes al mínimo, al tiempo

que se recuperaba la fructífera relación que siempre mantuvo la Iglesia con el mundo del arte. La ausencia de figuración propiciaba una libertad expresiva que podía ser utilizada para la ambientación religiosa de las iglesias. Fisac lo equiparaba a composiciones simplemente armónicas de sonidos, carentes de ningún expresivismo descriptivo. (MORALES, 1960, 12)

La última colaboración entre Arcadio Blasco y Luis Cubillo se dio en la iglesia de Jesús de Nazaret, en Manoteras. Corresponde a la serie de iglesias proyectadas por Cubillo en los primeros años 70, todas ellas con una distribución en planta similar, con una sucesión de redientes con vidrieras girados 45º respecto a las direcciones principales. Esta curiosa circunstancia permite valorar en su justa medida la aportación del artista, comparando sus vidrieras en este templo con las que se colocaron en los otros.



Fig. 6: *Parroquia de Jesús de Nazaret, Madrid (1972)*

Mientras que en alguna de ellas los huecos se cierran, por ejemplo, con cuatro vidrieras de cuatro evangelistas, Blasco crea unas líneas sinuosas horizontales que parecen saltar de un paño a otro, como si a un plano continuo se le hubiera sometido a una serie de pliegues, pasando de la superficie plana al espacio. La abstracción de los temas, el manejo magistral del color y la luz o la búsqueda de tridimensionalidad están presentes en este conjunto, que se convierte en el colofón perfecto de la relación Blasco-Cubillo.

Una relación que, como hemos visto, permitió a Blasco desarrollar su arte sin demasiadas renuncias. Más allá del mero encargo, el trasvase de temas, formas y técnicas que se dio entre sus vidrieras y su obra artística enriqueció decisivamente los edificios religiosos de Cubillo.

Tal y como recordaba el artista, más allá de antagonismos religiosos o políticos, el punto de encuentro entre arquitectos y artistas estaba en que "*eran arquitectos en punta, se la jugaban, experimentaban y en eso coincidíamos*".

BIBLIOGRAFÍA

CENTELLAS SOLER, Miguel (2010): *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 213-253.

MORALES, Felipe (1960): *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*, Madrid, Librería Europa, 12.

PIQUERAS MORENO, José y MATEO MARTÍNEZ, Carlos (comisarios) (2008): *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, Alicante, Museo Universidad Alicante.

PERARNÁU, José (1967): "Seminario Diocesano de Castellón de la Plana", *ARA. Arte Religioso Actual,* 12 (abril), 15-21.

FERNÁNDEZ DEL AMO GÓMEZ, Bruno (2008): *Arquitectura y arte sacro en Madrid. 1950-1970.* (ETSAM, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica), 12-13.

VV.AA. (2007): *Arquitectura de Madrid. Periferia,* Madrid, Fundación COAM, 223 y 229.

VV.AA. (2008): *Legado 03. Luis Cubillo de Arteaga,* Madrid, Fundación COAM.

FUENTES DOCUMENTALES

Legado Luis Cubillo de Arteaga (LCA), depositado en el Servicio Histórico de la Fundación COAM.

Archivo del Arzobispado de Madrid

OTRAS FUENTES

Entrevista realizada al artista Arcadio Blasco el 5 de junio de 2010 en Mutxamel (Alicante).

RESISTENCIAS ARQUITECTÓNICAS EN EL ESPACIO URBANO ESPAÑOL: EL CASO DE SANTIAGO CIRUGEDA

David Moriente Díaz

Investigador visitante en URF d'Etudes Ibériques et Latinoamericaines.
Centre de Recherches interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporaines.
Paris IV – Sorbonne. david.moriente@hotmail.com

RESUMEN
Esta comunicación tiene como finalidad establecer una panorámica del trabajo de Santiago Cirugeda Parejo (Sevilla, 1971), paradigma de un modo alternativo de concebir la arquitectura hacia *nuevas prácticas de construcción de espacio social*. Se ha efectuado el abordaje del objeto —las acciones e intervenciones arquitectónicas— con un prisma que se encontrara próximo a los estudios de cultura visual desde su vertiente sociológica, por razón de la impresión que labran dichas acciones en el devenir social de la ciudad. Queremos destacar la trascendente ambivalencia de la arquitectura no sólo como un *procedimiento de representación institucional del acto arquitectónico* —impuesto por los condicionantes propios de la arquitectura en tanto que agente colectivo que convoca diversas entidades individuales, económicas, políticas, ideológicas...— sino también como la *estrategia de formalización de ficciones* que derivan de lo arquitectónico y lo urbano en tanto que hechos culturales. Para tal fin atenderemos a las realizaciones arquitectónico-socio-artísticas del colectivo encabezado por Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas, mediante la insumisión ciudadana, la subversión de la planificación urbana (tal y como se entiende en algunos contextos) y, sobre todo, la presentación de rutinas utópicas ejecutables.

PALABRAS CLAVE
Arquitectura, arte contemporáneo, espacio público, urbanismo, vivienda, estrategias de ocupación, Santiago Cirugeda.

KEYWORDS
Architecture, contemporary art, public space, urbanism, dwelling, squatting strategies, Santiago Cirugeda.

INTRODUCCIÓN

El siguiente texto tiene el propósito de establecer una panorámica del trabajo del arquitecto sevillano Santiago Cirugeda Parejo (1971), paradigma de un modo alternativo de concebir la práctica arquitectónica hacia los derroteros de la *construcción del espacio social*. En esta misma tarea de la concepción socio-espacial se han embarcado arquitectos con cierta proximidad generacional, aunque con diferentes trayectorias profesionales, como Andrés Jaque, Enrique Krahe, José Selgas y Lucía Cano, Eva Morales, Rubén Alonso y David Cañavate (La Panadería), Victoria Garriga y Toño Foraster (AV62)[1]. Para nuestro análisis se ha efectuado el abordaje del objeto —las acciones e intervenciones arquitectónicas de Cirugeda— con un prisma que se encontrara próximo a los estudios de cultura visual desde su vertiente sociológica, motivada por las huellas que imprimen dichas acciones en el devenir social de la ciudad. Queremos destacar la trascendente ambivalencia de la arquitectura no sólo como un *procedimiento de representación institucional del acto arquitectónico* —impuesto por los condicionantes propios de la arquitectura en tanto que agente colectivo que convoca diversas entidades individuales, económicas, políticas, ideológicas...— sino también como la *estrategia de formalización de ficciones* que derivan de lo arquitectónico y lo urbano en tanto que hechos culturales.

Diferentes autores en los últimos años se han preocupado de las implicaciones políticas, estéticas y sociales de esta cuestión tanto en el contexto español como en el internacional. Por ejemplo los trabajos de Félix Azúa en *La arquitectura de la no-ciudad* (2004); los de Manuel Delgado, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos* (1999), *La otra cara del "Fòrum*

[1] A este respecto es interesante el artículo que Anatxu Zabalbeascoa, colaboradora habitual en la revista *Arquitectura Viva*, escribió para *El País Semanal*, "Arquitectos críticos constructivos. Nuevas generaciones, nuevas respuestas", 10 de octubre de 2010.

de les Cultures, S.A.": diez razones para no ir al Fòrum (2004) o *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"* (2007); o el de Iria Candela *Sombras de ciudad. Arte y transformación en Nueva York, 1970-1990* (2007). También son significativas las aportaciones del Coloquio Internacional de Geocrítica, dirigido por Antonio Remesar en la Universidad de Barcelona, *Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008*, entre las que destaca la de Gisele Freyberger, "El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos" o la de Renata Moreira Márquez, "Ciudades expuestas: una taxonomía de lo público en arte". Asimismo, revistas como *Lars. Cultura y ciudad* o *Barcelona-Metrópolis. Revista de información y pensamiento urbanos* y, desde una perspectiva más escorada hacia la geografía urbana, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, dedican sus esfuerzos a exponer los últimos análisis sobre este asunto con los textos de, entre otros especialistas, Horacio Capel, Juan José Lahuerta, Anatxu Zabalbeascoa, Vicente Sánchez-Biosca, José Luis Pérez Pont o Enric Bou.

CONDICIONES DE EMERGENCIA PARA UNA REFORMULACIÓN DE LA CIUDAD

El argumento de las nuevas generaciones de arquitectos se dirige a incentivar al ciudadano para que fomente comportamientos acordes a un espacio más vivible. Una idea que ya aparecía en protosocialistas como Owen, Saint-Simon o Fourier: los planes de renovación del tejido social a través de la renovación arquitectónica, con la hipótesis de que una organización cartesiana conduciría al orden social. Pero hoy la diferencia estribaría en que esa modificación debe progresar gracias a los vertiginosos procedimientos de ramificación que actúan horizontalmente a través de redes sociales. Las recientes muestras de movimiento colectivo como *Democracia Real Ya*, *V de Vivienda* o *Movimiento de Indignados 15 de Mayo* explican esa hipótesis de regeneración surgida en los ciudadanos y no de aquellos que los administran; al mismo tiempo proponen alternativas al *modus vivendi* actual que traigan consigo una manumisión de los urbanitas con respecto a la opresión de los mercados. La arquitectura y el urbanismo son, por su naturaleza, entelequias formadas por agentes colectivos sumamente complejos conectados entre sí y, a través de correas de transmisión, con lo económico. El modelo urbano contra el que se rebelan es el que se ha impuesto en los últimos cincuenta años, una suerte de insaciable monstruo que engulle no sólo los limitados recursos naturales sino también los acervos culturales y, en su metabolismo acelerado, lo convierte todo en las urbes actuales que, rápidamente tienden a una homogeneización sin precedentes: archipiélagos de riqueza rodeados por un creciente océano de pobreza, muy extendidos en el Tercer Mundo y cada vez más frecuentes en los llamados países desarrollados, lo que el teórico y urbanista Mike Davis ha

denominado certeramente como el avance global de "las áreas urbanas hiperdegradadas" (DAVIS, 2007: 40-72).

A la vista de estos pronósticos tan poco halagüeños, se están reiterando los ataques (a través de la crítica y la intervención directa) que intentan dinamitar los pilares de la creación de individuos absolutamente dóciles insertados en un paisaje cúbico con sempiternos mensajes publicitarios. Asimismo, se busca insistentemente el efecto *urbeformador* que se llevó a cabo mediante el milagro del Guggenheim-Bilbao: cualquiera que haya visitado la ciudad en los años setenta hubiera pensado en la imposibilidad de cielos azules sobre la ribera del Nervión, la *tough city* ("la ciudad dura", como llamaba Frank Gehry a Bilbao[2]) era el escenario más adecuado para una distopía tecnológica que para un ensayo de mutación urbana, industrial y cultural. De este modo, también, se puede comprender el ejemplo de Barcelona, una de las ciudades españolas (junto a Bilbao) más transmutadas mediante las estrategias del *city marketing*; afectada de un manierismo *high tech* que recorre desde la Villa Olímpica hasta la remodelación especulativa del área del Besòs y el Maresme para acoger el final de la Diagonal y el Fòrum Universal de las Culturas, imágenes que se pueden identificar en una película tan *spot* publicitario como *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). El historiador y antropólogo Manuel Delgado ha analizado minuciosamente este proceso y expone sin ambages lo que es Barcelona hoy (y, por extensión, muchas otras ciudades): "modelo o prototipo de ciudad-fábrica, urbe convertida en enorme cadena de producción de sueños y simulacros, que hace de su propia mentira su principal industria y que hace de su componente humano un ejército de obreros-prisioneros" (DELGADO, 2010: 14).

Pero en las regiones poco iluminadas de este proceso se pueden encontrar los ejemplos de *edificios-residuo*, *arquitecturas-no-vivas* o *zombitecturas*, complejos y edificios que nacen (por decirlo de algún modo) ya muertos y que quedan abandonados debido a la imposibilidad de ejecutar su obra y mucho menos mantenerla posteriormente. Dos ejemplos de presagio con un destino moderado a fuerte son la Cidade da Cultura de Galicia en Santiago de Compostela o la Ciudad de la Justicia en Madrid[3]; un fenómeno que no es patrimonio exclusivo del carácter hispano pues este mismo de situaciones de despilfarro y desidia constructiva se da en Italia: a este respecto es sumamente revelador el visionado del documental de Benoit Felici *Unfinished Italy* (2011), un recorri-

[2] Véase el documentado ensayo sobre la génesis del (aún hoy) controvertido museo, de Joseba Zulaika (1997). *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid: Nerea, p. 97.

[3] Léase el excelente (y muy reciente) artículo de Rafael Jackson "Construcciones Carpe Diem, Inc." donde trata la problemática de estás ciudades culturales de apariencia fantasmal e inacabada. Cf. http://www.80grados.net/2011/11/construcciones-carpe-diem-inc-2/. [Consulta: 20 de noviembre de 2011].

do por las ruinas contemporáneas que ni siquiera han llegado a ejercer la función para la que se diseñaron.

CASO DE ESTUDIO DE *RECETAS URBANAS*: COLECTIVO ARQUITECTÓNICO Y ESTRATEGIAS DE INSUMISIÓN CIUDADANA.

La obra de Santiago Cirugeda se sitúa en una intersección de cuestiones temáticas de difícil formulación: la ciudad ideal, la ciudad real, el espacio público y la negativa a entregarse dócilmente, o dicho en otros términos, la resistencia ante los mecanismos que permiten la edificación. Entre los sectores conservadores de la práctica constructiva, se percibe a Cirugeda como un advenedizo etiquetado, con cierto tono despectivo, de "artista"[4]; por otra parte, él mismo se presenta como alguien "que es más ciudadano que arquitecto"[5]. En realidad, Recetas urbanas es un colectivo que ejerce actos de resistencia frente a la arquitectura legal que se impone gracias a las facilidades otorgadas por los propios ciudadanos mediante la sumisión económica. Fundado hacia 1997 por Santiago Cirugeda, ha contado como miembros estables con los arquitectos Gianluca Stasi, Harold Guyaux, Alejandro Bonasso, Alice Attout, Cláudia Gonçalves, Alessandro Zorzetto, Tânia Magda Santos, Guillaume de Meigueux, Gergely Kukucska, Román Torre, Carlo Magoni, Mónica Blanco y Ana María Orduz.

Aunque las "recetas urbanas" del colectivo se dividen en distintas referencias (ocho en total, de la A a la H) en definitiva se pueden reducir a dos grupos temáticos: por un lado, las aplicaciones que tienen como finalidad trastornar o minar (antes que destruir) los pilares básicos de un tipo de arquitectura y urbanismo que no satisfacen a una gran cantidad de ciudadanos y que orientan a estos en la búsqueda de una mejora de su espacio privado; por otro, las fórmulas encaminadas a producir efectos que transformen no sólo el espacio público sino también a sus usuarios. Dichas características quedan bien ejemplificadas en las dos primeras referencias: REF A Estrategias subversivas de ocupación urbana (que comprende las intervenciones 000 *Proyectar con luces*, 001 *Kuvas S.C.*, 002 *Andamios*, 003, *Prótesis institucional 1*, 004 *Casa insecto*, 005 *Casa rompecabezas*, 006 *MAD'03* y 007 *Ordenación y ocupación temporal de solares*), y REF B Vivienda (hasta el momento con las siguientes ejecuciones: 001 *Propiedad horizontal derivada en vertical*, 002 *Vivienda ilegal – La casa de Pepe*, 003 *Sábanas rígidas*, 004 *Casa "Pollo"*, 005 *Viviendas en azoteas* y 006 *Basauri + Matrix*).

[4] Según Luis Fernández-Galiano, director de la revista *Arquitectura Viva* y catedrático de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, es un "artista que hace cosas con la arquitectura pero que no tiene mucha importancia dentro de la profesión" (cita textual). Conversación con el autor de este ensayo en enero de 2011.
[5] Entrevista a Santiago Cirugeda en *Singulars*, TV3, 13 de diciembre de 2010.

REF A. ESTRATEGIAS SUBVERSIVAS DE OCUPACIÓN URBANA

Hablaremos en primer lugar de la "Referencia A", aquella que integra las *estrategias subversivas de ocupación urbana* y cuyo denominador común es el uso de procedimientos arquitectónicos para destacar la recuperación de un determinado espacio desaprovechado y su ulterior ocupación en beneficio de la comunidad; el objetivo principal sería, pues, la fundación de células autogestionadas y, al mismo tiempo, conscientes de su potencial constructivo. Con estas tácticas, además, se fundan de manera secundaria vínculos en los niveles básicos del *socius*, el familiar y el vecinal, que enriquecen considerablemente las acciones.

La primera de estas intervenciones, *Proyectar con luces* (1996), se efectuó en un barrio de extracción obrera de Sevilla, San Bernardo. En una performance donde colaboraron catorce vecinos (iluminación coreografiada de distintos puntos del espacio mediante unas mochilas de fluorescentes) se manifestaron abiertamente las necesidades perentorias del lugar a través de la participación ciudadana. Con *Kuvas S.C.* (1997) avanza en cuanto a complejidad y utilización de enseres propiamente arquitectónicos: con un contenedor de escombros se puede delimitar una cierta proporción de espacio público susceptible de ser *ocupado* por los vecinos como lugar de juegos, de reunión, de descanso... Tal y como lo enuncia Cirugeda, la creación de "una Reserva Urbana de Suelo Público utilizando los contenedores de escombros como base física para la instalación de equipamientos temporales" (CIRUGEDA, 2007: s.p.). Gracias a la interacción colectiva se produce un cambio cualitativo, pues en la lógica constructiva del capitalismo tardío el ciudadano es un objeto pasivo sometido a la coerción, y de este otro modo, se hace sujeto ejecutor en el proceso de desarrollo (a pequeña escala, obviamente) de planificación urbana.

Entre las obsesiones del colectivo —por decirlo de alguna manera— se encuentran los solares desocupados. Un solar es, por definición, una porción de terreno en un estado incierto, o bien recién demolida la edificación que lo ocupaba o esperando los preparativos de una construcción a medio plazo; un solar abandonado a su suerte es, por añadidura, una herida sin cicatrizar dentro del tejido urbano, aunque contiene en sí el potencial idóneo para desarrollar funciones educativas o lúdicas dentro de la comunidad. Los proyectos planteados por Cirugeda llenan esos vacíos con instalaciones que permiten a los vecinos actividades de reunión o utilizarlo como parque infantil, sobre todo esta última resulta muy necesaria en los cascos antiguos de ciudades como Sevilla y Madrid (donde se han llevado a cabo estos proyectos) dada la carencia de lugares públicos destinados al ocio de los niños. *Mad'03* sirvió para acoger al centro social El Laboratorio, desalojado de su ubicación anterior, en un solar de la calle Olivar, 48-50, en el madrileño barrio de Lavapiés. Cirugeda colaboró en esta acción con el desaparecido colectivo artístico El

Perro —ahora Democracia— y la Red de Kolectivos de Lavapiés en el Segundo Encuentro de Arte Experimental de Madrid MAD'03 (del 23 de octubre al 16 de noviembre de 2003); como en la anterior ocasión, la peculiar estructura del universo artístico le permite acciones que difícilmente se podrían materializar de otro modo dada su inherente naturaleza política. Cirugeda revela uno de los ardides que fueron clave para su formalización: "un artista de renombre internacional malversa una programación cultural ampliándola, al participar en el certamen de arte contemporáneo MAD'03, que ofrece un presupuesto de 2.000€ por proyecto, con el montaje de una estructura que formará parte de un centro cultural y social autogestionado por el colectivo El Laboratorio de Ideas" (CIRUGEDA, 2007: s.p.).



Fig. 1: *Mad'03 (Madrid, 2003)*



Fig. 2: *Andamios (Sevilla, 1998)*

Andamios (Sevilla, 1998), *Prótesis institucional 1* (Sevilla, 1998), *Casa Insecto* (Sevilla, 2001) y *Prótesis institucional 2* (Castellón, 2005, perteneciente a la REF C, denominadas como Arquitecturas colaborativas) fueron una tentativa de Cirugeda para poner a prueba el *asalto parasitario*. El añadido de pisos en altura es una técnica de ampliación bien conocida desde la antigüedad, también el artificio medieval del aumento de la superficie de la planta con respecto a la inmediatamente inferior; no obstante, una de las estratagemas más recientes es la anexión de cubículos a las fachadas, en proporciones casi epidémicas en los barrios más desfavorecidos de Hong Kong (figura, fachadas ilegales en Hong Kong). Parece factible que Cirugeda se haya basado en estos últimos para desarrollar los proyectos antes citados. En efecto, tiene algo de infección vírica el procedimiento con que el arquitecto justifica y delimita la acción. Por ejemplo, el punto número uno del programa de la intervención espacial *Andamios* consta de la siguiente secuencia de actos donde resulta

reveladora la importancia en el discurso escrito de cómo se debe implicar a un hipotético interlocutor para que tome conciencia del acto que puede ejecutar:

> "Solicitar en la Gerencia de Urbanismo de vuestra Ciudad (o similar) la correspondiente licencia de obra menor para pintar la fachada del inmueble al cual *te quieres* empotrar, incrustar, adosar o simplemente ampliar. 1. A. El grado de protección patrimonial del inmueble puede *obligarte* a firmar que *vas* a mantener el color que tiene, pero eso no es preocupante. 1. B. Si la fachada no necesitase pintura se pueden efectuar algunas pintadas llamativas para excusar el repintado de la misma" (CIRUGEDA, 2007, la *cursiva* es nuestra).

Sin embargo, algunas de las denominadas "prótesis institucionales" no son alegales en modo alguno. Amparadas en la libertad que confiere *la noción de lo artístico*, son extensiones no genéricas del edificio al que se adosan, el Pabellón de Finlandia y Espai d'Art Contemporani de Castelló. Para materializar este último, Santiago Cirugeda contó con estructuras metálicas de estabilización de fachadas, casetones de plástico reciclado para la piel del edificio-parásito y cerramientos acristalados que permitían la entrada de la luz natural; con el vago aspecto de una oruga peluda, se construyeron en total 264 metros cuadrados adosados a una de las fachadas principales del museo (figura). Actúan como *adiciones provisionales* —una noción, la de lo "temporal", que parece repugnar en arquitectura— pero también, y esto es significativo, como dispositivos prostéticos en el sentido de *suplementos*: cualquier "cosa o accidente que se añade a otra cosa para hacerla íntegra o perfecta" (DRAE, 2011). Si la institución es imperfecta y está coja ¿acaso sugiere Cirugeda de modo velado, que la mejor opción para su desarrollo óptimo sería un apoyo firme que permita el equilibrio del sistema y la interrelación con los ciudadanos?

Son innumerables los obstáculos con los que se tropiezan los ciudadanos para hacer uso del espacio público, si partimos de la premisa de que éste, en cierto modo, no es más que el residuo del espacio privado. O dicho de otro modo: las calles y plazas se están convirtiendo gradualmente en *lugares de tránsito* —un poco a la manera de los *junkspaces* de Koolhaas— situados entre un ritual de consumo y otro. Una de las mejores reflexiones en esta dirección se halla en el trabajo del artista británico Nils Norman (Sussex, 1966), quien ha detectado ese imparable proceso por el que la ciudad intenta desalojar de sus calles a aquellos que están excluidos socialmente mediante una serie de mecanismos tales como colocar pinchos en los sotabancos de los edificios, rejas en soportales, asientos incómodos y divididos que imposibilitan su uso como lecho o la colocación de vallas en determinados lugares para regular el flujo de los peatones e imponerles un trayecto no-libre.





Fig. 3 y 4: *Prótesis institucional 1 (1998) y 2 (2005)*

El *blindaje callejero* junto a la *arquitectura antimendigo*, en definitiva, transfieren propiedades reguladas del espacio privado al cada vez más recortado espacio público. La ciudad intenta expulsar a aquellos que no llegan a poseer el derecho a la vivienda y cuyo lugar es la calle de igual modo que un organismo se defiende de un cuerpo extraño. En el actual mundo globalizado, la pobreza y la desigualdad no sólo impiden el acceso a los bienes de la sociedad de consumo sino que desterritorializan al individuo en su propia exclusión, transformándolo en un ente invisible y configurando, al mismo tiempo, una estructura social ominosa en los países del primer mundo que Cristovam Buarque ha denominado como *apartheid social* (BUARQUE, 2010: 29, 234-236).

REF B VIVIENDA

Habría que prestar atención al artículo 25.1 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948): "toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure [...] la vivienda"; más tarde, el artículo 47 de la actual Constitución Española (1978) manifiesta que "todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada". Especial cuidado requiere la frase que va a continuación: "los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación". ¿De quién depende ese "interés general"? Leída con la perspectiva del futuro, es inevitable el esbozo de una mueca mientras todavía resuena el estruendo nada figurado de la burbuja inmobilia-

ria que explotó en 2008 en España[6], coincidente con (o a consecuencia de, como se prefiera) la caída de los mercados en Estados Unidos, provocada por la bancarrota de las entidades financieras dedicadas a satisfacer hipotecas-basura. Uno de los pilares sobre los que se sostiene endeblemente el sistema capitalista es, por supuesto, el dedicado a la producción de vivienda (y con "producción" nos referimos a la derivada del ensamblaje fordista) y la consecuente transferencia de capital que vincula ambos en un círculo vicioso. El derecho de los ciudadanos a vivir dignamente ha desembocado en la rendición incondicional de estos, cautivos de un poderoso mecanismo de control: el miedo al futuro aprovechado por los bancos. No es de extrañar la emergencia de reacciones dentro del arte y la arquitectura (en algunos casos virulentas) que proponen una vía donde la vivienda se supedite al individuo y no al revés.

He aquí los proyectos, entre lo factible y la utopía, inscritos en la "Referencia B" de Recetas Urbanas. De ellos, quizá el más meditado es *Propiedad horizontal derivada en vertical* (Sevilla, 2001) donde Cirugeda expone su arsenal de ideas que buscan los vacíos legales para levantar edificaciones adheridas —literalmente— a otras ya existentes. Es un ejemplo de cómo la forma constructiva se puede desarrollar en función no sólo de los condicionantes físicos sino también jurídicos. La premisa inicial de la que parte es "buscar una estructura legal y constructiva *que permita conectar espacios pertenecientes a distintos propietarios* de inmuebles de un mismo bloque de pisos, constituido y regulado por la Ley de Propiedad Horizontal y el Código Civil [...] cuyo fin último tiene como objetivo *la construcción de una configuración espacial habitable que recorra de manera invisible el cuerpo del edificio afectado*" (CIRUGEDA, 2007: s.p. La cursiva es nuestra). El arquitecto delinea meticulosamente el rodeo legal mediante los contratos de arrendamientos parciales que permiten ubicar las estructuras sustentantes, los módulos que conectarán los conductos de circulación de los patios, la colocación de la arquitectura mobiliaria en la cubierta y las obras e instalaciones habituales (demolición, albañilería, pintura, electricidad, conducción de agua, etcétera). El conjunto final recuerda vagamente a alguna de las realizaciones del metabolista japonés Kishô Kurokawa, al Archigram Group o al espacialismo de Yona Friedman; todos ellos arquitectos inscritos en proyectos visionarios y utópicos.

Desgraciadamente la obra nunca llegó a ejecutarse (o eso habremos de afirmar para mantener el anonimato del constructor). No obstante, Cirugeda ya había transgredido *de facto* las ordenanzas de urbanismo de Sevilla en el año 2000 con *Vivienda ilegal – la casa de Pepe*. En aquel trabajo fue vital la autoconciencia de la insubordinación civil que estaba cuestionando e infringiendo las normas. La abierta oposición al historicismo caduco imperante en

[6] Alejandro Bolaños, "La crisis que Solbes llamó crisis", *El País*, 22 de junio de 2008; "La ministra de Vivienda no opina", *El País*, 25 de julio de 2007.

los cascos antiguos legitima esta acción de Cirugeda contra las hipotéticas señas de identidad que "se quieren mantener intactas y que sirven de reclamo turístico" y añade, "que van convirtiendo la ciudad en un organismo inmóvil y estéril; un parque temático habitable, una ciudad espectacularmente muerta" (CIRUGEDA, 2007: s.p.). El proyecto se articuló en la siguiente secuencia: desobediencia civil (la necesidad de ser ilegal, la legalidad, el problema, la ilegalidad, la emancipación), unidad de ejecución (sujeto, colaboradores, materiales, descripción, superficie), antecedentes (artículo 47), estrategia y proceso (autodenunciarse) y evaluación (Plan Urban de Sevilla).





Figuras 5 y 6:
Ordenación y ocupación temporal de solares (2004)

CONCLUSIONES

Antes de anotar los nodos sobre los que, finalmente, se establece la membrana reactiva contra el modo capitalista de construir, edificar y urbanizar, habremos de comprender que sus componentes no han surgido *ex novo* en Santiago Cirugeda ni en otros compañeros de generación. Hay, por decirlo así, una configuración general que se ha procesado con la amalgama del pensamiento de los últimos treinta o cuarenta años; un sentimiento universal de naufragio en el mundo urbano que se halla en las páginas de Marc Augé, Vicente Verdú, Guy Debord o Fredric Jameson entre otros, pero sobre todo presente en la literatura contemporánea que acoge los relatos descarnados y de deshumanización del entorno ciudadano de J. G. Ballard, Chuck Palahniuk, Michel Houllebecq o Don DeLillo, por citar algunos ejemplos destacados, aunque la nómina de autores se podría ramificar considerablemente a través de la activación de influencias. A pesar de que el trabajo de Cirugeda y de otros similares tienen una voluntad de expresar una señalización de la esperanza en nuevas formas de ciudad más humanas, resulta paradójico que, en cierto modo, se inscriban dentro de este contexto cultural y, asimismo, formalicen un mensaje de denuncia: se hace necesario un combate no sólo contra un sistema (económico) que marca la trayectoria de los individuos bajo una aparente sensación de libertad a través de los mecanismos de consumo y que instituye jaulas doradas, sino también contra los elementos físicos que confinan realmente, a través de sus dispositivos construidos, a la sociedad en su conjunto.

Así, a la luz de las obras-intervenciones expuestas, y su consecuente invisibilidad en el conjunto de la sociedad urbana, podemos inferir de ellas los cinco rasgos que permiten pronosticar la tendencia hacia una "postposmodernidad" o una "era de la postración" aplicables tanto a la arquitectura y el urbanismo como al resto del tejido social del siglo XXI:

— **Redefinición de la arquitectura**. Expresada como el *conjunto de enunciados de edificación que atraviesa la historia en tanto que aparato o dispositivo de sujeción individual y colectiva, sometido a las condiciones que imponen y regulan los distintos sistemas de cada estrato temporal*. En esta misma línea de pensamiento, resulta certera la definición de Deyan Sudjic de las *arquitecturas del poder*: "Los edificios son indicadores históricos que muestran el paso del tiempo y los cambios de regímenes; no es de extrañar que los dirigentes totalitarios siempre hayan tendido a destruir los edificios que los hacían sentirse incómodos o amenazados" (SUDJIC, 2010: 198).

— **Vivienda**. Surgida como necesidad primaria, ha devenido símbolo de estatus y/o icono de poder, en parte a consecuencia del factor antes indicado. Aunque el proceso es más complejo, se puede observar con nitidez cómo, a

través de los enrarecidos procesos mercantiles, se ha pasado de un *derecho natural de disfrute* a una *obligación artificial de adquisición*.

— **Ciudad**. Soporte publicitario sobredimensionado o, en términos políticos, el escenario idóneo donde se representa el simulacro de la democracia liberal estándar. También es el conjunto de industrias deslocalizadas que producen masivamente objetos de consumo, entre los que se cuenta la vivienda.

— **Espacio urbano**. El espacio se configura como la matriz contenedora tanto de los objetos como de los sujetos; el espacio urbano se hace inteligible para los individuos gracias a la interfaz generada por ellos mismos, la retícula construida, que desempeña el papel negociador entre lo natural y lo cultural.

— **Sumisión vs. insumisión (ciudadana)**. Actos productivos de índole arquitectónica que van más allá de la protesta y que se prolongan más allá del tiempo de su representación formal. Están bien estudiados los movimientos colectivos que han ido sucediéndose desde la segunda mitad del siglo XX enfrentados a las opresiones políticas de toda índole (París, Praga, Washington, Pekín, Santiago, Buenos Aires, Lisboa...), pero lo destacable es la conciencia que han adquirido los ciudadanos con respecto a la manera de desarrollar *nuevos canales de expresión alternativos* al pensamiento hegemónico. En este sentido resulta sugestiva la foucaultiana propuesta del artista Marcelo Expósito cuando acuña su hipótesis discursiva de la desobediencia civil en tanto que "hipótesis imaginativa" (EXPÓSITO, 2004: 166-197).

BIBLIOGRAFÍA

AMENDOLA, Giandomenico (2000), *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid: Celeste

BUARQUE, Cristovam (2010), *Un nuevo mundo feliz. Diccionario personal de los horrores y las esperanzas del mundo globalizado*, Madrid: Taurus

DAVIS, Mike (2007), *Planeta de ciudades miseria*, Madrid: Foca

DELGADO, Manuel (2007), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*, Madrid: Catarata

EXPÓSITO, Marcelo (2004), "Desobediencia: la hipótesis imaginativa". En RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid: Cátedra

GUEVARA, Ernesto (2005), *La guerra de guerrillas*, Tafalla: Txalaparta

LAWRENCE, Thomas E. (2004), *Guerrilla*, Madrid: Acuarela
MORIENTE, David (2011), "Visiones urbanas: la ciudad como crisol en el arte", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XV, nº 352, http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-352.htm
MORIENTE, David (2011), "Pauperismo y márgenes en el arte contemporáneo", *Barcelona Metrópolis. Revista de información y pensamiento urbanos*, nº 8, p. 60-63
SUDJIC, Deyan (2010), *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*, Barcelona: Ariel

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA DE SANTIAGO CIRUGEDA

AA VV (2008), *Deconstruye tu ciudad*, Espacio Escala, Sevilla, del 3 de abril al 25 de mayo de 2008, Sevilla: CajaSol, Obra Social
CANALE, Male (2009), *Cromos de geografía humana. 2, Quatre parets i un sostre*, Figueras: Museu de l'Empordà
CHINCHILLA MORENO, Izaskun (2006), *Jornada I, los jóvenes y la vivienda*, 6 de marzo de 2006, Guadalajara, Teatro Buero Vallejo, Toledo: Fundación Civitas Nova
CIRUGEDA, Santiago (2007), *Situaciones urbanas*, Barcelona: Tenov
CIRUGEDA, Santiago (2009), *Guía didáctica de la exposición La socialización del arte o el sistema de protección de testigos*, Espacio Iniciarte, septiembre/noviembre 2009, Sevilla: Consejería de Cultura de Sevilla
MORIENTE, David (2010), *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra
PARRAMÓN, Ramón (2010), *Catalitzadors, art, educació, territorio*, Barcelona: Arts Santa Mònica, Àgora Solucions Logístiques

ENTORNO URBANO Y ESCULTURA PÚBLICA: EL MONUMENTO A AGUSTÍN ARGÜELLES. UN CASO DE TRASLADOS, RESTITUCIONES, DESVIRTUALIZACIONES

María Dolores Arroyo Fernández

Profesora Titular de Arte Contemporáneo. Facultad Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid
mdarroyo@ccinf.ucm.es

RESUMEN
Esta comunicación quiere reconsiderar una cuestión que la historiografía del arte suele dejar a veces de lado, más atenta a valoraciones específicamente estilísticas y formales. Sin eludir estos aspectos tan importantes del análisis, se propone establecer el papel que cumple la escultura en su entorno urbano. En este caso, y como parte de investigaciones más amplias, se focaliza en el Monumento a Agustín Argüelles, en el barrio madrileño que lleva su nombre; obra que forma parte de un proyecto de esculturas monumentales inauguradas en 1902, con motivo de la coronación del rey Alfonso XIII. Se sigue los pasos de esta escultura pública en los distintos lugares en donde ha sido colocada y se informa de algunas restauraciones a las que se ha sometido. Entre otras razones, las funcionales y especialmente urbanísticas son las que han provocado tantos traslados, desvirtuando la obra en sus aspectos comunicativos con objeto de acomodarse a las exigencias de los nuevos tiempos. De esta manera se pretende establecer un modelo de estudio integral extensible a otras obras y sectores de Madrid.

PALABRAS CLAVE
Madrid, Agustín Argüelles, Barrio de Argüelles, Moncloa, Alfonso XIII, escultura monumental, escultura pública, entorno urbano, traslado, restauración.

ABSTRACT
This paper wants to reconsider a matter which art history tends to leave aside sometimes, as far as it usually gives more attention to stylistic and formal assessments. Without disregarding these important aspects of the analysis, we aim to establish the role of sculpture in its urban setting. In this case, and as part of wider research, we focus on the Monument to Agustín Argüelles, in the neighbourhood of Madrid that bears his name. This work forms part of a project of monumental sculptures opened in 1902, to commemorate the coronation of Alfonso XIII. It follows the steps of this public sculpture in the different places where it has been placed, and informs about some restorations that have been carried out. Funtional and urbanistic reasons have caused so many relocations, distorting the communicative aspects fo the sculpture as adapting to the demands of new times. This approach is intended to establish a case study applicable to other artistic works.

KEYWORDS
Madrid, Agustín Argüelles, Argüelles's Neighborhood, Moncloa, Alfonso XIII, monumental sculpture, public sculpture, urban surroundings, transfer, restoration.

JUSTIFICACIÓN, PLANTEAMIENTO DEL TEMA Y OBJETIVOS

Para iniciar esta comunicación se reconsideran aquellas palabras con las que el catedrático Carlos Pérez Reyes –especialista en escultura contemporánea y director de grupo de investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea– comenzó su capítulo dedicado a la Escultura del siglo XIX en un libro de autoría triple, cuya primera edición se publicó a finales de los años setenta. Las palabras a las que se hace referencia dicen lo siguiente: "Una grave castración se observa en nuestra historiografía artística: la ausencia de estudios que analicen la correspondencia y relación de la evolución formal y estilística, que es la base de nuestra disciplina (se refiere a la historia del arte), con la sociedad en la que se desarrolla y en la que en mayor o menor medida está incardinada" (PÉREZ, 1979: 149).

Este déficit que Pérez Reyes revelaba entonces, se ha ido salvando puntualmente al cubrirse ciertas lagunas con estudios concretos o al sumarse investigaciones generales tales como las publicaciones de Marín Medina, Martín González, Salvador, Reyero, Álvarez, Diéguez Patao, Monte Sacristán etc. Sin embargo a día de hoy siguen existiendo muchos huecos especialmente en ese punto que él evidenciaba: la relación de la escultura y la sociedad. El ciudadano es el que se enfrenta diariamente a la estatuaria que se expone en un lugar público como es la calle; le sobreviene, le es impuesta.

Como miembro del grupo de investigación: Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, y en consonancia con las líneas y paráme-

tros definidos por dicho equipo, este texto pretende seguir un enfoque contextual en el análisis. Forma parte de estudios más amplios sobre la escultura del Ensanche (Carlos María de Castro, cuya Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de Madrid será aprobada en 1860), la continuidad o permanencia de dichas obras en su lugar originario o los traslados y consecuentes transformaciones hasta la fecha actual.

El marco espacial en donde se sitúa el objeto de este estudio son los distritos de Moncloa y Argüelles, dos zonas privilegiadas del Madrid del noroeste a las que se han impuesto continuas reformas. Al ser un lugar de acceso a la capital, la Plaza de la Moncloa y su prolongación hacia la calle Princesa, más su cercanía a la Ciudad Universitaria, esa superficie es sometida a distintos planes urbanísticos para readaptarla a las nuevas necesidades de tráfico y comunicaciones, exigencias culturales o socio-políticas. Sin embargo, parece que nunca acaba de encontrarse la fórmula ideal que combine funcionalidad, belleza o bienestar en ese entorno.

Acotando la zona a estudiar en un plano de Madrid de 1900, varias imágenes de época ilustran como era la entrada a la ciudad por la Moncloa (Fig. 1), en donde podía verse el Monumento Homenaje a Daoiz y Velarde (1822) de Antonio Solá[1], allí colocado desde 1901, mientras al otro extremo en la Calle Princesa (Fig. 2) casi inmediatamente se inauguraba el Monumento a Agustín Argüelles, que da nombre al barrio, obra del escultor José Alcoverro.

Una vez situados en el entorno (Moncloa y Argüelles), los objetivos específicos de este estudio son los siguientes:

- Análisis estético, funcional, comunicativo del Monumento a Argüelles y su interrelación con otras obras del proyecto y los distintos espacios en donde se ha ido colocando.
- Señalar algunas transformaciones generadas por las nuevas necesidades y funciones del entorno urbanístico.
- Establecer un modelo de estudio integral extensible a otras obras y sectores de Madrid.

EL MONUMETO A ARGÜELLES COMO PARTE DE UN PROYECTO DE HOMENAJES Y EMBELLECIMIENTO DE MADRID.

El 17 de Mayo de 1902, llegada su mayoría de edad, es coronado rey Alfonso XIII. Entre los actos, fiestas o eventos, el Monumento a Agustín Argüelles fue inaugurado con la asistencia del Rey el 5 de junio de 1902. Formaba parte de un proyecto más amplio en que fueron erigidas por el Ayuntamiento (alcal-

[1] Antonio Solá (1782-1861), la obra la realizó en 1822 en Roma, Mármol blanco Carrara, pedestal de Francisco Jarreño. Fernando VII fue el promotor del proyecto y pagado por el Cuerpo de Artillería.

de Alberto Aguilera) otras esculturas, e inauguradas en esa misma fecha. La finalidad fue embellecer la ciudad y la ocasión de honrar a ilustres personajes que han destacado en distintas disciplinas: desde el arte, la literatura hasta la política, como éste es el caso de Argüelles. (SALVADOR, 1989).



Fig. 1: *Entrada de la Moncloa, con la estatua de Daoiz y Velarde. Fuente: http://www.santoangel.info/asilo-santa-cristina/asilo4.htm*



Fig. 2: *Panorámica de la Calle Princesa en 1900. Fuente: http://urbancidades.wordpress.com/2008/03/20/documento-visual-del-barrio-de-pozas-de-madrid/*

En un trazado urbano en dos ejes que se cruzan, Moncloa/Princesa y Marqués de Urquijo/Alberto Aguilera, la colocación de las esculturas del proyecto municipal de A. Aguilera cobraba plenamente sentido. Se contaba entonces con la presencia de dos monumentos en los extremos de ambos ejes: el de Daoiz y Velarde[2] en la Moncloa y el Monumento a Colón[3], inaugurado en 1892 y que se alzaba en el centro de la Plaza de su nombre. Por tanto en el diseño del proyecto se valorarían las dos obras ya existentes en esos puntos, colocándose las nuevas esculturas en la línea que sigue los Bulevares de esa parte del Ensanche, justamente cada una en una glorieta o plaza. El camino previsto era el siguiente: desde la Ermita de San Antonio de la Florida, Marqués de Urquijo, Alberto Aguilera, Carranza, Sagasta, Génova (Fig. 3), y se remataba en la calle Velázquez con el retrato del que fue el constructor del Barrio de Salamanca. Así, puede seguirse el recorrido por los monumentos escultóricos tal y como se ubicaron y que fueron inaugurados ese 5 de junio de 1902, y entender la idea de un proyecto coherente, significativo y comunicativo. Sin embargo, y

[2] Esta obra neoclásica que se ha hecho tan popular estaba en Moncloa después de sufrir varios traslados anteriores, aunque éste lugar tampoco será el definitivo. Entre otros traslados y ubicaciones estuvo en 1879 en la fachada principal del Museo del Prado, y desde 1932 hasta hoy en la Plaza del 2 de Mayo.

[3] La obra fue realizada entre 1881 y 1885 por los escultores Jerónimo Suñol y Arturo Mélida como regalo de boda a Alfonso XII.

como se verá, alguna obra vio postergada su inauguración, mientras otra no se colocó en el lugar previsto originalmente.

El Monumento a Goya, realizado en bronce, mármol y granito, de Mariano Benlliure, que pensó exponerse al comienzo de la ruta, en la Ermita de San Antonio de la Florida, y que asumía un sentido en el itinerario del conjunto de esculturas que se localizaban en los Bulevares del Ensanche, nunca se colocó en ese lugar previsto sino en el Paseo de Coches del Retiro en 1902. El Monumento a Argüelles de José Alcoverro se erigió en la confluencia de las calles Alberto Aguilera/Princesa/Marqués de Urquijo (Fig. 4).

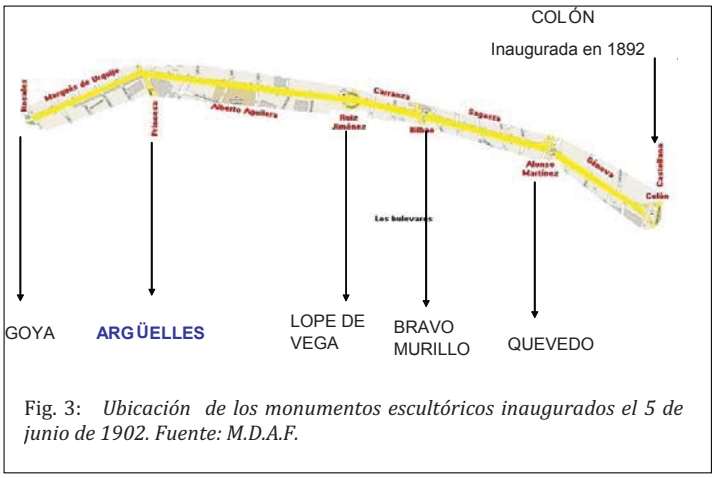


Fig. 3: *Ubicación de los monumentos escultóricos inaugurados el 5 de junio de 1902. Fuente: M.D.A.F.*

A continuación la estatua de Lope de Vega, de Mateo Inurria, que se colocó en la Glorieta San Bernardo (Plaza Ruiz Jiménez); seguidamente el grupo en bronce y pedestal de caliza dedicado a Bravo Murillo, de Miguel Ángel Trilles, en la Glorieta de Bilbao; el grupo escultórico formado por estatua de mármol y pedestal de piedra blanca caliza del Monumento a Quevedo, obra de Agustín Querol Subirats, en la Glorieta de Santa Bárbara (Alonso Martínez). Por último, la estatua de Jerónimo Suñol, que rinde homenaje al Marqués de Salamanca[4], fue inaugurada el 13 de abril de 1903, un año después y sin ningún acto solemne, desplazada un poco del eje principal del recorrido general, entre la calles Lista (Ortega y Gasset) y Velázquez (SALVADOR, 1989, 1990). Por tanto,

[4] El pedestal de mármol blanco es obra del arquitecto Pablo Aranda**.** La postura del marqués recuerda a la de Argüelles, de pie, relajado, la mano izquierda en el bolsillo y un pliego enrollado en la derecha.

las obras escultóricas nombradas se localizan en los dos ejes del trazado urbano, aunque con el paso del tiempo distintas incidencias provocarán traslados, reformas y como consecuencia algunos cambios, modificaciones, desvirtualizaciones incluso con respecto al proyecto original. Se tendría entonces a Daoiz y Velarde, Goya y Colón en puntos estratégicos importantes que hubieran dado sentido al proyecto en su conjunto.



Fig 4: *El Monumento a Argüelles en su ubicación original, Calle de la Princesa. Fotografía de 1931. Fuente: http://urbancidades.files.wordpress.com/*

La firma y fecha del autor (J. Alcoverro, 1902) del Monumento a Agustín Argüelles se encuentra en el lateral izquierdo del basamento (REYERO, 1999: 513-514). Es un tipo de estatua exenta sobre pedestal –el original es obra del arquitecto Francisco Andrés Octavio–. El retrato del homenajeado está tallado en mármol blanco de Italia, cuya superficie posee un tratamiento sinuoso y pulimentado muy acorde a una representación veraz del personaje.

El personaje retratado presenta al gran político, liberal y presidente del consejo de Ministros, autor de la Constitución de 1812, y que da nombre al barrio de Argüelles. Hijo de familia noble, nació en Ribadesella, Asturias, el 18 de agosto de 1776. Estudió leyes, estuvo en Londres en misión diplomática y luego fue Diputado en las Cortes de Cádiz. Redactó el preámbulo y articulado de la Constitución de 1812 (La Pepa). Son famosos sus discursos, abolió el tormento como medio de prueba para procesos criminales, castigó la trata de

esclavos, y defendió la libertad de prensa. Sufrió represalias con Fernando VII, y estuvo en presidio en el castillo de Alcudia (Mallorca). Fue liberado tras el Pronunciamiento de Riego para hacerse cargo del Ministerio de la Gobernación. Agustín Argüelles estuvo al destino de los cambios políticos de la época y vuelve gana de nuevo escaño en las Cortes, defiende la aprobación de la Constitución de 1837, que él asimismo redactara. Es elegido presidente del Congreso. Durante la Regencia de Espartero se le asigna el cargo de tutor de la Reina Isabel (calle Tutor). Durante los últimos años impulsó reformas en Madrid, junto a Martín de los Heros, amigo del político e intendente del Real Patrimonio. Murió el 26 de marzo de 1844, sus restos descansan en el Panteón de los Hombres Ilustres (ÁLVAREZ, 2003: 299).

El escultor José Alcoverro y Amorós (Tivenys, Tarragona, 1835 - Madrid, 1908) realizó de Argüelles un retrato elegante, vestido con largo gabán y chaleco. Adelanta la pierna derecha y junto a su pie izquierdo se posan en el suelo varios libros. Estilísticamente es realista y capta con gran fidelidad la representación de los rasgos faciales y atributos del personaje; para ello el escultor estudió la personalidad física y profesional de Argüelles. Lo representa en una actitud y ademán dialogante: la mano derecha sobre el pecho y con el gesto enérgico de la izquierda trata de convencer. Alcoverro era entonces un escultor de prestigio, formado en la Escuela Superior de Pintura y Escultura y en el taller del escultor valenciano José Piquer. En Madrid se presentó a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y obtuvo diversas Medallas[5].

ANÁLISIS DEL ENTORNO: LOCALIZACIÓN, TRASLADOS, REFORMAS Y RESTAURACIONES

Aunque en un principio se había pensado colocar el Monumento a Argüelles en el mismo eje, entre el Paseo del Pintor Rosales y el final de la calle Marqués de Urquijo, en el espacio para la actuación de la banda municipal, finalmente se instaló en calle de la Princesa cruce con Alberto Aguilera y Marqués de Urquijo, como se ve en la Fig. 4. Su orientación se hallaba en los ejes urbanos: N-O y S-E.

En 1967 se traslada desde su primera ubicación al Paseo del Pintor Rosales confluencia con el Paseo Moret dentro del Parque del Oeste (Fig. 5) para evitar problemas de tráfico (DIÉGUEZ, 1980: 1684). En 1995 se devuelve a un lugar cercano a su primer emplazamiento en la Calle Princesa, esta vez en la confluencia con la calle Quintana y Serrano Jover; en concreto se colocó en una acera central aislada en la parte central de la Calle Princesa (Fig. 6), cercana al edificio del Corte Inglés (MONTE SACRISTÁN, 2004: 287-288).

[5] Entre otras, la Segunda Medalla en la Exposición Universal de París (1889) y la Medalla Única en la Exposición Universal de Chicago (1893).





Fig. 5 (izq): *M. Argüelles en su ubicación en el Paseo de Rosales/Paseo Moret. Fuente: Diéguez Patao, 1980.*

Fig. 6 (dch): *Estatua de Argüelles en la Calle Princesa, esquina con Quintana y Serrano Jover. Fuente: Antehistoria.com*

La construcción de un túnel para vehículos en su mismo eje encajonó aún más la estatua en medio de un denso tráfico. Perdió entonces los espacios ajardinados y se llenó de mobiliario urbano. La orientación siguió su primera disposición en los ejes urbanos: N-O y S-E.

El día 7 de marzo de 2006 un conductor de 24 años perdió el control de su coche, se llevó un semáforo por delante y se empotró contra el pedestal. El impacto fue tan grande que provocó la muerte instantánea del conductor y la caída de la estatua de Argüelles, que perdió la cabeza y sufrió numerosos daños. El Ayuntamiento la retiró a los depósitos municipales para su restauración (EFE, 2006). En marzo de 2011 una vez restaurada, la estatua vuelve a ser colocada esta vez en el Paseo del Pintor Rosales esquina con Ferraz y mirando al sur.

Los continuos traslados van acompañados también de reformas y restauraciones, debido a las distintas incidencias, accidentes, especialmente en pedestales e inscripciones. Separado el monumento por una verja baja de hierro en una isleta ajardinada, el primer pedestal cilíndrico, de 5 metros de altura, en el que se alzaba la estatua de Argüelles fue obra del arquitecto consistorial Francisco Andrés Octavio (1846-1912). De piedra blanca y ornamentado de forma profusa, al frente se hallaba la figura de un ángel y detrás el escudo de Madrid con corona. En el centro del pedestal en orla se podía leer la siguiente inscripción:

El Ayuntamiento De Madrid, MCMII, Siendo Alcalde Don Alberto Aguilera.

Antes de su traslado al Paseo del Pintor Rosales en 1967, el monumento fue restaurado por el escultor Antonio Martínez Penella[6], catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, después de ser aceptado su presu-

[6] Penella era entonces Arquitecto Delegado del Patrimonio Artístico Municipal.

puesto de 125.000 pts., entre otros presentados[7]. Su proyecto, fechado el 22 de septiembre de 1965, consistía en restaurar la estatua de Argüelles en mármol blanco de Italia (nariz, manos, mangas pies, abrigo, accesorios) y hacer un pedestal totalmente nuevo de granito macizo de 2x1 sobre base de piedra de Colmenar de 1,24x125x50 de grueso, más transporte, colocación, andamiaje, grabación de leyenda, etc. El 2 de febrero de 1966 fue cuando la Comisión de Cultura del Ayuntamiento dispuso y dio el visto bueno a la restauración de Penella. El pedestal original: en forma de columna acanalada decorado con varias molduras ha desaparecido por un bloque cuadrangular prácticamente liso (AVM, 1966).

En 1995 el monumento fue nuevamente restaurado (AVM, 1995) cuando se colocó con el pedestal cuadrangular de granito en el emplazamiento de la calle Princesa confluencia Calles Quintana y Serrano Jover. Su nombre "ARGUELLES" se encuentra inciso en la peana en la que se apoya la estatua. En el boceto que aparece en *La Ilustración Española y Americana* (CUENCA, 1902: 251), figuraba el nombre completo. Al mismo bloque se le añade una placa con una inscripción en la que se leía lo siguiente:

> AGUSTÍN ARGÜELLES/ 1776-1844/. EN EL AÑO 1902/ EL AYUNTAMIENTO DE MADRID DEDICÓ ESTA ESTATUA A QUIEN FUE DIPUTADO DE LAS CORTES DE CÁDIZ/ Y REDACTOR DE LA CONSTITUCIÓN DE 1812/ PARA SOLEMNIZAR LOS ACTOS DE LA CORONACIÓN DE/ S. M. EL REY D. ALFONSO XIII/ SIENDO ALCALDE EL EXCMO. SR. D. ALBERTO AGUILERA.

Y más abajo:

> FUE RESTAURADA Y ERIGIDA EN ESTE LUGAR/ CERCANO A SU EMPLAZAMIENTO ORIGINAL/ SIENDO ALCALDE/ EL EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ DEL MANZANO/ Y LÓPEZ DEL HIERRO/ JULIO 1995.

Después de cinco años en que permaneció en los depósitos municipales, sometido a un nuevo proceso de restauración, debido al desgraciado accidente ya citado y por el intenso tráfico de la zona, el 18 de marzo de 2011 (PÉREZ MARTÍN, 2011) se traslada al lugar actual Paseo del Pintor Rosales con Ferraz, en la Plaza Marqués de Cerralbo. Se coloca sobre un nuevo pedestal, mucho más alto, sin leyenda, y una ligera decoración de molduras a manera de aristas verticales. La altura dificulta la visibilidad a pie de estatua, lo cual influye en la reducción de la percepción y apreciación del ciudadano en vista de cerca. Sin embargo, el espacio de la plaza y el próximo Templo de Debod con sus jardines, ofrece una amplia perspectiva visual del conjunto. La idea de preservar el monumento motiva el hecho de ser colocada la estatua a gran altura, además

[7] Como el presupuesto de 176.000 pts. presentado por el escultor Fernando Cruz Solís, fechado el 16 de septiembre de 1965.

de ser estudiado el giro del tráfico para evitar nuevos empotramientos en el monumento (Fig. 7 y 8).





Figs. 7 y 8: *Dos fotografías del Monumento Agustín Argüelles, en su actual emplazamiento Paseo Rosales/ Calle Ferraz, junio 2011. Fotos: M.D.A.F.*

La estatua de Argüelles ocupa ahora el lugar en donde antes estuvo localizado el Monumento a las Víctimas de la Aviación Militar. Esta obra de Manuel Delgado Bracquenbury (Brakenbury) realizada en 1918[8], ha sufrido de igual forma varios traslados hasta su actual emplazamiento en la terraza del Cuartel General del Ejército en donde puede verse una copia exacta desde 1995, siendo la original preservada en el Museo del Ejército[9]. La plaza del Marqués de Cerralbo que ocupaba entonces era un islote con árboles y terrazas de la cafetería cercana. Ahora es un lugar asfaltado, sin vegetación, rodeado de coches. Mientras, el espacio que ocupó la estatua de Argüelles en la calle Princesa, cerca del Corte Inglés, está hoy vacío. No es posible colocar nada –y menos una obra de arte– en un lugar abarrotado de reclamos publicitarios, carteles, luces y un exceso de mobiliario urbano. La escultura monumental va perdiendo entonces su sentido, se hace invisible o se convierte en un lastre que no acaba de encajar en un entorno urbano siempre cambiante. Es decir, deja de ser funcional, ya porque estorbe, porque pase desapercibida o porque se haya desvirtuado su objetivo comunicativo original. Habría que contar con los casos en

[8] El monumento formado por tres estatuas y pedestal con relieves es de caliza (piedra de Novelda) y granito (pedestal). Cronología: 1918/1995**.** El monumento original, del Ayuntamiento de Madrid, se realizó por subscripción popular y fue inaugurado por Alfonso XIII el 16 de junio de 1918 en la confluencia de la calle Ferraz y Paseo de Rosales.

[9] María Dolores Arroyo Fernández: *Diálogo de esculturas: Estética, metáfora y comunicación de la escultura monumental de la Plaza de la Moncloa de Madrid* , comunicación presentada en el II Congreso Internacional de Ciudades Creativas, celebrado los días 26 al 28 de octubre de 2011 en la Facultad de CC. Información (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II), UCM.

que determinadas esculturas públicas puedan ser destrozadas, ninguneadas o rechazadas por razones políticas o sociales.

Precisamente para evitar el deterioro deben estar protegidas o ser sometidas a especial vigilancia puesto que forman parte del patrimonio histórico-artístico de España. Así ocurrió también con el monumento a las Víctimas de la Aviación Militar, en el que influyeron razones climatológicas que deterioraba la piedra caliza con la que estaba trabajado ese conjunto escultórico, y hoy día colocado en un espacio aislado de los peatones y separada por verjas delante del Cuartel General del Ejército. Si en unos casos es la altura, el aislamiento por medio de vallas o verjas, en otros son las cámaras de video-vigilancia, como las que protegen las esculturas del Museo Público de Escultura de la Castellana[10], una zona regenerada, atendida urbanísticamente, precisamente por su función museística, y que intenta mantener su nivel de calidad.

De la misma manera que el Monumento de Argüelles, las otras obras del proyecto inicial han sufrido el traslado desde sus ubicaciones originales. Lope de Vega pasa de la Glorieta S. Bernardo a la Plaza Encarnación s/n.; Bravo Murillo, de la Glorieta Bilbao a Calles Bravo Murillo / José Abascal; Quevedo, de la Glorieta Santa Bárbara pasó a la Glorieta de Quevedo. El de Goya que se pensó ubicar al comienzo en Ermita S. Antonio Florida se inauguró finalmente en el Paseo Coches Retiro, y desde 1945 hasta ahora frente a la entrada lateral del Museo del Prado. La escultura del Marqués de Salamanca, de la confluencia de las calles Lista/Velázquez, posteriormente se colocó en la Plaza del M. Salamanca.

CONCLUSIÓN

A manera de conclusión es importante percibir a la ciudad como un organismo cambiante y comprender que sus valores, ideologías, formas de vida, población, han ido transformado también muchos de sus parámetros comunicativos. Ante tal evidencia, y además por los cambios generados en el trazado urbano, los proyectos urbanísticos y artísticos se van acomodando a las exigencias de los nuevos tiempos. Como consecuencia se producen nuevos diálogos, o se suprime o desvirtúa su sentido originario.

Por esa razón, algunos artistas contemporáneos realizan intervenciones sobre las esculturas del pasado. Se suman, se sobreponen o interfieren en los monumentos ya existentes. Se puede citar como ejemplo los eventos del Madrid Abierto dialogando con las esculturas del Museo de Arte Público de la

[10] María Dolores Arroyo Fernández: *Museo de Arte Público versus Madrid Abierto*, ponencia presentada en las II Jornadas Arte y Ciudad (23 y 24 Mayo 2008). Facultad de CC. Información (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II), UCM.

Castellana[11], como en la edición del Madrid Abierto del año 2006 en la que la artista Lorna Marti intervino con la obra Blend out en el Puente del Paseo de la Castellana: colgó desde él grandes lonas tapando o dejando invisibles las esculturas del Museo Arte Público. Además de un replanteamiento de los conceptos de lo público y privado, su intención fue provocar un impacto y efecto de llamada de atención sobre ese espacio museístico.

El objetivo casi siempre es generar una nueva lectura o llamar la atención sobre ellas. Las celebraciones de la Noche en Blanco, en las que los artistas intervienen en fachadas y monumentos escultóricos públicos, ocupan el espacio urbano –física o virtualmente– interactuando con otras obras allí existentes. Se trata de ¿Espectáculo más que Arte?, que atrae a mucho público, cuando no se incita a la participación activa, muchas veces dirigido por el artista "titular". Algunos creadores ya lo hicieron hace décadas, sobre todo en los años ochenta de la Movida madrileña: integrar el pasado y presente. Se puede citar a manera de recordatorio el caso de Ouka Lele y su obra Rapelle-toi Bárbara (1987); una fotografía y acuarela (Museo Municipal de Arte contemporáneo) que aborda el mito de Atalanta e Hipomenes en una intervención sobre el monumento escultórico más famoso de Madrid: La Cibeles. En definitiva reutilizan grandes obras maestras y generan otras nuevas, sin olvidar las obras de espontáneos o colectivos alternativos, en la línea de los que reclaman un uso más abierto y libre de esos espacios públicos.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, M. (2003), *Memoria Monumental de Madrid. Guía de Estatuas y Bustos.* Madrid. Ediciones La Librería.

CUENCA, C. L. de (1902, 30 abril), "Sobre el monumento a Agustín Argüelles". *La Ilustración Española y Americana*, p. 251.

DIÉGUEZ PATAO, S. (1980), "La Moncloa" en *Madrid,* n. 85, 14 de mayo. Madrid. Espasa Calpe.

MARÍN MEDINA, J. (1978), *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978).* Madrid. Edarcón.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1996), *El monumento conmemorativo en España 1875-1975.* Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico.

MONTE SACRISTÁN, M. A. (2004), *La escultura pública en el casco urbano de Madrid "1980-2000"*. Tesis doctoral, Codirectores: Antonio Zarco Fortes y Francisco Portela Sandoval. Tutor: José de las Casas Gómez. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. (Ficha 116, pp. 287-288).

[11] Idem, (ARROYO, 2008).

NAVASCUÉS, C. P., COSSÍO, A. M. de (1979), *Del Neoclasicismo al Modernismo.* Madrid. Ed. Alhambra. Historia del Arte Hispánico, t. V.

SALVADOR, M. S. (1989), "Monumentos escultóricos erigidos en Madrid para celebrar la coronación de Alfonso XIII". *Anales de Historia del Arte,* nº 1. Madrid. Universidad Complutense, pp. 306-307.

SALVADOR, M. S. (1990), *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936).* Madrid. Editorial Alpuerto.

REYERO, C. (1999), *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914.* Madrid. Ed. Cátedra, Cuadernos Arte Cátedra.

WEBGRAFÍA

Escultura urbana, "Monumento a Agustín Argüelles", *Revista de Escultura Pública*. http://www.esculturaurbana.com/paginas/alc002.htm (consultado el 1 octubre de 2011)

EFE (2006, 7 de marzo) "Un conductor muere al chocar contra una estatua en la calle Princesa de Madrid". http://www.elpais.com/articulo/espana/conductor/muere/chocar/estatua/calle/Princesa/Madrid/elpepucul/20060307elpepunac_2/Tes (Consultado 20 octubre de 2011)

EUROPA PRESS (2008, 17 de marzo) "Agustín Argüelles se muda al Templo de Debod" http://www.elpais.com/articulo/espana/Agustin/Arguelles/muda/Templo/Debod/elpepucul/20080317elpepunac_23/Tes (consultado el 20 octubre 2011).

PÉREZ MARTÍN, Miguel (2011, 18 de marzo), "El último vuelo de Argüelles" http://www.elpais.com/articulo/cultura/ultimo/vuelo/Arguelles/elpepucul/20110318elpepucul_12/Tes (consultado el 18 de octubre, 2011)

http://urbancidades.files.wordpress.com/2008/03/aberto-aguilera-con-princesa_1931.jpg (consultado el 18 de octubre de 2011)

http://www.fotomadrid.com/ver/564 (consultado 19 octubre 2011)

http://www.santoangel.info/asilo-santa-cristina/asilo4.htm (consultado el 22 julio de 2011)

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

AVM (Archivo de la Villa de Madrid) (1966), 47-253-19 (inventario 859)

AVM (Archivo de la Villa de Madrid) (1975), caja 260 (inventario 940)

AVM (Archivo de la Villa de Madrid): (1995), caja 71, nº 210 (inventario 940)

AVM (Archivo de la Villa de Madrid): (1995-98), caja 85, nº 224 (inventario 940)

LA MADRILEÑA CALLE DE ARTURO SORIA: ESCULTURA AL AIRE LIBRE Y URBANISMO VANGUARDISTA

Gianna Prodan

Crítica de arte, Escritora, Pintora
giannaprodan@gmail.com

RESUMEN
La calle Arturo Soria, también conocida como Ciudad Lineal o Ciudad Jardín e inaugurada en 1894 gracias al interés del ingeniero Arturo Soria, fue un proyecto pionero emergente de los criterios higienistas de ese tiempo. Después de su remodelación en 1966 y a pesar del tráfico pesado, hoy es un jardín continuo dignificado por un complejo monumental que incluyen cuatro trabajos escultóricos de algunos de los artistas relacionados con el Grupo "Seis Escultores".

PALABRAS CLAVE
Madrid, Escultura pública, Ciudad Lineal, Arturo Soria**,** Grupo Seis Escultores.

ABSTRACT
Arturo Soria street, also known as Lineal City or Garden City and inaugurated in 1894 thanks to the interest of the engineer Arturo Soria, was a pioneering project emerged from the hygienists criteria of the time. After its remodeling in 1966 and despite the heavy traffic, today it is a continuous garden dignified by several monumental complex including four works of some of the artists pertaining to the "Six Sculptors Group".

KEY WORDS
Madrid, Public sculpture, Lineal City, Arturo Soria, Six Sculptors Group.

La Calle de Arturo Soria, aunque de creación relativamente reciente, no desmerece en absoluto de las muchas calles históricas de Madrid. Fundada en 1894 con el nombre de Ciudad Lineal (porque esta calle, igual a lo que sucedió con la Gran Vía, fue literalmente fundada) debe su nacimiento a un proyecto absolutamente vanguardista para su tiempo por obra del ingeniero Arturo Soria, proyecto que aunque no conoció más implantación en España fue posteriormente desarrollado primeramente en Lille (Bélgica), y más ampliamente en Rusia por Nikolay Milyutin en 1920 y aproximadamente, por las mismas fechas, por el arquitecto funcionalista alemán Ernst May en Magnitogorsk.

A finales del siglo XIX y en las primerísimas décadas del XX la Ciudad Lineal conoció una época verdaderamente espléndida. Sin embargo muy rápida fue su decadencia, pues la Guerra Civil, que tantas cosas arruinó, no dejó de hacer notar tampoco sus infaustas consecuencias en la Ciudad Lineal.

Su posterior remodelación en 1966, ya con el nombre de Arturo Soria, en pleno fervor de expansión urbanística de Madrid, enriqueció nuevamente sus espacios de jardines dignificados por la presencia de unos complejos escultóricos entre los que queremos hacer hincapié sobre todo en ese pequeño núcleo de cuatro esculturas que se encuentra entre los números 204 y 214 de dicha calle, obras de los escultores Jesús Valverde, Joaquín García Donaire, Venancio Blanco y César Montaña, pertenecientes al Grupo de los *Seis Escultores* que tenían el estudio en la zona. Figuras a las cuales en ese mismo y emblemático año de 1992 se les unió también la escultura de Arturo Soria por obra del escultor Cidoncha. Pero procedamos ordenadamente.

En 1882 aparecieron en *El Progreso* algunos artículos de Arturo Soria proponiendo la construcción de una ciudad nueva, la Ciudad Lineal llamada también Ciudad Jardín.

Verdaderamente la idea de una ciudad jardín no era absolutamente nueva. En aras de los nuevos conceptos higienistas, empeñados en el saneamiento de las ciudades por aquel entonces tan contaminadas por los humos y el hacinamiento, ya se había empezado a hablar de ello sobre todo por algunos ingenieros ingleses de los que recordaremos sobre todo a Herbert Spencer (1820-1903). Pero aún más concretamente tal impulso fue sostenido y defendido por el ingeniero inglés sir Ebenezer Howard (1850-1928) en las últimas décadas del siglo XIX, a través de su proyecto de la *Ciudad Jardín* formulado según aquellos nuevos criterios urbanístico-sociales. Otro intento no menos interesante y, en su momento vanguardista, fue el del ingeniero Ildefonso Cerdá Suñer con su proyecto del Ensanche de Barcelona. Lo que permite que sobre todo los mencionados puedan ser considerados los auténticos pioneros de la urbanización moderna.

En cuanto a la idea de Arturo Soria, si bien recogía ampliamente aquellos principios higienistas, constituía un ulterior avance con respecto a aquellos en

cuanto se proponía desarrollar todo un conjunto urbano, verdaderamente ambicioso, que habría tenido como elemento vertebrador una gran calle central.

En cuanto a esta calle central, que habría sido servida por un tren-tranvía de doble circulación, estaba proyectada como un amplísimo anillo de circunvalación que, partiendo de la calle de Alcalá habría llegado a comunicar Fuencarral, Chamartín, Hortaleza, Canillas, Canillejas, Vicálvaro, Vallecas, Villaverde, Carabanchel y Pozuelo de Alarcón con un recorrido de 53 kilómetros.

En ese gran eje de la calle central (de unos 30/40 metros de ancho) se habrían ido ubicando todos los servicios: iglesias, oficinas de correos, limpieza, seguridad, servicios de agua, servicios anti-incendios, comercios, escuelas, centros sanitarios, centros de ocio, etcétera (llegó a tener hasta una plaza de toros y una escuela taurina) con lo cual la Ciudad Lineal iba a convertirse en un conjunto absolutamente autónomo con respecto a la ciudad de Madrid.

En cuanto a las posibilidades de sus zonas residenciales, que iban a ocupar tan sólo la quinta parte de sus 10.500.000 metros cuadrados (siendo lo demás destinado a los ya mencionados servicios, huertas y jardines) se preveía que habrían dado cabida a unas 30.000 personas.

Meticulosamente el ingeniero había proyectado absolutamente todo lo referente a su ciudad empezando por instituir la *Compañía Madrileña de Urbanizaciones* (CMU) que, al aprobarse finalmente su proyecto en 1894, se encargaría de la venta de los terrenos, de las construcciones y de la explotación del tren-tranvía, que por lo visto fue todo un éxito económico. Mientras tanto, en 1839, la CMU se ocupó de la edición de un semanal, *La Dictadura*, *Periódico de Ciudad Lineal*, donde se exponían las ventajas de la nueva urbanización, y que en 1897 fue sustituido por el quincenal *La Ciudad Lineal,* periódicos ambos donde Arturo Soria iba exponiendo sus ideas.

En cuanto a lo que se habría debido edificar, Arturo Soria había planificado absolutamente todo lo relativo a los planos y supervisiones de las construcciones de los edificios de los servicios o de las casas (divididas en los de clase A, B, y C, según las clases baja, media y alta), estableciendo las medidas de sus fachadas y de sus fondos e incluyendo asimismo la superficie y el destino de sus terrenos, que habrían debido disponer de unos espacios suficientes para sus huertas y sus jardines individuales.

En su exhaustivo proyecto Arturo Soria se había encargado de diseñar hasta el más mínimo detalle, desde la distribución de sus interiores a sus fachadas, a sus cerramientos y hasta a sus rejas, que en algunos casos se llegaron a ver todavía en su sitio hacia 1990. En cuanto a algunas de esas casas (incluyendo en el número dos de la calle la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, también conocida como Nuestra Señora de los Milagros) en muy pocos ejemplares, han conseguido sobrevivir todavía hasta nuestros tiempos.

De tan ambicioso proyecto sin embargo al final no se consiguió construir más que unos cinco kilómetros. El tren por su parte muy pronto se convirtió en un tranvía tirado por mulas, aunque es cierto que justamente en aquel tiempo el tranvía era la gran novedad del momento, habiendo sido introducido en Madrid precisamente, entre otros, por el mismo Arturo Soria. Un poco más tarde, en 1908, con los nuevos años del *progreso* hasta se consiguió que el tranvía fuera electrificado, lo que redundó en un mayor incremento de la población de la Ciudad Lineal. Correspondiendo a su nombre de Ciudad Lineal o Ciudad Jardín desde el principio Arturo Soria había proyectado su eje vertebrador, su calle central, como un amplio paseo ajardinado en el cual además del tren-tranvía y los ya citados servicios iban a construirse también las casas del grupo C, las más elegantes del proyecto y destinadas a la clase alta, mientras en las transversales estarían las de los grupos A y B destinadas a todos los demás incluyendo a los obreros, siendo todas ellas unas casas muy dignas según consta en el proyecto del ingeniero.

En 1913 estaban ya construidas 700 casas y se contaba con unos 4.000 habitantes. En 1920 la Compañía Madrileña de Urbanizaciones poseía 10.500.000 metros cuadrados de terreno, cien mil árboles y se había llegado ya a las mil casas edificadas.

El mismo Arturo Soria construyó su propia vivienda, el hotel Rubín de tres plantas y entre los moradores de la Ciudad Lineal se contaba con el conde de Romanones, el marqués de Altamira, el tenor Miguel Fleta, el boxeador Luis Marín Rayo, la actriz Consuelo Portella (la Chelito), la rejoneadora Beatriz Santullano, etcétera.

Naturalmente, como suele ocurrir, a pesar de los muchos apoyos que su proyecto cosechó desde el principio, tampoco le resultó fácil a Arturo Soria su lucha con las autoridades municipales para que fuera aprobado; en efecto fue solamente en julio de 1894 (catorce años después) que se pudo poner la primera piedra de la Ciudad Lineal quedando ésta inaugurada por el Arzobispo José María de Cos y Macho, el mismo que inauguraría también la primera iglesia, edificada en el número uno de la gran calle central.

Igual que sus jardines, rápido fue el florecimiento de la Ciudad Lineal aunque, eso sí del gran anillo circular al final no fueron construidos más que unos cinco kilómetros. Rápidamente los madrileños acudieron al nuevo y atractivo espacio urbano sobre todo a raíz de la electrificación de la línea del tranvía, así que casi en seguida la Ciudad Lineal se convirtió en la zona de moda por su salubridad y por sus espacios ajardinados. Además estando en una de las partes más altas de la ciudad, muchos venían a refugiarse aquí de los tórridos veranos de la capital.

Un pequeño aparte merecen sus zonas de ocio, sobre todo por lo que se refiere a su famoso Kursaal inaugurado en 1906 por la *Sociedad de Espectáculos*

de la Ciudad Lineal. Entre sus socios fundadores figuraban nada menos que el mismo Jacinto Benavente, que era también su presidente, más los Hermanos Quinteros, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, y los músicos Jacinto Guerrero y Francisco Alonso. Y es interesante recordar ese maravilloso Kursaal, empezado por el arquitecto Ricardo Bauzá y continuado por el también arquitecto Emilio Vargas, y que surgía en la confluencia de Arturo Soria con la actual calle de Emilio Vargas. Gozaba de un espléndido teatro suntuosamente decorado (una pequeña curiosidad que me parece interesante mencionar es que en el mismo teatro se celebraban también funciones de lucha grecorromana). Además del teatro, el Kursaal contaba también con un grande y elegantísimo restaurante de techo acristalado que en las noches de verano venía abierto para que los felices comensales gozaran el frescor de las horas nocturnas; ni menos rico era también el bar anexo. Su gran frontón de doble uso, además de servir para ese juego, en los veranos asumía también la función de teatro al aire libre. Una zona de diversiones y una gran noria terminaban el gran complejo destinado a alegrar el ocio del alegre público de la nueva zona residencial.





Figuras 1 y 2: *Primera piedra de la construcción de la Ciudad Lineal (1894) y placa conmemorativa (1997).*

Algo más tarde en esa misma zona, y precisamente en el espacio ocupado primeramente por el Kursaal, en 1932 se inaugurarían solemnemente por el entonces presidente del Gobierno Niceto Alcalá Zamora los Estudios de la CEA (Cinematografía Española Americana), activos hasta 1966 poco después de que Cecil B. de Mille rodara en ellos *El Gran Circo*.

Al morir en 1920 Arturo Soria la dirección de la empresa fue asumida por su hijo, Arturo Soria Hernández, y tras la muerte de éste último se tuvo que vender el ferrocarril dando inicio a la lenta decadencia del ambicioso proyecto. Los años de la Guerra Civil pararon todas las obras y en 1940 desapareció también la Compañía Madrileña de Urbanizaciones.

Fue así que por los años sesenta la hermosa Ciudad Lineal, ahora con el nombre de Calle Arturo Soria, estaba completamente desvirtuada bajo el envi-

te de los años, del abandono o de la invasión (ya desde 1946) de sus espacios por el crecimiento demográfico de Madrid.

La nueva situación de la Ciudad Lineal en 1966 sugirió a las autoridades la idea de emprender la reestructuración así como una nueva urbanización de la zona. El espacio central servido ahora por el tranvía número 1, fue transformado en el ininterrumpido jardín que separa las dos direcciones destinadas al tráfico automovilístico, mientras que el tranvía venía sustituido por la línea 70 de la EMT. Otros jardines, siempre bien cuidados, surgieron a lo largo de todo el recorrido de la calle, alegrados por sendos parques infantiles y por alguna que otra pequeña fuente.

Al mismo tiempo se pensó también dignificar todo ese conjunto con algunos complejos escultóricos. Para ello se pensó instalar en tres puntos neurálgicos de la calle, sobre una especie de peñascos y entre arriates de flores, unos complejos monumentales de *Fauna Ibérica* recurriendo a una curiosa estratagema, por lo que se fundieron en bronce algunos de los modelos del entonces decano de los taxidermistas madrileños, y por aquel entonces presidente de la Asociación Nacional de Taxidermistas de España, José Luis Benedito Bruño (familiar del pintor Manuel Benedito) que además era también vecino de la zona, pues tenía su taller de taxidermia en una de sus transversales de la calle de Arturo Soria: la calle Juan Pérez Zúñiga.



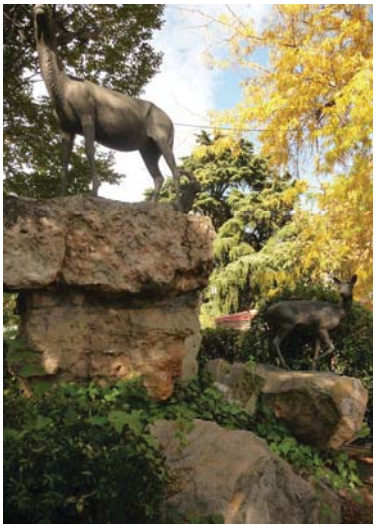
Fig. 3: *Fauna Ibérica (confluencia calles Arturo Soria – José del Hierro)*

Es así que en la confluencia de Arturo Soria con la calle José del Hierro podemos ver el primero de estos curiosos monumentos de *Fauna Ibérica o Fauna Salvaje* consistente en un jabalí, una cabra montesa y un corzo. Más adelante, en el cruce con la calle de Emilio Vargas, otro de tales complejos monumentales reúne un lobo, un alce y otra cabra montesa y finalmente donde la calle de López de Hoyos atraviesa Arturo Soria encontramos reunidos un corzo, una cabra montesa y un hermoso ciervo.

Pero si seguimos todavía nuestro agradable paseo un poco más, tras el cruce con la calle de López de Hoyos, entre los números 204 y 214, vemos reunidas cuatro figuras monumentales. Este hecho posiblemente despierta nuestra curiosidad al tiempo que llama nuestra atención pues estos elementos escultóricos se suelen distribuir de una manera muy espaciada entre sí mientras en este caso las cuatro figuras se suceden, como se ha dicho, muy próximas las unas de las otras en el espacio de unas pocas decenas de metros.

La explicación es sencilla a la par que interesante en cuanto nos recuerda a un grupo de jóvenes escultores, llenos de sueños, que justamente en esos años y precisamente en 1964 vinieron a establecer sus estudios en una de las más cercanas transversales: la calle Arroyo de las Cañas, más conocida como Calle de las Cañas.





Figs. 4 y 5: *Fauna Ibérica (izquierda: calles Arturo Soria – Emilio Vargas, derecha: calles Arturo Soria – López de Hoyos).*

Sus nombres: Venancio Blanco (Matilla de las Cañas, Salamanca, 1923), Joaquín García Donaire (Ciudad Real, 1926 – Madrid, 2003), César Montaña (Vegadeo, 1928 – Madrid, 2000) y Jesús Valverde Alonso (Ribadeo, 1924 - Madrid), todos ellos ya ganadores de los más importantes premios del momento y, por aquel entonces, las figuras más prometedoras del arte español.

Reunidos alrededor de un pequeño patio del número 13 de la calle Cañas juntamente con José Carrilero (Caravaca de la Cruz, Murcia, 1928) y Benjamín Mustieles (Monóvar, Alicante, 1920 – Madrid, 1996), otros importantes escultores de entonces, formaron el Grupo de los *SEIS ESCULTORES*, que fue el único grupo de artistas plásticos formado únicamente por escultores en ese momento en que los grupos artísticos desempeñaron tan importante papel en el arte español de la segunda mitad del siglo XX

Muy pronto los cuatro estudios de la Calle Cañas 13 además de lugar de trabajo fueron también centro de sus reuniones en el curso de las cuales, de la forma más espontánea, surgieron sus primeros proyectos.

Como tal *Grupo* estuvieron presentes en las más importantes exposiciones, tanto nacionales como internacionales, del momento dándose a conocer no sólo por la valía de cada uno de ellos individualmente sino también como Grupo en sí. Sería demasiado largo exponer aquí y ahora todo su extenso curriculum a partir de su comparecencia ese mismo año de 1964 en la Dirección General de Bellas Artes hasta su última presencia como tal grupo en 1985.

Pero para el tema que nos interesa es imprescindible recordar como a finales de los años sesenta nuestros escultores tenían ya su propia galería de arte en la Plaza Mayor, la Galería Ponce, del nombre de uno de sus socios. Y fue precisamente a través de su galería que hacia 1970 habían entrado en contacto con esos grandes mecenas del arte que fueron los directivos del Banco Urquijo encabezados por Juan Lladó y José Antonio Muñoz Rojas, quienes en 1979 les encargaron, concretamente a Venancio Blanco, Joaquín García Donaire, César Montaña y Jesús Valverde, unas figuras monumentales que habrían debido ubicarse en la Plaza del Rey, donde a la sazón se estaba construyendo la nueva sede del banco. Y fue así, en aquella ocasión, que los cuatro escultores realizaron estas obras: *Reposo*, Venancio Blanco, *el Arquero*, Joaquín García Donaire; *Escultura*, César Montaña y *La Familia*, Jesús Valverde.

Sin embargo la tornadiza fortuna cambió rápidamente la suerte de la proyectada sede del Banco así como de las cuatro figuras. Al poco tiempo una de las tantas crisis recurrentes tocó profundamente al Banco Urquijo, por lo que sus directivos se encontraron en la necesidad de vender al Gobierno su hermosa sede, aún sin ser inaugurada, siendo donde actualmente está ubicado el Ministerio de Cultura.

En cuanto a las cuatro esculturas, éstas fueron donadas al Ayuntamiento Madrileño así que desde el importante emplazamiento en que iban a ser insta-

ladas, en el mismo corazón de la ciudad, se vieron confinadas durante varios años, igual que si estuvieran en la cárcel, en los almacenes municipales. Finalmente, dentro de las numerosas celebraciones de ese fabuloso año de 1992, el Centenario del V Descubrimiento de América, se alzaron en su actual ubicación en la zona ajardinada de la calle Arturo Soria muy cerca de los estudios de sus escultores, recordando su presencia.

Es así que en nuestro hipotético paseo, poco después del cruce de la calle de López de Hoyos encontramos la *Familia* de Jesús Valverde de contundentes masas escultóricas; le sigue el *Arquero* de Joaquín García Donaire, lleno de fuerza y de tensión plástica; a continuación podemos ver el *Reposo* de Venancio Blanco, figura tranquilamente acostada sobre la hierba y finalmente la contundente *Escultura Pareja* de César Montaña por el número 214 de la calle.



Figura 6:
El Arquero
(Joaquín García Donaire).







Figuras 7, 8 y 9: *(sup. izq): Familia (Jesús Valverde). (sup. dch): Pareja (César Montaña). (inf.): Reposo (Venancio Blanco).*

Unos meses después, pero siempre en ese pletórico año de 1992, sobre el puente de la CEA un último acontecimiento artístico colocaba la estatua de Arturo Soria, obra de Rafael Cidoncha, postrer homenaje a quien proyectó el hermoso complejo de la Ciudad Lineal o Ciudad Jardín y, actualmente, calle de Arturo Soria.

El último acto oficial que se celebró en la Ciudad Lineal tuvo lugar en 1997 cuando precisamente al inicio de la Calle Arturo Soria se instaló una gran placa en la que se incrustó la Primera Piedra fundacional de la Ciudad Lineal que había sido donada poco antes al Ayuntamiento por unas personas particulares.

Actualmente de todo el grandioso proyecto no nos queda más que una estación del metro, la estación de la *Ciudad Lineal*, que a los presurosos pasajeros recuerde aún su gran pasado, mientras del visionario ingeniero Arturo Soria no ha quedado más que su nombre ligado a su gran calle.

BIBLIOGRAFÍA

DIEZ DE BALDEÓN, Alicia (1986), *Historia de la Ciudad Lineal*. Madrid: Junta Municipal de la Ciudad Lineal.

DÍAZ, Gerardo – URBANO, Nuria (2008), *Teoría del espacio en el taller del escultor Venancio Blanco.* Capítulo Tercero: *El taller de la Calle Cañas*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura. Editorial Edisa.

MAURE, Miguel Ángel (1991), *La Ciudad Lineal de Arturo Soria*, Madrid: Colegio de Arquitectos.

COAM (1983), *Guía de Madrid. Arquitectura y Urbanismo*. Tomo II *Ensanche y crecimiento*, Madrid: COAM.

HOWARD, Ebenezer (1898), *Garden cities for tomorrow*. London.

PRODAN, Gianna (2006) *Al lado de Joaquín. Una biografía de Joaquín García Donaire, contada a través de sus propias anécdotas.* Ciudad Real: Excmo. Ayuntamiento de Ciudad Real. Concejalía de Cultura.

PRODAN, Gianna - ARROYO FERNÁNDEZ, Mª Dolores (2009) "Estética, alcance y proyección de la Escultura Pública realizada por Joaquín García Donaire", en *Arte Público hoy*, *nuevas vías de consideración e interpretación crítica,* Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, Valladolid: Ed. AECA y ACYLCA, pp.77-87

PUICERSCÚS, Luis (2005), *Ventas - Ciudad Lineal en el recuerdo. La historia del barrio contada con los vecinos*, Madrid: Ediciones Vosa SL.

URBANO, Nuria (2008), *Escultura Española Figurativa de la Segunda mitad del Siglo XX. El Grupo de los Seis.* 2008. Murcia: Colección Estudios Históricos nº 9. Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arriaxaca.

IMÁGENES DE LA METRÓPOLI: ANÁLISIS COMPARADO DE *BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD* Y *EL HOMBRE DE LA CÁMARA*

Ángel Sancho Rodríguez

Investigador. Doctorado Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.
Universidad Complutense de Madrid
angel.sancho@hotmail.es

RESUMEN
Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927), dirigida por Walteer Ruttmann, puede ser considerada como una obra paradigmática para estudiar las *Sinfonías de ciudades*. Se trata del filme que con más exhaustividad y entrega buscó la perfección técnica que ya se inició con *Manhatta* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921) y que se confirmó, perfeccionó y profundizó con la filmografía de Dziga Vertov, un buen ejemplo de su obra sería el filme *El hombre con la cámara* (1929). Esta última película representa una evolución temática importante en la producción cinematográfica realizada hasta ese año. Vertov rompe con la coherencia temática habitual en las películas realizadas hasta ese momento y nos ofrece un filme, cuyo tema no es una constante que actúa de nexo de unión durante todo el metraje de la película, llegando a lograr la abstracción fílmica. El director ruso consigue que el objeto captado por la cámara se aleje de una simple imitación de la realidad.
En la diferente forma de plasmar el dinamismo, podemos establecer otro elemento importante de contraste entre *El hombre de la cámara* y *Berlín, sinfonía de una ciudad*. En el primer filme se trata de mostrar el dinamismo en sí mismo, mientras que en el segundo se pretende captar el dinamismo de la ciudad, llegando a recoger la tensión constante de la metrópoli que se convierte en desconcierto. Existe una influencia futurista común a ambas películas. Sin embargo, Dziga Vertov incorpora una visión cubista que establece una diferencia evidente entre *El hombre de la cámara* y *Berlín, sinfonía de una ciudad*, tanto cubismo como futurismo tratan de innovar en la representación

del tiempo y del espacio. Los autores encuadrados en el estilo cubista tomaron la tarea de descomponer el espacio y los artistas futuristas tratan de centrarse en la representación del tiempo, y más concretamente, en la plasmación del dinamismo de la sociedad surgida tras la segunda revolución industrial de principios del siglo XX. Reflejar el dinamismo de la metrópoli del momento será la principal temática de *Berlín, sinfonía de una ciudad*. Vertov, por su parte, intentará descomponer el tiempo y el espacio en su filme *El hombre de la cámara*.
A través de esta comparativa, centrándonos en el estudio del ritmo y la estética de ambos filmes, realizaremos un análisis de las dos películas, que nos llevará a terminar señalando algunos ejemplos en imágenes de los objetos fílmicos de *Berlín, sinfonía de una ciudad*. Esta película tiene la virtud de captar la metrópoli con la coherencia temática que procede de la búsqueda del dinamismo de la ciudad. El interés de Walter Ruttmann por el movimiento y, en definitiva, por el dinamismo de la metrópoli nos ha dejado un documento único para estudiar la gran ciudad metropolitana de los años '20 del siglo XX.

PALABRAS CLAVE
Berlín, Cine, Sinfonías de Ciudad, Análisis fílmico, Metrópoli.

KEYWORDS
Berlin, Cinema, City Symphonies, film analysis, Metropolis.

IMÁGENES DE LA METRÓPOLI

Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927) puede ser considerada como obra paradigmática para estudiar las *Sinfonías de ciudades*. Se trata del filme que con más exhaustividad y entrega buscó la perfección técnica que ya se inició con *Manhatta* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921) y que se confirmó, perfeccionó y profundizó con la filmografía de Dziga Vertov, un buen ejemplo de su obra sería el filme *El hombre con la cámara* (1929).

La película de Walter Ruttmann, director de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, conserva todos los elementos propios de una Sinfonía de ciudad. La intención del director alemán no es sólo hacer un epíteto de la ciudad, sino presentar la ciudad de Berlín como metrópoli europea, símbolo de las grandes ciudades del periodo de entreguerras con todos sus defectos y virtudes. Podemos comprobar a lo largo de la película que no aparece en ningún monumento reconocible de la ciudad de Berlín, excepto la catedral de Berlín en los primeros momentos de la película, lo que provoca una ausencia de elementos reconocibles. Esta característica convierte a la ciudad de Berlín en una alegoría de la metrópoli del momento. A Ruttmann le interesa, sobre todo, la gran urbe contemporánea, que refleja el nuevo estilo de vida de los habitantes de

las ciudades metropolitanas. Por esta razón podemos observar un Gross Berlín carente de sus monumentos históricos.

El ritmo de la película está perfectamente coordinado con la velocidad y el momento de la escena captada, es decir, por la mañana al amanecer de un nuevo día el ritmo es pausado, sin embargo unos momentos después, según se levantan los habitantes de la ciudad, el ritmo se incrementa incesantemente y se acelera en progresión coordinada con la velocidad con la que los ciudadanos se incorporan a sus puestos de trabajo y comienzan su rutina laboral, que les exige rapidez en la ejecución de las tareas, como imponen los ritmos de trabajo y producción del sistema taylorista. El ritmo se incrementa pero de forma totalmente prevista en una especie de cadencia rítmica que deviene en una sinfonía compuesta por movimientos continuos que se estructuran con una armonía perfecta. El nombre de sinfonía era obvio para el filme, debido precisamente a la perfecta orquestación de los objetos y los hombres. Según este autor todas las películas de esta corriente artística se caracterizan por la búsqueda de la recreación plástica y técnica a la que ya nos hemos referido y Walter Ruttmann representará como nadie esta labor de búsqueda e indagaciones de la técnica. Su interés se centra en representar una jornada en la gran ciudad[1].

Para representar todo esta recreación del mundo urbano desde todas sus perspectivas, Ruttmann montará su película con un ritmo vertiginoso para conseguir observar lo humano, lo mecánico, en definitiva, un todo que constituye la gran metrópoli del periodo de entreguerras. Todo es captado por las múltiples cámaras que Ruttmann repartió por la ciudad: los trenes, las fábricas, los andamios y el tráfico, los viandantes se convierten en elementos de un ente superior al que denominamos metrópoli. Sánchez Biosca aún va más lejos, afirmando que se ha vaciado de contenido cada elemento de la ciudad para incluirlo en el perfecto orden rítmico que impone el montaje de la película. El filme trata de representar una serie de elementos urbanos que participan en la creación de una cadencia que se asemeja al ritmo con el que los músicos tocan una sinfonía[2].

Es verdad que en esta película no se perciben elementos políticos tratando la lucha de clases y la revolución de los trabajadores. Estos temas políticos eran muy comunes en películas de la época, como eran las soviéticas de estos mismos años (década de los años veinte), o como sucederá con *Berlín Alexanderplatz* (tanto en la novela de Alfred Döblin -1929- como en su adaptación a la pantalla por parte de Piel Jutzi -1931-), película que trascurre en el Berlín del periodo de entreguerras. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* es un filme

[1] Sánchez Biosca, V. "Fantasías urbanas en el cine de los años veinte". Revista *Lars, Cultura y ciudad*. nº 7, enero, 2007, p. 23.
[2] Ibídem p. 23

que buscará más la estética y la plástica que permite el lenguaje cinematográfico. Las preocupaciones estéticas de Ruttmann estarán muy relacionadas con el diseño, en los años en los que la Bauhaus se encuentra en su apogeo. La escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius trataba de unir arte e industria y Ruttmann pretende realizar una labor parecida intentando plasmar a través del lenguaje cinematográfico, arte en definitiva, la ciudad con su industria, sus infraestructuras y sus habitantes. La Nueva Objetividad será otro movimiento artístico que se impone durante los años veinte como corriente de referencia y que se caracteriza por su simplicidad minimalista de formas. Todo ello será recogido en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* por Ruttmann para recrear no sólo la ciudad sino todo el panorama artístico del momento a través de las influencias reconocibles en la estética de la película. Ruttmann tiene la intención de recrearse en la estética de la película, es decir, existe en el filme una búsqueda premeditada que tiene como objetivo conseguir una estética muy particular que se puede relacionar directamente con la sencillez de las formas procedentes de la Nueva Objetividad. Pero también apuesta decididamente por el diseño, en una época en la que la Bauhaus, situada en Dessau, se encontraba en plena actividad. Efectivamente, existe en el filme una preferencia por la búsqueda de valores estéticos en detrimento de otros posibles fines, como puede ser la exposición de temas políticos.

Berlín, sinfonía de una gran ciudad será, por tanto, una perfecta muestra de la técnica narrativa utilizada en la composición de las *Sinfonías de ciudades*, ya que, como hemos afirmado, el ritmo del filme se coordina a la perfección con el movimiento de los elementos que aparecen en sus imágenes. A esto debemos añadir que en este filme podemos observar las características propias del conjunto de películas que se han denominado *Sinfonías de ciudades*: el futurismo, primera característica común, aparece en el movimiento de las máquinas que parecen cobrar vida propia como si pudieran funcionar sin la mano del hombre; el ritmo de la película capta perfectamente la complejidad de configuraciones de la ciudad, apoyándose para ello en una técnica de montaje perfecta que Ruttmann toma de sus admirados Eggeling, Vertov y Eisenstein. El interés del director alemán se centra en descubrir e investigar sobre las posibilidades estéticas del cine[3].

En el caso de la película *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, la influencia futurista se puede observar en la búsqueda del dinamismo en los objetos fílmicos y del movimiento simultáneo de los mismos. Esta es una característica común con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, sin embargo el filme de Dziga Vertov incorpora elementos de índole cubista. Malevich describe este hecho de forma magistral: "*El hombre de la cámara* recordará una serie de episodios

[3] Lorente Bilbao, J. I. (2003) "Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe". Revista *Zainak*, nº 23, Donostia: Eusko Ikaskuntza Universidad del País Vasco, p. 67

que atestiguan los cambios en el tráfico de las calles y de los tranvías, todo tipo de objetos virando en las diversas direcciones de sus movimiento, en los que la estructura del movimiento no sólo se dirige hacia el horizonte sino que también se desarrolla en vertical"[4]. En efecto, tanto cubismo como futurismo tratan de innovar en la representación del tiempo y del espacio, como es la intención del propio Dziga Vertov. Los autores encuadrados en el estilo cubista tomaron la tarea de descomponer el espacio y los artistas futuristas tratan de centrarse en la representación del tiempo, y más concretamente, en la plasmación del dinamismo de la sociedad surgida tras la segunda revolución industrial de principios del siglo XX. La imagen fílmica representa el tiempo y el espacio. Dziga Vertov tratará de superar el espacio visual para cambiar la percepción de la realidad, aprovechando los encuadres innovadores de muchos planos de *El hombre de la cámara*. Pero también deconstruye el tiempo en la mesa de montaje, de tal forma que no se percibe una plasmación del tiempo lineal.

Dziga Vertov trata de crear una obra fílmica acorde con la mentalidad moderna y las nuevas realidades, tomando como modelo a las máquinas y sus consecuencias sobre los individuos. Elementos propios de la sociedad contemporánea tales como la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento, la deshumanización quedan reflejados de forma perfecta en *El hombre de la cámara*. Todas estas características son propias del movimiento futurista. El propio Vertov, al describir su propia película, escribirá: "Un torbellino de contactos, de golpes, de abrazos, de juegos, de accidentes, de gimnasia, de danzas, de imposiciones, de espectáculos, de robos, de papeles que salen y entran teniendo como telón de fondo todos los tipos de trabajo humano desbordante. ¿Cómo un ojo común, no armado, puede ver claro en este caos visual de la vida que sigue su curso?"[5].

Malevich propone que la temática en *El hombre de la cámara* también se desmorona, llegando incluso a la disolución en el tiempo de los objetos captados por la cámara[6]. El tema del filme no es una constante que actúa de nexo de unión durante todo el metraje de la película, llegando a lograr la abstracción fílmica del tema. Vertov consigue que el objeto captado por la cámara se aleje de una simple imitación de la realidad. Por el contrario, todo lo filmado en *El hombre de la cámara* parece surgir de un mundo subjetivo interior. El director huye de la copia de cualquier modelo exterior y nos transmite en imágenes su particular visión de la realidad.

---

[4] MALEVICH, K. (2002) *Malevich y el cine*. Traducción de Faus y Planas. Barcelona: Fundación La Caixa y Margarita Tupitsyn p. 156.
[5] VERTOV, D. (1974) *Vertov: artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Traducción de Víctor Goldstein. Uruguay: Ediciones de la Flor, p. 303.
[6] Ibídem p.156

Otra característica común a los filmes catalogados como *Sinfonías de Ciudades*, y que es muy evidente en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, consiste en la existencia de cierto cinismo en la temática de los filmes, pues tras una metrópoli que muestra su poder tecnológico, mecánico, económico, cultural, de ocio y diversión…, observamos un espacio donde conviven pobreza con riqueza, alienación de individuos combinados con masas de seres anodinos que trabajan, comen y se levantan, estos elementos exponen parte de las teorías de la "Nueva Objetividad", caracterizada por captar en sus obras la experiencia rutinaria de los individuos con toda crudeza y con cierta carga satírica, como se puede observar en las obras pictóricas de George Grosz y Otto Dix. José Ignacio Lorente, citando a Octavi Marti, define al movimiento Nueva Objetividad como: "un sentimiento generalizado en Alemania de resignación y cinismo, después de un periodo de esperanzas exuberantes", más concretamente parte de su publicación *Berlín, del futuro a los ángeles*, para referirse a las similitudes y diferencias existentes entre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y el movimiento denominado Nueva Objetividad[7].

Una peculiaridad del rodaje del filme consistió en que el exceso de formalismo de Ruttman lleva a apartarlo de los ideales realistas de Freund: "su operador de cámara, deseaba tener la posibilidad de "mostrarlo todo", un universo de gentes de todas las clases sociales, un mundo poblado de seres anodinos que se levantan, marchan al trabajo, comen o caminan" y de Mayer: "guionista de *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Dr. Daligari, 1919), de Robert Wiene, impulsa el proyecto según manifiesta "cansado de imponer argumentos a la materia", para salir a la calle al encuentro con la vida, con la expectativa de que, liberado de un argumento que ilustrar, el cine recobre la autenticidad perdida"[8].

Ambos observan la "sinfonía" del realizador alemán con las ideas procedentes de la llamada Nueva Objetividad. De esta forma, partiendo de un proyecto influenciado por este estilo artístico, que tanto Freund como Mayer intentan impregnar en el filme, podemos observar un resultado final que Ruttmann tratará de matizar. Incluirá en la película su impronta personal y otras influencias para él muy importantes como fue el cine-ojo de Dziga Vertov. El ritmo de la película que se obtiene a partir del montaje será esencial para conseguir ese tempo tan especial de la película. Debemos indicar que el cine-ojo nace como una sinfonía del trabajo y ya planteaban desde principios de la década de los años 20, una estructura temporal en el filme que abarcaba una jornada desde la mañana a la noche. En palabras del propio Dziga Vertov: "Así es como, en la primera serie del film cine-ojo (premiada en la Exposición Internacional de París), vemos una ciudad que se despierta y comienza a vivir.

[7] Lorente Bilbao, J. I. (2003) op. cit. p. 67.
[8] Ibídem p. 68.

Así es como, en el film *Soviet en marcha*, vemos como transcurre un día poco a poco hasta el anochecer y cómo termina a medianoche".[9]

Merece un comentario aparte la música de la película. Se trataba de una pieza sinfónica compuesta por Edmund Meisel y supervisada por el propio Ruttmann. Dicha partitura, que se perdió, estaba preparada para acompañar a la proyección y trataba de imitar la compleja composición de ritmos y configuraciones que aporta la ciudad.

Berlín, sinfonía de una gran ciudad recoge un día completo en la vida de una ciudad desde que amanece con la llegada veloz de un tren hasta la noche con su luminosa oferta de ocio y diversión. Es interesante hacer una breve comparación con la película *Amanecer* (1927) de Murnau. Ambas películas se inician de forma similar, es decir, con el tema recurrente de la aproximación del tren a la gran ciudad. Sin embargo la película de Ruttmann juega con una mayor abstracción de los objetos, que parecen cobrar vida propia. Los futuristas habían recalcado el relevante papel de las máquinas en la sociedad de principios del siglo XX y Ruttmann otorga un lugar preeminente a los objetos en el filme, sirviéndose de ellos para construir su particular sinfonía visual que termina con el crescendo rítmico final de la noche berlinesa[10].

En el inicio de la película podemos observar el mencionado viaje en tren, anticipador del vertiginoso ritmo que más tarde observaremos a lo largo de la película. El interés de Ruttmannn por la velocidad, el dinamismo, los modernos medios de transportes y las infraestructuras quedan plasmados en los primeros planos del film. Esta es la peculiaridad del viaje en tren de Ruttmann, comparado con otros muchos filmes que desde los inicios del cine comenzaban con la llegada de un tren a una estación. La velocidad del tren, reflejada a través de un ritmo narrativo trepidante, nos anticipa el crescendo final. No se trata de la simple llegada del tren a la ciudad, como lo habían rodado los Lumière treinta años antes, la intención de Ruttmann es filmar el movimiento rítmico acelerado del tren hasta llegar a la estación de destino en Berlín. Tras este impactante comienzo, el relato fílmico vuelve a calmarse, mostrando el lánguido despertar de la ciudad. La sinfonía, que conforma la película, comienza sus primeros "compases" tras el preludio que hemos podido observar en las primeras escenas. El ritmo de la ciudad y del propio filme comienza a acelerarse desde los albores de la mañana.

En la diferente forma de plasmar el dinamismo, podemos establecer otro elemento de contraste entre *El hombre de la cámara* y *Berlín, sinfonía de una ciudad*. En el primer filme se trata de mostrar el dinamismo en sí mismo, mientras que en el segundo se pretende captar el dinamismo de la ciudad, llegando a recoger la tensión constante de la metrópoli que se convierte en

[9] Vertov, D. (1974) op. cit. p. 121.
[10] Lorente Bilbao, J. I. (2003) op. cit. p. 68.

desconcierto. En cuanto a la temática, hay una diferencia fundamental entre ambas películas. En el filme de Dziga Vertov los elementos captados con la cámara quedan desobjetivizados, no se trata de analizar o justificar los objetos e individuos que aparecen el filme, sino mostrar el dinamismo de los mismos. La sorpresa es continua, pues no existe una temática que sirva de hilo conductor en el filme. Sólo la captación del dinamismo, del movimiento en sí mismo, se convierte en el objetivo prioritario del director. En cambio, Ruttmann sí busca un sentido temático que une todos los planos de *Berlín, sinfonía de una ciudad*. Para el director alemán, conseguir captar el dinamismo de la gran ciudad, la tensión permanente con la que viven sus ciudadanos y la velocidad con la que se mueven todos los elementos de la misma constituye el tema central del filme[11].

El comienzo de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, que hemos analizado, será repetido por muchas películas en los años siguientes. El tema recurrente de la llegada de un elemento de transporte a un determinado lugar sirve de arranque a gran cantidad de filmes[12].

Otro elemento fundamental en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* será la captación de los ritmos de trabajo en las ciudades de los años 20. Los ciudadanos se verán sometidos en el trabajo a los rigores de los sistemas productivos propios de la época, destacando el fordismo, sin embargo, siempre queda un momento para alimentarse, como podemos observar en la película, para poder continuar con la rutina. No se trata de establecer una crítica de índole política hacia los ritmos de trabajo, sino de exponer la naturalidad de la vida diaria en una gran ciudad, y siempre priorizando los valores estéticos que Ruttmann plasma en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Filmar el trascurso del día en una ciudad permite mostrar estos hechos que, en definitiva, conforman la cotidianidad de los habitantes de una ciudad. Al mismo tiempo Ruttmann nos muestra una ciudad enorme e inabarcable, con multitud de avenidas, calles y plazas. Esta ciudad se corresponde con la fastuosa metrópolis que Ruttmann nos muestra con cierto orgullo. La ciudad que el director nos presenta se convierte en un espectáculo conformado por todos los elementos que integran una gran metrópoli del periodo de entreguerras[13].

En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* se nos ofrece una jornada completa que transcurre inexorable y terminará con la salida de los trabajos y de nuevo aparece el transporte para dirigirse al hogar y comenzar una nueva parte del día: la vida nocturna en la ciudad. Las luces, las calles repletas de gentes, el ocio y la diversión surgen para todos, pero sobre todo, para las clases burgue-

[11] MALEVICH, K. (2002) *Malevich y el cine*. Traducción de Faus y Planas. Barcelona: Fundación La Caixa y Margarita Tupitsyn pp. 157-158.
[12] BARBER, S. (2006) *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano* Barcelona: Gustavo Gili p. 33.
[13] Ibidem.

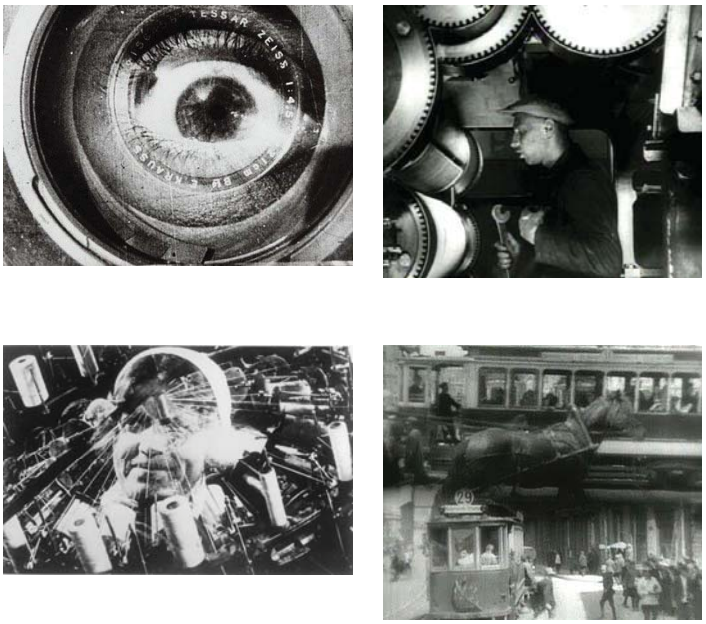
sas. Es de destacar la diferencia que existe entre la ciudad diurna y la nocturna. Ruttmann parece ofrecernos dos ciudades distintas y es así como se puede percibir en el filme, ya que la capacidad transformadora de la noche nos ofrece un espectáculo urbano muy diferente al que hemos visto durante el día. Además, el ritmo fílmico se acelera con la llegada de la noche, como los elementos de la ciudad (individuos, transportes, etc...), que la cámara capta[14].

Debemos indicar que Stephen Barber considera que los propios ciudadanos no son los protagonistas de la película que, en realidad, es la ciudad la que ocupa el papel más relevante en el filme. De hecho, en varios momentos los ciudadanos reciben un tratamiento similar al de otros objetos fílmicos de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*: sirven como un elemento más para establecer el juego rítmico que Ruttmann plantea. En varias escenas los individuos aparecen como una masa informe que se mueve en conjunto[15].

Los ciudadanos son elementos que se incluyen en la metrópoli como son los edificios, las calles, los medios de transportes, las fábricas, etc… Por esta razón constituye un documento único para estudiar la metrópoli del periodo de entreguerras. La ciudad no es sólo un decorado o un fondo para situar la acción que se desarrolla en el filme sino que conforma el verdadero objeto fílmico protagonista de la película. Ruttmann rastrea la ciudad y sus superficies a partir del material rodado por realizadores anónimos durante todo un año, con el fin de conseguir transmitir la sensación al espectador de estar inmerso en la ciudad. La película capta toda una jornada en la gran ciudad lo que permite observar la evolución de la metrópoli desde que amanece hasta que la noche se adueña de ella. No se trata, por tanto, de recoger instantáneas de la ciudad, sino de observar como va desarrollándose una jornada cotidiana en la metrópoli de este momento histórico. En este sentido, la ciudad presenta una gran capacidad de adaptación al ritmo que marque el momento del día. La misma ciudad que durante el día es el centro de trabajo, durante la noche se convierte en un ámbito que contiene multitud de lugares para disfrutar de las actividades lúdicas, convirtiéndose la ciudad en un espectáculo urbano con todas sus ventajas e inconvenientes. Stephen Barber también hará referencia al importante aspecto que constituye el ritmo de la película, relacionado con la música especialmente compuesta para el filme. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* trata de transmitirnos una experiencia sonora combinada con las imágenes de la película. Todo ello supone un cúmulo de sensaciones catárticas para nuestros sentidos[16]. Es una auténtica lástima que la partitura original no se haya conservado, pues de esta forma hubiéramos tenido la oportunidad de contemplar una obra artística pensada para ser vista y oída.

[14] Ibídem p. 34
[15] Ibídem p. 34.
[16] Ibídem p. 34.

Las películas urbanas incluidas en la corriente de las *Sinfonías de ciudades* rechazaron el sonido cuando existió esta posibilidad de rodaje a partir de 1927. Los directores de los filmes considerados como *Sinfonías de ciudades* trataron de buscar los experimentos sonoros, uniendo imagen y sonido, a través de la música compuesta para su representación en directo por una orquesta en la sala de exhibición del filme. En el caso de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, si bien la primera partitura se perdió, con el transcurso de los años se han ido incorporando otras músicas que buscan provocar las mismas sensaciones catárticas en el espectador. Como ya hemos mencionado, Ruttmann colaboró con el compositor Edmund Meisel en la elaboración de la partitura, o por lo menos, dio algunas indicaciones sobre cómo consideraba que debía ser la música que acompañase al filme[17].



Fotogramas de El hombre de la cámara (Dziga Vertov)

[17] Ibídem p. 35












Fotogramas de Berlín, sinfonía de una gran ciudad

La mayoría de estos directores vieron en la aparición del cine sonoro una imposición que limitaba la experimentación buscada en sus filmes. En la década siguiente (años 30), los músicos encontraron un reto en la modificación de las bandas sonoras de las *Sinfonías de ciudades*, creando estructuras musicales complejas que trataban de quedar en un segundo plano para otorgar mayor poder de atracción e impacto a la imagen. Consiguieron que las piezas musicales no tuvieran tanta relevancia en las proyecciones de los filmes, que ya no se realizaban con orquestas en directo[18].

La diferencia sustancial con otro de los filmes más representativos de las *Sinfonías de ciudades*, *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929), consiste precisamente en la estructura temporal de la película. Ruttmann realiza una película con una estructura temporal lineal, en cambio, Vertov deconstruye la historia, fracturando el tiempo, tratando de acentuar más su visión personal de las imágenes captadas sobre la ciudad. Desde este punto de vista existe una ventaja consistente en analizar una película que trata de plasmar la ciudad y su evolución lineal a lo largo del día, pues se percibe más claramente cómo era la vida cotidiana en la metrópoli. Si bien las dos películas presentan el transcurso de una jornada en la ciudad, en el caso de la película de Vertov existe más dificultad para discernir la fase del día en la que nos encontramos. Vertov, como ya hemos comentado, se sirve del montaje para crear un filme sin una continuidad temporal lógica, con el fin de resaltar la carga poética que contiene *El hombre de la cámara*[19].

[18] Ibídem p. 43
[19] Ibídem p. 44

ESCENAS TECHNO-PROAMBIENTALES A TRAVÉS DE LA MIRADA FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA.

Michiko Totoki

Doctora en Bellas Artes y fotógrafa.
mtotoki@ya.com

RESUMEN
La mayoría de la humanidad ya vive en entornos urbanos. Este simple hecho produce el vínculo inseparable entre Creatividad contemporánea y Cuidad como motores de innovación y herramientas de adaptación. Al mismo tiempo, los cerebros de los artistas plásticos residentes en una urbe tienden al proceso de un viaje introspectivo, dependiendo de cada trayectoria psicológica, para demostrar el ying-jang de la existencia urbana. En esta ocasión, una fotógrafa original de Tokio, Japón, que lleva la mitad de su vida en Madrid, habla del análisis del viaje introspectivo a través de sus obras recientes, desde el punto de vista una ciudadana creadora procedente de dos capitales culturalmente relevantes. Se trata de una auto-entrevista en relación con la temática programada de "Arte y Ciudad". Los fundamentos de los problemas tomarán, por lo tanto, las siguientes formas de interrogación:

1. ¿Existe el estrés de la multitud para un creador?
2. ¿La movilidad urbana tiene relación con la mente creativa?
3. ¿Cómo se considera la salud del artista?
4. ¿Qué hace un artista urbano para llevar una vida saludable y creativa?
5. ¿La conexión social en la metaciudad digital fortalecen la creatividad?
6. ¿El espacio arquitectónico y el diseño urbano son fundamentos sustanciales para ser motores innovadores de expresión?

PALABRAS CLAVE
Creatividad contemporánea, Ciudadana creadora, Trayectoria psicológica, Estrés, Salud, Conexión social, Motores innovadores.

ABSTRACT
Most of humanity already lives in urban environments. This simple fact produces the inseparable link between contemporary creativity and innovation as engines of City and adaptation tools. At the same time, the brains of artist living in a city tend to process an introspective journey, depending on the psychological path to demonstrate the ying-jang of urban existence. On this occasion, a photographer of origin of Tokyo, Japan, wich spent half of her life in Madrid, discusses the analysis of introspective journey through her recent work, from a civic point of view a creative capital from two culturally relevant. This is a self-interview in connection with the scheduled topic of "Art and the City". The fundamentals of the problems will, therefore, question the following ways:

1. Does the stress of the crowd for a creator?
2. Is the urban mobility related to the creative mind?
3. How is considered health of an artist?
4. What does a street artist lead a healthy and creative life?
5. Does the social connection in digital megacity strengthen creativity?
6. Are the architectural space and urban design substantial grounds for innovative engines of expression?

KEYWORDS
Contemporary creativity, Creative citizen, Career counseling, Stress, Health, Social connection, New motor.

INTRODUCCIÓN

La mayoría de la humanidad ya vive en entornos urbanos. Este simple hecho produce el vinculo inseparable entre Creatividad emergente y Cuidad como motores de innovación y herramientas de adaptación. Paralelamente aglomeraciones antinaturales, contaminación, y otros aspectos complejos de anti-salud han venido constituyendo las características de las ciudades del mundo.

Sin embargo, hay fenómenos múltiples que compensan los puntos negativos de la condición urbana de cara a la actividad creativa. Es decir, las ciudades propician muchas posibilidades de inspiración y acción creativa. Cada vez somos seres más complejos naturalmente, las semillas de las plantas culturales emergentes, y no crecen dependiendo de una condición explicita.

Hoy día, la prosperidad tecnológica y la movilidad tanto física como virtual proporcionan a muchos ciudadanos la capacidad suficiente para amasar dis-

tintas materias de conocimiento y experiencia venidas de todos los ámbitos geográficos. Por otra parte, está en proceso experimental la consciencia humana que asimila ese condimento de nutrición intelectual de carácter infinito en la vida urbana. Cuando el poder y la manipulación económica indignante emanan en otra dimensión, algo lejana al deseo urbano, hay más consciencia de auto reflexión, y de allí la vocación hacia la creatividad que se potencia en la manifestación cultural.

De misma manera, los cerebros de los artistas plásticos residentes en una urbe tienden al proceso de un viaje introspectivo, dependiendo de cada trayectoria psicológica, sosteniéndose en el ying-yang de la existencia urbana.

En esta ocasión, me permitiréis ponerme en la situación de un testimonio como productora en proceso de imágenes fotográficas para huir un poco de la metodología y adentrarnos en sustratos particulares del contexto de la globalización cultural. No hay duda de la relevancia de una visión global para comprender la historia, pero también el análisis de cada célula es imprescindible para conocer de qué historia hablamos.

OBJETIVOS

Me presento, soy una fotógrafa originaria de Tokio, hoy es uno de los conglomerados urbanos más grande del mundo. Y llevo la mitad de mi vida en Madrid. En esta ocasión, me gustaría comunicaros un pequeño análisis sobre la vida urbana, acompañado por mis obras recientes, desde un punto de vista de sujeto ciudadano-creador procedente de dos capitales culturalmente relevantes.

Se trata de una auto-entrevista para ofrecer la oportunidad de repasar juntos la relación entre las condiciones de la vida urbana y la creatividad. Los fundamentos de los problemas tomarán, por lo tanto, las siguientes formas de interrogación:

PREGUNTAS

1. ¿Existe el estrés de la multitud para un creador?
2. ¿La movilidad urbana tiene relación con la mente creativa?
3. ¿Cómo se considera la salud del artista?
4. ¿Qué hace un artista urbano para llevar una vida saludable y creativa?
5. ¿La conexión social en la meta ciudad digitalizada fortalece la creatividad?
6. ¿El espacio arquitectónico y el diseño urbano son fundamentos sustanciales para ser motores innovadores de expresión?

1. ¿Existe el estrés de la multitud para un creador?

La soledad necesaria para la meditación en el territorio artístico.

Se dice, que en la vida de la gran ciudad no resulta tan sencillo mantener el equilibrio oportuno de nuestra psicología; tráfico, aglomeraciones, lo artificial en lugar de lo natural, capitalismo salvaje, el hambre oculto, construcciones patológicas etc**...** Y los habitantes de zona con alta densidad de población tienen más posibilidades de enfrentarse a ciertas alteraciones mentales desde el nivel leve hasta lo grave.

Obviamente funcionan de distinta manera el cerebro de un creador urbano y el de quien reside en una zona rural. Aquí tampoco quiero globalizar esta conclusión porque una ciudad consiste en diversas zonas diferentes como el caso de Tokio, muchas veces descrita incorrectamente como una ciudad, es, en realidad, una provincia de Japón, formada por 23 barrios diferentes. No existe una ciudad prototipo, tenemos que darnos cuenta.

No obstante, no es muy difícil imaginar que el cerebro de un creador de una mega ciudad, en general, se encuentre en la situación de almacenar más experiencias y estímulos dentro de su inteligencia emocional, al someterse a un espacio invadido y de concentración. Si eso es el origen del estrés común, un creador tiene la opción de escoger el modo de convivir con la multitud y modular ese estrés a su interés creativo.

Por otra parte, la multitud, se puede interpretar como una invasión espacial, impersonal, relaciones infinitas, etc. Y es un término relativo, es decir, para una persona procedente de un ámbito cerrado, la multitud aparece en cualquier grado de aglomeración. Por ejemplo, Yo, como vivía en el centro de Tokio, la aglomeración en Madrid no me parece una condición de la multitud.

Volviendo al tema de la opción de un creador urbano, considero que un creador también requiere convertirse y sentirse en la multitud. Creadores como arquitectos urbanistas, ingenieros de caminos, productores publicitarios, etc.… no deberían descontextualizar dicho concepto. Incluso muchos artistas plásticos son capaces de vincular cierta estética e idea de invasión impersonal con sus creaciones.

Particularmente hablando, también considero la inclusión de un enfoque en la interpretación de la multitud como un concepto del "vacío". Por ejemplo, cuando un pixel se acumula hasta la multitud eso constituye una imagen vacía. Muchas veces un creador urbano percibe la soledad necesaria en el vacío como una pantalla blanca. Se trata de una subvención por parte de la multitud.

La invasión a nuestro espacio personal acepta la dualidad, la interacción dependerá para cada sujeto urbano. Una cantidad adecuada de contactos sociales enriquece naturalmente nuestros conocimientos a la vez que nos mantiene la mente sana. A un creador en cualquier ámbito le favorecen los contac-

tos profesionales y culturales, incluso contactos populares porque nadie sabe si un desconocido pueda hacerte inspirar tu proyecto conceptual.

En la multitud surge el término de competitividad, que provoca el estrés en cierto modo. El mundo vive un proceso de cambio acelerado y de competitividad global en una economía cada vez más liberal. Y no diremos que el Arte y la eficacia económica de una gran ciudad estén dándose la espalda.

En los niveles de la competitividad, existen la competitividad interna y la competitividad externa. La competitividad interna se refiere a la capacidad de organización para lograr el máximo rendimiento de los recursos disponibles como persona, capital, materiales, ideas, etc., y especialmente estimula los procesos de transformación.

A la mayoría de los creadores artísticos no les parece que este condimento sea propicio, y no es bienvenido, porque el tiempo acelerado procedente del alto rendimiento es uno de los componentes más odiados entre muchos artistas plásticos. No obstante, viviendo en una ciudad se puede tomar esa esencia como algo positivo, y someterlos a los procesos de transformación continua para que queden abiertos a la acción de la creatividad.

2. ¿La movilidad urbana tiene relación con la mente creativa?

Inspiración y cuidad actual

La urbanización puede contemplarse como una enorme manipulación de las condiciones de movilidad que influyen directamente nuestro modo de vida. Sabemos que el desplazamiento nos ofrece el panorama urbano que consiste en la congestión del tráfico, la contaminación de aire, el ruido y otros elementos que deteriora la calidad de cualquiera vida.

Si no es necesario, buscamos inconscientemente una movilidad de un bajo nivel de ruido que contribuye a la sensación subjetiva de tranquilidad. De hecho en cuanto podemos, nuestra inconsciencia nos empuja a abandonar la cuidad, aunque paradójicamente encontremos, de nuevo, la congestión en la carretera.

En Tokio el desplazamiento en bicicleta está establecido en la vida urbana. En cambio el paseo a pie no se ve tan frecuente como ocurre en Madrid. Es cuestión de la dimensión y geografía de la cuidad.

Mientras que un creador que habita en zonas rurales tiene la oportunidad de obtener inspiración y meditación en medio del campo con frecuencia, un creador urbano aprovecha el tiempo en coche, autobús, metro para la misma acción. En vez de ver los arboles, el mar, la sierra y estar rodeado del silencio, ve el trasero de otro coche con olor a peste, los rostros de la gente, instalaciones sintéticas de transporte siempre con ruido alguno y volúmenes arquitectónicos. Incluso los árboles están plantados entre mismas distancias, el agua

de las fuentes brilla con iluminación artificial, y bajo la tierra se ocultan los tubos de fontanería y electricidad como si fueran telarañas.

A través de los cinco sentidos, todos los elementos artificiales emiten cierta vibración al cerebro de un creador. Si uno aprecia estos mosaicos urbanos como la energía de un Artefacto procedente de la inteligencia y creatividad del ser humano, la mente creativa puede sintonizarse con subsistencia de lo bueno o malo de la escena urbana.

3. ¿Cómo se considera la salud del artista?

Aproximación a la naturaleza a través de la mirada hacia la arquitectura urbana de una fotógrafa.

El consumismo urbano como un fruto o un residuo del capitalismo salvaje, marca la característica del ocio urbano a pesar de puedan existir distintos niveles. Las excesivas ofertas se concentran en un espacio reducido. En la ciudad no se puede ignorar los impactos de los carteles publicitarios y de los escaparates comerciales, numerosos cajeros automáticos, centros comerciales gigantes de horario amplio y movilidad urbana que permiten acceso fácil a la zona del ocio, etc.… Todos estos componentes funcionales ponen un peso en el cerebro de un creador.

El estrés por lo funcional no es malo si esto no reaparece en la persona convertida en miedo; al contrario puede ser utilizado como un peldaño, puede convertirse en algo creativo o casi en la energía para innovación. Caminando arriba y abajo, reflexionando sobre el panorama de la cuidad con mirada de desafío a lo funcional, así un artífice urbano tiene una ventaja de digerir ambos, la existencia ficticia y la existencia natural. Por ser una parte de la naturaleza, el hombre posee una tremenda energía y cuanto más la usa, más tiene….

Y en el mundo hay dos tipos de creadores: uno es el tipo llamado “caballo de carreras” y otro, “tortuga”. Si al tipo “caballo de carreras” no se le permite ir rápido como el ritmo urbano, sufrirá del estrés. Muchas veces la productividad y la eficacia son un lema de la creatividad en el mundo que vivimos.

Por otra parte, sabemos que el tema de ecología urbana es un elemento conjuntado para mantener la salud mental y resulta esencial para encontrar el equilibrio en la vida llenas de artificios. La aproximación al ecosistema urbano se completa teniendo en cuenta los efectos que la naturaleza ejerce sobre la vida de las personas. La cantidad de contaminantes depurados por la vegetación está en proceso de crecimiento en algunos ciudades que tiene la suerte de contar con amplias áreas verdes. Igualmente existen ciudades en vías de desarrollo que contienen muchos problemas ecológicos.

El reciclaje, preservación de los recursos naturales ante la perspectiva del agotamiento de recursos naturales causado por la macroeconomía en grandes

ciudades, es hoy día una preocupación que está penetrado en el Arte urbano. En una visión ecológica del mundo, el reciclaje es la tercera y última medida en el objetivo de la disminución de residuos; el primero sería la reducción del consumo, y el segundo la reutilización.

Tanto el término como sus actividades se han vuelto de dominio público y se aplican en muchas áreas productivas, económicas, sociales e incluso políticas y personales. Un creador urbano también necesitaría un lema como el siguiente para el camino al futuro: *No producir, no producir, no producir, no producir, sino concienciar.*

4. ¿Qué hace un artista urbano para llevar una vida saludable y creativa?
Acción primitiva como contrapunto de la estética metropolitana.

No sabemos desde cuándo se dice que un artista lleva una vida anti saludable: por pocos recursos, drogas, tabaco, la mente desequilibrada, etc. Seguramente este prejuicio proviene de algunos mitos de la vida de los artistas de la historia. Muchos padres no quieren que sus hijos tomaran el camino de artista, y hasta el sistema educativo tiende a suprimir la educación plástica para aumentar las horas teóricas de otras materias consideradas más útiles.

Hoy día la educación primaria y secundaria entorno a la creatividad es pésima y la generación posterior perderá una actitud de tomar la iniciativa sobre el tema. Siempre he considerado que la etapa desde infancia hasta adolescencia requiere potenciar la vocación y la confianza sobre la actitud hacia la creatividad, no solamente en campo de artes plásticas sino en término más amplio de creación.

Podemos considerar que la creatividad está relacionada con el concepto de innovación y descubrimiento de lo desconocido. Los pioneros (en cualquier ámbito de la civilización) son personas que no tienen temor, que abren camino, que saben que están solos.

La creatividad tiene mucho que ver con esta soledad pues está relacionada con sacar la cabeza fuera del pensamiento de la masa. El creativo está solo; aunque las personas no están muy dispuestas a aceptar esto.

Paralelamente, en el arte emergente, cada vez más los trabajos en equipo están considerados como una condición enriquecedora. El trabajo en solitario, por lo tanto, a veces reconoce su limitación y procura la conexión social que permita la investigación colectiva.

La ciudad ofrece la producción intelectual y el intercambio de ideas que propicia la proximidad entre personas. De manera que nos beneficiamos del estimulo de miradas desde distintas dimensiones profesionales y geográficas.

De hecho, cuando la fusión entre Arte y Ciencia ya se da, los profesionales participes de distintos campos han aprendido a crear proyectos con pasión

compartida. Y el amor hacía la humanidad es el elemento más relevante para una creación. El amor es un estado natural de conciencia. No es un esfuerzo sino es como respirar el oxigeno, el aire puro.

A veces la sociedad urbana te condiciona hasta tal punto que los sentimientos humanos se vuelven algo distante o difuso, porque en la esencia del corazón humano quiere prevalecer el individuo y no el rebaño. La sociedad urbana tiene grandes expectativas de que te comportes exactamente igual que los demás. La sociedad contemporánea se basa en las cifras.

Pero para la creatividad el amor te da coraje y quita el miedo de para no autocensurarte. El acoso de un capitalismo salvaje, un planeta a la deriva a causa de las exigencias de nuestro sistema y el individualismo feroz están presionando nuestro lado más humano, encerrándonos en una camisa de hierro que presiona el latir de nuestros corazones.

A veces hay que sacrificar el ego, sólo podrán amar la humanidad quienes estén dispuestos a no ser nada sino a ser. Igualmente, aparte de la función del intelecto para el desarrollo de la creatividad en una urbe, la intuición, aquella intervención automática del subconsciente, tiene un papel fundamental: la intuición no es una facultad distinta a la actividad racional y creativa ordinaria. Un creador selecciona inconscientemente la información o la experiencia guardada en la memoria relevante en cada situación particular.

Gran parte de nuestro conocimiento interior nos llega inicialmente a través de imágenes. En la filosofía oriental, la intuición es considerada una facultad del cerebro que se desarrolla durante el curso del crecimiento espiritual, y la sabiduría intuitiva se alcanza a través de la meditación. Científicamente hablando, la novedad en los procesos y la percepción de nuevas relaciones depende de los hallazgos de la parte derecha del cerebro.

Acción primitiva como contrapunto de la estética metropolitana está repercutida por un proceso de intuición para lograr el Ying Yang de la existencia urbana. Instinto es el bienestar físico, Intuición es el bienestar espiritual, el intelecto propicia bienestar a través de la observación y la experiencia del mundo interior y exterior. Son tres elementos que propician a una creadora mantenerse activa en el espacio metropolitano.

5. ¿La conexión social en la meta ciudad digitalizada fortalece la creatividad?

El vacío y la innovación.

Desde el punto de vista del intelecto, el mejor modo de aumentar la creatividad en una urbe es dejar en libertad a las redes sociales de ciudadanos. Los modelos urbanos basados en una planificación centralizada se quedan menos enriquecedores.

La tecnología permite todo tipo de simulaciones para realizar las ciudades inteligentes que nos informan a tiempo real sobre la vida cotidiana de la urbe. La eficiencia es la palabra clave. Con teléfono móvil unido en un revolucionario dispositivo de comunicación por Internet con email a la altura de una computadora, navegación web, búsquedas y mapas estamos acostumbrados controlar nuestro tiempo y espacio.

La conexión social por red es hoy día una base de fuerza democrática, económica, política y cultural: el acceso a Internet y el sistema de telefonía móvil extendidos en casi todo el mundo modificaron escenario de las ciudades. En el ámbito artístico, igualmente los creadores de una ciudad interconectada disponen de medios para idear nuevas actividades culturales y un nuevo tipo de activismo artístico.

El enorme volumen de datos al que tenemos acceso compone el punto de partida para diseñar un nuevo proyecto abierto, imprevisto y eficiente. Es como si tuviéramos otros cerebros mucho más inteligentes a nuestra disposición, que se colocan como intermediarios entre tú y otros sujetos. En una palabra, el arte emergente tiene una plataforma extraordinaria, donde participan los creadores de distintas disciplinas y geografías con datos digitales programados en lenguas traducidas automáticamente.

Por otro lado, el exceso de la dependencia por la conexión social en la red perjudica y alteará tarde o temprano el comportamiento humano. La vida virtual protagonizará una realidad encima de la vida física, si es que ya no lo hace.

En este sentido, existe la preocupación sobre el futuro de posibles síntomas cancerígenos humanos por el aumento acelerado de ondas electromagnéticas. Está escasamente probado en las personas e insuficientemente probada en experimentos con animales aunque no se consideren significantes en la actualidad.

En el segundo lugar, la facilidad de acceso virtual al mundo exterior crea una ocupación significante de tiempo libre, sobre todo entre los jóvenes. Y las emociones humanas se van alejando de seis sentidos completos. Cinco son externos y un sexto sentido interno que todos poseemos.

Y además a veces produce la confusión de identificarse solamente en la red, al intentar no sentir la soledad en la multitud. Somos como un fantasma sin olor. Cuando carece el sentido de contacto directo con lo humano y con la naturaleza, el sentido visual y acústico se monopoliza en nuestro cerebro.

Un creador nutrido tanto por las emociones virtuales como las reales, debería estar preparado para aprovechar los beneficios de la dualidad de la vida actual.

Meditación es el coraje de estar solo, en silencio

6. ¿El espacio arquitectónico y el diseño urbano son fundamentos sustanciales para ser motores innovadores de expresión?

Psicolgic performance en escenas techno-proambientales

En una ciudad nunca se sabe a quién o qué vamos a encontrar o conocer. Se siente uno al caminar como una hormiga contemplando grandes exhibiciones que podrían ser fantásticas o espantosas, quizás depende del momento que tengamos. Pero en las ciudades existe abundancia, renovación, algo que te convierte en viajero o naufrago. Un viajero creativo acepta el desafío de lo desconocido.

El volumen arquitectónico que compone un espacio abierto o cerrado, y los aspectos indiferentes y estéticos de la escena urbana pueden abrir una fantasía ficticia. Nuestra imaginación recurre a los fenómenos que los artificios humanos en la urbe, tanto nuevos como en ruinas provocan y aúnan misterio, emoción y belleza.

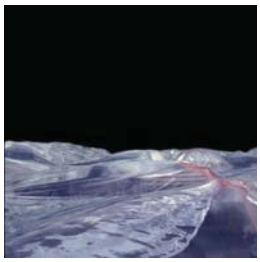
La vida misma no es algo inerte o pasivo, sino dinámico e interactivo, y estamos relacionándonos constantemente con nuestro entorno. Aparte de nuestra vista nos repercuten físicamente la temperatura, la humedad, los campos eléctricos y magnéticos y todo tipo de radiaciones y emisiones.

La sensación que percibimos de una estructura urbana, por tanto, abarca toda esa complejidad de materias. De manera que no encontraremos ninguna ciudad igual si disciplinamos nuestros sensores del alma.

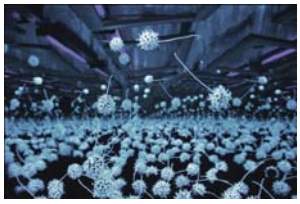
No hay duda de que la naturaleza esta siempre encima de nosotros, y la existencia tiene la inteligencia suprema que no clasifica la realidad por perfección ni por imperfección. Cuando no hay apego ni odio, la escena urbana manifiesta su parte más creativa ante nuestros ojos.

A un creador urbano se permite descubrir lenguajes desde las materias urbanas para recrear otro contexto de libertad y belleza de la existencia, de la misma manera que la naturaleza nos ha procurado la existencia.

FOTOGRAFÍAS

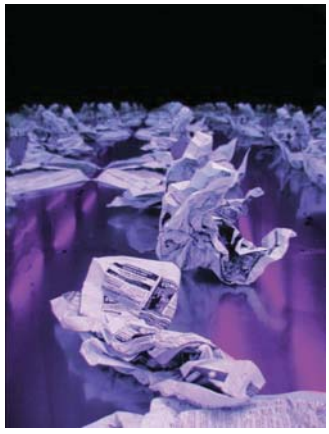




















Autora: Michiko Totoki & Ryuulyu Project
(prohibido reproducir excepto uso académico 2011-2012)

EL ESPACIO PÚBLICO COMO MARCO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Lucila Urda Peña

Arquitecto y Profesora Asociada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
Universidad Politécnica de Madrid
lucila.urda@upm.es

RESUMEN
En los últimos años la sociedad urbana ha evolucionado hacia la devaluación de lo público. Como consecuencia se ha tendido a la exaltación de lo privado como única vía creativa de dinamizar la economía a través de la libertad de mercado. Pero, sin embargo, la incertidumbre y el desasosiego generados a raíz de las fuertes crisis financieras que desestabilizan cíclicamente la economía mundial han desencadenado un enorme descontento y desconcierto. Vuelve por tanto la reflexión de nuevo sobre la difícil coexistencia de lo público y lo privado en nuestras vidas. Esto tiene consecuencias directas sobre lo que ocurre en las ciudades no solamente en sus sistemas organizativos sino también en cómo se traslada este problema a su espacio físico. Para ello la consideración de lo público como concepto que existe en nuestra memoria colectiva y la traslación del mismo a la historia de nuestras ciudades hasta nuestros días tiene un enorme interés.
En este sentido el soporte físico de la ciudad, la forma de sus calles, sus plazas o sus jardines y el modo en el que están engarzadas formando una única parcela pública es determinante para acoger la expresión concreta en soportes reales del arte espontáneo o programado que refleja el sentir de una sociedad. Los valores y tradiciones sedimentan en las reflexiones artísticas más o menos elaboradas, más o menos académicas. La posibilitación de la integración del espacio público y el arte favorece la reaparición de una estructura sólida capaz de generar una memoria colectiva que cree vínculos entre ciudadano y ciudad. De este modo estableceremos nuevos mapas de nuestras ciudades en los que seamos capaces de subvertir los mensajes de la sociedad de consumo. La ilustración a través de imágenes concretas de intervenciones artísticas efímeras en ciudades pretende demostrar la hipótesis de la generación de una renovada memoria colectiva a través del arte contemporáneo.

ABSTRACT
In recent years urban society has evolved into the devaluation of the concept of public. As a result it has tended to the exaltation of the private as the only way creative to boost the economy through the free market. But, however, the uncertainty and anxiety generated following the strong financial crises which cyclically destabilize the world economy have triggered massive unrest and confusion. He returned therefore reflect again on the difficult coexistence of public and private sectors in our lives. This has a direct impact on what happens in the cities not only in their organizational systems but also in how moves the problem to their physical space. This consideration of the public as a concept that exists in our collective memory and the translation of the same to the history of our cities to this day has a huge interest.
In this sense the physical support of the city, the shape of its streets, squares or gardens and the way in which they are linked forming a single public plot is decisive for the concrete expression in real media of spontaneous or planned art that reflects the feel of a society. The values and traditions have their expression in more or less academic artistic reflections. The possibility of the integration of public space and art favors the re-emergence of a solid structure capable of generating a collective memory that create links between citizen and city. In this way we will establish new maps of our cities in which we are able to subvert the messages of the consumer society. The enlightenment through specific images of ephemeral artistic interventions in cities aims to prove the hypothesis of the generation of a renewed collective memory through contemporary art.

PALABRAS CLAVE
Arte Efímero, Espacio publico.

KEYWORDS
Ephemeral art, Public space.

EL ESPACIO PÚBLICO COMO MARCO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

En estos tiempos inciertos de crisis económica mundial en los que nuestro futuro depende de la evaluación de las empresas que representan “el mercado” el debate sobre lo público o privado está más vigente que nunca.

En los últimos años se ha evolucionado hacia la devaluación de lo público asociado con la burocracia inmovilista y la ley oculta del mínimo esfuerzo atribuida a las instituciones y los funcionarios y como consecuencia se ha tendido a la exaltación de lo privado como única vía creativa de dinamizar la economía a través de la libertad de mercado.

En la sociedad capitalista en la que estamos inmersos lo público es sinónimo de baja calidad, a excepción de los países europeos con una larga tradición

de fuerte inversión en los bienes y servicios estatales como son los países nórdicos o los Países Bajos.

El pensamiento que asocia lo público a lo vulgar está fuertemente enraizado en gran parte de la sociedad actual, en muchos casos está fundamentado por la mala gestión del gasto público y los innumerables casos de corrupción del cuerpo político. En consecuencia la valoración de lo propio como aquello a proteger de los ataques del exterior resulta una actitud generalizada en los ciudadanos del primer mundo.

Pero, sin embargo, la incertidumbre y el desasosiego generados a raíz de las fuertes crisis financieras que desestabilizan cíclicamente la economía mundial ha desencadenado un enorme descontento y desconcierto en gran parte de la sociedad que invita a reflexionar sobre la pertinencia de la dependencia de nuestros países de la ley de la oferta y la demanda.

Estamos asistiendo, por tanto, a una segunda lectura en la que en la discusión actual se debate sobre si la ley de mercado es la que debe gobernarnos en última instancia o si el control de los estados puede estabilizar de algún modo el devenir de la economía mundial.

La vuelta a la reflexión de nuevo sobre la difícil coexistencia de lo público y lo privado en nuestras vidas tiene consecuencias directas sobre lo que ocurre en las ciudades no solamente en sus sistemas organizativos sino también en cómo se traslada este problema al espacio físico de las ciudades.

Para ello la consideración de lo público como concepto que existe en nuestra memoria colectiva y la traslación del mismo a la historia de nuestras ciudades hasta nuestros días tiene un enorme interés.

La falta de apego por lo público y como consecuencia por el espacio público de nuestras ciudades tiene sus raíces en la pérdida de memoria colectiva progresiva que se ha ido produciendo a lo largo de los siglos XX y XXI en paralelo a la evolución física de las grandes ciudades. El continuo flujo migratorio en todas direcciones provoca el desapego de los ciudadanos que vienen de otros mundos y a los que los problemas de adaptación les alejan de la búsqueda de una nueva identidad o un nuevo papel que desempeñar en la sociedad en la que se insertan. Del mismo modo la "amenaza" de los que vienen impulsa a muchos ciudadanos a refugiarse en sus espacios privados evitando propiciar ningún intercambio con todo aquello que venga de fuera.

Pero las causas de la pérdida de identidad tienen orígenes más profundos. Tal y como señala Christine Boyer en su libro *The city of collective memory* (BOYER, 1996) en un recorrido a través de la literatura contemporánea Walter Benjamin achaca a la vida moderna de amnesia y, por tanto, de pérdida de valores. La recuperación de la memoria colectiva sólo es posible para Walter Benjamin a través de una relación normal entre pasado y presente con técnicas para recuperar memorias olvidadas y trazas escondidas. Sigmund Freud

propone acudir al mundo de los sueños para restaurar la continuidad en la realidad a partir de sus significados fragmentarios. Henry Bergson considera que a través de la representación (proceso de recolección más percepción) se encuentra el modo de la expresión de estados internos. Para Maurice Halbwachs las raíces de la memoria colectiva están en las experiencias sociales y asociadas con marcos espacio-temporales. Gilles Deleuze afirma que pensar quiere decir estar embebido en el estrato del tiempo actual.

Christine Boyer, en definitiva recoge estas reflexiones para concluir que la memoria colectiva es la que une el espacio físico con las personas para transmitir valores y tradiciones.

En este sentido el soporte físico de la ciudad, la forma de sus calles, sus plazas o sus jardines y el modo en el que están engarzadas formando una única parcela pública es determinante para acoger la expresión concreta en soportes reales del arte espontáneo o programado que refleja el sentir de una sociedad. Los valores y tradiciones a los que se refiere Christine Boyer tienen una concreción en las reflexiones artísticas más o menos elaboradas, más o menos académicas.

La posibilitación de la integración del espacio público y el arte favorece la reaparición de una estructura sólida capaz de generar una memoria colectiva que cree vínculos entre ciudadano y ciudad. De este modo estableceremos nuevos mapas de nuestras ciudades en los que, al modo de los situacionistas (SADLER, 1998), seamos capaces de subvertir los mensajes de la sociedad de consumo.

Los espacios deben aparecer ante nosotros como escenas trágicas, cómicas y satíricas de nuestro ordinario y extraordinario vivir cotidiano (en palabras de Christine Boyer). La reflexión sobre el término espacio público nos lleva a profundizar hacia terrenos más filosóficos. El espacio fenomenológico de Heidegger o el espacio antropológico de Norberg-Schulz son conceptos diferentes pero tienen en común la relación del lugar físico con aquellos que lo habitan. La consideración del espacio público también como espacio arquitectónico nos lleva a hacer un análisis más empírico de los elementos constitutivos de los lugares en cuanto a su propia materialidad. La complementariedad de un análisis físico y filosófico del espacio público tiene como objetivo alcanzar una visión más completa de los soportes de los lugares cívicos de las ciudades para comprender también su función como elemento esencial de la vida de los ciudadanos.

La necesidad de considerar el arte de la era moderna y su origen visto a través de los filósofos modernos resulta imperativo para justificar la idea de la importancia de la catarsis entre el arte y la ciudad a través del espacio público y sus habitantes. En el contexto actual en el que se habla del fin del arte como manifestación de los principios clásicos del mismo parece necesaria la refun-

dación de unos principios nuevos que permitan evaluar el arte en sí mismo y su aportación a la sociedad actual.

Según Jean Marie Schaeffer en su libro *Art in the Modern Age* (SCHAEFFER, 2000) el arte no tiene sentido sin una justificación filosófica. Pero las distintas tendencias de arte actual nos llevan a preguntarnos: ¿qué es arte? Para Schaeffer en el arte minimalista el arte es la reducción de un trabajo a un núcleo presuntamente irreductible o el arte conceptual es la evocación de una teoría subyacente. Pero el arte puede interpretarse tanto como una sabiduría estética como una experiencia trascendental o como la representación de lo irrepresentable.

Es a finales del siglo XVIII cuando nace una teoría especulativa del arte a causa de la crisis espiritual. Kant afirma que el discurso filosófico no tiene acceso a "lo absoluto" por tanto el arte reemplazará el decadente discurso filosófico. La sacralización del Arte lo dota de una función compensatoria para el equilibrio de la sociedad. Tanto los filósofos románticos como otros posteriores como Schopenhauer, Nietzsche o Heidegger se oponen a un discurso científico de la vida moderna y se propone el arte como contrapeso de una polémica interpretación de la vida común.

La palabra clave de los románticos es Unidad: el alma de un universo orgánico donde todo está conectado. Consideran que El Arte logrará la presentación del contenido de la filosofía. El arte, por tanto revela "el ser". La sacralización del arte no es un invento romántico, ya se hizo desde los tiempos de los griegos y romanos (Demócrito, Platón) o en la Edad Media con la ejecución de las catedrales como la obra más sublime posible. Schopenhauer, Nietzsche o Heidegger ven el arte como una experiencia vital y, por tanto, como una investigación en la cuestión del Ser.

Heidegger afirma que la esencia de la obra de arte es una categoría existencial y por tanto parte del arte como materia para la reflexión filosófica para terminar en la tesis romántica de un desarrollo paralelo entre arte y filosofía. Los fenómenos metafísicos determinan todos los periodos de la historia, entonces también determinan el Arte. También afirma que hay una conexión muy cercana entre la fundación artística y los principios metafísicos. Pero el arte no puede analizarse de forma separada del concepto de placer estético, la noción de placer que es central en Kant está ausente en las distintas versiones de la teoría especulativa del arte.

El placer (estético) es la condición en la que una obra llena una función como objeto estético. Una experiencia estética es una experiencia de placer que no presupone el arte como cumplimiento de las funciones sociales, religiosas, políticas o existenciales. El placer estético se asemeja al placer físico en que se busca por sí mismo y reside en un estado de bienestar en el que nos tratamos de mantener el máximo tiempo posible. Para Jean Marie Schaeffer conectar

experiencia estética y el juicio de una representación no implica su intelectualización y la pérdida de las emociones. El placer dado en el juicio estético es una emoción, la obra de arte nos cautiva, nos fascina o nos interesa.

La sabiduría que encuentra sus fuentes en el arte no es diferente de aquella a la que llegamos a través de otras rutas cognitivas, en materia de experiencia diaria, filosófica o sabiduría científica: por eso es importante para nosotros y puede enriquecer nuestras vidas

El hecho del arte como necesario para compensar una sociedad exageradamente científica y consumista parece una afirmación apoyada por los pensadores clásicos. El arte como parte intrínseca de la vida puede tener su expresión más participativa o reivindicativa en el lugar que es común para todos: el espacio público. El diálogo entre este arte necesario y la ciudad y sus ciudadanos transforma la imagen de la ciudad y la memoria que tenemos de ella.

La contemplación de una nueva realidad transformada por la inserción de intervenciones consigue una interacción entre el hombre y el espacio. Esta interacción se expresa de diversas formas.

Desde un acercamiento institucional con el objetivo de mejorar el uso de los lugares públicos de las ciudades o a partir de las acciones espontáneas, muchas veces relacionadas con fines más reivindicativos o sociales.

Dentro de la enumeración de intervenciones artísticas en el espacio urbano podríamos establecer una clasificación según el efecto que producen en cada caso:



a) Elementos que producen una activación o acción dinámica dentro del espacio.

Fig 1: *Yard. Allan Kaprow. 1961. Patio vecinal (Martha Jackson Gallery) Nueva York.*

Se trata de un happening en el que el artista y el público tienen el mismo grado de participación. Kaprow acumuló una gran cantidad de neumáticos en un patio donde los asistentes podían jugar un papel activo o permanecer como meros espectadores.

b) Elementos naturales o artificiales que ocupan el espacio.

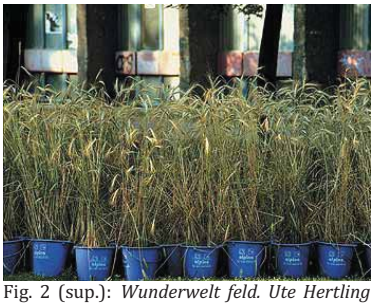


Fig. 2 (sup.): *Wunderwelt feld. Ute Hertling y Wolfgang Friz. 1999. Berlín. Se genera un campo de trigo urbano mediante la plantación en macetas. "Temporäre Gärten Berlin".*



Fig. 3 (drcha.): *Alu-Lichtung. Céline Bocquillon y Marc Pouzo. 1999. Berlín. Un "sembrado" de pequeñas láminas de aluminio cualifica espacios de borde del río a su paso por la ciudad.*



c) Inserción de elementos urbanos que generan entornos íntimos dentro del espacio urbano.

Fig. 4: Klanggarten-Le Salon Rouge. Martine Sgard y Suzanne Gabrie. 1999. Berlín.Mediante unas mallas rojas que permiten la transparencia se acota un espacio alrededor del tronco de un árbol.

d) Elementos urbanos intervenidos.



Fig. 5: *Espacio móvil. Compañía de Caracas. 2005. Madrid. Intervención sobre los autobuses de las líneas 14 y 45: Castellana-Recoletos-Prado.*

e) Alteración del espacio a través de imagen, sonido y nuevos medios.



Fig. 6: *Surveillance camera player. Desde 1995. Nueva York y otras ciudades americanas. Para evidenciar la presencia de cámaras de videovigilancia en los espacios públicos, estos grupos escenifican representaciones teatrales frente a los lugares donde estas cámaras se encuentran.*



f) Tratamiento de elementos residuales como intersticios y medianeras.

Fig. 7: *Medianera en la ronda General Mitre. Yago Cond. 1991. Ronda General Mitre, Barcelona.*



g) Puntos de vista.

Fig. 8: *Ein-Blicke, Durch-Blicke. Steffen Brodt, Hans-Peter Flechner y Sylvia Martín. 1998. Berlín. Una serie de telescopios enfocan elementos icónicos de la ciudad.*

h) acciones artísticas de reivindicación.



Fig. 9: *Neun-nein-dé-collagen. Wolf Vostell.14 de Septiembre de 1963.Wupperta. Colisión de una locomotora a 130 Km/h con un Mercedes estacionado en la vía.*

i) Arte urbano.



Fig. 10: *Darius & Downey. Falsa señal de tráfico. (Fuente: Abarca, 2009).*

Estos ejemplos, en definitiva, tratan de mostrar un acercamiento menos académico de la ciudad al arte en el que el espacio público es el soporte básico para un diálogo entre las partes.

La participación de los ciudadanos, tanto en el uso del espacio con sus nuevas intervenciones como en la elaboración de otras más espontáneas es básica para la transformación de la ciudad en un lugar más habitable.

La ciudad en la que los espacios públicos recuperan su condición de escaparate del pensamiento colectivo es un lugar más atractivo y que transmite de alguna forma el sentir popular. Según el tipo de intervención las consecuencias que se producen son diferentes. Desde una reconstrucción del tejido social en lugares carentes de espacios públicos representativos, donde la participación ciudadana acaba por transformar espacios anodinos en lugares de encuentro hasta los casos más puramente estéticos, en los que la voluntad del artista es básicamente la contemplación o utilización de su obra.

En un recorrido desde las acciones más reivindicativas hasta las posturas más contemplativas el denominador común es este espacio público más o menos configurado, más o menos definido pero en el que su sustrato es inherente para la generación de lugares de intercambio. La reivindicación del espacio público como lugar de encuentro está vigente, por tanto, en nuestros días, más aún si consideramos su versatilidad y capacidad de acogida del pensamiento contemporáneo, en su expresión más o menos culta.

La historia de las ciudades nos ha ido transmitiendo con su evolución la importancia de los lugares comunes asociados a los procesos sociales de cada momento. La consideración de la red pública como soporte del sentir popular parece intrínseca al ciudadano contemporáneo.

El arte en todas sus expresiones posibles es una forma de diálogo legítima y representativa de la catarsis arte y ciudad. Por este motivo el diálogo arte y ciudad resulta enriquecedor tanto para los espacios urbanos como para aquellos que los transitan.

BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, J. (2009). "Arte urbano como facilitador de los procesos de gentrificación". En FERNÁNDEZ, B. y LORENTE; J.P. (Coords.), *Arte en el espacio público*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.

BERGER, J. (2002), *Modos de Ver*. Barcelona. Gustavo Gili.

BOYER, M. C. (1996), *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertaiments.* Cambridge. First MIT Press paperback edition.

BRUNIER, Y. (1996), *Landscape architect paysagiste*. Editado por Michael *Jacques* arc *en* reve centre d'architecture/Birkhäuser Verlag.

CULLEN, G. (1961), *El paisaje de la ciudad*. Barcelona. Gustavo Gili.

DÉBORD, G. (1967), *La sociedad del espectáculo*. Valencia. PreTextos.
DELGADO, M. (1999), *El animal público*. Barcelona. Ed. Anagrama.
FYLE, N. (1998), *Images of the street*. Nueva York. Routeledge.
JOSEPH, I. (1992). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona. Gedisa.
KOOLHAAS, R. MAU, B. (1998), *S, M, L, XL*. Nueva York. The Monacelli Press.
NORBERG-SHULZ, C. (1997), *Art du Lieu. Architecture et Paysage, permanence et mutations.* París. Groupe Moniteur.
NORBERG-SHULZ, C. (1998), *Architecture: meaning and place : selected essays.* Nueva York. Ed. Rizzoli.
SADLER, S. (1998), *The situacionist city*. Boston. The Massachusetts Institute of Tecnology.
SCHAEFFER, J.M. (2000), *Art of the modern Age*. *Philosophy of Art from Kant to Heidegger.* Princeton University Press (New Jersey).
SOLÁ MORALES, I. (2002), *Territorios.* Barcelona. Gustavo Gili.
SEYMOUR, A. (1991), *Richard Long: Walking in circles*. New York. George Braziller.
WENDERS, W. (1992), *The Act of Seeing: Text und Gespräche*, Frankfurt am Main. Verlag der Autoren.

REVISTAS.

- *Lausanne Jardins 97*
- *Guide des pro ménades.*
- *Expositions de jardins en Suisse*
- *Jardins de Passage*
- *Lausanne Jardins* 1997 et 2000
- *Revista Pasajes: Arquitectura y Crítica* nº 62. Madrid. 2002.
- *Voire. Architecture d´aujourd´hui.* Nº355. Novembre-Decembre.
- *Ciudad Usada. Revista Quaderns* nº234. Barcelona. 2002.

WEBGRAFÍA.

- http://home.att.net/~amcnet2/album/yard.html
- http://www.madridabierto.com/esp/index.htm
- http://www.medienkunstnetz.de/works/sun-in-your-head/
- http://www.ub.es/escult/Water/N05/W05_1.pdf
- http://bienal de valencia.com
- http://chiristo.com
- http://es.geocities.com/laboratorio_urbano
- http://lausannejardins.ch

- http://www.madridabierto.com/es/textos/2007/arte-los-espacios-publicos-el-espacio-el-tiempo-la-moral-la-pasion.html
- http://www.madridabierto.com/es/textos/2008/creando-un-lugar-%E2%80%93-el-arte-publico-como-catalizador-la-vida-publica.html
- http://www.ociourbano.tv/blog/2010/03/visible-devenir-arte-publico-activismo-social
- http://www.parkeing.tk
- http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/313_galindo_merz.html
- http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/21403/2/pagina-001.pdf
- http://www.temporaeregaerten.de/
- http://www.universes-iuniverse.
- http://www.urbanohumano.org/alcala.htm

CIUDAD, CINE NEGRO Y POP ART.

Natalia Gutiérrez-Colomer Ruiz

Investigadora Doctorado. Facultad de Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid
ngc@navegart3000.com

RESUMEN
El Pop Art surgió con el deseo de hacer regresar al arte desde la abstracción al mundo real de nuevo. Este movimiento mostró desde el principio un claro deseo de ser fiel reflejo de su tiempo, un momento en que los medios de comunicación masivos estaban desarrollando una nueva estética y una nueva iconografía basada en nuevos mitos y situada en el entorno urbano. La conexión entre la ciudad y el Pop Art se convirtió en una relación de intensa retroalimentación. En España, el Pop Art desarrolla sus propias peculiaridades, pero el escenario urbano sigue siendo su paisaje preferido. En este sentido, se han analizado las visiones que dos de los artistas más representativos, Equipo Crónica y Eduardo Arroyo, realizaron de la ciudad. Los personajes aparecen en una ciudad anónima e inquietante. Ambos pintores se inspiraron en el séptimo arte para representar el paisaje urbano, especialmente en el cine negro americano encontraron su principal musa. La nocturnidad, las sombras o el misterio reflejan un mundo oculto a la legalidad y a la luz del día. En una ciudad anónima donde los rótulos luminosos, los carteles o pequeños detalles nos muestran una nueva manera de entender el nuevo hábitat del ser humano.

PALABRAS CLAVE
Pop-Art en España, Vanguardias, Ciudad, Cine negro, Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Arte Pop.

ABSTRACT
Pop-art emerged to pull art back from the obscurity of abstraction into the real world again, this movement had a clear desire of reflecting its time. A time where the mass media have developed a new iconography based on mew myths and located in urban settings. The connection between Pop-Art and cities is a relation of intense feedback. In Spain, Pop-art developed its own peculiarities, but the urban scenery is also the favorite landscape. In this sense, it is interesting to analyze how two of the most representative artists in our country, Equipo Crónica and Eduardo Arroyo, decided to reveal the city. In both cases, these painters felt inspired by the movies and, in concrete, by the American Film noir. Night, shadows or mistery show a world hidden to legality and daylight. In an anonymous city, ads, neon signs and small details show us a new way of understanding the new habitat of the human being.

KEYWORDS
Pop-Art in Spain, Avant-gard art, City, Film noir, Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Pop art.

INTRODUCCIÓN

El Pop internacional surgió como una reacción al dominio de la abstracción imperante en la década de los años 50. Desde 1945 el expresionismo abstracto se había convertido en el estilo artístico mejor considerado entre críticos, marchantes y galeristas. El deseo de plasmar en el lienzo su mundo interior llevó a los artistas a explorar sus emociones y transformarlas en texturas, colores y formas. Su elevado grado de espiritualidad les hizo contar con muy buenas críticas entre los entendidos pero la dificultad para la compresión de su arte provocó que su aceptación por el gran público fuera escasa.

El Pop-Art apareció en escena con un planteamiento bien distinto, de hecho, el proceso fue el inverso. Si en el expresionismo, el artista encuentra su inspiración en su interior e intenta plasmar ese mundo emocional en el lienzo. En el Pop, la musa del artista se encuentra en el mundo exterior y lo refleja en la obra con un claro distanciamiento emocional. Esta tensión se encuentra también en el caso español, donde el Pop surge como alternativa al informalismo imperante en la década de los 50 y dentro del movimiento conocido como "Nueva figuración". El Pop art no es un movimiento que englobe a un grupo homogéneo de artistas, si no que aparece de forma muy desigual según los autores, de hecho, en nuestro país presenta una serie de coincidencias, pero también diferencias respecto a la corriente internacional. El elemento común más característico es la utilización de un lenguaje artístico basado en el repertorio iconográfico de la sociedad de masas.

La conexión del Pop-Art con la sociedad urbana de masas y su repertorio iconográfico, hace que sea un lenguaje de máxima actualidad hoy en día. Si seguimos viviendo en el mismo "paisaje cultural" que se desarrolló a partir de los años 50 (CALVO SERRALLER, 2004), no es extraño que sigan surgiendo manifestaciones de este movimiento artístico que refleja nuestra sociedad utilizando las imágenes y estereotipos omnipresentes en los medios de comunicación masiva.

Marchan Fiz (MARCHAN, 1988: 35) pone de manifiesto una cuestión fundamental: el hecho de que el Pop no es un movimiento que sigue un programa determinado ni con una coherencia interna intencionada, sino una serie de artistas que presentan unas características comunes en cuanto al lenguaje utilizado, que se basa en la iconografía, estética y técnicas de las imágenes producidas en la cultura urbana de masas.

Son precisamente estos tres elementos los que configuran el movimiento: mitología urbana donde cada elemento se convierte en símbolo; estética extraída del mundo de la publicidad, el cine y el cómic fundamentalmente, y proceso de ejecución de la obra más cercano a la sociedad industrial en la que se desarrolla que a la pintura tradicional (serialización, trabajo en equipo, collage, etc). A su vez estos tres elementos se hallan imbuidos de un claro distanciamiento emocional potenciado por la ironía omnipresente en sus obras. Si analizamos sus principales características: iconografía, técnicas y estética procedentes de los Mass Media, podemos apreciar un arte fruto de la sociedad de consumo y, por lo tanto, intrínsecamente unido al espacio en que se desarrolla: la ciudad.

EL POP-ART Y LA CIUDAD

La ciudad es hoy en día el hábitat natural del ser humano en la sociedad occidental y, por lo tanto, su desarrollo está íntimamente ligado al desarrollo de la metrópolis. Las manifestaciones artísticas están, en consecuencia, determinadas por el entorno urbano, por ello se han establecido unas estrechas relaciones entre arte y ciudad, estas relaciones no implican que los artistas que han trabajado eminentemente en este entorno hayan mostrado dicho espacio en sus obras. El caso del Pop-Art es diferente, ya que el espacio que aparece en sus obras (cuando es un exterior) es habitualmente de una ciudad. Una ciudad anónima que aparece en la mayoría de los casos como soporte del despliegue característico de los medios de comunicación masivos.

Es habitual describir el Pop como un arte eminentemente urbano, por ello considero interesante echar un vistazo al tipo de ciudad que describe y buscar el fin que persigue con dichas imágenes. No se puede decir que haya acuerdo entre los historiadores respecto a la intención/fin de sus obras. Para algunos el Pop *denuncia con sutil sarcasmo la civilización del deshecho y el despilfarro*

(PÉREZ ROJAS, 1994: 265), para otros pretende precisamente la glorificación de los nuevos espacios, los nuevos objetos y las nuevas celebridades.

Los artistas Pop son tan heterogéneos que no se puede buscar una regla que los unifique en cuanto a la intención de sus lienzos, ya que la variedad de temas y medios que manejan no permite la identificación de un posicionamiento claro respecto a la sociedad de consumo. Por su falta de implicación y el reflejo distante de la sociedad, se ha acusado al Pop de arte banal. Sin embargo, no somos pocos los que encontramos en el desarrollo de este estilo una profunda reflexión sobre todo lo que estaba aconteciendo en un mundo en continuo cambio, un mundo ligado a la evolución de las ciudades. Sus obras son un fiel reflejo de la sociedad urbana industrial e invitan a la reflexión sobre sus mecanismos internos y sus contradicciones.

Podríamos decir que la ciudad que refleja el Pop es el entorno natural de los Mass Media. Las relaciones interpersonales, los deseos y aspiraciones humanas no pueden entenderse hoy en día sin la existencia de los medios de comunicación y, asimismo, de la ciudad, que se encuentran estrechamente relacionados. Por lo tanto, podemos considerar al Pop como el arte que refleja una de las características más patentes de las urbes contemporáneas: un mundo determinado por la omnipresencia de los medios de comunicación.

EL CINE AMERICANO EN EL POP-ART ESPAÑOL

El arte Pop más ortodoxo se desarrolla y expande desde EEUU, el país que se convierte en símbolo de la sociedad de consumo y donde el desarrollo de los Mass Media se extiende a nivel internacional. Por ello, muchos de los iconos del mundo americano pueblan las obras de los autores Pop independientemente del país de procedencia. Observamos así, imágenes recurrentes para reflejar la sociedad estadounidense y el desarrollo de la cultura de masas, entre estos iconos están sobre todo los presentes en el séptimo arte: Marilyn Monroe, Mickey Mousse, o detectives del cine negro americano.

Dentro del movimiento "Nueva figuración" que se desarrolla en España como reacción al Informalismo de los años 50, hay algunos autores que presentan un arte muy en línea con el movimiento Pop internacional, en concreto, hay tres artistas que destacan por su originalidad, relevancia y extensión en el tiempo: Eduardo Arroyo (1937-) y los dos componentes del Equipo Crónica: Manuel Valdés (1942-) y Rafael Solbes (1940-1981).

El cine negro se perfila como el gran preferido por los mencionados artistas, probablemente debido a la capacidad del género para poner de manifiesto las contradicciones en que vive sumidas la sociedad urbana industrial. La personalidad de los protagonistas y sus motivaciones son difíciles de establecer (caso paradigmático son los detectives privados, frecuentes protagonistas del género, tales como Sam Spade o Philip Marlow). Las fronteras entre buenos y

malos se difuminan y el héroe acostumbra a ser un antihéroe atenazado por un pasado oscuro. Y como icono de este contradictorio personaje: el sombrero.

Eduardo Arroyo cuenta con numerosos ejemplos e, incluso, es capaz de convertir el sombrero en único motivo de una obra. Tal es el caso de la pequeña obra titulada *Chicago* (ARROYO, 2004: 97), que el pintor realiza como parte de un proyecto que inició en diciembre de 2001. En esa fecha, el artista decidió emprender una ardua tarea: realizar un cuadro cada día acompañado de un pequeño texto. Este proyecto se prolongará durante dos años y medio y sus obras serán recogidas en su libro "Un día sí y otro también". La obra de *Chicago,* fue realizada el 14 de septiembre de 2002, donde nos presenta medio sombrero como único elemento pictórico, acompañado de un revelador texto de Groucho Marx: *Chicago es el sitio donde los toros y las zorras viven muy bien y donde los corderos acaban colgados de un gancho. Estaba absolutamente en contra del alcohol... hasta que llegó la prohibición* (ARROYO, 2004: 96).

El sombrero es tan evocador que con su sola presencia recuerda al espectador todo un mundo de gánsteres, alcohol, ilegalidad, personajes contradictorios, la lucha entre el bien y el mal, el honor, etc. Por otra parte, Groucho Marx es conocido por su capacidad para socavar los cimientos y revelar las miserias de una sociedad basada la hipocresía y los intereses materiales mediante la ironía y los juegos de palabras. El paralelismo con Arroyo es inevitable, quien con su sarcástica ironía y confrontación de imágenes quiso contribuir a la desestabilización de un sistema político que detestaba. Esta preferencia por el cine negro, no es exclusiva de este pintor, también el Equipo Crónica presenta una preferencia por este género cinematográfico y bajo este parámetro presentaran muchas de sus visiones de la ciudad.

LA CIUDAD EN EL CINE NEGRO COMO ESCENARIO DEL POP ESPAÑOL

La conexión entre estos artistas (Equipo Crónica y Eduardo Arroyo) y la ciudad es indudable, respecto a Arroyo, Calvo Serraller comenta: *La afición urbana de Arroyo no es, empero, simplemente el resultado de la nada ecológica afición por el asfalto, ni tampoco el homenaje que rinde a escenarios fundamentales para su trayectoria vital y artística, sino que, por encima de todas estas cosas, es lo que le define como artista moderno. Según se tomen más o menos a contracorriente los dictados de su época, hay artistas modernos y modernistas, pero de lo que no cabe la menor duda es que no hay espacio para la modernidad fuera del espacio urbano* (CALVO SERRALLER, 1991: 57)

La relación entre ciudad y artista moderno es evidente, y si tuviéramos que elegir un momento del día, seria la noche. La nocturnidad en la metrópolis implica modernidad: por un lado, el desarrollo de la luz artificial supone un gran avance tecnológico y, por otro, la bohemia artística florece tras la caída del sol.

Además de la especial vinculación del artista moderno con el espacio urbano nocturno, habría que destacar la todopoderosa influencia del espectáculo de masas a mayor escala: el cine. A lo largo del último siglo el séptimo arte ha sido el verdadero "creador de imágenes", podríamos decir que ha sido el encargado de desarrollar una buena parte de la cultura visual contemporánea. El Pop utiliza numerosos iconos prestados, pero respecto a la estética de sus obras, es el cine negro el género preferido por autores como Eduardo Arroyo y Equipo Crónica. El cine negro presenta una clara preferencia por el paisaje urbano, especialmente de noche. En este universo nocturno predominan las sombras, como es característico del gusto expresionista de este género cinematográfico. Se trata de un microcosmos poblado de personajes que se asoman a la escena misteriosamente, figuras en sombra o rostros ocultos por el ala del sombrero.

El cine negro es ese mundo oculto a la legalidad y a la luz del día, que muestra el lado corrupto del sistema. Frente al mundo de Mickey Mouse o Marilyn Monroe como emblemas de la cara amable de la sociedad de consumo, los contradictorios personajes del cine negro muestran un mundo incontrolable, donde los protagonistas son arrastradas por su destino.

Equipo Crónica le dedica la "*Serie Negra*" en 1972 y Eduardo Arroyo recurre a esta estética en numerosas ocasiones, fijémonos, por ejemplo, en la serie "*Toda la ciudad habla de ello*", dedicada precisamente al mundo urbano nocturno, en ella, el pintor se sumerge en el mundo de las sombras que contrastan vivamente con la luz que emana de los rótulos luminosos en una ciudad que "nunca duerme". Esa preferencia por el ámbito nocturno queda es comentada por el artista: "La ciudad me da también la posibilidad de caer sobre una idea de noche, permitiendo quizá ver e ir un poco más lejos en las posibilidades que el cuadro propone" (CALVO SERRALLER, 1991: 34)

Encontramos en esta serie numerosos tópicos del cine negro, una sombra observa la escena, testigo sin identificar del crimen que se va a cometer, una mano empuña un puñal sin dejarnos ver el rostro del asesino, rostros semiocultos bajo el ala del sombrero de aquéllos que se atreven a caminar en soledad por la peligrosa noche urbana, zapatos de tacón que nos recuerda el mundo de la *femme fatale* o cadáveres que yacen en esta ciudad nocturna.

Los juegos de sombras son primordiales. En algunos casos aparece la silueta, o es simplemente la sombra del ala del sombrero la que deja semioculto el rostro del protagonista.

Como antes comentábamos equipo Crónica le dedicó al género cinematográfico que nos ocupa una serie en 1972 que tituló precisamente "Serie Negra", en ella se pueden apreciar diversas visiones de la ciudad. Recordemos que estos artistas deseaban reflejar en sus lienzos la realidad que les rodeaba incorporando nuevas imágenes e iconos desarrollados por y para los *Mass*

Media. En su *Manifiesto* afirmaban: *Crónica de la realidad es la suma de las finalidades del realismo actual pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias visivas habituales del hombre de hoy*. (Equipo Crónica, Manifiesto, 1964).

Y no cabe duda que las experiencias visivas contemporáneas en la sociedad occidental están especialmente vinculadas al ámbito urbano, en ese sentido el Pop es fiel reflejo de su tiempo y de su generación.

En la "*Serie Negra*" el Equipo Crónica aborda varias representaciones de la ciudad en consonancia con el cine negro y en ellas encontramos la mayoría de los conceptos mencionados ya a propósito de Eduardo Arroyo: mundo urbano nocturno, peligroso, escenario de crímenes, sombras misteriosas, de nuevo un mundo oculto a la legalidad. Pero estos artistas introducen una originalidad: las referencias al pintor moderno o elementos alusivos al propio acto de pintar. Brochas, tubos de pintura o cajas de lápices Alpino inundan las escenas de crímenes o de actos violentos. El elemento más chocante son precisamente esas cajas de lápices infantiles que funcionan como activadores de la memoria colectiva. Son todos estos elementos metáforas del artista.

Si nos detenemos ante la obra "*El Disparo*" perteneciente a dicha serie, vemos una figura que yace abandonada en una ciudad anónima, mientras otra figura se aleja apenas iluminada por la luz de las farolas y, entre ambas, unas formas recuerdan al universo abstracto de Kandinsky. Esta ciudad nocturna se transforma así en la sede del pintor vanguardista llevando al espectador a conectar la íntima unión entre el desarrollo del arte moderno y la ciudad. Como decía Calvo Serraller: "no hay espacio para la modernidad fuera del espacio urbano" y nuestros artistas van un paso más allá conectando la modernidad con dicho espacio urbano pero en un momento concreto del día: el ámbito nocturno.

CONCLUSIONES

El Pop fue el fruto del deseo de recuperar la figuración, apropiándose de las imágenes reproducidas masivamente por los medios de comunicación. Presenta una iconografía propia de la cultura visual contemporánea, una estética también prestada de los diversos medios y una especial capacidad para reflejar la paradójica sociedad que lo produce. Todo esto sin olvidar las diferencias provocadas por la variedad de circunstancias históricas y políticas de cada país.

El arte Pop ha tenido por su propia esencia una vinculación especial con el ámbito urbano, también los artistas españoles han dejado patente dicha vinculación. Artistas tan relevantes en el Pop español como Eduardo Arroyo o Equipo Crónica reflejaron en sus obras esta vinculación arte moderno-ciudad noc-

turna inspirándose en la estética del cine negro y mostrando una ciudad anónima, es decir, la ciudad como concepto.

BIBLIOGRAFÍA

ARROYO, E. (2004), *Un día sí y otro también*. Madrid. Ed. Turner.

CALVO SERRALLER, F. (1991), *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo.* Madrid. Ed. Mondadori.

CALVO SERRALLER, F. (1991), *Eduardo Arroyo.* Madrid. Ediarte Editores.

CALVO SERRALLER, F. - LÓPEZ MONDÉJAR, P. - SÁNCHEZ VIDAL, (2004): *El pop español: los años sesenta, el tiempo reencontrado.* Catálogo Exposición, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

MARCHAN FIZ, S. (1988), *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*. Madrid. Editorial Akal.

PÉREZ ROJAS, J, Y GARCÍA CASTEJÓN, M. (1994), *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Col. Introducción al arte español. Madrid. Sílex.

LA CIUDAD DELIRANTE, EXASPERADA Y FRENÉTICA. DOS LECTURAS ESPAÑOLAS: JOSÉ MORENO VILLA Y JULIO CAMBA

Javier Pérez Segura

Profesor Titular. Departamento de Historia del Arte III.
Universidad Complutense de Madrid
javierpsegura@yahoo.es

RESUMEN
La comunicación que presento se propone ahondar en uno de los destinos simbólicos fundacionales de la modernidad en el siglo XX: la ciudad de Nueva York, en su doble condición de brillante metrópolis y eclipse de lo individual. Por eso he decidido centrarme en los escritores españoles que llegaron a la ciudad de los rascacielos y en sus conclusiones después de dichas estancias. Es un tema muy amplio por lo que quiero contar en esta ocasión con dos de ellos, José Moreno Villa y Julio Camba, que realizaron sendos viajes casi en el mismo tiempo; el primero en 1927, el segundo en 1929. Sus respectivos libros, *Pruebas de Nueva York* y *La ciudad automática*, fueron publicados de inmediato ayudando a fraguar esa imagen poliédrica, conflictiva y, al mismo tiempo, de irresistible atracción que proyectó la ciudad entre muchos miembros de nuestra comunidad intelectual y artística del periodo. Por ejemplo, la reflexión sobre el pasado arquitectónico, sobre la suciedad, el maquinismo, la alienación, la mezcla de culturas y razas, el *sex appeal* de la propia ciudad o el evidente protagonismo de las masas con la creciente conflictividad social.

PALABRAS CLAVE
Nueva York, metrópolis, siglo XX, literatura española, José Moreno Villa, Julio Camba.

ABSTRACT
This paper intends to deepen into one of the most symbolic destinations of Modernity in the XXth century: New York City, in its double condition of bright metropolis and eclipse of the individuality. That's why I've decided to focus on some Spanish writers who landed on the skyscrapers city and in theirs conclusions after those journeys. Actually, I want to focus on two of them, José Moreno Villa and Julio Camba, who lived in NYC almost at the same time: the end of the 20'. Theirs respectives books, Pruebas de Nueva York y La ciudad automática, were published immediately, helping that way to forge that poliedric, conflictive and, in parallel, attractive image of the city among many members of the Spanish intellectual community. For instance, the debates on architectural past, the dust, the machine age, the alienation, the mixing of races and cultures, the urban sex appeal and the increasing leadership of masses.

KEYWORDS
New York, metropolis, XXth century, Spanish literature José Moreno Villa, Julio Camba.

En las abundantes reflexiones que, durante los años veinte y treinta, los defensores españoles de lo moderno dedicaron a la arquitectura y al urbanismo destaca una de forma especial: la aceptación o no del rascacielos como eje de los debates de tipo lingüístico y funcional, así como la inserción de esos nuevos modos de habitar en el discurso más amplio, y de carácter social, de la ciudad nueva, aquélla con la que se soñaba o, por el contrario, de la que se quería huir.

En todo Occidente, los rascacielos y las metrópolis habían alimentado un sinfín de ensayos, manifiestos grupales, planes urbanísticos, concursos para edificios singulares e incluso una cantidad más que apreciable de fotografías y películas, estas en general de vanguardia. Baste citar algunos de esos productos de la nueva cultura visual que, lógicamente, ya no se conformaba con la ciudad tradicional sino que sólo estaba interesada en esas formas nuevas de habitar la urbe. Durante los años veinte, los proyectos de Mies van der Rohe para la berlinesa Friedrichstrasse, el concurso para el Chicago Daily Tribune (1922, ganado finalmente por el estadounidense Raymond Hood con un diseño goticista), algunos proyectos de Vesnin o Chernikov para la naciente sociedad comunista; las fotografías de Manhattan realizadas por Alfred Stieglitz o Paul Strand; el ensayo *América*, de Maiakovski o la novela *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, curiosamente, ambos escritos en 1925; numerosas películas como *Manhatta* (1920, una colaboración del propio Strand y del pintor precisionista Charles Sheeler) o las alemanas *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang

o, sobre todo, *Sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann, también de ese año 1927, que se convirtió de inmediato en la mejor visualización de ese caos poliédrico que era la ciudad contemporánea, con sus fábricas, bloques de vivienda, masas de trabajadores, escaparates de moda y locales de vida nocturna.

Sin lugar a dudas, todo ese interés se vería modificado notablemente cuando se produjo el crack económico de Wall Street (1929) y cuando, uno o dos años después, se empezaron a notar sus efectos sobre el modo de vida de los habitantes del Viejo Continente. Y es aquí donde quiero centrar esta intervención. Cómo en España algunos intelectuales y escritores empezaron a cuestionar el optimismo generalizado que en el resto del mundo occidental se había fraguado en torno a la tipología del rascacielos y a la posibilidad de construir ciudad nueva a partir de aquélla.

El primero de ellos es José Moreno Villa (1887-1955), un típico y maravilloso producto de ese tiempo de inquietud humanista que fue bastante común en España durante las primeras décadas del siglo XX. Poeta, ensayista, pintor, investigador, documentalista… su vinculación más estrecha al mundo de la reflexión sobre arquitectura y ciudad se produjo precisamente a finales de los años veinte. En enero de 1927 acepta el ofrecimiento que se le hace para convertirse en secretario de redacción de la muy importante revista *Arquitectura*, cargo que desempeñaría hasta 1933[1]. Un mes más tarde, el 16 de febrero en concreto, zarpa su barco con destino a Nueva York como novio de Florence (será Jacinta "la pelirroja" de su poemario homónimo, publicado dos años más tarde, en 1929), iniciando una estancia de mes y medio aproximadamente, en la que debió pronunciar varias conferencias en la Universidad de Columbia (Niño, 2007). Es entonces cuando se enfrenta cara a cara con la fisonomía de la gran ciudad, lo que provoca en él un aluvión de reflexiones y emociones que se materializan de inmediato en su ensayo libre *Pruebas de Nueva York*.

Conviene tener en cuenta, antes de profundizar en algunos aspectos de su mirada hacia la ciudad estadounidense, que Moreno Villa no era ningún pueblerino. Había pasado cuatro años en Alemania (en la Universidad de Friburgo, para estudiar Químicas), había visitado Londres y París. En la capital gala había recorrido, quizás a finales de 1925, la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, momento en el que conoce a Fernando García Mercadal y en que se detiene a reflexionar sobre el pabellón ruso, de Melnikov[2].

[1] La bibliografía reciente más rigurosa sobre Moreno Villa como divulgador de la historia y el futuro de la arquitectura se debe a Humberto Huergo (véase bibliografía Huergo, 2001 y 2010).
[2] Años más tarde su recuerdo se detiene en ese pabellón. Moreno Villa, José, "Estudios superficiales. Faros, farolillos, farolas", *El Sol*, Madrid, 5-5-1929.

En cualquier caso, sus primeros textos sobre cualquier tipo de arquitectura, tradicional o moderna, sólo son redactados a finales de 1927 y no cabe duda de que, de un modo u otro, están condicionados por sus impresiones de Nueva York. No es casual que su momento de mayor interés por temas de arquitectura moderna comenzara en 1928, según José María Tomás Llavador, con motivo de la visita de Le Corbusier a Madrid para dar una conferencia en la Residencia de Estudiantes (y también con la aparición en La Gaceta Literaria de la célebre "Encuesta sobre la nueva arquitectura"), y que empezara a declinar hacia 1931, como se aprecia en sus colaboraciones para el diario *El Sol*[3].

Para Humberto Huergo, toda su producción sobre temas de arquitectura y ciudad de esos últimos años veinte y primeros años treinta podría ser estructurada en cuatro ejes principales:

> *la crítica del modelo historicista tipo Lampérez… la crítica desde presupuestos racionalistas de la "mandanga decorativa" y el "orden confiteril o de la bizcochada" imperantes en el primer tramo de la Gran Vía… la revisión del pasado arquitectónico nacional en busca de "otros puntos de arranque o de unión" con el presente que no sean el estilo neoplateresco… por último, habría que subrayar su campaña en defensa de los arquitectos locales modernos o alineados con el movimiento moderno – Rafael Bergamín, Regino Borobio, Pedro Muguruza, Secundino Suazo, etc…*[4].

Muchas de esas premisas, sobre todo la que le va a convertir en un destacado enemigo de los pastiches historicistas y defensor de un racionalismo moderado como vía de futuro para la arquitectura española, aparecen ya en estas *Pruebas de Nueva York*. En su prólogo ya avisa su intención –¡tan moderna por aséptica!– de respetar una estricta imparcialidad emocional, que le será a veces difícil de conseguir, así como una de las claves de su definición de la ciudad, su condición de gigantesco autómata: "*He mirado a la 'niña violenta'* (se refiere en esta ocasión a Nueva York, no a un tipo de mujer neoyorquina) *como quien mira un mecanismo, con afán de comprender su lógica y su funcionamiento*"(MORENO VILLA, 1927: 8) .

En el primer capítulo, titulado "Complicaciones de lo simplificado", vincula ya claramente esta idea de lo mecánico con la fisonomía arquitectónica de la ciudad:

> *Yo quisiera fijarme hoy en tres detalles nada más de los que me presenta Nueva York: el tamaño de las casas, el mecanicismo y la cortesía. Si los comprendemos bien habremos comprendido una parte muy principal de la vida neoyorquina. Todo el mundo conoce la magnitud de las casas de aquí. Cuando el barco se acerca a Nueva York, el pasajero divisa una*

[3] TOMÁS LLAVADOR, José María, "Prólogo", en HUERGO, 2010: 14.
[4] HUERGO, Humberto, 2001: pp. 34-37.

> *ciudad gótica, feudal, de masas apiñadas y altas, como dibujada por un pintor romántico. Luego, en el puerto ya, le parecen esas mismas casas un montón de cajones monstruosos. Y al pasear por sus calles, finalmente, le emociona el esfuerzo arquitectónico de este pueblo. Comprende que ha tenido que resolver así la parquedad del terreno, ganando espacio en el espacio aéreo, ya que el suelo no daba más de sí* (MORENO VILLA, 1927: 15).

De inmediato le sorprende la aparente no huella del tiempo sobre esos edificios, al contrario de los españoles, donde

> *la casona, el palacio, el hospital ruinoso claman al cielo y a los Poderes, y si no consiguen que los hombres restañen las heridas que el tiempo les infirió, consiguen ir tirando, ir arrastrando su penosa vida, siendo refugio incómodo de militares, hospicianos y familias en declive… En los pueblos nuevos, en cambio, como Nueva York, no hay lugar a la piedad, porque no existe la venerable ruina. Y si algún edificio pretende alcanzar el rango de la veneración, lo derriban inmediatamente para levantar sobre su base uno más a tono con el tiempo y más eficaz en todos los sentidos. La construcción que tenga veinticinco años se mira con recelo y se la señala enarbolando imaginaria piqueta* (MORENO VILLA, 1927: 20).

Resulta claro que Moreno Villa adapta la realidad a un discurso muy personal que de inmediato va a revelarnos y que tiene que ver con uno de los grandes debates del siglo XX: ¿se puede mantener la fe en la tradición cuando uno vive un tiempo claramente distinto? y, de modo casi simultáneo ¿se puede vivir siempre en un perpetuo estado futurista, de continua y frenética construcción ex novo de todo lo que nos rodea? En ambos casos la respuesta es un no rotundo, que dará paso a una solución de compromiso entre ambas. Tradición modernizada, diríamos por resumir, aunque sin decantarse por un lenguaje concreto seguramente porque no existía más que como espejismo.

En todo caso, el paso del tiempo –y sus efectos sobre los seres humanos– es una referencia habitual para quien, como Moreno Villa, se había dedicado a labores documentalistas y archivísticas de todo tipo, pero también para quien conocía –mejor que muchos de sus compatriotas– cómo era el pulso de lo moderno en otros países occidentales, como ya hemos comentado con anterioridad.

El tiempo y sus huellas, sobre todo la suciedad que acaba siendo seña de identidad, testigo de supervivencia. Moreno ejemplifica el contraste con estas palabras:

> *Cuando van a España, estos norteamericanos genuinos fruncen el ceño ante la suciedad y no les quedan ojos para comprender <u>lo otro</u>* (el subrayado es mío)*. Nosotros amamos a Toledo, a pesar de sus cosas, porque lo miramos con sentido histórico; pero el hombre que lo mire con sentido*

higienista, o un principio imperativo de limpieza, no puede hacer la vista gorda como nosotros… (MORENO VILLA, 1927: 21), *Entre la Historia y la limpieza, opta por la segunda… Y no es que odien la Historia; es que no toleran que ella se oponga a sus deseos de perfeccionamiento* (MORENO VILLA, 1927: 22).

Esa impresión que tiene Moreno de que Nueva York es una ciudad no sólo sin historia sino incluso anti-histórica, encuentra diversos ejemplos que describe oportunamente. Por ejemplo, no haber podido disfrutar de los cuadros en el Museo Metropolitano porque su espíritu estaba "ofuscado" por el espectáculo futurista y maquinal de las calles que lo rodean; o haberse escandalizado porque ese mismo museo tuviera un restaurante en su interior, que en el Museo del Prado sería impensable[5]; o apreciar el carácter empresarial de las universidades americanas, también tan distinto a las nuestras[6]. Moreno no lo vio, nosotros sí.

También le sorprendió la relación entre exterior e interior en la vivienda neoyorquina. Inmensos rascacielos que albergan cientos de apartamentos estrechos, muy limpios eso sí, donde todo es nuevo y estandarizado y que, en general, no dejan ver desde el exterior su distribución interna. El asunto de la fachada le preocupaba desde entonces y le permitía esbozar casi una división geográfica de la vivienda: las del sur de Europa son más abiertas, más variadas de color y más vitalistas[7]; las septentrionales, las de origen anglosajón, son herméticas y monótonas. Hay que penetrar en esas fachadas para descubrir la vida que habita sus espacios interiores. Moreno lo atribuía a una correspondencia entre el carácter de ese pueblo y sus modos de construir, argumento de muy difícil asimilación: *La fachada anglosajona es cerrada y casi abstracta. Delante de ella sienten los ojos la impenetrabilidad como ante la concha del caracol. El individuo es un número… y la casa es un número, como la calle y el teléfono, sin personalidad*[8].

---

[5] *Si al Patronato del Museo del Prado y a la opinión más o menos pública que se interesa por las Bellas Artes en Madrid se les dijese: 'Vamos a poner un restaurante en los sótanos del Museo', San Pedro y San Pablo y todos los santos tendrían que taponarse los oídos. Pero si además, dijésemos: 'Y se permitirá que los comensales fumen', nos tomarian por locos…*, Ibídem, pp. 35-36.

[6] *Como las universidades tienen mucho de 'business', de negocio (otra herejía para oídos españoles), ni el Rector ni los presidentes de las Facultades se oponen jamás a lo que puede constituir ingreso para ellas. Si el público solicita mañana otra enseñanza y paga por ella, buscan locales y profesores. De este modo, la Universidad no es sólo la vieja maestra, de carácter inflexible, que se empeña en someter todas las capacidades y temperamentos humanos a una docena de disciplinas…*, Ibídem, p. 37.

[7] Resulta divertida su descripción: *Las fachadas se colorean de azul, verde, ocre, rosa; los balcones, las macetas, la jaula del loro o del canario, la ropa tendida, el desnivel de los tejados y pisos, el Sagrado Corazón, el escudo, la loseta de la manzana o vía, infinitas cosas contribuyen a vivificar o individualizar nuestras calles y casas*. Ibídem, p. 53.

[8] Ibídem.

Finalmente está la cuestión de esa correspondencia que acabo de mencionar entre la apariencia y esencia de una ciudad y las de sus habitantes. Para Moreno, los hombres con sombrero casi encasquetado hasta las cejas, los judíos y los negros –éstos, con su jazz, sus bailes de cabaret y su limpieza de los rascacielos y sus ascensores– y las "niñas violentas", como las llama, atlética, moderna, independiente pero también inhumanas y egoístas, que son las que definen, dirá para concluir *la metrópolis más inquietante y violenta del mundo actual*.

Julio Camba (1884-1962), periodista, corresponsal y ensayista lúcido, había trabajado en ciudades como Estambul, Londres, Berlín, Roma y París, llega a Nueva York por primera vez en 1916 y hasta 1917[9]. Estará de nuevo en verano de 1929, es decir, poco tiempo después de Moreno y poco antes del crack de Wall Street[10]. En 1930 volverá por tercera vez y como la anterior mandando decenas de crónicas de prensa con las que, y esto es lo que ahora nos interesa, redactó ese libro tan divertido, imaginativo y perspicaz que es *La ciudad automática* (1932), tan fértil todavía para entender la construcción psicológica que el hombre moderno hizo de los lugares que estaba habitando.

Lo primero que sorprende de *La ciudad automática* es que por algunos de los temas que trata y el enfoque existen muchas similitudes entre ambos, como veremos. La primera de ellas, esa idea de considerar a Manhattan como una ciudad romántica, por su violencia, su maquinismo y su sin freno:

> *Por su brutalidad y su codicia, por su estridencia, por su violencia, por su culto a las catástrofes, por su sacrificio constante del pasado y del porvenir al momento presente, por la organización comercial de sus crímenes y la organización criminal de sus negocios, por su clima contradictorio, desmesurado e incontrolable; por su afán de escalar el cielo haciendo cada año un edificio más alto que los demás…*[11].

Podemos enumerar otras muchas coincidencias, que sólo mencionaremos de paso para centrarnos en la definición que hace Camba de la ciudad moderna y del rascacielos.

Por ejemplo, la estupefacción que experimenta ante la multiplicación de razas, con especial atención a judíos y afroamericanos, que como en Moreno son tratados con una mezcla de curiosidad, admiración y rechazo[12]. O la adaptación de la "niña violenta" de Moreno por la *American girl*[13] (sic) de Camba.

---

[9] Resultado de esa primera estancia es su libro *Un año en el otro mundo*, formado por crónicas que había publicado durante ese tiempo en ABC.

[10] Sobre su vida y labor periodística véase el libro de López García, Pedro Ignacio, *Julio Camba. El solitario del Palace*, Madrid, Espasa biografías, 2003.

[11] Camba, Julio, *La ciudad automática*, Madrid, Espasa Calpe, 1932. La edición consultada es la de Barcelona, Alhena Media, 2008, p. 12.

[12] Y que tanto difiere del otro gran testigo español de esa Nueva York, Federico García Lorca, en la ciudad entre 1929 y 1930. De esa estancia se gestó el inmenso grito de denuncia anti-

Donde, como decimos, Camba se muestra mucho más original es en sus planteamientos sobre la arquitectura neoyorquina y su correspondencia con los tipos humanos que la habitan y la han levantado[14]. La frenética descripción que hace de ese también frenético mundo que vive en el hotel de la Estación de Pensilvania; o su alabanza –no compartida por Moreno– de los restaurantes de autoservicio y de los llamados automáticos, nos avisan de que la actitud de Camba es más liberal al moverse por la ciudad y al participar en sus costumbres.

También habla de la problemática integración de las costumbres españolas en ciertos barrios –o mejor, calles– de Nueva York. Por ejemplo, el Museo de la Inquisición, que al parecer indignaban mucho a los turistas españoles; para Camba, por el contrario, todo queda relativizado en la caótica vida de la ciudad-máquina, toda identidad confundida en un kitsch institucionalizado. Como prueba, esta delirante narración de una cena en un restaurante supuestamente español:

> *Un tejadillo a la entrada, inspirado en las misiones de California. Una reja. Una cabeza de ternera, no en la carta, donde estaría indicadísima con un poco de vinagreta, sino en la pared, haciendo de cabeza de toro. Cacharros de Talavera o de Manises. Panderetas. Castañuelas. Las camareras, supposed to be morenas, son mulatas para mayor garantía. Peinetas. Mantillas. Spanish yellow rice (paella valenciana), chile con carne, frijoles negros, gallegan broth o caldo gallego, etc. etc. Todo ello con música de Carmen, ejecutada por una orquesta de negros en trajes de luces.*
>
> *La dueña de uno de estos establecimientos es una americana de origen irlandés, mistress Mac Dougall, quien tiene en Nueva York una cadena de restaurantes exóticos, lo que excusa muchas de sus equivocaciones, como,*

capitalista que es *Poeta en Nueva York* (publicado por primera vez en 1940), donde los negros son objeto de su ternura en composiciones como "Norma y paraíso de los negros" o "El rey de Harlem".

[13] *Son diosas y, convencidas de su condición divina, no hay nada en el mundo que las arredre… Es una chica sana, alegre e intrépida, que puede fumar dos cajetillas diarias, bailar cien bailes y beber quince cocktails; una chica que exhibe sus piernas antes los hombres con la misma despreocupación con que podría exhibirlas ante unos animales familiares*. CAMBA, Julio, *La ciudad*…, op. cit., ibídem, p. 122.

[14] Era un tema que ya había tratado hacía años cuando, poco antes del comienzo de la Gran Guerra escribe el libro *Alemania*, sobre sus experiencias en Berlín, que empieza así: *Los berlineses son un poco como los edificios de Berlín: grandes, pesados, limpios y de buen aspecto, pero demasiado nuevos. En nuestra tierra, los edificios y los hombres están sucios y destartalados. No tienen la resistencia ni la brillantez que tienen aquí, pero tienen un aire, un carácter, un espíritu que los valoriza extraordinariamente. Aquí, en las casas, no falta nada: ni ascensor, ni baño, ni luz eléctrica ni agua caliente. En los hombres, tampoco*, CAMBA, J., *Alemania*, edición de Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. 13.

> *por ejemplo, la de hacerle tomar a uno fabada asturiana a los acordes del himno búlgaro* (CAMBA, 1932: 60).

¿Qué le parecían los rascacielos a Camba? Sus primeras impresiones se mueven entre consideraciones acerca del paso del tiempo que ya había intuido Moreno pero que ahora son mucho más detalladas. En esa imparable velocidad del presente, le parecen muy viejos incluso los que tienen sólo diez o veinte años, todo ello en función de que son obras de un lenguaje todavía vivo y en continua transformación, siempre en transición hacia otro rascacielos aún por hacer, que a su vez será un paso previo en una cadena monumental que nunca se detendrá. No hay tiempo para la reflexión sino para la construcción de los siguientes episodios arquitectónicos. Camba supone que la culpa de su feo aspecto exterior se debe a Europa, que hizo creer que el estilo y no la función debía ser el criterio a mantener en los rascacielos:

> *Los rascacielos del bajo Nueva York carecen de estilo, y al decir estilo no me refiero tan sólo a la apariencia externa sino a todo: a la apariencia externa, a la función interna y a la relación entre una y otra. Hoy un rascacielos de hace diez años resulta tan anticuado por dentro como por fuera. Consideren ustedes que el rascacielos es una máquina, y que las máquina envejecen en cuanto son superadas por otras*" (CAMBA, 1932: 68).

Poco a poco, sin embargo, Camba cree que el rascacielos está encontrando su propia estética, y de paso se postula como un modelo de una cierta tradición, que aguante mejor el paso del tiempo. Ha abandonado los disfraces que había importado de los diversos *revivals* europeos y empieza a mostrar su propio rostro. El espacio donde poner en funcionamiento los avances técnicos producidos por la ciencia y la civilización:

> *Un día se inventó el cemento armado, otro la besmerización del acero, otro se inventaron los ascensores eléctricos y, poco a poco, fue creándose el rascacielos, no para meter en él a tantas o cuantas personas, sino para meter todos esos inventos*" (CAMBA, 1932, 71).

No debemos olvidar que cuando Camba desembarca en Nueva York se está produciendo, diríamos, una segunda oleada de rascacielos, que cuentan con algunos de los grandes exponentes en toda la historia de esa tipología, como el Edificio Chrysler (concluido en 1930) y el Empire State Bulding (en 1931), mientras que el complejo de edificios conocido como Centro Rockefeller empezó en 1930 y sería más o menos finalizado en 1939. No es casualidad que el periodista le dedique sendos capítulos a los dos primeros rascacielos, el Chrysler[15] y el Empire State, de los que alaba sus materiales cromados, el

[15] Desde este rascacielos García Lorca escribirá algunos de los versos más devastadores contra la injusticia, el hambre y la miseria de una gran parte de ese mundo contemporáneo, "Grito

triunfo de los elementos mecánicos que los ponen en marcha y su condición de privilegiado mirador sobre la ciudad[16], desde el que se aprecia mejor, por otra parte, el ritmo de cadena de montaje que mueve a miles de personas y de coches.

> *¡Qué maravilla, señores! Hasta que subí al Chrysler yo no había tenido nunca la emoción del mundo moderno, y estoy por decir que tampoco había tenido la del mundo antiguo porque, en fin, la visión que se alcanza desde allí es tan extraordinaria que lo mismo puede servir como anticipación de lo futuro que como reconstrucción de lo pasado… Y cuando, renunciando al espectáculo prodigioso, porque no es posible pasarse la vida en el Chrysler Building, se decide uno a bajar… la perspectiva histórica se desvanece, los detalles anulan el conjunto y las hormigas, sin dejar de ser hormigas, crecen y adquieren la proporción espantosa de seres humanos* (CAMBA, 1932: 77).

Esa fascinación por lo moderno arquitectónico encuentra rápidamente su contrafigura. Nuevo siglo de las luces y de las sombras, Camba advierte de que Estados Unidos *es una civilización de masas y no de individuos. Es una civilización de grandes estructuras arquitectónicas. Es una civilización de insectos*, frente a la que Europa conserva aún ciertos rasgos de humanidad, de escala asumible por una coherencia social, tanto por los edificios como por el tamaño de las ciudades.

Sin duda lo más combativo de un libro que se titula *La ciudad automática* es la serie de consecuencias que Camba hace derivar, a modo de advertencias para el futuro. ¿Detroit o Moscú?, se pregunta casi al final del texto. ¿Capitalismo o comunismo? Casi le daba lo mismo, nos confiesa, a quien no distinguía diferencias porque en ambos casos el individuo estaba seriamente amenazado de convertirse en esclavo de la ideología:

> *Ambas representan la máquina contra el hombre, la estandarización contra la diferenciación, la masa contra el individuo, la cantidad contra la*

---

hacia Roma", GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, edic. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 215-217.

[16] Resulta más que notable la similitud que tiene el tono de ese pasaje con el artículo que había escrito años antes MORENO VILLA, José, "Los indicios de Arquitectura", *El Sol*, Madrid, 9-2-1928, p. 1, en el que alaba la construcción del edificio de Telefónica y el Palacio de la Prensa: *Bastaría citar una ciudad –Nueva York- o un país -Holanda- para demostrar lo que interesa hoy al hombre la arquitectura. En una y en otro, eso es lo que hay que ver. Y en el resto, en el mundo todo, el uso de ciertos vocablos, como 'rascacielos', 'hormigón' y 'urbanismo', lo indica también… Desde las cimas de estas dos nuevas moles ya tenemos todos un par de paisajes nuevos. ¡Qué gusto pensar que todavía quedan innumerables paisajes y perspectivas por descubrir o conquistar en un área relativamente tan pequeña como ésta de Madrid! Cada punto nuevo ganado en el espacio nos descubre fases, torpes o felices, de un caserío que jamás supieron los hombres de ayer cómo era desde las alturas…*".

> *calidad, el automatismo contra la inteligencia. Hombres eugenésicos y gallinas de incubadora. Una Humanidad de serie opinando en serie y divirtiéndose en serie* (CAMBA, 1932: 99).

Para Camba, no es la ciudad la que conduce a esa lúgubre imagen de sociedad alienada, sino los sistemas de gobierno que se basan en la máquina[17], en la producción masiva e igual para el consumo de la propia masa.

> *Yo no sé si es que las máquinas van asemejándose cada vez más a los hombres o si es que los hombres van asemejándose cada vez más a las máquinas, pero cada día me es más difícil distinguir aquí lo que hacen las máquinas de lo que hacen los hombres… La mecánica nos manda. Somos los esclavos de las máquinas y no podemos tener gustos contrarios a sus funciones* (CAMBA, 1932: 163-164).

A modo de conclusión, lo que ambos textos transmiten con bastante claridad en esa bisagra tan concreta de los últimos años veinte es que la ciudad de los rascacielos era, en principio, como un modelo con capacidad de seducción, tanto por su peculiar arquitectura como por el paisaje humano, tan distinto del español. Sí, Moreno y Camba reconocen que la tipología del rascacielos define todo ese tiempo pero que es, al mismo tiempo, causa y efecto de notables desigualdades sociales derivadas del capitalismo. De forma paralela, ninguno de ellos se imagina que pudiera adoptarse dicho modo de vida, de arquitectura y de ciudad en un país como España, más retrasado económicamente, por supuesto, pero también más humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMBA, Julio (1916), *Alemania. Impresiones de un español*, Madrid, Renacimiento.

CAMBA, Julio, *La ciudad automática* (1932), Madrid, Espasa Calpe. Se ha consultado la edición de Madrid, Alhena, 2008.

GARCÍA LORCA, Federico (1940), *Poeta en Nueva York*, Nueva York, Norton.

HUERGO, Humberto (2001), *José Moreno Villa. Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, Valencia, Pre-Textos.

[17] Ya lo había advertido en la otra gran metrópolis del periodo de entreguerras, Berlín. En su libro *Alemania* tiene incluso un capítulo titulado "La vida mecánica", del que extraigo algunas frases que nos deben sonar familiares: *¿Conciben ustedes nada más horrible que esta vida científica?... En los cafés de Berlín todavía hay camareros; pero estos camareros no tardarán gran cosa en ser sustituidos por máquinas. Todos tienen ya algo de máquina. Su manera de andar es completamente automática. Casi resultan más humanos los aparatos de los restaurantes automáticos, dentro de los cuales se sabe que hay personas, mientras que detrás de un camarero de café sólo hay el amo*, op. cit., pp. 52-54.

HUERGO, Humberto (2010) *Función contra forma y otros escritos sobre arquitectura madrileña 1927-1935*, Valencia, Iseebook.

LLAVADOR, Tomás (2010), "Prólogo", en HUERGO, Humberto (2010).

MORENO VILLA, José (1927), *Pruebas de Nueva York*, Málaga, Sur.

MORENO VILLA, José (1928), "Los indicios de Arquitectura", *El Sol*, Madrid, 9 de febrero.

MORENO VILLA, José (1929), "Estudios superficiales. Faros, farolillos, farolas", *El Sol*, Madrid, 5 de mayo.

NIÑO, Antonio (2007), "El exilio intelectual republicano en Estados Unidos", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, UCM, Madrid, pp. 229-244.

SINFONÍA DE UNA METRÓPOLIS CASTIZA: ESENCIA DE VERBENA Y LA GACETA LITERARIA DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO.

Isabel García García

Profesora Titular de Historia del Arte. Departamento de Historia del Arte III. Universidad Complutense de Madrid
isabelgarcia33@hotmail.es

RESUMEN
En la primera semana de septiembre de 1930, Ernesto Giménez Caballero organizaba junto al patrocinio del Ateneo Guipuzcoano, una de las primeras sesiones de cine vanguardista que coincidía con una importante exposición de Arquitectura y pintura modernas ubicada en las salas del Gran Casino de aquella ciudad. Se trataba de la exhibición de su segunda obra cinematográfica *Esencia de Verbena* junto al que se estaba convirtiendo en el más perturbador film de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz*. A pesar de no estar aún bien terminada causó una gran expectación en el público tanto nacional como internacional. Se presentó en contadas ocasiones de las que destacamos el Segundo Congreso Internacional de Cine Independiente celebrado en Bruselas en 1930 donde la propia revista de Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria* recogía numerosas opiniones de expertos extranjeros.

La trama esencial del documental es, sin duda, la verbena de Madrid y los guiños que realiza su director a la vanguardia con la presencia de obras de Picasso, Maruja Mallo y Francis Picabia, además de algunos planos en clave surrealista. La cohabitación entre lo genuinamente costumbrista representado en la figura de Ramón Gómez de la Serna con su temas del rastro, la tómbola, churros, los toros, las atracciones de feria, etc., con la modernidad del cine de los treinta no sólo representada en la audacia de algunos planos en forma de collages o de carteles literarios del propio Giménez Caballero, sino también por las semejanzas a proyecciones de grandes nombres como Fritz Lang, Man Ray, Rene Clair o Han Richter.

ABSTRACT
In the first week of Sept. 1930, Ernesto Giménez Caballero managed, supported by Ateneo Guipuzcoano, one of the very first Avant-garde film sessions in Spain, simultaneously to a significant exhibition of Modern Architecture & Painting, located at the Gran Casino basement. It took place then the projection of his second film, *Esencia de Verbena*. Even though it was in fact incomplete, it produced a great expectation among the public, whether national or international. Then it was projected a very few times, for instance, during the Independent Film Second International Seminar (Brussels, 1930), which was intensively reported by Giménez Caballero's own magazine, *La Gaceta Literaria*, including several interviews from foreign authorities. The plot summary of this documentary film is, no doubt, the verbena of Madrid and the subtle codewords to the Avant-garde, with the presence of reproductions of works of art signed by Picasso, Maruja Mallo and Francis Picabia, not to mention several shots someway linked to Surrealism. Dialogues between the folk vision, represented by Ramon Gomez de la Serna and his Rastro poetics, and the modernity of the 1930s cinema is very clear in some collages-like shots –similar to Giménez Caballero "carteles literarios"- and in the tradition of some European contemporary film directors like Fritz Lang, Man Ray, René Clair and Hans Richter.

PALABRAS CLAVE
Avant-garde, Film, Ernesto Giménez Caballero, *Gaceta Literaria,* Ramón Gómez de la Serna.

KEYWORDS
Avant-garde, Film, Ernesto Giménez Caballero, *Gaceta Literaria,* Ramón Gómez de la Serna.

SINFONÍA DE UNA METRÓPOLIS CASTIZA: ESENCIA DE VERBENA Y *LA GACETA LITERARIA* DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO (1930)

En la primera semana de septiembre de 1930, el escritor Ernesto Giménez Caballero organizaba con el patrocinio del Ateneo Guipuzcoano, una de las primeras sesiones de cine vanguardista en España; que coincidía con una importante exposición, también de vanguardia, de arquitectura y pintura modernas ubicada en las salas bajas del Gran Casino de aquella ciudad. Allí también se pudieron ver las primeras maquetas de los que en octubre pasarían a llamarse el GATEPAC, uno de los grupos más compactos de la arquitectura española de los treinta. Sin embargo, el alcance del evento no tuvo tanta repercusión mediática, lo que en gran medida propició reseñas como la del propio Giménez Caballero:

> *La pintura moderna, que es sensualidad, no puede triunfar más que en París, que es la ciudad donde se comercia con las sensualidades. Por eso, la Exposición que se celebra en el Gran Casino no puede ser éxito. Estoy seguro de que no se ha vendido ningún cuadro. La época actual es la época del cine, instrumento de las grandes conquistas del porvenir. Yo huyo a zancadas de la literatura para refugiarme en el dinamismo del cine…*[1]

Se trataba de la exhibición de su segunda obra cinematográfica, *Esencia de Verbena,* junto al que se estaba convirtiendo en el más perturbador film de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz*.

A pesar de no estar aún bien terminada –pensemos, por ejemplo, que el 9 de abril de ese mismo año acababa de presentar su primer film *Noticiero de Cineclub*[2] o que fue desaprobada en la propia *La Gaceta Literaria Ibérico-Americana, Internacional. Letras, Artes, Ciencia*- (en adelante, *La Gaceta Literaria)* por estar rodada muy deprisa o de carecer de un ritmo uniforme que provocaba que al espectador se le escapasen algunos detalles y observaciones[3]– causó una gran expectación tanto en público como en prensa nacional.

Pese a todo, habría que comenzar por el maridaje de Ernesto Giménez Caballero y el cine. Había comenzado ya en 1928 con la creación del *Cineclub español* y la ayuda de Buñuel y Arconada, entre otros. Una interesante propuesta donde se proyectaron los films más relevantes del panorama europeo como los de Rene Clair, Fritz Lang, Man Ray, Hans Richter o Walter Ruttmann, además de convertirse en una especie de "distribuidor" (PALACIO, 2009: 105) español de *Un perro andaluz*. Podría decirse que generó un interés notable entre algunos escritores e intelectuales como S. A. Micón, Ramón Gómez de la Serna, Luis Gómez Mesa, Fernando Vela, Francisco Ayala, Miguel Pérez Ferrero, José Bergamín o Rafael Alberti[4].

Desde luego, algo tuvieron que influir aquellos viajes de 1928 de Giménez Caballero por algunas ciudades europeas, que él mismo se encargaba de publi-

[1] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1-10-1930, "En San Sebastián una exposición de Arquitecturas Modernas", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

[2] El argumento estaba tratado de una manera muy especial basado en imágenes de los personajes sociales y literarios más importantes del momento (Salvador Dalí, Madame Éluard, Rafael Arberti, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Edgar Neville, Clara Campoamor, Gerardo Diego, etc.). La intención de Giménez Caballero estaba bastante clara y de acercamiento hacia esa personal visión de la Italia fascista.

[3] GÓMEZ MESA, L., 15-12-1930, "Boletín del Cineclub. 15 sesión, exaltación de lo documental", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

[4] ANÓNIMO, 15-4-1931, "El cinema. Historia del cineclub español", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

car en su revista[5] y convertir, poco después, en un libro que llevaba por título *Circuito Imperial*. Y es que, a su regreso a Madrid, aquel mismo ambiente cultural que le desagradaba y que había dejado atrás se mostraba más real que nunca:

> *He encontrado el paisaje madrileño irónico, aburrido, irritado. Y con una capacidad mínima de fe en nada. Conversaciones, gentes, espectáculos, comentarios, periódicos todo me ha parecido que rezuma sinsabor, biliosidad, cansancio… por eso yo creo que en España tenemos aún mucho que progresar en barbarie si queremos un día disciplinarla. Si queremos un día liberar con fuerza y gracia lo que hay que liberar (¡Ahí está ese Perro Andaluz de Buñuel y Dalí, camino verdadero de porvenir español! ¡Tan universal y con tanta esencia de violencia taurina!*"[6].

No obstante habría que recordar que Madrid, y a pesar de las adversas palabras de éste y sus posteriores opiniones –como la del año siguiente donde aún continúa divulgando adjetivos tan despiadados sobre aquélla como triste, derrotista, pesimista, irónica, floja o a nacional[7]– había comenzado su propia renovación en el panorama de las artes plásticas. Nuevos hitos de modernización frente al rechazo de los convencionalismos del arte más conservador. La aparición en 1925 de la Sociedad de Artistas Ibéricos; la Exposición del Primer Salón de Independientes –al año siguiente, el Segundo Salón– o la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París, ambas de 1929 –organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias y la Residencia de Estudiantes y celebrada en el Jardín Botánico– con la presencia de la avanzadilla más importante del panorama artístico español en el exterior como Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Francisco Cossío, Salvador Dalí, Apel·les Fenosa, Pablo Gargallo, Ismael González de la Serna, Juan Gris, Manolo Hugué, Joan Miró, Alfonso de Olivares, Benjamín Palencia, Gabriela Pastor, Joaquín Peinado, Pere Pruna, Alberto Sánchez, José María Ucelay y Hernando Viñes. En este mismo sentido, debemos recordar que tan sólo faltaba un año para la proclamación de la Segunda República, el 14 de abril de 1931, que hizo soñar a muchos con esa posibilidad de cambio y modernización para toda la sociedad.

Junto a estos hitos, el cine español comienza un nuevo discurso al lado de la vanguardia. Precisamente, Ernesto Giménez Caballero se convierte en uno de sus grandes impulsores, con los precedentes de Ramón Gómez de la Serna y

[5] *La Gaceta Literaria* recoge los siguientes artículos sobre esos viajes: "Giménez Caballero, en Italia", 1-6-1928; "12.203 kilómetros, La etapa italiana", 1-8-1928; 15-8-1928; "12.203 kilómetros, La etapa holandesa", 1-9-1928; "12.203 kilómetros, La etapa alemana", 1-10-1928 y "12.203 kilómetros, La etapa belga", 15-11-1928.

[6] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 15-12-1929, "Mi regreso a España", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

[7] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1-1-1930,"La Universa Quincena", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

su obra casi en clave de greguería *El Orador*, rodada gracias a la ayuda de Feliciano Vitores en 1928, y de Luis Buñuel con *Un Perro Andaluz* estrenada en el cine Royalty de Madrid el 8 de diciembre de 1929[8].

Poco después, y como apuntábamos más arriba, se estrena *Esencia de Verbena,* un film mudo, aunque la versión sonora que conocemos está realizada por el propio Giménez Caballero en 1947. Considerado también como un documental o un poema documental en doce secuencias, representa, sin lugar a dudas, la entidad más castiza de la verbena de Madrid o, si se prefiere, la más costumbrista. Un documento casi etnográfico lleno de personajes que pueblan las verbenas de los años treinta y traducido imaginativamente en clave vanguardista. Habría que destacar la originalidad para hallar esa asombrosa proporción entre la raíz popular y la vanguardista.

La trama esencial del documental es, sin duda, la verbena de Madrid y los guiños que realiza su director a la vanguardia con la presencia de obras de Picasso, Maruja Mallo y Francis Picabia, además de algunos planos en clave surreal. La cohabitación entre lo genuinamente costumbrista –representado en la figura de Ramón Gómez de la Serna con sus temas del Rastro, la tómbola, churros, los toros, las atracciones de feria, etc.– con la modernidad del cine de los treinta no está sólo en la audacia de algunos planos realizados como collages o como los carteles literarios del propio Giménez Caballero sino por los paralelismos a proyecciones de Fritz Lang, Man Ray, Rene Clair, Hans Richter...

Comienza ni más ni menos con un magnífico *assemblage* de guitarra cubista de Picasso que contrapone inmediatamente con aquellos muñecos inertes de feria tocando instrumentos, cómo no, en esta ocasión de nuevo con el tema de la guitarra. Es el primer guiño a la vanguardia. El segundo, al arte moderno con Goya a la cabeza y la presentación de las fiestas en la Pradera de San Isidro. Y es que en 1927 se habían celebrado los primeros actos por el inminente centenario de la muerte del pintor[9]: comenzaban a editarse libros como *La época de Goya*, de Ángel Salcedo Rui, miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas[10], o a publicarse artículos como el de Enrique Lafuente Ferrrari, "Goya y el centenario"[11], *La Gaceta Literaria*.

Tras la Pradera, el Rastro. Es, sin duda, un homenaje a Ramón Gómez de la Serna, quien en aquella publicación tenía un apartado titulado "Gaceta de Pombo" en donde afirmaba: *Cada vez creo más en el Rastro, y me considero con*

[8] El día del estreno fue el 6 de junio de 1929 en el Studio des Ursulines de París.
[9] El 1 de julio de 1927 escriben en *La Gaceta Literaria* sobre Goya: Ramón Gómez de la Serna, Ángel Sánchez Rivero, Daniel Vázquez Díaz, Juan de la Encina, José Solana, Francisco Bores, Jean Alazard, José Francés, Enrique Lafuente, José María Sucre, César Arconada, Manuel Abril y Gines Ganga.
[10] Salcedo Rui, Ángel, 1927, *La época de Goya*, Madrid, Saturnino Calleja.
[11] Lafuente Ferrari, E., 15-4-1928, "Goya y el Centenario", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

más legitimidad su explorador ártico… España entera está en el Rastro y es puro Rastro… ¡Gran ironía de España la del Rastro! ¡Auténtico sarcasmo lleno de vitalidad!¡Feria constante de lo latente!¡Corralada del diogenismo español[12].

Desde hacía tiempo Ramón y sus escritos se habían convertido en el adalid principal de Madrid[13], por ello no es de extrañar que amigos como Jaime Ibarra escribieran sobre la publicación de su último libro, *La Nardo* (Editorial Ulises, 1930): *Madrid es Ramón Gómez de la Serna. Madrid castizo y barroco; pregones, sol, piropos. La carne prieta de la Nardo. Ramón es una greguería y una greguería es Madrid. Madrid barroco, desgarrador y sentimental… Ramón es el cronista genial de la villa. La Nardo es una novela que rezuma a Madrid*[14].

La tercera secuencia del documental arranca con una de las verbenas de Maruja Mallo y es que desde su presentación pública en 1928 a cargo de la *Revista de Occidente*[15] su pintura se había convertido en una nueva manera de mostrar el arte moderno, aún lejana de esa primera ascensión al subsuelo de carácter surreal como titularía Rafael Alberti[16].

La verbena de Maruja Mallo es la verbena por excelencia de Madrid y la que Giménez Caballero quiso describir en esta película. Incluso me atrevería a decir que leyó con detenimiento el artículo que se publicó en *La Gaceta Literaria* sobre ella:

> *… sabe aprisionar en sus cuadros las miradas que se meten entre la alegría vocinglera, vibrante, ágil, infantil, graciosa y popular de sus verbenas, de sus columpios, de sus carruseles, de sus tremolantes planos de color… ha sabido comprender todo el sano vigor estético de la feria. Todo su gracioso, dinámico, parpadeante desequilibrio. Vértigo del columpio, lanzado como una pelota a merced de los impulsos contrarios, rápido galopar sobre el caballo del 'Tío vivo' persiguiendo eternamente al de delante y sin lograr nunca darle caza, precipitarse carrusel abajo por la pendiente casi vertical y elevarse luego velozmente a bofetones en el aire. Mantones de papel de vivos colorines, rifas y flores, tiestos y barracas, muchachas y soldados, muñecos y molinillos de papel, agitados y silbantes*[17].

---

[12] Gómez De La Serna, Ramón, 1-7-1929, "Gaceta de Pombo director y redactor únicos Ramón Gómez de la Serna , El Rastro", *La Gaceta Literaria*, Madrid.
[13] Vid., Gómez De La Serna, Ramón, 1914, Madrid, *El Rastro*, Prometeo.
[14] Ibarra, Jaime, 1-11-1930, "Ramón Gómez de la Serna", *La gaceta Literaria*, Madrid.
[15] Sobre sus cuadros en la *Revista de Occidente* vid., Espina, Antonio, 16-6-1928, "Maruja Mallo", *La Gaceta Literaria*, Madrid.
[16] Alberti, Rafael, 1-7-1929, "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo", *La Gaceta literaria*, Madrid.
[17] De Valdeavellano, Luis G., 1-9-1927, "Maruja Mallo en su carrousel", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

Lo cierto es que la película trascurre de una manera muy semejante. La visualización repentina de todo lo que rodea a una verbena: botijos, organillos que tocan solos, churros y rosquillas, gorros de papel, tómbolas, atracciones, caballitos, columpios, gigantes y cabezudos, barracas de feria, autómatas, prestidigitadores, niños, viejos, chulapas, mantones de manila, abanicos, toreros, soldados… Supo captar y conectar con el público no sólo de la ciudad de Madrid sino del resto de la península. *Esencia de Verbena* trasmite naturalidad, simplicidad o ingenuidad de una época y no precisamente su lado más intelectual o avanzado. Es la pura realidad y así también lo afirmaban desde *La Gaceta*: *todo huele a España. Lo español es lo esencial. No lo refinado. España no refina. No falsifica. España no puede pintar tortugas, no puede disfrazar burros con cristal en vez de piel. Los cristos de España sangran*[18].

En algunas ocasiones fue considerado como un film para y por la capital. Incluso, como proclama Ramón Gómez de la Serna, en un prin-cipio se le llamó "Poema de Madrid". A este respecto Gómez de Mesa escribe:

> *Refleja en unos metros de celuloide, no a Madrid, sino a una fiesta típica y castizamente popular matritense, que preside en ocasiones la Cibeles, más en su simbolismo que en su realidad de monumento pétreo. Y su realizador, Ernesto Giménez Caballero, es un caballero, es un madrileño perfectamente conocedor y escudriñador de su tierra… De las verbenas de San Pedro y San Juan a las del Carmen y San Cayetano, instantes de todas las que se celebran en los madriles desfilan por esta película. ¡Los columpios, la maceta de hortensias, la gran rueda, los churros, los tiestos de claveles, los puestos de horchata, el tubo de la risa, el pabellón artístico con sus muñecos maravillosos, la barraca de las muchachas del charlestón, el pimpan-pum, la estocada de la tarde, las rifas, los tíos vivos, los barquillos, los mantoncillos de papel!... ¡Cuanto es alegría y animación, bullicio y mareo; cuanto es esencia de la verbena, nada queda fuera de la perspicacia del objetivo!*[19]*.*

De esta interesante descripción se entresacan otros elementos de la modernidad de los años veinte y treinta, como el jazz, difundido en expresiones típicas e internacionalizadas, que comienza a formar parte no sólo del lenguaje urbano, coloquial, sino además quedarán reflejados en la literatura, el cine o la pintura: *jazz-band*, *music-hall*, *dancing*, *cabaret, charleston*… Casi podríamos decir que se convierten en insignias de una nueva sociedad capaces de instalarse en muchos otros estamentos sociales. En 1927, por ejemplo, se exhibe la primera película considerada sonora, *El cantor de jazz* (1927), de Alan Cros-

[18] Anónimo, 15-12-1929, *La Gaceta Literaria*, Madrid.
[19] Gómez Mesa, L., 15-12-1930, "Boletín del Cineclub. 15 sesión, exaltación de lo documental", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

land. Dos años después, Ramón Gómez de la Serna publica Jazzbandismo, la continuación de una conferencia pronunciada en el Cineclub de Giménez Caballero que más tarde formaría parte de uno de los capítulos de su libro *Ismos* donde sostenía que "la música del jazz da masaje"[20]. Pero antes de esta aserción revelaba: *Es giratoria la música del jazz-band, y gracias a un sinhilismo moviente nos damos una vuelta en el carrousel del Zodíaco, y yo monto piscis y tú escorpio*[21], una frase casi en forma de greguería que me atrevería a relacionar con una de las secuencias de *Esencia de Verbena*, en donde el propio Ramón giraba tanto la cabeza que no sabemos si acaba de escuchar jazz o de bajar del carrusel del Zodíaco.

No serán las únicas noticias en España, por ejemplo en la revista leridana *Art, revista internacional de les arts*, se publicó un artículo sobre la "Apología y detracción de la danza" acompañada con una fotografía a color de Josefine Baker (recordemos aquella mujer de color con vestimenta mínima –una falda de plátanos– cuya exótica manera de bailar se pudo ver hacia mediados de los veinte en el espectáculo *La Revue Negre* con orquesta de jazz). Y es que incluso unos años antes Miguel Pérez Ferrero se adelantaba en *La Gaceta Literaria* anunciando la desaparición de la bailarina: *...hay quien asegura que ha llegado la ocasión de decirla adiós un adiós impregnado de melancolía por lo que fue y por lo que venido a recordarnos. Y también por lo que no la dejan ser delante de nosotros*[22].

Incluso el crítico de arte Sebastiá Gasch, en la misma publicación y meses más tarde, dedica unos párrafos al jazz: *es un verdadero espectáculo, su valor rítmico, movimiento empapado de sano optimismo comunicativo, rico en una desenvoltura completamente deportiva y jovial, y poseedor de una alegría casi infantil*[23].

Casualidad o no, una de las secuencias de *Esencia de Verbena* está dedicada a los bailes de los veinte, especialmente esa escena de unas jóvenes chicas de piernas gruesas que bailotean toscamente el charlestón en la verbena... mostrándonos, una vez más, cómo la modernidad se transforma en provinciana.

El último guiño a la vanguardia pictórica se desarrolla en la décima secuencia del documental, en cuyo primer plano aparece una de las obras de Francis Picabia recientemente presentadas en París (1929) y en una personal mirada al surrealismo.

Respecto a la primera, el conocimiento de Picabia en España se remonta a 1916 cuando se instala durante un corto periodo de tiempo en Barcelona pero

[20] Gómez De La Serna, R., 1931, *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, pág.188.
[21] Gómez De La Serna, R.,15-2-1929, "Jazbandismo", *La Gaceta Literaria*, Madrid.
[22] Pérez Ferrero Miguel, 1-4-1930, "Josefina Báker. Adioses en cuerda de incredulidad", *La Gaceta Literaria*, Madrid.
[23] Gasch, Sebastiá, "Jazz", 15-11-1930, *La Gaceta Literaria*, Madrid.

logra seguir conectado al dadaísmo gracias a su amigo Dalmau, quien le edita el número 4 de la revista *391*; años más tarde, en 1922, realiza una muestra de nuevo en las Galerías Dalmau donde André Breton pronuncia una conferencia que anticipa el paso de Dadá al surrealismo. En 1929, *La Gaceta Literaria* se hizo eco de aquella muestra y publicó un artículo sobre ella:

> *…semiespañol, ciudadano del mundo, ciudadano -sobre todo- del cosmos, Francis Picabia irrumpe en la vida artística de París de cuando en cuando, portador cada vez de algún mensaje planetario, lejano y misterioso, de un telegrama cifrado, cuya clave se ha perdido, pero cuyo sentido sabemos corresponder a algo nuestro muy entrañable, a algo a cuya carta, sin volver, nos jugamos todo el futuro. He aquí sus gráficos más recientes, actualmente expuestos, bajo títulos enigmáticos, en la Galería Brian de la rue de Berri*[24].

Además habría que destacar la incursión en el cine de Francis Picabia en 1924, cuando escribió el guión y realizó los decorados para la película dirigida por René Clair, con música de Erik Satie e interpretación de Duchamp o Man Ray: *Entr'acte*. Uno de los primeros experimentos de 13 minutos del dadaísmo y la vanguardia.

En 1927 uno de los protagonistas de *Esencia de Verbena*, Miguel Pérez Ferrero, publicaba un artículo sobre los films de vanguardia citando explícitamente *Entr'acte*[25]. Esta obra cuenta la pesadilla de un hombre después de pasar una noche de fiesta, precisamente en una feria. Los escenarios que allí se presentaron nos son muy familiares. Escenografías de un parque de atracciones el de Luna Park con ferrocarril y prestidigitador incluido. Además de numerosas deformaciones de imágenes, sobreimpresiones o edición rápida.

También se pueden citar otras proyecciones como *Metrópolis* de Fritz Lang, *Almas del Amanecer* de F. W. Murnau o *Berlín, sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann[26], todas de ese mismo año 1927[27]. La primera, dedicada a la ciudad futurista donde la muchedumbre, la masa en movimiento, los hombres anónimos o alguna que otra bailarina exótica en primer plano podrían recordar a los de *Esencia de Verbena*. La segunda, la cuidad expresionista creada a base de fuertes diagonales, en esencia la imagen en movimiento. Y, la última, ese espléndido documental del Berlín de los años veinte donde "el ojo" pasea por las calles, los extrarradios, muestra el tren y sus vías mediante portentosos

[24] Anónimo, 15-12-1929 , "Francis Picabia", *La Gaceta Literaria*, Madrid.
[25] Pérez Ferrero, M., 1-6-1927, "Films de vanguardia", *La Gaceta Literaria*, Madrid.
[26] Sobre este documental De Torre, Guillermo escribe, "Obertura a la Sinfonía metropolitana de Walter Ruttmann", *La Gaceta Literaria*, Madrid 1-7-1930.
[27] Pérez Ferrero, M., 1-2-1927, "Las ciudades y las almas", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

picados, en fin, recoge el ritmo caótico de la metrópoli, quizás como años después en la Verbena de Caballero.

El surrealismo es bastante conocido por Ernesto Giménez Caballero y no digamos ya el cine surrealista a través de su Cineclub. En mi opinión, esas imágenes de *Esencia de Verbena* se vinculan a este movimiento y, sobre todo, a *Un perro andaluz* conectadas a través del deseo sexual. Esa contradicción entre deseo y realidad posible gracias a ese hábil fotomontaje donde se muestra un fondo de unos enormes ojos y justo en medio la sensual pierna de Polita Bedrosan en actitud de subirse media y liga. A continuación, otra escena igual de sugestiva esos siete pares de ojos que parecen girar ante el espectador de un modo perturbador e intimidatorio. Ya lo había publicado André Breton en su primer manifiesto surrealista: "El ojo existe en estado salvaje". No se trataba de una mera expresión sino de la clave de muchas de las imágenes que nacerían poco después. Ese ojo salvaje de Buñuel y Dalí convertido en la violencia del ojo o esos ojos salvajes de Ernesto Giménez Caballero sustraídos casi de un caleidoscopio y sometidos al control de lo irracional. Comenzaba la subversión de la imagen donde esos ojos espontáneos o automatistas no sabemos si miran al cuerpo de Polita Bedrosan o, si por el contrario, nos miran a nosotros.

A pesar de los cinco actores en sus papeles de transeúntes, el protagonista del film es Ramón Gómez de la Serna. Los demás: Samuel Ros, Goyanes, Miguel Pérez Ferrero y Polita Bedrosan actuaron casi de secundarios. Polita Bedrosan y Samuel Ros protagonizan una singular escena de amor en los alrededores del ferrocarril. Incluso ya en la época se consideró a Ramón como el actor principal:

> *Ramón Gómez de la Serna, estupendo explicador de esta cinta, y madrileño como Giménez Caballero y como el que firma, sabe que nuestra verbena es asaz difícil de ser trasladada al film, y más todavía su esencia…*
>
> *Ramón –en su papel importante de autor transeúnte que se viste de muñeco de pim-pam-pum y que, para vengar a éstos, sus pacientes e indefensos hermanos de un momento, devuelve furiosamente al público las pelotas que les arrojaron-, cumplen su cometido con análoga desenvoltura que el habituado enfoque, a la mirada fija y única, sin variaciones, y, por ende, azarante, de la cámara*[28].

Lo cierto es que Ramón se desenvuelve ante la cámara de una manera admirable. Unas veces en su papel de niño alborotador dispuesto a recibir pelotas de trapo mientras sube y baja maquinalmente para devolverlas más tarde y dejar epatado al público o hacer girar su cuello como un auténtico dislate;

[28] GÓMEZ MESA, L., 15-12-1930, "Boletín del Cineclub. 15 sesión, exaltación de lo documental", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

otras, en su papel de torero dando una estocada a un toro de cartón a lo torero Caracho, como él mismo había ilustrado[29].

Su interés e intervención en este documental quedan patentes en un escrito que publica en *La Gaceta Literaria* en diciembre de 1930. Allí con todo lujo de detalles Ramón describe el guión como si de su propia obra se tratase, obviando casi la paternidad de Ernesto Giménez Caballero:

> *Comienza la película con uno de esos velos que adornan los bastidores de los puestos de avellanas y rosquillas, esos velos almidonados que tienen la limpieza bíblica de los que colgaban del pavés de las camas empingorotadas de antaño y algo también de velos de altar, de velos de novia, siendo, en definitiva, los visillos a través de los que se ve la renovada y franca pueblerinidad de la verbena. Después viene al tropel de mil cosas. El botijero dormido con un sueño friolento y sombroso de fondo de botijo y con el aburrimiento de la pobreza del alfarero elemental… Tíos vivos modestos que son como un tranvía que da vueltas alrededor de un farol, y otros en que los futuros dactilógrafos y dactilógrafas aprenden a mecerse en los sillines de boureau americano para cuando maten las horas con ese mecido.*
>
> *El ¡Guy –toma! , aparato nacido de la tosquedad española en que juegan en enloquecida… Zarabanda los platillos encadenados de todas las romanas y balanzas de los mercados, pesando almas, proyectando con desquiciamiento figuras lanzadas por explosión de traca, naciendo de la realidad una suprarrealidad en que se ve un misterio de superfetación espontánea, siendo admirable como después de ese desquiciamiento de las figuras en que las cabezas, los pies y los brazos se atornillan de la figura, la belleza femenina es tan recia, está hecha tan a presión y lleva tan ceñidos sus atributos que se sale intacta de la prueba, sin haberse desecado siquiera.. Macillos de organillos vistos en el fondo de su colmenar donde tejen matones de música…Gigantes de procesión, esos enormes paletos de España, aragoneses monstruosos, alcaldes por derecho propio con el deslumbramiento y la torpeza de recién salidos de los desvanes de la Casa-Ayuntamiento, siendo lo único fantástico municipal que posee el concejo…Retablo de Pabellón artístico, altar mayor del ferial con sus figuras redivivas tocando las campanas vibrantes y aurísonas de la Gloria verbenera…*
>
> *Calderas de churros como almas enviadas a la caldera de Pedro Botero, y junto a la caldera de aceite hirviendo… yo que aparezco detrás de la trinchera alumbrada de la barraca del pim-pam.pum… Yo matando un toro cornalón de verbena,… y el enlace de una película de toros en la plaza de toros de Madrid, en el momento en que 13.000 almas más piden la ore-*

[29] La viñeta del torero Caracho se publica en *La Gaceta Literaria* 1-3-1927.

ja… Bellísima pierna de Polita Bedrós que aparece en el momento de estirar la media, ese segundo de gloria entreabierta, de subida de telón del cielo, cuando el globo túrgido y estallante tiene ascensión ideal… Charlestonianas de verbena que parecen dar brillo a los suelos con su charlestón plebeyo de piernas torcidas en la faena doméstica. Mantones de Manila para ir a los teatros de la luna… Fuegos de artificio desenhebrando sus rahiletes, esparciendo sus hilos de oro, desmelando sus carretes hasta sólo quedar un esqueleto de incendio, y como epílogo la colilla de la verbena. Y, por fin, como señalando el final de la cinta madrileña, la rueda del barquillero, en que nos sale el veinte, el número máximo de la suerte de los barquilleros… [30].

Este documental se exhibió en contadas ocasiones, de las que destacamos el Studio de Las Ursulines de París, la 15ª sesión de la tercera temporada del cineclub español en diciembre de 1930 y el 2º Congreso Internacional de Cine Independiente, celebrado en Bruselas en 1930[31]. En el Palacio de la Prensa se desplegó el siguiente programa de aquella 15ª sesión de la tercera temporada incluida *Esencia de Verbena*:

Primera parte: dibujos sonoros Les Tartares de Tchardynini, 2000 mts. Primer film realizado por la República soviética de los Tártaros.

Segunda Parte: Documental esencia de verbena. Poema documental de Madrid con la intervención presencial y cinemática de ramón gómez de la serna que actuará dentro y fuera del film. Este film pertenece a la cooperativa internacional de cineclubs, y ha sido ya proyectado con éxito en les Ursulines de París y otras salas especializadas.

Vanguardia: T. S. F., de Walter Ruttman (sonoro). Esta magnífica banda de vanguardia radiocinemática será presentada con un comentario breve de Ricardo Urgoiti.

"Elenco de films del Cineclub en su tercera temporada": Les deux Timides; Sous les toits de París (sonoro y hablado en francés); Le voyage imaginaire y La proie du Vent, de René Clair; Rainqueville y Les nouveaux monsieurs, de Jacques Feyder; La passion de Jeanne d'Arc, de Carl Dreyer; L'Equipage, de Maurice Tourneur; La Glace aux trois faces, Finis Terroe y Mor Vrain, de Jean Epstein; La melodie du monde, de Walter Ruttman; Huragan (film polaco), de José Letjes; Noche de príncipes, de M. L'Herbier; Complementos (vanguardia, surrealismo y film abstracto); La Coquille et le Clergyman y Arabesques, de Germaine Dulac; Emak Bakia y Le mystère du Chateau du Dé, de Man Ray; Montparnasse, de E. Deslar; L'Age D'Or de Bu-

[30] GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 15-12-1930, "Resumen de mi intervención": "Esencia de Verbena", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

[31] Se celebró del 27 de noviembre al 1 de enero de 1930.

ñuel y Dalí; Ernest et Amélie, de J. de Calembroot; La malemort du Canari, de S. Gilka; Vie Heureuse, de C. Heymann; Symphonie des Gratte-Ciel (arquitectura), de Robert Florey; Films d'object, de Henryt Chamotte; T.S.F., de Walter Ruttman; Bluff, de Georges Lacombe; Romance sentimental, de Eisenstein; Désordre, de Tarride; La vida de un poeta, de Jean Cocteau y Esencia de verbena de E. Giménez Caballero.

Documentales: Verdun visions de Histoire, de Leon Poirier; Voyage du Congo, de André Gide y M. Allegret; Voici París, Voici Londres y Voice Marseille, de C. Lambert; Les Troglodytes, de M. Allegret; Brumes d'Automne, de Kirsanoff; Á propos de Nice, de Jean Vigo y Rythmes d'une Cathédrale, de R. Landau.

Soviéticos: Los tártaros, Tres en un subsuelo, Turksib, La línea general, El acorazado Potemkine, Nieves sangrientas, El Volga en fuego, La Tierra y Octubre.

Respecto al 2ª Congreso Internacional de Cine Independiente de Bruselas se distinguió como una producción independiente de cine de vanguardia e integrada en la cooperativa internacional de los cineclubs que en el caso español se regía por la funcionalidad del Cineclub español de Giménez Caballero y sus numerosas sucursales en Sevilla, Málaga, Valencia, Bilbao, San Sebastián, Vitoria, Gijón, Oviedo y Zaragoza.

> *Nosotros llevamos de España el único film aparecido con un sentido independiente de cosa nueva. Fue Esencia de verbena sobre las ferias populares madrileñas. Ni los films de Nemesio A. Sobrevila, Lo más español y El sexto sentido ni La historia de un duro de Sabino A. Micón, ni Un perro andaluz y la Edad de Oro de Buñuel se ajustaban a las exigencias del congreso. Los de Sobrevila son dos films indefinidos nacidos bajo la influencia de la vanguardia; el de Micón no llega a la altura técnica y anecdótica de los films nuevos. Y los de Buñuel hechos en Francia tienen un sentido universal más que hispánico. De Esencia sonaron diversos aplausos en Les Ursulines, palabras simpáticas, se demandaron fotografías y detalles del film y autorizaciones para proyectarla*[32].

[32] PIQUERAS, J. 1-1-1931, "Cinema Independiente en 1930", *La Gaceta Literaria*, Madrid.






Figs.1-4: *Fotogramas de "Esencia de Verbena*".



Fig. 5: *Página de La Gaceta Literaria, Madrid, 15-12-1930*

En aquel Congreso una de las funciones más importantes del corresponsal de *La Gaceta Literaria* fue solicitar la opinión sobre *Esencia de Verbena*. Entre aquellos expertos en cine se encontraba Enrico Pampolini, delegado italiano y afiliado al grupo futurista; Germaine Dulac, miembro de la federación de cine-clubs franceses y los críticos Jean-George Auriol, colaborador de *La Revue du Cinema* y Georges Altman, de *Monde*.

Para estos últimos, la proyección carecía de recursos cinematográficos específicos. Sin llegar a afirmarlo una producción de andar por casa, una especie de documental de video aficionado con algunos detalles sobresalientes que conectaba con la realidad o la actualidad de los films de la época:

> *…un gran reportaje lleno de finas intenciones. Sin embargo, la técnica y los medios no estuvieron a la altura de la intuición y la inteligencia de su realizador.*
>
> *Nos hace comprender la esencia de la ciudad y algunos trozos de alegría popular que rueda en una vitrina de boutique con rostros en los que se adivina una huella de gozo o de tristeza*[33].

Para concluir, *Esencia de Verbena* fue, como escribió Luis Gómez de Mesa, una estilización del rostro popular de Madrid[34] aderezado con algunos ingredientes de la vanguardia cinematográfica española y europea que la convertirían en una de las primeras producciones en esencia del cine español de los años treinta.

BIBLIOGRAFÍA

GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1930), *Circuito Imperial*, Madrid.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931), *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1914), *El Rastro*, Madrid. Prometeo.

LA GACETA LITERARIA, Años 1927, 1928, 1929, 1930 y 1931, Madrid.

SALCEDO RUIZ, Á. (1927), *La época de Goya*, Madrid, Saturnino Calleja.

PALACIO, M. (2009), "Ernesto Giménez Caballero y la vanguardia española", *Un chien andalou,* Madrid, Ministerio de cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española y Sociedad de Conmemoraciones Culturales.

[33] Ibídem.

[34] GÓMEZ DE MESA, Luis, 1-1-1931, "Otro año sin cinema español", *La Gaceta Literaria*, Madrid.

ONCE IMPREVISTOS ARTÍSTICOS EN TURÍN. LA INTERVENCIÓN SOBRE EL *PASSANTE FERROVIARIO*.

Sergio García Gómez

Estudiante de Doctorado. Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza
sergiogarciagomez@hotmail.com

RESUMEN
La reforma del sistema ferroviario de Turín propicia la recalificación de una gran área central, antiguamente dedicada a usos ferroviarios e industriales, y el desarrollo de un nuevo plan denominado *Spina Centrale*. En este proyecto se crean nuevas arquitecturas y espacios urbanos en el corazón de la ciudad consolidada. La intervención se ve enriquecida gracias a la realización de un ambicioso programa de arte público dirigido por Rudi Fuchs, en el que intervienen once artistas de reconocido prestigio reinterpretando la nueva ciudad.

PALABRAS CLAVE
Sistema ferroviario de Turín, Passante ferroviario, Spina Centrale, Rudi Fuchs, Arte público, Espacio urbano.

ABSTRACT
The Turin railway system revamp brings about the reclassification of land of a large central area, formerly given over to rail and industrial uses, and the development of a new scheme called Spina Centrale. By means of this project new architectural and urban spaces are built in the heart of the city. The intervention is enriched by the realization of an ambitious public art program led by Rudi Fuchs, which involves 11 renowned artists to reinterpret the new city.

KEYWORDS
Railway Sistem of Turin, Urban link, Spina Centrale, Rudi Fuchs, Public Art, Urban Space.

ONCE IMPREVISTOS ARTÍSTICOS EN TURÍN. LA INTERVENCIÓN SOBRE EL *PASSANTE FERROVIARIO*

La ciudad de Turín, capital de la Región del Piamonte, se sitúa en la llanura dominada por el rio Po, donde convergen los ríos Stura, Dora Riparia y Sangone. Su posición en la cercanía de los Alpes la convierte en nudo de comunicaciones entre el Norte de Italia y el Sur de Francia. El nudo ferroviario de Turín, considerado uno de los más importantes a nivel estatal, se encuentra en la actualidad en fase de reestructuración para incluir la ciudad en el eje ferroviario italiano de Alta Velocidad, y en la conexión a través de un nuevo paso en los Alpes con la ciudad de Lyon dentro del Eje Prioritario número 6 Lyón–Turín[1]. Además esta reestructuración permitirá la creación de un nuevo sistema de transporte regional y metropolitano que solucione la movilidad e incentive el desarrollo sostenible del área.

El crecimiento de la ciudad desde el siglo XIX hasta la actualidad había rodeado la infraestructura ferroviaria a su paso por Turín, produciendo una gran fractura urbana de doce kilómetros de largo de Norte a Sur. A la infraestructura ferroviaria hay que unir la presencia de numerosos espacios industriales nacidos a lo largo del eje y que paulatinamente desde los años 80 fueron abandonando el centro urbano y trasladándose a la periferia de la ciudad (DE ROSSI, 2006).

El *Passante ferroviario*, tal como se conoce al paso urbano de la infraestructura en Turín, representaba una autentica brecha en el centro del entramado urbano de Turín que condicionaba en especial la comunicación Este–Oeste de la ciudad. A finales de los años 80 la *Societá Ferrovie dello Stato* propone renovar el nudo ferroviario de la ciudad debido a la necesidad de reforzar y aumentar su capacidad, para ello se planteó un ambicioso plan para realizar un cuadruplicamiento de las vías. En esos momentos se inicia un interesante debate que llevará al *Comune* de Turín a proponer y desarrollar un nuevo plan regulador de la ciudad que recoja la ampliación del *Passante ferroviario* y su soterramiento, entre otros grandes proyectos urbanos.

En el año 1995 se aprueba el nuevo *Piano Regolatore Generale* de Turín[2] realizado por los arquitectos Vittorio Gregotti y Augusto Cagnardi. Entre los varios proyectos recogidos en el PRG destaca la *Spina Centrale*, la cual presentaba un mayor valor simbólico y urbano, ya que actuaba en el mismo corazón de la ciudad piamontesa y supone la desaparición definitiva de la división creada por las infraestructuras ferroviarias en el centro de Turín y la reconversión de cientos de hectáreas de carácter industrial desmanteladas junto al trazado férreo (GEOPORTALE).

[1] El eje Lyon-Turín aparece recogido entre los proyectos de Interés Prioritario por el Trans-European Transport Network, formando parte del eje prioritario número 6 Lyón-Budapest.
[2] A partir de aquí PRG.

La creación de la *Spina Centrale* partía de la necesaria reforma del nudo ferroviario de la ciudad, con el soterramiento de la trinchera ferroviaria y la creación de nuevas estaciones subterráneas de servicio metropolitano entre las estaciones de Lingotto y Stura. Sobre el espacio resultante del soterramiento se procede a crear un gran vial urbano de comunicación Norte–Sur atravesando el centro de la ciudad; de ahí que reciba el nombre de *Spina Centrale*, es decir, la espina dorsal de la ciudad (GREGOTTI).

Junto a la reconversión ferroviaria y la realización del nuevo vial de la *Spina*, el Plan pretendía recuperar amplios espacios industriales situados a lo largo del eje ferroviario y en situación prácticamente de abandono desde los años 80. Estos grandes vacíos urbanos se completan con una serie de equipamientos y servicios de carácter metropolitano, así como de nuevas áreas residenciales y terciario. Con estas realizaciones se busca crear una conexión real con el entramado urbano preexistente y crear un espacio singular que lo destaque y lo reafirme con una nueva centralidad.

La *Spina Centrale* se divide en cuatro espacios diferenciados y en un principio especializados en diferentes funciones. La *Spina 1* albergaría nuevas áreas residenciales, un nuevo parque urbano con servicios para el Sur de la ciudad y un pequeño rascacielos de carácter emblemático que indicase el inicio del gran corredor de la *Spina*. La *Spina 2* aparte de acoger la nueva estación de Porta Susa (FERROVIE, 2001: 17-18), se convertiría en el nuevo polo educativo y cultural de Turín gracias a la ampliación del Politécnico y la construcción de una nueva Biblioteca cívica. La *Spina 3* afecta a más de un millón de metros cuadrados, y se convertiría en un nuevo barrio residencial verde, es decir, en torno a un gran parque de carácter urbano con el recuperado y redescubierto río Dora. Finalmente la *Spina 4* se convertiría en el acceso Norte a la ciudad a través de un gran parque que conjugue funciones residenciales y empresariales, reutilizando edificios de carácter industrial. En el desarrollo aprobado se prevé destinar el 50% del territorio a nuevos espacios residenciales y el restante 50% a nuevas actividades del sector terciario y de servicios (CITTÀ DI TORINO, 2004: p 22). Estos nuevos espacios nacidos sobre, y junto, al trazado ferroviario serán servidos por una serie de nuevas estaciones ferroviarias que permitirán la creación de nuevos servicios de carácter metropolitano. Porta Susa –convertida en la nueva estación principal del nodo ferroviario en lugar de Porta Nuova– y las pequeñas estaciones de Zappata, Dora, Rebaudengo y Stura.

El desarrollo del Plan ha sido muy desigual desde su aprobación en 1995, caracterizándose por una extremada lentitud en su realización. La celebración de los XX Juegos Olímpicos de Invierno en 2006 y el 150º Aniversario de la Unidad de Italia en 2011 han acelerado en parte su desarrollo, pero este dista considerablemente de las primeras previsiones debido por una parte a los

diferentes entes implicados, y a los complejos trámites administrativos necesarios para su desarrollo (OLMO, 2008).

El primer ámbito concluido es la *Spina 1*, iniciado en 1995 y concluido en el año 2000, y en él se desarrolla uno de los proyectos de arte público más interesantes de los últimos años en el Norte de Italia.



Figura 1:
Maqueta del proyecto Spina Centrale

LA *SPINA 1* UN NUEVO ESPACIO URBANO

Como comentábamos la *Spina 1* es el primer ámbito del proyecto *Spina Centrale* en ser concluido. El primer tramo de la realización del *Passante ferroviario* suponía el soterramiento de las vías desde corso Unione Sovietica hasta corso Vittorio Emanuele II y la construcción de la estación subterránea de Zappata que permitirá las conexiones entre Porta Nuova y las vías procedentes de Milán, Génova y Francia.

El vial de la *Spina* surgirá sobre el tramo subterráneo del trazado ferroviario en la ciudad, retomando el modelo de vial arbolado, a modo de bulevar, característico del urbanismo turinés desde el barroco y con una fuerte presen-

cia y valor de las perspectivas, basta recordar los diseños de Vitozzi y Castellamonte, y las arquitecturas de Guarini y Juvarra. El vial es el elemento unificador de toda la *Spina Centrale* y el proyecto de Gregotti y Cagnardi lo remarca como vial principal de la nueva ciudad.

En superficie se organiza a través de su división en varios carriles de tráfico rodado separados por medianeras arboladas; amplias zonas peatonales con jardines y carril-bici delimitan el espacio. El nuevo vial se conecta al resto de vías perpendiculares al eje Norte–Sur de la Spina mejorando la movilidad de peatones como del transporte público y privado en superficie en el sentido Este–Oeste.

El elemento más distintivo del nuevo vial es el uso de materiales de alta calidad, en comparación con otras vías, y el uso de un sistema de iluminación característico, una serie de estructuras tubulares conectadas por cables, los llamados "Pali Bianchi" que sostienen las luminarias. Su carácter de tótems verticales y sus serialidad a lo largo de la Spina lo convierten en iconos reconocibles del nuevo vial.

Aparte del espacio ocupado por la superficie del nuevo vial, la *Spina 1* se desarrolla en el área antiguamente ocupada por la industria Materferro[3] que ocupaba una extensión aproximada de 164.000 metros cuadrados. Sobre estos espacios nace una nueva zona residencial rodeando una nueva plaza pública, limitada en su frente Sur por un nuevo espacio comercial que reutiliza en parte las naves decimonónicas de la antigua industria[4].

Por último para concluir la ordenación del nuevo espacio urbano se proyecta un nuevo parque sobre las antiguas vías ferroviarias y parte del *Passante*, es el llamado Quadrivio Zappata y en él se localizará la nueva estación de Zappata. En el año 2005 el arquitecto Augusto Cagnardi presentó el proyecto definitivo para el nuevo parque que recibe el nombre de "*la Clessidra*" y en el que se desarrolla una superficie de 52.000 metros cuadrados. Lo más destacado del proyecto es la realización de dos nuevos equipamientos para el barrio, una biblioteca pública y un centro deportivo, integrados en el paisaje al situarse debajo de dos colinas artificiales, unidas por un canal y un lago artificial.

11 ARTISTAS SOBRE EL *PASSANTE FERROVIARIO*

Las grandes reformas urbanas de Turín siempre han estado vinculadas a proyectos de escala monumental y de enriquecimiento del espacio público, con nuevos elementos e intervenciones artísticas. Ya desde el barroco los nuevos espacios urbanos contaron con elementos, principalmente escultóricos,

[3] Propiedad de Fiat y dedicada a la construcción de material ferroviario como locomotoras y vagones.

[4] Las nuevas arquitecturas han sido diseñadas por el arquitecto turinés Ubaldo Bossolono.

que ennoblecían y cargaban de contenido simbólico a las ampliaciones o reformas de la ciudad. De esta forma a lo largo del tiempo espacios como la Piazza San Carlo con el famoso Caval d'brons, Piazza Statuto o la Piazza del Castello entre muchos otros fueron adquiriendo una serie de piezas escultóricas de carácter monumental que recordaban a personajes importantes de la historia de la ciudad, tanto reyes y nobles como científicos y militares por ejemplo, como recordaban también grandes sucesos acaecidos en Turín y el Piamonte, como por ejemplo la unificación de Italia con Vittorio Emanuele II y Garibaldi, como la creación del Traforo del Frejus, es decir la realización del túnel ferroviario de conexión entre Francia e Italia en 1871[5].



Figura 2: *Vial central de la Spina Centrale y "Pali Bianchi".*

El *Comune* de Turín con el fin de enriquecer el espacio público de la *Spina Centrale*, y de alguna forma continuar con la tradición urbanística y artística de la ciudad, decidió encargar en 1995 a Rudi Fuchs, director en ese momento del Stedelijk Museum de Ámsterdam y anteriormente director del Museo de

[5] En los últimos años el Comune de Turín ha desarrollado el programa P.A.Pu.m., Progetto Arte Pubblica e Monumenti. Un catalogo online que recoge todas las intervenciones artísticas de la ciudad, proponiendo recorridos temáticos y cronológicos para que el ciudadano conozca y valore las intervenciones de arte público en Turín. Es consultable en la siguiente página web, http://www.comune.torino.it/papum/

Arte Contemporáneo Castello di Rivoli en Turín, la selección de una serie de artistas que bajo el título de "11 artisti per il *Passante Ferroviario*", intervendrán en la Spina 1. Este programa se planteaba como un inicio de intervención que se ampliaría progresivamente hasta alcanzar las 21 obras, con el desarrollo de las obras del *Passante* y de la *Spina Centrale*.

El *Settore Infrastrutture della Città di Torino*, ente promotor del proyecto, decidió encargar directamente a un especialista de reconocido prestigio en el arte contemporáneo la tarea de selección. De esta forma se pretende conseguir la garantía de la realización de obras de calidad, además de la realización de obras especificas para cada uno de los emplazamientos seleccionados. Rudi Fuchs, y su colaboradora Cristina Mundici, al realizar la elección de artistas e intervenciones buscaban impulsar la imagen de la ciudad con el arte contemporáneo, por ello entre las obras elegidas destaca el reconocimiento al Arte Povera, de gran importancia para la historia reciente del arte en la ciudad, y la participación de artistas italianos e internacionales de reconocido prestigio, el proyecto definitivo fue presentado públicamente en 1998[6].

La idea de Rudi Fuchs y Cristina Mundici principalmente era crear una relación entre el artista, su obra y el lugar donde esta se desarrolla. No basta con elegir una obra en estudio y colocarla como un objeto ajeno al espacio que debería ocupar; los artistas deben realizar una intervención expresamente para un espacio concreto, con unas relaciones con el entorno y sus habitantes muy precisas. Las obras están ligadas al desarrollo urbanístico de la Spina 1, nacen y se desarrollan conjuntamente.

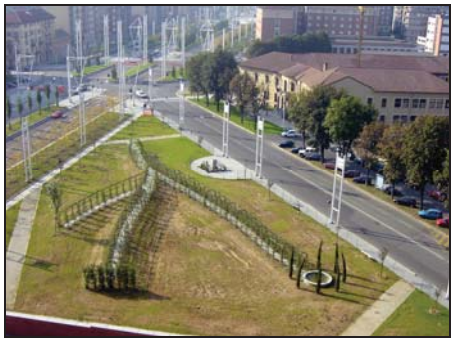
En primer lugar se procedió a seleccionar los lugares donde sería posible intervenir, para ello se trabajó en colaboración con los técnicos del *Comune* de Turín y muy estrechamente con los creadores del PRG, Gregotti y Cagnardi, ya que ellos conocían el lugar mejor que nadie. Para cada lugar se seleccionó una tipología de obra de arte, teniendo en cuenta las características del lugar y sus futuros usos ciudadanos, por ello unas obras tienen un carácter eminentemente estético y otras tienen un uso concreto aparte del estético. Una vez seleccionados los once lugares donde desarrollar la intervención, se procedió a elegir a los artistas más apropiados para cada uno de estos espacios.

Los artistas seleccionados para participar en el proyecto fueron los siguientes: Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Mario Merz, Per Kirkeby, Gilberto Zorio, Ulrich Rückriem, Giulio Paolini, Luigi Mainolfi, Giovanni Anselmo y Walter Pichler.

[6] Entre el 19 de marzo y el 25 de abril de 1998 se realizó una exposición en la GAM (Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea) de Turín para presentar públicamente el proyecto. En ella fueron expuestos los bocetos, maquetas y demás diseños de los artistas seleccionados, con el fin de hacer participes a los habitantes de las obras que se situarían a lo largo de la *Spina 1*.

Las intervenciones propuestas por Rudi Fuchs y Cristina Mundici se distribuyen a lo largo de toda la Spina 1, de Norte a Sur, iniciando en corso Vittorio Emanuel II y concluyendo en corso Unione Sovietica, encontramos en primer lugar la propuesta de Michelangelo Pistoletto, a continuación, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone y Mario Merz. Como punto de unión entre el eje principal de la Spina y Zappata la intervención de Per Kirkeby. Por último encontramos el parque de "la Clessidra" donde está prevista la colocación de seis obras de arte público, las intervenciones de Gilberto Zorio, Ulrich Ruckriem, Giulio Paolini, Luigi Mainolfi, Giovanni Anselmo y Walter Pichler.

Hasta el momento solo se han realizado tres de las obras, las propuestas de Mario Merz y Giuseppe Penone inauguradas en noviembre del año 2002 y la intervención de Per Kirkeby que se inauguraba en febrero de 2005, siendo la ultima en realizarse. Los problemas económicos del *Comune* turinés no han permitido la culminación del programa, pero se espera continuar con el proyecto paulatinamente. Sin embargo resulta especialmente interesante conocer las tres intervenciones ya realizadas, que analizaremos en primer lugar, y posteriormente conocer las propuestas del resto de artistas.





Figuras. 3-4*: Vista aérea e interior del Proyecto del Giuseppe Penone.*

La primera obra completada es el jardín diseñado por Giuseppe Penone denominado *Albero giardino;* se encuentra en la zona del antiguo jardín "Caduti di Cefalonia e Corfù", entre el nuevo vial de la Spina, corso Ferrucci y corso Peschiera. El artista piamontés, que utiliza la naturaleza y la vegetación como materia prima de sus obras de los años 70, ha diseñado para esta obra un triángulo verde en donde la vegetación está dispuesta de tal forma que crea recorridos y ambientaciones. Un sendero principal se bifurca en tres, como las ramas de un árbol. Los recorridos secundarios son delimitados en sus bordes por una doble fila de carpes modelados de tal forma que se crean tres galerías

verdes continuas y que concluyen cada una en lugares diferentes, por una parte encontramos un claro con un estanque circular donde se reflejan los cipreses que lo rodean; un alto seto de laurel a modo de barrera y por último un gran chopo. El lado Norte del jardín, se cierra con una serie de árboles frutales como ciruelos, nísperos, cerezos y manzanos.

El visitante recorre el interior de esta creación de Penone, lo transita como si fuera la linfa de las plantas y árboles, una metáfora de la vida, el camino, la experiencia y el impulso que nos lleva a experimentar, a continuar el camino buscando el crecimiento y llegar a conclusiones y finales diferentes dependiendo del camino que recorramos. Esta visión del artista se relaciona también con el *Passante ferroviario* y el vial de la Spina, el cual recorren los turineses velozmente dentro de los trenes y vehículos, los paseantes son los que aprecian la intervención, los que recorren otro camino en el que encuentran pequeñas sorpresas como las situadas al final de cada uno de los senderos.

La obra se encuentra en constante cambio, el crecimiento de las plantas, los cambios estacionales, la visita de los ciudadanos, otorgan siempre visiones diferentes de la intervención.

Continuando el vial de la Spina encontramos la segunda intervención concluida la *Fontana–igloo* realizada por Mario Merz e igualmente inaugurada en 2002.

La obra de Mario Merz se encuentra en el interior de un gran estanque de agua situado en una nueva plaza entre vía Torricelli y vía Caboto, delimitada por los carriles de la avenida de la Spina, en el lugar donde se bifurca hacia corso Lione y corso Mediterráneo. El espacio con gran valor perspectivo presentaba difícil solución al no poderse atravesar debido al tráfico del viario. Por ello se propuso al artista Mario Merz la realización de una fuente, una intervención que fuera monumental, que resaltase por sí misma. Merz desarrolla su famoso iglú, forma primaria y arquetípica del arte y la arquitectura, que el artista milanés experimentaba desde los años 70 y caracteriza su obra dentro de la corriente del Arte Povera. La intervención está realizada con una estructura metálica y lastras de pórfido. Sobre la estructura en piedra que conforma el iglú se disponen una serie de bloques de mármol blanco y cuatro escritos en neón, Nord, Est, Sud y Ovest cubiertos por vidrios triangulares y que marcan los puntos cardinales. Unos surtidores de agua atraviesan el iglú y sobresalen hacia el exterior refrescando el ambiente y otorgando el movimiento característico del agua.

El iglú de Mario Merz nos retrocede al comienzo de la arquitectura, el espacio dentro y fuera, es un elemento protector como las primeras construcciones. Además se realiza una compleja vinculación entre la nueva arquitectura que rodea la intervención, realizada con los últimos avances tecnológicos, y la arquitectura que representa el iglú, una estructura básica, sencilla pero a la

vez compleja y en la que el ser humano nos vemos representados y en la que encontramos un punto de relación con la tierra y lo más primitivo, un lugar de apoyo al que aferrarse en el discurrir de la vida.



Figura 5: *Vista de la intervención de Mario Merz.*

La incorporación de los neones con los puntos cardinales parte de la misma concepción, son un apoyo para el que pasa, ya sea en sus vehículos o a pie, les indica el camino, es una referencia, una base para ese discurrir de la vida. Como curiosidad es necesario indicar que esta obra fue concluida poco antes de la muerte del artista y el iglú está considerado como el más grande realizado a lo largo de su carrera artística.

La última obra realizada corresponde a la intervención del artista danés Per Kirkeby, el cual es el autor de la tercera intervención inaugurada en la Spina 1. Su intervención expresamente realizada para el largo Orbassano, se denomina *Opera per Torino,* y responde a su visión del cruce del *Passante* con las nuevas vías. Kirkeby utiliza el ladrillo como elemento distintivo en sus obras de carácter arquitectónico. Nos presenta un pórtico de doble altura realizado en ladrillo a la vista, en el centro de una zona ajardinada. Su visión nos hace dudar de su uso, si es una construcción real, si está concluida, es una arquitectura que el autor define como metafísica (MUNDICI, 2002: 26-27).




Figuras 6-7: *Dos vistas de la intervención de Per Kirkeby.*

De alguna forma dialoga con la arquitectura de su entorno, es una obra que muta con el paso del día, su forma limpia y esencial, la modulación de las luces y sombras sobre las superficies, el uso del ladrillo y su elaboración tradicional.

La obra continúa con las características de su obra pero también es un homenaje a la arquitectura tradicional turinesa con el uso del ladrillo y la estructura porticada. La construcción pretende sorprender al ciudadano, disturbar su vida normal, ofrecer una nueva visión de su realidad cotidiana al reconocer una arquitectura sencilla pero en la que no reconoce un significado o función.

El resto de intervenciones se irán completando con la conclusión de los trabajos en el *Passante ferroviario* y la *Spina Centrale* siempre teniendo en cuenta las disponibilidades económicas del *Comune*. De Norte a Sur se desarrollarán las intervenciones del resto de artistas.

La primera de las propuestas corresponde a Michelangelo Pistoletto, artista del movimiento Arte Povera y que propone la realización en el cruce de la *Spina Centrale* con el corso Vittorio Emanuelle II de dos esculturas enfrentadas sobre un basamento de mármoles polícromos que recuerdan a las antiguas vías romanas. Una de ellas se denomina *Portatore* y la otra *Corridore*, y manifiestan el movimiento con formas ondulantes, cada una de ellas se desarrolla en direcciones opuestas a modo de dos imanes que se repelen, pero a su vez se enfrentan frontalmente al tráfico de las vías. Según el artista este movimiento y la forma de enfrentarse al tráfico es una evocación de la historia, el movimiento incesante que corre hacia el futuro pero también hacia el pasado.

Jannis Kounellis interviene junto a uno de los grandes ejemplos de la arquitectura industrial turinesa la *Officine Grandi Riparazioni* que tras su puesta en

valor y restauración se convertirá en un nuevo espacio expositivo de la ciudad[7]. Debido a ese carácter industrial el artista griego propone realizar un gran pedestal en hierro que recuerda los trabajos de las antiguas fábricas, las chimeneas, y sobre el que se coloca una maquina algodonera llena de carbón. La intervención se propone como un recuerdo a ese carácter industrial de la ciudad y las dificultades de una época que marcaron considerablemente el carácter de la ciudad, siempre vinculada a la industria y a los movimientos obreros desde el siglo XIX.



Figura 8: *Futuro parque de "la Clessidra".*

Dentro del parque de *La Clessidra* se localizarán seis intervenciones artísticas, la primera de las cuales es realizada por Gilberto Zorio, el cual propone una instalación característica y representativa de su trabajo ya que desde los años 70 es recurrente en su obra la presencia de estrellas y alambiques como elementos mágico–alquímicos. Su intervención es una instalación que crea juegos de agua y de luz a modo de un gran alambique donde los elementos

[7] El proyecto de restauración y su adaptación como espacio expositivo ha sido realizado por el equipo formado por Sotec, Baietto, Battiato, Bianco y Gritella. Su reconversión se realiza con una serie de estructuras autónomas al edificio, no se unen a la construcción histórica dejándola visible permanentemente.

como una estrella o una canoa en diferentes materiales como el bronce o el estaño que a su vez tienen diferentes significados manteniendo la tradición alquímica. Su situación en el parque rodeada de espacios verdes pretende convertir a la intervención en un artefacto mágico que mantiene la tradición turinesa por el mundo esotérico y mistérico.

Ulrich Rückriem crea una gran plaza abierta en el parque, un espacio sólido, duro, realizado en granito y de carácter minimalista. Cada una de las losas cuadradas que conforman la plaza se divide secuencialmente en pequeños cuadrados acentuándose el efecto en el centro de la plaza. El espacio es rodeado de arboles también dispuestos secuencialmente y entre ellos se disponen una serie de bancos también realizados en piedra, el conjunto es cerrado por un seto que recorre el contorno y que cierra el espacio delimitándolo visualmente.

"Dilemma" es el nombre de la propuesta de Giulio Paolini, y se realizará sobre el acceso a la nueva estación de Zapatta del *Passante ferroviario*. Sobre una peana cuadrada se alzan cuatro pedestales realizados en piedra, sobre estos se encuentran varias esculturas en bronce, una representa a un hombre en posición de meditación o reposo, sobre el resto de pedestales y el basamento objetos personales dispersos por el espacio como libros, una bolsa, etc. Se pretende crear una obra que invite a la reflexión sobre nuestra vida cotidiana, a pensar en un lugar con gran movimiento humano como es una estación con funciones metropolitanas, donde confluyen muchas personas de forma individual y no se interrelacionan, pensando en sus cosas sin observar su entorno y la gente que las rodea.

Luigi Mainolfi propone un espacio diferente con su intervención "Scarabocchio" dentro del parque un área donde de repente nos encontramos con un gran garabato gigante realizado en bronce. Un estructura que se retuerce, que en ocasiones nos recuerda a un elefante, a una serpiente, un caballo dependiendo desde el punto de vista que lo miremos, un espacio que juega con nuestra percepción y nos traslada a la infancia.

Giovanni Anselmo propone una obra útil, es decir es una intervención a la vez estética y utilizable diariamente por los habitantes. Propone la creación de cuatro bancos con forma de paralelepípedos en granito, sobre los que escribe una palabra en cada uno, *Finito, Visibile, Particolare* y *Tutto*. Estas inscripciones nos harán reflexionar cuando nos sentemos sobre ellas, que entendemos con cada una de ellas.

La última intervención corresponde a Walter Pichler y supone la obra de acceso o salida del *Passante* o la *Spina Centrale*, ya que propone la creación de una puerta monumental en cemento como acceso al parque y unos muros continuos o discontinuos en ladrillo. La estructura muy sencilla se basa en cuatro pilastras sobre la que se colocan una serie de seis elementos horizontales que

formalmente son como la pilastra verticales. La puerta abierta da la bienvenida a los visitantes del parque y se propone su repetición en diferentes puntos del mismo debido a su sencillez, responde al interés del artista por crear espacios abiertos donde dialoguen la arquitectura y el espacio.

Como comentábamos anteriormente se espera que estas intervenciones se realicen próximamente con la conclusión de las obras en la *Spina Centrale* y la mejora de la situación económica del *Comune* de Turín. La realización de este proyecto se valora positivamente tanto por la ciudadanía como por los entes artísticos y sociales de la ciudad. Por ello se espera que en un futuro el segundo tramo del *Passante*, actualmente en fase de trabajos, también disponga de importantes obras de arte sobre el nuevo vial que correrá sobre él.

La realización de este proyecto artístico demuestra como la iniciativa pública puede promover y desarrollar grandes intervenciones artísticas hoy día, a pesar de que los problemas económicos del Comune turinés no han permitido la culminación del programa, quizá demasiado ambicioso al proponerse muchas intervenciones de gran envergadura en un espacio de tiempo muy corto, aún así resulta especialmente interesante conocer y valorar una de las propuestas más ambiciosas de arte público en Europa de las últimas décadas.

El enriquecimiento del espacio público urbano depende de las administraciones municipales mayormente, y es loable la visión desarrollada desde las secciones urbanísticas de Turín, al entender que el nuevo espacio público de la ciudad debe contar con elementos representativos y que continúen con una ya larga tradición de arte público. Las intervenciones artísticas deben ser consensuadas con el entorno, no todo vale en cualquier espacio, por ello también es importante el interés por parte de los promotores de esta iniciativa en buscar intervenciones que se adapten al lugar y no al revés como ocurre actualmente en muchas ciudades españolas y europeas donde se colocan artefactos de difícil comprensión en cualquier plaza, glorieta o parque sin valorar su calidad estética o funcionalidad.

El ejemplo turinés además nos demuestra la importancia que tiene el arte actual a la hora de crear nuevas realidades ciudadanas, impulsar las reformas urbanas y potenciar sus valores artísticos. La participación de artistas del movimiento Arte Povera remarca la importancia de estos artistas para la ciudad y a su vez reafirma a Turín como ciudad clave para el conocimiento de esta corriente artística.

El arte y las intervenciones artísticas ayudan a reinventar y crear una nueva ciudad, y acompaña a esta en sus futuras transformaciones.

BIBLIOGRAFÍA

CITTÁ DI TORINO (2004), *Torino location and investment opportunities*. Torino. Città di Torino.

DE ROSSI, A. (2006), *Torino 1980 – 2011, Le transformazione e le sue immagini*, Torino. Umberto Allemandi & C., 34–44.

DE MAGISTRIS, A. (2003), "Torino Next" en *26 Itinerari di Architettura a Torino*, Torino. Società degli Ingenieri e degli Architetti in Torino.

FERROVIE DELLO STATO (2001), *Nodo di Torino. Progettazione del Fabricato Viaggiatori della Stazione Porta Susa*. Torino.

GEOPORTALE DEL COMUNE DI TORINO (2011)
http://www.comune.torino.it/geoportale/prg/introduzione.htm

GREGOTTI ASSOCIATI ARQUITECTOS (2011)
http://www.gregottiassociati.it/

LOJACONO S. (2002), *Architetti per Torino.* Torino. Officina Città Torino.

MARTINA, A. (2008), *Work in progress. Torino verso il 2011*, Torino. Città di Torino.

MUNDICI, C. (1998), *Artecittà, 11 artisti per il Passante ferroviario di Torino*, Torino. Hopefulmonster.

OLMO, C. (2008). *Torino 011 Biografia de una città*. Milano. Electa.

PERLETTI, M. (2000), "Il Passante e lo sviluppo della città", *Atti e Rasegna Tecnica*, nuova serie nº1, Torino.

PERLETTI, M. (2002), *Arte Pubblica a Torino, 11 imprevisti sul passante ferroviario.* Torino. Officina Città Torino.

PERLETTI, M. (2004), *Edificio ad H. Officine e gallerie.* Torino. Officina Città Torino.

SOCCI, L. (2002), *Arte pubblica a Torino. 11 imprevisti sul passante ferroviario.* Torino. Comune di Torino.

"Torino, la porta contemporanea di Spina uno"(2008), en *Io Architetto*, numero 19. Milano, 18–19.

LA CIUDAD COMO CONTENEDOR ARTÍSTICO: DE LA INTERIORIDAD A LA EXTERIORIDAD.

Virginia Arnet Callealta

Arquitecto. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla
virac04@hotmail.com

RESUMEN
La presente comunicación tratará de abordar la regeneración de espacios públicos a través de intervenciones artísticas puntuales que sean capaces de generar estos ambientes olvidados de nuestras urbes. El espacio público es un lugar de paso, los que tienen tiempo de disfrutarlo son personas privilegiadas ya que la inmensa mayoría, tenemos tan sólo el escaso tiempo de atravesarlo. En este rápido viaje de transcurso por él, percibimos que el origen del arte efímero está ligado a la necesidad de reivindicar espacios, derechos y también a una fuerte necesidad de expresión. Se deben transgredir los límites. Si el hecho de quebrantarlos, es motivo para mostrar ciertas necesidades urbanas o activar la imaginación de la sociedad, entonces es casi una obligación. Ser comedido no tiene ningún valor en lo referente al arte, aunque tampoco lo tiene el caso contrario para la espera de un cambio en la canonización de las galerías. De este modo, no debemos concebirlo como un simple reflejo de la sociedad, sino como un vehículo para construirla. El arte es como un animal doméstico, encerrado o escapándose a escondidas por la puerta trasera pero siempre durmiendo bajo un techo que lo cobije. Pero en los últimos años hay un animal que circula por la ciudad, por sus calles, y la deja impregnada de su capacidad revolucionaria. Actuaciones en el espacio público como las de Christo, Spencer Tunick y muchos otros artistas, abren una puerta a un nuevo pensamiento. No sólo son elementos de captación de atención, sino métodos de parada y activación del interés por el entorno en el que se insertan. Ahondar en la cultura por medio del arte, criticar las deficiencias urbanas, reutilizar el espacio urbano,… son los objetivos que se pretenden con estas actuaciones. Utilizar la calle como un escaparate y que juzgue el ciudadano.

ABSTRACT
This communication aims to address the regeneration of public spaces through specific artistic interventions that are capable of generating these forgotten environments of our cities. Public space is a place of passage, those who have time to enjoy are privileged people and the vast majority. We have only the limited time through. In this quick trip over for it, we see that the origin of ephemeral art is linked to the need to reclaim space, rights, and also a strong need for expression. It should push the limits. If the fact to break, a reason to show certain urban needs or activate the imagination of society, then it is almost an obligation. Being polite has no value in relation to art, but neither does the opposite case for waiting for a change in the canonization of the galleries. Thus, we must not think of it as a mere reflection of society, but as a vehicle to build it. Art is like a pet, or escaping secretly locked the back door but always sleeping under a roof that shelter. But in recent years there is an animal that runs through the city, its streets, and the leaves imbued with revolutionary capacity. Interventions in public spaces such as Christo, Spencer Tunick and many other artists, open a door to a new thought. Not only are elements of attracting attention, but stop and activation methods of interest in the environment in which they operate. Delving into the culture through art, criticizing the shortcomings urban, reusing of urban space,... are the objectives sought through these proceedings. Use the street as a showcase and judge the citizen.

PALABRAS CLAVE
Ciudad, Contenedor, Arte, Sociedad, Exteriorización.

KEYWORDS
City, Container, Art, Society, Externalization.

LA CIUDAD COMO CONTENEDOR ARTÍSTICO

De todos es bien sabido que el espacio público es un lugar de paso. Los que verdaderamente tienen tiempo de disfrutarlo son personas con un gran privilegio, ya que la inmensa mayoría de la sociedad, tenemos tan sólo el escaso tiempo de atravesarlo, sin poder pararnos a disfrutarlo, sin poder crear vínculos que van más allá de lo perceptivo y sensorial. En este viaje veloz de transcurso por él, percibimos que el origen del arte efímero y temporal está ligado a la obligación social de reivindicar espacios, derechos y también a una fuerte necesidad de expresión.

En este sentido, forman parte de este tipo de maneras de expresión las intervenciones de acupuntura urbana de Jaime Lerner en la ciudad de Curitiba (Brasil), actuaciones de gran esplendor y resultados sociales, por otro lado. De

este modo, Lerner genera una nueva ciudad, totalmente distinta a la que existía hasta el momento, a partir de pequeñas intervenciones en puntos concretos de la urbe, sin necesidad de gran escala o de inversiones económicas desmesuradas, consiguiendo un efecto totalmente fastuoso. Estas operaciones capaces de originar una biblioteca en una zona degradada, peatonalizar un viario central o ajardinar una plaza en pleno centro de la ciudad, son las que el urbanista propone para que los ciudadanos de Curitiba lleguen a entender su ciudad, la planificación que conforma ésta, formar parte integrante de ella y en último lugar, aunque no por ello menos importante, sentirse atraídos por el lugar que habitan, identificarse con él. La identidad de la ciudadanía que tanto se busca en los modelos planificadores actuales.

En relación a la idea de la acupuntura urbana de Jaime Lerner, lo cierto es que construir (todo lo que signifique construir y lleve consigo esta idea), es un hecho contra natura. Así, de este modo, en el preciso momento en el que un arquitecto elige un solar en el que intervenir (siempre hablando desde la postura tradicional de intervención arquitectónica), lo separa de la naturaleza, de su origen, de su verdadera identidad. Modificando este concepto y construyendo sin destruir, llegamos a la conclusión final de que lo verdaderamente importante a la hora de hacer ciudad (natural o artificial, efímera o arquitectónica) son sus habitantes: cómo viven, de qué viven, qué desean, qué sienten, dónde van, cómo se desplazan,… Al final, todo se reduce a la misma idea que explicamos brevemente en líneas anteriores: la identidad. Como bien dijo en su día, el escritor británico Clive Staples Lewis *al afecto se debe el 90% de toda felicidad sólida y duradera*. Al final de nuestro recorrido vital, al girarnos y ver lo transcurrido, sólo permanece aquello con lo que hemos sentido cierta conexión. Los espacios que nos han proporcionado felicidad, aquellos con los que nos sentimos identificados.

No sólo son formas de expresión o de identificación las intervenciones de Jaime Lerner en la ciudad de Curitiba, aquellas actuaciones de reciclaje urbano en zonas marginales de nuestras urbes y las reutilizaciones del patrimonio industrial con fines meramente culturales, sino también las intervenciones artísticas. Es en este punto, según mi opinión personal, donde se inicia el germen de la energía social que reactiva la ciudad, sus espacios y su identidad. Pero debemos hacernos ciertas preguntas de partida ¿puede ser el arte efímero parte integrante en el proceso de uso del espacio urbano? La respuesta es sí.

Habitualmente, el espacio público ha sido el ámbito de la expresión cultural, política y social. Un lugar con privilegios para el debate público y la participación colectiva, donde adquirimos información y conocimiento sobre la realidad que nos rodea, sobre la actualidad y sobre la vida misma. Un lugar de movimiento e intercambio continuo. Un espacio de energía social latente. Por

todo ello, debemos centrar en él nuestras actuaciones con el fin de generar una nueva ciudad adaptada a los tiempos que vivimos. No obstante, la creatividad artística como respuesta a la obsolescencia urbana nos ofrece la posibilidad de llevar a cabo todo lo descrito con anterioridad.

Ya en 1986, Bernardo Secchi hablaba de estos problemas detectados en su artículo "Le condizioni sono cambiante" (Las condiciones han cambiado) para la revista *Casabella*. En él describía con claridad y exactitud los cambios que se estaban sucediendo en las urbes de casi todo el planeta. No sólo hubo de destacar el crecimiento urbano desmesurado favorecido por el cambio de una ciudad concentrada y compacta por otra extensa y difusa, sino, del mismo modo, el descenso abismal de la población o el desmantelamiento de zonas industriales debido a todos los fenómenos sociales del momento. Un claro ejemplo de esto último, es el barrio de Gary (Indiana), que junto a otros como el de Pruitt-Igoe (San Luis, Misuri) o el sevillano caso de Regiones Devastadas, nos muestran la soledad palpable en un lugar obsoleto. Gary, conocido por muchos por ser la cuna que vio nacer a los hermanos Jackson, fue asolado en los años ochenta, quedando abandonado y demolido casi en su totalidad. Muchas de las imágenes de este espacio nos reflejan con gran claridad el hastío más profundo de una ciudad que fue vivida con riqueza y plenitud y que, a causa de una crisis industrial y laboral, queda totalmente en estado de abandono, llegando incluso a vallar con grandes cercas y candados buena parte de su superficie edificada.

Estos cambios que se producen en nuestras ciudades, nos llevan a plantearnos una pregunta, cuanto menos autorreflexiva y esclarecedora de la situación actual: ¿es ético tener hijos?. La multiplicación descontrolada del ser humano nos conduce a conformarnos con un hábitat totalmente reducido, de pequeña escala. Vivimos en 'cajas de galletas'. No obstante, la sociedad está condenada a vivir en estos espacios casi diminutos y sin privacidad, como aquellos en los que vivía Bruce Willis en *El quinto elemento*, donde ratoneras conectadas por un pasillo, hacían las veces de vivienda; donde todo, comida, armas y tabaco incluido, estaba medido, contado y dosificado; donde una ventana hacia un exterior caótico, era un artículo de lujo.

Esta forma de limitar, de detectar problemas y de dar soluciones, necesita un cambio. Un cambio general de la sociedad, de cómo afrontar según qué tipo de intervenciones y cómo llevarlas a cabo.

Por otro lado, el arte como respuesta a todo este tipo de situaciones, es una herramienta potente de captación de atención y un útil eficaz de implicación social, ya que los binomios observador (ciudadano)-arte y arte-espacio público, se convierten en una relación trinómica potente para reactivar todos aquellos aspectos dormidos de nuestras urbes.

De esta manera, descubrimos que el arte, hasta el momento, ha sido como un animal doméstico. Lleva mucho tiempo encerrado en grandes jaulas de hormigón constituidas en edificios, mirando a través de los barrotes por medio de grandes ventanales de cristal que promovían una mirada al exterior pero siempre desde el abrigo protector del edificio o escapándose a escondidas por la puerta trasera, quieto, silencioso, pero siempre durmiendo bajo un techo que lo cobije. A pesar de este comportamiento tradicional, como ya hemos referenciado, en los últimos años hay un animal que circula por la ciudad, por sus calles, por sus plazas, por sus fachadas, que aparece y desaparece, y deja impregnado todo lo que encuentra a su paso, incluido el aire urbano, de su capacidad revolucionaria. Éste es el arte urbano.

El arte urbano, no entendido como un fiel heredero del graffiti, que también indudablemente lo es, sino como el elemento capaz de aproximarse a la ciudad, a sus espacios y a sus habitantes. Se crea de este modo, una relación invisible con la ciudad que conforma un nuevo camino de sorpresas para el viandante con un claro mensaje crítico a la sociedad invitada a la reflexión.

Esta es una línea de trabajo de la que forman parte muchos colectivos, quedando cubierto de este modo la necesidad de pluralidad técnica, social, profesional y disciplinar que, por otro lado, es la respuesta a la problemática actual. En otro momento de la historia de la humanidad, podríamos llegar a pensar que es un ámbito de trabajo restringido, sólo abierto para ciertos colectivos de la población pero esta situación ya no es así. Todos y cada uno de nosotros formamos parte de ella, como parte integrante activa o como observadores, pero dentro.

Ya en 1972, Friedensreich Hundertwasser Regentag, pintor y arquitecto austriaco, defendió el derecho a intervenir en la ciudad por parte de los ciudadanos en su manifiesto (HUNDERTWASSER, 1972). En él aparecían temas relacionados con toda esta actividad social en el espacio público de nuestras ciudades: *Nuestra existencia está perdiendo dignidad. Pasamos por delante de fachadas grises y estériles, sin darnos cuenta que estamos condenados a vivir en celdas de cárcel. Si queremos sobrevivir, todos tenemos que actuar. Cada uno de nosotros debe diseñar su propio ambiente. No puedes quedarte esperando a que las autoridades te concedan el permiso. Los muros exteriores te pertenecen tanto como tu ropa y el interior de tu casa. Cualquier clase de diseño personal es mejor que la estéril muerte. […] Hay que ignorar los reglamentos que prohíben o restringen este derecho*.

Como ya es sabido, hoy en día, casi ninguna gestión es posible sin la participación de las personas y de los colectivos sociales. Bernardo Klisberg lo evidencia con claridad en su estudio *Las seis tesis sobre la participación*, en el que describe cómo la participación está dando resultados favorables y cómo está presente en la propia existencia del ser humano.

La importancia de la sociedad en el espacio público de nuestras urbes es obvia. Estamos inmersos en un momento histórico en el que las movilizaciones constantes de sectores sociales, actúan como un germen social, cuya capacidad es importante para promover el intercambio de opiniones y permitir la construcción de la nueva sociedad deseada en el día a día. Todos, desde cada una de nuestras posiciones diversas, formamos parte de esta nueva realidad buscada y tenemos el derecho y el deber de contribuir al logro de una sociedad más íntegra y centrada en el ser humano. Bajo esta mirada, se conjetura que esta fórmula puede ser la solución a los conflictos sociales ocultos entre los diferentes grupos sociales, que dan como resultado una ciudad inconexa e individualizada. Este comportamiento se puede explicar a través de ciertas conductas como: el aburrimiento, desidia e irritación, la escasez de tiempo y posibilidades, la falta de información para comprender y el individualismo del ciudadano, entre muchas otras.

Pienso que la solución a las dificultades recientemente expuestas, sería el paso decisivo previo necesario para alcanzar un modelo social que fuera partícipe de todas las intervenciones artísticas, basadas en la creatividad cultural, que tuvieran lugar en las ciudades. Gracias a esto último, el ciudadano pasa de ser un simple receptor de cultura a asumir un papel más exigente con respecto a su consumo. Creando así, una relación ciudad-ciudadano establecida en un espacio idóneo para la creatividad. Un espacio contenedor de huellas invisibles pero con resultados ostensibles.

De este modo, el arte no debe concebirse como un simple reflejo de la sociedad, sino como un vehículo para construir ésta, para crear futuro y para activar a sus habitantes. Hay que entenderlo como máximo agente de la creatividad urbana. Otro aspecto destacable, es su capacidad de contención, ejerce de contenedor de cultura y, por extensión, de patrimonio. Los nuevos espacios urbanos se construyen sobre anteriores, nutriéndonos de los vestigios que aún permanecen en la ciudad. En ellos, aparecen marcas, huellas, que identifican un lugar y su tradición antropológica generando, de este modo, sus señas de identidad. Todo lo que genera identidad es patrimonio; por lo tanto, del mismo modo que no existe patrimonio sin sujeto, no existe ciudad sin condición humana. Como ya hemos visto, el arte tiene una dimensión intangible importante. Las emociones, los valores colectivos específicos y locales, lo concreto, las experiencias,… son peculiaridades y circunstancias propias del lugar que, unidas a las características pragmáticas de un espacio urbano, colaboran en su definición pero la médula de una urbe radica en las relaciones de lo primero con lo segundo y en cómo se llegan a establecer a lo largo de la historia. Una relación que no modifica el entorno, es bastante interesante y, por supuesto, reversible.

Las intervenciones artísticas dentro de este campo son una herramienta potente de definición y, al mismo tiempo, con efectos culturales importantísimos. Con el respeto por el tejido urbano, la relación huella-ausencia y la ética de lo efímero como punto de partida, son muchos los artistas que dirigen su obra en una dirección marcada por la huella de alguien ausente, creando un vínculo sensitivo más allá de lo artístico y terrenal con la trama urbana.

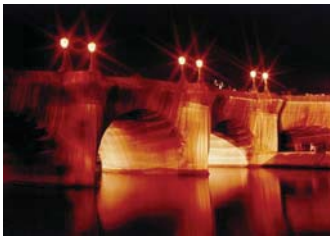
Se deben transgredir los límites, para ello no debe importar si la moralidad o la convención social generalizada se rompe con una determinada actuación. Si el hecho de quebrantar este orden impuesto, es motivo suficiente para mostrar aquellos aspectos carentes de necesidades o activar la imaginación de la sociedad, entonces es casi una obligación. Ser comedido y riguroso no tiene ningún valor en lo que al arte se refiere, aunque tampoco lo tiene el caso contrario para la espera de un cambio en la canonización de las galerías. Por otra parte, instituciones culturales del arte que han sucumbido al mercantilismo del academicismo. Dejando un claro espacio reservado para aquellos 'contra-artistas' (llamando así a los que colaboran con la publicidad artística y se alejan de la organización institucional), en el que no tiene cabida el funcionario académico de saberes especializados, que más que en un artista pasa a convertirse en un bróker de la industria cultural (alejándose del vínculo íntimo que establece el binomio arte-artista y pasando a ser un factor más dentro de esta sociedad del consumo y del 'usar y tirar').

Actuaciones en el espacio público como las de Christo y su esposa Jeanne-Claude, abren una puerta a este nuevo pensamiento, muy diferente a lo descrito con anterioridad. Sus trabajos siempre tienen como punto de partida la reivindicación de la independencia, el atrevimiento y la espontaneidad. *Todos nuestros proyectos tienen como tema la libertad. Cuando una de nuestras propuestas está realizada, nos supera. Nadie, ni siquiera nosotros mismos, podemos comprarla. La libertad es enemiga de la posesión y la posesión es sinónimo de permanencia. Por eso, nuestro trabajo es efímero*, son palabras de Jeanne-Claude que siempre se consideró enemiga íntima de la posesión y la durabilidad, llenando sus obras de ternura, afecto y pasión. Comienza, así, un nuevo arte. Un arte más humano, más actual, más acorde con la ciudad de hoy, la ciudad 2.0.

Del mismo modo, podríamos destacar las intervenciones de otro artista, Spencer Tunick. En ellas, las formas humanas desnudas implantadas en diferentes espacios urbanos, públicos o no, son capaces de explicitar las tensiones existentes en las ciudades del siglo XXI. Quedando de este modo en entre dicho el debate entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, lo visible y lo invisible, lo cálido y lo frío, lo común y lo privado,… así una fotografía de cuerpos desnudos y músculos descubiertos, es capaz de reivindicar una solución al problema real al que nos enfrentamos: la importancia de la propiedad

individual, diminuta o no, 'caja de galletas' o 'mansión de princesa', y sus límites con el espacio público con el que se relaciona.







Figs. 1, 2 y 3:
Christo & Jeanne-Claude:
The Gates, Pont Neuf y Umbrellas.
(Fuente: http://commons.wikimedia.org
/wiki/Main_Page)

Con su obra Tunick consigue que, durante apenas unas horas, el cuerpo desnudo conviva con la ciudad y con la propia visión del artista, para conjuntamente engalanarse de arte y mostrarse a un espectador expectante, valga lo redundante de la expresión, que acude a un determinado punto de la trama urbana con la ilusión de encontrar, por un momento, ese nexo de unión con su urbe que tanto le es necesario. Pasando de esta manera, de ser un mero espectador de la situación a evaluarla, reconocerla, interiorizarla y asumirla, generando así su identidad con el lugar. Ellos son los que la calificarán de bella o fea, de insinuante o pornográfica, la verán y sentirán, la vivirán de cerca o la contemplarán en la distancia. Así, se consigue implicar a una sociedad entera.

Una sociedad aunada por un mismo objetivo: reflexionar sobre sí mismos, sus cuerpos y sus espacios.

Del mismo modo, podemos vincular la danza y la ciudad. Se fomenta de esta manera el encuentro entre la arquitectura, el arte, la ciudad y la danza. En relación a esto, un ejemplo de actualidad. *Pina* de Wim Wenders. Más allá de un documental que rinde un homenaje a la bailarina y coreógrafa alemana, es activación, fascinación y un evidente patrón de contenedor artístico urbano.





Figs. 4 y 5: *Amsterdam y Nude installation. Spencer Tunick.*
(Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)

El uso de elementos naturales como el aire, el agua, las rocas, la tierra, la inclusión del tráfico de la ciudad, la utilización de polígonos abandonados o antiguas siderurgias, la aparición de vagones de pasajeros, el uso de espacios urbanos con el monorraíl de fondo, la aparición de parajes naturales o el baile en el espacio urbano sembrado de marquesinas publicitarias, entre otros, son el tipo de intervención que, además de captar la atención con anterioridad distraída del espectador, producen un efecto visual y bello de la ciudad; acercándola a la atención ciudadana durante su ejecución y su posterior proyección a nivel mundial.



Fig. 6: *Le Sacre du Printemps. Pina Bausch. Tanztheater, Wuppertal.*
(Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)

Se consigue romper la distancia con el espectador, creando un conjunto dinámico bello, sensual y atrayente. Se crea de esta manera, un momento cercano, totalmente ajeno a los límites restrictivos que hasta el momento la danza imponía. Límites que llevaban al espectáculo escénico como intervención exclusiva para élites minoritarias. Con todo ello, Wenders consigue plasmar el mundo de la danza y su lenguaje sin fronteras, sin esos límites descritos. Una dimensión artística actual. Un arte muy cercano al espectador, buscando la complicidad con el ciudadano y, siempre, invitando a la reflexión y a la participación. Son actuaciones que desarrollan un proyecto cultural por medio del arte a la vez que recuperan los espacios olvidados de sus calles o plazas, creando, así, una oportunidad para activar nuestra memoria histórica bajo una nueva mirada. Una mirada diferente, más actual, más reciclada.

Con ellas, somos capaces de provocar un interiorismo, no sólo de aquellos que las recorren, sino que tiene una repercusión social más allá de los límites administrativos e inducen una cierta conmoción social en sus habitantes. Es en este punto, donde está la belleza del arte (en todos sus representantes, ya sean esculturas, pinturas, performances, literaturas, danzas,…) y su capacidad de generar vida urbana, de reciclar una sociedad casi perdida. Con ellas, la ciudad nos conmueve y nos lleva a comprometernos. ¿Por qué no va a ser arte bailar en la fachada de un edifico emblemático o realizar una performance en un espacio público determinado?



Fig 7: *Air dance live. Iván Torres. (Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)*

Es arte desde el mismo momento en el que consiguen generar efervescencia social. No sólo es un elemento de captación de atención, sino que son métodos de parada y activación del interés por el entorno en el que se insertan. La dualidad arte-sociedad se hace más potente cuantas más intervenciones son creadas con la intención del que quiere provocar un espacio de reinterpretación de un lugar habitual que de forma efímera y puntual es transformado en otro completamente diferente.

A modo de conclusión, estos espacios urbanos deben ser lugares de intercambio entre el artista y la sociedad, un contenedor de proyectos que faciliten la construcción de un diálogo fuerte entre la comunidad. Las relaciones con el entorno son una de las claves más importantes. El abandono de las instituciones academicistas, las galerías y museos, produce de inmediato una nueva discursividad en la que la sociedad, la cultura, la historia y el arte actúan como un único elemento aunado bajo un mismo objetivo: para acercarnos a la gente, para introducir belleza en su quehacer diario. Con un resultado común: una energía social que viene de abajo para arriba, basada en la búsqueda y el encuentro de hacer algo y de decir algo.

De esta manera, profundizar en la cultura por medio del arte, criticar las deficiencias urbanas, reutilizar el espacio urbano bajo una nueva mirada más actual e interdisciplinar,… son los objetivos que se pretenden con estas actuaciones. Utilizar la calle como un escaparate y que sea el ciudadano el que las juzgue.

BIBLIOGRAFÍA

HUNDERTWASSER REGENTAG, F. (1972), *Your window right — your tree duty.*

KLISBERG, B. (1996), "Las seis tesis sobre la participación", en *Revista Venezolana de Gerencia,* año 3, nº6. Venezuela. Vicerrectorado Académico-LUZ, 175-203.

MILANI, R. (2007), *El arte del paisaje*. Madrid. Biblioteca nueva.

PIGLIA, R. (2003), *La ciudad ausente.* Barcelona. Anagrama.

SECHI, B. (1984), "Le condizioni sono cambiate", en *Casabella*, nº 498/99, enero-febrero. Milán.

TUSQUETS, O. (2007), *Contra la desnudez.* Barcelona. Anagrama.

ARTE Y CIUDAD: LA IMAGEN URBANA DE LA MUJER DE ENTRE SIGLOS EN EL CARTEL FESTIVO SEVILLANO

Cayetano Selfa Arjona

Estudiante de Doctorado. Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Sevilla.
cayselarj@alum.us.es

RESUMEN
En consonancia con el tema "Arte y Ciudad" presento esta comunicación para dejar constancia de cómo en la época finisecular y de comienzos del Novecientos, la figura de la mujer sevillana queda reflejada como medio de expresión alternativa y, en cierta medida novedoso, por medio del cartel. En el cartel, la mujer ocupó, sin duda, un lugar preferente en la estética regionalista por su innata espiritualidad y natural gracia y donaire. Las fiestas de la primavera (Semana Santa y Feria) se promocionaban por medio de estas representaciones cargadas de simbolismo, a veces verdaderas alegorías, con féminas como protagonistas y con autoría de artistas con talento, verdaderos creadores iconográficos, como Gonzalo Bilbao (1900) o José Jiménez Aranda (1903). Era el reclamo publicitario como promoción de la fiesta a través, cada vez más, de este icono femenino, verdadera idiosincrasia de lo andaluz. En resumen, trato de presentar el cartel como una manifestación artística desarrollada en el ámbito urbano y en constante relación con él, dado en el período de entre siglos con trasfondo de la figura femenina y bajo la estética del regionalismo. El factor ideológico que suponen para la urbe hispalense las fiestas primaverales interactúa claramente con el mundo del cartel, con mutuas influencias. Es un tema que complementa el estudio de las relaciones arte-ciudad y enlaza, además, con otros ámbitos de actuación como por ejemplo el publicitario.

PALABRAS CLAVE
Mujer, Cartel, Sevilla, Fiesta, Regionalismo.

ABSTRACT
In relation to the topic "Art and the City" I present this communication to show how in the "finisecular" time and beginning of nine hundred , the figurative Sevillian female is reflected through means of alternative expression and also innovation, through posters. In the poster, the female occupied, undoubtedly, a main place in the regional aesthetics of her innate spirituality and natural elegance and poise. Spring holidays (Holy Week and Fairs) were promoted through these performances full of symbolism, sometimes real expressions, with female as the main character and with authority of talented artists, real iconic creators, such as Gonzalo Bilbao (1900) or José Jimenez Aranda (1903). It was the advertising gimmick to promote the fair through, more and more, of these female icons, real idiosyncrasy from Andalusia. To sum up, I try to present this poster, as an artistic sign developed in an urban field, and in constant relation with it, due to the period between the centuries with the undertone of the feminine figure and lowering of the regional aesthetics. The ideological factor that involves the city of Seville, the spring holidays clearly interact with the world of posters, with mutual influences. It is a topic that complements the study of art and the city relations and connections, moreover, with other fields of performance for example, advertising.

KEYWORDS
Female, Poster, Seville, Holiday, Regional.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuando se quiere hacer un estudio del cartel festivo y religioso sevillano, los cuales van unidos intrínsecamente, se debe saber que se está enfrentando uno a un tema recurrente, muy atractivo y que tiene una comunión especial con los habitantes de la urbe hispalense. Es de sobra conocido la significación y el apego de los sevillanos por la Feria y la Semana Santa. Por ello, la gran mayoría de ciudadanos, por no decir todos, se sienten identificados con los carteles compuestos para sus fiestas primaverales, que son los que luego formarán parte de sus vidas, de sus paseos por las calles de la ciudad, de su día a día durante el tiempo que dura el festejo y también en los días, que normalmente son muchos, previos al mismo. No es de extrañar que se pueda oír por los comercios, plazas o avenidas de Sevilla a personas que hablan acerca de cómo ha quedado el cartel de este año, de si gusta o si no gusta, si el color esto, si la composición lo otro, etc. Esta presencia del cartel en el ambiente cotidiano se debe a la identificación popular con la fiesta y con todo lo que la rodea, como puede verse también en otro ente festivo como es la portada de la Feria, también criticada para bien o para mal e igualmente apegada a los sevillanos, aunque se trate de un aspecto que ya se sale de este ámbito de estudio.

Por este tipo de razones es por el que muchos de los historiadores y estudiosos relacionados con esta materia se han detenido para reflexionar sobre él, para estudiarlos a lo largo de la historia o simplemente para catalogarlos y ordenarlos cronológicamente. Además ha sido, fruto del interés, objeto de exposiciones y muestras variadas en las que se pueden disfrutar al tiempo que se aprecia la evolución estilística y técnica, aunque muchos de ellos no se encuentren con facilidad (MATEOS DE LOS SANTOS, 1988: 25-28).

En el ámbito sevillano el cartel ha sido fruto de estudios para tesis doctorales, algunas con más intensidad en las reflexiones que otras, pero todas con interés por no dejar caer en el olvido esta manifestación artística plena de la ciudad, que, aunque ha estado siempre en un segundo plano, tiene una importancia vital por aspectos que más adelante explicaré. Dicho interés se puede encontrar en el trabajo de Guillermo Mateos (MATEOS DE LOS SANTOS, 1988: 11-13), quien realiza un recorrido por los algo más de cien años que pasaron de cartel en Sevilla, desde sus inicios, que él coloca en 1881, hasta el año en que él lo estudia, 1987. Trata el cartel sevillano, destacando la importancia de los idiomas en los que se realizaba, dada la proyección publicitaria, y repasa el panorama internacional desde los inicios en Europa. De este estudio destacan dos importantes aspectos. Por un lado el estudio que hace de reglas de signos, reglas semánticas y reglas pragmáticas en los carteles para explicar cómo se transmiten estas ideas icónico-literarias. También la inmersión que hace en las seis dimensiones fundamentales del espacio semántico del cartel, siguiendo el escrito de Abraham Moles (MOLES, 1976), como son la modernidad, el buen gusto, el color, el porcentaje de complejidad, el porcentaje de dinamismo y el porcentaje de erotismo, y a las que él añade dos más, como son el tamaño y el porcentaje de iconicidad. Es interesante igualmente el establecimiento por su parte de catorce grupos para el estudio y las condiciones que tenía el cartel, a saber, la necesidad, el interés, las bases, los bocetos, los jurados, los temas iconográficos, la adjudicación, los premios, las medidas, los carteles paralelos, las casas litográficas, las subvenciones, otras publicaciones y los autores. Es por tanto un análisis fruto de las indagaciones documentales al respecto ofreciendo datos que podían ser desconocidos hasta la fecha.

De todo el escrito sin duda lo que más interesa para este estudio es el análisis cronológico, descriptivo y artístico que realiza de cada uno de los carteles. Trata de ofrecer datos tales como la casa litográfica, el autor, el año y una breve descripción de la obra. El estudio debe completarse, por tanto, con un análisis más en profundidad del icono femenino en el cartel, de su vital importancia, así como ampliar y justificar el porqué del carácter regionalista con el que se suele resolver.

Otra de las tesis doctorales que se han hecho en Sevilla sobre el tema del cartel festivo-religioso es la realizada por Francisco Martín Cartaya (MARTÍN

CARTAYA, 1993). Se trata de un buen estudio sobre los carteles con base cronológica tras haberse centrado al principio de la obra en describir ampliamente ambas festividades y todo lo relacionado con ellas. Se complementa muy bien con el estudio de Guillermo Mateos, pues ofrece datos que no se habían visto en el otro escrito y amplía así la información. Además intenta establecer etapas, por así decirlo a la hora de estudiar cronológicamente el cartel, lo cual es interesante, aunque no se centre específicamente en el tema de la figura femenina más que someramente. Cuando se detiene a explicar la iconografía de los carteles a lo largo de la historia, sólo la describe año a año sin realizar un análisis crítico de la importancia y repercusión que los avances, en dicha materia de iconografía, iban aportando. Es por tanto un estudio a tratar pero se debe ampliar en lo relativo al tema femenino, tan importante y de tan amplios antecedentes.

El tema de la mujer en las representaciones sevillanas sí tiene un mayor detenimiento en el artículo de Jesusa Vega dentro del trabajo sobre la iconografía hispalense coordinado por Calvo Serraller (CALVO, 1993: 196-200). Sitúa la figura femenina en un lugar aparte dentro de los tipos representados. El problema de este escrito es que no se centra exactamente en el cartel sino que busca, en su afán de completar la iconografía de Sevilla, ampliar a otros ámbitos de plasmación como las publicaciones ilustradas madrileñas, en las cuales había muchas obras de grandes artistas sevillanos representando tipos de la ciudad, entre ellos destacando la mujer. A la hora de ver a la mujer representada en el cartel, porque sería imposible dedicarse a establecer una iconografía de tipos populares hispalenses y no ver a la mujer plasmada en el cartel, lo hace por encima explicando algunos aspectos, sin apenas añadir información importante a los escritos antes citados.

Por tanto tenemos, por un lado dos grandes obras sobre el cartel festivo-religioso sevillano pero que, al ser tan amplias, parece como si dejaran de lado un tema específico como el femenino, tan importante. Luego por otra parte se nos presenta una pequeña referencia al tipo femenino en el escrito de iconografía sevillana, pero sólo muy someramente y con la intromisión, por así decirlo, de las publicaciones ilustradas que empañan el esclarecimiento del tema que interesa más a este estudio. Por lo cual tenemos que ampliar, sirviéndonos de estas bases, y reflexionar en profundidad el tema indagando a fondo los porqués de las representaciones e intentando establecer una iconografía clara con un análisis pormenorizado de cada obra en la que la presencia femenina, tan singular de esta tierra, quede patente como se merece, se debe reconocer y como ha pasado al extranjero en forma de símbolo.

Luego, específicamente de la Semana Santa, mostrando también la importancia mundial de esta fiesta, ya no unida a la Feria sino independiente, se pueden rastrear distintas publicaciones al respecto, bien como catálogos de

exposiciones, o como intentos de aproximarse a la cartelística religiosa hispalense. Moreno Andrade (MORENO, 2000) ofrece algunas nociones de cómo debe ser el cartel, sin detenerse ni un solo momento a analizar la figura femenina en ellos, transitando más por la vía de lo religioso y de cómo debe estar hecho un cartel de Semana Santa para transmitirnos su sensibilidad y familiarizarnos con nuestras evocaciones.

Por su parte, Alberto Morales Chacón (en BERNALES, 1987: sin paginar) se centra en explicar el cartel religioso sevillano en todos sus aspectos. Se basa en la obra de Mateos de los Santos antes citada y recoge en el escrito mucha información que ya había publicado de los Santos en su tesis. Es importante del escrito de Morales Chacón la relación que hace de los movimientos europeos del momento y cómo estos son traídos al cartel, y a Andalucía por extensión, por los grandes maestros de la cartelística de la ciudad, que conocían las novedades pictóricas europeas. Me refiero a García Ramos y Gonzalo Bilbao, principalmente, verdaderos precursores de estilo y creadores de iconografía. También relevante es que trata de establecer un análisis de los autores, las principales aportaciones de cada uno, destacando a Bacarisas, como pionero en cuanto al sentido publicitario del cartel. Es una individualización de autores que apenas se percibía en los anteriores escritos. Pero como en los demás trabajos al llegar a explicar los temas de representación, en este caso a la mujer, la figura femenina, la asocia al hombre, como tipos iguales de plasmación de la sociedad, sin pararse a ver toda la trascendencia que tiene como ente individual, dinamizador y representativo de la cultura y la sociedad e idiosincrasia de la ciudad de Sevilla. Es algo a continuar en estudio y por ello será tratado en este escrito.

Como hemos visto las obras sevillanas más importantes estaban firmadas por los pintores más activos de la ciudad y más reconocidos, que traen las novedades europeas del momento para plasmarlas en el cartel. Veamos por tanto alguna de estas novedades a través de la bibliografía al respecto, ya que será interesante para estas obras ver cómo se daban en el resto de Europa y cómo se hacían aquí, demostrando así la singularidad y peculiaridad de las representaciones sevillanas. Por tanto vamos a intentar esclarecer un poco el panorama europeo de las novedades en cuanto al cartel del "viejo" continente. Tenemos para ello una amplia bibliografía, pero destacamos por su carácter completo la obra de Barnicoat (BARNICOAT, 2003).

En este texto se nos presenta el Art Nouveau como el estilo preponderante en Europa en el cambio de siglo. Afecta a todas las disciplinas artísticas, ya fueran consideradas mayores o menores, como es el caso del cartel. La característica principal de estos carteles son las configuraciones lineales derivando en formas orgánicas, que aquí en España, como es sabido, entra bajo la denominación de modernismo, y ciertamente llega al cartel y, como veremos, a los

sevillanos a través de esos "maestros" hispalenses que estuvieron por Europa conociendo y asimilando las novedades. Pero en la obra de Barnicoat apenas se trata a España y la situación del cartel aquí, ya sea fuera de Sevilla o del resto del país. Interesante es la presentación del movimiento simbolista como reintroductor de la iconografía en el cartel, algo que se verá con mucho interés en los carteles de las festividades hispalenses, también posiblemente por esa maestría de los pintores establecidos por Europa. Se verán aquí los temas alegóricos, el colorido subjetivo y una llamativa imaginación, que se daban en el resto del continente y se adaptó también aquí en Sevilla. Importante es el hecho de que la mayoría de los pintores europeos de renombre realizaron carteles, por lo que serían una notoria influencia para los creadores sevillanos citados. Y otra característica, muy en concordancia e interesante en este estudio, es el hecho de que el simbolismo introducía una nueva concepción como es la de incluir en una misma obra aspectos distintos como el pasado-presente o lo sagrado-profano, esto último, no de casualidad, es lo que se hacía en Sevilla con los carteles, la representación de dos fiestas de índole dispar pero aunadas en una misma composición, en una misma obra.

Más relevancia tiene, por su adecuación, el apartado que dedica a carteles y sociedad, el cual es muy identificativo con los de Semana Santa y Feria de Sevilla, puesto que son manifestaciones muy arraigadas en el pueblo y la sociedad sevillana. Por ello cuando afirma que el creador de un cartel tiene que tener en cuenta a su público parece que esté retratando a la sociedad sevillana a través de los carteles de las fiestas primaverales, ya que son éstos los que mejor representan el pueblo hispalense y su idiosincrasia.

Probablemente el hecho de que haga falta, para que un cartel funcione, hablar en un lenguaje popular cuando se dirige a un público no profesional sea uno de los factores básicos en las creaciones sevillanas, aunque la personalidad e interés del ciudadano de Sevilla por ver perpetuada su imagen tenga mucha fuerza e influencia, así como el intenso componente decorativo de las calles de la urbe. De ahí que sea totalmente aplicable a otra de sus afirmaciones al decir que *el carácter peculiar de los carteles en cuanto tales viene determinado por la naturaleza y la intensidad de la influencia popular sobre su aspecto,* hecho que sin lugar a dudas ocurre en la cartelística festivo-religiosa sevillana. Y es que no está equivocado, al menos si lo trasladamos al ámbito de la capital andaluza, al decir que *es la expresión del idioma popular la que confiere al cartel un lugar único entre las artes.* Digo esto porque él a lo que se refiere no es a la idiosincrasia específica del pueblo, sino a *un cierto ingenuismo* por un lado y a la *cultura de masas,* como las dos corrientes principales del idioma popular, algo que sin duda no presentan los carteles de las fiestas primaverales sevillanas, que caminan más por esa senda de representación de la alegría, la forma innata de ser de los andaluces en general, los sevillanos en

particular, o la pasión intensa, con la que se viven los días de la Semana Santa hispalense.

El tema, en consecuencia, no ha pasado desapercibido para los estudiosos e investigadores. La bibliografía tratada nos ofrece cuáles son los avances y las carencias en el estudio de esta materia. En este sentido se puede apreciar que el tema de la mujer, que tanto interés tiene en este mundo festivo sevillano, ha recibido poco trato en dicha bibliografía, dejando de lado la importancia que posee. Esta importancia reside en aspectos como la maestría de los autores y creadores que en él intervienen, la creación de alegorías importantes en relación con el ambiente pictórico de la época, la identificación del tema con el pueblo y las gentes de Sevilla y muchos otros factores entre los que se pueden encontrar el decorativo (exposición en las calles de la urbe) y el publicitario (con miras al turismo extranjero), en definitiva multitud de ámbitos en los que el cartel festivo-religioso sevillano, con la representación prototípica de la mujer alegre y apasionada al mismo tiempo, tiene mucho que decir. Si a todo esto se suman los preceptos regionalistas en los que cronológicamente se ubican las obras y que quedan plasmados en las mismas, tenemos unas obras dignas, sin duda alguna, de ser estudiadas y de recibir un análisis como se merecen, que esclarezca el porqué de la fama y el prestigio que estas festividades tienen, con el cartel como ente dinamizador de las mismas.

2. EL CARTEL EN SEVILLA, RECORRIDO HISTÓRICO

Antes de comenzar a analizar las obras que interesan en el presente estudio sería conveniente hacer una contextualización de todo lo que rodea al cartel y los aspectos que le afectarán para así justificar el porqué de sus formas, su estética y, en definitiva, su importancia ya no sólo en el ámbito de esta ciudad sino más allá, que es a donde ha llegado con el paso de los años.

Es necesario puntualizar el hecho de que el cartel no surge de la nada, como es lógico, sino que tiene unos precedentes que le dan pie a desarrollarse poco a poco a medida que avanzan los años. Dichos antecedentes, toda la bibliografía consultada alude a ellos (MATEOS DE LOS SANTOS, 1988: 11), son los bandos y tiras, localizados desde 1861 y que eran simples *letrerías informativas de los actos a celebrar.* Posteriormente se comenzó a introducir el escudo de la ciudad como encabezamiento (MATEOS DE LOS SANTOS, 1988: 11-12), hasta que en 1885 se sitúa el primer cartel, de Narciso Sentenach y Cabañas (1853-1925) el historiador, crítico de arte y arqueólogo sevillano, con elementos artísticos ya de manera plena (MARTÍN CARTAYA, 1993: 161-162).

Una vez establecidas estas bases, por la factura del cartel festivo-religioso sevillano pasaron multitud de artistas en ocasiones, en otras no, que fueron dejando testimonio del sentir andaluz, sevillano en concreto, de sus festividades a través de, en muchas ocasiones, auténticas obras de arte. Hay que dejar

claro igualmente que aunque se trate de dos celebraciones distintas en su concepción ya desde 1880, antes incluso de la mencionada introducción del componente artístico como hemos visto, se publicitaban ambas conjuntamente en un mismo cartel. Esto era debido a la proyección internacional que habían adquirido ya las dos celebraciones (MARTÍN CARTAYA, 1993: 164-168), hecho que no es de extrañar, pues está documentado que desde 1884 una parte de los carteles se imprimía en francés, el veinte por ciento, y el resto en castellano. Esto se irá ampliando hasta llegar a carteles, ya en el XX, enviados a lugares como Irlanda, Checoslovaquia e Hispanoamérica, que también nos sirven para ver qué tipo de turismo extranjero predominaba en Sevilla (MATEOS DE LOS SANTOS, 1988: 13).

De entre estos creadores del cartel se pueden destacar nombres sobresalientes no sólo en el panorama sevillano o español, sino también internacional. José García y Ramos (1852-1912), ilustre pintor sevillano, discípulo de José Jiménez Aranda, que viajó por Roma, Nápoles o Venecia y que conoció y fue influido por Fortuny, es el primero de los creadores, pintores, que se nos presentan, haciendo el cartel oficial de 1890, en el que el tema femenino aparece por primera vez independiente del masculino, al que frecuentemente estaba unido como una misma cosa. Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938) es el encargado de hacer el cartel de las fiestas de 1900, mientras que José Jiménez Aranda (1837-1903) es quién obtuvo el premio para realizar el cartel de 1903, precisamente el año de su muerte. En 1906 vuelve a repetir José García y Ramos, con una obra en la que el interés por plasmar la figura de la mujer sevillana tiene el papel principal sin ningún género de dudas; interés que en 1907, en que repite autoría de cartel, parece que decrece, cediendo algo más de terreno a lo taurino y lo religioso. Es sin embargo en 1912, año de su muerte y por ende último de los carteles que realiza, cuando vuelve a recuperar la figura femenina al modo que lo había hecho en 1906. Al año siguiente el mencionado maestro Gonzalo Bilbao Martínez, es el autor del cartel con un trato diferente del de García y Ramos, mediante una interesante composición. Ya antes, en 1911, uno de los considerados pintores regionalistas sevillanos como es Miguel Ángel del Pino y Sardá (1890-1973) había realizado bajo las claves de ese movimiento el cartel para las fiestas de ese año.

Con esta nómina de artistas, dejando algunos otros en que la plasmación del regionalismo no está tan presente, o la figura femenina no tiene tanto trato, vemos como en una misma época se puede realizar un completo estudio, pues son los que principalmente sientan las bases para las representaciones posteriores siendo los creadores de la iconografía del cartel sevillano más reconocida en todo el mundo.

3. LA ICONOGRAFÍA FEMENINA Y LA CIUDAD VISTA A TRAVÉS DE LOS PRINCIPALES CARTELES

3.1. José García y Ramos, 1890.

García y Ramos, discípulo de José Jiménez Aranda, con el cual viajó a Roma y conoció a Fortuny, influyéndole notablemente hasta el punto de iniciarse en el casaconismo, llegó a ser nombrado Académico de Bellas Artes en 1893. Su obra es entendida como *el mejor exponente pictórico del temperamento popular andaluz,* con pinturas alegres en las que muestra los ambientes castizos que le rodeaban. Son temas casi siempre de la vida cotidiana, del ambiente urbano, protagonizados por majos, cigarreras, gitanos, pilluelos, vagabundos o mendigos (VALDIVIESO, 2002: 427-428). Son las representaciones de su pintura que más interesan en este estudio, ya que lo relacionan directamente con la ciudad, con la realidad que se vivía en las calles de la urbe hispalense, mas tiene otros tipos de temática que aquí no vendrían al caso más que como meras puntualizaciones ya que el interés se centra sobre todo en estas vistas urbanas y cómo luego las refleja en sus carteles festivo-religiosos, con el tema femenino como eje central.

Su primera obra en este sentido es el cartel de la Feria de 1890. Cartaya ofrece en su estudio todos los datos conocidos hasta la fecha en relación con el cartel (curiosidades sobre la casa litográfica, una amplia biografía del autor, imprevistos de la Feria en ese año, los diferentes toreros que lidiaban durante la festividad etc.) (MARTÍN CARTAYA: 1993: 222-228), pero le falta destacar la importancia de la aparición de la figura femenina. Estamos ante el primer cartel en el que la representación femenina está presente de un modo claro a la vez que independiente de la tradicional vinculación al componente masculino, característica de los carteles de años precedentes. Puede decirse que la composición se divide en dos, una parte a la izquierda donde predomina la plasmación del mundo del toreo, y otra a la derecha donde, tras el componente religioso presentado como un nazareno, aparecen dos muchachas alegres ataviadas con sus trajes de "gitana" y sonriendo probablemente camino de la feria, si es que no están en ella ya. Se trata de una representación regionalista con todas las de la ley, donde los preceptos de interés por la mujer en este caso y su identidad, exaltando su instinto y su forma de ser, propios del movimiento regionalista están muy presentes. El profundo fervor por lo propio de esta ciudad lleva a obras como esta donde parece que no haya otra cosa más que nazarenos, mujeres bailando y corridas de toros. Es una clara ruptura con los carteles anteriores, en los que el paisaje urbano gozaba de mayor presencia que, si bien son claves para entender el Regionalismo (la exaltación de la Giralda, de la Torre del Oro, etc.), no tenía tanta importancia lo humano, las gentes de la ciudad, que era el punto de atención de los pintores regionalistas más que el entorno en sí. Por ello en este cartel vemos que la visión de la ciu-

dad empieza a desaparecer en favor sus habitantes, fruto sin lugar a dudas de ese latente espíritu regional que ya desde el Romanticismo local estaba presente y continuó hasta estos momentos que aquí se tratan.

3.2. Gonzalo Bilbao Martínez, 1900.

Diez años después del cartel de García y Ramos aparece en escena Gonzalo Bilbao para realizar magistralmente el anuncio de las festividades primaverales de la ciudad en ese año. El pintor Gonzalo Bilbao, conocido como *el pintor de las cigarreras* (PÉREZ CALERO, 1989), fue un artista dedicado muy intensamente a la pintura desde sus años de formación. Inicia los estudios en su Sevilla natal, y luego en Roma estudiaba en el taller de José Villegas y al tiempo acude a la Academia de San Lucas. Completa su formación como pintor en París y Marruecos, donde adquirirá múltiples motivos de inspiración. Las exposiciones celebradas en España y fuera del país se ocuparon de colocarle los éxitos que se había ido labrando con esfuerzo y dedicación. Presidente que lo fue de la Academia de Bellas Artes de Sevilla, se preocupó de plasmar la realidad del entorno que lo rodeaba tanto urbano como rural. Es un pintor considerado como uno de *los más caracterizados mentores artísticos del complejo movimiento regionalista* (PÉREZ CALERO, 1988: 7-11) con mucha importancia, no sólo en Sevilla, que le llevó lógicamente a que interviniese, afortunadamente dejando su huella en la factura de carteles festivo-religiosos de la ciudad, como es este en el que incluye soluciones muy ingeniosas.

Martín Cartaya (1993: 263-272) nos presenta una amplia biografía del autor y muchos datos documentales en relación con la convocatoria del cartel, pasando de nuevo por alto algunas novedades que introduce en la cartelística, para centrarse más en describir formalmente la obra. Para comenzar hay que decir que el cartel del año 1900 es el primero que prima claramente el componente artístico en detrimento del textual-informativo. Está en la línea compositiva, en cuanto a bloques se refiere (letras por un lado, figuras por otro), de los realizados en los años inmediatamente anteriores, mas el empequeñecimiento de la grafía hace que sea un avance claro hacia el afianzamiento iconográfico de la idiosincrasia femenina sevillana como reclamo. Continuando con el análisis compositivo, apreciamos una separación vertical en tres partes del espacio a representar. En la inferior los elementos claramente propios de la pintura regionalista sevillana como tal, separada del componente arquitectónico con que generalmente se ha estudiado este estilo, como son la guitarra, germen de tanta alegría, disfrute y gozo durante la celebración de la Feria, completada por la heráldica de la ciudad. En la parte central dos mujeres, claras alegorías, una de la Semana Santa, con el silencio patente, el respeto y la introversión religiosa muy definidos, que parece invitar a la reflexión, a la pasión; otra la Feria, con ropajes alegres, en contraste con el luto de su compañe-

ra, con una sonrisa feliz, con una cesta de flores y un mantón amarillo que parecen decir "acérquense a la fiesta que lo pasarán genial". En último término aparecen unos característicos farolillos de feria entrelazados con flores y enmarcando las cartelas que anuncian, si es que hiciera falta después de la iconografía, el tipo de festividad que se celebra.

Se ve por tanto una mujer ya con tratamiento distinto, una alegoría de ambas fiestas, con los detalles de la pintura regionalista que no faltan en ambos lados, como son los farolillos de feria en la parte superior o la guitarra en la inferior. Una típica obra de este ámbito de estudio, una representación femenina de entre siglos con claves de la pintura regionalista en un cartel de Semana Santa y Feria de Sevilla. Es la típica imagen que luego va a tener todo el mundo en la cabeza cuando piense en la Feria o la semana grande sevillana, y es aquí, en los primeros años del siglo pasado cuando se comienza a gestar.

3.3. José Jiménez Aranda, 1903.

Pintor precoz, que a los catorce años estaba ya matriculado en la Escuela de Bellas Artes y además *dotado de una facilidad extraordinaria para trasladar al lienzo sus observaciones del natural* (VALDIVIESO, 2002: 416-417). Se sabe también que, en relación con el tema del cartel, se dedicaba a trabajar como litógrafo para ayudar a su familia que no se encontraba en una ideal situación económica (PÉREZ CALERO, 1982: 13), por lo que conocería las técnicas de reproducción de los mismos. Antonio Cabral Bejarano o Eduardo Cano de la Peña fueron algunos de los maestros de este pintor, sin duda vinculado en el final de su vida a los pintores nacidos tras los comedios de siglo. Compaginó pintura con docencia en la Academia de Bellas Arte por lo que fue nombrado Académico de esta materia en la ciudad. Trató multitud de temas y participó de las más variadas corrientes que se sucedían, adquiriendo fama, por lo que no es de extrañar que también participase de la organización y creaciones del las festividades primaverales.

Así se ve en el cartel del año 1903, del que Martín Cartaya (1993: 284-291) ofrece datos alternativos sin hacer un estudio crítico en que reflejar cómo se establecen las nuevas bases que a continuación comentamos. Siguiendo el avance que había impuesto Gonzalo Bilbao tres años antes, la letra explicativa la reduce a la mínima expresión, en este caso a cartelas o folios que caen, junto a multitud de elementos relacionados con las fiestas, del cuerno de la abundancia. Hay que destacar el interés que despierta la introducción de la Fortuna, positiva puesto que porta la cornucopia, un ente novedoso, símbolo de todos los bienes que se pueden encontrar en la festividad, puesto que ya de manera clara se alude a la alegría, a la fiesta en sí misma, sin enmascaramientos, cayendo del mencionado cuerno animales, ganado, toros, toreros y hombres a caballo entre otros elementos típicos de la fiesta. Otro de los factores de

importancia que se puede vislumbrar en este cartel es la aparición, como temática principal, de la Feria, como celebración por encima de la Semana Santa, aunque sólo en cuanto a publicidad exterior se refiere, puesto que es de sobra conocido que cuando llega la semana grande sevillana no hay persona en Sevilla que no acompañe a las procesiones y viva apasionadamente los días de conmemoración religiosa. Es, por tanto, el reclamo de la diversión, del jolgorio y de la abundancia de placeres que se pueden encontrar en la Feria, una representación que sumará también un importante granito de arena en la evolución posterior de la cartelística festivo-religiosa hispalense y de la concepción que sobre esta fiesta hay en la mentalidad no sevillana.

3.4. José García Ramos, 1906 y 1907.

De esta obra Martín Cartaya (1993: 297-305) vuelve a ofrecer datos de relevancia para entender todo lo que rodea al cartel, pero de nuevo falta un estudio pormenorizado de las bases que asienta la representación para obras posteriores. En el cartel de 1906 se puede observar otra clara evolución hacia el tema que aquí interesa y que sin duda es, aunque en la bibliografía no se diga, el tema por excelencia, la iconografía típica y auténticamente sevillana del cartel de las fiestas primaverales. Es el primer cartel en el que ya la figura de la mujer típica sevillana de la época, con su traje de gitana, que parece señalar al lugar donde está ubicada la Feria invitando a entrar, aparece como auténtica protagonista. Los anteriores carteles no habían avanzado tanto en esta concepción de reclamo para el turismo, centrándose más, como hemos podido ver, en presentar alegorías de las fiestas, pero no en la mujer en sí que, si bien representa a la Feria, no es una alegoría completamente, sino que es una plasmación de la típica mujer, la que uno se va a encontrar por las calles del recinto ferial, presentada ya como protagonista del cartel, sentando precedentes que se repetirán. El componente religioso de la Semana Santa queda en segundo plano, en la misma corriente del de José Jiménez Aranda, pero ese segundo plano es sólo en el ámbito promocional, ya que luego la importancia de ambas fiestas es similar. El componente religioso se reduce a una serie de nazarenos que pasa en procesión por detrás de la figura principal del cartel. Por otro lado parece que García Ramos, al introducir una novedad grande como es la protagonista femenina como figura principal, parece que tiene algún reparo y no quiere hacer completa la novedad, por lo que vuelve a las letras grandes para explicar las actividades, como si entendiera que al poner esa mujer tan en primer plano pudiera no entenderse, de cara al exterior, la importancia e idiosincrasia de la festividad en sí.

Y en el mismo juego de elementos que en el cartel anterior, entra el del año siguiente, con solución muy parecida y las consideraciones en el escrito de Martín Cartaya (1993: 306-312) en la línea de las que viene haciendo en los

anteriores carteles. Hay un gran cambio con respecto a este último, y es que no se centra específicamente en la figura femenina, la mujer típica sevillana, como reclamo para el turismo. Opta en cambio por hacer un cartel que puede considerarse representativo de todas las actividades y los elementos que se pueden encontrar en la fiesta. Así otorga igual importancia en la representación a un torero, símbolo de otro de los principales atractivos; recupera también al nazareno, al que antes había relegado a un segundo plano; y la mujer aquí aparece en el centro pero sin la importancia de la que gozaba en la obra anterior. Destacar igualmente, en consonancia con los preceptos de la pintura regionalista, la plasmación del paisaje urbano al fondo, reconocido por el elemento principal del mismo que es la Giralda. Es, por tanto, una obra donde se ve un interés mayor por hacer una descripción completa de la ciudad en el tiempo de la fiesta, de lo que se encuentra por sus calles y lo que se puede disfrutar en ella. Por otro lado es reseñable, en consonancia con la obra anterior, la huella de García Ramos, reconocible en esos escalones que pinta, con tonos monocromos a modo de grisalla, y sobre los que coloca a las figuras, siempre con flores caídas sobre ellos. Es, al menos parece serlo, un elemento distintivo del artista para dejar su huella que repetirá en el último de sus carteles, pero no con tanta claridad.

3.5. Miguel Ángel del Pino y Sardá, 1911.

Este pintor sevillano es ya representante de otra generación, ubicado totalmente dentro del siglo XX, ya que nació en el año 1890. No por esta razón deja de influirse del ambiente regionalista que imperaba en las artes plásticas de la ciudad y muestra de ello son obras como el cartel que realiza en 1911, que resuelve en clave regionalista, muy influido por otros pintores. Se trata de un pintor afamado por sus retratos, *considerado el pintor más cotizado en esta especialidad artística en el ámbito local a partir de 1920* (VALDIVIESO, 2002: 486-487). Esta fama le llevó a irse a Argentina y allí pasó hasta treinta años de su vida.

En el cartel de 1911 (MARTÍN CARTAYA, 1993: 317-320) el artista sigue sin duda las novedades de José García Ramos, ya experimentado y prestigiado en el mundo del cartel. Por ello del Pino continúa sus preceptos e, influido por las obras anteriores de este artista, realiza un cartel en el que la mujer es total y única protagonista de la composición, siendo la única figura humana que aparece. Es la mujer sevillana, de natural cara alegre, con esa compostura típica de aquí, con ese saber estar, vestida de gitana, con sus tacones y su mantón, y todo resuelto, no podía ser de otro modo, en clave regionalista, con esa guitarra que porta bajo el brazo y con la figura de la Torre del Oro por detrás. Pero, entre todo, hay un elemento aún más novedoso en la composición, que es la primera vez que aparece y que, sin duda, debió causar muy buena impresión al

jurado y al público en general, el cual vería cómo un muchacho de 21 años coloca por primera vez, también como reclamo, al río Guadalquivir, elemento singularísimo de la ciudad, y sobre el que flota la barca en la que está la mujer sevillana. Es una novedad muy importante esta del río, que no había gozado de un protagonismo tan latente anteriormente y que ahora aparece como una figura clave para entender también la ciudad. Puede ser igualmente importante el hecho de reducir drásticamente las explicaciones textuales a la mínima expresión, sólo lo principal, demostrando así el autor su valentía y sus ganas de agradar y a la vez de romper con la concepción que del cartel se tenía hasta el momento. Es una auténtica obra de arte, donde la idiosincrasia de lo sevillano, de lo andaluz por extensión, está muy bien reflejada y donde, como ahí aparece, no hacen falta palabras para explicar lo que se va a encontrar el visitante foráneo en la ciudad.

3.6. José García Ramos, 1912.

Partiendo de los datos ofrecidos por Martín Cartaya (1993: 321-328), conocemos también, como novedad importante, el título que el autor le dio a la obra: *La Reina de las Fiestas* (Mateos, 1988: 268-269). Es un exponente clarísimo de la figura de la mujer llevada hasta sus últimas consecuencias, quizás porque el artista ya era consciente de su avanzada edad y que probablemente no volvería a tener posibilidad de realizar algún otro cartel, y quiso hacer una obra que pudiese identificarse como el culmen de su producción en esta disciplina. El hecho de considerarla la Reina de las Fiestas, la auténtica dinamizadora de las festividades, la que mueve los hilos y la que rige el devenir de la alegría, el gozo y disfrute en el recinto ferial, hace palpable la importancia que estaba acaparando la figura femenina en el ámbito festivo sevillano. Es reseñable que si la obra no estuviese firmada y documentada se podría intuir fácilmente la autoría al aparecer de nuevo, en esta ocasión con la representación de una parte del escudo de la ciudad, esa grisalla que comentaba en su última obra analizada, que parece destacar por ser signo distintivo del artista. Por otro lado ya se puede observar totalmente establecida la costumbre de presentar sola y exclusivamente la Feria, o la mujer como representación de la misma, por delante de la Semana Santa, reclamo igualmente, pero sólo en la explicación textual que, por otro lado, ya se reducía al título de la festividad. Los motivos florales, el tipo de mujer, los trajes que presenta, todo en conjunto hace que la mano de García Ramos esté presente y se haga patente y reconocible. En definitiva esto es lo más destacable puesto que es un cartel con menor abundancia de motivos, sin tanto recargamiento decorativo, más simple pero igual de intenso y reconocible gracias a la maestría de lo representado. Como anécdota, recordar que este mismo cartel se volvió a reproducir, señalando así la importancia que tuvo, en el año de 1985 para el mismo fin.

3.7. Gonzalo Bilbao, 1913.

Por segunda vez aparece Bilbao como autor del cartel de las fiestas primaverales (MARTÍN CARTAYA, 1993: 329-334). Ahora, a diferencia de su anterior obra, nos presenta la composición dividida en dos, pero no simétricamente sino que da más protagonismo espacial a la Feria, que ocupa prácticamente dos terceras partes de lo representado. En el tercio restante aparece, después de varios años en los que no tenía representación, la Semana Santa. Brillante obra, con dos "gitanas" en primer término, con su guitarra a un lado, sus trajes, sus tocados en el cabello, las flores, los tacones, en definitiva un canto a lo andaluz bajo el pretexto de anunciar la Feria de Sevilla. En segundo plano otra de las imágenes características de la ciudad, un jinete a lomos de un caballo encabritado pasea a otra de esas "gitanas" que se pueden encontrar por las calles del recinto ferial. Lo resuelve con los tintes de la pintura regionalista en los detalles, pero con factura deudora del luminismo, donde los rayos del sol iluminan toda la escena, enmarcada por un arco de medio punto con el nombre de la ciudad del que cuelga una bandera española con la grafía *FERIA 1913.* La composición la 'parte' un cortinaje que la divide en dos. En este espacio se representa, como ya he citado, la Semana Santa, donde ya se perciben distintos tonos. Desaparece el luminismo presente en la otra zona de la composición, predominando el luto y la penumbra, reflejando la pasión y el sentimiento interior que abunda en la Semana Santa sevillana. El cartel se reprodujo de nuevo en el año 1980, al declararse dicho año desierto el concurso. El tema femenino vuelve a ser icono principal de la festividad, ya sea para una celebración o para otra. Un tema ya, el femenino, totalmente establecido y asumido y que va a continuar, bajo las directrices de distintos movimientos presentes en la ciudad, pero que los antecedentes y la base está en estos pintores que supieron establecer la mejor iconografía para las fiestas sevillanas. Incluso más tarde, cuando la fotografía ya esté presente como modo de representar el cartel, seguirá siendo la mujer sevillana el objetivo, en este caso de flashes y no de pinceles, a reflejar.

4. REFLEXIONES, A MODO DE EPÍLOGO

Vistos todos los avances de la cartelística sevillana de índole festiva, cabe reflexionar, partiendo de la importancia que estas fiestas y todo lo relacionado con ellas tiene en la ciudad de Sevilla, y también fuera de ella, acerca del alcance que estos maestros del pincel tienen en la producción posterior de carteles. Son principalmente las novedades que trata el presente escrito (la mujer y las pinceladas de detalles regionalistas) que son impuestas por estos genios de la pintura y pasarán, como digo, a ser referentes para posteriores obras.

La importancia de este estudio se apoya también en su novedad. Hasta ahora no se había realizado un análisis pormenorizado del tema, tan recurrente y

sintomático de lo andaluz, y con la mano de pintores de tan alta estima. La bibliografía tratada adolece de rigor analítico, comprensible por otro lado puesto que se trata en su mayoría, y como el propio Martín Cartaya (1993: 571) reconoce, de obras en las que se pretende acercar al tema, sin profundizar, dada la amplia producción de obras al respecto. Deja constancia de que hace un *inventario cronológico, histórico artístico y evolutivo del cartel y su entorno en las Fiestas Primaverales de Sevilla.* Sí hay que reconocer que estas obras bibliográficas ofrecen muchos datos de interés e importancia sobre los carteles pero no entra en profundidad en un estudio intenso que sí planteamos aquí.

En otro ámbito, pero en relación, está el hecho de que *es preciso,… examinar el efecto del cartel popular sobre la pintura y la escultura a fin de identificar la naturaleza exacta del idioma popular empleado en los carteles* (BARNICOAT, 2003: 186). Es sin duda algo que tiene cabida aquí, puesto que son pintores, y además pintores locales de reconocido prestigio, los que traspasan las fronteras pictóricas para comprometerse en difundir la imagen de su ciudad al extranjero, fomentar las visitas turísticas e imponer un modelo de ciudadano, en este caso ciudadana, típico/a de esta ciudad. Y esto mismo es lo que hacen también, si bien no con tanto ahínco, en sus pinturas aunque con trasfondos distintos, con intereses desiguales.

Por todo ello hemos de considerar al cartel como algo que destaca por tener tres componentes fundamentales de relación arte-ciudad, ciudad-arte. Estos son el componente publicitario, tan importante para el turismo y el establecimiento de la imagen de la ciudad; la ilustración, la imagen en sí, que es el medio por el que se intentan conseguir los objetivos; y los elementos artísticos que los pintores introducen (formas, composiciones, etc.) para sentar las bases en unas obras que se consideran disciplina artística menor, o al menos de menor interés frente a otras, pero que en un contexto como este de relación ciudad-arte son fundamentales para su estudio.

BIBLIOGRAFÍA

BARNICOAT, J. (2003), *Los carteles: su historia y su lenguaje,* (1ª ed. 6ª tirada), Gustavo Gili, Barcelona.

BERNALES BALLESTEROS, J. (1987), *Evocaciones: Pinturas, grabados, carteles y documentos de la Semana Santa de Sevilla: [Catálogo de la exposición],* Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla.

CALVO SERRALLER, F., GÓMEZ DE ARANDA, L. y PORTÚS, J. (1993), *Iconografía de Sevilla: 1869-1936*, Fundación Fondo de Cultura, Sevilla.

CASTRO LUNA, M. (2005), *Gustavo Bacarisas (1872-1971),* Diputación, Sevilla.

MARTÍN CARTAYA, F., MAIRELES VELA, F. (1993), *Estudio histórico-artístico y evolutivo del cartel en las fiestas primaverales de Sevilla,* Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Sevilla.

MATEOS DE LOS SANTOS PÉREZ, G. (1988), *Un siglo de carteles festivo-religiosos en Sevilla: (1881-1987)*.

MOLES, ABRAHAM A. (1976): *El Afiche en la sociedad urbana*. Paidós, Buenos Aires.

MORENO ANDRADE, A. (2000), *Carteles de Semana Santa,* Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura y Fiestas Mayores, Sevilla.

PÉREZ CALERO, G. (comisario) (1988), *Gonzalo Bilbao y la pintura sevillana de su tiempo: [exposición] noviembre 1988,* El Monte, Caja de Huelva y Sevilla, Sevilla.

PÉREZ CALERO, G. (1989), *Gonzalo Bilbao: (1860-1938): un pintor para una tierra,* Caja San Fernando, Sevilla.

PÉREZ CALERO, G. (1989), *Gonzalo Bilbao, el pintor de las cigarreras,* Tabacalera, Sevilla.

PÉREZ CALERO, G. (1982), *José Jiménez Aranda (1837-1903),* Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.

PÉREZ CALERO, G. (1979), *El pintor Eduardo Cano de la Peña :(1823-1897),* Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, Sevilla.

VALDIVIESO, E. y Pérez Sánchez, A.E. (2002), *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX,* (3ª ed.), Guadalquivir, Sevilla.

LA CIUDAD COMO LIENZO: DIEGO RIVERA Y EL MURALISMO MEXICANO

José Antonio Romera Velasco

Becario de Tercer Ciclo. Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Castilla-La Mancha
ja.romeravelasco@gmail.com

RESUMEN
La afirmación nacional y la nueva identidad mexicana que surge tras la Revolución de 1910 debía extenderse a toda la población, más que como doctrina política, como necesaria deuda con el pasado y con el futuro que habría de construirse. Para ese propósito fue esencial la concepción del arte como agente identitario por parte de los muralistas y, en particular, de Diego Rivera, así como la cesión del gobierno de los edificios públicos para que integraran en el contexto de la ciudad una estética pictórica representativa del país.

PALABRAS CLAVE
México, Pintura Mural, Diego Rivera, Identidad.

ABSTRACT
National feelings and a new Mexican identity resulting from 1910 Revolution were spread to the whole population not due to political ideologies, but as payment for a past debt and regarding a future that was to be built. For that purpose, conceiving art as an identity agent was a mandatory task, specially developed by Diego Rivera, supported by donations from governmental authorities, which provided with buildings to be integrated in the context of national pictorical aesthetics.

KEYWORDS
México, Mural Painting, Diego Rivera, Identity.

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que la voz del proyecto nacionalista post-revolucionario debía ser aquella que emanara de los mismos que la llevaron a cabo, fue una selecta élite gubernamental y artística la encargada de construir ese lenguaje, lo que por un lado llevó a los autores involucrados a adaptar sus intereses a las exigencias políticas y, por otro, a redibujar esa historia que se quería rescatar desde las diferentes ópticas de los creadores. El punto en que convergen política y artista dará como resultado una amalgama de factores en los que intervienen, en el caso de Rivera, tanto su interpretación materialista y su concepción del comunismo, como los nuevos valores instaurados en la sociedad mexicana.

Si en las primeras décadas del siglo XX las vanguardias –futuristas, dadaístas, expresionistas, etc.– eran un compendio de inquietudes, inspiradas o influenciadas en parte por los sucesos políticos, el muralismo que desarrolla Rivera se plantea como un anacronismo sobre todo en su primer fresco, *La Creación* [Anfiteatro Bolívar, México D.F. Encáustica, 109,64 metros cuadrados, 1923], en el que las reminiscencias del clasicismo italiano dan lugar a un nuevo Renacimiento en México. No podemos obviar, llegados a éste punto, la relevancia de los catorce años que Rivera pasó en Europa, tanto por el contexto histórico y artístico del que se vio rodeado, como por el aprendizaje y las influencias adquiridas en éstos años para el transcurso de la obra muralista que lo catapultaría a la fama mundial. Otros de los referentes que Diego Rivera mantendrá en el futuro parten de una base más ideológica que meramente estética.

Los razonamientos de Élie Faure acerca del arte y su perentorio encuentro con David Alfaro Siqueiros, que le expuso las teorías de Gerardo Murillo, el doctor Alt, cuya premisa se inspiraba en el carácter público del mismo tomando como modelo los frescos renacentistas italianos, le llevó a realizar un viaje por Italia en 1920 "donde aprende el destino de la pintura, el diálogo directo del mural con el espectador, el pueblo considerado como un todo, es revelador. A partir de aquí está dispuesto para una pintura nueva y para un nuevo mundo" (BOZAL, 1987: 33). El extracto de la escuela mexicana, la síntesis del modernismo encarnada en Cézanne, y las pinturas del *Trecento* y *Quattrocento*, le llevan a hacer una reinvención de una pintura universal hecha para el pueblo, así como del espacio para ajustarlo a la modernidad mexicana.

2. EL RENACIMIENTO MEXICANO

Si los comienzos de la pintura mural en México tras la revolución fueron difíciles, aún estando respaldada por sus antecedentes prehispánicos y una larga tradición popular reciente, no fue distinto el caso de Italia, en cuyos orígenes la falta de aprecio por ésta forma artística fue la que le infundió su carácter

popular, convirtiéndola en el principal vehículo de difusión de temas iconográficos y motivos religiosos a lo largo de dos generaciones en el siglo XIII.

Gran parte de su revalorización vino propiciada por la ubicación dentro de las urbes de edificaciones religiosas en una nueva campaña por extender la Cristiandad, cada vez más escindida en su interior y perdiendo protagonismo pictórico frente a temas propios de la mitología clásica. La reforma religiosa, el desarrollo de la arquitectura y la actividad de las influyentes órdenes mendicantes, exigían una rápida y rica decoración de las iglesias, de los principales conventos y espacios religiosos, con una finalidad unificadora y promovedora de la religión en un periodo convulso. A lo largo de los siglos XIV, XV y XVI, gracias al fresco, cambiaron las carreras de los pintores, las formas de comunicación visual, los modelos de devoción, el carácter de los edificios, o incluso el gusto de ciudades enteras (ZUFFI, 2003: 16).

Por otra parte, en México José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública de 1921 a 1924, ofreció todas las facilidades posibles a los nuevos artistas. Bajo su mandato se creó la Escuela Mexicana de Pintura, y lo más importante, "cedió cientos de metros en los muros públicos para dar imagen pictórica a su epopeya" (VASCONCELOS Y FELL, 2000: 1007). Las dificultades a las que hacíamos referencia vinieron por la poca aceptación pública de los murales, que disgustaban estéticamente y no eran comprendidos por gran parte de los ciudadanos. No obstante, fue cuestión de tiempo que éste proceso de exaltación del pueblo y de democratización del arte terminara por considerarse la herramienta más fructífera para esa encomienda, puesto que en una población mayoritariamente analfabeta, las gigantescas pinturas contaban los hechos que no podían leer en los libros (CHÁVEZ, 1950: 25). Así pues, las paredes de los edificios públicos, emblema de la ciudad, empezaron a ser las cronistas gigantes de su tiempo.

Esa sería una de las razones que motivaron a Diego Rivera a apartarse de los valores más abstractos y del modelo de belleza clásico que desarrolló para su primer mural, *La Creación*, y a concretar el estereotipo de su arte mural, en el que prima un relato explícitamente más nacionalista y un ideal de belleza más vinculado con lo indígena. Finalmente, esta tendencia que llevará a Rivera y otros muchos pintores a delimitar sus características plásticas dependerá de ellos mismos, caracterizándose "desde su nacimiento, por tres valores fundamentales: lo nacional, lo popular y lo revolucionario" (TIBOL, 1979: 6).

3. LA HISTORIA EN LOS MUROS

Entre 1923 y 1928 Rivera y sus ayudantes pintaron los dos patios y los tres pisos de la Secretaría de Educación Pública, en un titánico conjunto de frescos que reúne más de ciento cuarenta tableros que abarcan 1.585 m^2 de patios y escalera, en los que resume la vida del pueblo mexicano bajo sus hábitos labo-

rales, celebraciones y festejos, y esfuerzo constante en la lucha social. La lectura de los paneles resulta sencilla, ya que su "inventiva lo acerca a la lectura de tiras cómicas y, a veces, a una visión *hollywoodense* de la comunicación pública" (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1987: 142). Rivera intenta transmitir así, de un solo vistazo, el significado total de la obra, detallado después en cada una de las figuras.

Los dos patios poseen el nombre de las series de murales que Rivera pintó en ellos, denominándose *Patio de las Fiestas* y *Patio del Trabajo* respectivamente. La importancia de la obra no sólo radica en su contenido, sino que fue la que consolidó el movimiento aún en periodo experimental "iniciándose así una resurrección de la pintura mural, en decadencia desde fines del Renacimiento, que se experimentó primero en México y luego en los Estados Unidos" (WOLFE, 1972: 145).

El objetivo en el conjunto de las pinturas es el mismo: dar una concepción idílica y unánime del todo mediante un discurso muy redundante: "mucha gente, muchas veces, muchos tableros: todas las personas, todas las fechas, todos los lugares" (GONZÁLEZ MELLO, 2007: 30), aunque donde mejor consiguió ese efecto, sin duda, fue en su siguiente fresco *Epopeya del pueblo mexicano* [Palacio Nacional, México D.F. Fresco, 278 m^2, 1929-1935]. En él, Rivera reúne los rasgos más importantes de su obra y se identifica una de las cuestiones claves de la historiografía y la crítica hispanoamericanas: la dialéctica de la universalidad de lo autóctono. Juan Rulfo es uno de sus mayores exponentes, y también pertenece a esa doble tradición, local y universal (CAMPBELL, 2003: 509). En el caso del fresco en cuestión, desarrolla una visión historicista de México que encarna valores filosóficos y políticos colectivos. Pero precisamente por esa razón, esa primacía de lo ideológico, principalmente en su iconografía esotérica y en su interpretación materialista de la historia, dificultan en parte su comprensión, por lo que sería un error considerar la pintura mural por su mero afán educativo o expositivo.

En la parte derecha de la escalera pintó una representación del México anterior a la Conquista [*México Antiguo.* Palacio Nacional, México D.F. Fresco, 67,27 m^2, 1929-1930], mientras que en la parte central tiene lugar el final de la epopeya mítica de la población indígena truncada por los españoles [*De la conquista a 1930*. Palacio Nacional, México D.F. Fresco, 144,29 m^2, 1929-1931], tema que retomaría, concretado en el pueblo de Cuernavaca, Estado de Morelos, en el Palacio de Cortés con los murales *Historia del Estado de Morelos. Conquista y Revolución* [Museo Cuauhnáhuac, INAH, Cuernavaca, Morelos. Fresco, 148,60 m^2, 1929-1930]. Unos años después, tras pasar un tiempo en Norteamérica, culminaría la obra pintando en la última parte de la escalera *México de hoy y de mañana* [Palacio Nacional, México D.F. Fresco, 64,44 m^2, 1934-1935]. En él desarrollará principalmente su idea del futuro, o de cómo

alcanzar la plenitud en el mismo sin caer en los errores del capitalismo, el nazismo y fascismo.

Para ordenar el espacio volverá, como en otras muchas ocasiones, a usar la distribución en viñetas separadas por elementos mecánicos, representantes de la llegada de la industrialización. Las críticas al clero, a la sociedad burguesa y aristocrática son patentes, al igual que a las doctrinas nacional-socialistas mexicanas. Un obrero que porta *El Capital* de Karl Marx se aleja mofándose del espectáculo. El uso del texto toma aquí más fuerza que nunca, pues la lección que Rivera quiere transmitir es de vital importancia, en tanto en cuanto se refiere al porvenir del país y no a su pasado. Se suceden así escritos y pancartas como "El que no trabaja que no coma", o "¡Todo el poder al proletariado! ¡Toda la tierra a los campesinos! ¡Abolición de la propiedad privada!".

El mensaje más importante lo encontramos en manos de Karl Marx, que aparece representado de un modo gigante y profético en la parte superior, señalando el camino que ha de seguir la población para la construcción socialista bajo el lema "Toda la historia de la sociedad humana hasta el día es una historia de lucha de clases", exactamente lo que ha venido desarrollando en sus murales históricos, y añade: "...para nosotros no se trata precisamente de abolir la sociedad privada, sino de abolirla: no se trata de esfumar las diferencias de clases, sino de la destrucción de éstas; no se trata de reformar la sociedad actual sino de formar una nueva" (MARX, 1996). La proclama de Marx, auspiciada por un progreso científico-técnico necesario son las directrices que Rivera, denota su interés por la lucha de clases, que adquiere temáticamente más prioridad que el indigenismo. Ahora es más que nunca consciente del poder del arte como agente transformador y motor de subversión, "encontrando en su creatividad la manera de ejercer la praxis política, justificar su creencia revolucionaria y colaborar con el proyecto nacionalista en que se embarcó la Revolución" (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1987: 142).

4. IDEALES EN TORNO A LA VIDA, LA CIENCIA Y LAS ARTES

Consecuente con el modelo político que se quería implantar durante los años cuarenta, en la trayectoria pictórica de Rivera la historia de México se impone como el tema más importante. La representación nacional debía abarcar desde el pasado más inmediato a la vida prehispánica. Además, por motivaciones que implican desde las nuevas mejoras sociales alcanzadas desde 1929 a su íntima interpretación de la existencia, el artista nos ha legado algunas percepciones utópicas, educativas o descriptivas, en que plasma realidades históricas o metafóricas mucho más liberado de las notorias estipulaciones políticas que dispone el resto de su obra. Sin perder el instinto plástico, la idea de usar el arte como medio de propaganda política se supedita en éstos

casos a un fin doctrinal, sirviéndose de la pintura y de los edificios para retener en ellos la memoria historio-científica de la ciudad.



Fig. 1: *Diego Rivera, México de hoy y de mañana (Detalle). Palacio Nacional, México D.F.*

Uno de los hitos más representativos son los dos tableros proyectados para el Instituto Nacional de Cardiología, *Historia de la Cardiología* [Instituto Nacional de Cardiología, México D.F. Fresco sobre tableros transportables, 48,60 m^2, 1943-1944]. Rivera realiza una representación minuciosa de los personajes a modo de retrato individual en la que muestra su trabajo, y gracias a elementos más pictóricos como el uso del color, el cuidado en las formas, y la distribución proporcionada de las figuras, conserva una perfecta armonía entre el valor educativo más prosaico y la belleza de la obra de arte.

En 1954, diez años después de su *Historia de la Cardiología*, terminaría *La Historia de la medicina en México. El pueblo en demanda de salud* [Hospital Centro Médico La Raza, del IMSS, México D.F. Fresco sobre un bastidor montado al muro y con aplicaciones de mosaico veneciano industrial, 102,06 m^2, 1951-1954]. La obra aglutina cinco técnicas distintas: fresco, temple a la caseína y temple de emulsión resinosa, óleo y mosaico. Sitúa en ella los conocimientos prehispánicos de un lado, y al otro, los modernos, haciendo un recorrido historicista por la medicina mexicana, que no es más que un retrato de la persecución de ese fin social idealizado.

Otros ejemplos de los murales realizados en éste periodo son *El agua, origen de la vida* [Cárcamo del río Lerma y Santiago, México D.F. Polietileno y hule líquido, 230 metros cuadrados, 1951], o el relieve, relacionado con el mundo del deporte y también inconcluso, llevado a cabo en el del Estadio Olímpico Universitario.

Asimismo, el uso de la metáfora historicista fue muy socorrido en la figuración de otros temas como el teatro y la vida, también en parte como una salida a la política anticomunista que se imponía con cada vez más fuerza, en la nueva orientación del presidente Miguel Alemán hacia el capitalismo occidental, alejándose de la línea mexicana tradicional o realista, y tendiendo cada vez más al modernismo las distintas artes, entre ellas, la pintura *Historia del teatro en México* o *Historia popular de México* [Fachada exterior del Teatro Insurgentes, México D.F. Mosaico de vidrio, 550 m^2, 1953], describe la su evolución desde la época prehispánica a la actualidad.

Rivera reduciría la temática política –vinculada al socialismo– en éstas últimas obras, debido a las nuevas doctrinas del periodo, al carácter de los encargos, y a la ola de críticas cada vez mayor al movimiento mural mexicano, ya que reafirmaba las tensiones derivadas de la confrontación internacional entre las tendencias políticas (comunismo y capitalismo) y estéticas (realismo social y abstracción) antagónicas.

No obstante, a finales de los años cuarenta fue epicentro de la polémica, en éste caso religiosa, por la inclusión de la frase "Dios no existe" en el mural *Sueños de un domingo en la Alameda* [Museo Mural Diego Rivera (trasladado desde el Hotel del Prado), México D.F. Fresco sobre tablero transportable, 72 metros cuadrados, 1947]. Convocado por el arquitecto Carlos Obregón, que ya había contratado los servicios de Rivera en varias ocasiones (TIBOL, 2007: 261-262), realiza un mural en el que reúne una enorme cantidad de personajes que durante cuatro siglos habían pasado por la Alameda. Al tratarse de uno de los parques más famosos del país, está directamente relacionado con la historia de la ciudad, representando todos aquellos personajes que conoció a lo largo de su vida, siendo el mural una reconstrucción de los recuerdos de su niñez y juventud (UGALDE GÓMEZ, 2002: 11). El aspecto onírico del artista se

traspasa a los personajes, proyectando los sueños de todos mientras caminan, conversan, posan o descansan en un banco.



Fig. 2: *Fotógrafo desconocido, Vista general del Teatro de los Insurgentes, México D.F.*

5. LA METRÓPOLI AMERICANA

En 1930, la situación del artista era propicia, tenía avanzados los frescos del Palacio Nacional, y las controversias acerca de su pintura cada vez cobraban más fuerza bajo el represivo régimen de Plutarco Elías Calles, declarado antiamericano y anticapitalista, pero también antimarxista. Con el mecenazgo del escultor Ralph Stackpole y del presidente de la Asociación de Arte de San Francisco, William Gerstle, e incentivado a su vez por las expectativas puestas en esa tierra como *súmmum* de la industrialización, Diego Rivera partirá para llevar a cabo sus primeros trabajos en el país. Entre ellos se encuentra *Alegoría de California* [*Allegory Of California*, Luncheon Club, edificio Stock Exchange, San Francisco, California. Fresco sobre muro y plafón con uso de hoja de oro, 43,82 m^2, 1930].

El estudio de la ciudad realizado por Rivera, con el fin de recabar ideas para el mural, fue determinante en el resultado final de la obra, optando por hacer un elogio de la abundancia de recursos naturales y su transformación en manos de la inventiva y el ánimo emprendedor norteamericano, y dejando a un lado cualquier declaración subversiva en torno al comunismo, la lucha de cla-

ses, o la explotación de los pueblos indígenas (KARLSTROM, 1999: 222). La elección de la tenista Helen Wills Moody para simbolizar la nación no fue casual, ya que servía como reflejo del espíritu dinámico y emprendedor de la ciudad, así como la de James Wilson Marshall, descubridor del oro en el siglo XIX en California. Por su parte, encarna la fundación de la ciudad bajo el mito de la Fiebre del Oro.

En su tercer mural, elaborado para el Instituto de Arte de San Francisco, *La construcción de un fresco* [*Making of a fresco*, Instituto de Arte, San Francisco. Fresco sobre un bastidor de hierro reforzado, 43,82 m^2, 1931], mantiene la temática en torno a la industria enfocada a la construcción de la ciudad moderna. Aparecen los arquitectos y diseñadores y los llevan a la práctica. En el centro aquellos capitalistas que comprueban los planos de la futura edificación. Sobre ellos aparece Rivera, de espaldas sobre el andamio pintando a un gigantesco obrero que controla la maquinaria como verdadero líder de esa sociedad futura.

Desde noviembre de 1931 a marzo de 1933, Rivera expuso en Nueva York tras ser invitado en México por Frances Flynn Paine, empresaria artística y promotora de las artes populares mexicanas. En la muestra en el *Museum of Modern Art,* donde previamente se había expuesto a Matisse, Rivera ofreció ciento cuarenta y tres cuadros y ocho frescos en paneles móviles, cinco de los cuales eran copias de frescos de temática nacional y ejecutados en México, pero con cierto contenido político. Los otros tres hablaban de la industria y la ciudad. Acerca de los mismos señala Patrick Marnham: "el más famoso de ellos es *Bienes congelados* [*Frozen Assets*, Museo Dolores Olmedo Patiño, México. Fresco 239 x 188 cm., 1932], un cuadro que pretendía resumir la miseria de Nueva York durante la Depresión y el contraste entre los extremos de la riqueza y la pobreza" (MARNHAM, 1999: 294). El éxito fue rotundo, y la élite capitalista que difamaba sus pinturas ahora lo admiraba y requería sus servicios, lo que avivó las críticas desde el Partido Comunista (OROZCO, 1993). Era cuestión de tiempo que las protestas le comenzaran a venir también desde el otro flanco.

Cuando en 1931 viaja a Detroit para pintar el conjunto denominado *La industria de Detroit*, *El hombre y la máquina* y *Detroit dinámico* [*Detroit Industry*, Instituto de Artes de Detroit, Michigan. Fresco, 435,18 m^2, 1932-1933], la crisis económica se encuentra en su momento álgido, lo que afecta tanto a las ayudas del *Institute of Arts* como a la economía de los Ford. El empeño de William Valentiner y Edsel Ford en la materialización del mural no cede, de manera que a lo largo de un mes le explicaron el funcionamiento de la empresa, al que Rivera atiende fascinado por el diseño industrial estadounidense.

En torno al panel principal que alude a la industria automotriz, tanto automovilística como aeronáutica y marina, elabora otros contenidos derivados

como el de la industria químico-farmacéutica, o la presencia del obrero como clase social asalariada (MOYSSÉN, 1977: 45-58). De ellos subyace, por un lado, una especie de fusión entre la naturaleza y los elementos mecánicos parecida, por ejemplo, a la desarrollada por el movimiento futurista, y por otro, una continua pugna entre la dualidad efectiva del progreso: el alienamiento del obrero en la industria, estandarte del mismo, o la tecnología puesta al servicio de la muerte y la destrucción.

Una de las mayores críticas que la obra suscitó, derivó del panel *Vacunación* (2,76 x 2,38 m.), ya que la representación emula a la Sagrada Familia. Pero otros de los temas tratados, como la evocación del origen de la ciudad y sus riquezas como un mérito de los aborígenes americanos –dejando a un lado a los conquistadores–, y las referencias a la Internacional Comunista en forma de estrellas rojas y puños cerrados, aumentaron de modo simultáneo las visitas –cerca de veinte mil diarias– y las críticas, que pusieron al mexicano en el punto de mira de la sociedad estadounidense.

6. AMÉRICA Y LA PINTURA MURAL

Tras evolucionar en Norteamérica de manera semejante a la de México, Diego Rivera pasó de una pintura alegórica y festiva a otra íntegramente política. Del mismo modo que Orozco y Siqueiros, dejó a un lado el indigenismo para tratar nuevos temas, coincidiendo con el segundo en derivar su pintura mural hacia un idioma más comprensible, vinculado con los *mass media*, de concepción similar a la del cómic, como en el caso del mural que Rivera realizó para el *Rockefeller Center.* Su popularidad e influencia y su compromiso político terminó por extenderse también allí. La materialización más evidente de ese fenómeno fue el desarrollo de los programas gubernamentales de arte público apadrinados por Franklin D. Roosevelt en el *New Deal* y que incluían el *Public Works of Art Proyect* (1933-1934); el *Treasury Departament's Section of Paiting and Sculpture* (1934-1943); y el *Works Progress Administration/Federal Art Project* (1935-1943). Se impuso pues la visión estética mexicana en la que imperaba la función social, el retrato del pasado idealizado y el uso del realismo en contra de las directrices propias del modernismo, haciéndose más evidentes en California por su proximidad con México, y expandiéndose con mayor auge a toda Norteamérica desde la presencia de Rivera en San Francisco a principios de los años treinta. No obstante, no duró demasiado la vigencia del modelo plástico mexicano, pues tras la Segunda Guerra Mundial, y bajo las doctrinas del anticomunismo macartista (Rosci, 1982: 10), los postulados políticos, sociales e ideológicos fueron suprimidos sustituyendo el regionalismo y la narrativa socio-histórica imperante desde finales de 1920 a mediados de 1940, por la estética del expresionismo abstracto defendida por la mayoría de los historiadores del arte estadounidenses.

En el caso de Rivera, los ejemplos más representativos de la censura a la que fue sometida su obra se encuentran en el suceso del *Rockefeller Center*, destruido íntegramente por contener un retrato de Lenin que el pintor se negó a borrar, y el recubrimiento del mural en la *City School Of Fine Arts* de San Francisco por parte de su director, Douglas MacAgy. Esa ola de detractores también exigiría a Valentiner y Ford la eliminación de las pinturas, pero por suerte, éste último decidió conservarlas. Desde Nueva York, donde se encontraba Rivera contratado para decorar el salón del *Radio City*, futuro centro Rockefeller, declarará:

"Si se destruyen mis frescos de Detroit, me sentiré profundamente angustiado, pues puse en ellos un año de mi vida y lo mejor de mi talento, pero el día de mañana estaré ocupado haciendo otros, pues no soy simplemente un 'artista' sino un hombre que realiza su función biológica de producir pinturas, de la misma manera que el árbol produce flores y frutos y no lamenta su pérdida cada año pues sabe que en la próxima estación volverá a florecer y a dar frutos" (RIVERA; citado en AZUELA, 1983: 107).

Las palabras de Rivera parecían augurar lo que estaba por acontecer en el *Rockefeller Center*, y que daría lugar a uno de los mayores escándalos de la historia del arte del siglo XX (HERNER, 1986). El título sugerido al pintor por los Rockefeller fue: *Man at the Crossroads with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future* (*El hombre en la encrucijada con esperanza y visión elevada en la elección de un futuro nuevo y mejor*), y las indicaciones realizadas para la realización del mural permiten apreciar la visión paradisíaca que pretendían ofrecer de la ciudad y de la empresa, como paradigma de belleza y de prosperidad. Tras su demolición, aún inacabado, Rivera hizo toda una declaración de intenciones: "Creo, sin ninguna ambigüedad, que una obra de arte sólo puede ser verdadera en la medida en que su papel está en completa armonía con el edificio o la sala para los que ha sido creada" (RIVERA Y WOLFE, 1934: 15). No obstante, el valor artístico que otorga al edificio debe ir acompañado de una reflexión ideológica, política, relacionada con el enclave y el tiempo al que hace alusión. Rivera está convencido de que del mismo modo que empezaba a suceder en México, la verdadera arquitectura debía ser la popular, aquella que emerge de la Revolución, lejos de postulados burgueses. Ésta, además, debe supeditarse a un discurso pictórico que aspira a la eternidad intrínseca de las ideas, aquellas que deben extenderse por la ciudad desde las minorías a las élites, para expandirse después universalmente con todo aquel que se detenga a contemplarlas:

"En ese momento la verdadera arquitectura y su dama de compañía, la verdadera pintura, serán para todos los hombres, para las masas trabajadoras de la ciudad y del campo, y entonces, también, el verdadero arte crecerá en grandeza, en proporción directa al número de millones de hombres capaces de ser

nutridos por su belleza" (RIVERA, 1996: 199). En 1935 su fama había disminuido, y decide aceptar la oferta del gobierno mexicano para terminar el último tramo de escaleras del palacio nacional y llevar a cabo una reproducción casi idéntica del destruido por Rockefeller, *El hombre en el cruce de caminos* (*El hombre controlador del Universo*) [Palacio de Bellas Artes, México. Fresco sobre panel montado al muro, 4,85 x 11,45 m., 1934].

De vuelta en Estados Unidos, participó en la *Golden Gate International Exposition* con su obra *Pan-American Unity* [*City College*, San Francisco. Cuatro tableros al fresco sobre tableros transportables, 24,76 m2, 1940]. Sus pinturas son la declaración más benévola y completa acerca de la fusión de la América anglo y latina, en la que las antiguas tradiciones del Sur y la vida industrial norteamericana son los dos exponentes de una cultura común, pero también de una economía que se complementa con las materias primas del primero y la industria del segundo. La visión de Estados Unidos vuelve a hacerse amable y lo sitúa como el principal enemigo del nacionalsocialismo y del fascismo, eludiendo la crítica subversiva y propagandística de sus últimos años en el país. Rivera puso punto y final a su carrera como muralista revolucionario coincidiendo con la decadencia de la pintura de contenido político-social (como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial), en pro del arte abstracto.

Cuando regresó a México para realizar sus últimos murales, el país se encontraba inmerso en las políticas de fomento industrial de Manuel Ávila Camacho y, posteriormente, de Miguel Alemán Valdés. El liberalismo empezaba a abrirse paso con el desarrollo económico de las empresas y de las ciudades, y el proceso de internacionalización produjo el progresivo alejamiento de los ideales comunistas que no tenían cabida en la nueva época de progreso industrial y agrario, que consolidaba al país en la modernidad y lo entregaba al sistema capitalista. La creación del Partido Revolucionario Institucional (PRI) dio por concluida la etapa subsiguiente a la Revolución, de marcado carácter socialista, dejando tras de sí un relato de incalculable valor escrito en los edificios y contado en las ciudades, que es la más importante insignia identitaria de México, y el mejor reflejo de la memoria histórico-artística del continente americano de todo el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

AZUELA, Alicia (1983), *Diego Rivera en Detroit,* México D.F.: UNAM. 107

BOZAL, Valeriano (1987), *Diego Rivera*, Madrid: Historia 16, Quorum, Sociedad Estatal para la Ejecución Programas del Quinto Centenario, p. 33.

CAMPBELL, Federico (2003), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, México D.F.: Era, p. 509.

CHÁVEZ, Carlos (1950), *Dos años y medio del INBA*, México D.F.: Talleres Gráficos de la Nación, p. 25.

GONZÁLEZ MELLO, Renato (2007), "Visión política. Secretaría de Educación Pública", en LOZANO, Luis-Martín y Juan Rafael CORONEL RIVERA (2007), *Diego Rivera. Obra mural completa*. Köln: Taschen, p. 30.

HERNER, Irene (1986), *Diego Rivera: paraíso perdido en el Rockefeller Center*, México: Edicupes.

KARLSTROM, Paul J. (1999), "Rivera, México y el modernismo en el arte de California", en LOZANO, Luis-Martín (coord.), *Diego Rivera. Arte y revolución*. México: INBA/Landucci, p. 222.

MARNHAM, Patrick (1999), *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, Madrid: Debate, p. 294.

MARX, Karl (1996), *El Capital,* Madrid: Pirámide.

MOYSSÉN, Xavier (1977), "El retrato de Detroit por Diego Rivera", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Nº47*. México: UNAM, pp. 45-58.

OROZCO, José Clemente (1993), *El artista en Nueva York*, México: Siglo XXI.

RIVERA, Diego y Bertram D. WOLFE (1934), *Portrait of America*, Nueva York: Covici Friede, pág. 15.

RIVERA, Diego (1996), "Arquitectura y pintura mural", en MOYSSÉN (comp.), *Diego Rivera: Obras. Tomo I: Textos de Arte*, México D.F.: El Colegio Nacional, p. 199.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1987), "Rivera y su concepto de la historia", en VV.AA., *Diego Rivera: retrospectiva.* Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, D.L., p. 142.

TIBOL, Raquel (1979), *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, México D.F.: Testimonios del Fondo, p. 6.

TIBOL, Raquel (2007), *Diego Rivera, luces y sombras*, España: Lumen, pp. 261-262.

UGALDE GÓMEZ, Nadia (2002), *Diego Rivera. La estética de un sueño*, México: Conaculta, p. 11.

VASCONCELOS, José y Claude FELL (2000), *Ulises Criollo,* París: Allca XX, p. 1007.

WOLFE, Bertram D. (1972), *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México: Diana, p. 145.

ZUFFI, Stefano (2003), "La primacía del fresco en el arte italiano", en: VV.AA., *El fresco. De Giotto a Miguel Ángel*. Barcelona: Electa, p. 16.

LA CIUDAD FUTURISTA. IMAGINARIO SIMBÓLICO Y REALIDAD

Juan Agustín Mancebo Roca

Profesor Titular. Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Castilla-La Mancha.
Juan.Mancebo@uclm.es

RESUMEN
Entre 1909 y 1944 el Futurismo desarrolló imágenes de la metrópoli del futuro en un programa que arrancaba desde el manifiesto arquitectónico firmado por Antonio Sant´Elia y redactado por Boccioni, Marinetti y Decio Cinti. Este trabajo hace un recorrido por las manifestaciones de la arquitectura del primer futurismo, fundamentalmente a través de las imágenes utópicas en las que destacan los proyectos de Sant´Elia y Chiattone y, en menor medida, los proyectos de decoración de Prampolini y Balla. Se revisan las propuestas teóricas que nuclearizaran el segundo futurismo y su transposición a imágenes: la Ciudad Futurista de Virgilio Marchi, las tensiones entre futurismo y racionalismo de Alberto Sartoris, la colaboración con los racionalistas a través del grupo de Turín, el monumentalismo fascista de Quirino de Giorgio y las arquitecturas de Tullio Crali en Venecia así como los estertores del movimiento en edificaciones comos las de Mazzoni, Terragni, Prampolini o Depero.

PALABRAS CLAVE
Futurismo, Arquitectura, Fascismo, Segundo Futurismo, reminiscencias.

ABSTRACT
Between 1909 and 1944, Futurism developed images of the city of tomorrow in a program that started with the architectonic manifesto signed by Antonio Sant´Elia and written by Boccioni, Marinetti and Decio Cinti. This work will guide us through the architectonic manifestations of the first wave of Futu-rism, mainly the utopic imagery of Sant´Elia and Chiattone and, to a lesser extent, the decorative projects of Prampolini and Balla. Next, this work will analyze the theoretical core of the second Futuristic wave, as well as its conversion into images: Virgilio Marchi's Futuristic city, the tension between Futurism and Rationalism in Alberto Sartoris, the collaboration with Rationalism thanks to the Turin group, fascist monumentalism as embodied by Quirino de Giorgio and Tullio Crali in Venice… Finally we will take a look at the last works produced in this movement by Mazzoni, Terragni, Prampolini or Depero.

KEYWORDS
Futurism, architecture, fascism, second futurism, revivals.

Walter Benjamin mantenía que la historia la escriben los vencedores. Y desde esta perspectiva fueron ellos los que escribieron la historia del futurismo, aquella irreverente y agitada vanguardia surgida en la decimonónica Italia durante los primeros años del novecientos y que sufrió, más que cualquier movimiento artístico del siglo XX, ese juicio parcial de reconstrucción histórica. La historia, al fin y al cabo, es exégesis, un proceso de recreación del mundo cuarteado por innumerables filtros. Y del movimiento creado por Filippo Tommaso Marinetti sólo han llegado pedazos inconclusos y teorías parciales e interesadas que lo han interpretado de manera reduccionista como uno más de los brazos del fascismo, como una de las claves que lo alimentó en sus inicios y fomentó durante su dominio político en Italia.

En cuanto a la arquitectura, la complejidad en su identificación y estudio se desplaza a una de las parcelas que se desarrollaron más tardíamente en la cronología del grupo pero cuya intensidad, en sus manifestaciones teóricas y su elaboración gráfica, se fue amplificando hasta la extinción del movimiento.

Cien años después del *Manifiesto y fundación del Futurismo* es necesario reivindicar la arquitectura futurista como uno de los procesos previos al Movimiento Moderno que ha sufrido una revisión historiográfica menos objetiva. Esta propuesta es doble: volver a la lectura de la arquitectura dentro del movimiento futurista y a la de sus manifestaciones en un contexto extraordinariamente complejo, germen del funcionalismo.

La arquitectura del futurismo ocupa un lugar explícito en la cronología que arranca desde finales del siglo XIX al periodo previo de la imposición raciona-

lista. Al igual que las manifestaciones similares de otras vanguardias conformaría el núcleo en que arrancarían las propuestas del Movimiento Moderno. Pero debemos configurar su historiografía a una prudente distancia crítica de las lecturas triunfalistas de los futuristas que reivindicaron en los treinta, con más intensidad que coherencia, la figura y la obra de Sant´Elia como origen de la *máquina de habitar* de Le Corbusier y la propuesta funcionalista.

Quizá haya sido esta lectura de los futuristas y, especialmente de los periódicos romanos ideológicamente controlados por Marinetti y Mino Somenzi, los que más hayan dañado la imagen de su arquitectura en el contexto historiográfico contemporáneo, derivando en interpretaciones antagónicas y politizadas, en que se cita una arquitectura proto-racionalista que no estuviera estigmatizada por el lastre del fascismo.

Como disciplina independiente la arquitectura en el movimiento futurista aparece relativamente tarde. Uno de los vacíos de la primera vanguardia global fue la imposibilidad de desarrollar algunos campos creativos por falta de artistas comprometidos o de habilidad entre sus acólitos para establecer procesos creativos coherentes. Contrariamente a lo sucedido con la pintura, la escultura y la literatura, la arquitectura quedó en un segundo plano dentro de las proclamas y manifestaciones y no se desarrolló como una disciplina autónoma. Cinco años después de su fundación y con actividades en la mayoría de los campos creativos, Marinetti y los pintores futuristas se preocuparon por la arquitectura. Si el futurismo debía acabar con la tradición secular era necesario relegar las ciudades al pasado consensuando un modelo arquitectónico acorde con la modernidad. Pero la falta de compromiso de los arquitectos jóvenes y la dificultad de que una ideología caracterizada por la subversión calara a priori en el ordenado espíritu constructivo convertía la arquitectura en una disciplina alejada de las posibilidades de transformación del núcleo ideológico milanés.

La arquitectura futurista no fue resultado de un planteamiento arquitectónico en sentido estricto, sino de un proceso heterogéneo que arrancó desde las fuentes más dispares. En su concepción primigenia no puede comprenderse como un fenómeno unidireccional sino como la concreción de diversas líneas que confluyen en el origen de su pensamiento arquitectónico.

En este sentido, hay que referirse a las primeras fuentes solventes que intentaron circunscribir el fenómeno arquitectónico futurista y, especialmente, el de la obra de Sant´Elia. Una panorámica precisa la establece el temprano *Dopo Sant´Elia* de Giulio Carlo Argan y otros (1935) que delineaba la problemática del grupo futurista en el contexto arquitectónico italiano así como la consideración de la figura y obra de Sant´Elia como precursora del racionalismo. El ensayo de Argan antecedió las propuestas revisionistas de los sesenta que dividieron el movimiento en dos; el futurismo heroico (1909-1915) y el

segundo futurismo (1916-1944) determinado por la guerra y por el manifiesto *Reconstrucción futurista del Universo* (1915) de Balla y Depero. Reyner Banham realizó una labor de recuperación a través de dos artículos, "Sant´Elia" (1955) publicado en *The Architectural Review* y "Futurismo y arquitectura moderna" (1957) publicado en *The Journal of the Royal Institute of British Architecture*. Bruno Zevi en "Poética de Sant´Elia e ideología futurista" (1956) publicado en *L´architettura cronache e storia* iniciaba la recuperación del legado futurista por historiadores italianos como Enrico Crispolti, Luciano Caramel, Alberto Longatti y Ezio Godoli cuyas obras se han dedicado a reconstruir la arquitectura del moviendo futurista y sus relaciones, nexos e influencias con otras vanguardias.

Como movimiento nacido y estructurado por la literatura diversas publicaciones futuristas instituyeron la arquitectura como uno de los nexos argumentales en los que estructurar la revolución futurista: *Lacerba* (Florencia 1913-1915) de Soffici y Papini; *L´Italia Futurista* (Florencia, 1916-1918) dirigida por Bruno Corra y Emilio Settimelli; *Roma Futurista.* (Roma, 1918-1920) de Giacomo Balla, Giuseppe Botai, Gino Galli y Enrico Rocca y *Noi* (Roma, 1917-1920, 1ª serie y 1923-1925, 2ª serie) dirigida por Enrico Prampolini, evidenciaban la preocupación del grupo por la arquitectura y el desarrollo metropolitano en artículos, textos y manifiestos como *La antitradición futurista* (1913), *Guerra única higiene del mundo* (1910), el *Manifiesto del esplendor geométrico y mecánico* (1914), el *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910), *La pintura de los sonidos, ruidos y olores* (1913), *Fundamento plástico de la escultura y pintura futurista* (1913) y el *Manifiesto Técnico de la escultura futurista* (1912). Todos ellos vislumbraron parcialmente la metrópoli del futuro.

En los años treinta se fundaron periódicos y revistas dedicados específicamente a la problemática arquitectónica como *Futurismo* (Roma, 1932-1933) bajo la dirección de Mimo Somenzi y Angiolo Mazzoni; *La Città Nuova* (Turín, 1932-1934) dirigida por Fillia; *Artecrazia* (Roma, 1932) dirigida por Mino Somenzi y Angiolo Mazzoni; *Dinamo futurista* (Roma, s.d.) de Fortunato Depero; *Sant´Elia* (Roma 1933-1934) de Mimo Somenzi y Angiolo Mazzoni; *Stile Futurista* (Turín, 1934-1935) dirigida por Enrico Prampolini y Fillia y *Nuovo Futurismo* (Milán, 1934) dirigida por Lino Cappuccio en que oficialistas e independientes contribuían desde diferentes perspectivas al debate arquitectónico italiano en transición hacia el racionalismo.

Para establecer una cronología de la arquitectura futurista hay que estructurarla en cuatro fases diferenciadas. La primera atañería a la formación del movimiento y al contexto cultural y social en que emerge el futurismo en una Italia lastrada por su esplendoroso pasado que comienza a mirar el futuro. Este proceso de transición no estuvo exento de tensión ya que el futurismo adoptó los parámetros de la radicalidad y violencia como motivos argumenta-

les. Una de las premisas más polémicas, la aniquilación de la tradición, respondería al deseo de desplazar al pasado al lugar que le correspondería, desalojándolo del espacio preeminente que hasta ese momento ocupaba.

La segunda se referiría a la legitimación de la arquitectura futurista en el contexto de la vanguardia englobado dentro del eclecticismo decimonónico que dominaba la arquitectura italiana. Es en diversas manifestaciones artísticas y literarias donde se comienza a pergeñar la ciudad del futuro, una ciudad-máquina que rompa con la tradición secular y configure la metrópoli dentro de los parámetros del sujeto contemporáneo. Para hacerlo había que crear *ex novo* exterminando cualquier conato de tradición. Las campañas contra las ciudades del pasado fueron constantes entre 1908 y 1913, aunque bien es cierto que fueron más propagandísticas que prácticas. La fascinación por la metafórica destrucción de las ciudades clásicas italianas configuró la mayoría de las manifestaciones de este periodo. Acabar con la tradición e imponer la modernidad desterrando el espíritu decimonónico. No había más propuesta que la de la provocación en *Contra la Venecia del pasado*, el *Discurso futurista de Marinetti a los Venecianos* (1910), *Contra la Roma del pasado* (1910), *Contra Florencia* (1913), *Contra Roma y contra Benedetto Croce* (1913) y las recomendaciones que realizaron para otros países como *Conclusiones de los futuristas a los españoles* (1910) y *Contra Viena y contra Berlín*, que abogaban por una destrucción sistemática para crear nuevas ciudades acordes con los preceptos futuristas.

Pero el movimiento futurista había olvidado desarrollar un proyecto arquitectónico acorde con la programática de sus proclamas. La tercera parte en la genealogía de la arquitectura futurista vendría determinada por los primeros testimonios y proyectos específicos sobre la disciplina en 1914. Enrico Prampolini publicó *La "atmosferastruttura". Bases para una arquitectura futurista* acompañado de tres propuestas arquitectónicas de difícil interpretación. Como respuesta al manifiesto y por indicación de Marinetti, preocupado por integrar la arquitectura a la praxis futurista, Umberto Boccioni redactó el *Manifiesto de la Arquitectura Futurista* que no llegará a publicarse quedando inédito durante casi sesenta años, recuperado por Zeno Birolli en 1972. Por mediación de Carrà, bajo la supervisión del fundador del movimiento, se había incorporado al movimiento un joven arquitecto de Como vinculado a las tendencias renovadoras de la arquitectura italiana. Antonio Sant´Elia era el miembro más dotado artísticamente del grupo milanés *Nuove Tendenze* y había expuesto en la *Famiglia Artistica* de Milán los diseños de la Milán del año 2000. Bautizados como *Città Nuova*, posteriormente la apropiación futurista los denominará *Città Futurista*.

Antonio Sant´Elia había tenido una formación clásica influenciada por la escuela de Otto Wagner. Sus primeras obras, por tanto, pueden entenderse como

una revisión de la Secession vienesa. Su incorporación al futurismo estuvo trufada de dudas pero, finalmente, el entusiasmo de Marinetti (que prometió al arquitecto que podría conseguirle encargos en el difícil escenario italiano) y la propuesta de renovación de los futuristas determinaron la decisión del comarco. Sant´Elia comprendía la arquitectura como una disciplina que escapaba de lo puramente constructivo para considerarla específicamente como arte. Firmó, no sin reticencias, el *Manifiesto de la Arquitectura Futurista* (1914) una reescritura del *Mesaggio* que había presentado en la exposición milanesa de *Nuove Tendenze* ese año y que Marinetti, Decio Cinti y probablemente Umberto Boccioni, transformaron en el consabido manifiesto.

Lejos de establecer cualquier polémica sobre la pertenencia o no de Sant´Elia al futurismo hemos de considerar que concibió su *Città Nuova* antes de adscribirse al movimiento. Éste la incorporará ya que su ideología era similar a las imágenes diseñadas por el arquitecto y servían para prefigurar en imágenes todos aquellos presupuestos anteriormente citados. Sus proyectos nunca se materializaron, dejando un puñado de bocetos que interpretaban la arquitectura como respuesta a las funciones esenciales de un mundo que se transformaría definitivamente. Muerto en el campo de batalla, Sant´Elia fue uno de los primeros inquilinos del cementerio de la Brigada de Arezzo en Monfalcone que había trazado en el frente. Nacía el mito italiano sacrificado por la patria y cuyo genio futurista será reivindicado hasta la extenuación cuando el movimiento era incapaz de hilvanar una propuesta arquitectónica coherente que superara o igualara la originalidad de los diseños de su arquitecto de referencia.

Al igual que las escenografías anticipadoras de Sant´Elia, el trabajo de Mario Chiattone se sustentaba en la propuesta de su compañero de estudios. Chiattone, pese a participar en la exposición de arquitectura organizada por el grupo en 1928, nunca se consideró futurista. Es más, negó su participación y la de Sant´Elia en el movimiento marinettiano. Lo cierto es que sus *Estudios para una metrópoli moderna*, así como sus edificios industriales y casas de apartamentos desarrollados entre 1913 y 1917 se sitúan en una órbita paralela al trabajo de Sant´Elia enfatizando el edificio aislado. Su trabajo epistemológicamente se encuentra cercano a las preocupaciones del grupo futurista por la metrópoli futura pese a que su obra posterior estuviera determinada por el eclecticismo imperante en el sur de Suiza, donde se afincó el resto de sus días.

Hay que mencionar el manifiesto *Un arte nuevo. Construcción absoluta de movimientos-ruidos* (1915) de Prampolini, así como los relevantes trabajos en mobiliario y decoración de interiores de Giacomo Balla. El pintor concibió la primera de las ambientaciones futuristas en la decoración integral de su Casa Balla en Roma en la que fue la primera de las casas de arte futuristas, cuyo patrón sirvió como modelo en experiencias análogas durante los años treinta.

La cuarta parte de la arquitectura futurista se iniciaría con la peor versión del manifiesto *Guerra sola igiene dell mondo.* La experiencia bélica cercenaría brutalmente la vida de probablemente las dos grandes figuras del futurismo: Sant´Elia y Boccioni. Ante la perdida definitiva de los artistas más dotados, Marinetti decidió continuar adelante pese a que el carácter del grupo perdiera su identidad originaria. La guerra, por otra parte, había empujado a algunos pintores y escritores más destacados a posiciones antagónicas con las del movimiento. Severini viraría al cubismo, Sironi y Carrà habían iniciado el camino de la metafísica, proemio de una práctica cultural determinada por el estado fascista que, en el caso del segundo, ejemplificó clamorosamente el fracaso de la vanguardia. Con este panorama poco halagüeño se iniciaba la segunda parte del futurismo, en que las sombras del fascismo mussolianiano condicionarán la reconstrucción del movimiento. El futurismo se plegó a los dictámenes del partido fascista identificándose con sus postulados. El futurismo en grandes y coloreadas tipografías se identificó con el arte fascista.

En cuanto a la arquitectura quedó huérfano de arquitectos relevantes, pero no de artistas que prefigurarían los caracteres de la ciudad futurista. Los escritores Volt y Mario Carli, así como el pintor Primo Conti, escribieron textos sobre arquitectura futurista que se alejan de las concepciones plásticas y teóricas de Sant´Elia, Chiattone, Prampolini y Balla. Sus propuestas remitían a los textos de 1909 y 1910 en que cualquier posición teórica estaba desplazada por la irracionalidad de su propuesta.

Una de las figuras argumentales para estructurar el segundo futurismo será el arquitecto livornés Virgilio Machi, referente en cuanto a las propuestas teóricas y producción gráfica sobre arquitectura. Escribirá dos libros fundamentales *Arquitectura Futurista* (1924) e *Italia Nueva. Arquitectura Nueva* (1931) además de innumerables artículos y una ingente cantidad de proyectos arquitectónicos. Lúcidamente Marchi comprendió que la arquitectura futurista no podría partir de cero acabando con todo lo anterior. Tenía en cuenta, por razones técnicas y fundamentalmente económicas, el carácter irrealizable de la ciudad futurista. Su ámbito de concreción serían los mundos de la escenografía teatral y cinematográfica, trabajo que continuó tras su periplo futurista con bastante éxito.

Marchi, por otra parte, fue el primero que elaboró una autentica arquitectura futurista. No fue un edificio, sino la adaptación de unas antiguas termas romanas como espacio para la *Casa de Arte Bragaglia y el Teatro de los Independientes* en Roma. La primera de las construcciones futuristas fue una construcción arqueológica por medio de luces, falsos volúmenes y pintura estridente para recrear el espíritu de la época.

Otros arquitectos vinculados al futurismo concretaron proyectos arquitectónicos. Ivo Pannaggi, futurista con vinculación constructivista, remodeló el

interior de la Casa Futurista Zampini en Esanatoglia, Macerata (1922) obra ecléctica que representaba las tendencias innovadoras del arte europeo como el neoplasticismo y el constructivismo bajo la óptica futurista.

Fortunato Depero, en la línea un patrón aplicable a cualquier modelo, desarrolló las denominadas "arquitecturas tipográficas" que llegaron a su cénit con la construcción del Pabellón publicitario Bestetti, Tumminelli & Treves en Monza (1927). Fueron muchas las aproximaciones que desde el fenómeno publicitario se desplazaron a la arquitectura tipográfica de Depero que se puede comprender como una variante arquitectónica de las *palabras en libertad*.

El carácter transgresor del futurismo se fue diluyendo proporcionalmente a la influencia política en sus manifestaciones identificándose con el fascismo. Al fin y al cabo había que recuperar el espacio que se perdía con respecto a las manifestaciones protegidas por el partido. No sólo fue un periodo de confusión, sino también de conflicto. Las reiteradas campañas reivindicando la figura de Sant´Elia y la arquitectura futurista en la conformación racionalista, creó polémica con los grupos racionalistas que consideraron que en la conformación del racionalismo el futurismo no había aportado nada siendo la figura de Sant´Elia puramente testimonial.

En los años treinta el discurso maquinístico había quedado obsoleto y el futurismo buscó nuevos modelos que, sin renegar de los originales, sirvieran para construir una propuesta comprometida con la modernidad. Fue el periodo del arte aéreo de una praxis artística mediatizada por las perspectivas generadas desde el aeroplano que conseguirían puntos de vista distintos de los tradicionales y un nuevo modelo creativo para mantener una vanguardia de la supervivencia.

Las figuras individuales van desapareciendo a favor de grupos que, en algunos casos y pese a su denominación futurista, están más cerca de los parámetros racionalistas exceptuando las figuras de Prampolini o Depero que continuaron trabajando individualmente. Prampolini diseñaría una arquitectura basada en el concepto pictórico *polimatérico* sobre el que investiga varios proyectos para la Exposición Universal Roma 1942 en un estilo que se podría considerar cercano a las propuestas de los racionalistas sudamericanos de los cincuenta. El futurismo abre paso a los movimientos regionales. Estos grupos, que se pueden contemplar bajo el ámbito de la provincialización del futurismo en toda Italia, surgen en algunos casos independientes de la matriza romana que dirigía el movimiento.

En el Véneto surgirán grupos como el de los futuristas padovanos dirigidos por Carlo María Dormal y donde intervinieron arquitectos como Tullio Crali y Quirino de Giorgio. El trabajo arquitectónico de Crali, interesado en cualquier manifestación plástica, estuvo ligado a la poética de los años diez de Sant´Elia

y Chiattone. De Giorgio se configuró como uno de los grandes emblemas fascistas en cuanto traslada su retórica a la composición arquitectónica. Genera monumentos votivos con referencia a la guerra y a las conquistas militares, caracterizados por la monumentalidad y el hieratismo, uno de los más originales y retrógrados planteamientos simbólicos de este periodo que ejemplificaba la permeabilidad entre la estética y la política.

En Florencia coordinados por Antonio Marasco surgieron los *Grupos futuristas de iniciativa* independientes de la línea oficial del movimiento. La imaginación desbordante tamizada por el discurso fascista es una de las características de la obra de Cesare Augusto Poggi, cuyo trabajo sistematiza la ingeniería aplicada al campo arquitectónico. Poggi desarrolló edificios de marcado horizontalismo elaborados en acero plegado con fines antibélicos. Por otra parte desarrolló modelos independientes que pudieran trasladarse configurando una de las poéticas más personales y fantásticas del movimiento. Su trabajo precede las propuestas utópicas de los cincuenta y sesenta en el ámbito internacional. Igualmente en la ciudad toscana surgió la figura de Angiolo Mazzoni, uno de los grandes animadores del discurso futurista en los años treinta y que marcó el devenir del movimiento en ese periodo. Mazzoni, de ecléctica adscripción novecentista, se vinculó al futurismo con el objetivo de lograr encargos estatales en un periodo en que Marinetti se había convertido en Académico de Italia y cuya influenza posibilitaba que algunos miembros futuristas pudieran tener más posibilidades en las adjudicaciones artísticas del gobierno. Mazzoni fue comisionado sin concurso alguno para la construcción de la nueva estación ferroviaria de Santa María Novella en el centro de Florencia. La polémica de su anteproyecto, que ligaba la estación al contexto historicista del centro histórico de la ciudad, hizo que gran parte de la intelectualidad italiana –incluidos los futuristas y el propio Marinetti– denunciaran sus diseños y propusieran un concurso público.

Así, la polémica adscripción futurista de Mazzoni, criticada por opositores a su proyecto así como por arquitectos racionalistas, respondería a ganarse el apoyo de los futuristas para obtener su apoyo en el certamen. El concurso de la estación fue ganado por Italo Gamberini y el Gruppo Toscano, una serie de jóvenes arquitectos recién licenciados que habían tenido vinculación con los grupos de Marasco. Como premio de consolación, Mazzoni construiría la Central Térmica de Santa Maria Novella que aún se contempla en la estación florentina. Su estilo, lejos de la ortodoxia futurista, se encuentra cercano a las propuestas constructivistas. Mazzoni se convirtió en el arquitecto de referencia del último futurismo participando activamente en debates y en prensa futurista. Junto a Marinetti y Somenzi firmó el *Manifiesto de la Arquitectura Aérea* (1934) el último de los textos importantes referidos a la arquitectura futurista.

En Turín se constituyó el grupo que verdaderamente planteó un discurso de renovación arquitectónico que, lejos de enfrentarse los racionalistas, se complementaría con ellos. Los arquitectos turineses, lejos de las polémicas alimentadas por los romanos, ejemplificaron el puente entre los dos grupos. Fillia (Luigi Colombo) fue la personalidad capaz de aglutinar a una serie de jóvenes arquitectos que deseaban una auténtica renovación arquitectónica. Nicola Mosso, Nicolai Diulgheroff o Alberto Sartoris fueron arquitectos capaces de sistematizar un discurso propio y mantener un diálogo con los racionalistas. Además crearon toda una estructura de prensa en la que expusieron sus ideas y trasladaron las propuestas más innovadoras a sus páginas. Su arquitecto más relevante, Alberto Sartoris, demostró la nueva relación con los racionalistas italianos ya que el fue uno de los racionalistas reconocidos internacionalmente y quien mejor supo adaptar las premisas renovadoras del futurismo al planteamiento racionalista. Su trabajó, como definió en sus ensayos, partió del movimiento futurista para llegar al racionalismo y no entiende éste sin el impulso transgresor del movimiento marinettiano en una de las propuestas más bellas y personales de la arquitectura del siglo XX.

No podemos dejar de mencionar propuestas individuales y complementarias en los estertores del movimiento. Pese a la sensación de desorientación y de falta de liderazgo aparecieron poéticas aisladas como los de Guido Fiorini, que transformó sus primeros trabajos de carácter utópico, las *Visiones arquitectónicas* (1929), en proyectos esencialmente racionales como las diversas adaptaciones de la *tensistruttura*, que le llevó a un profuso intercambio de ideas con Le Corbusier, interesado en aplicar ese fenómeno constructivo al Plano de Argel y que reclamó, además de la atención de los periódicos futuristas, a las revistas *Casabella* y *Quadrante*. Gino Rancanti elaboró una ciudad futurista más cercana a una distopia que a una propuesta coherente con los tiempos en una ciudad futurista de bloques homogéneos y superpuestos publicados en las páginas de *Sant´Elia* (1933). Minos-Spiri que interpretaron lúdicamente el *Manifiesto de la Arquitectura Aérea* en dos dibujos titulados *Ciudad única de líneas continuas* (1934) como respuesta a un concurso internacional sobre esta disciplina propuesto por *Sant´Elia*.

En España destaca la obra de Casto Fernández-Shaw cuyo trabajo presenta elementos similares a las propuestas futuristas. Caracterizado por un trabajo independiente, Fernández-Shaw presenta tipologías utópicas y planteamientos que refieren a Sant´Elia, Poggi o De Giorgio, convirtiéndose en el único arquitecto vinculado al futurismo fuera de Italia cronológicamente cuando el movimiento está plenamente superado.

La arquitectura del futurismo fue algo más que la propuesta aislada de Antonio Sant´Elia para la *Città futurista*. Fue una tendencia heterogénea en la que participaron arquitectos, artistas y escritores cuyo trabajo estaba lejos de la

praxis arquitectónica. Lejos del dogmatismo de otros grupos de vanguardia (pensemos en el trabajo de sus hermanos de sangre, los expresionistas alemanes o los constructivistas soviéticos), la propuesta arquitectónica de los futuristas italianos no fue unitaria. Podemos hablar de artistas ligados a la arquitectura futurista pero no de arquitectos futuristas como tales. Las grandes figuras, Sant´Elia, Chiattone o Marchi apenas dejaron rastro. Sus propuestas no obedecieron a las proclamas textuales y, en las escasas ocasiones que construyeron, la tipología que adaptaron fue la del gusto dominante. El caso de Sartoris es distinto ya que nace del futurismo pero concreta una obra de índole funcionalista y se convierte en uno de los arquitectos de referencia para comprender el fenómeno de lo moderno.

Las propuestas de los arquitectos futuristas rara vez escaparon del papel. Ante la transformación decisiva del mundo pergeñaron propuestas utópicas que establecían soluciones que escapaban a ese mundo de transición y que servirían como modelo decenios más tarde. Las tipologías arquitectónicas de la actualidad se asemejan peligrosamente a las formulaciones de los futuristas, caracterizadas por la monumentalidad y la falta de originalidad en las mismas.

Sólo han quedado sus arqueologías del pasado. La enorme mole roja de la Central Térmica de Santa María Novella en Florencia que no deja de ser una tipología industrial complementaria. El Monumento a los Caídos de Como, híbrido entre escultura y arquitectura que construyó Giuseppe Terragni basándose en los dibujos de Sant´Elia puesto que Prampolini no fue capaz de leer los planos, testimonian su proyecto ideológico. Otra de las construcciones emblemáticas que el futurismo reclamó fue la Fiat-Lingotto del súper ingeniero Giaccomo Matté-Trucco, otra de las edificaciones asimiladas que el movimiento se dedicó a ensalzar pese a que en su uso más tempranos se comprobó que no servía a la función que se le había destinado. Respondía a una estructura funcionalista coronada por una pista de carreras que, por razones técnicas fue abandonada. Hoy alberga un museo.

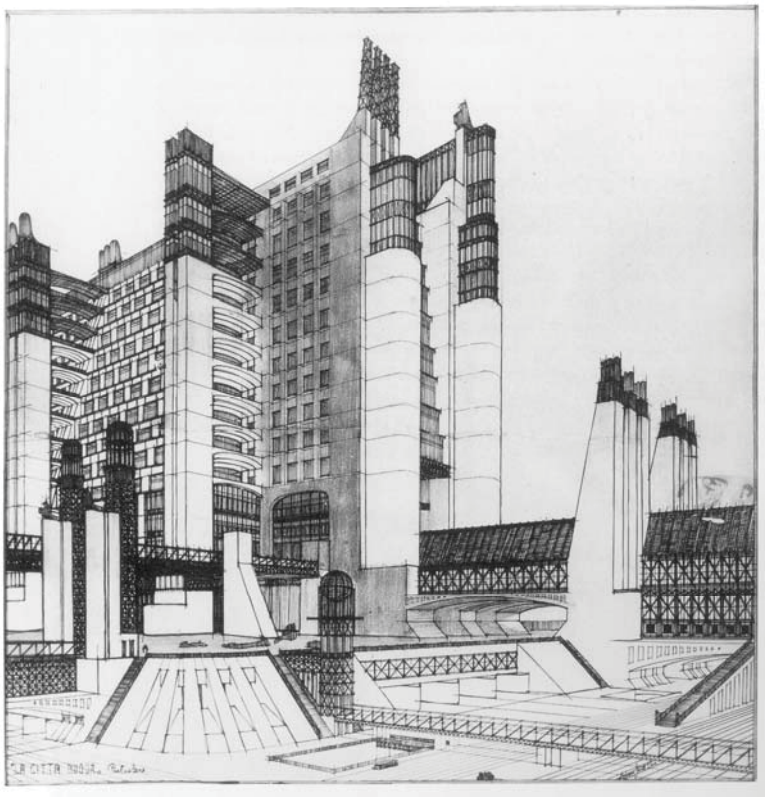
Todas ellas son presencias aisladas, testimoniales y retóricas que reflejan no sólo los sueños de los futuristas, sino de toda una generación de artistas que creyó en las posibilidades de transformación que aparejaría el siglo XX como espejo de una sociedad determinada por el paraíso mecánico. Al fin y al cabo era lo que los convertía en primitivos de una nueva civilización.

Podemos hablar de una arquitectura futurista como atestiguan las manifestaciones y proyectos que literatos, artistas y arquitectos ligados al movimiento italiano nos han dejado. No edificaron prácticamente nada pero abocetaron un porvenir mecánico indisolublemente ligado a la máquina, una de las más emblemáticas y desafiantes miradas al futuro que ha producido el siglo XX.

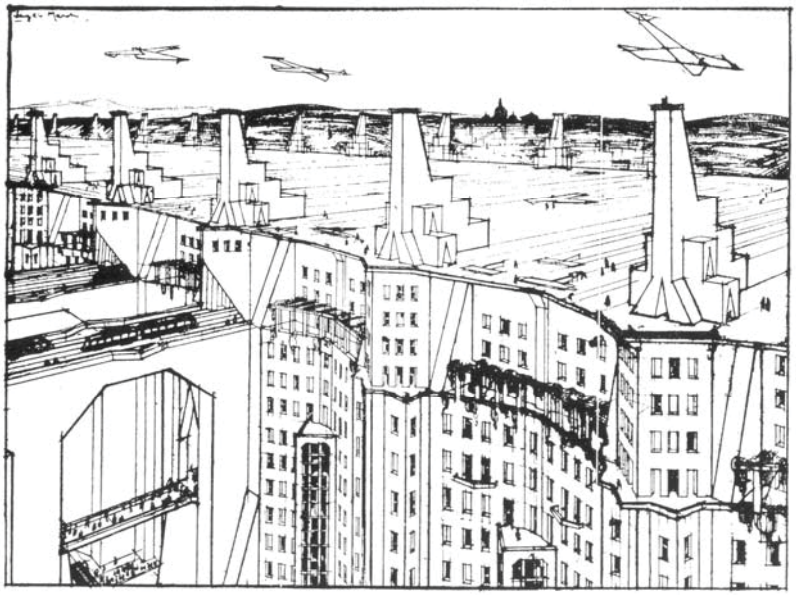
BIBLIOGRAFÍA

ARGAN, G. C., LEVI, C, & MARANGONI, M., *Dopo Sant´Elia*, Milán, 1935.
ASHTON, D. - BALLO, G., *Antonio Sant´Elia*, Milán. 1986.
BANHAM, R., *A critical writes. Essays by Reyner Banham,* Los Ángeles, 1996.
BELLI, G. (Ed.), *La Casa del Mago. Le arti applicate nell´opera di Fortunato Depero 1920-1942,* Trento, Rovereto, 1992.
CAPALVO, V. y GODOLI, E., *La metropoli futurista. Progetti im-Possibili*, Florencia, 1999.
CARAMEL, L., *Manifesti, Proclami, Interventi e Documenti Teorici del Futurismo 1909-1944*, Florencia, 1980.
CARAMEL, L. y LONGATTI, A., *Antonio Sant´Elia. The Complete Works*, Nueva York, 1988.
CRISPOLTI, E., *Atraverso l´architettura futurista*, Módena, 1984.
-, *Il mito della machina e altri temi del futurismo*, Trapani, 1969.
-, *Storia e critica dell Futurismo*, Bari, 1986.
-, *Imaginazione megastrutturale dal futurismo a oggi. Utopia e crisi dell´ antinatura. Momenti delle intenzione architettoniche in Italia,* Venezia, 1979.
DANESI, S. y AMICO, A. D. (Eds.), *Virgilio Marchi Architetto Scenografo Futurista,* Milán, 1987.
DOORDAN, D. P., *Building modern Italy. Italian architecture 1914-1936,* Nueva York, 1988.
GABETTI, R. (Ed.), *La nuova architetura e i suoi ambienti.Testi e illustrazioni raccolti da Fillia*, Turín, 1985.
GODOLI, E., *Guide all´architettura moderna. Il Futurismo*, Bari, 1983.
GODOLI, E. y GIACOMELLI, M., *Virgilio Marchi. Scritti di Architettura 1. Architettura futurista. I vertici azzuri di Roma*, Florencia, 1995.
-, *Virgilio Marchi. Scritti di Architettura 2. Italia nuova architettura nuova. Un piccone ideografico. Una tranvia.Un cerchio azzurro*, Florencia, 1997.
IENGO, F., *Cultura e Cittá nei manifesti del primo futurismo (1909-1915*), Chieti, 1986.
MANCEBO ROCA, J. A., *Arquitectura futurista*, Síntesis, Madrid, 2008.
MANCEBO ROCA, J. A., "Manifiestos y textos de la arquitectura futurista", Sin Título, Taller de Ediciones, Cuenca, 1999.
MARINETTI, F. T. y DEL BELLO, M.: *Antonio Sant´Elia*, Roma, 1933.
SALARIS, C., *Storia del Futurismo*, Roma, 1985.
SAN MARTÍN, F. J., *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, San Sebastián, 1992.
SARTORIS, A., *Sant´Elia e l´architettura futurista*, Milán, 1993.

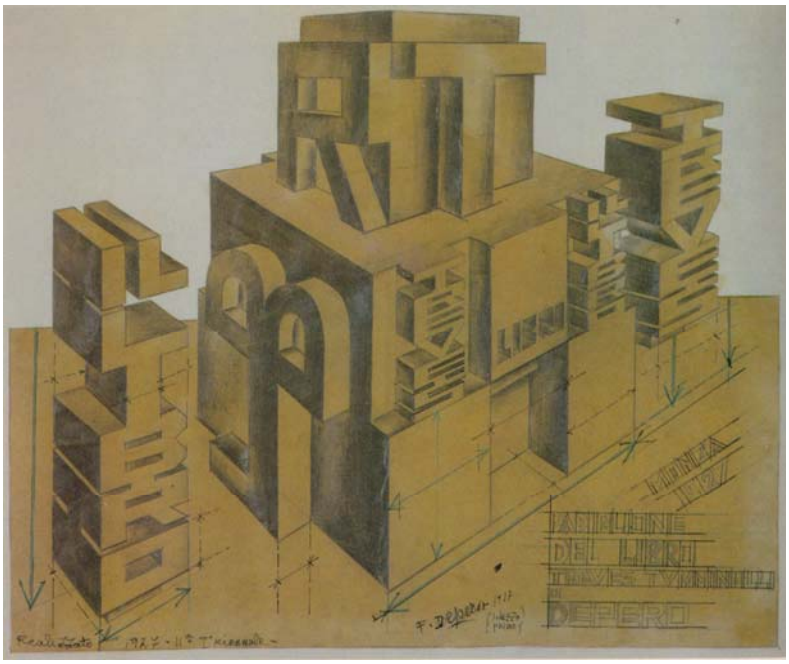
ILUSTRACIONES



Antonio Sant´Elia. La Città Nuova, 1914
Tinta y lápiz sobre papel 52,5 x 51,5 cm. Museo Civico, Como



Virgilio Marchi, Città superiore.
"Italia Nuova Architettura Nuova", Foligno, Roma, 1931



Fortunato Depero. Pabellón publicitario Bestetti, Tumminelli & Treves, 1927
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto, MART



LA CASA FUTURISTA

Indipendente - Mobile - Smontabile - Meccanica - Esilarante

Manifesto di VOLT

Giardini noiosi

(perchè in libertà)

Qualche cosa si trova sempre

Vicenzo Fani (Volt), La Casa Futurista independiente-móvil-desmontable-mecánica- divertida. Roma Futurista a. III, nº 81-82, 1920, p. 4. Kunsthistorisches Institut in Florenz

La ciudad es el ámbito en el que se desarrollan actualmente las manifestaciones artísticas más reconocidas y relevantes. La urbe ha sido y continúa siendo en este sentido campo de actuación privilegiado, escenario mutante en que diversos y complejos factores ideológicos determinan o son influidos por las prácticas artísticas. Esta dialéctica entre arte y ciudad posee un enfoque poliédrico y con múltiples parámetros de atención, que estimulan un enfoque transversal y multidisciplinar al tema, tanto en el ámbito del diseño urbano como en el del arte público, la presencia de espacios para el arte o la iconografía urbana.

Se trata de revelar desde una mirada crítica en diversas ciudades y en diferentes momentos, las poéticas urbanas que surgen de esa aproximación e interrelación entre una amplia gama de comportamientos asociados a la producción, gestión y difusión artísticos en el marco de la ciudad, especialmente en el contexto contemporáneo.

ARTE Y CIUDAD
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
Grupo de investigación UCM consolidado vinculado al Campus de Excelencia Internacional Moncloa Cluster Patrimonio

FUNDACIÓN GENERAL UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

campus MONCLOA

CAVPII
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II