CIUDAD Y COMUNICACIÓN

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

CIUDAD Y COMUNICACIÓN

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

CIUDAD Y COMUNICACIÓN
Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

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

COLABORA: Departamento de Historia del Arte y Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

REVISIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN: Estíbaliz Pérez Asperilla
DISEÑO PORTADA: Beatriz Villapecellin Villanueva
IMPRESIÓN: Discript S.L. Madrid
ISBN: 978-84-617-5575-2
DEPÓSITO LEGAL: M-36807-2016
PRIMERA IMPRESIÓN: Septiembre 2016

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados del proyecto *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos* (Ref. HAR2012-38899-C02-02). Plan Nacional de I+D+i. Ministerio de Economía y Competitividad.

ÍNDICE

Introducción
Miguel Ángel Chaves Martín 9

El Futurismo y la ciudad a través de sus manifiestos
Mercedes López Suárez 13

Representación de la ciudad en las *relaciones geográficas* de las Indias
Adela Acitores Suz 27

El cine de ficción y el estudio de las transformaciones urbanas. El caso de Madrid
Víctor Aertsen, Agustín Gámir, Carlos Manuel 39

Expresiones de poder en la Plaza mayor hispanoamericana
Andrea Paola Alarcón Núñez 49

Ciudad y arte en Belgrado: tres aproximaciones literarias (Bouvier, Magris, Drasković)
Pilar Andrade Boué 59

En red-Arte en la ciudad
María Jesús Aparicio González 69

La Guerra Civil Libanesa en el cine: alteraciones urbanas en Beirut a través de sus representaciones fílmicas
Inés Aquilué Junyent, Sergio Villanueva Baselga 79

Línea con memoria
Manuel Arenas Vidal 93

Las arquitecturas pintadas en Málaga: ¿cómo comunicar sus valores patrimoniales a la sociedad contemporánea?
Eduardo Asenjo Rubio 99

El Ensanche de Valencia de 1859. ¿Una propuesta romántica?
Inés Cabrera Sendra 109

Mejorando el paisaje urbano a través de la memoria colectiva: El proyecto "Ventanas a Tetuán" en Madrid
Beatriz Calvo Peña 117

Influencia del cine en la arquitectura de la ciudad
Òscar Canalís Hernández 127

Comunicación e identidad en los comercios a pie de calle. La imagen de la ciudad a través de los pequeños locales: de la modernidad a la globalización (1925-1975)
Armando Cano Redondo, Andrés Martínez-Medina 135

Herramientas digitales como instrumentos de educación artístico-patrimonial al servicio de una ciudad educadora: experiencias tangibles en la ciudad de Barcelona
Júlia Castell Villanueva, Laia Coma Quintana, Carolina Martín Piñol 147

Hechas de deseos y miedos
Aurora Conde Muñoz 157

Canaletto, Rossi y Rowe: la pintura como base para una teoría de la proyectación de la arquitectura de la ciudad
Alberto Costa Martínez - Hidalgo 167

Difusión y comunicación digital en la ciudad: Una aproximación a la implementación de pantallas digitales en la ciudad de México
Adriana Dávila Ulloa 177

Jeff Wall: Consideraciones ecocríticas del espacio urbano como contexto de comunicación
Marta Delgado Larrodé 189

Modelo arquetipo de ciudad futura representada en el cine clásico. Análisis de Everytown
Rosa Delgado Leyva 197

La difusión cultural de la arquitectura, la ciudad y el patrimonio. Posibilidades, retos y estrategias
Miguel Díaz Rodríguez 209

El papel de la publicidad y las campañas publicitarias en la divulgación del Patrimonio Mundial de la UNESCO
Artur Philipe Dos Santos, Aurora García González 217

La metrópoli soñada. La imagen del rascacielos en la publicidad de las revistas españolas de arquitectura y construcción de los años treinta
Francisco Egaña Casariego 225

Los creativos y las ciudades
Romina Cecilia Elisondo, Danilo Silvio Donolo 235

La construcción de una imagen de ciudad. Burgos en la mirada de los viajeros ilustrados y románticos
Montserrat Espremans Baranda 243

Lo biológico como posibilidad iconográfica. Simulación de cartografías corporales
Luz Alejandra Estrada Galeano 253

Urbanismo y euskera
Unai Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta 265

De la multidisciplinariedad a la transdisciplinariedad: migración entre la realidad y la imagen
Miguel-Héctor Fernández-Carrión 273

Ciudad y pantallas digitales publicitarias: motivos, funciones y efectos de su implantación
Jennifer García Carrizo 281

Cáceres: patrimonio y urbanismo en el Séptimo Arte
Angélica García-Manso 293

Representaciones artísticas de la ciudad de Sevilla desde la cornisa del Aljarafe
Miguel García Martín 301

Saber estar en la cosmopolis: El buen gusto. Más allá de la "ciudad líquida" de Bauman: una cuestión de estética
Rafael García Sánchez, Juan Manuel Salmerón Núñez 311

La imagen de Toledo en el siglo XVIII a través de dos viajeros ilustrados. Un acercamiento al patrimonio artístico
Verónica Gijón Jiménez 321

La construcción del imaginario pop en el Madrid de la Movida: el barrio de Malasaña
Rafael Gómez Alonso 331

Relatos incompletos del entorno doméstico: de la casa colonial a la casa premoderna en la literatura de Tomás Carrasquilla
Luz Margiori Gómez Jiménez 339

La comunicación a través de la señalética en las ciudades
Marta González-Peláez 347

De la marca ciudad a la marca país: el caso español
Olga Heredero Díaz, Miguel Ángel Chaves Martín 353

Manhattan: geometría urbana versus delitos
Blas Herrera Gómez, Albert Samper Sosa 361

La imagen de la arquitectura industrial en los encabezamientos de facturas, entre 1880 y 1915. Una aproximación desde el archivo de la empresa Forjas de Buelna (Cantabria)
Sara del Hoyo Maza 371

Colectividad social expandida. Las redes urbanas en las practicas artísticas
Ricardo Iglesias García 379

King Vidor o el tratamiento urbano en el cine como metáfora de una evolución ideológica
Ricardo Jimeno Aranda 391

Análisis y representación del espacio urbano a través de medios audiovisuales
Leandro Madrazo 401

Cine y Espacio Urbano: Guest, de José Luis Guerin
Luz Marina Ortiz Avilés 409

Ciudades imaginadas, ciudades soñadas, ciudades (re)creadas
Ana Panero Gómez 417

En la ciudad de los bolcheviques: Glumov, Mister West y Octobrina
Alfonso Puyal 427

Cuidad y comunicación virtual: el mapa inmaterial de Porto
Cristina Tereza Rebelo 437

Torres y murallas - la imagen de la ciudad como expresión del poder de los duques de Borgoña y Flandes en la segunda mitad del siglo XV
Oskar Jacek Rojewski, Paolo Privitera 445

La comunicación de la conflictividad urbana por las asociaciones vecinales. El caso de la integración del AVE en Murcia
Juan Manuel Salmerón Núñez, Rafael García Sánchez 457

Arte y ciudad en la planimetría histórica del Archivo Ducal de Medinaceli
Antonio Sánchez González 467

"Smart City" y Patrimonio Cultural: Las aplicaciones móviles de ciudades Patrimonio de la Humanidad españolas
María Sánchez Martínez, Fernando Bonete Vizcaino 475

'Un, deux, trois... Paris!' la narración de la ciudad a través de la música popular: zaz y su revisión de las 'chansons françaises' dedicadas a la capital
Mónica Tovar-Vicente 483

Urbe ludens: el placer de 'hacer juntos' ciudad
Angelique Trachana 493

La imagen en la ciudad: objeto y comunicación
Paola Velásquez Betancourt 503

El proyecto Smart City Design como vía de desarrollo de la ciudad de Cortona
Gianluca Emilio Ennio Vita 511

Urbanismo hook-up. Las nuevas cartografías del deseo en los tiempos de Grindr y Tinder
Guzmán de Yarza Blache, Jorge León Casero 519

INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Chaves Martín
Director VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad

Cuando en 1991 Saskia Sassen dejaba constancia de la aparición de un "nuevo tiempo de ciudad", que definió como ciudad global, estaba incidiendo en la necesidad, ya desarrollada desde décadas anteriores, de conceptualizar el nuevo espacio urbano que la sociedad contemporánea había venido creando alejándose cada vez más de la idea tradicional de ciudad. Dos años antes Francoise Choay ya habló de "la muerte de la ciudad en el reino de lo urbano", y en la década siguiente era Edward Soja quien daba por terminada "la era de la metrópolis moderna". Es evidente que vivimos tiempos de cambio y de grandes transformaciones urbanas que han enriquecido también el debate teórico y metodológico en torno a las ideas, aproximaciones y estudios sobre la ciudad o, siguiendo la terminología de Soja, de los "nuevos mundos urbanos en formación". Esta intensidad con la que vivimos en la actualidad el fenómeno urbano sigue haciendo imprescindible, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, una reflexión profunda sobre lo que la ciudad es y 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.

Considerar la 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 a la cada vez más necesaria interdisciplinariedad de los estudios culturales urbanos, desde las relaciones entre las artes, la cultura, la comunicación y el espacio urbano. La ciudad, sus espacios, son una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario influyendo en nuestra manera de pensar, sentir, imaginar, vestir, trabajar, 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 límites urbanos. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por quienes los ocupan, 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.

El presente volumen tiene su origen y su soporte científico en las ponencias y comunicaciones presentadas en

las VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad celebradas en Madrid los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2015 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense (UCM) y en el Centro de Ciencias Históricas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Fueron organizadas por el Grupo de Investigación "Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea" de la Universidad Complutense de Madrid, contando con la colaboración de los Departamentos de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC y de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense. También se contó con el respaldo e impulso de tres proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i: "Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos" (Ref. HAR2012-38899-C02-02), "50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)" (Ref. HAR2014-53871-P) y "Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones" (Ref. HAR2012-38899-C02-01).

El éxito de la convocatoria superó de nuevos todas las expectativas y puso de manifiesto el interés y oportunidad de estas Jornadas en las diferentes Mesas y Sesiones propuestas. La mesa Ciudad y Comunicación contó con las ponencias de las profesoras de la Universidad Complutense Mercedes López Suárez y Pilar Aumente Rivas, con sesiones de comunicaciones sobre Cine y Ciudad; Publicidad, comunicación y espacio social; Ciudad y nuevas tecnologías; y Paisajes, relatos e imágenes urbanas. La ciudad volvió a convertirse en foco de atención de esa mirada interdisciplinar con la que siempre hemos querido plantear las Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, incidiendo en el protagonismo de lo urbano como el ámbito en el que se desarrollan actualmente las manifestaciones artísticas más reconocidas y relevantes de la creación contemporánea, desde el diseño urbano a la fotografía, el cine, la pintura, el arte público, la escultura, los nuevos proyectos de arquitectura y el patrimonio monumental, el paisaje urbano, la iconografía, la publicidad, las instituciones culturales y los museos entre otros tantos factores y agentes que hacen de la ciudad el espacio plural y poliédrico que la caracteriza.

Nuestro objetivo sigue siendo consolidar una plataforma desde la que vehicular, debatir y difundir las investigaciones que se vienen desarrollando en torno a las múltiples interacciones que se producen entre el arte y la ciudad, reivindicando la afirmación de Giulio Carlo Argan entendiendo la ciudad como punto de encuentro de un denso y plural entramado de relaciones fruto 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". Este complejo entramado cultural que es la ciudad, y especialmente 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, performance...), desde la sugestión al caos, la ciudad se convierte en el objeto de las miradas 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.

Quiero agradecer desde estas páginas el esfuerzo y el buen trabajo de cuantos de una u otra forma han colaborado en el desarrollo de las Jornadas y en la publicación de sus resultados. A los miembros del Comité Científico, Carlos Pérez Reyes, Miguel Cabañas, Pilar Chías, Mercedes López, Lily Litvak, Jesús Pedro Loren-

te, Juan Bautista Peiró, Wifredo Rincón, Javier Rivera, Luis Sazatornil y Claudio Varagnoli, que junto al grupo de evaluadores redoblaron sus esfuerzos y tiempos poniendo de manifiesto la alta calidad de las comunicaciones presentadas. Al Comité Organizador, los profesores María Dolores Arroyo, Pilar Aumente, Isabel García, Ángeles Layuno, Fernando Moral, Idoia Murga y Javier Pérez Segura, ocupando también la presidencia de las diferentes Mesas y Sesiones. Desde un primer momento contamos con la buena disposición y el apoyo constante de la Facultad de Ciencia de la Información de la Universidad Complutense de Madrid especialmente en la figura de su decana, María del Carmen Pérez de Armiñán, así como de los Departamentos de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la UCM y de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC, con sus respectivos directores, Ubaldo Cuesta y Miguel Cabañas. El éxito de los resultados es consecuencia directa de la calidad de los investigadores, con sus ponencias y comunicaciones, de más de treinta universidades y centros de investigación tanto nacionales como internacionales, a los que agradecemos también la posibilidad de conocer y contrastar proyectos e investigaciones que están directamente relacionadas con las líneas y proyectos que desarrollan los grupos de investigación convocantes. Sin olvidar, por supuesto, la imprescindible labor desarrollada por el equipo de gestión y la secretaría técnica de las Jornadas coordinada por María José Velasco, Estíbaliz Pérez, Jennifer García y Olga Heredero. A todos, el merecido agradecimiento y reconocimiento a su labor.

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 camino recorrido hacia la comprensión fundamentada de la ciudad. Entender las ciudades no solo como una realidad física objetiva, sino también el producto de nuestra experiencia individual que se enriquece a través de la autorreflexión. Moya Pellitero afirmó en su estudio sobre la percepción del paisaje urbano que la ciudad no se reduce únicamente a una entidad empírica, sino que se multiplica en invisibles experiencias personales creadas en la segregación de las impresiones, los estados anímicos, la relación de las ideas y pensamientos. Se hace cada vez más necesario estudiar la trayectoria de las ciudades no solo desde sus expresiones físicas sino también desde los imaginarios y las disputas entre los diversos actores sociopolíticos, como ya estudiara Gorelik hace una década aplicado a la cultura urbana de Buenos Aires. 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 –parafraseando a Gorelik– que el modo en que los artefactos urbanos producen significaciones afecta tanto a la cultura como revierte sobre su propia materialidad. Desde esta perspectiva plural se presentan los artículos que configuran este volumen, entendiendo la ciudad como punto de encuentro de ese denso entramado de relaciones que desde la mirada transversal de los diferentes autores nos acercan a la necesaria comprensión de la ciudad y de lo urbano como espacio de comunicación.

EL FUTURISMO Y LA CIUDAD A TRAVÉS DE SUS MANIFIESTOS

Mercedes López Suárez
Universidad Complutense de Madrid

1. Los precedentes

El concepto de ciudad moderna, cosmopolita, revolucionaria y utópica, proyectada por los futuristas desde los comienzos del siglo XX, ahonda sus raíces en unos presupuestos más amplios y retrotraíbles a los epígonos del siglo XVIII. Porque, a pesar de la insistente proclamación por parte de este prototípico grupo vanguardista de crear *ex novo,* y en los consabidos términos de radicalidad, su total desvinculación con el pasado resultaría imposible.

La ideología futurista tiene en efecto un anclaje básico en una fase anterior de nuestra cultura occidental, asimismo revolucionaria, como fue el romanticismo europeo. En mayo de 1800, desde las páginas de la revista *Athenaeum*, Friedrich Schlegel[1], uno de sus fundadores, proclamaba como "La gran revolución reunirá a todas las ciencias y las artes"[2] (Schlegel, 2009: 672), auspiciando de este modo la conjunción entre ambos ámbitos del conocimiento, uno de los ejes fundamentales de la cultura moderna basada en la armonía de todas las artes y ciencias cuya relación hasta entonces había permanecido en conflicto.

En esta la línea se inscriben dos siglos después los futuristas para asentar su ideario de modernidad de acuerdo con el ritmo que imprimían los avances de científico-tecnológicos propios de aquella cronología en la que vivieron. Un ritmo nuevo, impuesto por el desarrollo industrial que indefectiblemente fue transformando la sociedad. Sin embargo, el arte había ido caminando de forma más lenta respecto a los vertiginosos cambios experimentados por aquélla. Permanecía aún vinculado a una tradición

[1] La revista fue fundada por los hermanos Schlegel en Berlín en mayo de 1798. Tuvo un carácter semestral y concitó a los intelectuales más significativos del momento, entre ellos a Novalis. A lo largo de su breve existencia sus páginas recogieron, de modo más o menos orgánico, las propuestas más audaces y renovadoras en las diversas áreas del conocimiento (poesía, pintura, filosofía, matemáticas, química…) que repercutirían en la creación artística.

[2] F. Schlegel, "Dialogo sulla poesia", *Athenaeum*, Fascículo 5, 5 de mayo de 1800. La traducción al castellano de la autora.

inmovilista, produciéndose una evidente diferenciación de tonos entre lo social y lo artístico. Dicha asintonía había sido ya advertida con acentos poéticos e incluso vitales, y en una cronología más próxima, por poetas como Baudelaire y sus seguidores simbolistas. Pero el titanismo de los futuristas fue definitivo para la sintonización del binomio arte-sociedad industrializada. Y, aún más, pretendieron irrumpir en la propia sociedad impregnándola de los propios avances artísticos elaborados a tenor de los científicos-tecnológicos. En otros términos, formularon un nuevo concepto de modernidad proyectado en todos los aspectos o parcelas de la sociedad penetrando de este modo en el tejido de la vida cotidiana. La velocidad, el dinamismo y lo funcional, principios derivados del triunfo de la máquina o "maquinismo", fueron los axiomas de un insólito credo, de una nueva religión[3], en la que fundamentaron su idea de modernidad en el sentido más amplio. La dimensión universal[4] de las propuestas futuristas está de hecho presente desde sus primeros escritos si recordamos, por ejemplo, la temprana obra de Marinetti, *Mafarka il futurista*, con esa simbólica figura del semidios Gazurmah, inspirado en el albatros de Baudelaire, cuyas alas abarcan todo el mundo. O, más tarde, en su *Lettera aperta a Mac Delmarle* (1913) donde aludía a la "grande energía mondiale" y especialmente a "un nuovo modo di vedere il mondo; un'entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno"[5] (Marinetti, 2005: 93).

Por ello, a lo largo de todos sus numerosos manifiestos en los que se constata esa pretendida fusión arte-ciencia (o industria) de la que no pueden soslayarse sus raíces poéticas[6], concretamente el simbolismo, se fue desgranando su ideario artístico-social. Estos genéricos postulados están siempre presentes y afloran en cualquiera de las parcelas que específicamente consigna cada manifiesto, tal y como se expresa ya en el genérico o fundacional del 20 de febrero de 1909[7].

Ahora bien, el escenario permanente en el que se va a desarrollar su ideología, el contexto que acoge el nuevo concepto o ideal de humanidad, es fundamentalmente urbano. La ciudad se convierte para el Futurismo, y ante

[3] La transformación operada por la aparición del automóvil como nuevo instrumento de dominio y poder del hombre, en suma, como mito de la modernidad, estaba ya presente en M. Morasso (López Suárez, 2002). Remito específicamente al manifiesto *La nuova religione–morale della velocità* (1916).

[4] En el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, firmado por G.Balla y F.Depero (11 marzo de 1915) proclamaban la idea de una reformulación del universo haciendo referencia recopiladora a los manifiestos hasta entonces publicados sobre otras artes (pintura, escultura) para recalcar esa voluntad de una fusión total a fin de reconstruir el universo, "alegrándolo", es decir "recreándolo íntegramente" de acuerdo con el principio de la velocidad.

[5] Cito por Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*. Las citas de los manifiestos se han extraído de este volumen, a excepción de los que en él no aparecen para los que se recurre a específicas páginas web.

[6] Schlegel señalaba que el eje de esta fusión era la poesía.

[7] Aparecía en la primera página del diario parisino *Le Figaro* precedido de una presentación del editor donde saludaba a Marinetti como joven poeta fundador de la escuela del Futurismo (sic) cuyas teorías "dépassent en hardiesse toutes celles des écoles antérieures ou contemparaines". Traducido a diversas lenguas de este conocido manifiesto fundacional, destacamos algunos puntos esenciales como el punto 4 donde se proclama la velocidad como una "nouvelle beauté" que se concreta en la superioridad estética del automóvil, es decir el producto de la industria que permitirá en el punto 8 gritar la anulación de las coordenadas espacio/tiempo, creando así "l'éternelle vitesse onmipresente", premisa en la que reposará todo su ideario desgranado sucesivamente en otros manifiestos.



LE FIGARO

SOMMAIRE

Le Futurisme

Échos

Fig. 1 – Manifiesto fundacional del Futurismo. Autor F. T. Marinetti. Fecha: 20 de febrero de 1909. Le Figaro. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia <gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues>

todo, en el símbolo de lo nuevo, en el espacio donde proyectar sus experimentalismos artísticos en consonancia con su mencionado credo. Tampoco en ello son creadores *ex novo*. Según anticipamos, la poesía hacia mediados del siglo XIX, en la formulación novedosa de la égloga urbana[8] construida por Baudelaire para constatar el triunfo del artificio, es un significativo antecedente con un paisaje transido por los humos procedentes de las nuevas fábricas instaladas en el corazón urbano y del movimiento febril de sus habitantes que constituyen las masas ciudadanas (la "foule") donde el proletariado se erige en el nuevo protagonista social. Sobre estos puntos referenciales gravita la poética urbana futurista. Sin embargo, para Marinetti y sus secuaces, París, donde Baudelaire había plasmado poéticamente los primeros signos de una ciudad industrial, ha perdido ya su liderazgo como "capital del siglo XIX", según la definía Walter Benjamin. Su "fantasmagoría dialéctica", magistralmente descrita por el crítico alemán a través de una fragmentada prosa, contiene todos los factores que la habían ido confirmando como precursora de la ciudad moderna[9]. Son fundamentalmente, los *passages* (Benjamin, 2000: 19), lugares de tránsito, producto del lujo industrial, sede de la primera iluminación de gas y construcción novedosa en hierro o material de construcción artificial, a los que se agregan los almacenes (signo de una actividad mercantil y de consumo), las estaciones ferroviarias… En suma, lugares de un nuevo contexto urbano donde su habitante, el *flâneur*, se propone como el símbolo de un pasado cuyo ojo observador señala el distanciamiento frente a una nueva realidad que golpea su caduca sensibilidad. Subraya, de otra parte, su incapacidad para integrarse en un hábitat que le resulta extraño. Es pues un personaje-símbolo "externo" (o desconectado) que deambula, en su vestidura de dandy y desde su ociosidad vital, por una ciudad en incipiente transforma-

[8] Me refiero a esa poesía urbana que inaugura Baudelaire, especialmente desde su poemario *Les Fleurs du Mal*, desde su sección "Tableaux parisiens" y a la concreta formulación que representa el poema inaugural "Paysage".

[9] "...les formes de la vie nouvelle-escribe W.Benjamin-et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. *I "Passages" di Parigi*, p. 19.

ción. En otras palabras, un prototipo urbano que desterrarán los futuristas medio siglo después a través de una intencionada subversión por la que el hombre moderno es ya un elemento plenamente integrado o "sumergido" en el nuevo espacio urbano. En consecuencia, París como modelo de ciudad de moderna será sustituido por otras capitales que exhiben un mayor grado de desarrollo o evolución industrial como Milán, en primer lugar, y poco más tarde Nueva York o Chicago. Porque es Milán la ciudad donde el desarrollo industrial tenía en los comienzos del XX un protagonismo notable (Pizza, 2014: 16-18), convirtiéndose en el primer escenario inspirador para una visión de la ciudad futurista, para una nueva comunicación y sede para su producción. Desde ella, Marinetti y sus primeros socios redactan el manifiesto fundacional de la primera vanguardia histórica. Es el contexto que los despierta a una nueva vida, según expresan en los prolegómenos de dicho manifiesto: "Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à doublé étage qui passent sursautants bariolés de lumières…Puis le silence s'aggrave…soudain rougèrent les automóviles affamées".

A partir de aquí Marinetti y su grupo se lanzan frenéticos a la calle al grito de " Allons-dis-je, mes amis! Partons! Enfin la Mythologie et l'Idéal mysthique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure". Y la desenfrenada carrera que emprenden por las calles de Milán es un desafío a lo viejo urbano que realizan a través de ese instrumento nuevo, una nueva arma de combate: el automóvil o el nuevo elemento integrante de la nueva mitología: la velocidad . En la versión italiana, publicada en "Edizioni di "Poesia" (Milán, 1909), con algunas variantes, Marinetti explica cómo se tendió en su automóvil cual cadáver en una caja, resucitando en seguida bajo el volante como "una cuchilla de guillotina que amenazaba /su/ estómago". Es el vértigo de la velocidad representado en un contexto urbano para arrasar todo cuanto de caduco encuentran a su paso, *bajo nuestros neumáticos hirvientes*, añade la versión italiana. Así hasta el encuentro con dos ciclistas (la rueda, símbolo de una movilidad lenta, superada por las más veloces del automóvil). Un choque inevitable pues, que aborta su temerario itinerario al ser arrojados a una fosa. Es un renacer o una liturgia que se expresa simbólicamente como un bautismo, por inmersión, que permite acceder o transitar hacia una nueva vida. O, dicho de otro modo, un viaje iniciático consistente en la inmersión e ingesta del fango del foso, si bien es un acto bendecido por cuanto dicho fango procede de "une fosse d'usine", es decir conformado por los detritos emitidos por las fábricas como las "scories de métal" que el líder Marinetti saborea "à pleine bouche" por cuanto es "une boue fortifiante". Se trata de una inmersión que simboliza el paso hacia una nueva forma de comunicación donde lo artístico y lo tecnológico quedan fundidos. Ese nuevo estado tendrá su desarrollo en un contexto urbano que se convierte en el receptáculo de sus acciones presididas por una nueva estética: la belleza de la velocidad, del dinamismo, de un vigor diferente, de una energía sin límites. El punto 11 es ya una síntesis de los posteriores desarrollos sobre su nuevo concepto de ciudad:

> Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées… les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails… et le vol des aéoplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.

Esta es pues la configuración del nuevo paisaje urbano concentrado ya en los primeros puntos del decálogo futurista, con un aspecto, digámoslo, cuasi visionario, pro-

fuso en imágenes. La ciudad, el nuevo hábitat de esa "foule" o colectividad, se convierte para los futuristas en el lugar privilegiado de la modernidad y de su "modernolatría" donde confluyen distintas fuerzas que responden a los principios del "maquinismo", del dinamismo o velocidad y de lo funcional. La ciudad moderna que propondrán los futuristas, es ante todo, según C. Salaris (1994: 46), la forma que resume el proceso de racionalización social impuesto por la industria.

2. La formulación artística (pintura y escultura) en los primeros manifiestos

A partir de la publicación del manifiesto fundacional comienza un itinerario de proclamas que van trazando un itinerario ideológico que persigue una voluntad de confluencia de todas las artes. Una confluencia que subsume, naturalmente, los avances científicos-tecnológicos. El 11 de febrero de 1910, sale a la luz un breve pero incendiario y programático manifiesto suscrito por un grupo de jóvenes pintores milaneses que acaban de adherirse al grupo futurista: Boccioni, Carrà, Russolo, Severini y Balla. Es el *Manifiesto dei pittori futuristi* cuyo valor radica esencialmente en remarcar, como axioma del movimiento, esa confluencia entre arte y ciencia a la que necesariamente ha conducido el inexorable triunfo del progreso científico provocando cambios tan profundos en la humanidad que exigen en primer lugar y de inmediato una drástica ruptura con el pasado. Las referencias a aspectos de las artes plásticas resultan en este caso secundarias, convirtiendo en consecuencia el manifiesto en un canto a "los milagros tangibles de la vida contemporánea" donde no se puede permanecer insensible ante esa "red de velocidad que envuelve la Tierra" (trasatlánticos, vuelos que surcan los cielos…) y, ante todo, a la "frenética actividad de las grandes capitales". Son los cambios que, en resumidas cuentas, les llevará a "magnificar la vida actual, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa", según reza uno de los ocho puntos redactados de dicho manifiesto[10].

Le seguirán, aun sin concluir el año, el *Manifesto tecnico della pittura futurista*, firmado por los mismos autores y, simultáneamente, el *Manifesto tecnico della scultura futurista* (Boccioni), que apostarán por el volumen y la materia. Es una sucesión de manifiestos a la que se sumarían en 1911 dos sobre la música más otro en 1912, el *Manifesto tecnico della letteratura* y, en 1913 con *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili.Parole in libertà* y el de *La pittura dei suoni, rumori e odori* de Carrà, parecen definir, de momento, un ciclo específico relativo a la conjunción de las artes tradicionales: la vista, el tacto, la palabra y el sonido. Se trata de ese itinerario ya señalado que iniciaron el grupo romántico de *Athenaeum y* que continuará Baudelaire en una perspectiva artístico-sensitiva explicitada en el emblemático poema "Correspondances" (v. "les parfums, les couleurs et les sons se répondent", *Les Fleurs du Mal*") al que debemos sumar a R. Wagner en su ensayo *La obra de arte del futuro* (1849). Pero los futuristas, precisamente a tenor de los avances de la industria, superarán esas posiciones teórico-"abstractas" apostando, de acuerdo con los avances tecnológicos, por una concreción material. De hecho, es una apuesta claramente explicitada en el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915)

[10] En realidad son conscientes de no abordar aspectos de la pintura y de que se trata de subrayar esa vinculación arte/ciencia. Este manifiesto representa solo la adhesión al movimiento de los artistas que asumen dicha vinculación y por tanto el axioma básico de aquél. De hecho, el 11 de abril de ese mismo año, al lanzar el "Manifesto tecnico della pittura" lo señalan como el segundo manifiesto específico de este arte, siendo el primero otro lanzado poco tiempo antes, el 8 de marzo desde Turín.

donde según la premisa de "fusione di arte+scienza" proclamarán: "Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'impercettibile" poniendo como ejemplo a Balla quien tras haber comenzado a estudiar la velocidad de los automóviles, había descubierto sus leyes y "líneas-fuerza" esenciales, pretendiendo dar un volumen dinámico a la velocidad.

En consecuencia, resulta entendible la subversión futurista de lo que podríamos llamar una materialización de ese pretendido augurio romántico asimismo "dinámico" en el punto en que éste sostenía cómo las estatuas se animarían convirtiéndose en pinturas y éstas en poesías y éstas a su vez en músicas donde una "solemne música sacra se elevaría de repente como un templo hacia *lo alto*"[11]. Un claro ejemplo se percibe en las primeras realizaciones pictóricas que aparecen casi en simultaneidad con los manifiestos sobre pintura y escultura. Y, no es casual que Boccioni, firmante de ambos, titule una de sus primeras pinturas, considerando el espacio urbano como el territorio emblemático de los experimentalismos materiales de la moderna poética futurista, "La città che sale" ("La ville qui monte" o "La ciudad que crece"). En ella, la verticalidad arquitectónica, como simbólico proceso de construcción de la ciudad moderna, el intenso cromatismo que proporciona el movimiento y la idea de una nueva energía, y, sobre todo esa ciudad que despierta de mañana con el ritmo frenético del trabajo y del tráfico, dejando un concreto ángulo de la pintura destinado a la representación de una zona industrial, confirman el hecho de una preferencia temática urbana. Le seguirá un año después otra pintura no menos significativa: *La strada entra nella casa* ("La calle entrando en la casa") donde la intersección de ángulos y planos cortados para quebrar lo lineal proporcionan en este caso la sensación de dinamismo a la par que ofrece una visión aglutinante de los factores representativos de esa ideología urbana entendida metafóricamente, como compenetración de lo individual (la casa y ventana desde donde una mujer observa el exterior) y lo colectivo (la ciudad como un amasijo de fuerzas y colores intensos), o en otras palabras, de la verificación de esa plena inmersión del individuo en el nuevo espacio (todo confluye en la cabeza de la figura femenina representada). En realidad, se trata de una especie de simbiosis "panurbana" que viene a traducir uno de los principios recogidos en el *Manifesto tecnico della pittura futurista* que decía así: "nuestros cuerpos atraviesan los sofás en los que nos sentamos, los sofás entran en nosotros de la misma manera que los tranvías penetran en nuestras casas que a su vez se empotran en los tranvías amalgamándose con él"[12]. En definitiva, una materialización, actuada por el "maquinismo/industria" que subvierte las ya aludidas "correspondencias artístico-sensitivas", esas "forêts de symboles" transitadas por el hombre para conformar una "profonde unité" (Baudelaire, "Correspondances"). Es el nuevo estado de la humanidad, lo nuevo[13] concretado en un "paisaje artificial": la ciudad o "fôret" industrializada como el nuevo espacio natural del hombre quien se contagia de esa "mecanización" (*Ricostruzione futurista dell'universo*).

---

[11] F. Schlegel, "Dialogo sulla poesia", *Athenaeum*, cit., p. 612.

[12] "I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali a loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano".cfr. http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere.

[13] Según escribe Baudelaire en su *Salon de 1859*, a propósito de la imaginación , esta facultad descompone todo lo creado y con los "matériaux amassés et disposés suivant les règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du nouveau". Cito por *Baudelaire. Critique d'art suivi de critique musicale (1992: 281)*. Los futuristas, pues, juegan con una materialidad real, tecnológica y crean así otra forma diferente de lo "nuevo".



Fig. 2 – Boccioni. *La calle entrando en la casa*, 1910-11. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikimedia/commons/7/74/Boccioni_The _Stree_Enters_The_House jpg

3. La ciudad y el nuevo arte urbano: la arquitectura

La compenetración entre lo individual y lo colectivo cuyo escenario es la ciudad, desde esta pretendida finalidad mecánico-totalizadora de la vida, tiene una inmediata proyección en las propuestas futuristas sobre la nueva estructura urbana. Estas se traducirán en una atención progresiva que va desde el interés por las edificaciones públicas o calles (lo externo) hasta el de las casas (lo individual, es decir su organización interna o su decoración, su mobiliario[14]). De ahí nacerá su interés por la arquitectura, como un nuevo arte donde la ciudad se convierte en una proyección más de la nueva estética futurista. Por ello no extraña que Boccioni proclame la arquitectura como madre de las artes y, con ello, a los arquitectos como artistas. Y serán además los pintores, Boccioni el primero, y más tarde Prampolini, los que se ocupen y redacten los primeros manifiestos de este nuevo arte.

Precisamente en ese año de 1910, Marinetti había redactado, originariamente en francés, un breve manifiesto, *La nascita dell'estetica futurista*[15] (El nacimiento de la estética futurista) donde la propuesta de una nueva belleza que descartaba la tradicional o "pasadista", se sostenía en la indisoluble condición arte-utilidad ("l'estetica che risponde all'utilità"). Porque esta nueva estética que asumía un proceso de fuertes implicaciones sociales y de nuevas necesidades, en suma, de "fenomeni moderni", "assolutamente nuovi" exigía también una ajustada respuesta en el ideario futurista. El derecho a la huelga, el espíritu democrático, la igualdad ante la ley, el nomadismo cosmopolita, la rapidez en las comunicaciones internacionales, los túneles, trenes, transatlánticos, puentes de hierro y conglomerados de casas bien aireadas en aras de una mayor higiene y comodidad, conforman por tanto, y según Marinetti, esa moderna fenomenología donde lo urbano-arquitectónico se erige en el paradigma más representativo. Un año después, en 1911, Marinetti redac-

[14] Me refiero al posterior manifiesto de Francesco Cangiullo sobre el mueble futurista publicado en la revista *Roma Futurista*(22 de febrero de 1920, *Il Mobilio futurista* donde describe el mobiliario según la ideología del movimiento, desechando los muebles tradicionales (fúnebres, horteras) y proyectando el nuevo mobiliario ("parlanti, allegri, pratici, comodi, utili), con mucha movilidad ("sedia a sbalzi", "sedia nevrastenica""…), en definitiva con ese sentido lúdico o paródico que caracterizó al movimiento.

[15] *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., pp. 315-18.

ta otro escrito, originariamente en francés, *Le Futurisme* (Salaris, 2015: 81)[16], luego en versión italiana como manifiesto bajo el título de *La guerra elettric*a y que acompañado del subtítulo "visión-hipótesis futurista", constituye una exaltación de la electricidad como elemento artificial y científico, potenciador de la energía telúrica. En suma, el nuevo vigor que, alimentando el maquinismo, en adelante transformará y gobernará la vida.

Entre 1913-1914, toda vez asentados los presupuestos básicos, la necesidad de ir sumando todas las artes en aras del principio de arte total, para re-configurarlas o moldearlas según su ideario, los experimentalismos plásticos en pintura y escultura, orientaron, como se ha anticipado, el interés del movimiento hacia la arquitectura. El arte arquitectónico tenía como objetivo el proyecto de construir un modelo de metrópolis o "il senso della grande città" según puede extrapolarse entre un flujo de imágenes concatenadas, de los prolegómenos al manifiesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* de Marinetti (18 de marzo de 1914), una ampliación de los dos anteriores dedicados a la comunicación literaria escrita.

Las primeras reflexiones urbanas que sirvieron para fijar las bases del revolucionario proyecto arquitectónico, se debieron al versátil artista E. Prampolini (pintor, escultor, escenógrafo…) quien se había adherido al grupo futurista en 1912. Se plasmaron en un artículo de 1914 ("Anche l'architettura futurista… e che è?"[17] que posteriormente sería incorporado a su manifiesto, *L'atmosferastruttura. Basi per un'arquitettura futurista* (1918) apostando por una indisoluble relación arquitectura-vida, pues, "essendo la vita futurista dell'aria, della luce (energie naturali) e della forza (energía artificiale), l'architettura futurista dovrà essere plasmata tra queste tre entità energetiche", en evidente sintonía con lo explicitado por Marinetti en el citado manifiesto de la *Guerra elettrica* [18].

La redacción del manifiesto pionero sobre arquitectura correspondió a Boccioni: *Manifesto dell'architettura futurista* (1914). Boccioni definirá entonces la arquitectura como el arte libre por excelencia apelando a una conciencia arquitectónica dinámica que arrastra explícitamente el principio de la velocidad ya aplicado a las artes plásticas, al mismo tiempo que convoca a todos los arquitectos a sumarse a tal innovación. Proclama, desechando los estilos y arquitecturas tradicionales además de las singularizantes de otros países, la necesidad dinámica de la vida moderna creando una arquitectura evolutiva acorde pues con ella, exenta de cualquier subordinación a la estética tradicional. La ciudad se configurará entonces como el escenario o ámbito donde la aplicación de "la mecánica y /de/ la ciencia" que reclama nuevas leyes arquitectónicas por las que se regirán los edificios, las casas y calles (vid.supra su pintura "La strada che entra in casa"), conforma un ambiente "envolvente" en cuyo interior se instala el individuo[19]. "Viviamo-proclama Boccioni-in una spirale di forze architettoniche".

---

[16] Lo reproduce y comenta C. Salaris en su artículo "Il mito della città futura" (2015).

[17] "La Atmosferasrtuttura futurista.Basi per un'architettura", enero de 1914 en *Il Piccolo Giornale d'Italia* . En su parte tercera se incluyó el citado artículo de Prampolini.

[18] "Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori , di tastiere e di commutatori lucenti". *Teoria e invenzione futurista*, p. 100. Es la a electricidad una nueva fuente de energía y potencia, en suma de una nueva vida, según se desprende y desarrolla el escrito marinettiano *La guerra elettrica.*

[19] De hecho, en el *Manifesto tecnico della pittura*, Boccioni había proclamado: "Noi porremo lo spettattore al centro del quadro".

Del principio de la velocidad en la comunicación, y por consiguiente de una nueva estética, derivará un concepto de arquitectura desnuda[20], o lo que es decir, un arte exento de elementos ornamentales, "rígido, ligero y móvil", pero también, una valoración de los materiales de construcción entendidos como una nueva forma de ennoblecimiento de las edificaciones mediante el uso del hierro, la madera, el ladrillo, y especialmente el cemento armado. Su utilización responderá exclusivamente a los criterios de economía, utilidad y rapidez. Todo ello constituye una proyección artístico-arquitectónica de esa "síntesis" y rapidez expresiva ya codificada en el *Manifesto tecnico della letteratura* de 1912 y concretada en *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà* donde se apuesta por las supresiones de esos elementos sintáctico-morfológicos que retardarían la comunicación verbal. A ello se suma, según se acaba de ver, la traducción arquitectónica del principio ya esgrimido para la literatura, de la "obsesión /lírica/ de la materia" (la esencia de la materia es –sostiene Marinetti– el coraje, la voluntad y una energía inagotable). El nuevo contexto urbano se perfila además con una fisonomía donde se conjugan la profundidad (u horizontalidad) y la altura, es decir, lo subterráneo (los túneles del metro) y la verticalidad emergente que exhiben los "grattanuvole" (rascacielos) de inspiración americana. Así, Milán, la ciudad inicialmente inspiradora, se sustituye por las metrópolis como Nueva York o Chicago, cuyas construcciones arquitectónicas conocen al principio, a través de periódicos o revistas ilustradas de la época.

Sin embargo, este manifiesto de Boccioni pese a ser pionero, permanecería inédito hasta 1972, año en que fue hallado entre diversos documentos pertenecientes a Marinetti y publicado por Zeno Birolli[21]. El manifiesto fue en efecto intencionalmente silenciado dando la primacía al *Manifesto dell'architettura futurista* (1914) del arquitecto Antonio Sant'Elia. Según explica E. Godoli (2015: 22-45)[22], Sant'Elia no pertenecía por aquel entonces al movimiento futurista pero conocía a Balla y así pudo llegar a sus manos el manifiesto de Boccioni. La intervención de Marinetti fue definitiva para otorgar el protagonismo al de Sant'Elia y convertirlo en la auténtica proclama y modelo del ideario arquitectónico futurista publicándolo

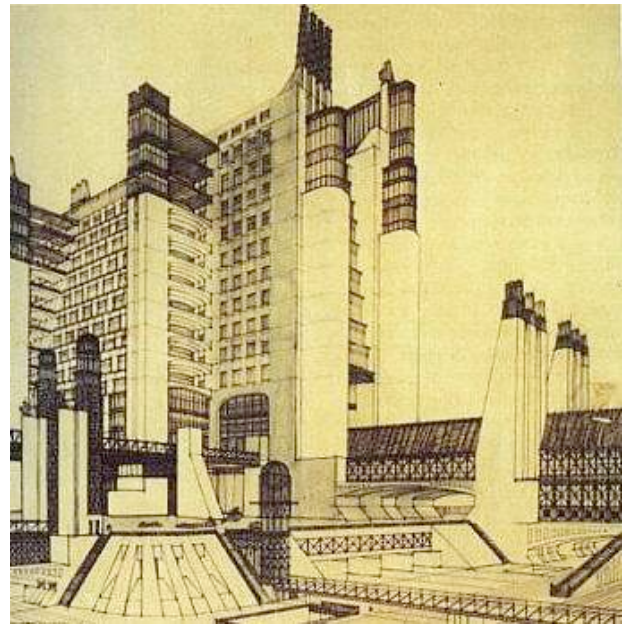


Fig. 3 – Antonio San'Elia. Dibujo proyectado para la ciudad futurista. Edificio con ascensores externos. Año 1913. Fuente: https://upload.wikimedia /commons/b/bc/Casa_Sant%27Elia.jpg

[20] Como elementos capaces de crear espacios decorativos, se proponen, según Boccioni ,las tuercas, es decir un elemento procedente de la mecánica que luego aplicarán a la nueva y revolucionaria forma del libro: "il libro imbullonato" o libro encuadernado con tuercas.

[21] Fallecido en 2014 fue historiador y crítico de arte, además de profesor de la Academia de Bellas Artes de Brera (Milán). Fue un gran conocedor del Futurismo y el mayor especialista en la obra de Boccioni sobre el que ha publicado diversos estudios.

[22] E. Godoli recoge la opinión de cierta parte de la crítica que no descarta por el tipo de redacción, la intervención de la pluma de Marinetti.

primero en el *Catalogo della Prima Esposizione d'Arte* del grupo "Nuove Tendenze" celebrada en Milán entre mayo-junio de 1914. Marinetti en realidad había transformado en manifiesto el texto de dicho catálogo escrito y acompañado con seis grabados realizados de mano de Sant 'Elia. En él había encontrado muchas concomitancias no sólo con el de Boccioni, sino principalmente con el nuevo concepto de arquitectura futurista (la idea de la metrópoli moderna, y su oposición al arte tradicional, la nueva estética basada en el "maquinismo"…).

El 20 de mayo en efecto, se había inaugurado en Milán la exposición a cargo de un grupo de artistas *Nuove tendenze*, heredero del movimiento de los Scapigliati de ideas asimismo revolucionarias. Allí, se concitaron nueve artistas procedentes de los distintos ámbitos de las artes: pintores, escultores, una decoradora textil (Alma Fidora) y los dos arquitectos Chiattone y Sant'Elia. Este último expuso 16 dibujos urbanos agrupados en tres categorías: "Città Nuova", "Centrali Elettriche" y "Casa Nuova", clasificación que evidenciaba ya esa línea evolutiva señalada por Boccioni, y en definitiva, los puntos cardinales de la nueva fisionomía urbana. Iban prologados por ese texto programático que, como se acaba de señalar, tomó luego cuerpo en el *Manifesto dell'architettura futurista* para ser re-publicado como tal en la revista *Lacerba* (1 de agosto, 1914) tras la manipulación de Marinetti.

En realidad se trataba de una provocación utópica desde un seguimiento fiel al ideario futurista en sus puntos de esencialidad, dinamismo, velocidad y comunicación inmediata. Pero sobre todo, respecto a Boccioni abordaba una relación nueva: la ciudad y la casa, algo que estaba ya presente en esa conglomerada prosa de Marinetti en *Nascita di un'estetica futurista* y asimismo en *Guerra elettrica*. Pero además, incidía en un aspecto que tampoco producía disonancias con el movimiento: la permanente evolución de la vida y en consecuencia de las cosas, lo que implicaba, dentro de esta idea heraclitiana de aquél, el valor de lo efímero que incluía en uno de los puntos de su manifiesto: "Las ciudades no están hechas para permanecer. Cada generación ha de construir la suya.", proponiendo así una idea de ciudad como un cuerpo mutante. A lo efímero frente a lo permanente, se sumaba también el gusto por lo "ligero,lo práctico y lo veloz". Es, si bien una ruptura radical con el pasado, con las ciudades "pasadistas" ("creare di sana pianta la città futurista"), una forma de recoger las ideas urbanístico-arquitectónicas de Boccioni para perfilarlas aún más. Declaraba que la nueva humanidad, ya no podría vivir en ciudades construidas siglos atrás puesto que los nuevos hombres eran "acumuladores y generadores de movimiento" y cuentan con "/nuestras/ prolongaciones mecánicas". En consecuencia, ya no eran amantes de catedrales ni de palacios, sino de grandes hoteles, de estaciones de tren, de calles inmensas, de puentes colosales, de mercados cubiertos y de galerías luminosas. Por ello, esgrimía la necesidad de "inventar y re-fabricar la ciudad futurista semejante a un arsenal tumultuoso, ágil, móvil, dinámico". De esta manera se adhiere a la batalla por los materiales ya iniciada por Boccioni, insistiendo en el cemento armado, el cristal, el hierro. La diferenciación con aquél último es la preocupación por las casas, por su localización y por el uso racional y científico del material. De este modo propone la casa de cemento, cristal o hierro que ha de erigirse sobre el borde de un abismo y será semejante a un automóvil gigantesco[23] donde los ascensores no han de ocultarse como gusanos solitarios en los rellanos de las escaleras. Éstas, sentenciadas como inútiles, sin funcionalidad, han de ser abolidas y sustituidas por ascensores

[23] Le Corbusier se inspiró en esta concreta imagen futurista para su Maison Citrohan.

externos que trepan como serpientes de hierro o de cristal por las fachadas. A su vez, de éstas últimas se suprimirían los zócalos de las ventanas y puertas en una búsqueda de formas y líneas nuevas acordes con "nuestro estado de ánimo"[24].

Asimismo, proseguirá- las calles se adentrarán en la tierra a lo largo de diversos planos que acogerán el tráfico metropolitano y serán unidas para el tránsito por pasarelas metálicas y rapidísimos "tapis roulants". En definitiva, una ciudad intercomunicada, un cosmos urbano concebido como una gran analogía que traduce materialmente, esa gran analogía predicada por Baudelaire "pour construir le nouveau", desde el instrumento común de la imaginación al que tampoco renunciarán los futuristas.

A partir de ese año de 1914, se intensifica el interés por la ciudad y su nueva fisonomía arquitectónica. De ahí que se multipliquen los manifiestos, si bien algunos permanecerán inéditos, con un intenso ritmo hasta la década de los '30 aproximadamente publicándose en revistas nacionales.

4. La ciudad lúdico-visionaria

Tras la muerte en combate de Sant'Elia[25] durante la Primera Guerra Mundial, las aportaciones futuristas sobre la ciudad y su arquitectura mantienen esos presupuestos básicos del ideario del movimiento pero, además de estar en cierto modo marcadas por la experiencia del conflicto bélico y un claro tono nacionalista, tienden a avanzar con propuestas prácticamente irrealizables. La configuración de la ciudad se hace utópica, incluso onírica. En esta línea, uno de los manifiestos más sorprendentes es el de Volt (seudónimo de Vincenzo Fani) *Dal Funnambulismo obbligatorio o aboliamo i piani delle case* (1918) cuyo título evidencia el tono de hiperbolización, de provocación y de lo lúdico característicos del movimiento para proponer una "arquitectura en libertad" acorde con el estilo lingüístico-expresivo de las "palabras en libertad". Los resultados, naturalmente teóricos que llevan hasta sus máximas consecuencias los postulados arquitectónicos del ideario futurista, se concretan en fórmulas impensables por las que convierten la nueva vida futurista urbana en un auténtico acto de funambulismo. Los inquilinos, señalará, estarán obligados a cumplir un "alpinismo doméstico" debido a los desniveles propuestos dentro de su hábitat particular: el baño a un nivel inferior, supondrá un ejercicio de lanzamiento de un metro para alcanzar la bañera, mientras el comedor se instalará en otro superior a 10 metros respecto al tejado de la casa. Asimismo la comunicación entre habitaciones se realizaría a través de un sistema de pértigas y cuerdas, mientras las duchas, incidiendo en esa idea del cromatismo permanente, desprenderían agua de colores. Estas propuestas de irreverencia arquitectónica tendrán otro desarrollo en el siguiente manifiesto, *Manifesto dell'architettura futurista* (1919). Con él, la visón de la urbe adquiere una fisonomía extremadamente móvil, una especie de panorama poblado de manadas de edificios volantes al sostenerse sobre el concepto básico del "nomadismo mecánico" como nueva regla social. Esto es, casas móviles, no enraizadas en el suelo, capaces de desplazarse hacia el

[24] Esta afirmación parece anticiparse a la teoría de los medios de M. McLuhan quien sostiene cómo la aparición de todo nuevo medio (aquí serían el automóvil y también el avión), repercute en la psique humana. Asimismo, la idea expresada de que el nuevo hombre cuenta con "extensiones mecánicas" parece aproximarse al concepto de medio como extensión de nuestros sentidos.

[25] La huella de Sant'Elia tuvo una proyección internacional influyendo en el movimiento holandés Der Styl o en las realizaciones arquitectónicas de la Bauhaus.

infinito a través de la aplicación de formidables motores de modo que "correrán, navegarán, volarán". Serán casas voladoras, independientes cuyo desplazamiento horizontal se conseguiría mediante gigantescos raíles. Pero el juego horizontalidad/verticalidad[26] se retoma con la propuesta de velocísimos ascensores que en un instante llegarían al piso 100 de los edificios.

Junto a las disonancias arquitectónicas de Volt, la propuesta de Virgilio Marchi, no menos excéntrica,y sí fundamentalemnte onírica, se recoge en su manifiesto *Manifesto dell'architettura futurista Dinamica, Stato d'Animo, Drammatica* (1920). Una propuesta que, plasmada también en sus dibujos, y según E.Godoli (2015), se fundamenta en el caos, en la velocidad, en el acoso permanente de imágenes que estimulan los sentidos con un efecto sorpresa que se sintetiza en la imagen o microcosmos del Luna Park (o parque de atracciones). Es ciertamente una propuesta visionaria en la que no debe olvidarse la actividad como escenógrafo de este futurista lo que explica su vinculación con las artes no sólo escénicas sino también cinematográficas y, en definitiva, su insistencia en el concepto de arte total con el que sella su manifiesto al invocar la re-unión, junto al arte arquitectónico, de los poetas, los músicos, pintores, escultores…

Por otra parte, hay otro factor destacable en este visionario aspecto de la ciudad de Marchi relacionable con la imagen del Luna Park inspirada en el modelo de la metrópoli americana (la Coney Island neoyorquina). Se trata del nuevo concepto de ciudad moderna como ciudad de la publicidad, con sus luces agresivas y sus carteles publicitarios. La publicidad de hecho, fue otro de los principales recursos difusores de la ideología del movimiento que convirtieron en arte, sobre todo gracias a la labor y experiencia americana de Fortunato Depero (*Manifesto dell'arte pubblicitaria*). La publicidad, el cartel publicitario es para los futuristas, además de una forma ornamental urbana, un elemento funcional del paisaje metropolitano, una nueva forma comunicativa con las masas urbanas, y de hecho, en un estudio de Sant'Elia sobre la ciudad futura, éste había dibujado un edificio con un espacio destinado exclusivamente a la publicidad. La estética urbana futurista se complementará también en la década de los años '30, con la denominada "plástica mural" que afectará tanto a la parte externa como a la interna de los edificios urbanos con el propósito de proporcionar a la funcionalidad de las construcciones urbanas un dinamismo cromático capaz de provocar una cierta emotividad en el habitante de la urbe.

5. La visión aérea de la ciudad. El mito del avión y otros manifiestos

Los manifiestos sobre arquitectura urbanística futurista, según se ha señalado anteriormente, fueron numerosos y un análisis de todos ellos, desborda el límite de estas páginas. Concluiremos con otro muy destacable, el *Manifesto futurista dell'architettura aerea* (1934) firmado por Marinetti, el arquitecto A. Mazzoni y el periodista "aeronáutico" M. Somenzi. Desde tiempos tempranos del movimiento, junto al automóvil, el avión, como instrumento de la nueva religión-velocidad es el más apto para abolir las coordenadas espacio-temporales, uno de los objetivos fundamentales perseguidos por el movimiento. El avión fue en primer lugar, una temática recurrente en el ámbito literario para ir luego proyec-

[26] "La vita –había sostenido Sant'Elia en su manifiesto– taglierà così la secolare linea orizzontale della superficie terrestre la perpendicolare infinita in altezza e profondità dell'ascensore e le sprirali dell'aeroplano e del dirigibile".

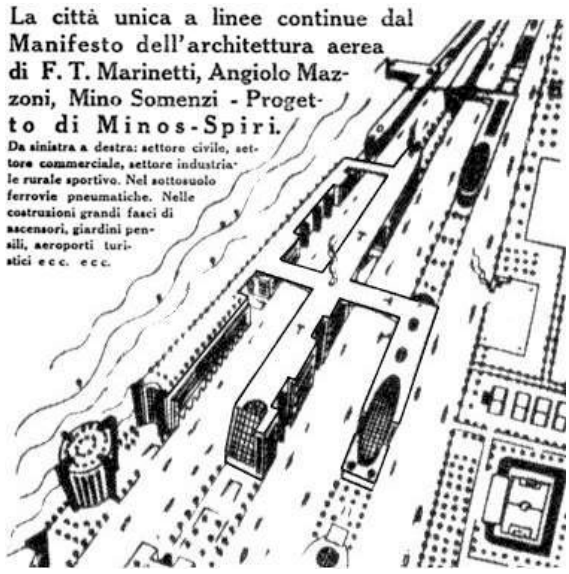


Fig. 4 – Ilustración extraída del Manifesto Futurista dell'architettura aérea. Año: 1935. Fuente: www.architetturafuturista.it_futurism.htm

tándose en las otras artes hasta codificarse en manifiestos específicos. Como realizaciones musicales recordaremos a B. Pratella quien había compuesto *L'aviatore Dro (1912)*, exaltación del avión y del heroísmo aéreo, y en ese mismo año, el *Manifesto técnico della letteratura*, nacía al dictado del motor y de las hélices de este medio[27]. Anteriormente, en 1908, Marinetti había publicado una poesía en versos libres, "L'aeroplano del Papa", esto es, una "aeropoesía", "subgénero" literario-futurista a cuyo desarrollo contribuyeron los escritores-poetas como P. Buzzi (*Aeroplani,* 1909), L. Folgore o M. Carli entre otros[28]. Ya en 1916, en el manifiesto *La nuova religione-morale della velocità*, Marinetti había distinguido dos tipos de velocidades: la terrestre, o la del automóvil[29], y la aérea como "ascensión espirálica del Yo hacia la Nada-Dios = aviación". Ambas, como símbolo de una nueva sensibilidad artística, serán complementarias, pero la atención al avión, que ofrece al artista visiones diferentes respecto a las de la automóvil, se intensifica a partir de los años '20, En 1929, se publica el *Manifesto della aeropittura* (Balla, Marinetti, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi, Tato) precedida de realizaciones plásticas entre 1926-29 del poeta-aviador Azari y de G. Dottori y de los demás pintores firmantes de dicho manifiesto. Se trataba de una búsqueda de nuevas soluciones y perspectivas plásticas determinadas por la velocidad del vuelo y de reflejar en la pintura, fundamentalmente urbana, todas las sensaciones que se prueban volando. Pero también en complementariedad, Marinetti publicaba el 31 de octubre el *Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* en la *Gazzetta del Popolo* de Turín. Es el manifiesto de la aeropoesía que, como anticipamos, se codifica como nueva técnica lírica.

Faltaba sumar, como reformulación artística inspirada en lo aéreo, otras disciplinas. De este modo, y en simultaneidad, se hacen públicos el *Manifesto dell'aero-*

[27] En la asimilación española del Futurismo e inspirado en este punto inspirador de la hélice del avión, el ultraísta Guillermo de Torre publicará su libro de poesías titulado precisamente *Hélices* (20 de enero, 1923).

[28] En 1922 Marinetti publica una novela de difícil clasificación, de aventuras o simplemente fantástico-fantasmagórica, *Gli Indomabili* donde en una isla emergida del interior de un mar de lava, habitan unos primitivos seres que seguirán un halo de luz. Se les aparecerá desde las tinieblas milenarias de un oasis, una ciudad como un desmesurado libro de oro. Una ciudad activa movida por la frenética actividad del trabajo y de la velocidad, túneles entre altas armaduras de hierro humeantes, manivelas accionadas por obreros…

[29] En 1908 Marinetti había compuesto uno de sus más representativos poemas sobre el automóvil de carreras: "À mon Pégase" (*La Ville Charnelle*) que posteriormente tendrá una versión italiana, "All'automobile di corsa" (*Lussuria-Velocità*, 1921). En ambas versiones se acusa el eco "modernizado" del "Bateau ivre" de Rimbaud, pues no deben olvidarse las raíces simbolistas del movimiento aunque renieguen de ellas.

musica y el citado sobre la "aeroarquitectura". Tras otros diversos experimentalismos arquitectónicos como la *Tensistruttura* (primera arquitectura mecánica de hierro sin cemento armado) de G. Fiorini (1932), la ciudad que propone el manifiesto sobre la arquitectura aérea futurista, es "la gran Ciudad única de líneas continuas para ser admirada en vuelo" que dividen en sectores: civil, comercial, industrial y deportivo. Una parcelación sostenida a su vez en la ya consabida dicotomía horizontalidad/verticalidad, esto es, en subsuelo y superficie. Arriba, jardines verticales, colgados, y ascensores externos; abajo, grandes redes ferroviarias. La aviación, sostendrán, modifica el mundo, propone nuevos problemas artísticos y crea una nueva espiritualidad. Un innovador concepto urbano que insiste en el ya consabido principio de totalidad no sólo artística, sino como conjunción de velocidades. Así proyectarán una ciudad realizada con una distribución en paralelo, de Aerocanales y Aerocalles de 50 metros de anchura, separadas con una estructuración geométrica, por gasolineras que alimentarán todo tipo de velocidades. Tampoco podía faltar la referencia a las casas con un interior mecánico, plástico, luminoso transparente. Casas exentas de distribución, con paredes automáticas triples o dobles…

Si escasas fueron las realizaciones de sus innovadores proyectos urbanos pues en realidad no pasaron mayormente de ser representaciones plásticas o bocetos, muchas de sus ideas tuvieron una repercusión internacional y una posterior huella en la arquitectura de las metrópolis actuales. Gran parte de la crítica ha subrayado, en especial referencia a Sant'Elia, su contacto e influjo con otras tendencias coetáneas (Der Stijl, Bauhaus, entre otras) (L. Quattrocchi, 2001: 115-25).

Bibliografia

Baudelaire, Ch. (1992). *Baudelaire. Critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard.

Benjamin, W. (2000). *Paris Capitale du XIXeme Siècle,Exposés. Das Passangenwerk. I Passages di Parigi*. Torino: Einaudi.

Godoli, E. (1995). *Visioni urbane e ideologia metropolitana*. Roma: Arte-Vita.

— (2015). "Marinetti e la celebrazione futurista di SantÈlia" en *Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista.Considerazioni sul centenario*. Roma: Gangemi Editore.

López Suárez, M. (2002). "Tecnos/mitos: el mito del automóvil" en *1616*. Madrid, pp. 103-116.

Marinetti, F. T. (2005). *Teoria e invenzione futurista*. A cura di L. De Maria, Milano: Mondadori.

Pizza, A. (2014). *Las ciudades del Futurismo italiano:vida y arte moderno: Milán,París, Berlín, Roma (1909-1915)*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Quattrocchi L. (2001). "La presenza di Sant'Elia e dell'architettura futurista nelle avanguardie europee" en *Arte, architettura, spettacolo,grafica,letteratura...* a cura di Furio Crispolti. Milano: Mazzotta, pp. 115-125.

Salaris, C. (1994). *Il Futurismo*. Milano: Editrice Bibliografica.

— (2015). "Il mito della città futura" en *Antonio Sant'Elia.Manifesto dell'architettura futurista. Considerazioni sul centenario*. Roma: Gangemi Editore. Disponible en http://www.irre.toscana.it/futurismo/manifmarinetti.htm.

REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LAS *RELACIONES GEOGRÁFICAS* DE LAS INDIAS

ADELA ACITORES SUZ
ESNE. Escuela Universitaria de Diseño, Innovación y Tecnología

1. RELACIONES GEOGRÁFICAS

En el reinado de Felipe II España llega a ser la primera potencia europea llegando a alcanzar el apogeo del Imperio Español que también fue el primer imperio mundial por contar con territorios en todos los continentes del planeta. En su reinado Felipe segundo favoreció la exploración del mundo y extendió sus territorios por todo el planeta.

El territorio español era cada vez más extenso pero las nuevas tierras estaban lejos y era difícil saber con exactitud cómo eran, quienes las poblaban, que características tenían, y muchas otros datos. Llegado el año 1577, y con el fin de tener un control mejor y conocimiento de los terrenos de su imperio, la corona Española dictó la "Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias, que Su Majestad manda hacer para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas".

Estas instrucciones viajaron al continente americano con unas especificaciones bien exactas, dejando claro el camino que deberían recorrer hasta llegar a manos de los que se encargarían de dar respuesta a tantas cuestiones.

> Primeramente los Gobernadores, Corregidores o Alcaldes mayores, a quien los Virreyes o Audiencias, y otras personas del gobierno, enviaren estas instrucciones y memorias impresas, ante todas cosas harán lista y memoria de los pueblos de españoles, y de los indios, que hubiere en su jurisdicción, en que solamente se pongan los nombres de ellos escritos de letra legible y clara, y luego la enviarán a las dichas personas del gobierno, para que juntamente con las relaciones que en los dichos pueblos se hicieren, la envían a Su Majestad y al Consejo de las Indias. Y distribuirán las dichas instrucciones y memorias impresas por los pueblos de los españoles y de indios, de su jurisdicción, donde hubiere españoles, enviándolas a los concejos; y donde no, a los curas si los hubiere, y si no a los religiosos a cuyo cargo fuere la doctrina, mandando a los concejos. Y encargando de parte de Su Majestad, a los curas y religiosos, que dentro de un breve término, las respondan, y satisfagan como en ellas se declara, y les envíen las relaciones que hicieren, juntamente con estas memorias, para que ellos como fueren recibiendo las relaciones, vayan enviándolas a las personas de gobierno que se las hubieren enviado, y las

> instrucciones y memorias las vuelvan a distribuir si fuere menester por los otros pueblos a donde no las hubieren enviado. Y en los pueblos, y ciudades, donde los gobernadores o corregidores y personas de gobierno residieren, harán las relaciones de ellos, o encargarán a personas inteligentes de, las cosas de la tierra, que las hagan, según el tenor de las dichas memorias (http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1577_381/Instrucci_n_y_memoria_de_las_relaciones_que_se_han_1179_printer.shtml).

En este documento se pide a las personas con algún tipo de responsabilidad, civil o religiosa se hagan cargo de la cumplimentación de las memorias y aclara que de no ser ellos lo que den respuesta directa lo encarguen a personas inteligentes. En algunas ocasiones los encargados fueron españoles pero en muchos otros, por desconocimiento de la zona o desinterés eran indígenas o conversos los que se ocuparon de "explicar" las características del nuevo mundo y, entre muchas de las cuestiones, de sus asentamientos, españoles o indígenas. Dado que muchas de las cuestiones van expresadas a través de "mapas", no exclusivamente las referentes al trazado de calles, vías, casas o edificios singulares, el lenguaje gráfico utilizado en cada caso toma una gran importancia como instrumento de comunicación. Podremos ver cómo tiene claros rasgos autóctonos mezclados a veces con formas de representación europeas.

Por entonces, el panorama en Las Indias era heterogéneo. Algunos códices de la época colonial nos muestran esta coexistencia de culturas, hábitos y religiones totalmente diferentes. El mapa de Cuauhtlanzinco, relata en 28 escenas pintadas por un indígena converso la historia de una pequeña ciudad cerca de Cholula, en México, llamada San Juan de Cuauhtlantzinco, y de la alianza entre la élite de los conquistadores españoles y los indígenas locales en 1519. En estas escenas es fácil darse cuenta del choque cultural existente por el encuentro de dos mundos tan lejanos entre sí como todo un océano.

En este contexto histórico, la corona Española pide que sólo se pongan datos ciertos y que se omita lo que se tenga por dudoso de forma que se responda con precisión a los siguientes capítulos:

> Memoria de las cosas que se han de responder y de que se han de hazer las Relaciones
>
> 1. Primeramente, en los pueblos de los Españoles se diga, el nombre de la comarca, o prouincia en que estan, y que quiere dezir el dicho nombre en lengua de Indios, y porque se llama assí.
>
> 2. Quien fue el descubridor y conquistador de la dicha prouincia, y por cuya orden y mandado se descubrio, y el año de su descubrimiento y conquista, lo que de todo buenamente se pudiera saber.
>
> 3. Y generalmente, el temperamento y calidad de la dicha provincia, o comarca, si es muy fija, o caliente, o humeda, o seca, o de muchas aguas o pocas, y quando son mas o menos, y los vientos que corren en ella, que tan violentos, y de que parte son, y en que tiempo del año.
>
> 4. Si es tierra llana, o aspera, o rasa o montosa, de muchos o pocos nos o fuentes, y abundosa o falta de aguas, fertil o falta de pastos, abundosa o esteril de frutos, y de mantenimientos.
>
> 5. De muchos o pocos indios, y si ha tenido mas o menos en otro tiempo que ahora, y las causas que dello se supieren, y si los que ay estan o no poblados en pueblos formados y permanentes, y el talle y suerte de sus entendimientos, inclinaciones y manera de viuir, y si ay diferentes lenguas en toda la prouincia, o tienen alguna general que hablen todos.
>
> 6. El altura o elevación del polo en que están los dichos pueblos de Españoles, si estuuiere tomada, y se supiere, o uviere quien la sepa tomar, o en que dias del año el sol no hecha sombra ninguna al punto del medio dia.
>
> 7. Las leguas que cada ciudad o pueblo de Españoles estuuiere de la ciudad donde residiere la audiencia en cuyo distrito cayere, o del pueblo donde residiere el gouernador a quien estuuiere sugeta; y a que parte de

las dichas ciudades o pueblos estuuiere.

8. Assi mismo las leguas que distare cada ciudad o pueblo de Españoles de los otros con quien partiere terminos, declarando, a que parte cae dellos, y si las leguas son grandes o pequeñas, y por tierra llana o doblada, y si por caminos derechos, y torzidos, buenos y malos de caminar.

9. El nombre y sobrenombre que tiene o uviere tenido cada ciudad o pueblo, y porque se diere llamarlo assi, -si se supiere- y quien le puso el nombre, y fue fundador della, y por cuya orden y mandado la poblo, y el año de su fundación, y con quantos vecinos se comenzo a poblar y los que al presente tiene.

10. El sitio y asiento donde los dichos pueblos estuuieren, si es en alto, o en baxo, o llano, con la traza y designo en pintura de las calles, y plazas, y otros lugares señalados de monesterios como quiera que se pueda rascuñar facilmente en vn papel, en que se declare, que parte del pueblo mira al medio día o al norte (…).

41. Los cauos, puntas, ensenadas y bayas señaladas que en la dicha comarca uviere, con los nombres y grandeza dellos quanto buenamente se pudiere declarar.

42. Los puertos y desembarcaderos que huuiere en la dicha costa y la figura y traza de ellos en pintura como quiera que sea en un papel, por donde se pueda ver la forma y talle que tienen.

43. La grandeza y capacidad de ellos, con los passos y leguas que tendran en ancho y en largo, poco mas o menos –como se pudiere sauer y para que tantos nauios seran capaces–.

44. Las brazas del fondo dellos, la limpieza del suelo y los vaxos y topaderos que ay en ellos, y a que parte estan, si son limpios de bruma y de otros inconuenientes.

45. Las entradas y salidas dellos a que parte miran, y de los vientos con que se ha de entrar y salir dellos.

46. Las comodidades y descomodidades que tienen de leña, agua y refrescos y otras cosas buenas y malas para entrar, y estar en ellos.

47. Los nombres de las islas pertenecientes a la costa, y porque se llaman assi, la forma y figura dellas en pintura, si pudiera ser y el largo, y ancho, y lo que boxan, el suelo, pastos, arboles, y aprouechamientos que tuuieren, las aues, y animales que ay en ellas y los rios, y fuentes señaladas.

48. Y generalmente, los sitios de pueblos de Españoles despoblados, y quando se poblaron y despoblaron, y lo que se supiere de las causas de averse despoblado.

49. Con todas las demas cosas notables en naturaleza, y efectos del suelo, ayre y cielo, que en qualquier parte huuiere y fueren dignas de ser sauidas.

50. Y hecha la dicha relacion la firmaran de sus nombres, las personas que se hubieren hallado a hazerla, y sin dilacion la enuiaran con esta instruccion a la persona que la uviere enviado (Rojas, 1993: 117-124 <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1577_381/Instrucci_n_y_memoria_de_las_relaciones_que_se_han_1179_printer.shtml>).

En gran medida, la manera de responder a estos cincuenta requerimientos fue la descripción gráfica aunque sólo en 3 de ellas requiere explícitamente la ilustración. En la pregunta nº 10 pide se realice la traza de los pueblos, en la nº 42 la traza de los puertos y en la nº 47 la de las islas con su situación forma y características. Esta Instrucción generó una colección de dibujos del Nuevo Mundo que recogían, a modo de inventario, todos los datos que describían las nuevas posesiones en el continente americano. Sus autores, explicaban cómo era el territorio, los asentamientos, la vida y costumbres de sus habitantes con el mayor de los detalles.

No transcribimos todos los capítulos de la Instrucción porque resultaría una cita en exceso extensa, pero recomendamos su lectura ya que el cuestionario nos da detalle pormenorizado de los detalles de las cuestiones requeridas, todas ellas de gran interés.

Los datos pedidos, como vemos en la muestra anterior, son relativos al nombre de la zona y su significado, el descubridor, o los gobernantes que están a su cargo, pero

muchos otros datos se refieren a las vías de comunicación entre unas aldeas y otras, las distancias entre asentamientos, cómo habitan los indígenas, el tipo de construcciones, los edificios españoles, los cultivos, y tantas y tantas reseñas necesarias para ver a través de la mirada y conocimiento de sus habitantes y pobladores. En definitiva todos estos datos cartográficos y geográficos, históricos, sociales y antropológicos, dotan a esta colección de un gran valor historiográfico. En muchas ocasiones sirvieron para resolver litigios sobre lindes o propiedades sirviendo de registro visual como también ocurría en el norte de Europa con la pintura de paisaje.

Estas obras se denominaron en español: *mapas, lienzos o pinturas* indistintamente. El concepto de mapa en la Edad Media, no era el mismo que tenemos actualmente, "… sino que respondía a la demanda de lo fabuloso por parte del público… (Eco, 2013)[1]. En estos mapas aparecían descritos fuera de escala monstruos terribles y lugares míticos llenos de fantasía. En cualquier caso, un día, algún hombre quiso imaginar el territorio desde el cielo para describirla más justamente y en la actualidad llamamos mapa a una representación geográfica de la Tierra o parte de ella en una superficie plana". Estos "mapas" que se realizaron en papeles de amate o corteza, papel europeo, tela de algodón y en ocasiones en pergaminos hechos con piel de venado, no siempre tienen esta característica aunque sí existe la intención en todos ellos de describir el territorio y sus asentamientos.

En la representación del territorio, *el país o el paisaje* (términos que algún día fueron equivalentes) con todas las características que ellos conllevan, podemos entender como *país* no sólo un área soberana delimitada, sino el terreno con el que se identifica un pueblo o grupo de pueblos, con sus características naturales y culturales y con los cambios progresivos realizados por sus pobladores, identificando a las personas que nacieron en él como parte del mismo. No olvidemos que los términos "naturaleza", "nación" y "nacimiento" provienen de la misma raíz latina *nasci*. En definitiva, la nación, es decir sus pobladores, no pueden ser desvinculados de la tierra que habitan.

En el contexto colonial, el cambio del territorio fue muy rápido, provocado por agentes externos. No fue un cambio paulatino producido por el largo paso del tiempo, o por los avances de la civilización autóctona en un proceso constante de interacción entre la conducta y actividad del hombre y su entorno.

Entre los múltiples factores que puedan afectar a un entorno y a sus habitantes, la colonización irrumpe como uno de los más veloces en introducir cambios de múltiples tipos: sociales, religiosos, artísticos, tecnológicos, etc. Este cambio, impuesto, seguro que supuso un gran choque de identidad para sus habitantes. Imaginamos la necesidad de adaptación y flexibilidad de la población aunque, en muchos casos, fuese ésta la única alternativa. Y este contexto misceláneo, dual y diverso es el que existe en el momento de la Instrucción de las Relaciones geográficas.

Queremos revisar algunos ejemplos existentes para comprobar cómo el dibujo tiene la capacidad de dar respuesta a tantas cuestiones pedidas en la instrucción; cómo la visión personal de los autores, y su capacidad de innovación y de adaptación, de síntesis y de análisis de lo observado, aportan a los dibujos y mapas enviados muchos más datos de los obtenidos mediante una visión convencional. Lejos de encontrarnos frente a una colección homogénea de documentos gráficos nos en-

[1] Humberto Eco en Historia de las tierras y los lugares legendarios, compara la demanda de los mapas en la Edad Media con las revistas de papel cuché hoy en día.

contramos con una variopinta y asombrosa muestra de modos y maneras de representación, de amplitud de escala variada, en la que el mayor interés radica en los asentamientos y su entorno. Muchas de ellas no son clasificables en ningún sistema de representación convencional de los que manejamos habitualmente. Eso no quita para que, en todos ellos, la "persona inteligente" encargada de la descripción utilizase un sistema lógico, coherente e inteligible, capaz de expresar y representar el paisaje colonial.

2. La representación sintética del territorio y sus asentamientos

Algunos de los "mapas" que presentamos tienen como característica principal la representación esquemática o sintética del entorno y sus asentamientos. Los elementos fundamentales que en ellos se representan son: los puntos cardinales, bien por sus topónimos, bien por el sol o la luna en versión antropomórfica; los elementos hidrográficos como ríos, arroyos, pozos y fuentes de agua; De los ríos y arroyos el sentido de la corriente; los caminos y vías más principales que conectan asentamientos; y los pueblos, aldeas o villas.

Los ríos, arroyos y fuentes son reconocibles porque suelen ir coloreados de azul o verde con algún remolino u ola que representa el agua en movimiento. Los caminos principales pueden reconocerse por ser más anchos que los menos transitados y la manera de ver que son caminos es poniendo huellas de pie a todo lo largo. En algunas ocasiones las huellas pueden ser herraduras. Por último los asentamientos se representan por un edificio principal, normalmente un alzado escueto. Si es parroquia un esquema de una iglesia bastaría. Si entre los distintos asentamientos se encuentra una villa más principal el icono será de mayor tamaño. También es posible diferenciar los edificios laicos por no tener una cruz.

2.1. Mapa de los pueblos de Atlatlauca y Malinaltepeq

Se trata de un mapa de 1580. Orientado con los cuatro puntos cardinales. En el centro figura el pueblo de Atlatlauca rodeado de otros pueblos dependientes de este. Su alzado es de mayor tamaño. El cauce del agua está representada por canales verdes y color sepia. Los caminos en tinta roja con las huelas en tinta china. Se utilizan colores complementarios, verde y rojo, para diferenciar los edificios principales, laicos o religiosos, con iconos muy sintéticos en alzado indicando huecos principales. Como es la mayoría de los casos, las representaciones se rigen por la mayor representatividad del objeto: caminos y ríos en planta, edificios en alzado, sin olvidar que un solo alzado representa a una población completa. Este es uno de los ejemplos más nítidos, esquemáticos y claros.

2.2. Mapa de los pueblos de Cuhauitlan, Pinotecpa, Potutla e Yctatepeg

Este mapa de 1580 realizado a plumilla en verde, rojo y negro también es un ejemplo de síntesis. En este ejemplo se incluyen las serranías además de los elementos

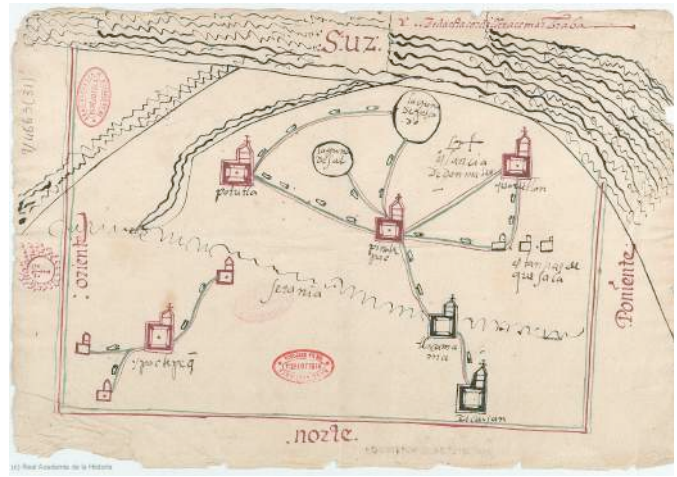


Fig. 1 – *Mapa de los pueblos de Cuahuitlan, Pinotecpa, Potutla e Yctatepeg*, 1580. Fuente: Biblioteca Digital Real Academia de la Historia

anteriores. Encontramos dos escalas de asentamientos representados por un icono muy interesante, híbrido de patio visto en planta y torre en sección rematada con una cruz, dando idea de las alturas del edificio. Los centros de los patios están marcados por lo que pudiera ser una fuente. Las vías con huellas a un lado conectas pueblos y aldeas y los caminos a las lagunas, la de sal y la del pescado. Topónimos de los puntos cardinales y un sol antropomorfo en el oriente.

3. Trama urbana y escala representativa

En los siguientes ejemplos apare el trazado de la trama urbana de los asentamientos coloniales en retícula. La retícula muestra dirección de las calles y en muchos casos la alineación de las viviendas conviviendo al mismo tiempo los iconos representativos de los pueblos cercanos y la representación de algunos de los edificios singulares.

3.1 Mapa de la Alcaldía mayor de las Minas de Zumpango

Este mapa de 1582, está ilustrado con plumilla sobre papel maguey y coloreado en aguada con colores intensos. Verde azulado para el curso de los ríos y la vegetación. Rojo o rosa para los iconos que representan a cada uno de los pueblos. El asentamiento, más grande o más pequeño en función de la relevancia del núcleo es sustituido por un alzado con puerta y rematado por una cruz. El centro lo ocupa el pueblo de Zumpango, con un icono mayor sobrepuesto a la trama. El pueblo se encuentra entre dos cauces de ríos con diferente caudal. Desde el pueblo salen los caminos con huellas de pies y en algunos más principales de herraduras, por donde se llegaba a caballo. Caminos menores se dibujan a línea fina.

En los alrededores arboledas con mayor o menor espesura. Junto a la fuente los árboles son más altos y más detallados por la importancia del punto. Aunque existe una dirección principal en este mapa, estos árboles aparecen abatidos en sentido contrario por ser ese en el que percibirían habitualmente. En la parte superior del lienzo aparecen glifos.



Fig. 2 – *Mapa de la alcaldía mayor de las Minas de Zumpango y su jurisdicción*. Fuente: Biblioteca Digital de la Real Academia de Historia

3.2. Plano de Texupa

De 1579 y de autor anónimo data este mapa de Texupa, Oaxaca, México. Es un mapa de población y recoge un área menos extensa que en los ejemplos anteriores. En esta obra el autor realiza un paisaje imaginario rodeando el pueblo de con glifos y *callis* donde existían asentamientos primitivos, que son símbolos de casas o incluso templos o casa del cielo. En la obra predomina el ocre y el verde y claramente está realizado por un artista indígena combinando la representación cartográfica de la

trama regular colonial con el simbolismo de "los naturales" y la naturaleza exuberante del lugar.

Las fuentes de agua nacen de las montañas y llevan las ondas de las aguas pintadas a plumilla. Como hemos visto en otra imagen la vegetación se abate a un lado y otro de los márgenes del río. Tres caminos parten del convento de Santo Domingo. Se indican con color ocre en aguada y se dibujan sobre ellos las huellas estilizadas de pies. El convento queda representado en incorrecta perspectiva que representa el edificio religioso en volumen, la espadaña y la campana, con huecos y con idea del material utilizado ya que están dibujados los mampuestos. A la derecha del convento podemos ver representado el huerto en planta con los cultivos en alzado. Las manzanas de las calles se encuentran en perfecta retícula y se dibujan de forma sencilla las viviendas en lados opuestos. Este trabajo pone de manifiesto de manera especial la mezcla de dos mundos muy distintos que quedan representados en un mismo territorio y momento.



Fig. 3 – *Plano de Texupa*, 1579. Oxaca. Biblioteca Digital Real Academia de la Historia

3.3. Mapa del Pueblo de Itzteoexic y sus alrededores en el valle de Guaxaca pertenecientes al obispado de Antequera

También llamado Santa catalina Ixtepeji. El. Como en muchas otras pinturas, el territorio aparece orientado por un sol antropomorfo que indica el Este junto a una nota que explica cómo debe colocarse la pintura. El glifo con forma de cabeza de ave morada indica el nacimiento del agua. El cuadro utiliza el color gris para el agua y el



Fig. 4 – *Mapa del pueblo de Itzteoexic*. Fuente: Biblioteca digital Real academia de la Historia

ocre para los caminos. Es posible que los colores de este dibujo hayan sufrido alguna alteración.

En este mapa los pueblos tienen indicada su trama urbana en planta y, a mayor escala, el alzado o perspectiva del edificio principal, en los que se explican las entradas principales, los huecos en fachada, las cubiertas de teja a dos aguas, campanarios, espadañas y escalinatas. En el dibujo a plumilla se utiliza el rayado para dar volumen y para marcar los huecos. Existen anotaciones en los caminos que unen los nueve pueblos y en los cauces de agua.

Los contornos del área representada quedan definidos por las montañas y ríos dejando fuera algunos pueblos que también quedan reseñados. En los caminos aparecen los alzados de dos cruceros. En la representación se advierte cuáles son los caminos más relevantes y los que son más tortuosos.

4. DIVERSIDAD DE HORIZONTES

Una de las características de muchos de estos lienzos es que la posición de los diferentes elementos que se incluyen en el papel viene definida en función del punto de vista desde donde suelen vistos habitualmente. Esto hace que los alzados de árboles, edificios, glyfos, *callis*, animales o plantas, se presenten abatidos en diferentes posiciones. En ocasiones aparecen diferentes horizontes en el dibujo u horizontes continuos. Podemos afirmar que en la descripción del entorno, la percepción visual del caminante tiene prioridad al momento de decidir la posición de los elementos. Los mapas producidos pueden tener más de una posición de lectura y se aproximan más a la sensación espacial.

4.1.Vista del pueblo y valle de El Tocuyo

Esta vista corresponde a una un valle en Venezuela datada en 1579 por autor anónimo. El manuscrito se dibuja a plumilla con tinta de bugalla sobre seis piezas de papel pegadas. La tinta de bugalla de color marrón proviene del ácido tánico que se extrae de las agallas de las encinas o de los robles.

La vista se orienta en la parte inferior izquierda con una rosa de los vientos de ocho puntas indicando el Norte. Un Sol antropomorfo indica el Sur en la parte superior izquierda con rótulo a dos tintas en el que se superponen *Sur* y *So*l. Las estrellas en la parte superior de la derecha sería la forma de indicar el ocaso o la orientación Oeste.

En el dibujo se observa el valle con el volumen de la topografía, las casas de los asentamientos ordenados en retícula. Las construcciones se presentan con volumen con la aparición de dos y hasta tres alzados en una especie de perspectiva incorrecta. Se pueden encontrar también construcciones indígenas en las zonas más alejadas.

El conjunto posee una gran variedad de especies vegetales definidas con gran cuidado y esmero, modificando su tamaño, en este caso, a medida que se alejan en la distancia, lo que ayuda a producir sensación de alejamiento. La vegetación crece sobre todo cerca de los cursos de aguas que discurren entre montañas. Estos cauces menores van a parar a un río mayor situado debajo de la ciudad. El río muestra claramente dos vertientes y éstas en el dibujo requieren un giro en el papel porque el autor dibujó desde una vertiente la otra y viceversa, representando en dos direcciones opuestas lo que a su paso encontraba. Vegetación, fauna y topografía se abaten a ambos lados del cauce mayor incluso en la curva del mismo, creando dos horizontes paralelos. El río queda como elemento fundamental del que seguramente dependió el asentamiento de la ciudad.

4.2. Mapa de Macuilixochitl y su jurisdicción

Con textos en *náualt* por autor anónimo, este mapa lo preside un gran glifo central, una cueva con tres perso-

najes representados con detalle y las cinco flores referidas a la deidad Mesoamericana Macuilxochitl que dio nombre a la ciudad. La lectura de este plano no tiene una direccionalidad determinada ya que los distintos símbolos o representaciones están dibujados en diferentes posiciones presentando sus fachadas principales en relación a la posición que ocupan.

Los caminos llevan marcas de herraduras y pies. Un gran río cruza el territorio y deja a un lado y a otro los pueblos representados por sus edificios religiosos con campanario, tejado con cubierta cerámica y cruz, precedido de un atrio de piedra, todo ello representado en una perspectiva casi caballera. También se representan cabañas con el techo de paja y establos para los animales (caballos, bueyes,..) con volumen y sombras. El río muestrea sus aguas con unos trazos de azul intenso. El sol antropomorfo y la flor de lis marcan la orientación. También aparecen nopales, plantas de agave y alguna especie de árbol. Hacia el Este una cordillera montañosa. De nuevo una representación con patrones de entendimiento Españoles y de la tradición indígena.

4.3. Mapa de Teozacoalco

Otro ejemplo lo tenemos en el mapa de Teozacoalco data aproximadamente del año 1580 y cubre aproximadamente 1200 kilómetros cuadrados. El autor fue un artista mixteca. Este mapa sirvió para identificar algunos manuscritos precolombinos de origen mixteca sirviendo al investigador Alfonso Caso como de "piedra roseta" para la interpretación y datación de los mismos[2].

Este mapa contiene documentación genealógica en las dos columnas dinásticas situadas a la izquierda y fuera del círculo y en otra columna interior más corta. En el círculo geográfico se sitúa San Pedro de Teozacoalco como cabecera con su Iglesia rematada por una cruz roja y campanario. Junto a la iglesia, separado por el camino se haya el palacio o centro administrativo.

Es importante destacar en este ejemplo la concepción del espacio representado en un círculo. Posee todas las características de los mapas ya explicados. Aunque el territorio puede estar representado desde el cielo, esta composición alude a la percepción desde un punto de vista de todo el horizonte y por tanto al concepto de la palabra "paisaje" o "país" que, ampliando conceptos anteriores, también se identificaba con el territorio que podía abarcarse con la vista y que era caminable. Igualmente la descripción de esta zona en un área circular hace referencia al etnocentrismo de sus habitantes y a la visión del entorno.

De nuevo el símbolo se representa de la manera que mejor se entiende o reconoce. Un edificio como la iglesia se representa en alzado, el atrio en planta. En el palacio son tan importantes las fachadas como la planta ya que tiene un patio interior con cuatro relevantes entradas. Por ello se representa un híbrido que permite entender las dos cosas al mismo tiempo.

Sin embargo los ríos y caminos, incluidas las huellas de pies y herraduras se representan en planta ya que su lectura es más clara. Las montañas se abaten a un lado y otro de las sendas apareciendo en diferentes posiciones.

La porción de tierra parece ser vista en planta, y todos los iconos de iglesias están orientados al sur. Esto crea una contradicción con la propuesta de un horizonte circular a modo de ciclorama o panorámica de 360º. Esta idea viene reforzada por la colocación del sol por encima de la línea de horizonte y por la explicación de otros asentamientos que quedan fuera del límite visual.

[2] El mapa fue decisivo para determinar que los manuscritos precolombinos, *Vindobonesis, Nuttal, Colombino, Bodley, Selden* y *Becker I y II* eran de origen mixteca y representaban historias relativas a esa cultura.

La falta de un conocimiento estricto de los sistemas de representación en la época, deviene en una mayor implicación del dibujante para innovar y poder comunicar de forma analítica, sintética y esquemática. Los contenidos, de diferente índole, se transmiten a través de recursos y diseños menos realistas y naturalistas, logrando incluir varios niveles de información en el mismo documento.

5. CONCLUSIONES

Los conocimientos derivados de las dos culturas son utilizados para realizar una representación precisa del mundo. Los conocedores del territorio, capaces de producir estos documentos, ponen todos los conocimientos adquiridos para hacerlos más comprensibles y elocuentes.

Notamos como los que tienen un sesgo más Mesoamericano resultan más artísticos y coloristas portando en sí no sólo la información pedida, sino también una gran belleza.

Los elementos simbólicos, tanto glifos indígenas como los utilizados para representar el mundo colonial transmiten una realidad más compleja y facilitan la representación de entidades mayores.

Se recurre al símbolo para representar tanto elementos naturales como arquitectónicos. Algunos de estos símbolos representan a un único elemento, como ocurre con el río o el camino, el palacio, o algunos hitos. Sin embargo, la iglesia será una de las formas de representar entidades formadas por el conjunto de varios elementos y serán de mayor tamaño en relación a la relevancia del asentamiento. Así, una pequeña iglesia será la manera de explicar la existencia de un pueblo.

Los símbolos elegidos adoptan la forma más fácilmente reconocible dependiendo de la visión preponderante del concepto o ente representado. Unas veces será un mero esquema como el que indica los remolinos del agua, una entidad vista en planta, como los trazados de las manzanas y calles de las ciudades, otras veces en alzado como los árboles, las iglesias o las *casas del cielo*[3], siendo reproducido en otras ocasiones de manera más fiel, con volumen y materiales incluidos.

Existen diferentes tipos de *mapas o pinturas*, con mayor o menor influencia europea, pero siempre reflejan y demuestran la coexistencia de diferentes culturas. Los anónimos indígenas que se ocuparon de realizar gran parte del *corpus* de las Relaciones Geográficas demostraron tener un gran entendimiento de su entorno, de su medio físico y cultural y trasladaron sus conocimientos intentando dar respuesta a la demanda de información de un mundo ajeno inicialmente a ellos mismos, de unos trazados traídos del occidente, con unos medios constructivos y una estética ajena a sus tradiciones. Elaboraron unos "mapas" que ellos no necesitaban y que sin embargo supieron realizar utilizando su buen criterio e interpretando el paisaje misceláneo en el que vivían. Unas veces el entorno urbano era más amplio, abarcando territorios a los que se alcanzaría tras días de camino. Otras veces esos terrenos eran caminables en un día y entraban en la definición de "pago", "terruño" o "país", asentada en occidente. En ocasiones se limitaban a trasladar un único pueblo. Se adaptaban sus iconos a la escala del territorio y la manera de representar dependía de muchos factores: la influencia más occidental o más indígena, la capacidad artística del autor, y sobre todo la visión particular o subjetividad del dibujante. En este sentido, influye la capacidad de síntesis, en interés naturalista por la fauna y flora,

[3] Glyfo que representa una casa bajo un tejado. El tejado puede ser azul para hacer mayor referencia al cielo y puede llevar el dibujo de unos ojos que miran hacia abajo. Estos ojos representan las estrellas.

y la percepción de los elementos que componen el entorno habitado (incluyendo los elementos naturales) del autor, ya que la tendencia es a representar de la forma más reconocible todos ellos. El plano no suele tener una orientación de lectura exclusiva, sobre todo en aquellos en los que el entorno es algo mayor pudiéndolo caminar visualmente hacia un lado y otro, igual que en el medio físico. Este hecho hace que se dupliquen los horizontes o que aparezcan horizontes circulares que denotan una visión, en principio etnocentrista, y que también pude ser expresión gráfica de la percepción del espacio circundante. Estas *personas inteligentes*, como pedía la instrucción, fueron capaces de dar a conocer el nuevo mundo gracias a su capacidad de observación, de análisis y comunicación.

Bibliografía

Eco U. (2013). *Historia de la Tierra y de los lugares legendarios*. España: Lumen. ISBN 9788426401465

Caro Baroja, J. (1993). *Arte visori. Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*. Tusquets, pp. 9-80.

Delgado López, E. y Vázquez Solis, V. (septiembre de 2010, febrero de 2011). "Paisaje y pintura en tres mapas del corpus de las relaciones geográficas 1579-1586" en *Diálogos,* 11, nº 2. Disponible en http//www.latindex.ucr.ac.cr/dia007-05.php (última visita: 29 de septiembre de 2014).

Fernández Christlieb, F. y Garza Merodio, G. (2006). "La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual de la definición de paisaje" en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales,* X, 218. Disponible en http://www.ub.es/geocrit/sn/-218-68.htm (última visita: 10 de octubre de 2015).

González Sitges, F. (2013). "Viajar, dibujar, viajar… Cuadernos de viaje" en *La línea del horizonte*. Disponible en http://lalineadelhorizonte.com/blog/colaborador/fernando-gonzalez-sitges

Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias, que Su Majestad manda hacer para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas (cuestionario para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias) http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1577_381/Instrucci_n_y_memoria_de_las_relaciones_que_se_han_1179_printer.shtml (última consulta: 18 de febrero de 2016). En esta dirección se encuentra el texto con la ortografía original que es la que se ha incluido en el texto. En la siguiente página, puede encontrarse con la ortografía actualizada: http://www.uclm.es/ceclm/b_virtual/libros/relaciones_gu/index.htm#pregun

López Guzmán, R. (2007). *Territorio, poblamiento y arquitectura. México en las Relaciones Geográficas de Felipe II.* Universidad de Granada. Disponible en http://www.andaluciayamerica.com/wp-content/uploads/2011/09/Principiomexico.pdf (última consulta: 12 de diciembre de 2014).

Manso Porto, C. (2012). *Los mapas de las Relaciones Geográficas de Indias de la Real Academia de la Historia*. Disponible en file:///C:/Users/adela/Downloads/Dialnet-LosMapasDeLasRelacionesGeograficasDeIndiasDeLaReal-4672546.pdf (última consulta: 10 de enero de 2015).

Relaciones topográficas de Felipe II de la provincia de Guadalajara. Disponible en http://www.uclm.es/ceclm/bvirtual/libros/relaciones_gu/index.htm

Rojas, J. L. (1993). "A cada uno lo suyo. El tributo indígena en la Nueva España en el siglo XVI" en *El colegio de Michoacán.* Zamora (Michoacán), 117.124.

Russo, A. (2005). *El realismo circular. Tierra, espacios y paisajes de la cartografía indígena de la novohispana. Siglos XVI y XVII.* Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

The Mapas Project. Disponible en http://mapas.uoregon.edu/index.lasso (última consulta: 18 de febrero de 2016).

Vicente Amparán, M. (2009). "Pintura, espacios y realidades complejas: un breve acercamiento a tres versiones indígenas del territorio Novo Hispano de finales de siglo XVI y principios del XVII" en *enclav. pen [online].* Vol.3, nº 6, 2009 (citado 2013: 10-31), pp. 131-15. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2009000200008&lng=es&nrm=iso (última consulta: 4 de enero de 2015).

EL CINE DE FICCIÓN Y EL ESTUDIO DE LAS TRANSFORMACIONES URBANAS. EL CASO DE MADRID*

Víctor Aertsen
Agustín Gámir
Carlos Manuel
Universidad Carlos III de Madrid

1. Introducción: cine y ciudad

Desde sus orígenes a comienzos del siglo XX, el cine ha utilizado esencialmente los espacios urbanos como escenario de sus historias. La correspondencia entre ciudad y cine no debe extrañar, pues el desarrollo de este medio ha coincidido con la etapa en que las ciudades han experimentado un incremento sustancial, tanto espacial como demográfico. De la misma manera que la fotografía, la pintura, la literatura o los documentales, el cine de ficción presenta gran utilidad para mostrar transformaciones de los espacios urbanos. Como es obvio, dada la peculiaridad del material procedente de unas creaciones que son principalmente artísticas, tanto la obtención de catálogos sistemáticos y jerarquizados como los análisis cuantitativos resultan complejos. En cambio, las imágenes de estas películas constituyen un material de interés complementario al que ofrecen otros medios de representación de los entornos urbanos, con el añadido de que se trata de imágenes en movimiento que permiten en algunos casos un desplazamiento tridimensional y multiangular. Ello posibilita un conocimiento más completo de determinados elementos arquitectónicos urbanos, independientemente de su permanencia o no en el momento actual. Por otra parte, este tipo de testimonio –verdadero registro documental– supera a menudo en intensidad comunicativa al propio género documental, pues los espacios retratados son acompañamiento de un proceso narrativo destinado a impactar en el espectador.

En la plasmación fílmica de los entornos urbanos se evidencia la interconexión entre dos sujetos: el director que proyecta su mirada, su percepción, generando una determinada manera de mostrar la ciudad; y el espectador que, de un modo pasivo, recibe este contenido audiovisual. De ahí que pueda afirmarse que haya tantas ciudades como directores, aunque el espacio urbano filmado sea el mismo. El cine aborda la ciudad desde dentro hacia afuera, lo

* Esta comunicación forma parte del proyecto El espacio geográfico de Madrid en el cine: generación de imaginarios y potencialidad turística (REF.: CSO-2013-46835-R). Los autores desean expresar su agradecimiento al personal de la Biblioteca "Carmen Martín Gaite" de la UC3M por su colaboración.

que desde el punto de vista cinematográfico resulta lógico, puesto que el cine cuenta historias, vivencias de hombres y mujeres que habitan la ciudad; los personajes, por lo tanto, "ya están allí", por lo que las referencias geográficas y precisas sobre la situación y el emplazamiento son, en último extremo, innecesarias. En comparación con disciplinas como la geografía urbana, la arquitectura o la historia del arte, la imagen cinematográfica de la ciudad suele estar presidida por la presentación fragmentada, inconexa y ajena a la localización geográfica precisa del espacio urbano (por la abundancia de elipsis espaciales, por tanto) y por la atención a determinados iconos o hitos visuales.

La multitud de aproximaciones a los espacios urbanos por parte de directores y productoras da lugar a que se puedan establecer diferencias claras entre películas. Algunas son conscientes del dinamismo espacial y físico de la ciudad, e incluso incorporan estos hechos a la trama, a los diálogos o –al menos– lo plasman en imágenes; otras simplemente registran procesos de cambio, tanto expansivos como de renovación puntual, activos en el momento de registrase las imágenes; y algunas se convierten en testimonio del cambio a partir de la comparación de sus imágenes con otras correspondientes a momentos posteriores. Puede encontrarse en ciertas películas, también, una cierta función documental, lograda mediante la inclusión de secuencias de montaje (en *El crack*; J. L. Garci, 1981), llegándose a algunos casos en los que se incorpora material cinematográfico preexistente (*La colmena*; M. Camus, 1982).

2. Materiales y método

Aunque la metodología utilizada para esta aportación se refiere al caso de Madrid, consideramos que es susceptible de ser empleada en el análisis de otros entornos urbanos. Se tiene constancia de casi 3.000 películas de ficción rodadas en la Comunidad de Madrid. Este conjunto ha sido ordenado a partir de la información sobre la puntuación y el número de votos consignados en dos bases de documentación cinematográfica bien conocidas: *Internet Movie Database* (IMDb) y *Filmaffinity*. Para esta aportación se han analizado las cien primeras películas de la clasificación resultante. El análisis de las transformaciones ocurridas en esta ciudad se acomete después de haber identificado casi 1.300 fragmentos (*clips*) en los que aparecen exteriores de la ciudad, incluyendo infraestructuras de transporte (estaciones de tren, metro, aeropuertos).

El trabajo de campo ha servido para precisar la localización de algunos *clips* cuya georeferenciación resultaba poco clara. Además, se ha ido elaborando un fichero de fotografías tomadas sobre el terreno con el objeto de plasmar, en la medida de lo posible, la misma realidad visual que la mostrada en los diferentes *clips*. Posteriormente, se ha procedido a la georeferenciación de esos fragmentos, designando con coordenadas el elemento visual más relevante; el número total de *clips* así localizados alcanza los 800 (un 62,3 % del total). Esta información ha alimentado un sistema de información geográfica (SIG) de gran utilidad para el estudio de las transformaciones urbanas, pues permite el análisis de fragmentos de películas discriminando según fechas de rodaje, género, director, distrito y barrio de la ciudad o grado de cercanía a determinados enclaves urbanos, a la vez que se hace posible la interrelación de las variables de carácter cinematográfico con otras de tipo territorial.

Contamos con una bibliografía de utilidad para obtener información sobre lugares de rodaje y procesos de realización de las películas filmadas en Madrid. Entre las principales monografías merece destacarse el libro *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años* (Cebollada & Santa, 2000), la monografía –fruto de una exposición– *Así es Madrid en el cine* (Alaminos López, 2008) o el capítulo relativo a Madrid de José Luis Sánchez Noriega titulado "Madrid. De la españolada desarrollista al cos-

mopolitismo de la movida" (Sánchez Noriega, 2014). Por su parte, Delltell (2006) en *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, centra su trabajo en una etapa de claro paralelismo con el neorrealismo italiano, estableciendo un vínculo explicativo entre la sociedad española de la época y las producciones cinematográficas del momento. De la colección *World Film Locations* destacamos también la obra referida a Madrid (Torres Hortelano, 2011) en la que se realiza un estudio de los lugares de rodaje de alrededor de una cincuentena de largometrajes. Por su parte, Gloria Camarero, en "Nuevas reinterpretaciones cinematográficas de Madrid", centra el análisis en películas de producción reciente (Camarero, 2013).

3. AVANCE DE RESULTADOS

El material analizado ha permitido establecer una serie de categorías de transformaciones urbanas atendiendo, por una parte, a la amplitud de los cambios y, por otra, a los diferentes tipos de transformación atestiguados a partir de las imágenes contenidas en los *clips* georeferenciados. Debe señalarse que estas transformaciones permiten niveles de análisis diversos, pues caben procesos de cambios múltiples, ocurridos en momentos intermedios entre la toma de imágenes en una determinada película y la situación actual. Es evidente que las transformaciones urbanas, en un caso como el de Madrid, son sobradamente conocidas. Lo que aquí se persigue es contribuir, por un lado, al registro documental de esos cambios y, por otro, a una identificación de los mismos mediante la indicación de su minutado, así como georeferenciándolos y tipificándolos. Por tanto, las categorías que siguen se relacionan con transformaciones evidenciadas mediante la comparación entre las imágenes contenidas en películas y la situación actual.

Estas transformaciones se pueden dividir en dos grandes bloques, atendiendo a la magnitud del espacio transformado. Por una parte, las que afectan a grandes áreas, –como es el caso de zonas que, tras la filmación, han sufrido procesos de expansión de la ciudad– o las operaciones de reforma en algunos barrios; por otra, las alteraciones de pequeña magnitud, como puede ser el caso de la sustitución de edificios por otros nuevos.

Si bien la mayor parte de las veces el valor documental de las películas reside en la comparación visual de las escenas con la situación actual, en algunos casos la transformación urbana cobra componente diegética. Sucede así cuando los cambios son coetáneos a la toma de imágenes y quedan registrados en ellas (barrios o edificios en construcción, como las Torres Kio en *El sol del membrillo* – V. Erice, 1992). La plasmación de ese dinamismo constructivo puede ser, en todo caso, voluntaria o involuntaria. El carácter diegético se acrecienta cuando pasa a formar parte de los diálogos o de la propia trama de la película (*El pisito* – M. Ferreri e I. M. Ferry, 1959; *El verdugo* – L. García Berlanga, 1963; *Mi querida señorita* – J. de Armiñán, 1971; o *Carne trémula* – P. Almodóvar, 1997).

3.1. Transformaciones afectando a grandes áreas

3.1.1. Expansión de la ciudad

El cine ha sido testigo de la extensión superficial de la ciudad de Madrid durante gran parte del siglo XX. Durante el primer tercio se llevan a cabo una serie de cambios trascendentes (colmatación del ensanche, ocupación del extrarradio, desarrollo de unidades de ciudad jardín, etc.). Algunos de estos procesos son mostrados, para el ámbito del ensanche norte, en una película de gran interés, *El misterio de la Puerta del Sol* (F. Elías, 1929), que incluye tomas aéreas de los alrededores del Hospital de Maudes y de la calle Raimundo Fernández Villaverde, entonces todavía sin construir.

Pero es el cine de las décadas de los cincuenta y de los sesenta el que permite evidenciar los grandes cambios

que se operarían en la periferia madrileña con posterioridad. Así, la trascendencia del problema de la vivienda durante los años cincuenta, que motivó, en su segundo lustro, el programa de los Poblados de Absorción y los Poblados Dirigidos, tuvo su reflejo en películas que, de una u otra forma, testimonian esta situación (Deltell, 2006); seguramente sea *El pisito* uno de los mejores ejemplos en este sentido.

Nos interesa resaltar el testimonio ofrecido por películas que incluyen imágenes de zonas que en esos años constituían parte de la periferia y que más adelante serían urbanizadas, ilustrando sobre rasgos diversos como la morfología del terreno, los usos y los elementos construidos entonces existentes. Destacan en este sentido *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951) o *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956); en esta se incluye una extensa escena en la que unos muchachos juegan a ser toreros en lo que hoy es el barrio de San Juan Bautista, denotando la trascendencia del cambio operado en ese lugar. También *El cochecito* (M. Ferreri, 1961) se recrea en la periferia de Madrid.

Dentro de un desarrollismo incipiente debemos situar algunas imágenes del inicio de *Historias de la radio* (J. L. Sáenz de Heredia, 1955), que muestran el entorno tanto del estadio de fútbol "Santiago Bernabéu" como de nuevas edificaciones de los barrios de Hispanoamérica y El Viso, en el distrito de Chamartín. Incluso en películas de producción extranjera como *It Started With a Kiss* (G. Marshall, 1959) se nos muestra, fugazmente, los inicios de la urbanización de parte de ese mismo distrito (calle del Doctor Fleming). Y, en los sesenta, merece resaltarse la escena de *El verdugo* (L. García Berlanga, 1963) en la que los protagonistas visitan un piso de la periferia de Madrid, con el inmueble todavía en obras.

La ampliación hacia el este de la ciudad, especialmente tras la apertura de la M-30, se hace patente en películas como *Mi querida señorita* u *Operación Ogro* (G. Pontecorvo, 1980). En la primera se incluye una escena en la que el protagonista va a adquirir un piso en un bloque del barrio de Canillas (distrito de Hortaleza), inmueble que se situaba en lo que entonces era el límite de la expansión de la ciudad. En *Operación Ogro* resulta impactante la imagen de la parroquia de San Juan Bautista, hoy completamente rodeada de edificios que conforman el barrio homónimo; la misma película incluye imágenes de la construcción de bloques de viviendas en ese entorno.



Fig. 1 – Comparación del entorno de la iglesia de San Juan Bautista (calle de Faustina Peñalver) en *Operación Ogro*, G. Pontecorvo, 1979 (izda.) y situación actual (dcha.). Fuente: fotograma de la película (izda.) y C. Manuel (dcha.)

También en el sector meridional de la ciudad cabe la constatación de los cambios. Así ocurre con las escenas finales de *Domingo de carnaval* (E. Neville, 1945), donde se combinan zonas ocupadas y desmontes que, en el momento actual, nada tienen que ver con la imagen que presentaban a mediados de los años cuarenta.

Al inicio de la década de los ochenta las grandes áreas metropolitanas como Madrid o Barcelona acusaban de forma notable el impacto de la crisis de la transición democrática, una crisis de índole económica, pero también del sector de la construcción. La incapacidad de la ciudad de ofrecer viviendas a la población inmigrante se traduce en la permanencia de extensos núcleos de chabolismo, que en su mayoría serían demolidos a finales de

la década. Es el caso de las zonas de infravivienda como las retratadas en *El Lute, camina o revienta* (V. Aranda, 1987) o *Princesas* (F. León de Aranoa, 2005), esta última en el barrio de El Salobral.

Por su parte, también los Programas de Actuación Urbanística (PAUs) de más reciente creación, levantados en la primera década del siglo XXI, se nos muestran con sus grandes inmuebles y amplias rotondas y avenidas en *AzulOscuroCasiNegro* (D. Sánchez Arévalo, 2006), concretamente en el barrio de Valdefuentes (Avda. Fancisco Pi y Margall; distrito de Hortaleza).

3.1.2. Renovación de barrios

El cine también sirve para dar testimonio de renovaciones acometidas en barrios con posterioridad a la filmación. Del material analizado hasta el momento consideramos relevante resaltar el caso del entorno de la plaza de Castilla, donde los cambios se evidencian con claridad al comparar la situación actual con las primeras escenas de *Mi tío Jacinto*, que muestran un barrio de infravivienda y autoconstrucción, con el depósito del Canal de Isabel II al fondo.

Son abundantes las escenas en las que se registran edificaciones correspondientes a los barrios de promoción y protección oficial. Poblados de Absorción y Poblados Dirigidos constituyen el escenario de numerosas tramas, sea en películas coetáneas a su construcción, o en otras ambientadas en épocas alejadas del momento de su creación. Algunos de estos barrios, de muy baja calidad arquitectónica, han sido objeto de procesos de renovación auspiciados por el Ayuntamiento. Es el caso de la Unidad de Viviendas de Absorción (UVA) de Plaza de Castilla, una de las últimas en desaparecer, y sobre cuya destrucción y futura transformación en un moderno barrio residencial se da testimonio en diálogos de *Carne trémula* y en imágenes de *La buena estrella* (R. Franco, 1997).

Por su parte, edificios del Poblado de Absorción de Fuencarral, hoy inexistente, aparecen (calle Isla de Java) tanto en *El cielo abierto* (M. Albaladejo, 2000) como en *Un franco, 14 pesetas* (C. Iglesias, 2006); en este último caso, el edificio en el que viven los protagonistas fue demolido solo cuatro años después del estreno de la película. El entorno de Ventas aparece en películas de fechas distintas, destacando la imagen que presentaba esta zona en el momento de producción de *Mi tío Jacinto*.



Fig. 2 – Imagen de la plaza de Castilla desde la Avenida de Asturias en *La buena estrella*, R. Franco, 1997 (izquierda) y situación actual (derecha). Fuente: fotograma de la película (izquierda) y V. Aertsen (derecha)

La renovación del sur de Madrid, con el soterramiento de las vías de ferrocarril que conectaban las estaciones existentes entonces en el distrito de Arganzuela, también es patente al comparar la ciudad actual con las escenas de *Surcos* correspondientes a la extinta estación de Peñuelas; estos terrenos fueron edificados en las dos últimas décadas, pasando de un uso terciario (transportes) a otro residencial.

3.2. Transformaciones de pequeña magnitud

3.2.1. Demolición y construcción de inmuebles

Evidentemente, la sustitución de unos edificios por otros es un proceso que, en una ciudad como Madrid, y durante un período de tiempo tan amplio como el contemplado, resulta frecuente. Destacamos aquí solo algunos ejemplos significativos. Uno de ellos remite a la sustitución de edificios, incluida la modificación del entorno, en la plaza de la Morería, observándose en *La torre de los siete jorobados* (E. Neville, 1944) imágenes de la estructura previa a la demolición. En películas como *Muerte de un ciclista* (J. A. Bardem, 1955) o *El pisito* se incluyen descarnadas imágenes de la arquitectura y el estado en que se encontraban algunas corralas del viejo Madrid. Recordemos que buena parte de estas corralas fueron objeto de demolición en fechas posteriores.

Otro tipo de inmuebles transformados son los mercados. En *El pisito* aparecen imágenes del de San Ildefonso, situado en la plaza del mismo nombre hasta su demolición en 1970, y del mercado de la Cebada en La Latina; la desaparición de este último tuvo lugar justo tras el rodaje de esta película. Por su parte, en *Historias de la radio* se desarrolla una escena, que comprende tanto el interior como el exterior de la antigua iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Filipinas –calle Conde de Peñalver–, que en 1967 fue sustituida por la iglesia actual. Y en *Del rosa al amarillo* (M. Summers, 1963) se observa el antiguo Convento de la Concepción Jerónima, en la calle José Ortega y Gasset, demolido dos años más tarde para la construcción en el solar, en 1976, del edificio de oficinas "Beatriz".

En otras ocasiones las imágenes nos muestran infraestructuras y elementos construidos propios de actividades que han ido desapareciendo. *Surcos*, por ejemplo, nos muestra el gasómetro que estaba situado en el cruce de las actuales calles de San Isidoro de Sevilla y del Gasómetro.

En otros casos lo que el cine muestra son escenarios y paisajes urbanos hoy transformados tras la construcción de nuevos edificios. Es el caso de la imagen del entorno de Plaza de Castilla, que tanto en *El día de la bestia* (A. de la Iglesia, 1995) como en *Carne trémula* denotan el protagonismo de las Torres Kio, mientras que en el siglo XXI se incorpora el perfil ineludible del "Cuatro Torres Business Area" (*Yo, también*; Á. Pastor y A. Naharro, 2009).

3.2.2. Cambios en el estado de conservación

El retrato de una misma porción de la ciudad por directores de distintas épocas, o su comparación con la situación actual, evidencia el estado –de abandono en algunos casos, de recuperación en otros– de algunas fachadas de inmuebles. Es el caso de *Patrimonio Nacional* (L. García Berlanga, 1981) en las inmediaciones de la plaza de Colón, o del barrio de Chueca en *El Lute, camina o revienta* y *Átame* (P. Almodóvar, 1990). *El crack* es una de las películas esenciales para evidenciar la decadencia y crisis inmobiliaria en el segundo lustro de los setenta y primeros años de los ochenta, abundando en ella imágenes de los inmuebles de la Gran Vía con fachadas muy degradadas, incluyendo algunos edificios desocupados.

En otras producciones lo que se constata son carencias urbanísticas (estructuras, servicios y equipamientos), como el entorno de la calle Felipe Álvarez (Villa de Vallecas) en *Deprisa, deprisa* (C. Saura, 1981).

3.3.3. Cambios de uso

El cine sirve para comprobar cambios en los usos y funciones de edificios y espacios vacantes. En las películas de los cincuenta e inicios de los sesenta no resultaban extraños en la ciudad negocios como carbonerías o vaquerías, hoy en día ausentes. Así, la que se nos muestra en *El cochecito* en la calle Cardenal Cisneros, es hoy un bar de copas.

Las características particulares de algunos de estos establecimientos favorecieron su inclusión como escenario de la trama en varias películas; un aspecto relevante, teniendo en cuenta que varios de ellos han desaparecido o se han transformado en otro tipo de negocios. Es el caso de la "Ortopedia Alonso" con una fachada al número 98 de la calle Fuencarral, protagonista pasivo de algunas escenas de *El cochecito* y de *Espérame en el cielo* (A. Mercero, 1987); en la actualidad está ocupado por un local de restauración.

También se hace posible percibir cambios de menor entidad, como es el de los carteles publicitarios, por ejemplo en la calle María de Molina en *Cría cuervos* (C. Saura, 1976), hoy inexistentes. También es el caso de espacios ocupados hoy por elementos como terrazas de restaurantes y bares, pero ausentes años atrás (calle Juan Bravo en *Del rosa al amarillo*).

3.3.4. Vegetación urbana

Aunque algunos parques madrileños, como El Retiro, han sido profusamente filmados, en este caso se hace referencia al arbolado, generalmente en disposición lineal, que acompaña al viario de la ciudad. Pese al posible efecto negativo que tuvo la transformación de bulevares en vías rápidas, o de pequeños parques en rotondas, la extensión de la urbanización (incluyendo el ajardinamiento de solares antes sin apenas vegetación) y el propio paso del tiempo, nos muestran una ciudad en donde destacan los elementos verdes y el porte de árboles, mientras que en fechas previas su presencia era más débil. Por tanto, y pese a que la ampliación de la ciudad ha supuesto en algunos casos el sacrificio de zonas arboladas preexistentes, también la propia urbanización ha supuesto la aparición de alineaciones de arbolado acompañando a calles y plazas.

La comparación de imágenes de películas antiguas con la situación actual muestra el creciente protagonismo del arbolado, tanto por su inclusión en aceras y plazas que previamente no contaban con estos elementos, como por la mayor dimensión de los árboles.

En cuanto a su reparto espacial, los ejemplos detectados hasta el momento nos remiten tanto a entornos del centro histórico (calle de la Morería en *La torre de los siete jorobados*; plaza de Lavapiés en *Surcos*; entorno de la plaza de Cascorro en *Domingo de carnaval* y *Surcos*; plaza de San Ildefonso en esta misma película y *El pisito*; plaza de las Comendadoras y calle Fuencarral en *El cochecito*; calle de Doctor Cortezo en *El crack*; calle del Rosario en *Las bicicletas son para el verano* – J. Chávarri, 1984) como del ensanche (calle María de Molina en *Esa pareja feliz* – L. García Berlanga y J. Antonio Bardem, 1951; calle Juan Bravo en *Mi tío Jacinto*; calle Lagasca en *Del rosa al amarillo*; calle Claudio Coello en *Operación Ogro*) o sectores de la periferia (calles Potosí y Torrelaguna en *Operación Ogro*; calle Hermanos García Noblejas en *El pisito*).

3.3. Transformaciones en infraestructuras de transporte

El cine resulta un testigo excelente para comprobar la adaptación de la ciudad tendente a mejorar sus conexiones con el exterior y garantizar la movilidad interna. En lo referente a las infraestructuras de acceso, es evidente el protagonismo del ferrocarril en películas producidas en los dos primeros tercios del siglo XX, siendo a partir de la década de los años setenta cuando el aeropuerto ad-

quiere mayor protagonismo. A finales del siglo XX las infraestructuras ferroviarias volverán a adquirir relevancia visual, hecho vinculado a la nueva estación de alta velocidad de Atocha.

En el caso del ferrocarril, algunas estaciones, como la de Delicias –hoy destinada a museo del ferrocarril– han sido utilizadas como escenario de películas históricas, tanto de producción extranjera (*Doctor Zhivago*; D. Lean, 1965 o *Nicholas and Alexandra*; F. J. Schaeffner, 1971) como española (*Las bicicletas son para el verano*).

En algunos títulos como *Surcos* las estaciones ferroviarias cobraban protagonismo como la primera imagen que percibían los inmigrantes que llegaban a la ciudad. Este protagonismo de las distintas estaciones del sur de Madrid como lugar de entrada de los nuevos ciudadanos permanece durante todo el siglo XX hasta la década de los 60-70, siendo escenario –directo o indirecto– de diversas tramas (*Mi querida señorita*).

En el caso de la estación de Atocha, películas como *Cet obscur objet du désir* (L. Buñuel, 1977), con imágenes tanto del interior como del exterior, permiten asomarnos a la situación previa a la remodelación iniciada a mediados de los años ochenta.

A veces es el propio haz de vías el que se constituye en objeto de atención, como el de la estación de Príncipe Pío en *La vida en un hilo* (E. Neville, 1945) o *El cochecito*, o el de Atocha en *Días contados* (I. Uribe, 1994).

El aeropuerto de Barajas ha ejercido un gran atractivo como escenario de numerosas películas (llegada de protagonistas, finales de las historias, persecuciones en su interior). En consecuencia, los largometrajes permiten apreciar las sucesivas transformaciones del aeropuerto, estableciéndose una perfecta simbiosis entre cine y propaganda, algo consustancial a todas las urbes que disponen de este tipo de instalaciones. Así en Madrid-Barajas las escenas de *Mr. Arkadin* (O. Welles, 1955) nos muestran una terminal constituida por un pequeño edificio de dos plantas de estilo racional, inaugurado apenas un año antes del rodaje. El mismo inmueble se observa antes de que finalice la década en *It Started With a Kiss* cuando los pasajeros se dirigen a ella andando desde la misma escalerilla del avión, proximidad que también se aprecia en el *El verdugo*.

En *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966) disponemos de escenas en las que los protagonistas se asoman al exterior de la terraza abierta del aeropuerto, algo que una década más tarde ya no será posible hacer. La oscarizada *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (P. Almodóvar, 1988) y largometrajes posteriores como *Martin (Hache)* (A. Aristarain, 1997) o *Lugares comunes* (A Aristarain, 2002) muestran cambios significativos, pues el interés del director no pasa tanto por mostrar el exterior (las pistas, los movimientos de los aviones) sino el interior de las nuevas terminales, las salas de espera, los despachos de facturación del equipaje, etc.

En febrero de 2006 se inaugura la terminal T4 –junto con su satélite T4s– y, naturalmente, de nuevo el cine retrata estas instalaciones y su diseño arquitectónico en películas como *Volver* (P. Almodóvar, 2006) o *The Limits of Control* (J. Jarmusch, 2009); en esta última se incorporan imágenes de la autopista de peaje M-12, creada como nuevo acceso al aeropuerto.

Por lo que respecta a las infraestructuras tendentes a garantizar la movilidad interna, son de destacar las imágenes incluidas en películas rodadas o ambientadas hasta la década de los años sesenta (*El misterio de la puerta del Sol*, *Surcos*, *Esa pareja feliz*, *Mi tío Jacinto*, *El pisito*, *Las bicicletas son para el verano*…) que permiten observar la pervivencia del tranvía como importante medio de transporte. En décadas posteriores, en cambio, esta presencia irá decayendo hasta su desaparición; simbólica-

mente, en alguna película de inicio de los años sesenta, como *Del rosa al amarillo*, se muestran las obras de levantamiento de las vías.

Esta desaparición coexistió con un proceso de crecimiento urbano de Madrid que estuvo protagonizado por el incremento de la motorización de los madrileños. Precisamente por exigencias de la movilidad interna en vehículo privado, una práctica de las autoridades locales –muy criticada– consistió en la destrucción de los viejos bulevares del ensanche. En *Esa pareja feliz* podemos observar su diseño antes de su transformación en vías rápidas de varios carriles.



Fig. 3 – El antiguo bulevar de la calle María de Molina en *Esa pareja feliz*, L. García Berlanga, 1951 (izda.) y situación actual (dcha.). Fuente: fotograma de la película (izda.) y A. Gámir (dcha.)

En el pasado, parte de la estrategia del Ayuntamiento de Madrid para agilizar la circulación interna consistió en la construcción de pasos elevados y túneles. Entre los primeros, cabe señalar el que ocupó durante unos años la glorieta de Carlos V. En *Surcos* la glorieta se presenta en su estado original, mientras que en *Operación Ogro* destaca la estructura viaria del popularmente conocido como *scalextric*, erigido en 1968; la situación de este espacio tras su desmantelamiento en 1986 se plasma, por ejemplo, en *La flaqueza del bolchevique* (M. Martín Cuenca, 2003).

Respecto a los túneles, sobre todo se incorporan al material filmado desde finales de los años setenta, como ocurre con los de la calle María de Molina (*El crack*; *Elisa vida mía* – C. Saura, 1977) o el complejo de AZCA (*El crack*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*).

Paralelamente, y para garantizar la ampliación antes señalada de la ciudad, se desarrollan algunas vías de alta capacidad. Por lo que respecta a la M-30, resulta interesante comprobar la existencia de alguna película previa a su construcción (*Mi tío Jacinto*; *Los golfos* – C. Saura, 1959), otras coetáneas a su creación (*…Altrimenti ci arrabbiamo!* – M. Fondato, 1974) y otras en las que se muestra consolidada (*Deprisa, deprisa*; *Tacones lejanos* – P. Almodóvar, 1991; *La vida de nadie,* E. Cortés, 2002; *La flaqueza del bolchevique*). En *El crack dos* (J. L. Garci, 1983) lo que se muestra corresponde a tramos modificados recientemente como resultado de su soterramiento.

4. CONCLUSIONES

Esta comunicación quiere resaltar la idoneidad de estudios interdisciplinares que, partiendo de áreas de conocimiento diversas (geografía y estudios fílmicos, en este caso) confluyen en un mismo objeto de análisis. Se incide en que las ciudades, profusamente filmadas a lo largo del siglo XX, mientras se expanden y transforman, constituyen un excelente laboratorio para dicha integración interdisciplinar. El trabajo expuesto, centrado en la ciudad de Madrid, evidencia una faceta poco analizada, cual es la utilidad del cine de ficción como registro documental, lo que ha exigido el desarrollo de una metodología propia. Este compendio de imágenes tiene peculiaridades, distintas del género documental, derivadas de su condición esencialmente narrativa, como es la elevada capacidad de creación de imaginarios. En esta comunicación se ha incidido en esta faceta documental, realizando un análisis de imágenes en las que se evidencian transformaciones de la ciudad, tanto en lo que respecta a su dimensión como a sus características internas, incluyendo aspectos relacionados con algunos equipamientos,

como el transporte. Se considera idóneo también el establecimiento de categorías sobre las transformaciones urbanas detectadas por el cine, así como la construcción de cartografías específicas sobre esta cuestión; de ello podría derivarse un interés didáctico sobre la idoneidad o no de los cambios operados en la ciudad. Pero a la vez, de esta comunicación se pueden derivar nuevas líneas de investigación, como pueden ser los análisis circunscritos a áreas o tiempos concretos, así como el estudio sobre la desigual presencia cinematográfica de las diferentes zonas y elementos que componen la ciudad.

Bibliografía

Alaminos López, E. (2008). *Así es Madrid en el cine. Catálogo de Exposición.* Madrid: El Gran Caid. Museo de Arte Contemporáneo.

Camarero, G. (2013). "Nuevas reinterpretaciones cinematográficas de Madrid" en Camarero, G. (dir.) *Ciudades europeas en el cine.* Madrid: Akal.

Cebollada, P. y Santa, M. (2000). *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años.* Madrid: Consejería de Educación.

Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

García, F. y Pavés, G. (edits.), (2014). *Ciudades de cine.* Madrid: Cátedra.

Sánchez Noriega, J. (2014). "Madrid. De la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida" en García Gómez, F. y Pavés, G. *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra, pp. 207-226.

Torres Hortelano, L. (ed.), (2011). *World Film Locations. Madrid.* Bristol: Intellect Books.

EXPRESIONES DE PODER EN LA PLAZA MAYOR HISPANOAMERICANA

Andrea Paola Alarcón Núñez
Universidad Carlos III de Madrid

Desde los primeros años de la Conquista, las plazas mayores americanas fueron importantes centros de poder[1]. Este espacio ha sido el instrumento de las élites para mantener su hegemonía. Durante la Colonia fue el símbolo de la Corona Española; en los albores de las nuevas repúblicas se convirtió en el principal icono del poder gubernamental; a mediados del siglo XX y tras un lento y tortuoso proceso de empoderamiento ciudadano, se transformo en el principal canal de comunicación entre el estado y la ciudadanía.

Pese a los cambios de gobierno, las formas de relación social y la dramática expansión de las urbes hispanoamericanas, las plazas mayores continuaron ocupando un lugar muy importante en el imaginario ciudadano. A día de hoy estos espacios siguen reflejando los anhelos y deseos de las élites y son piezas clave en la disputa de autoridad.

En el presente artículo analizaremos los distintos factores históricos, sociales y simbólicos que han hecho de las plazas mayores emblemáticos centros hegemónicos. Para ello veremos como se ha negociado y expresado el poder en la región y nos detendremos en las expresiones actuales del mismo y su incidencia en las plazas mayores.

1. Expresiones de poder en el trazado de la plaza

Para comenzar hay que decir que el trazado de damero con plaza central fue esencial en el dominio de las ciudades hispanoamericanas. No solo porque su forma posibilitaba la vigilancia permanente de todos sus habitantes, sino porque en las plazas los indios y los esclavos eran testigos de su supuesta inferioridad social. Este hecho que parece anecdótico posee una gran importancia porque nos permite entender las relaciones de poder y de dominio que se tejieron durante la Colonia.

[1] Desde sus inicios las plazas mayores hispanoamericanas fueron trazadas como espacios estratégicos para el abastecimiento y la gobernanza (como consta en las Leyes de Indias de 1573) en ellas se ubicaron los mercados más importantes y las principales entidades gubernamentales (Cabildos, casas de gobierno, cárceles…) y religiosas (Catedrales, palacios arzobispales, etc.)

Como todos sabemos, la Conquista no fue el capítulo más pacífico de la historia americana. A través de la violencia se logró que muchos grupos aborígenes desaparecieran o se sometieran a los colonos, aunque esto no implicaba que los consensos a los que se llegaron se hicieran única y exclusivamente a través de la fuerza. Como comenta el antropólogo Manuel Delgado "lo que garantiza la perduración y el desarrollo de la dominación de clase nunca es la violencia. Sino el consentimiento que prestan los dominados a su dominación" (Delgado, 2011: 60).

Para conseguir dicho consentimiento, los colonos debieron crear una estructura de valores y significados aparentemente universales que en realidad pertenecían exclusivamente a los de su clase (a las hegemonías). Sin duda, el éxito de este sistema radicó en fijar la idea que sustentará la colonia: El hombre blanco es superior porque es portador de la verdadera fe (la religión católica) y, por ende, de la civilización[2].

Con el fin de garantizar la reproducción de este pensamiento, espacios como las plazas mayores fueron vitales, pues en ellos se adelantaron distintas operaciones simbólicas que, a base de repetición, se fueron introduciendo en el imaginario colonial. La primera de estas acciones fue el asentamiento de las plazas mayores sobre antiguas plazas ceremoniales. En muchas ocasiones esto respondía a un aspecto de tipo práctico (eran los nativos quienes conocían la zona y sabían las condiciones geográficas más favorables), pero también obedecía a un ejercicio de autoridad, pues el hecho de destruir antiguos edificios de poder indígena y reemplazarlos por templos católicos, cabildos y casas consistoriales denotaba la supremacía de los recién llegados[3].

Siguiendo este orden de ideas no podemos dejar de mencionar la ceremonia oficial de la fundación de las ciudades, que se realizaba en la plaza mayor y que consistía en "sembrar" en el centro de éstas la picota. A través de la imposición de este elemento se reclamaban los territorios en nombre de la Iglesia y de la Corona Española. En dichas ceremonias, que se repitieron a lo largo y ancho del continente, estas columnas de piedra representaban el centro de lo "cosmizado"[4] (Eliade, 2001: 10), es decir, de lo civilizado por el europeo. Lo que ocurriera fuera de su protestad sería fuertemente castigado. En la picota se ajusticiaba a homicidas, herejes y revolucionarios a ojos vista de todos los habitantes de las

[2] Para fijar estas ideas en la sociedad colonial el europeo realizó varias operaciones. En primer lugar doblegó a los nativos a través de la violencia y sucesivos enfrentamientos bélicos. Posteriormente, implantó un cuerpo de valores y creencias a través de lo que el filosofo Louis Althusser (1988) denominó aparatos ideológicos del Estado (la religión, la educación, la familia, lo jurídico, lo político, lo sindical, los medios de comunicación y la cultura).

[3] El ejemplo más flagrante de esta operación lo podemos observar en el Zócalo en Ciudad de México. Es muy conocido que Hernán Cortés no quería destruir Tenochtitlán. En su intento de apropiarse de ella, cambió la apariencia física de sus edificios, aunque mantuvo el valor simbólico de los espacios que estos ocupaban. Así, vemos cómo el mercado Mexica fue reemplazado por plaza colonial, la catedral fue construida cerca al templo mayor y el Palacio Nacional cubrió la casa de Moctezuma convirtiendo este tipo de dominación espacial en una de las principales estrategias de Conquista.

[4] Sobre este concepto Mircea Eliade escribe que: Las regiones desiertas habitadas por monstruos, los territorios incultos, los mares desconocidos donde ningún navegante osó aventurarse... Todas esas regiones salvajes están asimiladas por el caos: Participan de la modalidad indiferenciada, informe, de antes de la creación. Por eso cuando se toma posesión de un territorio así, es decir, cuando se lo empieza a explotar, se realizan ritos que repiten simbólicamente el acto de creación, la zona inculta es primeramente "cosmizada", luego habitada (Eliade, 2001: 10).

ciudades, pues era fundamental que todos observaran y escarmentaran con lo que le ocurría a aquellos que osaran sublevarse contra la Iglesia o la Corona.

Tampoco hay que olvidar que lo que justificaba moral e intelectualmente la Conquista era que se trataba de una campaña evangelizadora. Así, una de las primeras acciones que se realizaban a la hora de fundar cualquier ciudad era la construcción de la Iglesia en el marco de la plaza mayor como lo consignan las Leyes de Indias: El templo principal tenía que levantarse en un lugar que fuese visto y venerado por todos los habitantes de la ciudad.

Por otro lado, tal y como lo señala Miguel Rojas Mix (2006) citando al virrey Francisco de Toledo en su memorial de 1582, los indios tenían que ser "catequizados, adoctrinados y enseñados en las reducciones a poblaciones y lugares públicos… Sacando las puertas a las calles para que pudiesen ser vistos y visitados por la justicia y los sacerdotes…" (Rojas Mix, 2006: 75).

Durante la Colonia en la plazas mayores se centralizaba toda la actividad urbana. El principal mercado de la ciudad se llevaba a cabo allí y los eventos monárquicos (como los cumpleaños de los reyes de España) y religiosos más importantes (como la Semana Santa o la Navidad) se celebraban en este lugar. Además, la fuente de agua (que reemplazó a la picota una vez se construyeron las cárceles) abastecía buena parte de la población, por lo que además de ser el teatro de la ciudad, la plaza mayor era el centro comercial, político y religioso.

2. ¿Qué ocurre una vez los territorios americanos empiezan a emanciparse de la Corona Española?

Antes que nada hay que decir que el orden colonial trascendió a la independencia, pues criollos, indígenas y esclavos siguieron ocupando el mismo lugar en la escala social. Con la llegada de la República "el señor presidente" (hombre blanco de origen español) se hizo con una pequeña nobleza de incondicionales (otros criollos con aspiraciones políticas) que promulgaban los valores de las constitución norteamericana y francesa, aunque en la práctica las sociedades continuaron reglándose con los antiguos valores coloniales[5]. De hecho, en muchas plazas del continente no existe ningún tipo de seña indígena o africana, pues su cultura se consideraba sinónimo de "atraso y barbarie".

Paradójicamente, durante la primera mitad del siglo XIX, a nivel "simbólico", se intenta escapar de cualquier remembranza al pasado hispánico. Las calles y plazas mayores fueron rebautizadas con los nombres de los héroes de la Patria: Simón Bolívar o José de San Martín; otras fueron designadas con términos que evocaban la nueva ideología republicana, por lo que plazas de la constitución o de la independencia invadieron buena parte del continente.

Por otra parte, las capitales se convirtieron en la carta de presentación de las jóvenes naciones ante Europa. A mediados del siglo XIX la arquitectura de las grandes ciudades empieza a ser modificada. Los antiguos edificios de gobierno son reemplazados por palacetes que evocan el

[5] El criollo (descendiente directo de europeo) era el que encabezaba la pirámide social; le seguía el mestizo que, en función de su nivel cultural, ocupaba un nivel más alto o bajo dentro del entramado social y, por último, "los indios" y "negros", que eran campesinos de procedencia muy humilde. En la independencia, más que un cambio de hegemonía, existió un relevo generacional del poder. No obstante, las elites americanas tuvieron que relegitimarse en el contexto republicano. Para ello se hicieron únicos merecedores de la ciudadanía, excluyendo de su ejercicio a aquellos grupos considerados "primitivos" y faltos de ilustración.

París de Haussman y con el que los criollos habían quedado impresionados. En las plazas mayores se ubican frisos con coronas de laurel, gorros frigios y animales autóctonos (como llamas y cóndores de los Andes), mientras que las fuentes fueron sustituidas o adornadas con figuras en bronce de los próceres de la Independencia.

Pese a la ubicación de estatuas y jardines que dificultaban el paso, la plaza mayor continuó siendo el principal escenario de la ciudad. Los eventos gubernamentales y religiosos (que se hacían desde la colonia) siguieron celebrándose allí. Sin embargo, lo que los diferenciaba de sus predecesores es que en ellos se intentaban inculcar los valores de la República. En los discursos políticos resonaban palabras como progreso, libertad e igualdad. Además, se apelaba a personajes y figuras retóricas del mundo greco-romano.

Aunque estos acontecimientos congregaban individuos de todas las clases sociales, eran organizados por y para las elites. Hasta la segunda década del siglo XX el nivel educativo de América Latina era muy bajo y todo este despliegue lingüístico y simbólico solo era entendido por unos pocos intelectuales. Pese a ello y gracias a la constante reiteración de estas imágenes, términos y eventos, la nueva ideología nacional-republicana fue calando, al menos superficialmente, en las mentalidades americanas.

3. El siglo XX en la plaza mayor

Con la explosión demográfica y la expansión geográfica de las ciudades las plazas mayores perdieron su centralidad. A partir de 1910 las urbes latinoamericanas empiezan a desarrollarse y a crecer de manera desbordada; sus edificios se destruyen con la misma facilidad con la que se construyen casas de cartón y de zinc en las laderas de las montañas. Las ciudades parecen estar condenadas a la provisionalidad. Pese a ello, lo único que no se modifica y que sigue inamovible, inquebrantable en las mentes y en el paisaje de la ciudad, son las plazas mayores.

La entrada del capitalismo y la posterior privatización del espacio público, el comercio deja de estar centralizado en la plaza. Por otra parte, los espacios de socialización son ahora los cafés y los bares. La actividad comercial se lleva a cabo en los pasajes y, posteriormente, en los centros comerciales. La plaza sufre entonces un vaciamiento de su actividad cotidiana, institucionalizándose como centro simbólico del poder nacional.

El uso cotidiano de la plaza queda supeditado a ser lugar de paso. Sin embargo, contrario a lo que se puede esperar, los vecinos no la abandonan; si bien no son visitadas con la frecuencia de antaño, el imaginario que tiene la ciudadanía sobre ellas crece conforme el paso del tiempo. Así, el uso y la apropiación del espacio urbano está mediado por la frecuencia y disfrute que se hace de él con fines recreativos, de ocio, de tiempo libre y de actividades comunitarias. La prueba de cómo pervive la idea



Fig. 1 – *El mar en la plaza*, 1993. Fuente: Collage del artista Gustavo Zalamea – colcultura.com

de plaza central en el imaginario ciudadano se observa en el trabajo de escritores y artistas, quienes en sus obras hacen referencia a la plaza mayor. Tal y como podemos observar en el collage *El mar en la plaza* del artista argentino-colombiano, Gustavo Zalamea.

3.1. Poder ciudadano

Si bien y como hemos visto hasta ahora, el poder en América ha estado en manos de los colonos y sus descendientes, a partir del siglo XX las sociedades americanas se presentarán más horizontales y los artesanos, afrodescendientes, indígenas y todos aquellos grupos sociales que estuvieron al margen, empezarán a ser visibles para los grupos hegemónicos.

Gracias a la revolución mexicana y rusa y a que países como Argentina tuvieron una importante inmigración española e italiana, Latinoamérica verá cómo se organiza y se consolida una incipiente clase obrera y, con ella, las primeras huelgas y manifestaciones pese a que el grueso de la población continuara ensimismado en resolver su día a día.

Sin embargo, durante varias décadas cualquier tipo de expresión ciudadana estuvo fuertemente reprimido e incluso prohibido como consecuencia (principalmente) a que dictaduras y gobiernos caciquiles estuvieron al mando de la región hasta los años ochenta. Una vez finalizada la etapa de los regímenes autoritarios, las agrupaciones de derechos humanos fueron las primeras que contribuyeron a realizar todo tipo de acciones de duelo por las víctimas del terror del Estado. Es por esto que, aunque un número elevado de protestas sugiere una mayor inestabilidad política, también se puede entender como un signo de vitalidad democrática y, por tanto, de implicación y poder ciudadano.

Volviendo al tema que aquí nos atañe, podemos preguntarnos: ¿Qué importancia tienen las protestas, las manifestaciones populares en las expresiones de poder en la plaza? Así como durante la Colonia este lugar era el símbolo de la Corona Española y en el siglo XIX las élites culturales la usaron como púlpito de la República, en la actualidad y gracias al poder de cohesión de Internet, las plazas mayores son el lugar donde la ciudadanía se reúne y manifiesta su poder.

Si bien sería ingenuo por nuestra parte pensar que el *ethos* de la democracia (entendido como el poder político ejercido por todos los ciudadanos) se ha instalado en la mentalidad continental. Tampoco podemos desconocer que desde la finales de los setenta, distintos movimientos sociales han buscado desde la teoría e incluso desde la acción armada la igualdad política y social.

Sin lugar a dudas, manifestaciones como las de las Madres de Mayo en Argentina, las Viudas de Guatemala, las acciones de guerrillas urbanas o incluso rurales como el M-19 en Colombia y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México, por nombrar algunos ejemplos, muestran cómo la plaza mayor ha servido de medio para que colectivos afectados por la violencia, la desigualdad económica, social y cultural se congreguen y reivindiquen: La defensa de los derechos humanos, la realización de una reforma agraria justa y mejoras en la calidad de vida urbana[6].

[6] En sociedades con una mezcla cultural tan importante y, sobre todo, con tanta desigualdad social, se protesta de una manera más bien heterogénea; principalmente porque las necesidades de estos territorios son diacrónicas, es decir, que a diferencia de Europa en Hispanoamérica se protesta simultáneamente por necesidades que a primera vista pueden parecer de diferentes épocas.

3.1.1 ¿Cómo se expresa el poder ciudadano en la plaza?[7]

Es indudable que la intercomunicación a nivel latinoamericano es constante. Lo que ocurre en un territorio resonará y, en algunas ocasiones, se emulará en el país vecino. Un ejemplo de ello lo podemos observar en la forma en que distintas manifestaciones en Colombia, Chile y Perú replican el modo de organización y la manera en que se manifiestan las Madres de Mayo. En la figura 2 se puede observar un "acto" en el que los integrantes de la Organización Rayuela[8] de Bogotá disponen en la plaza unos ladrillos que representan la lápida de un muerto o un desaparecido en el conflicto armado. Sobre este evento su organizador afirma que "todo nació por el ejemplo de las Madres de la Plaza de Mayo y su simbología" (El tiempo, 2006).

Sin embargo, como Latinoamérica no es ajena al proceso de globalización, nos encontramos con que a partir de 2011 y con lo acaecido en el mundo con Internet, las primaveras árabes y los indignados, las protestas se han triplicado y el uso de la plaza mayor se encuentra en pleno apogeo.

Distintos estudios sobre el tema han llamado la atención sobre cómo las calles y las plazas se han hecho partes constitutivas de las manifestaciones. Recordemos que el "espacio público por excelencia, es el lugar donde los ciudadanos, en condiciones mínimas de igualdad y libertad, cuestionan y enfrentan cualquier norma o decisión que no haya tenido su origen en ellos mismos" (Cansino, 2000: 224).

Por otra parte, el espacio público (aunque preferiblemente aquél que posee un alto valor simbólico como son las plazas mayores) es el lugar idóneo para que los manifestantes se reúnan y logren dar una mayor visibilidad a su causa. No obstante y para llamar la atención del resto de la ciudadanía, los movimientos sociales (especialmente los que surgen de un profundo sentimiento de injusticia y dolor) se han hecho con un repertorio de lenguajes que provienen del teatro, la literatura, las artes plásticas y la cultura popular. Al funcionar desde la pulsión, gene-



Fig. 2 – Instalación *Monumento por la Dignidad y la memoria* en la Plaza Mayor de Bogotá, 2006. Fuente: eltiempo.com

[7] Los ejemplos que vamos a enumerar a continuación surgen de un análisis de prensa realizado en algunos de los periódicos más importantes del continente. No obstante, somos conscientes que más que arrojar respuestas abrimos la brecha para la formulación de nuevas preguntas. Desafortunadamente y dado el contexto social y político de la región, son escasos los estudios sobre las distintas formas de manifestación ciudadana en el espacio público.

[8] "La Fundación Rayuela surge en 2001. Aunque solo es a partir del año 2005 cuando la Fundación Rayuela empieza hacer uso de la Plaza de Bolívar de Bogotá como espacio de denuncia social. Ese año se instala por primera vez el "Monumento por la Dignidad y la Memoria" cuyo objetivo era hacer visible los asesinatos de centenares de jóvenes en los sectores más populares de la ciudad. Para ampliar esta información consultar la tesis de grado de: Daniel Alejandro Ríos Moreno, *La acción política no violenta como alternativa frente al conflicto armado en Colombia…*

ran imágenes muy poderosas que posteriormente circularán por los medios de comunicación y que serán las que finalmente permitirán concienciar a un mayor número de personas sobre la cuestión por la cual se protesta. Por esta razón se ha hecho habitual observar cómo una marea de manifestantes circulan por las vías que dan acceso a las plazas mayores, bailando, realizando performances con disfraces y máscaras reivindicando o exigiendo el cumplimiento de algún derecho.

Sin embargo, muchas de estas manifestaciones tienen un cariz espontáneo, por lo que la estética presente en ellas es sencilla, "reciclada" y de carácter urgente, acorde con lo que se reclama. Pese a ello, los mensajes que cubren los carteles de los manifestantes poseen varias lecturas y en muchas ocasiones apelan a figuras poéticas.

Por otra parte, la apariencia que tienen estas manifestaciones dista mucho del tradicional bloque homogéneo de trabajadores. La imagen de las manifestaciones actuales se asemeja más a las de un festival en donde los participantes instalan tarimas en medio de las plazas y cantan por la paz, las reformas educativas o los paros agrarios. A propósito de estos conciertos hay que anotar que el rock ha sido muy importante para la región, ya que la mayoría de los gobiernos no han sabido incluir a los jóvenes en el proceso de transformación democrática y ellos lo tuvieron que hacer a través de la música[9].

Recientemente se han observado formas más "invasivas" y menos temporales de protesta, como la ocupación del espacio público que resulta bastante impactante (pero que se desgasta muy rápido) y el grafitti[10]. Si bien las autoridades y buena parte de la ciudadanía no ve con buenos ojos estos gestos (dado los altos costos que implica su posterior limpieza y el deterioro acelerado que sufren los espacios), estas actitudes permiten poner en relieve que "la negociación de un modelo de ciudad caracterizado por una ciudadanía pasiva sometida a lógicas de consumo ha sido reemplazado por el ejercicio de una ciudadanía activa y crítica" (Fernández, 2013: 29).

En el otro lado del espectro, tenemos al gobierno y las maneras contemporáneas de expresión de su poder en la plaza mayor, que continúan siendo más o menos las mismas: Celebración de fiestas patrias, tomas de posesión presidencial y, desde los noventa, una ola de actos que intentan concienciar sobre valores aparentemente universales como la cultura ciudadana y la educación. En la figura 3 podemos ver fragmentos de "video-mappings" que se hicieron en distintas plazas mayores de la región por la celebración de los Bicentenarios de la Independencia. Como vemos y aunque los recursos técnicos son más sofisticados, la idea de usar la plaza como medio a través del cual se reflejan los anhelos y deseos de las naciones permanece tan vigente como en el siglo XIX.

---

[9] Un ejemplo de la relevancia de este género en la región es la importancia que cobró en países como Argentina en donde importantes denuncias contra el Estado se hacían a través de la música. Canciones como: *Los Dinosaurios* (1983) del cantante argentino Charlie Garcia marcaron un hito generacional. Un ejemplo más reciente lo encontramos en la canción *Derecho de Nacimiento* (2012) de la mexicana Natalia Lafourcade, que surge en apoyo al movimientos estudiantil-ciudadano #YoSoy132.

[10] Recientemente en la Plaza del Zócalo en México y en la de Bolívar de Bogotá, tras largas jornadas de manifestación han aparecido graffitis tanto en los edificios de gobierno como en los monumentos. Según Armando Silva, con este gesto "anónimos ejecutores ponen de manifiesto las utopías, frustraciones y anhelos nacionales" (1986). En este orden de ideas merece la pena consultar el vídeo de presentación de la exposición *Las pintadas de la revolución. Política y creación ciudadana, (*celebrada en la Casa Árabe en Madrid de noviembre a marzo de 2012). Aunque no hace referencia a la región sobre la que estamos hablando, en esta muestra se evidencia la importancia del grafitti en la movilización ciudadana. Disponible en línea en: https://www.youtube.com/watch?v=SF2iVGvC930.



Fig. 3 – Fotogramas de algunos video-mappings que se proyectaron en diferentes plazas mayores con motivo de los Bicentenarios de la Independencia en 2010. En la imagen, la Plaza de Mayo (Buenos Aires), Plaza del Zócalo (Ciudad de México) y Plaza de Bolívar (Bogotá). Fuente Imágenes recuperadas de http://macrowaves.com. http://macrowaves.com.ar/projects/mapping-bicentenario-cabildo/; http://www.panoramio.com/photo/84164244; http://dwplive.com/projection-mapping/

Lo que diferencia estos eventos de sus antecesores es la manera en que el gobierno se ha hecho con lenguajes y gestos que le son ajenos y que, en ocasiones, los hacen parecer eventos de iniciativa popular como por ejemplo la convocatoria de marchas o festivales de hiphop en donde jóvenes graffiteros piden el desarme de las bandas organizadas: ¿Qué pasa cuando el Estado se "apropia" de estas formas de acción/desobediencia civil? ¿Las "invalida"? ¿Las banaliza? ¿O por el contrario es una muestra de la "modernización" de sus lenguajes?

Aunque no podemos dar respuesta a ninguna de estas preguntas, si podemos asegurar que estos actos son bastante susceptibles de manipulación o malas interpretaciones. Un caso que puede ilustrar lo anterior es lo ocurrido con la manifestación *Un millón de voces contra las FARC,* de iniciativa popular y apoyada por el ex-presidente de Colombia Álvaro Uribe. Si bien el propósito de esta marcha era aparentemente muy laudable por pedir el cese de los secuestros y asesinatos de la Guerrilla de las FARC, políticos de la oposición y familiares de algunos secuestrados vieron la marcha como mera propaganda política pro-Uribe y pro-guerra (ya que solo contemplaba el enfrentamiento armado como única solución).

Otra manera de expresión del poder estatal en la plaza, mucho más evidente, es la potestad legal que el Estado tiene sobre el espacio público y la cual se garantiza con una fuerte presencia policial y militar (no hay que olvidar que el Ejército es el "actor" político más activo durante el siglo XX en Latinoamérica). De hecho, muchas plazas latinoamericanas han sido valladas, cerradas y militarizadas, dificultando el acceso de los ciudadanos de a pie a edificios públicos y a la misma plaza. Sin duda alguna uno de los casos más dramáticos es el de Bogotá, en donde dos de las vías que dan acceso a la plaza tienen un pequeño cordón militar.

En Caracas la situación es un tanto diferente, pero igual de significativa. Desde 2002 (cuando tuvo lugar la primera gran concentración en contra del gobierno de Hugo Chávez) las manifestaciones que se realizan en la plaza son las oficialistas o las convocadas por el Gobierno. Por tanto, a partir del "gran paro cívico" (2002), las protestas en oposición al Estado se llevan a cabo en la Plaza Francia, ubicada en Altamira, una localidad que está bajo jurisdicción de la oposición.

4. Conclusión

Como hemos podido observar, la plaza mayor ha sido el medio a través del cual se ha expresado el poder estatal así como el ciudadano. Por medio de este espacio se han

reflejado los anhelos y deseos de las hegemonías y canalizado las tensiones que se generan en torno a las disputas de poder.

En la Colonia, la plaza mayor fue uno de los dispositivos con los que la Corona Española contó para el dominio y control de los territorios americanos. En ella se "adoctrinó" a los miembros de la sociedad colonial en un sistema de valores que estaba sustentado en la supuesta superioridad del hombre blanco, portador de la verdadera fe.

Durante el siglo XIX y con el objetivo de difundir las nueva ideología imperante, "la República", las élites usaron la plaza como un escenario en donde se exhibe lo que será incluido y excluido de la conformación del imaginario nacional. Aquí, las referencias a Europa fueron constantes y el reconocimiento a los pueblos aborígenes o afro-descendientes nulo.

Finalmente, entrado el siglo XX y tras casi un siglo de disputas civiles, el "ciudadano de a pie" logra *usurpar* el uso simbólico de la plaza que, hasta ese momento, había sido de uso privativo del Estado. Con un lenguaje simple y efímero como es el de las protestas, los graffitis, una ciudadanía sumisa y silenciada, empiezan a reclamar lo que le pertenece.

Pese al uso masivo de Internet (donde las fronteras son cada vez más indivisibles y los encuentros son virtuales), poseer el control simbólico de este espacio continua siendo vital para el domino de los imaginarios ciudadanos. Por tanto, hacerse visible en este lugar resulta esencial en la disputa del poder.

Bibliografía

Althusser, Louis (1992). *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Cansino, César (2000). "Estado" en Baca Olamendi L.; Bokser-Liwe Rant J.; Castañeda, F.; Cisneros, I. y Fernández del Castillo, G. (comp.) *Léxico de la política*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

— (2010). *La revuelta silenciosa: democracia, espacio público y ciudadanía en América Latina*. Puebla (México): Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Castells, Manuel (2012). *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Intenet*. Madrid: Alianza Editorial.

Delgado, Manuel (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la catarata.

Eliade, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno.* 2ª edición. Buenos Aires: Emecé Editores.

Fernández, Roberto (2011). "Política y espacio público: Ciudadanía radical en manifestaciones conmemorativas" en *De arquitectura*. Número 24, pp. 5-10. Disponible en http://www.dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/viewFile/26907/28473 (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Foucault, Michel (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. La reimpresión argentina. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

Gutierrez, R. (2003). "Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica siglo XIX" en Cornelles, V. (coord.), *La construcción del Héroe en España y México*. Valencia: Universidad de Valencia.

Obarrio, J. M. y Procupez, V. (2003). "Los nuevos movimientos sociales en América Latina" en *Explora las ciencias en el mundo contemporáneo,* pp. 2-16. Disponible en http://explora.educ.ar/wp-content/uploads/2010/03/CSSOC08-Los-nuevos-Movimientos-Sociales.pdf (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Pérolis, J.C (2000). *Una mirada desde la semiótica del deseo a la ciudad y a su plaza*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad Letrada.* Hanover: ediciones del Norte.

Ramirez, Julia (2014). Utopias artísticas de revuelta. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.

Rios, Daniel (2011). *La acción noviolenta como alternativa frente al conflicto armado en Colombia: los aportes de la Fundación cultural Rayuela.* Trabajo de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Rojas Mix, Miguel (2006). *La Plaza Mayor: el urbanismo, instrumento de dominio colonial*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

Romero, Jose Luís (1976). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. 2ª edición. México: Siglo XXI editores.

Silva, Armando (1986). *Una ciudad imaginada. Graffiti: expresión urbana.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

"Todos los 10 de cada mes, un hombre rinde a los muertos del conflicto en la plaza" en *El Tiempo.* 15 de septiembre de 2006.

CIUDAD Y ARTE EN BELGRADO: TRES APROXIMACIONES LITERARIAS (BOUVIER, MAGRIS, DRASKOVIĆ)

Pilar Andrade Boué
Universidad Complutense de Madrid

¿Cómo describir y cómo hacer revivir Belgrado? Capital de la antigua Yugoslavia y de la actual Serbia, ciudad-fénix por excelencia, ostenta un terrible récord: el de haber sido destruida y reconstruida más veces en la historia europea, es decir, haber soportado más urbicidios[1]. Se pueden retratar sus ruinas, su espíritu de supervivencia, su obligada juventud eterna. Se pueden explicar sus barrios, sus gentes; se pueden transcribir los ecos y el susurro de las huellas que dejó un rico y a veces triste pasado histórico.

En este trabajo hemos escogido analizar varios textos que hacen todo esto y más, desde tres puntos de vista distintos: el de un joven mochilero francés, el de un sesudo profesor e intelectual italiano, y el de un político y escritor serbio.

En cuanto al primero, nos referimos a Nicolas Bouvier, escritor, fotógrafo y explorador urbano, que con muy pocos medios recorrió varias partes del mundo y apuntaló una teoría del viaje que concibe éste como una apertura libre de la conciencia para dejarse moldear por cada nueva experiencia. Bouvier escribió en 1963 *Los caminos del mundo* (*L'usage du monde*), libro de referencia de los *routards*, que narra su peregrinaje desde Yugoslavia hasta Kabul en los años 1953 y 1954. Nos interesaremos sólo por la primera parte de su viaje, en que se instala en Belgrado.

Pues bien, quien imagine que Bouvier usa una pluma neorrealista para pintar una ciudad de posguerra marcada por el hambre y las penalidades[2], se equivoca. El Belgrado de Bouvier es, al contrario, un acogedor nido de

[1] 40 veces destruida, 41 reconstruida (Glumac, 1989: 21). A. Milićević propone una interesante teoría sobre el urbicidio de las ciudades yugoslavas, que no sólo habría manifestado el rechazo del modelo moderno encarnado en la urbe por parte de un modelo rural, conservador y nacionalista, sino que habría tenido un fuerte significado simbólico: demostrar que la convivencia pacífica era imposible (Milićević, 2001: 75-83).

[2] En 1941 Hitler indicó a la aviación alemana que destruyera en ataques sucesivos la ciudad de Belgrado. En dos días de bombardeos fueron destruidos o dañados 10.000 edificios (Glumac, 1989: 157). Los alemanes proyectaron una nueva planificación urbana que debía realizarse tras la guerra. Además, en 1944 Belgrado fue bombardeada por los aliados (Romero, 2015: 19). Recordemos asimismo que en 1999, durante la guerra de Kosovo, los bombardeos de la OTAN causaron daños sustanciales a la ciudad (Romero 2015: 20).

bohemia artística, muy modesta pero consagrada a la cultura. El barrio donde se asienta Bouvier junto con su amigo el pintor Thierry Vernet parece un pequeño Montmartre de antes de la gran conflagración, abierto a la experiencia insólita y cotidiana, al disfrute del acontecimiento minúsculo y de la vida *alternativa*. Aclaremos de paso que no se trata de Skadarlija, la parte antigua de la ciudad, donde se juntaban los poetas y artistas del siglo XIX y que visitan ahora los turistas, sino de un barrio periférico más allá del Sava, "un terreno lleno de bardas donde se levantaban algunos edificios deteriorados" (Bouvier, 2011: 18)[3]. Pero cardos y destartalamiento son factores irrelevantes para el narrador, agradecido sobre todo porque la acogedora sociedad de pintores serbios ha reservado en ese lugar un viejo taller para uso de los dos franceses. Y aunque el olor de pintura ahogue, el somier esté reventado y la cisterna del inodoro no funcione bien, "era tan natural" (Bouvier, 2001: 18) que Bouvier contempla feliz las estrellas a través de la ventana rota. Alguien que puede connotar positivamente una medianoche del mes de julio belgradense, donde las temperaturas pueden alcanzar los 42 grados centígrados ("En la calle todavía cálida reinaba un silencio amable", Bouvier, 2001: 15), bien puede apreciar también unos locales, antaño campos de concentración, reconvertidos en hogar de artistas becados por el gobierno. Apreciarlos al menos durante las primeras semanas.

Ese barrio bohemio alberga, además de pintores, a ceramistas, acuarelistas, escultores, acordeonistas, escritores y periodistas. Son gente solidaria y amable, siempre dispuesta a ayudar y a ofrecer una cena en cuanto ganan algo de dinero. Encarnan perfectamente el estereotipo reflejado en *La Bohème* de Puccini, sólo que con queso, sandía y vino blanco, en vez de carne asada, pastel y Burdeos – y con paludismo en vez de tuberculosis.

De este modo, el extrarradio no tiene confort pero sí una particular bonhomía. No es jungla más que por las hierbas campestres (verdes, no amarillas) que crecen por doquier, entre las chabolas y las tascas; esta proximidad del campo ha dotado a Belgrado de una magia y un misterio especiales (Bouvier, 2001: 26). Sus habitantes no tienen tanto ganas de *parvenir*, de triunfar en la sociedad, como de vivir sin sobresaltos conservando el arte como oficio. Porque poseen una sabiduría de la vida (he aquí su secreto) cosechada en la experiencia de la guerra: "Dios sabe que vivían miserablemente, pero los años negros de la ocupación y la guerra civil les habían enseñado el precio de la amabilidad" (Bouvier, 2001: 19).

Latente en esta buena valoración descubrimos también una mitología muy stendhaliana que distingue entre lo francés y lo serbio. En Francia se hace cultura en maceta, horticultura intelectual (Bouvier, 2001: 25), y la creatividad es raquítica porque pesan sobre ella siglos de civilización... y toneladas de dinero. El serbio en cambio, privado de casi todo, busca lo esencial, es decir, la cultura en cualquiera de sus formas; respeta a los artistas como a "intercesores o ensalmadores" (Bouvier, 2001: 25). El lector que espere la fórmula lapidaria y muy micheletiana que oponga a la fría élite intelectual el calor del pueblo, la tendrá: "En Serbia tienen un tesoro de generosidad personal, y a pesar de todo lo que aún falta, es un país acogedor. Francia puede muy bien ser el cerebro de Europa., como a los serbios les gusta repetirnos, pero los Balcanes son su corazón y nunca lo apreciaremos lo suficiente" (Bouvier, 2001: 24). No puede sin embargo Bouvier dejar de comentar, desde su lógica francesa, un punto flojo de ese estilo de vida serbio: la pobreza intensa desactiva la coquetería femenina. *Ellas* no llevan tacones, tienen las manos agrietadas y se ponen vestidos de colores desvaídos.

[3] Se trata de Saïmichte, concebido como feria de exposiciones, pero que posteriormente se usó como campo de concentración.

El choque de culturas implica además que estrategias válidas en un espacio francés no lo sean en el espacio belgradense. Como servirse de estereotipos culturales para conquistar a las mujeres (*un francesito como yo les encantará*), o emplear un discurso anticatólico para epatar al burgués, cuando en Belgrado el gobierno paga a los periodistas para que escriban contra el Vaticano (Bouvier, 2001: 29).

La geografía urbana está, por otra parte, marcada por un estilo administrativo "que ya ha dejado de ser moderno y parece que nunca ha sido antiguo" (Bouvier, 2001: 27), y cuyos elementos característicos son el edificio del ayuntamiento, el de correos, y las avenidas sombreadas por acacias. Lo original en este conjunto consiste en la combinación de símbolos estatales y religiosos: la estrella roja estampada en lo alto de los inmuebles alterna con campanarios bulbosos y, en los cementerios, las tumbas tienen grabadas las mismas estrellas pero los familiares depositan sobre ellas cruces y cirios encendidos (Bouvier, 2001: 30). Por su parte, en las orillas de Sava proliferan pequeñas fábricas que marcan el paisaje urbano de la periferia. El panorama, en su conjunto, no resulta muy estético, pero Bouvier lo justifica argumentando que la celeridad histórica impidió que se trabajara "los mil detalles que componen la fineza de la vida urbana" (Bouvier, 2001: 27), y que por tanto (ahora sí que asoma el lado oscuro de Belgrado) las calles parecen más *ocupadas* que habitadas, no hay rincones pintorescos, y los escaparates exhiben ropa fea y de mala confección.

Estos indicios negativos crecerán progresivamente y, al cabo de unas semanas, descubriremos otra verdad sobre Belgrado desde la perspectiva de un Bouvier ya cansado de la libertad en la miseria: la ciudad polvorienta es en el fondo un desorden de casas dispersas entre dos ríos, un campamento antiguo (Bouvier, 2001: 33). Entre la fauna de sus habitantes hay conserjes desconfiados como nutrias, traperos semejantes a hurones y quincalleros que zumban como abejas entre sus trastos inservibles (Bouvier, 2001: 19 y 20). Huele a melón, aceite de máquina, jabón negro, col y excrementos. En definitiva, "la ciudad era como una herida que debe supurar y apestar para curarse" (Bouvier, 2001: 47).

Pero dejemos aquí al mochilero voluble y examinemos los textos sobre Belgrado escritos por alguien en las antípodas: el escritor, traductor y profesor universitario Claudio Magris, que en España ha sido galardonado con la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2003) y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (2004). Fiel a uno de los elementos nucleares de su reflexión, Magris subraya como fundamental el carácter de frontera de Belgrado, que separaba geográfica y simbólicamente Serbia del Imperio austrohúngaro. Para un Habsburgo, detrás del Danubio comenzaba el Islam, como para un francés África empezaba más allá de los Pirineos. Los serbios, por su parte, reivindican haber detenido a los árabes en las puertas de Europa –como los franceses se apropian también del *mérito* de haberles puesto freno con Carlos Martel. No olvida Magris que la blanca fortaleza de Kalemegdan simboliza ese carácter fronterizo de la ciudad– el ojo del intelectual se ha fijado en uno de los poquísimos monumentos que aún quedan en pie.

Ciertamente Belgrado, sin patrimonio histórico destacable, no ofrece un sólido agarre a la mirada culta, "se resiste a ser retratada" (Magris, 1997: 305). Magris debe detenerse por tanto en el anverso de ese patrimonio ausente: en el humus que el paso de las civilizaciones han ido dejando, el substrato formado por el curso y transcurso de tiempos y pisadas. Substrato que no es por tanto visible sino simbólico, y que suscita la ensoñación de Belgrado en tanto que condensado "plurinacional, o sea constituido por una plurinacionalidad irreductible a una dimensión unívoca o predominante" (Magris, 1997: 305). Por ello mismo piensa Magris, acudiendo a su leitmotiv, que Belgrado es una ciudad genuinamente

representativa del policultural imperio autro-húngaro, y que Tito se parece al emperador Francisco José (Magris escribe en 1986, año en que aún gobierna el mariscal) en tanto que pretende recoger el testigo del *Volkgeist* danubiano (Magris, 1997: 305). Con sus propias palabras.

A semejanza del habsbúrgico, el mosaico yugoslavo es a un tiempo imponente y precario, desempeña un papel muy relevante en la política internacional y tiende a frenar y suprimir sus propios impulsos disolventes interiores; su solidez es necesaria para el equilibrio europeo y su eventual disgregación sería ruinosa para éste, como la de la doble monarquía lo fue para el mundo de ayer (Magris, 1997: 305).

Palabras proféticas escritas a la víspera de las guerras yugoslavas. Pero para el escritor italiano Belgrado *ya* era en 1986, por su incipiente aceptación del consumismo y del simulacro, "escenario [del] carrusel de las desilusiones" (Magris, 1997: 306).

En fin, no nos sorprenda que Magris dedique más atenciones a la competidora Zagreb (ciudad ex-nazi desde la perspectiva serbia, como veremos en Drasković), "corazón" de la "sabiduría de esa Mitteleuropa" (Magris, 2008: 152), cuyos vestigios barrocos permiten más fácilmente una poética urbana que, como la de Magris, busca la experiencia y juicio puro estéticos.

Profundamente divergente de esta perspectiva es la de Vuk Drasković, nativo de Serbia. Drasković, político y escritor, fue el opositor fundamental de Milosević (quien atentó contra él en dos ocasiones e hizo que fuera torturado otras dos), ministro de Asuntos Exteriores entre 2004 y 2007 y, pese a esta activa y arriesgada vida pública, milagrosamente escribió de ocho novelas[4]. Abordaremos aquí la representación de Belgrado en una de ellas, *El doctor Arón*, escrita en 2009 y que centra la intriga en torno a la muerte del mariscal Tito en 1980. Comienza la novela en un lluvioso abril y finaliza en septiembre, habiéndose producido la muerte del dictador en mayo. La ciudad está metonimizada en la tertulia del psiquiatra Arón Todoric (nombre que desde nuestra perspectiva castellana puede tener una lejana resonancia visigótica), eminente personaje ya jubilado que recibe diariamente las visitas de una élite significativa. Dicha élite se compone de académicos, escritores, profesores universitarios, abogados, periodistas, ajedrecistas, antiguos prisioneros políticos y militares de alta graduación, pero también ex matones de cárceles o un joven americano extraviado que recuerda su vida durante la Primera Guerra mundial. El lado artístico viene representado por, además de los escritores, un profesor de bizantología y otro docente que es una eminencia en pintura medieval (Drasković, 2010: 13).

El ambiente de esta tertulia de Belgrado nos hace retrotraernos al medievo y a la *Stultifera Navis*, *Nave de los locos*, o al *Elogio de la locura* erasmiano. Insertos en el texto aparecen, además, sueños y visiones del psiquiatra, al modo del recurso retórico medieval.

El grupo de personajes entona un concierto de voces que alterna lo absurdo y lo delirante con el discurso sensato y crítico, y sobre el que truenan las palabrotas y vociferaciones de Arón. Los temas que se debaten en las tertulias abarcan desde la política hasta el patrimonio cultural, pasando por el espiritismo teórico y práctico.

La elección de este grupo peculiar como protagonistas de un relato obedece sin duda a la conocida impunidad de los locos: cualquiera de ellos "estaba loco y eso le permitía afirmar lo que quisiera, [y] decir barbaridades contra

[4] Maticemos que, en sus inicios, el partido que Drasković lideraba estaba muy próximo a la Guardia Serbia, organización paramilitar formada por agitadores y gansters (Norris, 2009: 163).

cualquiera" (Drasković, 2010: 68). Impunidad que en este caso permite una mirada crítica hacia el pasado y presente belgradense. También entronca la figura del loco con la del idiota de raigambre dostoievskiana, el hombre franco y sin hipocresías que es, a su manera, un genio mal adaptado a la vida social (Drasković, 2010: 164).

Drasković caracteriza a la ciudad, de entrada, como un Estado totalitario, puesto que su efecto inmediato es provocar manía espiatoria en los ciudadanos, es decir, la sensación de ser espiado o de llevar micrófonos implantados en el cogote, como piensa el primer paciente de Arón (2010: 11). De todas las libertades, la única que permitida es la sexual, había afirmado el psiquiatra en 1968, durante un enardecido discurso en la Facultad de Derecho (Drasković, 2010: 177).

En segundo lugar, la ciudad viene definida por su prisión, cuya importancia justifica que sea uno de los pocos espacios externos a la consulta descritos en la novela. La cárcel y centro de torturas recibe el apodo de *Sing-Sing* en alusión al penitenciario del estado de Nueva York, y en ella será internado un escritor del círculo de Arón, Gavrilo, que tiene rasgos biográficos del propio Drasković. Gavrilo experimentará la peligrosidad de la prisión en un descenso digno del Memnón de Voltaire que le lleva del calabozo a la enfermería y casi a la tumba.

Planea en la ciudad, en tercer lugar, la sombra de Goli Otok, *la isla desnuda*, es decir, del campo de concentración abierto por Tito para los comunistas yugoslavos partidarios de Stalin que se le enfrentaron en 1948 (Drasković, 2010: 17-18 y 54 ss.). También planean las sombras de otros campos de concentración, como el horrendo Jasenovac (Drasković, 2010: 65), superior en espanto y sufrimiento al propio Auschwitz.

Geográfica y paisajísticamente, la ciudad está surcada por dos líneas serpenteantes de varios kilómetros: la de aquellos ciudadanos llorosos que se acercaron al Parlamento para dar el último adiós al cadáver de Tito (Drasković, 2010: 66 y 76), y la de la comitiva fúnebre que condujo el féretro a la preciosa casa de las flores del mariscal, expropiada a un arquitecto burgués enemigo del pueblo (76 y 81).

No obstante, la imagen de Belgrado viene dada especialmente por su fauna urbana: se trata de una ciudad-mosaico compuesta de teselas de tipo muy diverso. Aquellas que pertenecen a tonalidades políticas engloban varios colores. Hay partidarios de Tito y opositores al mismo, como los comunistas estalinistas que fueron perseguidos por no secundar el alzamiento de Tito contra Stalin en 1948. Hay *ustachi* croatas, seguidores de Ante Pavelic, aliados de los nazis y fascistas durante la Segunda Guerra mundial. Y están además quienes apoyaron a Draza Mihajlovic, líder serbio monárquico anticomunista, antifascista y antipartisano (antititoísta), que fue traicionado por los aliados después de 1945 cuando éstos pactaron con Stalin la entrega de Yugoslavia al presidente ruso (Drasković, 2010: 64). Todo un rompecabezas político emponzoñado con el paso de los años y camuflado por la mano férrea de Tito. En la tertulia de Arón un abogado croata se siente croata más que yugoslavo, pero su novia, que es bosnia y musulmana, sí se siente yugoslava (Drasković, 2010: 104-105). Para colmo, sobre todos ellos sobrevuela el águila napoleónica, representada por un arquitecto paranoico que cree ser el general corso-francés.

Pero la mampostería belgradense también se refiere a las creencias religiosas. Creencias ahora manifiestas, pero reprimidas hasta los años 60 por el régimen, y que hacen codearse a los ortodoxos con los católicos, los musulmanes y los judíos, desde luego, pero también con el ateísmo científico. El punto máximo de la aleación viene de nuevo representado por el psiquiatra protagonista. Arón es de confesión ortodoxa pero recibe en su consulta a personalidades de las otras confesiones también, y tiene

buenos amigos científicos increyentes. En su viaje a Israel reflexiona abundantemente sobre la inflexión entre judaísmo y cristianismo, pero combina estas experiencias con la idea de una posible comunicación con los muertos a través de portales cósmicos del tiempo, uno de las cuales se sitúa precisamente en su casa de campo. En esta casa ha instalado un laboratorio en el que los trabajos científicos alternan con los viajes mentales a través del tiempo, operados mediante acumuladores electromagnéticos que se conectan a la epífisis (Drasković, 2010: 131).

Por cierto que esta casa campestre introduce un aspecto de Belgrado poco común por lo idílico, el lado Bougival o de El Pardo, espacio de residencia secundaria de la burguesía acomodada, eso sí, algo más rústico que los anteriores.

Volviendo a la mezcla religiosa, señalemos que Drasković establece además un vector de paralelismos entre la cultura judía y la serbia ortodoxa, que comienza con la afirmación: "se me ha pegado el virus serbio-judaico de ver en el sufrimiento y las vejaciones permanentes una divina recompensa" (2010: 27), y que será retomado en varios momentos de la novela.

Por otra parte, la muerte de Tito es ocasión de precisar, por parte del autor, otra de las marcas de la identidad yugoslava: el alcoholismo grupal, concretado en simpáticas pero peligrosas borracheras festivas, donde "el amor, el odio, la envidia, la enfermedad y la duda pueden hincharse hasta estallar como globos" (Drasković, 2010: 80).

La presencia de un viento llamado *kosava* permite completar el retrato identitario con precisiones sincrónicas y un recorrido histórico. Entre las primeras destaca la percepción de una ciudad blanca y transparente, purificada por el viento de Panonia (Drasković, 2010: 110). En el segundo se recuerdan desde su origen celta hasta la Segunda Guerra Mundial, recordando la comparación que hizo Constantino el filósofo entre Belgrado y Jerusalén (vemos que continúa el paralelismo serbo-judaico), su largo periodo de ciudad-cuartel, o su calidad de frontera entre Asia y Europa. Pero se insiste especialmente sobre el sufrimiento soportado por la ciudad, cuyo blancor es finalmente palidez por la muerte y el espanto (Drasković, 2010: 111), cuya lluvia son las lágrimas de los cautivos torturados. En lo que luego se convierte en informe redactado por Arón se explica asimismo la europeización de la ciudad, sus relaciones crecientes con Viena, San Petersburgo, Berlín o Trieste, y el cambio tan rápido en la primera mitad del siglo XIX, que produjo un "aturdimiento prooccidental": los belgradenses sacaban el paraguas cuando llovía en París (Drasković, 2010: 114). Finalmente, conservando la metáfora metereológica, Arón concluye que un tornado rojo entró en colisión con el viento kosava y trajo precipitaciones que duraron varios años y causaron daños casi irreparables (2010: 114-115). Más tarde, al abordar la juventud del verdadero amor de Arón, apuntará el narrador que Belgrado también fue ciudad de asilo para los artistas y científicos rusos huidos del bolchevismo, durante el periodo de entreguerras:

> A ella llegaron directores de teatro y actores, matemáticos, arquitectos y compañías de ballet, químicos, generales, periodistas y escritores de aristocrático San Petersburgo (…). Les encantó Belgrado y su nuevo entorno, del que pronto se convirtieron en la élite espiritual, científica y empresarial que habían sido en Rusia antes de la llegada de los bolcheviques (Drasković, 2010: 172).

Por otra parte, la figura de Arón es metonimia de muchas de las características de la sociedad belgradense. En primer lugar por sus ya comentadas polifacéticas creencias religiosas, simbolizadas espacialmente por su segunda residencia y su consulta, situada cerca de la mayor iglesia de Belgrado (Drasković, 2010: 7). Pero sobre todo por su origen: hay leyendas urbanas que apuntan a una procedencia judeosefardí, aunque también se dice que su nombre proviene de un teniente reservista del ejército

serbio (Drasković, 2010: 26-27). El articulista que, al final de la novela, desmitifique al psiquiatra, afirmará que en realidad procede de un converso al islamismo y que sus padres, descendientes de ese converso, "le impusieron aquel glorioso nombre judío [Arón] para borrar sus orígenes islámicos y acercarlo a las orillas serbias y cristianas a través del puente de Moisés" (Drasković, 2010: 221)[5].

Como vemos, su posible arabismo es un baldón que impide que el psiquiatra se erija en mito serbio. El narrador había, no obstante, dado variadas pistas para que el lector lo construyera con un capital simbólico importante. Desde el comienzo se afirma que "El mito acerca de él, como loco o como genio, se había extendido mucho antes de que cumpliera los sesenta y cinco años" (Drasković, 2010: 8). También desde un comienzo observamos cómo los silencios del personaje y su forma abrupta de expresarse impiden definirlo a través de su discurso, de modo que su figura está rodeada de cierto misterio. Además, se dice de Arón que es un monumento andante (Drasković, 2010: 68). Monumento que, al morir Tito, libera al escritor Buric de la prisión y se erige como "la única persona a la que el Estado temía y contra la que no podía hacer nada" (Drasković, 2010: 68). En fin, puede ensoñar mitos serbios en sus viajes astrales, especialmente el de la batalla de Kosovo de 1389[6], y recibir, antes de morir, la revelación de qué ocurrió verdaderamente en ella (2010: 267-273).

Drasković parece sugerir además, a través de Arón, que el serbio ideal no toma partido por nadie en concreto o, mejor dicho, toma partido por todos a la vez:

> Durante toda mi vida estuve del lado de los perseguidos. Del lado de los comunistas en mi juventud; a favor de los chetniks y los anticomunistas cuando los comunistas empezaron a aplastarlos (…) ¡Me cago en la madre de todos y todas y apoyo a todas y todos! (Drasković, 2010:157)[7].

Lo cierto es que el carácter ejemplar del psiquiatra se aprecia igualmente al analizar el paralelismo entre la evolución de su tertulia y la evolución de la ciudad de Belgrado. Así, en sus primeros momentos, los pacientes de la tertulia debaten, por ejemplo, sobre los frescos del monasterio de Decani, perfectamente conservados a través de los siglos, testimonio del siglo de las luces medieval del imperio serbio (Drasković, 2010: 22-23). Pero este interés por lo artístico se verá paulatinamente desplazado por los asuntos políticos, después de la muerte de Tito. De modo paralelo aunque inverso, Arón se desembaraza de su trauma al confesar que llegó demasiado tarde a Belgrado por la muerte de su madre, descubriendo que ésta había sido enterrada viva. Desde entonces ya no usará el lenguaje malsonante que camuflaba su trauma, pero tampoco tendrá ya fuerzas para vivir mucho tiempo. Existen puntos en común entre este proceso y el de la ciudad, cuya paz frágil se romperá cuando estallen las guerras yugoslavas, desvelando el *trauma no verbalizado* que aún hacía imposible el entendimiento entre todos los urbanitas y, por supuesto, todos los habitantes de la antigua Yugoslavia.

Una red de metáforas expresa, de hecho, la inminente disolución del país: Yugoslavia es comparada con el Titanic (Drasković, 2010: 38), agoniza como un enfermo (2010:

[5] La asociación Arón-Moisés quizá reenvíe al oratorio compuesto por Schönberg que lleva el mismo título (*Arón y Moisés*, y no *Aarón y Moisés*, en alemán *Moses und Aron*, por evitar trece letras en el título).

[6] Draskovic está quizá retomando en clave irónica el uso de la batalla de Kosovo para exaltar el nacionalismo belicista serbio, tal y como hiciera Milosević en su tristemente célebre discurso de Gazimestán de 1989.

[7] Frente a la opinión de Tito que transmite el narrador: "A ver si me entiendes, cómo decirlo, la historia nacional serbia es hegemonista… cómo decirlo, llena de crímenes contra otros pueblos" (Drasković, 2010: 20).

215), es un lago helado en que el hielo se resquebraja (2010: 213), tiene "heridas mal cerradas" (2010: 214), se asemeja a un volcán de libertad que va a estallar o a un río cuya "crecida arrasaría todo a su paso y no habría presa ni canalización alguna capaz de retenerla" (2010: 214).

Afirma Ricardo Ruiz, en uno de los pocos trabajos publicados en castellano que alude al texto que analizamos, que el estado de ciudad con traumas ocultos de Belgrado impide atribuir a la novela de Drasković una *yugonostalgia* como la que existe en otros autores serbios (Ruiz, 2011: 9). No hay en efecto sentimiento de añoranza de la seguridad y estabilidad del periodo de Tito. Es más, en opinión de Ruiz, *El doctor Arón* resume y actualiza "una mitología cosmopolita y moderna de la ciudad que la emparenta más con las grandes capitales centroeuropeas de Mitteleuropa (Viena, Praga y el espacio danubiano en el sentido de Magris)" (Ruiz, 2011: 12). No obstante, en nuestra opinión, más que de cosmopolitismo puede hablarse, en todo caso y como ya hemos explicado, de multiculturalidad balcánica, pues al margen de la presencia de los rusos, no se mencionan habitantes no yugoslavos o albaneses en el texto, aparte del presunto americano que resulta ser, en la anagnórisis final, un serbio. Eso sí, la proximidad de Belgrado con Viena puede deducirse de la presencia constante de lo judío enlazado con el psicoanálisis (o sesiones de terapia en general) del doctor.

Los tres textos analizados proporcionan, en suma, otras tantas visiones de la capital serbia que, a pesar de la heterogeneidad de sus perspectivas, coinciden en señalar algunos rasgos predominantes. El primero de ellos consistiría en la importancia de la práctica artística y del conocimiento del patrimonio cultural por encima del confort material, así como el interés relativamente bajo por ese confort frente a la lucha política, que sí moviliza a los habitantes belgradenses.

El segundo rasgo común que estos textos destacan en la capital de la exYugoslavia sería el carácter de frontera o *limes*. En Belgrado termina el yo y comienza el nosotros, lo francés da paso a lo extranjero, el imperio danubiano anuncia el turco, la cordura está separada de la demencia por un delgado velo… e incluso la paz agonizante deja ver a lo lejos la guerra. La singularidad plurinacional se une a esta característica para convertir a la ciudad en un complejo *patchwork*.

En fin, el tercer rasgo de la "ciudad blanca" reside en la presencia de sus ausencias: ausencia de monumentos, ausencia de memoria histórica[8] y, al morir Tito, ¿ausencia de una voluntad de convivir? ¿Ausencia de una unidad contra los intereses de grandes potencias extranjeras que deseaban el desmembramiento de Yugoslavia?[9] Todo ello ofrece la imagen de una urbe con heridas en la geografía y en la psique de sus habitantes. Heridas que, esperémoslo así, ya estén cicatrizando.

Bibliografía

Bouvier, Nicolas (2001) [1963]. *Los caminos del mundo. Viaje desde Yugoslavia hasta la frontera con la India*. Barcelona: Península.

Drasković, Vuk (2010). *El doctor Arón*. Madrid: Endymion.

[8] Señalada por la mirada del extranjero Bouvier, quien comenta asimismo la elección del olvido para hacer posible la convivencia (Bouvier, 2001: 31).

[9] Aludimos a la espinosa cuestión de las causas de las guerras yugoslavas, permitiéndonos aquí remitir como botón de muestra a dos importantes obras proserbias, *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina, o justicia para Serbia* de Peter Handke, publicado en 1996, y *El juego de la mentira. Las grandes potencias, Yugoslavia, la OTAN y las próximas guerras* de Michel Collon, publicado en 1998.

Glumac, Slobodan (1989). *Belgrado*. Jugoslovenska Revija.

Magris, Claudio (1997). *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.

— (2008). *El infinito viajar*. Barcelona: Anagrama.

Milićević, Aleksandra (2001). "Guerra urbicida en Yugoslavia. ¿Por qué fueron destruidas las ciudades de la antigua Yugoslavia?" en Roque i Alonso, Maria Àngels (ed.), *Nueva antropología de las sociedades mediterráneas. Viejas culturas, nuevas visiones*. Barcelona: Icaria.

Norris, David A. (2009). *Belgrade. A cultural history*. Oxford University Press.

Romero, Eladi (2015). *Belgrado*. Barcelona: Laertes.

Ruiz de la Serna, Ricardo (2011). "Belgrado imaginada: cine y literatura en la serbia post Milosevic" en *Actas del II Congreso Internacional Sociedad Digital*, *Icono 14*. Nº 8, pp. 1-14. Disponible en http://www.ocs.icono14.es/index.php?conference=2ccc&schedConf=2cc&page=paper&op=viewFile&path%5B%5D=449&path%5B%5D=230 (última consulta: 15 de octubre de 2015).

EN RED-ARTE EN LA CIUDAD

María Jesús Aparicio González
Universidad CEU San Pablo

1. Introducción

1.1. Desenredar el primer nudo: ¿El artista en la ciudad o deberíamos decir la ciudad en el artista?

Las primeras vanguardias artísticas europeas originadas en los inicios del siglo XX, no hubieran podido concebirse en otras ciudades que no fueran París, Dresde, Múnich, Milán, Roma, Ámsterdam, Copenhague, Londres, y posteriormente Nueva York. De cada una de ellas, algunas avanzadillas plásticas supieron captar el ambiente cultural, los favores que ofrecían los mecenas, los marchantes y los coleccionistas. Y al contrario, otras, el desprecio que sentían por las ciudades históricas, por los mecenas, marchantes y coleccionistas. Durante sus fugaces vidas, –aproximadamente dos décadas, aunque es difícil delimitar con precisión su persistencia temporal–, desde estos centros artísticos –distanciados espacialmente–, bajo diferentes códigos: optimistas o desesperados, la praxis revolucionaria implícita en éstas tendencias, coincidió en cuestionar y combatir con agresividad y violencia, la impenitente estética del arte del pasado.

Por esta razón, desde las capitales occidentales y las del Este de Europa, los pioneros: Expresionistas, Dadaístas, Futuristas y Cubistas, supieron somatizar el estrés psicológico al que la guerra les había sometido, creando novedosos y experimentales lenguajes, con el fin de provocar e inducir la transformación del mundo real. En este marco social, conflictivo y cáustico *la tradición de la ruptura* con la perspectiva moral de resacralización del arte, pudo liberarse y derribar al castrante e institucionalizado arte burgués, a su público y a los valores sociales y culturales que para ellos, éstos últimos representaban.

1.2. ¿Montaña o Rascacielos?

Los lenguajes arquitectónicos de los inicios del siglo XX, al igual que los de sus homólogos plásticos, persiguieron la ruptura con la tradición: el *Jugendstil.* En pro de una estética cartesiana, consideraron que el verdadero significado de la arquitectura era: la función.

El *Movimiento Moderno* –con una sorprendente repercusión en lo compositivo y lo artístico–, surgido tras la Gran Guerra Europea y que sobreviviría unos setenta

años, estuvo marcado conceptualmente al igual que las expresiones plásticas, por su carácter frío y en parte desolador. Con sus renovados lenguajes, racionalistas y protorracionalistas, aunque con escasa calidad cívica, supieron configurar sublimemente novedosos diseños arquitectónicos en las recién rehabilitadas ciudades. Las intenciones creativas de Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier. Loos, Breens, Perret, entre otros, bajo una prefiguración cubista de composiciones geometrizadas y el influjo de materiales industriales como el hormigón armado, el vidrio, el acero, etc., darían a luz una conformación original de los espacios urbanísticos, que sobreviviría y se expandiría por el mundo como si de una doctrina "subversiva" se tratara. "La voluntad artística elimina también aquí esas dificultades aparentemente insuperables, dotando con un refinamiento genial a esos materiales abstractos de una impresión de corporeidad… En cada material residen posibilidades artísticas" (Gössel y Leuthausër, 1960: 135-139).

Consecuentemente, la imprescindible internacionalidad del requerido proyecto derivaría, en primer lugar, en una arquitectura de metodologías útiles, como la concebida por la Bauhaus de Weimar en 1919, bajo la dirección de Walter Gropius: "Nosotros exigimos influencia y colaboración en todas las tareas de la arquitectura como asunto público: urbanismo, colonias de viviendas, edificios públicos de la administración, de la industria y del bienestar del pueblo" (Dempsey, 2002: 304) y por otro, que ésta fuera profundamente cosmopolita, y con capacidad de reubicarse en cualquier país del mundo.

Paradójicamente, –a los pintores expresionistas, cubistas y *fauves*–, la ciudad –no era el caso de los futuristas, dadaístas o constructivistas rusos–, les provocaba presión y tristeza existencial. Prueba de ello, son las mareas humanas sumergidas en hostiles arquitecturas de Grosz, las ciudades de planos angulosos transitadas por autómatizados personajes de rostros desfigurados de Kirchner, o los hombres abatidos, pensativos, casi agónicos esculpidos por Lehmbruck.



Fig. 2 – George Grosz. *Metrópolis* 1916-1917. Fuente: Museo Thyssen Bornemisza. Madrid

Como resultado, "No era la ciudad un espacio cálido que admitiera plenamente al poeta que quería ser poema. Le requería para que fuera un digno marginado o un intelectual del sentimiento, para que paseara sus extravagancias y sus miedos como en un espectáculo más". Por ello, la búsqueda de la mítica y alegórica ciudad a la que se refiere Pere Pena, para algunos supuso abandonar "los caminos experimentados" y deambular por otros puertos y territorios lejanos, que les garantizaban "la "supervivencia". Sometidos, a cierta inspiración platónica, y abrumados por las descomunales metrópolis, se sirven del "viaje" –de ecos románticos–, para satisfacer sus preocupaciones existenciales y cómo no: artísticas.

En este contexto, parece oportuno referirse al binomio configurado por Franz Marc (1880-1916) y Wassily Kandinsky (1866-1944): *Der Blaue Reiter*. El precursor de la abstracción lírica se mostraba –a partir de 1913– vehemente ante la defensa de la separación del artista y la sociedad contemporánea. Incluso se reafirmaba en una reiterada voluntad de ser totalmente ajenos a ésta:

> En otras épocas el arte era el fenómeno que hacía fermentar la masa del mundo: esas épocas hoy quedan lejanas. Hasta que regresen, el artista debe mantenerse distante de la vida oficial. Este es nuestro rechazo libremente decidido contra los ofrecimientos que el mundo nos hace. Nosotros no queremos confundirnos con él… (De Micheli, 2006: 101).

Camuflarse en otros parajes incontaminados por "el progreso" propio de la civilización occidental, reinventarse idealmente al modo de los chamanes y magos de culturas primitivas era el propósito. Sin embargo, el destino de los arquitectos era otro: "semejante representación otorga indirectamente al arquitecto el papel de demiurgo, y a la civilización tecnológica, el carácter de un destino" (Subirats, 1986: 126).

> La búsqueda del "estado original" de lo natural, donde el hombre existe en irrompible creatividad en consonancia con el mundo de los animales y las plantas, los elementos naturales y los símbolos cósmicos es tan vieja como la civilización misma… Ya en el siglo XIX la huida de la ciudad se convierte en posibilidad de regeneración psíquica y física (Neumann, 1986: 98).

En consecuencia algunos artistas plásticos se autoexiliaban, tal como había hecho unos años antes Gauguin asentándose en la Martinica y en la Polinesia Francesa siguiendo el mito rousseauniano del buen salvaje. Categoría reinterpretada del hombre moderno que asumirían: Kandinsky en su periplo por el norte de África, Klee y Macke por Túnez, Nolde a Japón y a los mares del Sur, Pechstein a China y las islas de Palaos, Segall a Brasil y Jean Dubuffet a Argelia (Piscitelli, 2012: 6-7).

Pero si mañana tratamos de buscar en el arte una nueva dimensión, deberemos explorar asimismo nuevos espacios que confieran a nuestras obras un carácter sin par; espacio como el cielo, el mar, el Antártico, los desiertos. Y en ellos se asentarán, como islas artificiales, las reservas del arte (Rurhberg, 2000: 579).

Los nuevos apátridas, se instalaban provisionalmente en desarraigados parajes, –símbolo de una pretendida carencia identitaria–, por su pureza, exotismo, ingenuidad, cromatismo…, y a éstos los convertirían en protagonistas y responsables de las más exclusivas y significativas manifestaciones artísticas realizadas hasta unos pocos años antes del inicio de la II Guerra Mundial.

1.3. Hacer botánica en el asfalto

Por otra parte, las ciudades modernas, cambiantes y extrañas seguían abriendo sus puertas a otras generaciones de artistas, emigrantes voluntarios en busca de inspiración. Éstas se convirtieron en imanes y espejos proyectantes de sus insistentes inquietudes. En ellas afloraban las intenciones, las novedades, las similitudes y los contrastes entre los sentimientos y expresiones de las diferentes y en algunos casos sufrientes personalidades: "Al fondo de los bosques, encerrado bajo esas bóvedas similares a las de las sacristías y las catedrales, pienso en nuestras sorprendentes ciudades, y la música que rueda sobre las cumbres me parece la traducción de las lamentaciones humanas" (Baudelaire, 1981: 9).

Y a la vez, la ciudad moderna se mostraba ante ellos como espacio tanto más de oportunidades que de penurias: "La calle, amigo mío, es vestida sirena, que tiene luz, perfume, ondulación y canto, vagando por las

calles uno olvida su pena, yo te lo digo que he vagado tanto… el mundo un torbellino pasa como rodando, tú mismo eres más que otra cosa que rueda" (Bocannera, 2013: 4).

Estos artistas urbanos se posicionaron ante la creación desde visiones más pragmáticas que los anteriores. La ciudad crecía de forma ilimitada, compleja, y deshumanizada. Es por ello, que el movimiento, dinamismo, furor, "imaginación sin hilos" y tecnicidad se hicieran presentes en las obras de los más modernos: "con nosotros empieza el reinado del hombre sin raíces, el hombre multiplicado que se mezcla al hierro, se nutre de electricidad". Ya no buscan en la naturaleza –su sumo protagonismo en materia del arte había llegado a su fin–, una proyección mística o identitaria de su conciencia de artista. Sus creaciones se imbuían en el día a día, en lo cotidiano: la esencia propia de artista urbano.

La contribución de la nueva arquitectura a este proceso de cambio fue muy significativa. Las máquinas –los coches– eran tan protagonistas de la ciudad como los individuos. El arte pasaba "a ser no la evasión ni el canto de la vida, sino la negación superadora de la vida" (Baudelaire, 1981: 10).

"No se trataba de un desafío, de esa actitud ofensiva propia de la siguiente generación, sino de una teoría de lo moderno, en la que no se citaba, pero se adivinaba, un nuevo público". Ese nuevo público no ha de pertenecer a un estamento social determinado, como la nobleza guerrera en la época de Homero, ni tampoco a un círculo de intelectuales u hombres sensibles y cultivados, como en la época romántica. El nuevo público, que Baudelaire adivinaba, el público moderno eran las masas ciudadanas. El género de experiencias que ellas vivían, por el simple hecho de ser habitantes de la ciudad (seres anónimos, que se cruzan sin entablar relaciones), debía ser para ellos algo común" (De Azúa, 1999: 38).

El nuevo escenario de creación de urbanidad mecánica, en ocasiones oscuro, sucio, marginal, de ritmo furioso utilizaría a éstas "Babilonias trepidantes y enriquecedoras" como lugar de encuentro, de diálogo, de aprendizaje, o de "duelos nocturnos". Por otro lado, como motor inmóvil generador de los nuevos lenguajes plásticos. Por tanto, la dualidad de la ciudad corría en paralelo entre un demoledor teatro que a su antojo humanizaba y deshumanizaba, tanto a unos como a otros. Además de en un virgen lienzo que se desdoblaba y doblegaba ante la creación artística de "los exiliados"; de los comprometidos desilusionados; de analistas críticos de los males de la sociedad, de sufridores del horror y agresividad de la guerra y la frivolidad de los gobernantes. Unos reclamaban el retorno hacia un arte emocional y subjetivo sin perder su compromiso y otros una recuperación de la simplicidad de lo aparentemente banal: "Queremos que la pintura italiana encuentre el camino de regreso al orden, el método, la disciplina, y que consiga una forma sólida y tangible" (Rurhberg, 2000: 185).

Dentro de este marco, surgen individualidades, –René Magritte, André Masson, Max Ernst, André Breton, Piet Mondrian, Marc Chagall, Marcel Duchamp, y muchos otros–, de diferentes intenciones artísticas, y sabiéndose víctimas de la crisis suscitada por las contaminadas políticas del momento, y la destrucción de las ciudades por la Gran Guerra tomaron la decisión de expatriarse. Aunque en este caso, no sería al paraíso elegiaco sino al gran paradigma metropolitano.

2. Un segundo nudo: El acto de pintar deja paso al acto de representar

Las ciudades quedaron arrasadas en Europa con el estallido de la Segunda Guerra Mundial –siglos de arte e historia fueron fulminados–, escenarios fantasmas sumergían a la memoria de la población superviviente en

siniestras batallas encarnizadas. Estados Unidos se presentaba ante el mundo como la nación más poderosa de Occidente: la nueva "tierra prometida y artísticamente virgen". En consecuencia, Nueva York se convierte en la capital de la cultura contemporánea a partir de los años 40. En la ciudad de la esperanza se instauró la nueva cara del arte. Ésta fue pintada –por la primera generación de artistas "americanos"– de fisonomía abstracta, con técnica informalista matérica, cromatismo cubista, y ligeros toques de introspección surrealista. Picasso y Matisse les habían legado los patrones y el expresionismo, –no en vano esta nomenclatura se presentó por primera vez en Berlín en el año 1916– su intención.

Los nuevos apátridas (por falta de espacio citamos a los más relevantes): Rothko, De Kooning, Gorky y Pollock (único americano) sin renunciar a su intimidad, ni a su moral, se expresaban ideológicamente y artísticamente con otra forma de intimismo: "Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo que produce exaltación: en vez de hacer catedrales en torno a Cristo, al hombre o a la "vida", las estamos haciendo en torno a nosotros mismos, a nuestros sentimientos" (Lyotard, 1998: 105).

A finales de los años 50´esta generación dispar había obviado voluntariamente el mundo visible. Porqué *trabaja con tiempo y espacio y expresa sus sentimientos en vez de ilustrarlos* –según la expresión de Pollock–, legarían la fuerza gestual y de comunicación inmediata (Pollock), la sublimidad Burkiana (Rothko) y el intimismo (Gorky), a las nuevas alternativas artísticas: *performances* y *happening*. De pretendidas búsquedas de mayor libertad de creación y expresión. Kaprow, Mathiew, Klein, Tanaka, Muehl, Gunther, Brus, Beuys, Tingueley, St. Phalle, Rauschenberg, Cage, Cunningham, Manzoni… Artistas, –con sus diferencias–, indigestados de la pintura retiniana, entendieron (al igual que habían proclamado los dadaístas en 1916) que el nuevo valor del arte estaba en la desmaterialización del mismo.

El anónimo arte emanaba, en parte, "del chamán" y se interrelacionaba con la danza, lo ritual, la música, el teatro, la magia, y los *mass-media*. En definitiva, artista, obra y público se fusionaban con la vida.: "La expresión artística de la revolución social y sexual de los sesenta se iba alejando de la tela para introducirse en acontecimientos que incorporaban al espectador en la obra de arte" (Rush, 2002: 36). En la insólita escenografía ¿dónde quedaban las ciudades? El original universo artístico, configurado por una fusión de diferentes disciplinas, había abierto una "puerta estética" –bien improvisando bien programando– que se concentraba y expandía tanto física como espiritualmente en la ciudad.

Estos acontecimientos sociopolíticos y la sequía de la "pintura- pintura" sufrida durante las décadas anteriores, propiciaría el surgimiento del "arte urbano": del *grafiti*. Cuestionado por Ana Mª Guash, como *el nuevo revival expresionista* (Guash, 2000: 355). Testimonio de jóvenes procedentes de los guetos neoyorkinos, pintaban con *spray* vallas publicitarias, vagones del metro, andenes, y muros de las calles. Los implicados en la *love generation* lo hacían a modo de reivindicación política-social en oposición a la cultura establecida y como mero ejercicio hedonista que atiborraría de iconos (ininteligibles o no) los muros de las grandes metrópolis norteamericanas y posteriormente las del resto del mundo.

> Entre las acciones artístico-políticas más significativas del mayo francés que coincidieron con las que aquel año se dieron cita en distintos lugares de Europa y América, destacan los grafiti, pintadas y consignas que llenaron las paredes del Barrio Latino, del Odeón, de la Sorbona, del Gran Palais…, *grafitti* en buena parte inspirados en el *detournement* o tergiversación situacionista del texto y la imagen (Guash, 2010: 122).

Tanto los *neo-bads* como los *writters*, con sus actos "transgresores y agresores" que se sostenían en la dicotomía individuo-sociedad y en una visión dura e inhós-

pita de la urbe, paradigma de la jungla, de lucha y deshumanización, es poco a poco absorbido, por un arte ansioso de nuevos planteamientos y que en el futuro sería apoyado por ciertas instituciones "necesitadas" de relacionarse con algunos sectores marginales.

3. La reconquista del espacio público: El último nudo por desenmarañar

En este tercer nudo, queremos concretar dos percepciones que han estado repartidas desde el inicio del texto. Dos conceptos que, bajo nuestro criterio, aunque aparezcan relativamente velados dan unidad y responden a la pregunta que se origina en el primer nudo de esta investigación.

En el panorama actual del arte urbano nacen propuestas que convierten a la ciudad en campo de acción y territorio de exposición. Lejos queda la actitud agresiva de los dadaístas, y posteriormente, del primer grafiti, enfrentándose a la ciudad con su cara más dura, con una estética provocadora y un débil y reiterativo aspecto formal. En cuanto a los proyectos de "arte culto", fruto de las dinámicas anti expresionistas y "anti poperas", y que se aproximaron o imbuyeron en las urbes como si de un laboratorio se tratara, véase minimalismo y arte conceptual –paradójicamente–, permanecen en los museos y galerías de arte. Por consiguiente, es el *Street art*, la corriente que persiste y se impone sobre otras formas artísticas actualmente.

Con una ideología distinta, las intervenciones urbanas actuales, se distancian de esa posición de enfrentamiento con tintes de canto *punk* o de "hurones" callejeros que caracterizaron a los *grafiti*, los *happenings*, y *performances* de los 60-80. Las de hoy en día, optan por una relación más amable con la ciudad y sus ocupantes. Intervenciones que se excluyen del carácter salvaje y enunciativo de sus orígenes y que abogan por una propuesta interactiva más optimista.

> Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita de otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía (Jiménez, 2006: 69).

Conducidos por la perspectiva a la que alude el poeta Luís García Montero, distinguiremos a grandes rasgos tres tendencias. Todas ellas, están tejidas con un hilo que parte del primer o segundo nudo que hemos intentado desenmarañar. Sin embargo, se separa de éstos, precisamente, por no dejarse "atar" a violencias, a desilusiones, o a utópicas reivindicaciones sociopolíticas.

De este modo, haremos referencia a una primera trama que se encuentra en la grandiosidad de lo bidimensional: dibujar, pintar, sobre la pared, con materiales muy diversos. En definitiva utilizar el posmoderno espacio físico, el espacio ciudadano. Al contrario, de los artistas del primer nudo, estos aproximan la naturaleza a la ciudad. Explorar e intervenir en las paredes sin ningún ánimo de que lo representativo o lo representado "salpique" al ciudadano. Por tanto, no buscan la inspiración artística en los paraísos perdidos fuera de las grandes urbes, sino crean la Naturaleza a partir del espacio artificial.

Geo-Artistas en su mayoría instalados en Nueva York, –ajenos a la connotación Benjaminiana– "hacen botánica en el asfalto" En particular, la húngara Edina Tokodi y Jozsef Toth, personalizan esta primera propuesta. Ambos como Kandinsky y Marc, configuran un binomio teosófico-artístico: *Mossika Urban Greenery*. Trabajan con hierba y musgo naturales para crear sus *graffiti*. Su intención esencial es la de aproximar la naturaleza a las urbes. Traer el paraíso perdido al hombre, para que éste, no vuelva a



Fig. 2 – Edina Tokodi. Grafiti. *Gowanus*. Brookling, N. York. 2014. Fuente: Mosttika

fulminarse de su memoria nunca más. Un arte urbano ecológico con el que el transeúnte pueda interactuar.

> (…) Desde el momento en que los he situado en la calle, comienzan a tener su propia vida. Para mí, la reacción de la vida en la calle es también muy importante. Tengo curiosidad acerca de cómo la gente actúa. Esto es lo que hace mi trabajo similar al graffiti, aunque estoy buscando un significado social y un diálogo con los recuerdos de los animales y los jardines de mi pasado… si todo el mundo tuviese un jardín propio para cultivar, su relación con la tierra sería mucho más equilibrada (Tokodi, 2014: 1).

Una segunda dirección de arte urbano que se recrea en el terreno de lo decorativo, lo lúdico y fundamentado en lo ornamental "donde lo que se vea sea lo que es". Destacaremos, la labor concretamente, de la artista japonesa Toshiko Horiuchi Mac Adam (1940). Horiuchi es especialista en arte textil, una manifestación que tuvo su origen en California durante los años 70. El movimiento *Pattern & Decoration* capitaneado por mujeres artistas, formadas en la abstracción de los 60, que respondían ante la inexpresividad del minimalismo, y la frialdad del conceptualismo, y que desde sus orígenes, estuvieron vinculados con la cultura patriarcal. Recuperaron manifestaciones próximas de la idiosincrasia femenina como la pintura ornamental, el *collage* y el trabajo artesanal. Los *Femmage*, eran obras realizadas con diversas técnicas pictóricas combinadas con bordados, puntos de cruz, y trabajos de costura. Resultaba evidente, el que frente a los avances técnicos, el trabajo manual de cariz íntimo, realizado en los espacios domésticos por tantas y tantas generaciones de mujeres tuvo su recompensa al elevarse a categoría de arte, puesto que sus intenciones y significados eran estética pura.

Y la última urdimbre se teje en el arte ciudadano que apela "a todo", de carácter muy reivindicativo y dotado de un gran sentido del humor. Con ciertos tintes dadaístas, pero con humildad (a nuestro juicio), se cuestionan el valor del arte en nuestros días, del mercantilismo al que se ve sometida la obra artística y el desencanto que sufre el artista ocasionado por lo difícil que supone poder vivir de ello. Algo que no nos resulta novedoso,



Fig. 3 – Toshiko Horiuchi. *Parque infantil*. Takino Suzuran National Park, Hokkaido, 2000. Fuente: Photo © Masaki Koizum

puesto que ha sido la inquietud más patente que podemos encontrar en casi todos los artistas desde los inicios de las vanguardias. Si pudiéramos detenernos en sus biografías, no nos extrañaría comprobar como una gran mayoría de ellos, tuvieron que compaginar, para vivir, la capacidad creativa con la enseñanza de las Bellas Artes.

En este particular, incidimos en la obra de un extremeño asentado en Londres: Francisco de Pájaro. Y nos hacemos eco de sus palabras cuando expresa que su obra nace y vive en la calle. Y como los "callejeros" dadaístas recoge lo que nadie quiere. El antecedente más extravagante estaría en Kurtz Schwitters y en sus *Merz. Assemblages* realizados con materiales de desecho que cobrarían una vida nueva, al transformarlas en objeto artístico: en arte. Arte rompedor, multidisciplinar, y coetáneo a la época.: "La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad". (Bernárdez, 2009: 1). Para Francisco de Pájaro:

> Descubrir el arte en la calle me ha servido para encontrarme como artista, he descubierto que mi productividad estaba atada con cadenas al sistema. Me sentía que si no tenía local y materiales donde pintar, no tenía nada que hacer. La calle ha roto mis cadenas, aunque todavía arrastro los eslabones que me pesan. Estoy por liberarme (De Pájaro, 2015: 1).

A estas tendencias actuales se las puede criticar: por su carácter artesanal, decorativo, incluso de cierta simpleza conceptual. Sin embargo confluyen en un espacio público que

> Progresivamente, se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como "una máquina de habitar" o de producir, en consonancia con los deseos de los promotores… sabemos que es, sobre todo, el lugar de consumo y la producción masiva de las mercancías materiales e inmateriales, del ocio de masas, y de la gestión y administración pública y privada, antes que lugar de encuentro y comunicación, donde vivir con garantías un proyecto de ciudadanía compartida"(Gómez Aguilera, 2004, 37).

Ahora bien, resulta esencial defender el carisma que proyectan estas obras para hacernos la vida más amable y atractiva a los individuos que vivimos en las ciudades contemporáneas. Capitales, que gracias a ellos, están más vivas que nunca. La estética de la ciudad posmoderna tiene vida propia por los *grafitis*, *happenings*, y *performances* de estos artistas. Intención que –en parte– estuvo en el Movimiento Moderno, sin embargo, desatendieron.



Fig. 4 – Francisco de Pájaro. *Trash art.* Londres, 2014

BIBLIOGRAFÍA

AZÚA, FÉLIX DE (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.

BAUDELAIRE, CHARLES (1981). *El Spleen de París*. Barcelona: Fontamara.

BENITEZ, ROSA (2010) "Las antinomias de la poesía española contemporánea: La poética de José Miguel Ullán como desmontaje de la historia literaria" en *El Futuro del Pasado*, nº 1, pp. 583-596. Disponible en

file:///C:/Users/51355085/Downloads/Dialnet-LasAntinomiasDeLaPoesiaEspanolaContemporaneaLaPoet-3637966%20(1).pdf (última consulta: 15 octubre 2015).

Bernardez, Carmen. *Página oficial del Museo Thyssen Bornesmisza.* Disponible en http://www.educathyssen.org/capitulo_3_kurt_schwitters (última consulta: 12 de octubre de 2015).

Bocannera, Jorge (2013). "Ciudad y poesía: El escenario y la palabra" en *Revista Humanidades Universidad de Costa Rica*, Vol. 3, pp. 1-12. Disponible en http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/13070/13868 (última consulta: 19 de octubre de 2015).

Brandon, Taylor (2000). *Arte hoy*. Madrid: Akal.

Dempsey, Amy (2002). *Estilos, Escuelas y Movimientos: Guía Enciclopédica Del Arte Moderno.* Barcelona: Ed. Blume.

Gómez Aguilera, Fernando (2004). "Arte, ciudadanía y espacio público" en *On the waterfront*. Disponible en http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf. (última consulta: de 12 de noviembre de 2015).

Guash, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

Lyotard, J. François (1998). *Lo sublime y la vanguardia. En lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

Micheli, Mario De (2006). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. 2ª edición. Barcelona: Alianza Editorial.

Página oficial de Edina Tokodi. Disponible en http://mostika.com/projects/street-art (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Página oficial de Francisco de Pájaro. Disponible en http://farm4.staticflickr.com/3789/9712551970_b87dbc16b8_b.jpg (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Pena, Pere (1994). *La otra ciudad. Los poetas y la ciudad fin de siglo*. Disponible en www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/download/94436/14256

Piscitelli, María Paola (2012). "Del viaje al arte" en *Paperback 08*. Disponible en http://artediez.es/paperback/wp-content/uploads/sites/13/2014/12/viajar.pdf (última consulta: 10 de octubre de 2015).

Stahl, Johannes (2000). *Street Art*. Colonia: *HF* Ullmann.

LA GUERRA CIVIL LIBANESA EN EL CINE: ALTERACIONES URBANAS EN BEIRUT A TRAVÉS DE SUS REPRESENTACIONES FÍLMICAS

Inés Aquilué Junyent
Universitat Politècnica de Catalunya

Sergio Villanueva Baselga
Universitat de Barcelona

1. Introducción y metodología

El cine, desde sus orígenes, se ha fascinado con la representación de los espacios urbanos, sus complejidades y su diversidad. A principios de la década de los años veinte, se estrenaron en las principales ciudades occidentales las primeras sinfonías urbanas, dedicadas a mostrar los ritmos y las configuraciones de diferentes metrópolis, muy agitadas cultural y socialmente por el gran crecimiento económico de esta década. *Mannhaattan* (1921), breve sinfonía de Nueva York dirigida por Paul Strand y Charles Sheeller y *Berlín: una sinfonía de la gran ciudad* (*Berlín: die Sinfonie der Grosstadt,* 1927) de Walter Ruttman, son los ejemplos más representativos del inicio de la relación de retroalimentación que cine y ciudad han establecido.

El análisis del nexo entre ciudad y cine va más allá del estudio formal de los mecanismos de representación narrativa de las tramas urbanas. Si entendemos que el cine y la cultura popular conforman un proyecto histórico en el que se vierten y agitan ideologías, enfrentamientos y posicionamientos ontológicos, es fácil comprender cómo el urbanismo mostrado en un film puede formar parte de un conjunto discursivo de connotaciones políticas y culturales. En consecuencia, resulta evidente afirmar que, cuando desde el cine se abordan episodios bélicos acontecidos en ciudades, los dispositivos fílmicos se construyen desde un lugar ideológico, político y cultural determinado. Así, para comprender cómo son las narrativas que se han ido generando alrededor de los conflictos bélicos, se hace necesario abordar un análisis crítico de sus representaciones cinematográficas. En el presente estudio nos centraremos en las diferentes perspectivas y ópticas por las que se han reproducido escenas y escenarios de la guerra civil libanesa. En consecuencia, emplearemos el cine como herramienta de análisis de un tiempo, el conflicto libanés, y de un espacio, la ciudad de Beirut.

2. Guerra y ciudad: el caso de Beirut y la Guerra Civil Libanesa

Entre los estudiosos de los conflictos bélicos se asume que la génesis de la ciudad y la acumulación de capital son factores inherentes a la violencia. La necesidad de protección enhebra el contrato social bajo el que se ges-

tan las primeras aglomeraciones, y en las que se agudiza el asentamiento, el comercio y la protección; un contrato producto del miedo a la violencia. La ciudad acumula riqueza, y por ello es asediada y despojada, y esta acumulación, tal y como relata Lewis Mumford (1961), imbrica inexorablemente ciudad y guerra.

Beirut se sitúa en la orilla más oriental del Mediterráneo, en un área de pequeños cerros que irrumpe en la estrecha llanura de unos doscientos kilómetros de largo, que separa el Monte Líbano del mar. Su situación privilegiada ha condicionado su historia, tensionada desde sus orígenes entre el mar y la montaña. Beirut nació en una tierra de raíces fenicias ocupada desde 1516 hasta 1918 por el Imperio Otomano. Durante las últimas décadas de administración otomana, Beirut adquirió relevancia en la región de Medio Oriente. En los años 1860 el sistema agrícola del Monte Líbano empezó a depender de las importaciones occidentales que se obtenían a través del puerto de Beirut, y de su intercambio comercial aventajado por mar y tierra (Corm, 2006). Tras la caída del Imperio Otomano al finalizar la Primera Guerra Mundial, Beirut y el Líbano se convertirían en un protectorado francés, que adquiriría la independencia en 1943.

Los diversos films que analizaremos sobre la historia del conflicto libanés empiezan con el legado de los lujosos años 1950 y 1960 y finalizan con la reconstrucción de la ciudad en la década de los 2000, la morfología de la cual se vio gravemente afectada por la Guerra Civil Libanesa (1975-1990). El conflicto libanés es un complejo entramado de intereses nacionales, regionales e internacionales. Para su comprensión realizaremos una breve disección del conflicto en tres períodos principales.

El período entre 1975 y 1977, habitualmente denominado como la guerra entre cristianos y palestinos, fue un conflicto entre las Falanges Libanesas, mayormente maronitas y el Frente Libanés contra los movimientos progresistas del Movimiento Nacional del Líbano, liderado por Kamal Jumblatt. La disputa por el territorio de ambas facciones provocó la división del mismo entre el este, controlado por el Partido Falangista, y el oeste, bajo control del Movimiento Nacional del Líbano. Este patrón quedó plasmado en Beirut, donde la ciudad fue dividida por la línea de demarcación, una frontera que nacía en el corazón de la ciudad y continuaba hacia el sur, dividiendo la urbe entre Beirut Este y Beirut Oeste (ver figura 1). La implicación de la OLP (Organización para la Liberación de Palestina) en el conflicto estimuló la intervención de Siria e Israel. Este período finalizó con la entrada de las tropas sirias en Beirut y el asesinato de Kamal Jumblatt (Traboulsi, 2007).

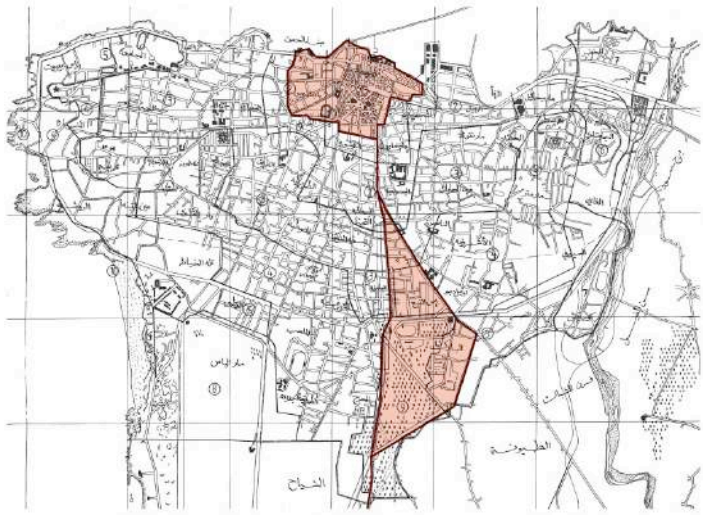


Fig. 1 – En rojo, Línea de Demarcación entre Beirut Este y Beirut Oeste, 1975 - 1990. Fuente: Archivo IFPO, Beirut

La segunda fase de la guerra transcurre entre 1977 y 1982. Este período viene marcado por la intensa implicación de los actores regionales, especialmente Siria e Israel, a causa de la inestabilidad del proceso de paz árabe-israelí, la contraofensiva de Israel frente al papel de Siria en el conflicto libanés, la presencia palestina en el Líbano, y el cambio de

aliado de las Falanges Libanesas de Siria a Israel. El final del período transcurre con la decisión de Israel de intervenir directamente en el conflicto, bombardeando el país (inclusive Beirut y en especial los campos de refugiados palestinos de Sabra y Shatila en 1982), invadiendo el Sur del Líbano, provocando el colapso de la alianza entre Siria, el presidente Sarkis y el Frente Libanés y la evacuación de la OLP y Yasser Arafat (Traboulsi, 2007).

El tercer y último período alcanza desde 1983 hasta 1990. Es un período marcado por la ocupación de Israel, su alianza con el Partido Falangista y la legitimación del mismo por parte del nuevo presidente Amine Gemayel, quien sustituyó a su hermano asesinado. La prolongada ocupación de Israel condicionó la organización dentro de las fuerzas progresistas, las fuerzas musulmanas y las fuerzas palestinas. Diversas batallas se sucedieron entre milicias de uno y otro bando, e incluso dentro de las propias facciones cristianas y musulmanas. A raíz de la pérdida de poder del gobierno se establecería un nuevo orden, en el que la política y las leyes seguirían las reglas de las milicias sectarias, cada vez más divididas en facciones homogéneas. La ocupación de Israel[1] y el establecimiento de la República Islámica de Irán fueron el origen de la nueva milicia chií de Hezbollah quien mantendría desde 1982 las posiciones armadas frente a Israel en el sur del Líbano (Traboulsi, 2007). El fin de la Guerra Civil vino marcado por los Acuerdos de Taif, firmados en octubre de 1989 por los parlamentarios libaneses. Los Acuerdos dividían de manera más equitativa el poder entre cristianos, sunníes y chiís, pero se mantenía la división sectaria de los diputados, la democracia parlamentaria seguía absolutamente ligada al comunitarismo. El ideal progresista de separar el poder sectario del poder legislativo se mantuvo en los Acuerdos como un ideal futuro, una etapa que veinticinco años más tarde parece todavía inalcanzable.

3. Comprender la Guerra a través del cine: Aproximación metodológica

La guerra sigue siendo una amenaza sobre las estructuras urbanas y el análisis de su afectación es clave para la comprensión, no sólo de los cambios materiales del entorno urbano, sino de las alteraciones en la reproducción del sistema social. El sistema social es un sistema esencialmente comunicativo (Luhmann, 1998) y precisamente la cinematografía nos acerca a ambos, al entorno urbano material y a una reproducción imaginaria del sistema social.

La dificultad frente al seguimiento del desarrollo urbano de Beirut durante la Guerra induce a la búsqueda de fuentes paralelas alejadas de la producción material por parte de instituciones gubernamentales. El cine, por tanto, cumple, en primera estancia, la función de archivo y documento histórico (Burke, 2001; Shiel y Fitzmaurice 2001). El uso de la cultura popular deviene una herramienta de gran valor, para identificar procesos urbanos, en al menos dos sentidos. En primer lugar, el uso de escenografías reales de la propia ciudad permite analizar evolutivamente espacios perdidos o espacios en cambio (entendiendo cambio en un sentido radical). En segundo lugar, los discursos extraídos de la propia filmografía capturan conflictos latentes en tiempos de *relativa* paz en contraposición a tiempos de guerra. Esta doble lectura se relaciona con la dualidad del propio concepto de representación que deriva, tal y como afirman Rueda Laffon y Chicharro Merayo (2004), por una parte, de la *ausencia* (representar implica sustituir un objeto por otro) y de la *presencia* (la imagen que sustituye bajo su sentido simbólico).

Así, la metodología que guía este análisis cinematográfico parte del escrutinio del cine como institución social que cambia conjuntamente con la sociedad que lo produce y

[1] La ocupación de Israel se prolongaría en el Sur del Líbano hasta el año 2000, cuando Hezbollah liberó la zona. La presencia de tropas Sirias en el Líbano se mantendría hasta 2005 (30 años de injerencia militar).

lo consume. Es interesante apuntar que en la lectura fílmica empleada en esta investigación la *presencia* no sólo es imagen simbólica, sino imagen física de la materialidad del entorno urbano. De este modo, nos aproximamos a un momento histórico y a un espacio urbano a través de, no sólo dos campos, sino también dos perspectivas diversas: el análisis fílmico desde lo imaginario y el análisis fílmico desde lo real y su imagen. En este sentido, el presente estudio se alinea con el proyecto filmolingüístico que afirma que el cine construye sus significados usando códigos paralelos a los que utiliza la gramática cultural de un tiempo y una sociedad concretos (Metz, 1971).

4. Las representaciones fílmicas del conflicto libanés a través del análisis de cinco largometrajes

Este estudio se centrará en el análisis de cinco films cuyas tramas transcurren en Beirut a lo largo de las tres etapas de la guerra civil: *24 Hours to Kill* (1965), *Hors la vie* (1991), *West Beirut* (1998), *Sukkar Banat* (2007) y *Beyrouth Hôtel* (2011). A excepción de la primera, que se trata de una producción llevada a cabo por una única compañía, el resto de largometrajes se tratan de coproducciones ejecutadas con muchas fuentes de capital, lo cual evidencia que se tratan de piezas independientes y de escala pequeña. A través de ellas estudiaremos los cambios en la morfología urbana de Beirut y nos acercaremos a una lectura vívida del entorno popular libanés.

4.1 Beirut en el imaginario occidental: *24 Hours to Kill* (1965)

En la década de los 60 la ciudad experimenta un crecimiento exponencial de población que la sitúan como una de las ciudades más pobladas del Levante mediterráneo, donde llega a vivir el 45% de la población del conjunto del Líbano. Sin embargo, este periodo, que en el imaginario occidental está grabado como el del apogeo económico, tuvo como causas reales la desactivación de la economía agrícola, el desplazamiento de la población rural a barrios empobrecidos de la capital y la expulsión hacia Beirut de palestinos y libaneses de las poblaciones cercanas de la frontera israelí debido al aumento de las tensiones políticas que desembocarán en 1975 en la Guerra Civil (Khalaf, 2006).

Los años transcurridos desde la caída del protectorado francés en 1943 hasta 1975 han sido estudiados como los de la irrupción del Beirut como ciudad de negocios. No obstante, dicho imaginario se refiere al Distrito Central, que durante esos años se concibe como centro unitario y núcleo de la vida social, económica y política del país, y al distrito de Minet el-Hosn o también conocido como Distrito de los Hoteles (fig. 2), centro neurálgico de la vida intelectual y de negocios occidentales (Shwayri, 2008).

En Minet el-Hosn donde se alojan los protagonistas de la producción británica *24 hours to kill* (Peter Bezencenet, 1965) y a través de sus perspectivas observamos cómo el lujo, los coches caros y las firmas de moda *prêt-à-porter* son motivos de ostentación continua en los alrededores de los hoteles del distrito. No obstante, el film se inicia con el aterrizaje de emergencia del avión, pilotado por los protagonistas, en el aeropuerto de la ciudad después de un pequeño altercado en el que una mujer paranoica entra en la cabina de vuelo gritando en árabe anunciando la muerte de todos. Este incidente anecdótico deja entrever un recurso narrativo que se extenderá a lo largo del film: es de la población árabe de donde emergerán los conflictos y serán personajes árabes los que ostentarán arquetipos deshonestos. Después del viaje entre el aeropuerto y la ciudad a través de un paraje con pequeños núcleos de población (y hoy en día atestado de campos de refugiados palestinos y barrios chiitas controlados por Hezbollah), los dos pilotos y las dos aza-

fatas llegan al hotel donde se alojarán las siguientes 24 horas, hasta que el avión que pilotaban sea reparado.

En estas 24 horas los protagonistas son acechados por un grupo de árabes que pretenden acabar con sus vidas debido a los negocios oscuros que uno de los británicos ha realizado en secreto. A lo largo de la trama, los espacios urbanos se subdividen en tres tipos y adquieren una funcionalidad propia deviniendo elementos narrativos y simbólicos. El primero de ellos son los distritos de Minet el-Hosn y de Ras Beirut, que sirven de guarida y lugar de protección para los protagonistas. El hotel como refugio volverá a ser un recurso simbólico que aparecerá en el film *Beyrouth Hôtel* y, en ambos casos, sirve como vínculo entre la ciudad y los personajes occidentales. En 24 *hours to kill*, los hoteles son el retrato de la prosperidad económica y del poso francés en la cultura libanesa. Así, las luminosas secuencias que allí ocurren se relatan desde la felicidad y la comodidad, desde el progreso y el bienestar, estableciéndose, así, una clara relación semántica entre lo occidental y el crecimiento económico.

El segundo tipo de espacio urbano representado en el film es el tramado de calles estrechas y ruidosas de los barrios colindantes a Ras Beirut. Es en ellas donde los protagonistas acarician el peligro y por donde circulan los coches que les secuestran. El desordenado tráfico de la ciudad, los incesantes cláxones de los coches y los gritos constantes de los habitantes hacen de este espacio el lugar para los altercados y el juego sucio. Es por este entramado de callejones por donde se mueve con facilidad el hampa y los sucios negocios de los malvados acechadores de los protagonistas del film. Las calles, por lo tanto, representan en *24 hours to kill* lo salvaje y lo caótico y está vinculado a la población árabe residente en Beirut.

Por último, el tercer espacio urbano que destaca en el film británico son las ruinas del santuario fenicio y el templo romano de Baalbek, a unos 85km de la capital. El piloto y su amante auxiliar de vuelo visitan el sitio durante su estancia en Beirut y su visita es interrumpida por un intento de secuestro de los perseguidores árabes que irrumpen en las ruinas en helicóptero. En este lugar arqueológico es donde el protagonista del film y su amante discuten sobre su futuro absolutamente incierto, puesto que él está casado y tiene hijos. Así, el santuario fenicio se revela como el origen de la falta de virtud, el sitio que empuja al protagonista a desvelar sus defectos y que lleva a la pareja a ser una presa fácil.



Fig. 2 – Postal del Distrito de los Hoteles, Beirut 1965. Fuente: I. Aquilué

4.2. El urbicidio en *Hors la vie* (1991) y *West Beyrouth* (1998)

Como bien expresa el politólogo Martin Coward "urbicidio es la destrucción deliberada de edificios siendo estos la condición que hace posible la calidad existencial de lo 'urbano': la heterogeneidad" (Coward, 2009: 53). La destrucción de *lo urbano* se aleja del objetivo puramente militar y se cierne en cuestiones sociales arraigadas a la urbanidad construida en un tiempo y un espa-

cio. La destrucción producida por la guerra tiende a relegarse a una cuestión inherente de la propia violencia bélica. Sin embargo, desde los años 1990 durante las Guerras de Secesión Yugoslavas, el debate sobre lo construido y la destrucción sistemática de edificios civiles redibujó la cuestión sobre la ideología que se cierne tras los objetivos de erradicación de edificios y tramas urbanas (ibíd.), un debate que parecía amedrentado desde los proyectos de reconstrucción centroeuropeos tras la Segunda Guerra Mundial (Itriago, 2006).

Hors la vie es el recorrido fílmico y narrativo del secuestro de Patrick Perrault, un periodista y reportero francés, que es raptado por una milicia musulmana durante el transcurso del conflicto libanés. El film reproduce diversos escenarios de un Beirut absolutamente destruido, y a través de una fuerte componente urbana, narra la reproducción social de las milicias en el espacio, tanto público como privado. El director Maroun Bagdadi reinterpreta una de las estrategias frecuentes en el último período de la Guerra Civil Libanesa: el secuestro de occidentales por parte de algunas milicias (frecuentemente Hezbollah) desde 1982 hasta 1992.

La iconografía que ofrece el film tiene un carácter no solamente narrativo, sino doblemente documental. Además de las aportaciones discursivas e interpretativas del director y de los actores, dos particularidades del contexto a través del que el largometraje fue rodado lo dotan de competencia historiográfica. La primera es el período de rodaje del film. El largometraje data de 1991, año en el que el ejército de Siria empezó a desarmar las milicias libanesas, un año después del final de la guerra en 1990 y un año antes del inicio de los proyectos de reconstrucción de 1992 (Traboulsi, 2007: 260). El entorno destruido como escenario ubicuo en las secuencias y planos del film es la precisa imagen fruto de la destrucción de la guerra. La segunda particularidad historiográfica es el guion. La narración sobre el secuestro de un reportero está basada en la autobiografía de Roger Auque. La obra *Un otage à Beyrouth* publicada en 1988 describe los más de diez meses de cautiverio del periodista francés, entre enero y noviembre de 1987 (Auque, 1988).

La cuestión del entorno destruido como material documental permite analizar la devastación de la heterogeneidad. La ciudad de Beirut de los años 1950 y 1960, descrita como enclave de una segunda *Al-Nahda*[2] (Traboulsi, 2007: 177), aparece como ruina y espectro de una ciudad asolada por la violencia. El miedo a la heterogeneidad es habitual entre las facciones de poder (en el caso del Líbano religioso) que temen no perseverar ante la urdimbre urbana. La homogeneización de estructuras que provoca el urbicidio perpetúa la división entre dichas facciones, causando una pérdida continua de complejidad. La destrucción del entorno arquitectónico como premisa para la existencia de la urbanidad (Coward, 2009) ratifica que la destrucción del centro histórico de Beirut, no es sólo una pérdida en el patrimonio libanés, sino una ruptura con un pasado urbano muy cercano. Esta pérdida de complejidad propia del urbicidio es una característica de la relación entre guerra y entorno urbano, entre violencia y destrucción de la urbanidad definida como heterogeneidad, que conduce al establecimiento de una homogeneidad a través de una simbología material específica.

La destrucción del entorno comporta además una variación en los patrones de uso del espacio tanto público como privado. Este elemento es clave en el transcurso de los movimientos de todos los personajes del film, pero en especial de los milicianos que tienen un mayor grado de capacidad de desplazamiento. En efecto, la estructura de poder de los personajes, en un sentido estrictamente foucaultiano, puede ser analizada a través de su capaci-

[2] *Al-Nahda* es el renacimiento en la literatura y la cultura árabes del siglo XIX y principios del XX.

dad de movimiento. Mientras Patrick, el rehén, tiene una capacidad absolutamente limitada de uso del espacio (bajo su condición de preso sobrevive en un estado panóptico), la capacidad de movimiento del resto de personajes emerge directamente vinculada al poder dentro de la milicia. Los milicianos emplean el espacio privado como entorno colectivo, puesto que es su lugar de reunión y discusión. El espacio tradicionalmente público, la calle, está relegado al combate y a movimientos forzados, es decir, movimientos solicitados por altos estamentos de la milicia. Uno de los movimientos más complejos es el transporte del rehén, puesto que éste debe ser invisible ante el resto y el espacio público no permite el anonimato puesto que está absolutamente controlado. Precisamente este tipo de patrones se describen como factores habituales en la guerra de guerrillas, el uso inverso del espacio (Weizman, 2007). El espacio pierde el significado cotidiano, y adquiere uno nuevo en el que el uso del espacio público está controlado y absolutamente supeditado a las posibles injerencias de la violencia subalterna.

La fascinación por lo destruido es la esencia del discurso visual del largometraje. Planos intercalados del material gráfico aparecen como amaneceres y atardeceres de un conjunto de edificios rasgados por la violencia. Esta fascinación no deja de representar un atisbo de admiración hacia lo bello y lo sublime de la violencia (Sofsky, 2006). Los últimos 45 segundos del film discurren en un plano continúo grabado desde un vehículo que circula por el eje central de una calle desmenuzada. Es un viaje a través del eje de la línea de demarcación, la división entre el Oeste y el Este de Beirut, una imagen lineal y dinámica de la destrucción de la guerra, una guía entre el ojo perdido del rehén y la realidad filmada. Esta fascinación por el entorno destruido se puede interpretar como una oda al paisaje, empleando términos de la iconografía de Burke (2001), el vacío del atardecer, la ciudad desolada, una oda al paisaje destruido y en ruinas.

West Beyrouth es un largometraje rodado en 1998, y que sitúa su narración en los primeros años de la Guerra Civil Libanesa. Grabado en el distrito de Ras Beirut, área musulmana de la ciudad, el film representa la afectación del conflicto sobre los diversos vínculos sociales, desde aquellos más rígidos, como la familia, hasta aquellos otros más maleables, que forman redes débiles y volátiles propias de *lo urbano* (Delgado, 1999). El director del film, Ziad Doueiri, dota de gran capacidad narrativa a los tres protagonistas Tarek y Omar, dos jóvenes adolescentes musulmanes que solían acudir a la escuela francesa en el área Este de Beirut y que registran su realidad a través de una Super 8; y May, una huérfana de origen cristiano que vive en el bloque de Tarek, tímida y discreta. El transcurso de la Guerra se describe a través de las escenas reproducidas por los adolescentes, quienes representan rasgos de la sociedad libanesa: Tarek, adolescente de familia musulmana progresista y liberal, Omar de familia musulmana religiosa y tradicional, y la joven May, cristiana desvinculada de sus raíces sectarias. Los tres se enfrentan al cambio en el entorno urbano, primero expectante y cada vez más agreste, que redefine sus vidas, afectadas por esta interrupción de sus movimientos cotidianos entre el *Oeste* y el *Este*.

La narración del film tiene un cierto carácter autobiográfico puesto que Doueiri pasó parte de su infancia y adolescencia en Beirut. A diferencia de *Hors la vie,* la narración en *West Beirut* no se construye a partir de una biografía específica sino como una reinterpretación del recuerdo de aquello real imaginado. Este proceso conduce a una asimilación de la experiencia personal con la imagen de la misma y con el recuerdo de una realidad pasada. En efecto, el director introduce elementos históricos reales como parte de su reconstrucción narrativa.

La primera imagen de violencia captada por Tarek es la destrucción y el asesinato de los pasajeros de un autobús. Este estallido de violencia hace referencia a los sucesos

del 13 de abril de 1975, día en que dio comienzo la guerra, cuando tras producirse un tiroteo en el distrito cristiano de Ayn al-Rummaneh, las milicias falangistas cristianas tomaron las calles del área (suburbio del Este de Beirut). Escasas horas más tarde un autobús proveniente de un encuentro del Frente Popular para la Liberación Palestina en Tel al-Zaatar era intercedido en el mismo lugar, asesinando a casi todos sus ocupantes, un total de veintisiete víctimas (El Khazen, 2000). Esta incorporación de sucesos históricos en la narración fílmica recrea el contexto político y su consecuente violencia. Este recurso se repite cuando los dos chicos se entremezclan en una manifestación que aclama la muerte de Kamal Jumblatt, político comunista y líder druso del Movimiento Nacional del Líbano, asesinado en 1977.

El film toma estos sucesos como telón de fondo, mientras la narración ocurre en la cotidianeidad de la experiencia bajo conflicto. Al iniciarse la guerra, lo cotidiano de los personajes se altera. La representación de una vida interrumpida se entremezcla con la incertidumbre de un futuro cada vez más violento. Al inicio del film, el uso del espacio público por parte de los personajes presenta una clara dualidad: la familiaridad con el entorno próximo frente a la agresividad del límite con el *otro* Beirut. "Beirut Oeste, especialmente en su parte histórica de Ras Beirut, mantuvo hasta 1984, a pesar de toda la violencia, un modelo de coexistencia entre las comunidades: maronitas, griegos ortodoxos, suníes, chiíes y drusos, sin hablar de los kurdos y de los armenios, vivían en la más total mezcolanza" (Corm, 2006: 194), aunque el mismo autor añade "un islote a punto de naufragar, del que los cristianos partían a un ritmo acelerado para pasar a Beirut[3] conforme aumentaba la preponderancia de los turbantes, en especial los de la milicia chií proiraní del Hezbollah y se extendía una anarquía cada vez mayor" (Corm, 2006: 194). Precisamente este incremento en la inestabilidad se retiene en el film, cuando poco a poco el idilio de una adolescencia sin responsabilidades se ve menguado por una realidad que empobrece, angustia y crispa un sistema social cada vez más inestable.

En los diversos intentos de Tarek, Omar y May por cruzar la línea de demarcación, hacia el área de Bahía Zeytuni, para revelar la Super 8, se muestran imágenes que retoman la destrucción captada en *Hors la Vie*. Sin embargo, la destrucción de *West Beyrouth* no es la imagen gráfica real de la destrucción de la guerra, puesto que las imágenes del entorno urbano explican ocho años más de historia. En 1998 (año de grabación del film) el Distrito Central de Beirut se había visto afectado por nuevas demoliciones a la luz de los planes de reconstrucción de la empresa Solidere[4], quien derribó un número superior de edificios a aquellos destruidos por los bombardeos israelíes de 1982 y por los quince años de guerra civil (Schmid, 1998). En *West Beyrouth,* el *distrito destrozado por la guerra* es la imagen real del *distrito arrasado por la reconstrucción.*

El uso de estos planos como representación de un entorno destruido permite reproducir un pasado cercano. Y es a través de estos espacios desiertos reales, en los que la heterogeneidad ya había sido atacada doblemente, donde los protagonistas interpretan las escenas más estimulantes del film. Es en el centro arrasado de la ciudad donde Tarek, y más tarde sus dos compañeros, descubren el secreto custodiado por aquellos que no permiten el paso a través de la línea de demarcación, el burdel administrado por la célebre madame Oum Walid. Las

[3] Nótese que el autor se refiere a Beirut Este, como Beirut.

[4] SOLIDERE es una sociedad anónima responsable de la reconstrucción del Distrito Central de Beirut. El nombre es la forma abreviada de *Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction* (Sociedad Libanesa para el Desarrollo y la Reconstrucción).



Fig. 3 – Plano final del largometraje *West Beyrouth*. Fuente: Doueiri, 1998

consignas son claras, en el burdel lo cotidiano y lo privado se entremezclan, y lo político se retiene en lo público destruido. La vida hedonista de las décadas precedentes a la guerra se reproduce en un espacio físico escueto y deteriorado, una apuesta por lo grotesco como refugio de la agitación violenta. Un espacio custodiado por la destrucción y los destructores, un espacio burlesco en el seno de un mar de incertidumbre y decadencia, un espacio aislado, que sin embargo representa una cierta esperanza, un optimismo asentado en el hedonismo y el olvido.

La imagen grácil sólo se recupera en la penúltima escena del film, cuando Tarek retiene el recuerdo de un pasado cercano, una escena grabada con la Super 8, donde se reproduce el movimiento de su madre, corriendo en la playa, sonriente y distendida. La playa de Beirut, el último espacio, el último atisbo de calma, el espacio en el que en *Hors la vie* Patrick, el rehén, es liberado. Esta simplicidad y ligereza de la playa reproduce un nuevo significado de la oda al paisaje, uno antitético a *lo urbano,* agitado, complejo, peligroso e incierto.

4.4. La reconstrucción urbana: *Sukkar Banat* (2007) y *Beyrouth Hôtel* (2011)

Después de los 15 años que duró la guerra civil, Beirut fue sometida a un proceso de reconstrucción que costó varios billones de dólares. Este proceso se realizó bajo la premisa de recrear la imagen de Beirut como una ciudad cosmopolita, resucitar la París del Mediterráneo. Sin embargo, este proceso de reconstrucción, que se planteó con el fin de restituir el Líbano como un país unificado y estable, no ha conseguido evitar que para los libaneses la capital sea un lugar de lucha y conflicto, donde las diferencias religiosas y raciales aún determinan las dinámicas políticas y espaciales (Nagel, 2002). Esta dicotomía entre una sociedad que ha superado las diferencias y una realidad en la que sigue existiendo segregación es la que presentan los dos últimos films analizados en este estudio, ambos dirigidos por mujeres libanesas: *Sukkar Banat* (2007) y *Beyrouth Hôtel* (2011).

Sukkar Banat, dirigido y protagonizado por Nadine Labaki, cuenta la historia de cinco mujeres beirutíes vinculadas con una peluquería en la que se utiliza para la depilación un método tradicional basado en crema de caramelo. Tres de ellas (Layale, Nirsrine y Rima) son las dueñas de la peluquería; mientras que Jamale es una actriz venida a menos que se resiste a envejecer y que, por lo tanto, visita la peluquería con asiduidad, y Rose es una anciana que vive enfrente del negocio y cuida de su hermana con demencia. La trama se sitúa y está grabada, en su práctica totalidad, en el barrio de Gemmayzeh, actualmente habitado por una mayoría cristiana.

Cabe destacar que, de las cinco protagonistas, sólo una de ellas es musulmana (Nisrine) mientras que el resto son cristianas, cuya condición resulta evidente por la multitud de simbología cristiana que las acompaña (Layale lleva crucifijos en el coche y al cuello, y a Rima, Ja-

male y Rose se las ve rezando varias veces a lo largo del film). En el caso de Nisrine, se muestra como una mujer musulmana poco arraigada a la tradición: no lleva velo, trabaja y regenta un negocio junto a dos mujeres cristianas y desea tener una boda occidental junto a su novio. Sin embargo, su familia se arraiga en la tradición (viven en un barrio musulmán, su madre y sus hermanas sí que llevan velo y no trabajan y obedecen a sus maridos), lo cual, puede leerse como una recriminación de la propia directora, procedente de cultura cristiana, a la cultura tradicional musulmana. O, al menos, a la idea proyectada en occidente de lo que se entiende como tal.

Más allá de los conflictos de cada una de las protagonistas (Layale está enamorada de un hombre casado y Rima reprime una atracción sexual por otras mujeres) cabe destacar el uso intencionado de los espacios urbanos en *Sukkar Banat*. Como puede observarse a lo largo del film, la única de las cinco historias que transcurre en el exterior, en el espacio público, es la de Layale, interpretada por la propia directora. Es en las calles de Gemmayzeh donde se decepciona con su amante (que descubrimos casado y con hijos por una cartera que se deja olvidada en el coche de la protagonista) y donde poco a poco va construyendo una historia de atracción con el policía de la garita situada en frente de la peluquería. En la presencia en las calles únicamente de Layale subyace una identificación del espacio público y de la esfera cultural con la cultura cristiana de la ciudad, mientras que la musulmana (y, en otro plano, la homosexual) es relegada a espacios privados, de tradición y represión.

Esta lectura se confirma cuando, sin previo aviso ni justificación narrativa, las calles son ocupadas por una procesión a la virgen que acaba bendiciendo la peluquería. Esta escena, que resulta a todas luces gratuita, arroja luz sobre la supremacía que el film otorga al universo cristiano frente al resto de culturas que habitan en la ciudad. De este modo, aunque *Sukkar Banat* intenta dar cuenta de una sociedad beirutí en la que no existen conflictos y todas las culturas viven paz, discursivamente muestra que, desde una producción cristiana, se favorece la representación y la vindicación de valores y ritos cristianos, relegando los musulmanes al espacio privado, la opresión y la tradición.

Por contra, en *Beyrouth Hôtel* (Danielle Arbid, 2011) volvemos al distrito de los hoteles, cerca de Minet el-Hosn, pasado el conflicto y bien acabada la reconstrucción para toparnos con otra historia en la que, como en *24 hours to kill*, subyace la nostalgia a los tiempos coloniales. La directora del film sitúa en el centro de la trama a un abogado francés (Mathieu) que está en la ciudad por negocios y que conquista a Zoha, una cantante beirutí casada. Durante su visita entrará en contacto con otro hombre de negocios libanés que le meterá en problemas y por el que, al final, tendrá que abandonar la ciudad.

El primer contacto con el espacio urbano lo tenemos desde la habitación del hotel de Mathieu, una noche con Zoha. Desde allí observan la ciudad plagada de rascacielos bañada en fuegos artificiales. Ante el espectáculo, Zoha exclama "¡Siempre es así en Beirut!". Esta secuencia y palabras regresan a la idea de la reconstrucción de Beirut como la vuelta a su pasado como ciudad pujante y de negocios. Sin embargo, cabe recordar que nos encontramos en el frente marítimo, en el distrito de los hoteles, los cuales fueron construidos antes de la guerra, y destruidos y saqueados durante la misma.

La vista de Beirut durante el día desde la misma ventana arroja un mar de grúas y edificios en construcción que dan cuenta de una ciudad en pujanza económica (ver fig. 4). Así, cuando el protagonista francés se encuentra a salvo, la imagen que tiene de Beirut es benevolente y positiva. El hotel como protección o cobijo ya fue un recurso utilizado en *24 hours to kill*, en el que los protagonistas occidentales (británicos, en este caso) se guarecían de los



Fig. 4 – Reconstrucción de Beirut. Frente marítimo, marzo 2015. Fuente: I. Aquilué

conflictos del espacio público. De nuevo, este paralelismo puede leerse como una idolatrización hacia un pasado colonizador, en el que el Protectorado Francés es observado cómo momento de esplendor y progreso y sobre el que se muestra nostalgia y deseo. Un deseo que Zoha personifica enamorándose y dejándose embaucar por Mathieu.

Además de la función del hotel como guarida, en *Beyrouth Hôtel* también se repite la representación del espacio público como el lugar del peligro y las malas artes de los habitantes árabes de la ciudad. Esta lectura, también presente en *24 hours to kill* e, incluso, en *West Beyrouth*, viene de nuevo a arrojar luz sobre lo que subyace a la representación del espacio público como lugar deshonesto. El hecho de que los encuentros entre Mathieu y el hombre de negocios libanés tengan lugar siempre en el exterior y que éste nunca esté permitido en interiores viene a reforzar esta idea.

5. Conclusiones

La construcción metodológica del discurso fílmico nos ha permitido capturar algunas de las esencias del Líbano contemporáneo, difíciles de retener, expresar y analizar con recursos historiográficos que eluden la imagen y la creación popular. El análisis de los cinco films nos ha acercado a la evolución urbana de la ciudad de Beirut a la vez que nos ha mostrado gran parte del imaginario occidental y libanés sobre la ciudad. De estas aproximaciones extraemos unas breves reflexiones.

En primer lugar la discusión sobre los cinco films nos ha ayudado a reconstruir una historia material de la imagen urbana de la ciudad. Su evolución se inicia con la imagen ostentosa de la urbe de negocios de los años 1960, continúa a través del urbicidio perpetuado durante la guerra y la violencia de los años 1970 hasta los años 1990, prosigue enalteciendo la 'normalidad' cotidiana de la vida de barrio en los años 2000, y finalmente retoma la imagen de la ciudad de los hoteles y el lujo de la década actual. Los cinco films redescubren el imaginario social del Beirut relatado por historias no siempre escritas. El entorno urbano como presencia evidencia el papel del espacio en la evolución real de Beirut, y a la vez interpreta el espacio simbólico de cada uno de los largometrajes.

El vínculo entre espacio urbano, especialmente el vínculo entre el espacio público el miedo, la hostilidad y la angustia se repite en cuatro de los cinco films (*24 Hours to Kill, Hors la vie, West Beyrouth,* y *Beyrouth Hôtel*). El conflicto, la guerra y la violencia parecen haber dejado en el imaginario popular una cierta hostilidad hacia la calle, un espacio donde la incertidumbre es mayor, y *lo urbano* y su heterogeneidad impredecibles.

En el caso de *Sukkar Banat,* donde esta angustia al espacio público no es evidente, se despliega una prevalencia

cristiana en la calle, donde la iconografía pública describe el Líbano cristiano, y relega a un plano secundario, de carácter cerrado y tradicional, las raíces musulmanas. La asimilación del Líbano con el cristianismo es una alegoría de ciertos discursos de las falanges y de los gobiernos maronitas a lo largo de la guerra civil.

La presencia extranjera (mayormente francesa) está presente en cada uno de los largometrajes. Sin embargo es en los films más alejados de la guerra, en *24 Hours to Kill* (1965) y en *Beyrouth Hôtel* (2011), donde se reproduce una cierta ensoñación colonial, en la que los protagonistas extranjeros deben ser protegidos del feroz Líbano, siempre a través de un espacio concreto, el hotel. El hotel aparece en ambas películas como icono del espacio seguro, es el refugio de los extranjeros cuando se encuentran bajo amenaza. Esta iconografía referente ensalza la economía de gran escala, que describe eras de bonanza para las élites libanesas y extranjeras.

Las representaciones fílmicas de los cinco largometrajes nos han permitido acercarnos a una historia urbana compleja, llena de imaginarios colectivos e individuales. En este proceso de lectura de la imagen y la iconografía, el cine se ha mostrado como un proceso comunicativo esencial en la interpretación de la ciudad de Beirut, puesto que ambos, ciudad y cinema, retienen la esencia comunicativa del sistema social.

Bibliografía

Auque, R. (1988). *Un otage à Beyrouth*. Nueva York: Filipacchi.

Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books.

Corm, G. (2006). *El Líbano contemporáneo. Historia y Sociedad.* Barcelona: Edicions Bellaterra.

Coward, M. (2009). *Urbicide: the politics of urban destruction.* Nueva York: Routledge.

Delgado, M. (1999). *El animal público.* Barcelona: Anagrama.

El Khazen, F. (2000). *The Breakdown of the State in Lebanon 1967-1976.* Londres: Harvard University Press.

Itriago, C. (2006). *Sobre copias, transformaciones y omisiones: la recomposición de ciudades devastadas.* Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

Khalaf, S. (2006). *Heart of Beirut: Reclaiming the Bourj.* Londres: Shaqi Books.

Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría*. Rubí: Antropos, México D. F.: Universidad Iberoamericana, Santafé de Bogotá: Centro Editorail Javeriano.

Metz, C. (1977). *Langage et cinéma.* Paris: Éditions Albatros.

Mumford, L. (1961). *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects.* Nueva York: Harcourt, Brace & World.

Nagel, C. (2002) Reconstructing space, re-creating memory: sectarian politics and urban development in post-war Beirut. *Political Geography*, 21(5): 717–725.

Rueda Laffon, J. C. y Chicharro Merayo, M. M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, 11-12.

Shwayri, S. T. (2008). *From Regional Node to Backwater and Back to Uncertainty: Beirut 1943-2006*, en: Elsheshtawy, Y. (ed.) *The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development.* Nueva York: Routledge.

Shiel, M. y Fitzmaurice, T. (2001). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell.

Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia.* Madrid: Abada.

Traboulsi, F. (2007). *A History of Modern Lebanon.* Nueva York: Pluto Press.
Weizman, E. (2007). *Hollow Land: Israel's architecture of occupation*. Londres: Verso.

Filmografía

24 hours to kill (1965). Dirigida por Peter Bezencenet. Reino Unido: Grixflag Films.
Beyrouth Hôtel (2011). Dirigida por Danielle Arbid. Francia / Suecia / Líbano: Les Films Pelléas, Maia Cinema, Arte France, Orjouane Productions , DFM, Film i Väst.
Hors la vie (1991). Dirigida por Maroun Bagdadi. Bélgica / Francia / Italia: Galatée Films, Films A2, Filmalpha, Lamy Films.
Sukkar Banat (2007). Dirigida por Nadine Labaki. Francia / Líbano: Les Films des Tournelles, Les Films de Beyrouth, Roissy Films, Sunnyland, Arte France Cinéma.
West Beirut (1998). Dirigida por Ziad Doueiri. Francia / Noruega / Líbano / Bélgica: 38 Productions, ACCI, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné Libre, Douri Films, Exposed Film Productions AS, La Sept-Arte, Ministère de la Culture de la Republique Française, Norsk Rikskringkasting (NRK), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF).

LÍNEA CON MEMORIA

Manuel Arenas Vidal
School of Architecture UIC Barcelona

> Estaríamos dispuestos a afirmar que el dibujo es la primera construcción de la arquitectura. El arquitecto, cuando dibuja, está ya construyendo (dando a la palabra el más directo, inmediato y cotidiano sentido) su arquitectura (Moneo, 1976).

El dibujo es un instrumento fundamental para el conocimiento, no sólo en arquitectura sino a cualquier nivel artístico o intelectual. Dibujando los arquitectos hacen emerger sus arquitecturas; son dibujos que contienen una serie de puntos ambiguos con los que dan paso a la imaginación y a la curiosidad, y que hacen posible que quien los observa, adquiera protagonismo y acabe completando con su interpretación, el objeto representado.

El camino inverso es el que se plantea aquí, dibujar para llegar a comprender arquitecturas existentes. El dibujo se utiliza como recurso para llegar a comprender el orden, la propuesta arquitectónica, el significado y la iconicidad y establecer referencias y comparaciones para hacer emerger virtualidades escondidas. Redibujando exhaustivamente cada uno de los elementos arquitectónicos y decorativos de sus plantas y fachadas podríamos llegar a capturar la *memoria* del lugar. Por este motivo los dibujos en absoluto tienen un carácter ornamental, ni siquiera una misión de ilustración; bien al contrario, constituyen un discurso propio que interactúa con el texto, de tal modo que ambos, cada uno en su lenguaje, responden a una misma intención que es comprender mejor las arquitecturas analizadas.

1. Aprender a mirar

El dibujo exige aprender a mirar, es un método de investigación formal y compositiva, permitiendo comprender la interacción entre espacio y volumen arquitectónico.

Para el artista y el arquitecto dibujar es descubrir. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al arquitecto a mirar el objeto que tiene delante, bien diseccionando y volviendo a unir en su imaginación, bien dibujando de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella hasta encontrar el contenido, de su propio almacén de observaciones pasadas. Lo fundamental reside en el proceso específico de mirar. Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevara a seguir viendo.

2. DIBUJO COMO HABILIDAD GLOBAL

A partir de las investigaciones del psicobiólogo Roger W. Sperry[1] , Betty Edwards publicó en 1979 el libro *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro* (Edwards, 1979: 13). B. Edwards hizo una de las primeras aplicaciones prácticas de la obra de Sperry en el campo docente. El principio de su método es que *dibujar es una habilidad global* que solo precisa de un conjunto limitado de componentes básicos. Al igual que otras habilidades globales (por ejemplo leer, conducir o caminar), el dibujar se compone de habilidades parciales que se integran en una habilidad total. Una vez que se han adquirido estos componentes y se los ha integrado, se sabe dibujar. La habilidad global de dibujar solo requiere cinco habilidades básicas, ni una más. Estas habilidades no son propiamente de dibujar, sino habilidades de percepción y son: percepción de los bordes, de los espacios, de las relaciones, de las luces y las sombras y percepción de la totalidad o *gestalt*.

3. EL DIBUJO COMO METALENGUAJE

Experimentar con el dibujo como *metalenguaje* más allá del estricto nivel arquitectónico y producir imágenes plásticas que se convirtieran en referentes arquitectónicos.

El dibujo tiene la capacidad de extraer virtualidades básicas existentes bajo la superficie del lenguaje arquitectónico. Se percibe que no es lo mismo la realidad de una arquitectura que los dibujos que la representan, ya que estos tienen la capacidad de destilar las características formales del lugar y muestran los elementos más esenciales y sus leyes. Según John Berger, frente a un dibujo el espectador se identifica con el artista y utiliza sus imágenes para adquirir una experiencia consciente y ver como si fuera a través de los ojos de éste (Berger, 2014: 34, 35, 39).



Fig. 1 – *San Felipe Neri,* 2013. Fuente: M. Arenas

4. EMBORRONAR Y SUPERPONER

Emborronar y superponer para descubrir órdenes y equilibrios compositivos poco evidentes, o armonías de contrastes, luces y sombras, de continuidad y discontinuidad, etc. El dibujo tiene la capacidad de extraer vir-

[1] Sperry R. W., premio Nobel de 1981 por sus estudios publicados en 1968 nos habla de la naturaleza dual del pensamiento humano, la verbal y analítica, localizada principalmente en el hemisferio izquierdo, y su naturaleza visual y perceptiva, en el derecho. El izquierdo aparece como el lógico, el verbal y sus análisis y procesos de información están en una secuencia racional y lineal. El derecho es el intuitivo e imaginativo, capaz de abstraer y con el que conseguimos nuestra orientación espacial y el reconocimiento de las formas.

tualidades básicas existentes bajo la superficie del lenguaje arquitectónico.

Enric Miralles se refería al concepto de *repetición* como definidor de su sistema de trabajo, idea que tomó prestada, de forma muy personal, de Gilles Deleuze (*Diferencia y repetición*): la repetición de una misma idea en momentos diversos produce diferencias que sirven de mecanismo para desprenderse de los condicionantes del sitio concreto y destilar la forma de una arquitectura original. Resumió este método con la frase: "Cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido y las leyes que se van generando son de coherencia interna" (Zaera, 1995: 14).

Respecto a la experiencia repetitiva, Gaudí afirmaba: "En lloc d'esborrar és preferible superposar les solucions puix que així es té a mà fer la comparació de l'anterior o anteriors amb la recent" (J. Bergós, cuartilla original n.º 174)[2].

5. Sustituir la realidad

El dibujo es un instrumento de articulación que permite emerger aspectos menos reconocibles y no por ello menos importantes. En muchos casos los dibujos sustituirán a la realidad y serán sus iconos más explícitos. Será un dibujo altamente expresivo que se disfrutará recorriéndolo por cualquiera de sus rincones y que sorprenderá especialmente al usar una lupa de aumento.

Marcel Proust decía que avanzar en un conocimiento es establecer esa lupa imaginaria sobre un objeto que antes se percibía como algo unitario y ahora aparece ante nuestros ojos como un paisaje inmenso lleno de accidentes, de lugares ignotos, de vías de comunicación complejas, que permite reclasificarlo con arreglo a nuevas taxonomías que multiplican su variedad.

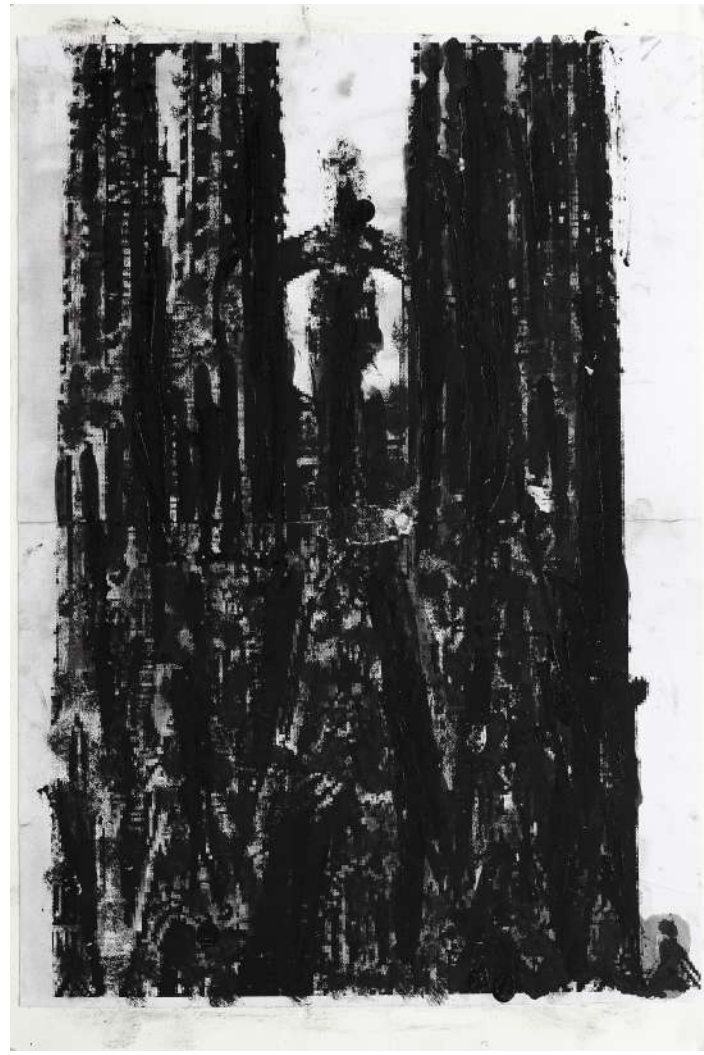


Fig. 2 – *Sagrada Família.* Dibujo M. Arenas 2013

5. Conclusión: La Discordia

Desde el Área de Expresión Gráfica de la School of Architecture de la Universitat Internacional de Catalunya, decidimos dedicar la optativa Visiones Urbanas a dibujar

[2] Bergós J., *Pensamientos de Gaudí*, Cátedra Gaudí, Caja "Joan Bergós I".

y analizar la fachada de la Manzana de la Discordia. Esta asignatura-taller impartida por Manuel Arenas y Guillem Carabí durante el segundo semestre del 2014 se dedicó, con un grupo de 17 alumnos, a diseccionar las cinco casas que la componen, dibujando detalles parciales de cada una y visiones de conjunto. Los objetivos eran enseñar a mirar, como método de investigación formal y compositiva, permitiendo comprender la interacción entre espacio y volumen arquitectónico, aspecto fundamental del trabajo del arquitecto; experimentar con el dibujo como *metalenguaje* más allá del estricto nivel arquitectónico y producir imágenes plásticas que se convirtieran en referentes arquitectónicos.

El ejercicio resultó especialmente complejo para los alumnos debido a su *mirada* poco profesionalizada, que, sin embargo, nos hizo descubrir interacciones y detalles de la arquitectura modernista desde una cierta *ingenuidad* que aportó una luz nueva al desbordante formalismo decorativo del modernismo catalán.

El ejercicio estimuló a los alumnos a buscar sus propias referencias ante la perplejidad que les causaba la compleja decoración de las fachadas. Tenían la sensación de estar delante de una escenografía que no correspondía al espacio arquitectónico de los edificios. Esta complejidad resultó ser un motor creativo que incentivó el trabajo de los alumnos. Enric Miralles recoge esta experiencia en su proyecto de rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht: "(…) cuando resulta complejo describir o comprender una obra de arquitectura, produce un interés especial que hace que el ojo no pare de buscar referencias" (Zaragoza y Esquinas, 2012: 566).

Una experiencia recogida en el taller fue constatar que la arquitectura de fachada de la Manzana de la Discordia es escenográfica e ilusionista, y en consecuencia *plana* y lineal. Se puede considerar como una *arquitectura dibujada*, a excepción de la Casa Batlló, de Gaudí, que por sus sinuosidades tridimensionales establece una sensación de movimiento que expresa el volumen.

Los alumnos trabajaron con apuntes y fotografías hechas in situ, redibujando reiterativamente sobre fotocopias o papel en blanco las fachadas de los edificios. Se utilizaron técnicas rápidas de dibujo: lápiz, tinta, rotulador,

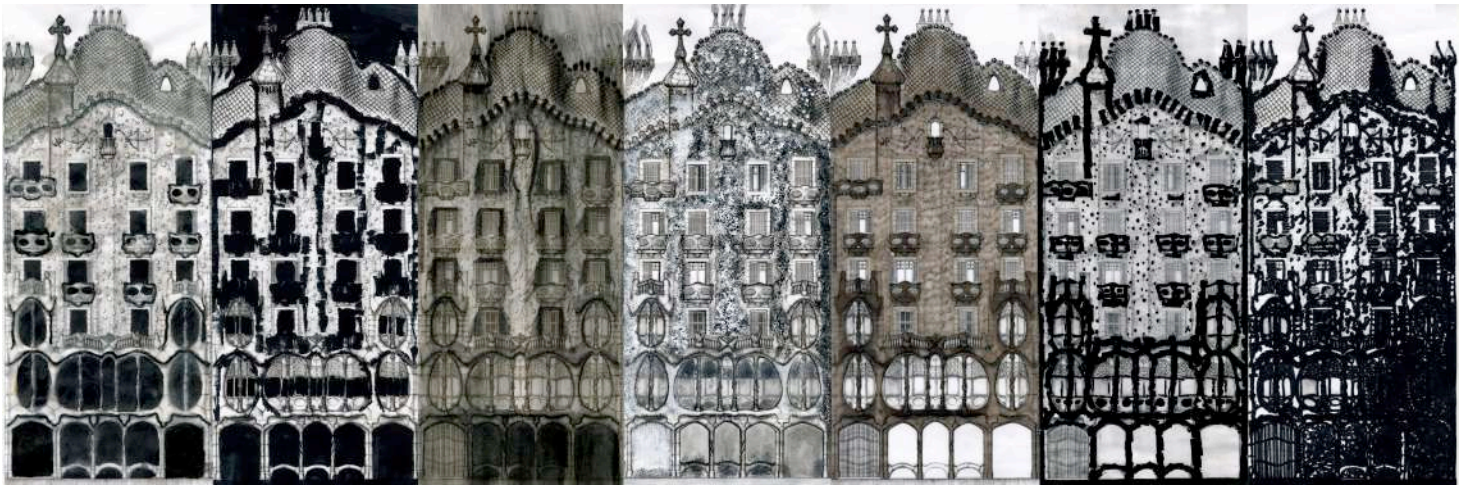


Fig. 3 – *7 Batllos.* Dibujo 7 alumnos School of Architecture UIC Barcelona 2013

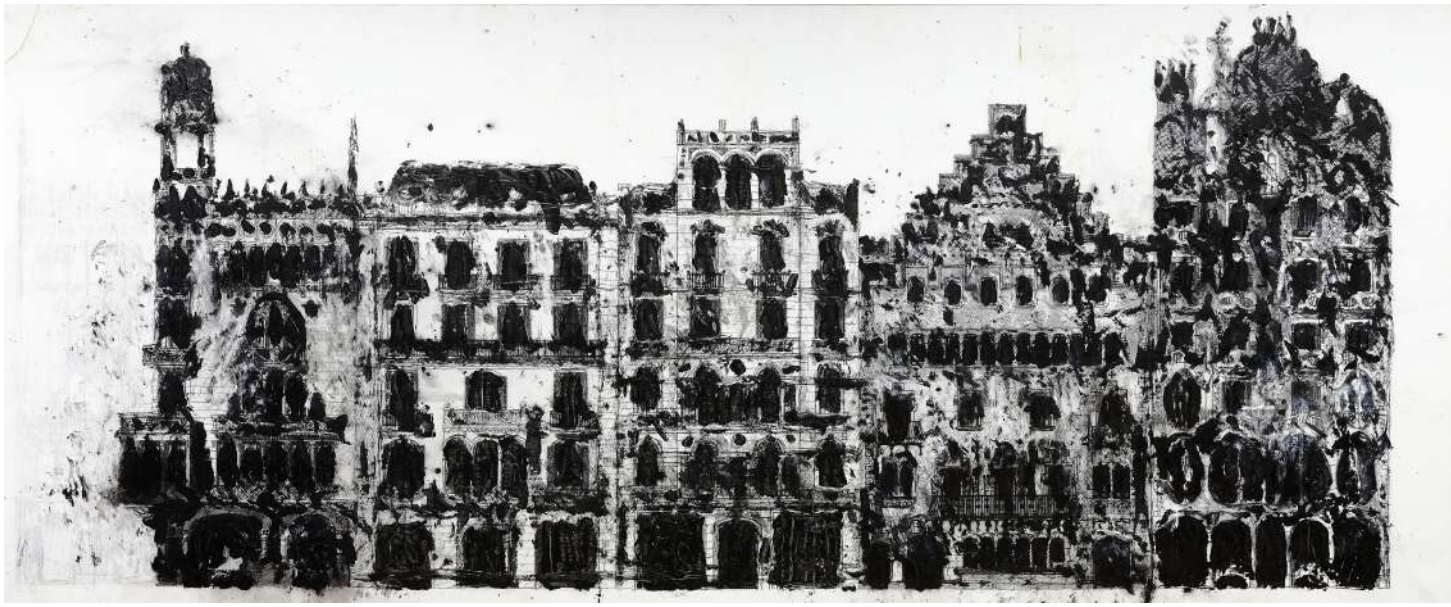


Fig. 4 – *Manzana de la Discordia.* Dibujo M. Arenas 2013

acrílico, aguadas... sobre papel. Dibujos extremadamente dinámicos, rozando el ámbito de la abstracción, que sugirieran detalles emergentes desde todos los rincones. La facultad de descripción del estilo gráfico permitiría multiplicar las posibilidades expresivas de la realidad.

El dibujo logra atrapar la memoria del lugar: la Manzana de la Discordia inmaterial.

Bibliografía

Aristóteles. *Metafísica*. Libro I A, capítulo 1, (985ª).

Berger, J. (2014). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bozal, V. (1986). "La ciencia del pintor: elogio de la mirada" en Fernández, N. y López, J., *Colección Tratados, Leonardo Da Vinci, Tratado de la Pintura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Cortés, J. A. y Moneo, R. (1976). *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales.* Barcelona: ETSAB.

Edwards, Betty (1979). *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro.* Barcelona: Ediciones Urano.

Gombrich, E. (1979). *Arte e ilusión.* Barcelona: Gustavo Gili.

Gómez Molina, J. J. (2007). *La representación de la representación*. Madrid: Ed. Cátedra.

Popper, K. (1980). L*a lógica de la investigación científica.* Madrid: Tecnos.

Zaera, A., *Una conversación con Enric Miralles*, 1995, Madrid, El Croquis, nº 72.

Zaragoza, I. y Esquinas, J. (2012). *Notes al procés gràfic de Miralles i Tagliabue en relació a la rehabilitació del Ajuntament d'Utrecht*. Actas del Congrés de Expressió Gràfica aplicada a l'Edificació. Barcelona.

LAS ARQUITECTURAS PINTADAS EN MÁLAGA: ¿CÓMO COMUNICAR SUS VALORES PATRIMONIALES A LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA?*

Eduardo Asenjo Rubio
Universidad de Málaga

1. El contexto de las arquitecturas pintadas en Málaga

El legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga desde que se inició su recuperación con bastante determinación a partir de mediados de los años 90 del siglo XX, siendo más efectiva a final de esa década[1], ha contribuido a desarrollar un contexto urbano más creativo. Por un lado, se integra en la ciudad unas formas hasta no hace muchos años desconocidas para el gran público, instituciones y especialistas; y por otro lado, se hace evidente la necesidad de comunicar mejor y con mayores estrategias didácticas su idiosincrasia.

El título de esta comunicación hace referencia a dos cosas: la presentación de unos bienes patrimoniales con entidad, y su comunicación a la sociedad. En realidad, lo que se busca con todo esto es dar a conocer de un modo amplio y fácilmente comprensible unas características especiales sobre la forma de exornar los edificios de la ciudad, independientemente de su naturaleza o función, la evolución del lenguaje ornamental a los que se sometió durante el período en el que estuvo vigente, toda la Edad Moderna y las primeras décadas de la Contemporánea, así como las técnicas y colores que permiten iniciar un aprendizaje rápido y, por consiguiente, llegar a una valoración.

He empezado este trabajo haciendo referencia no tanto a su pasado, como a una acción tutelar propia de los bienes culturales: la recuperación en la que está implícita la restauración, la conservación y la conservación preventiva. Empiezo de esta manera, porque si no se hubiera producido una apuesta segura y certera sobre la idoneidad de este legado cultural, se habrían perdido para siempre los valores que lo justifican como bienes de es-

* Este trabajo es un resultado del Proyecto de Investigación HAR2012-34163 "*Puesta en valor, materiales didácticos e itinerarios culturales en torno a las arquitecturas pintadas en Málaga. Siglos XVII-XVIII*". Investigador principal: Eduardo Asenjo Rubio.

[1] El hecho de haberse dotado con un Plan del Color, y un documento bien específico como el Estudio del Color del Centro Histórico de Málaga, a cargo de Joan Casadevall en 1996, ha permitido que dicha recuperación haya sido una realidad. La labor encomiable de la Oficina de Rehabilitación del Centro Histórico ha sido decisiva, y aún lo sigue siendo.

pecial significación. Esa significación tiene que construirse primero desde la propia sociedad de Málaga, mediante campañas sistemáticas de comunicación, pero también haciendo posible acciones de visitas guiadas. Posteriormente, se debe avanzar dentro de unas estrategias comunicativas y de marketing en la internacionalización de este singular patrimonio urbano, hasta el punto de crear una marca, símbolo distintivo de cualquier producto que se precie, sólo que en este caso es de carácter cultural.

Para llegar a esta etapa que podríamos valorar de intermedia hay que repensar el pasado y aprender todo lo bueno y malo que nos ha dejado. Málaga en los años 80 del siglo XX era una ciudad con un patrimonio urbano residencial abandonado, falto de ayudas e iniciativas, unidas a un escaso mantenimiento. Por suerte, y a pesar de todos los desastres que se produjeron desde el siglo XIX con las desamortizaciones, las reformas internas e higienistas, entre otras razones de peso, hasta las inadecuadas construcciones de los años 60-70 del siglo XX en los centros históricos que desvirtuaron muchas de sus características integrantes del paisaje urbano, conservaba un caserío considerable de edificios del siglo XVIII.

En los albores de la recuperación urbana de finales del siglo XX, al no haberse producido un mantenimiento de los inmuebles, las fábricas más antiguas comenzaron a desprenderse de las numerosas capas de cal que habían ido recubriendo su decoración original. Hasta 20 capas se han podido documentar en algunas de las intervenciones. La mayoría de las veces la cal tiraba de los pigmentos y la pintura que quedaba expuesta a la vista ofrecía un aspecto entre manchas borrosas de color y líneas incisas que perfilaban un fragmento de lo que podría ser una columna, pilastra, etc. A esto se unían tres factores: la larga exposición a las inclemencias del tiempo (sol, lluvia, humedad) y su efecto negativo en las decoraciones, el ambiente de degradación física y social de algunos barrios mencionados, así como la tardía toma de decisiones por parte de las administraciones que mermaron el número de inmuebles de un gran valor técnico y compositivo, como el que se encontraba en el Pasillo de Atocha nº 1-3. De este modo, se producía una combinación peligrosa que en nada o poco ayudaba a la construcción de sus valores patrimoniales, es decir, mala conservación, fábricas en ruinas y el pasar del tiempo. La contundencia de estas acciones no posibilitaba un futuro halagüeño para este singular legado cultural. En años posteriores, el legado cultural de las arquitecturas pintadas inició su andadura de la mano de los especialistas, las instituciones y la sociedad que comenzó un deseo manifiesto de conocer e informarse.

Tampoco podemos olvidar el despegue que supuso el setecientos, especialmente con la activación del comercio de ultramar, el fin del amurallamiento, lo cual se tradujo en una febril etapa constructiva. En ese contexto eclosionaron de un modo brillante las arquitecturas pintadas que se prodigaron por todos los barrios de la ciudad, desde el Perchel, la Trinidad, el barrio Alto, pasando por el centro histórico, la Merced y llegando a la Victoria. Esta situación no fue exclusiva de la ciudad de Málaga, pues muchas ciudades españolas han conservado numerosos testimonios aislados o en número reducido de este patrimonio cultural. Lo que sí puede atribuirse esta ciudad es su capacidad para articular políticas y acciones tendentes a estimular e involucrar a los propietarios sobre la idoneidad de recuperar esas decoraciones, y de este modo crear ciudad.

2. La génesis de la valoración patrimonial y su aplicación a las arquitecturas pintadas de Málaga

Un pequeño inciso antes de continuar, pero que está perfectamente conectado con lo que estamos exponiendo. Me refiero a la forma de construir los valores patrimoniales en torno a un patrimonio determinado. Sin hacer referencias a legislaciones u otras normativas na-

cionales, el proceso consciente sobre la idea de preservar la herencia constitutiva de un país arranca en el siglo XIX. La ideología liberal y progresista más en la línea de la necesidad de instruir a la sociedad impulsó muchas de estas iniciativas. Entonces, el índice de analfabetismo era muy alto, situación que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX. De este modo, la valoración patrimonial era mínima y sólo podía adscribirse a un grupo reducido de burgueses, nobleza y clero que conformaban la élite social. ¿Qué valorar? ¿En base a qué? Estas podrían ser dos de las cuestiones cruciales para comprender cómo la sociedad ha valorado sus herencias. La antigüedad, la historia y la estética o los estilos han sido la trilogía que más ha perseverado. Una de las primeras declaraciones bajo la categoría de Monumento fue el Monasterio de la Rábida a mediados del siglo XIX. En la solicitud que acompaña todo el expediente, la Sociedad Colombina justifica su declaración precisamente en base a esos valores que tan en boga estaban por toda Europa, pero principalmente el haber sido un acontecimiento histórico de primer orden[2].

Con posterioridad estos valores consagrados a nivel institucional y social se han mantenido prácticamente inalterables. Sólo basta echar un vistazo a la ley de Patrimonio Histórico Español y las que posteriormente han desarrollado las Comunidades Autónomas para comprender este aserto[3]. En base a lo anterior, efectivamente, esa triada pudo ser efectiva en un primer momento del ciclo valorativo, pero insuficiente para la situación actual. Los contextos han cambiado, el acceso a la educación y a los ciclos formativos superiores, el consumo de la cultura también, así como la predisposición social a conocer mejor cuanto tenga que ver con su pasado.

La otra cuestión tiene que ver con un concepto que en un primer momento tuvo una eficacia importante al ser el salvoconducto para muchos edificios históricos, y que ha quedado como una rémora en la retina de la sociedad, me refiero a los monumentos. Esta palabra que designa a un edificio con carácter monumental está asociada a varios hechos: su vínculo con un pasado excelso (de naturaleza épica, de exaltación o conmemoración de un acontecimiento, como un descubrimiento, el lugar de fallecimiento o entierro de un monarca, noble, escritor, pintor, etc.), las dimensiones del inmueble, los materiales constructivos, su amueblamiento o decoración, su emplazamiento en un lugar destacado por ser estratégico o con un alto valor paisajístico, etc. Muchas de estas características ha convertido el patrimonio monumental en algo casi excluyente respecto a otros patrimonios que se han ido estudiando, conociendo mejor y, por ende, valorando en toda su dimensión cultural. Pero en el caso de las arquitecturas pintadas asociar la palabra Monumento a un contexto conservativo deficiente hacía casi imposible llegar a esa valoración. Además, había que añadir otro factor determinante y es que la mayoría de las administraciones culturales (autonómicas, ayuntamientos y diputaciones) en el ejercicio de sus competencias de salvaguarda del patrimonio cultural no consideraban estos bienes susceptibles de ser declarados Monumentos, a no ser que la decoración ornamental constituyera un elemento de relieve en la configuración de un Monumento concreto, es decir, un palacio o una iglesia con pintura. Queda fuera de este elenco una arquitectura tradicional con sus pinturas. Si analizamos las declaraciones de esta categoría por parte de la Delegación Provincial de Cultura en Málaga podemos observar que no hay ningún expediente declarado, ni propuesto para ser considerado como Monumento por su

[2] http://www.cervantesvirtual.com/ (última consulta: 5 de noviembre de 2015).

[3] El panorama en la Comunidades Autónomas oscila entre los valores tradicionales y otros más innovadores. El más reconocido es el histórico, seguido del artístico, el arqueológico y arquitectónico. Poco representado el científico, y prácticamente nada el paisajístico.

singular decoración; la arquitectura seguía siendo el elemento inclusivo para una declaración. De este modo, se pone de manifiesto que los criterios para la declaración de un Monumento deben ser revisados y actualizados en relación con la forma de construir y categorizar el conjunto de bienes, actividades y manifestaciones culturales actuales. Corrientes más actuales en relación con la didáctica del Patrimonio Cultural intentan acercar a la sociedad estos elementos, lo mismo que los museos se esfuerzan en dotar y hacer accesibles el conocimiento empleando todo tipo de herramientas didácticas. En el caso de las arquitecturas pintadas, especialmente en Málaga, sería interesante realizar un único expediente (con sus fichas individualizadas) sobre este patrimonio. Su declaración permitiría hacer aún más presente su visibilidad, al mismo tiempo que produciría un impacto importante al ser la primera ciudad española que ha conservado más inmuebles ornamentados de esta forma tan significativa.

Hay que subrayar que la construcción de esos valores se ha hecho en un proceso largo y sumativo, en la medida que se restauraban los edificios y se incorporaban al paisaje urbano. En esa línea, los artículos y notas de prensa han ayudado mucho a crear en la sociedad un interés por conocer mejor, a medida que se iban ofreciendo informaciones o relatos específicos sobre los inmuebles y sus ornamentaciones.

En el año 1955 la normativa sobre patrimonio provincial y local parecía ahondar, en una primera lectura, sobre la diferencia entre el Monumento Nacional y el último escalafón representado por el Monumento Local. Sin embargo, si tenemos en cuenta otras premisas, como la situación cultural y valorativa de las corporaciones locales obtenemos un panorama cuanto menos interesante. La comparativa viene dada por las incoaciones de expedientes de bien de interés cultural. Con la nueva ley de Patrimonio Histórico Español la mayoría de los bienes declarados Monumentos Provinciales y Locales tuvieron que adaptarse a la nueva normativa. Por otra parte, el tema de los edificios en los pueblos q no son monumentos vivían y viven una situación más angustiosa y su merma es aún mayor. Dejando a un lado el sentimiento de pertenencia de un inmueble a una familia, éste no deja de tener más que un valor crematístico. Los Planes Generales de Ordenación Urbanística (PGOU) y los Planes Especiales de Protección (PEP) la mayoría de las veces, es decir en un 90%, suelen incluir la arquitectura del siglo XVIII en las categorías de menor protección, con lo cual preservar un número importante de sus partes constitutivas suele ser del todo inviable[4].

Por lo tanto, llegados a la nueva ley de PHE de 1985 nos encontramos por parte del legislador con un deseo de abrir horizontes a la cultura, incluyendo patrimonios menos apreciados por la sociedad, pero que con el paso del tiempo se han convertido en referentes culturales, como el patrimonio industrial, los espacios para la muerte, básicamente los cementerios que han sacado a la luz una gran heterogeneidad de tipologías, obras escultóricas de gran valor artístico, etc.

Regresando al panorama de las arquitecturas pintadas de Málaga, a partir de mediados de los años 90 y tras afianzar un número representativo de restauraciones se ha podido proceder a su valoración con mayor firmeza (Asenjo, 2001). La etapa anterior poco a poco iba tomando distancia, frente a un presente más halagüeño para este patrimonio. La restauración nos estaba proporcionando un modo de vehicular toda la información que se iba produciendo y poder construir cápsulas informa-

[4] Es habitual que estos documentos presenten una estructura pormenorizada de niveles o categorías de protección que suelen ser poco efectivas para el patrimonio urbano. Al establecerse como norma Protección Integral, Arquitectónica Grado I, II y III se desmenuza tanto que muchos edificios van perdiendo su esencia en esas definiciones, siendo cada vez más vulnerables.

tivas tendentes a valorar todas estas imágenes que bien de forma fragmentada o en ciclos pictóricos completos se exponían a los ojos de los ciudadanos y visitantes.

El valor histórico, en principio, no suponía un problema para reconocer este patrimonio, pues prácticamente todas las arquitecturas pintadas en Málaga se enmarcan a finales del siglo XVII y la centuria siguiente. El principal problema era legitimar que una manifestación artística de ese calibre tenía un alto valor histórico para todos los usuarios, ya que nos ofrece una información muy específica sobre el proceso constructivo y ornamental de la ciudad.

El valor artístico probablemente sea uno de los componentes más determinantes de todos cuanto se puedan contar. En él reside un arma de doble filo: por un lado, representa la máxima calidad y cualidad de un bien; por otro lado, las instituciones y la sociedad están acostumbradas a reconocer que algo tiene valor en base a esos parámetros que han funcionado secularmente. ¿Cuál es el problema entonces respecto a las arquitecturas pintadas? En general, la pintura estamos acostumbrados a valorarla en base a unos aspectos básicos, tales como la composición, la ejecución, el tratamiento de las calidades matéricas, la belleza de los modelos seleccionados, el dominio de la perspectiva o la innovación. Si aplicamos estas características a las arquitecturas pintadas de Málaga vemos que es difícil de cuadrar. A veces, las composiciones son algo torpes, como también en la ejecución o bien no hay un dominio de la perspectiva, y los modelos no se caracterizan por su belleza. Lo que se ha tenido que explicar y aún se sigue haciendo, que lo verdaderamente interesante es que esas características obedecen al grado de conocimiento y formación que tenían los artistas en esta ciudad sobre la técnica, la composición, etc. Es un factor importante para conocer nuestro contexto artístico (Asenjo, 2005-2006: 117-138).

El valor urbanístico es otro de los valores que se significan gracias a este legado cultural. Cada inmueble es un hito en la ciudad, por lo tanto, testimonia la propia ciudad en su secuencia constructiva y de mantenimiento de imagen de ciudad del setecientos, a través del reconocimiento de sus características. Por ejemplo, un análisis de la cartografía del setecientos de Málaga, partiendo del plano del ingeniero Bartolomé Thurus hasta el de Carrión de Mulas de 1793, nos ayudaría comprender con bastante fidelidad los desarrollos urbanísticos de la ciudad y la importancia que tuvieron las arquitecturas pintadas en esa configuración de la imagen urbana.

A este rosario de valores se une también el económico y turístico. Ambos están perfectamente conectados y deben fomentarse desde el punto de vista de la sostenibilidad (Asenjo, 2006). Recordando siempre que los bienes culturales son únicos e irrepetibles, y en el caso de las arquitecturas pintadas es aún mayor este aspecto dada su ubicación exterior y la necesidad de conservación y restauración. Además, en estos últimos años asistimos a un momento importante en la formulación estratégica de la Cultura, especialmente en el campo del Patrimonio Cultural. Primero, porque es un sector en alza, una gran parte de la sociedad dispone de más medios económicos y más tiempo para disfrutar de los distintos segmentos que ofrece el ocio. Segundo, porque deja importantes cifras para la economía.

El caso específico de Málaga es bastante singular, porque ha pasado de detentar un patrimonio bastante disperso, pero interesante, a apostar por una ciudad del Mediterráneo decididamente cultural. Las últimas aportaciones, como las sedes del Ermitage y el Centro Pompidou han venido a revolucionar el panorama cultural de la ciudad. Sin embargo, no debemos olvidar que no son más que contratos entre instituciones que pueden dejar de renovarse llegado el momento de fin de convenio/contrato. Habría sido mucho más interesante generar las sinergias suficientes para convertir las arquitecturas pintadas de Málaga en un reclamo casi único en España –por la cantidad de ejemplos conservados y sus diferentes soluciones formales-

frente a otras menos identitarias. Sacar a la luz, como lo ha hecho el Ayuntamiento de Málaga, protegiendo, conservando y restaurando este legado cultural es sólo el primer paso para haber continuado con el sendero iniciado, la comunicación. Aunque ha habido varios intentos para tematizar o realizar unos itinerarios, en realidad, poco se ha avanzado o se desconoce el estado actual. En mi opinión, un centro de interpretación que apoyase las medidas tutelares anteriores habría sido lo mejor para dar el empuje definitivo y necesario que le falta a este patrimonio emergente. Al mismo tiempo, también habría sido o sería interesante que en las ferias nacionales e internacionales de promoción del Turismo se potenciara este elemento como algo singular de la ciudad, pero no ajeno a otras realidades. La salvedad reside en la sensibilidad e interés por conservarlo. Pero la conservación sin la comunicación ni la participación social conducen a un camino sin salida para la Cultura. En ese sentido, es fundamental el diseño de las políticas culturales municipales no en base al show llamativo de los museos foráneos, sino apoyándose en la esencia patrimonial de la ciudad. En ese caso, y al igual que con las arquitecturas pintadas en Málaga, un caso llamativo y que ha seguido la misma línea que la anterior ha sido la recuperación e integración de la arqueología urbana. Hay varios casos interesantes que permiten comprender que la proyección patrimonial de una ciudad no sólo estriba en la abundancia de su patrimonio, sino principalmente de cómo se comunica. Se ha recuperado varios fragmentos de la antigüedad y de la Edad Media, pero no hay un solo panel indicativo que ayude a contextualizar y comprender el porqué de su conservación.

Además, en estos dos últimos valores se concita la idea fundamental de que el patrimonio cultural es además de un recurso, un potencial producto turístico-cultural al que hay que dotar de estrategias de marketing, diseño y comunicación didáctica. En la medida que seamos capaces de llevar esto a cabo, seremos capaces de buscar la conexión con toda la sociedad para seguir con la construcción de los valores patrimoniales tan necesarios para que una sociedad y los diferentes usuarios lleguen a comprender desde diferentes ópticas lo que aporta la conservación de diferentes registros patrimoniales. Esto puede expresarse a dos niveles: local y visitantes.

- Local: Sensibilización, Conciencia sobre el pasado, Fomentar el sentido de pertenencia a un lugar; Participar en las tomas de decisiones; Propagar su conocimiento.
- Visitantes: Conocer unas huellas diferentes a su lugar de origen; En el caso de compartir este patrimonio poder buscar las diferencias y similitudes; Juegan un papel importante en la transmisión de convertirse en un referente turístico de la ciudad.

La prensa ha jugado un papel fundamental en comunicar a la sociedad la visibilidad de las arquitecturas pintadas en Málaga, los avances que se iban produciendo. Pero este es un papel inicial. Las instituciones deben involucrarse activamente en la transmisión de esos valores, sobre todo si queremos construir una sociedad que mira a su pasado identificándolo como algo propio e incorporándolo en la construcción de lo que identifica a nivel patrimonial su ciudad.

La didáctica es otro de los factores fundamentales en la comunicación de las pinturas murales. Comunicar y hacerlo de forma didáctica revierte en un mayor interés, conocimiento y participación por parte de la ciudadanía. Por lo tanto, y para concluir este trabajo que es fruto de varios años de investigación quiero dar unas orientaciones sobre la didáctica en relación con la comunicación escrita y oral:

- Comunicación oral:
  a) Preparar la visita con antelación y establecer su duración y contenidos en base al grupo. Es fundamental informarse previamente sobre las

características del grupo. Tener una metodología de trabajo.

b) Seleccionar, en el caso de un recorrido urbano o de un monumento, los lugares esenciales que ayuden a la adquisición del conocimiento de ese recorrido o de ese monumento y de lo que queremos comunicar.

c) Buscar la empatía con el grupo, que se sienta relajado y no examinado. Hacerlos partícipe. Generar debate o suscitar el interés mediante preguntas inclusivas.

- Comunicación escrita:

a) Insistimos en la metodología de trabajo a la hora de seleccionar la información que queremos contar. Tener claro los objetivos.

b) Redacción clara y concisa.

c) Evitar las frases excesivamente largas, palabras rebuscadas o las perífrasis con el fin de no caer en la redundancia.

d) Se trata de adaptar los contenidos a las diferentes niveles de adquisición del conocimiento. No podemos escribir de la misma forma para un niño, adolescente o adulto. Conviene especializarnos y contar con el asesoramiento de otros profesionales.

BIBLIOGRAFÍA

ASENJO RUBIO, E. (2000a). "La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda: Siglo XVIII" en *Boletín de Arte* nº 20. Universidad de Málaga.

— (2000b). "La ciudad vieja: Apuntes para una mirada desconcertada." *Boletín de Arte* nº 20. Universidad de Málaga.

— (2000c). "Las arquitecturas pintadas del barroco en Málaga. En colaboración con Jesús Lanzas Burgos". CD-Rom Multimedia. *Boletín de Arte* nº 20. Universidad de Málaga.

— (2001). "El valor patrimonial de las pinturas murales de Málaga." *Boletín de Arte* nº 21. Universidad de Málaga.

— (2000-2001). "Historia del Arte y Patrimonio Cultural en el sistema educativo universitario. El inventario de pintura mural, un instrumento para la madurez del conocimiento" en *Norba – Arte. Boletín de Arte de la Universidad de Extremadura* nº XX-XXI, 2000-2001.

— "La memoria del olvido: La pintura mural de fachada. Análisis y valoración patrimonial de dos ciudades: Málaga y Roma" en *XIV Congreso Español de Historia del Arte* (CEHA).

— (2004). "El legado cultural de las fachadas pintadas: procesos de resemantización de la trama y de la imagen urbana: Roma, Génova, Málaga y Granada" en *Norba - Arte*, nº 24, 2004, pp. 201-220

— (2005-2006). "Las arquitecturas pintadas en las ciudades europeas: Aportaciones desde Málaga: la secuencia cronológica y estilística" en *Boletín de Arte* nº 26-27, 2005-2006, pp. 117-138.

— (2006). "Ciudad y color en la rahabilitación de la imagen urbana: el discurso fragmentado" en ASENJO RUBIO, EDUARDO y CAMACHO MARTÍNEZ, ROSARIO (coords.), *Las ciudades históricas del Mediterráneo: el sector turístico, la dinamización cultural y las nuevas tecnologías aplicadas al Patrimonio Cultural*.

— (2008). "La aplicación multimedia para el conocimiento y comunicación de las arquitecturas pintadas de la edad moderna en Málaga" en Rubio Lapaz e Hidalgo Vásquez, Ximena (coords.), Simposio Internacional *Nuevos Medios y Realidad Socio Cultural en la Creación Audiovisual Contemporánea*: 19-21 mayo de 2008.

— (2008). *Urbs picta: el legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga*. Cajamar, Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

— (2011). *El arte de lo efímero II. La ciudad pintada*. Col. Conocer Arte Málaga. Málaga: Diario Sur.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1992-1993). "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII" en *Boletín de Arte* nº 13-14. Universidad de Málaga.

— (1996). "Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen" en *Atrio. Revista de Historia del Arte* nº 8-9, 1996, Sevilla.

— (1999). "Patrimonio pictórico de Antequera. El claustro del convento de la Magdalena" en *Boletín de Arte* nº 20, 1999. Universidad de Málaga.

— (2010). "La incorporación de nuevos patrimonios. La arquitectura pintada de Málaga como agente dinamizador del Centro Histórico de Málaga" en MARIN COTS, P. (coord.), *Recuperación integral del centro Histórico de Málaga desde 1994 a 2010*. Ayuntamiento de Málaga, pp. 309-334.

— (2011). "Un legado patrimonial en continua recuperación: pinturas murales de Málaga", FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), *Pulchrum. Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*. Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, pp. 177-183.

CAMACHO MARTÍNEZ, R.; MARTÍNEZ AULADELL, T. y ARCOS VON HAARTMANN, E. (1993). "Experiencia de rehabilitación del centro histórico de Málaga: la iglesia del Sagrario" en *V Seminario Arquitectura y Ciudad*. Melilla septiembre 1993.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. y AGUILAR GUTIÉRREZ, J. (1998). "La Casa de Estudios de San Felipe (Instituto Vicente Espinel de Málaga). Consolidación de las pinturas murales y elementos pétreos" en *Boletín de Arte,* nº 19. Universidad de Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E. (2001). "Territorio de signos y lenguajes de la ciudad de málaga: La pintura mural" en *Boletín PH* n. 34. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, abril 2001.

— (2001). "Il patrimonio pittorico murale a Málaga e Melilla. Lettura della città da un progetto di ricerca" en *Disegnare,* nº 23. Università Roma Trè.

— (2001). "Nuevas identidades del patrimonio cultural. El color y la pintura mural del Barroco en Málaga. Políticas renovadoras de la imagen de la ciudad" en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. 2 vol. Ed. Sevilla: Giralda.

CAMACHO MARTÍNEZ, R.; MONTIJANO GARCÍA, J. Mª y ASENJO RUBIO, E. (2001). *Málaga Barocca, la nuova città del colore. Congreso Internazionale sul colore nella edificazione storica*. Gubbio, maggio.

CANTARERO QUESADA, J. Mª. (coord.) (2003), *Turismo y cultura en el medio rural. Gestión sostenible y competitiva*. Jaén: Junta de Andalucía, Consejería de Turismo y Deporte.

CAPEL SÁEZ, H. (2005). "Las Rutas Culturales como Patrimonio de la Humanidad. El caso de las fortificaciones americanas del Pacífico" en *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* (Serie documental de Geo-Crítica). Vol. X, nº 562, 30 de enero, 2005. Barcelona: Universidad de Barcelona.

CAPITAINE SÁNCHEZ, F. (dir.) (1993). "Los colores de Sitges" en *Recién Pintado*, nº 20, enero-abril, 1993.

CASADEVALL SERRA, J. (1999). *Estudio del color del Centro Histórico de Málaga*. Ayuntamiento de Málaga.

— (1998). "El Estudio del Color del Centro Histórico de Málaga de 1997 y las Ordenanzas de la ciudad de 1611" en *Boletín de Arte*, nº 19. Universidad de Málaga.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2001). "Pintura mural en el siglo XVII sevillano" en *Boletín PH* nº 34. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, abril 2001.

FERRER MORALES, A. (1996). "Decoración de muros en castillos califales de Andalucía oriental" en *Atrio. Revista de Historia del Arte* nº 8-9, 1996. Sevilla.

FERRER ORTS, A. (2000). "Sobre la decoración esgrafiada en el barroco español"en *Ars Longa.* Cuadernos de

Arte nº 9-10, 2000. Departament d'Història de l'Art. Universitat de València.

FLORES DELGADO, A. (1995). "La pintura mural de la galería del Oratorio de San Felipe Neri" en *Bia,* nº 17, 1995.

GARCÍA MARCHANTE, J. S. y POYATO HOLGADO, M. C. (coord.) (2002). *La función social del patrimonio histórico, el turismo cultural*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GARCÍA OTERO, J. Mª (2002). "Los medios de comunicación y su papel en el conocimiento de las rutas culturales" en PARRADO DEL OLMO, J. M. (coord.), *La cultura como elemento de unión en Europa. Rutas culturales activas*. Burgos: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Burgos, pp. 303-317.

ICOMOS (1999). *Seminario sobre Metodología, Definiciones y Aspectos Operativos de los Itinerarios Culturales*. CIIC, Ibiza (21 y 22 de mayo, 1ª parte) y Mexico D.F. y Guanajuato (2º parte).

— (2003). *Reunión de Expertos en Itinerarios Culturales: Definición, contenidos metodología y operatividad* (17 a 22 de mayo). Madrid: CIIC.

—. (2003). *Ideas Preliminares para el establecimiento de una Carta Internacional de Itinerarios Culturales* (29 a 30 de octubre). Victoria Falls, Zimbabwe: CIIC.

— (2005). *Encuentro Científico Internacional sobre Itinerarios Culturales. Identificación, Promoción e Inventario de los Itinerarios Culturales. Fortificaciones, puertos y ciudades en la estructura de los Itinerarios Culturales. Rutas de Comercio, Control del Territorio y Peregrinaje* (El Ferrol, 1, 2 y 3 de octubre de 2004). Comité Nacional Español de ICOMOS, X, Ministerio de Cultura, Icomos-España, Concello de Ferrol y Xunta de Galicia.

JIMÉNEZ, A. (1974). "Santa Eulalia de Almonaster" en *Bellas Artes 74*, Año V, nº 29, enero 1974.

JIMÉNEZ SANCHO, A. "Hallazgo de un zócalo pintado islámico en la Catedral de Sevilla" en *Al – Qantara: revista de estudios árabes*. Vol. XX, fasc. 2.

Jornadas Europeas de Cultura, Ocio y Turismo (1995). Guadalupe, Cáceres.

RESPALDIZA LAMA, P. J. (1998). "Pinturas murales del siglo XV en el Monasterio de San Isidoro del Campo" en *Laboratorio de Arte,* nº 11. Universidad de Sevilla.

ROIG PICAZO, P. et al. (2001). *Restauración de las pinturas murales y de la decoración de la cúpula del cordero místico de la Iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Valencia*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, I. (2003). "Los municipios y el turismo cultural. La Ruta Bética Romana" en CANTARERO QUESADA, J. Mª. (coord.), *Turismo y cultura en el medio rural. Gestión sostenible y competitiva*. Jaen: Junta de Andalucía, Consejería de Turismo y Deporte, pp. 285-296.

ROTONDI TERMINIELLO. G. y SIMONETTI, F. (1984). *Facciate Dipinte. Conservazione e Restauro*. Genova: Sagep editrice.

RUBIO BARROSO, M. (1988). "Restauración de las pinturas murales de la fachada de la Casa de Expósitos de Málaga" en *Jábega,* nº 59. Málaga: Diputación Provincial.

SUÁREZ-INCLÁN DUCASSI, Mª. R. (2004). "Los Itinerarios Culturales" en *La Representatividad en la Lista del Patrimonio Mundial. El Patrimonio Cultural y Natural de Iberoamérica, Canadá y Estados Unidos. Memorias.* Conaculta. INAH. Dirección de Patrimonio Mundial e ICOMOS, Santiago de Querétaro, pp. 105-114.

THOMAS-PENETTE, M. (2001). "Itinerarios culturales del Consejo de Europa. Importancia del paisaje. El itinerario de los parques y jardines" en AA. VV. *Actas del Congreso Internacional de Itinerarios Culturales*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza (2000). Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

EL ENSANCHE DE VALENCIA DE 1859. ¿UNA PROPUESTA ROMÁNTICA?

Inés Cabrera Sendra
Università degli Studi di Palermo
Universitat Jaume I de Castellón

1. La ciudad en el siglo XIX y el nacimiento de una disciplina

Antes de emprender el análisis del proyecto que nos ocupa, es conveniente encuadrar el contexto en que se fraguó, pues solo así se entenderán algunos de sus rasgos más característicos.

Hasta el siglo XIX, ni la ciudad, ni el urbanismo presentaban una entidad propia, sino que eran contempladas como un reflejo de la realidad que acaba por tener una plasmación en el espacio de convivencia. Pero con la llegada del nuevo siglo el panorama cambió. Las revoluciones (agraria, industrial, transportes, políticas, etc.) acontecidas en el siglo XIX tuvieron un enorme impacto en la ciudad y en su planificación. Al tiempo que avanzaba el desarrollo industrial se producía una ocupación del campo y una subordinación del espacio urbano en beneficio de la producción. Las fábricas, los tinglados portuarios, las líneas y estaciones de ferrocarril, así como los almacenes dominaron sin ningún control el suelo urbano y rural como síntomas del progreso que eran. Los barrios obreros que surgieron alrededor de estos núcleos industriales lo hicieron en unas condiciones tan ínfimas que es lógico que a la larga fueran el campo de cultivo para la protesta social. Así, de este modo, ligada a la revolución social, nacen las primeras propuestas de mejora urbana contemporánea unidas a la revolución social (Chueca, 1968: 165-174). Esta circunstancia explica el mayor peso que tuvieron las razones éticas, sobre las estéticas en propuestas como la *Harmony* del empresario inglés Robert Owen o el planteamiento político y filosófico del escritor francés Charles Fourier materializado en sus *falanisteri*. Estos modelos de conformación del espacio urbano se presentaban como alternativas a la ciudad liberal y a los problemas sociales y generados por la revolución industrial (Gravagnuolo, 1991: 65-67). No obstante, no pasaron de ser modelos utópicos. Los resultados de esta ciudad liberal fueron claramente visibles con la llegada de la epidemia de cólera hacia 1830, evidenciando la pronta necesidad de una puesta en marcha de medidas higiénicas y la regulación de la construcción de viviendas.

Así pues, la reacción de la administración y de los técnicos a esta situación fue la de promover una serie de estudios sobre las condiciones de vida de las grandes ciuda-

des. En Inglaterra el *sanitary movement*, liderado por el abogado y economista Edwin Chadwick (1800-1890), fue el movimiento de salud pública más importante de la primera mitad del siglo XIX y marcó de forma notable los desarrollos en este terreno en otros países (Ramos, 2014: 11-38). Entre 1830 y 1850 se establecieron las primeras leyes que iban a regular la edificación. Francia concretamente en 1850 aprobaba la Ley Melun sobre viviendas insalubres, pero, si bien este texto legal sentó las bases para una transformación urbana en un sentido, aquello que en realidad originó fue otra transformación distinta, fruto del uso parcial y arbitrario de dicha legislación, de la manipulación política –con fines especulativos– de una burguesía ávida de rentas y beneficios (Piñón, 1996: 19). Esta ley otorgaba al ayuntamiento actuar contra los propietarios que no acataran lo establecido; es decir, bajo el amparo de asegurar la higiene y la habitabilidad de la ciudad, la expropiación se convirtió en un instrumento urbanístico usado por la administración (Gracia, 2000: 77 y 78). Estas medidas legislativas de carácter higienista fueron el inicio de la urbanística moderna, y este urbanismo aún incipiente y titubeante no fue llevado a cabo por arquitectos, como cabría esperar, sino por técnicos e higienistas que intentaban poner remedio a la situación derivada de la ciudad industrial. Fueron los ingenieros los encargados de llevar a cabo la mayoría de reformas urbanas y ensanches practicados en las ciudades en la segunda mitad del siglo XIX y primeros decenios del XX. La figura de este profesional se identificó con la idea de progreso de la sociedad, pues conocía y manejaba los avances tecnológicos, las nuevas artes de la construcción, los sistemas de comunicación, etc. (Aguilar, 2012: 39-41). No obstante, si bien esta legislación había sido pensada para la intervención en barrios deteriorados, los hechos nos muestran que no se intervino en estos, sino en aquellos que iban a proporcionar una rentas mayores (Piñón, 1996: 19). La ideología liberal motivó este primer urbanismo y aunque se actuaba en nombre del beneficio público, en realidad, aquello que primaba fueron los intereses privados de unos pocos. El caso más paradigmático fue, sin lugar a dudas, la reforma interior de París propiciada por Napoleón III y el barón Haussmann, la primera conceptualización de la ciudad moderna.

En España el retraso en el desarrollo industrial, en parte debido a la Guerra del francés (1808-1814) y al opresor reinado de Fernando VII (1814-1833), explica que no existiera un crecimiento acelerado y desordenado como el de las ciudades europeas. Situada en la periferia de esta Europa industrializada, España no pudo transformar su economía y salvar los obstáculos necesarios para el desarrollo industrial, exceptuando importantes núcleos como Cataluña o el País Vasco (Nadal, 1975: 9-14). No obstante, el aumento de población en las zonas urbanas y la escasez de viviendas ocasionaron igualmente un empeoramiento considerable en las condiciones de vida. El vacío industrial hace que no pueda utilizarse la denominación "obrera" para las viviendas de entonces, pues más bien se trataba de artesanos. Sin embargo, la congestión y la insalubridad no se daban solamente en la vivienda, pues el mismo callejero urbano presentaba serias dificultades en su tránsito y utilidad. Así pues, si bien las ciudades españolas no siguieron el compás de sus vecinas europeas debido a su desarrollo industrial posterior y un tanto peculiar, la ciudad burguesa sí que hizo su aparición más o menos coetáneamente y con ella las primeras leyes urbanísticas. En el caso concreto de Valencia, el considerable retraso industrial de la ciudad no fue impedimento para un modesto desarrollo en la primera mitad del siglo XIX, llegando incluso a proyectar uno de los primeros ensanches del país.

2. El primer Ensanche decimonónico de Valencia

Quitando actuaciones muy puntuales, en la primera mitad del siglo XIX no se dieron grandes transformaciones urbanas. Sin embargo, la población creció de manera

gradual, acelerándose hacia las décadas centrales de la centuria, pero no así las dimensiones de su espacio urbano. Esta nueva población vivía apiñada en una ciudad de apariencia y esencia medieval, pues su caserío continuaba siendo estrecho e irregular, de difícil acceso y ventilación insuficiente, con lo cual el riesgo de enfermedad era más que alarmante. En los primeros años del siglo XIX son visibles indicios de una toma de conciencia hacia la ciudad heredada y la importancia de un ordenamiento urbano más racional y de leyes que la regulen. En la década de los treinta, el Ayuntamiento de Valencia continuó con esta política centrada en mejorar el aspecto general que ofrecía la ciudad, pero, ciertamente no se llevó a cabo ninguna iniciativa relevante que fuese más allá de la rectificación o el ensanche de ciertas calles. Sin embargo, la primera decisión que verdaderamente buscaba racionalizar el tejido urbano de Valencia llegaría el 1831 con el plano del académico de San Carlos Fransciso Ferrer. Ya en 1844 se creaba el Reglamento de Policía Urbana para Valencia, un conjunto de artículos que iban a suponer el primer ordenamiento jurídico local en el ámbito urbanístico. Aunque su función, a priori, era regular la renovación urbana de la ciudad, lo cierto es que de sus 34 artículos, ninguno se ocupa de la cuestión urbanística o la higiénica, importantes asuntos a atender en aquellos años. En cambio, el objeto del conjunto legislativo se centró en la edificación y su regulación, como la construcción, inspección y derribo, lógico pues el mercado inmobiliario y la especulación del suelo eran los agentes en los que se basaba la economía de entonces.

A nivel nacional, el ministerio de Gobernación decretaba mediante Real Orden del 25 de julio de 1846, el levantamiento de nuevos planos geométricos de población y sobre ellos debían hacerse las nuevas alineaciones. El plano geométrico de Valencia fue levantado por Vicente Montero de Espinosa, Coronel de Ingenieros, y lleva la fecha de 1853, es decir, seis años después del decreto del gobierno. Sin embargo, en vista de la poca innovación que ofrecía el plano de Montero de Espinosa, ya des del 1850 el ensanche de Valencia fue visto como la panacea a todos los males que acuciaban a la ciudad, dado que las medidas y políticas emprendidas hasta el momento no habían resultado del todo eficaces. La ciudad se asfixiaba. La Valencia de 1850 tenía unos 106.000 habitantes, agrupados en 6.345 casas dentro del recinto amurallado (Taberner, 1987: 34-39). No obstante, el crecimiento de la urbe no fue parejo al de su población. Tanto la demanda de viviendas como el precio de estas, de renta mayormente, aumentaron y el Ayuntamiento no podía permitirse la compra de conventos o solares, ni la construcción de nuevas viviendas. La desamortización, que bien aprovechada hubiera sido el eje de una auténtica reforma interior, no tuvo significativas repercusiones a nivel de descongestión urbana y no palió el problema de aglomeración que padecía la ciudad.



Fig.1 – Proyecto General del Ensanche de la Ciudad de Valencia formado de orden de su Exmo Ayuntamiento por los Arquitectos D. Sebastián Monleón D. Antonino Sancho y D. Timoteo Calvo. (1858). Fuente: AHMV

Ante esta situación se propuso elaborar el primer Plan de Ensanche. En 1857 se crea en el seno de la Corporación Municipal la primera Comisión de Ensanche. En un primer momento son nombrados Sebastián Monleón y Antonino Sancho los arquitectos responsables del proyecto, completándose posteriormente el equipo con el arquitecto mayor, Timoteo Calvo, el doctor Manuel Encinas, concejal y presidente del Instituto Médico Valenciano, y finalmente el cronista local e historiador Vicente Boix. Este equipo multidisciplinar, en el que no se hallaba ningún ingeniero, sería el responsable de la redacción del proyecto de Ensanche que se presentaría en diciembre de 1858 al pleno municipal y sería aprobado en julio de 1859.

Al año siguiente fue publicada la *Memoria y Presupuesto de las obras para el Ensanche de esta Ciudad*[1]. En este texto se señalaba la importancia de Valencia a nivel nacional por su comercio, situación geográfica, pero, sobre todo, se hacía especial hincapié en los cambios que había y estaba experimentado la "Atenas del Mediterráneo" y su necesidad de extenderse para "salvar la mezquina cerca, que la impide tener más espacio para vivir con más anchura". Esta primera tentativa de ensanche consideraba el crecimiento de la ciudad mediante el derribo de la muralla medieval y la anexión de una trama urbana totalmente cerrada por un nuevo cerco. Esta línea decimonónica abrazaría toda la zona comprendida entre el puente del Mar hasta la Pechina, una superficie de 3400 metros. Una vez derribada la muralla medieval, el espacio resultante pasaría a ser un boulevard, una calle de 25 metros de anchura desde la cual partirían las nuevas vías. De la antigua muralla se conservaría las torres de Cuarte, las puertas de San Vicente, Ruzafa y del Mar por su carácter histórico y monumental. El ensanche estaría compuesto por 64 nuevas calles, 4 plazas y 131 manzanas, contemplando, asimismo, la presencia de un símbolo de progreso como era el ferrocarril. La nueva muralla contaría con cinco puertas y cuatro portillos y enlazaría con la orilla norte del río Turia con un nuevo puente, junto al Botánico. Estas cuatro plazas que articularía el nuevo callejero y de distinto perfil (circular, romboidal…) no proporcionarían uniformidad al conjunto. Mientras los ensanches de Barcelona de Cerdà y el de San Sebastián de Antonio Cortázar, casi contemporáneos y mucho más ambiciosos, se organizan en base a una trama ortogonal, como bien señala Taberner, el plan de Valencia daba preferencia al trazado viario y es el que configura el espacio edificable, siendo este un factor secundario y poco contemplado (Taberner, 1987: 44-45)

La justificación de este nuevo muro fiscal y defensivo la explica Antonino Sancho en su obra *Mejoras materiales de Valencia* (Sancho, 1855) Esta obra es una colección de veinte artículos que fueron publicados conjuntamente en 1855 y en ellos Sancho abordó distintos asuntos, pero todos ellos enfocados a solventar las deficiencias que según el autor afectaban a la ciudad. De entre sus sugerencias, es especialmente insistente en la perentoria necesidad y conveniencia de un nuevo ensanche de Valencia (Sancho, 1855: 158). Sancho argumentaba que las murallas eran un auténtico obstáculo para no solo su crecimiento, sino también para superar su "tétrico



Fig. 2 – Memoria para el ensanche de Valencia. Imprenta de la Regeneración Tipográfica, Valencia, 1859.Biblioteca Humanitats Joan Regla. Fuente: I. Cabrera

[1] *Memoria para el ensanche de Valencia*. Imprenta de la Regeneración Tipografica, Valencia, 1859.

aspecto, que tapando el horizonte y la ventilación oprimen y nos sofocan" (Sancho, 1855: 168). Sin embargo, este ensanche no podía efectuarse de forma brusca, advertía, pues el renunciar a las murallas era exponerse a demasiados riesgos, como la creciente criminalidad que según Sancho era culpa del proletariado, este cada vez más populoso e instalado en los arrabales. Así pues, el punto intermedio que este arquitecto propone es el establecimiento de una nueva línea de circunvalación a la distancia y de modestas proporciones.

Ahora bien, ¿De qué manera se pensaba financiar la construcción del Ensanche? En primer lugar, se pretendía proceder con el derribo de la muralla medieval, y así proseguir con la construcción del muro de la nueva aprovechándose los materiales de la demolición. No obstante, al final de la *Memoria* el balance entre coste y productividad era negativo, factor que tal vez fue decisivo para que no se aprobase el proyecto. La *Memoria* fue enviada a distintas corporaciones locales para que se pronunciasen sobre la propuesta. El hecho de no encauzar el crecimiento de la ciudad hacia el puerto o la construcción de la nueva muralla fueron los puntos que recibiendo las mayores críticas por parte de los organismos como la Academia de Bellas Artes de San Carlos o la Sociedad de Amigos del País. Finalmente, el proyecto fue enviado al Gobernador de la Provincia para su final aprobación, pero esta no llegaría a producirse. Quizás en este carácter cerrado se encuentre la razón por la cual el sector privado se mostró frío ante dicho plan, pues podía suponer un freno a su actividad especulativa (Taberner, 1987: 44-45). Valencia era una ciudad que pese a las reformas y alineaciones había estado poco intervenida, pero su población y economía demandaban cambios urgentes y las ambiciones que este proyecto presentaba fueron muy limitadas y este particular primer ensanche que pretendía ser ante todo una solución, no convenció a muchos.

3. Urbanismo romántico o la incoherencia de un ensanche limitado

Son diversas las posibles razones por las cuales este Proyecto general de Ensanche no fue finalmente llevado a cabo. En mi opinión, entre estas razones pudo estar la de tratarse de un planteamiento urbanístico con altas dosis de romanticismo y este rasgo se encontraría principalmente en la concepción de este ensanche limitado. Ahora bien, es cierto que existe una contradicción de base en la posibilidad de un proyecto urbanístico romántico, pues se trata de dos términos que por definición y naturaleza no pueden interactuar conjuntamente (Terán, 2012: 107-108).

Pero, ¿Cómo es posible que siendo una disciplina y un movimiento cultural que comparten espacio geográfico y centuria no se *pueda* hablar de un urbanismo romántico? Mientras el capitalismo se manifestaba materialmente en las ciudades de la mano del urbanismo, intelectuales, teóricos y artistas disertaban intensamente sobre cuestiones de estilo originando esta suerte de realidad histórica heterogénea que llamamos romanticismo (López, 1997: 93). El romanticismo, sin ser un estilo o un movimiento, sino más bien una manera de entender la realidad y de posicionarse ante ella, supone una vuelta a los sentimientos, a la imaginación y esta vez sin barreras, ni reglas. Este subjetivismo que invade todo lo romántico tomó una de sus formas en la añoranza de un pasado idealizado, y la ciudad medieval se instauró como icono de referencia estética y modelo de referencia urbanística (Terán, 2012: 108 y 109).

No obstante, no fue esta actitud, como se ha visto, la que acabaría por desarrollar la disciplina del urbanismo, sino todo lo contrario, fue el conocimiento directo de la realidad y los estudios de carácter racional y técnico expuestos en el primer punto los que conducirían al desarrollo de una estética urbana propia (Terán, 2012: 108 y

109). De este modo, es lógico que no puede darse un urbanismo propiamente clasificable como romántico, pues esta disciplina, como la arquitectura, son manifestaciones que por su inevitable complejidad a la hora de llevarse a cabo dificultan la representación de sentimientos y pasiones, esencias identificadas como románticas. Tampoco constan manuales, ni tratados necesariamente identificables como románticos, pero ello no contradice el posicionarse o mostrar una actitud que establezca puntos en común entre manifestaciones tan lejanas como una pintura de Turner y una propuesta urbana, y tildarlos a ambos de románticos. ¿De qué manera es perceptible esta actitud romántica frente a la ciudad? En primer lugar desde la literatura. La escuela romántica fue la precursora de esta actitud extremadamente individualista y que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos. Bien desde la decadente ciudad consecuencia de la revolución industrial de Dickens, o desde la mitificada y reivindicada ciudad medieval de la obra de Víctor Hugo, la ciudad es descrita desde el sentimiento, desde el punto de vista de quien la vive.

A los escritores se une la visión de pintores y grabadores. El viaje pintoresco, género de relato ilustrado que se difunde desde el 1770 hasta mediados del siglo XIX, pretendía no solo informar sino, sobre todo, hacer soñar al lector (Talenti, 2011: 159). Célebres y conocidas son las vistas de Valencia de A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820) y las litografías de Alfred Guesdon, quizás menos las de Émile Bégin de 1852, los grabados de Philibert Langlois o las vistas de David Roberts. Son solo algunos ejemplos de viajeros franceses e ingleses que en su búsqueda de los orígenes de la arquitectura española, retrataron no solo los edificios más emblemáticos de Valencia y sus costumbres, sino también la misma muralla de la ciudad (Talenti, 2011: 160). En la mayoría de estas vistas de Valencia, sus monumentales puertas, su bien conservado perímetro mural o su paisaje son protagonistas y responsables de congelar en la memoria colectiva una ciudad bucólica y fortificada.

En mi opinión es esta esencia de Valencia la que se quiso conservar en el Proyecto general de Ensanche de 1859. Cierto es que el diseño del nuevo perímetro cercado era un instrumento para mantener a raya y prevenir una posible revolución que quebrase el orden burgués: una muralla entre la huerta y la ciudad que aseguraba el orden social (Boira, 2011: 268-269). En estos años centrales del siglo XIX la burguesía ya había conseguido estabilidad, respetabilidad y lo que es más importante su lugar seguro en instituciones políticas, en una palabra: poder. Nadie mejor que Antonino Sancho que fue miembro de la Sociedad valenciana de Fomento y que trabajó durante muchos años para el Marqués de Campo, para saber de primera mano de la necesidad de estabilidad para llevar a cabo proyectos de gran envergadura y como una sociedad convulsa podía impedirlo (Boira, 2011: 261).



Fig. 3 – Gate of Serranos. Dibujo de David Roberts y grabado por James B. Allen. Fuente: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu

Sin embargo, si verdaderamente hubiese existido una amenaza real, se tratase esta de una revolución o un conflicto como el reciente carlista, la línea de circunvalación no se habría proyectado de modestas proporciones. Seguramente se habría contado en el equipo o en la comisión con la opinión de un ingeniero y el plano hubiese ofrecido una apariencia similar al proyecto de defensa del mariscal José Herrara García de 1861 (Herrara, 1861). En la memoria Herrera pone de manifiesto el débil valor defensivo de la plaza de Valencia y la necesidad de ponerse en un estado de defensa por su importancia militar; para ello proponía establecer una línea formada por ocho fuertes acasamatados enlazándolos con caponeras dobles de tierra envolviendo el recinto a una distancia de 500 o 600 varas de las murallas medievales (Gil, 2015: 154 y 192-193).

Dicho esto, cuando Antonino Sancho advierte el ser cautos y evitar así las consecuencias de un "cambio brusco" (Sancho, 1855: 168), es una invocación a preservar dentro de lo posible el *statu quo* de la Valencia histórica y medieval. Posiblemente a esta postura de no renunciar a la imagen de la Valencia amurallada tuvo bastante que ver Vicente Boix, exponente valenciano de la narrativa romántica de cariz histórica y, a su vez, un defensor de ideas liberales y progresistas. Su obra *Historia de la ciudad y reino de Valencia* (1845-47), es un claro ejemplo de su interés y admiración por el antiguo reino foral de Valencia (Andreu, Segarra, 2006: 28). Su experiencia directa con la revolución (1833-1843) influyó notablemente en su concepción del lejano ya Reino de Valencia, un reino virtuoso, en el cual el rey era una figura casi paternal, y los fueros eran garantía de paz y justicia. La mitificación de Valencia como ciudad medieval podría estar detrás de este empeño por plantear un ensanche cercado. Asimismo, de lo que no hay duda es de la responsabilidad de Boix en la notable presencia de contenido histórico tanto en la *Memoria*, en detrimento de medidas más propias de la urbanística, como en el plano, donde además de los cuarteles, edificios públicos y establecimientos religiosos, es bastante singular el hecho de incluir el perímetro de las murallas de la Valencia romana, así como las primeras de época medieval.

De este modo, si bien no existe un urbanismo romántico, este Plan general de Ensanche quizás es lo más cercano a ello, pues es evidente que encierra una actitud romántica en su creación, y su imposibilidad de realizarse lo confirma. Pero, junto al protagonismo de la historia en su formación, hay cabida para otro aspecto romántico; partiendo de que no se debe confundir romanticismo con irracionalidad, ni pensar que debe estar en contra del progreso, los autores de este plan de Ensanche estaban convencidos de estar proyectando un avance insólito para Valencia y no fueron conscientes de la contradicción que encerraba el proyectar un ensanche (no dudando en derribar la muralla medieval) y constreñir nuevamente la ciudad y su evolución con un muro. Este pensar tiene su razón al asumir un posicionamiento romántico por el cual la ciudad no es concebida como una urbe en descontrolada expansión, sino que la animadversión a la Revolución Industrial (que no al progreso), hace que la ciudad sea apreciada como un lugar cerrado, casi íntimo, de fácil percepción y lugar de descanso del hombre (López, 1997: 100). Las murallas, más allá de ser un medida de protección, son al mismo tiempo símbolo de la historia y vida de esa ciudad y, ante todo, medida para prevenir un crecimiento sin orden a expensas del pasado.

Otro aspecto romántico perceptible en este proyecto de ensanche es el carácter integrador del mismo. Al contemplar el plano es visible como se conjuga la tradición y progreso: de la ciudad medieval se conserva casi intacto el caserío y las puertas monumentales, mientras que para el ensanche se prescinde de este caos y se opta por planteamiento geométrico. Esta combinación era una concesión a la sociedad burguesa, pues intentaba conjugar el

pasado, el ayer, con las necesidades y criterios contemporáneos como la de espaciosas calles, plazas públicas…

En definitiva es evidente que esta línea fiscal y defensiva era una limitación literal y metafórica de la expansión de la ciudad, y por lo tanto irrealizable, indicando así un talante poco racionalista hacia el urbanismo. Un proyecto de tales proporciones debía cumplir obligatoriamente con aspectos como la previsión de expansión, el ajuste a un presupuesto, la rentabilidad, etc. Y este ensanche no solo no cumplía con estos requisitos, sino que además no presentaba un trasfondo científico, ni en su diseño, ni en su planteamiento. Partiendo, pues, de la premisa de que el romanticismo no es una cuestión de temas o formas, sino el modo de sentir e interpretar la realidad, afirmaría que este ensanche de 1859 fue una propuesta de carácter romántico. Si bien su intención era solucionar problemas y mejorar el aspecto de la ciudad, el apego al pasado pesó demasiado, de ahí su posterior descarte que viene a confirma que en base a esta actitud romántica no puede haber nunca un urbanismo a gran escala.

Bibliografía

Aguilar civera, inmaculada (2012). *El discurso del Ingeniero,* Valencia: Fundación Juanelo Turriano y Generalitat Valencia.

Boira, Joan Vicent (2011). *Valencia: la ciudad,* Valencia. Tirant lo Blanch.

Chueca Goitia, Fernando (1968). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Gil Albarracín, Antonio (2015). *El reino de Valencia en el siglo XIX. EL proyecto de defensa del Mariscal José Herrera García,* Barcelona: Griselda Bonet. Girabet.

Gracia, Carme (2000). *Història de l'Art del segle XIX*, Valencia: Universitat de València.

Gravagnuolo, Benedetto (1991). *Historia del urbanismo en Europa. 1750-1960*, (Ed. Cast. Akal, 2000).

López Lloret, J. (1997). "Romanticismo y urbanismo: de la relevancia urbanística de una cierta antipatía" en Romero De Solís, D. y Díaz Urmenete, J. B., *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Memoria para el ensanche de Valencia (1859). Valencia: Imprenta de la Regeneración Tipográfica.

Andreu, Xavier y Segarra, Josep Ramón (2006). "Representacions de l' Encobert: la Germania valenciana i la nació liberal en el segle XIX" en *Saitabi*. Nº 56, pp. 17-38.

Nadal, Jordi (1975). *El fracaso de la Revolución Industrial en España, 1814-1913*. Barcelona: Ariel Historia.

Piñón, José Luis (1996). "Apreciaciones sobre los márgenes de la historia urbana" en *Ayer*, Nº 23, (ejemplar dedicado a: La historia urbana), pp. 15-28.

Sancho Arango, antonino (1855). *Mejoras materiales para Valencia.* Valencia: Imprenta de D. José Mateu Garín.

Taberner Pastor, Francisco (1987). *Valencia entre el ensanche y la reforma interior*. Valencia: Institució Alfons el Magnánim.

Talenti, s. (2011). "Los franceses en España en el siglo XIX: los viajes pintorescos" en calatrava, J. (ed.), *Romanticismo y Arquitectura. La historiorafia arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX.* Madrid: Abada Editores.

Terán Troyano, Fernando de (2012). "Urbanismo romántico: ¿contradicción entre términos?" en *El arte de la era romántica*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado. Galaxia Gutenberg.

MEJORANDO EL PAISAJE URBANO A TRAVÉS DE LA MEMORIA COLECTIVA: EL PROYECTO "VENTANAS A TETUÁN" EN MADRID

Beatriz Calvo Peña
Barry University

1. "Paisaje Tetuán", una iniciativa municipal artística y participativa

1.1. Origen y primeros pasos

En verano del 2012, el distrito de Tetuán, al noroeste de la llamada "almendra central" de Madrid, fue elegido por el Ayuntamiento de Madrid como centro de desarrollo de un proyecto creativo para la mejora del paisaje urbano de la capital. El proyecto, que formaba parte del *Plan estratégico de cultura* del Ayuntamiento 2012-2015 (PECAM), contaba con una inversión de 59.800 euros y pretendía desarrollarse a través de la puesta en común de ideas por parte de artistas locales con la participación de vecinos del distrito. El proyecto llevaba tiempo fraguándose, desde que *Patrimonio cultural y calidad del paisaje urbano* (o sencillamente "*Paisaje urbano*") y más concretamente su *Oficina de gestión de muros* pusiera sus ojos en las posibilidades que el distrito de Tetuán ofrecía para un proyecto de este tipo debido a sus innumerables medianeras, a sus solares vacíos y a la existencia de un efervescente movimiento artístico y cultural.

Para ello, contactaron con la *Red de agentes culturales de Tetuán* (RACT), una red independiente de contacto y apoyo mutuo creada por los propios colectivos artístico-culturales residentes en el distrito entre los cuales se hallaban intermediadores culturales, arquitectos, artistas plásticos o audiovisuales y blogs locales entre otros (*Moenia, PKMN, Taller de Casquería, Calipsofacto, Aquí Tetuán, Ahora Arquitectura, Mood Studio*).

En una primera fase, se trabajó en darle forma al proyecto a través de encuentros mensuales en los que se daban cita miembros del RACT, vecinos pertenecientes a asociaciones locales de carácter social, técnicos del ayuntamiento y representantes públicos de la Junta de distrito de Tetuán. Pronto se sumarían a ellos, en calidad de intermediadores, trabajadores de *Intermediae,* un laboratorio de producción de proyectos e innovación social especializado en la cultura visual con sede en *Matadero* de Madrid. *Intermediae* sería el organismo encargado de la intermediación entre los agentes culturales, los vecinos y la Administración. Su labor consistiría en localizar a los artistas y colectivos participantes, poner a su disposición los materiales y medios necesa-

rios para la ejecución de sus propuestas, ayudar con la localización de los posibles emplazamientos para las intervenciones artísticas previstas así como organizar los talleres de participación ciudadana y asumir la organización de los mismos.

Esta fase de diálogos a varias bandas se extendió a lo largo de casi todo el 2013. Paulatinamente se fueron sumando nuevos colectivos artísticos, ya no solo locales, sino pertenecientes a todo el ámbito de Madrid, en su mayoría propuestos por *Intermediae* (*Basurama, Zuloark, Galería Magdalena*) o por la misma *Oficina de gestión de muros* (en este caso, artistas urbanos de primera línea como *Suso 33, Borondo, San, E1000 y SpY*). Entre todos, llevarían a cabo más de una docena de intervenciones en distintos espacios públicos de Tetuán, elegidos por su situación estratégica o por su importancia social en el tejido urbano.

El proyecto vio la luz en forma de un documento rubricado por el Ayuntamiento de Madrid, que recibió el nombre de *Proyecto de mejora del paisaje urbano de Tetuán* o sencillamente llamado para fines de comunicación "*Paisaje Tetuán*". Consistía en una serie de intervenciones artísticas a las que se sumarían talleres de participación ciudadana y visitas guiadas gratuitas para dar a conocer los resultados a lo largo del espacio público del distrito de Tetuán.

1.2. Objetivos, emplazamientos e intervenciones

El ayuntamiento de Madrid pretendía conseguir varios objetivos a través de esta iniciativa. Un primer objetivo, el primordial, era, explorar la capacidad regeneradora del arte en la ciudad. Para ello, las intervenciones de *Paisaje Tetuán* se emplazarían en áreas degradadas o en vías de transformación, tales como solares, medianeras en parcelas edificables y las llamadas "plazas duras", construidas sobre garajes. Se designaron unas áreas específicas del distrito, entre ellas plazas, muros, jardines, solares sin uso de titularidad municipal, especialmente significativas para el vecindario tanto por su localización como por el uso que de ellas se hacía (ya sea por ser espacios de uso asiduo, como en el caso de la Plaza del poeta Leopoldo de Luis o, al contrario, por falta del mismo, como en el caso del solar abandonado en la confluencia de las calles Berruguete con Lope de Haro).

Precisamente para cumplir con este objetivo se dio especial importancia al carácter participativo de la propuesta a través de la implicación vecinal. Con ello se pretendía que el resultado no produjera la sensación de una invasión de agentes externos, sino que se percibiera por parte de los vecinos del distrito como un trabajo común en que el ayuntamiento trabajaba mano a mano con ellos. Así, el proyecto se presentaba como una iniciativa encaminada no solo a mejorar la apariencia externa del distrito sino a conseguir una mayor cohesión social.

Un segundo objetivo del ayuntamiento era que *Paisaje Tetuán* se convirtiera en un proyecto piloto de participación ciudadana que, a través de varias fases, se pudiera posteriormente trasladar y desarrollar en otros distritos madrileños. En este sentido, se trataba de un proyecto pionero en su naturaleza, pues a través de él se pretendía articular nuevas metodologías de intervención en el espacio urbano y crear un prototipo de actuación para la intervención artística en el espacio público que partiera de la propia ciudadanía.

Por ello, antes de definir el documento final y de llevar a cabo las intervenciones, la Junta de Tetuán llevó la propuesta ante el *Consejo territorial de Tetuán*, órgano de representación de las asociaciones vecinales. Dichas reuniones sirvieron para, entre otras cosas, delimitar una zona inicial de actuación en el distrito. Concretamente se decidió centrarse en los barrios de Valdeacederas (en el área comprendida entre las calles de Marqués de Via-

na, Matadero, Miosotis y Ceuta), de Berruguete (concretamente una plaza sin nombre que forman las calles de Nuestra Señora del Carmen y Hierbabuena, área que debía ser según el plan urbanístico del ayuntamiento una zona verde) y de Bellas Vistas (en concreto en la Plaza Leopoldo de Luis, centro de reunión de la comunidad residente en la zona, con una mayoría dominicana). Estas tres áreas elegidas concentran una muestra abundante de los problemas más significativos del distrito: urbanismo desigual y sin planificación, falta de mantenimiento por parte de la Administración y convivencia intercultural y multirracial.

Entre las acciones que se llevaron a cabo en estos espacios se encuentran:

a) La decoración de muros y medianeras incluye trabajos realizados con pintura, elementos vegetales o bien elementos decorativos efímeros, con distintas vertientes: desde las grandes pinturas murales de artistas urbanos de reconocido prestigio, pasando por los muros con textos, hasta los muros verdes decorados con plantas.

b) El acondicionamiento estético de espacios residuales comprendía tres tipos de acciones: acondicionamiento con plantas, acondicionamiento con elementos urbanos decorativos y acondicionamiento de cerramientos de solares. Se trataba de intervenciones de decoración en solares abandonados o en desuso mediante plantaciones de serojardinería que no necesitan mantenimiento y de bajo coste de plantación o bien elementos decorativos efímeros, así como iniciativas de huertos urbanos (un huerto urbano en la confluencia de las calles Marqués de Viana con Matadero que a día de hoy sigue estando muy activo).

c) Las intervenciones en plazas duras se centraron en la Plaza del poeta Leopoldo de Luis, que se pretendía activar como plaza pública del barrio, sitio de referencia y de reunión de los vecinos. En ella destacan el gran mural de Suso33 y los muros con textos, versos extraídos de la poesía del mismo poeta.

d) La gestión y organización de talleres de participación ciudadana se apoyó en el tejido social del barrio, y para ello se contó con la ayuda de la Junta del distrito, la RACT, asociaciones vecinales, asociaciones de inmigrantes, agentes sociales, colegios del distrito, artistas y creadores no asociados que viven o trabajan en la zona, así como ciudadanos particulares y medios de comunicación locales.

2. El Proyecto Ventanas a Tetuán

Ventanas a Tetuán, la intervención que aquí nos ocupa, fue el proyecto propuesto por el blog de información local *Aquí Tetuán* para participar en el proyecto *Paisaje Tetuán*. Se enmarca en dos ámbitos: la decoración de muros y la participación ciudadana. El objetivo principal de esta iniciativa es la mejora del paisaje urbano a través de la recuperación de la memoria colectiva del distrito. Para ello, cuenta con material audiovisual obtenido a través de entrevistas y reuniones con los vecinos y con una serie de ventanas de madera realizadas a mano colocadas a lo largo del espacio geográfico del distrito. Las ventanas actúan como metáforas de la memoria de los ciudadanos. Así, se trata de recuperar el paisaje urbano que no está presente físicamente, o que tan solo se intuye a partir de ciertos elementos –una fuente, un ladrillo, una acera, un adoquín– pero sigue existiendo en la mente de sus vecinos. Asimismo, se busca invitar al

ciudadano a reflexionar sobre su entorno cotidiano e impulsar la activación del espacio público.



Fig. 1 – La ventana "La vivienda popular" está situada en la esquina de las calles Tablada y Hierbabuena, un punto desde el que se puede apreciar el trazado y las viviendas típicas del antiguo barrio Tetuán de las Victorias frente a las nuevas construcciones en altura. Fuente: B. Calvo-Peña

2.1. Participación, paisaje y memoria

El proyecto *Ventanas a Tetuán* está basado en tres pilares: participación ciudadana, mejora del paisaje urbano y recuperación de la memoria colectiva. A través de estos tres elementos, la iniciativa pretende salvaguardar las distancias intergeneracionales y la identidad de un barrio que, con el crecimiento y adhesión a la gran ciudad, la llegada de nuevos vecinos y la construcción de nuevas viviendas, ha sufrido un proceso de pérdida de su idiosincrasia e identidad.

Con el objetivo de activar y dinamizar el espacio público, en especial algunos puntos llenos de valor desde el punto de vista paisajístico y artístico pero denostados tal vez por su menor valor inmobiliario o estratégico, las *Ventanas a Tetuán* se sitúan en varios puntos clave seleccionados. Los muros fueron elegidos específicamente por el papel que desempeñan para el imaginario colectivo: son todos pertenecientes a viviendas populares del antiguo barrio de Tetuán de las Victorias, en general casas de una planta o bien corralas, viviendas representativas de un urbanismo local en peligro de extinción.

Las ventanas, situadas a la altura de la vista para que se las encuentre el paseante, van adosadas a muros de viviendas particulares, para lo cual se cuenta con la aceptación de las comunidades de vecinos. De este modo, se crea un recorrido a lo largo del distrito[1] que hace que se pueda visitar como un atractivo más. La propuesta está dirigida a tanto a los vecinos de Tetuán como a ciudadanos de Madrid y visitantes de otras ciudades que al llegar a Madrid quieran conocer otros aspectos de la ciudad, más allá de los monumentales.

Por cada ventana situada en un rincón seleccionado se crea un post en un blog (http://ventanasatetuan. blogspot.com) en el que se van sumando las imágenes y los textos recibidos por los vecinos. Así, gracias a la participación ciudadana, se va reconstruyendo el paisaje urbano de Tetuán, ese que no está presente físicamente pero sigue vivo en la memoria. A través de la recolección de textos, fotografías y vídeos que se vuelcan en la web se crea un archivo digital de la memoria colectiva del distrito.

En total han sido entrevistados 32 vecinos del distrito que comparten sus testimonios y sus memorias del barrio. Su participación no se ciñe tan solo a la cesión de materiales y a la realización de entrevistas, sino que también son invitados a formar parte de reuniones y debates para com-

[1] El blog incluye un mapa de localización de las ventanas junto con la imagen correspondiente (http://ventanasatetuan.blogspot.com.es/p/mapa-de-localizacion-de-las-ventanas.html).

partir memorias. Asimismo se crean "tours" de las ventanas para ir conociendo y compartiendo en vivo los materiales aportados por los ellos mismos. Con ello se cumple un doble objetivo: que las nuevas generaciones y los nuevos vecinos llegados al barrio conozcan esa parte del paisaje urbano que sigue vivo aunque no se pueda ver y que los moradores de antaño recuperen el afecto hacia unas calles que poco a poco les resultan más desconocidas.



Fig. 2 – Varios fotogramas extraídos de los vídeos grabados, con los vecinos entrevistados para el proyecto Ventanas a Tetuán. Fuente: B. Calvo-Peña

2.2. Las temáticas

Cada ventana está dedicada a un tema relacionado con la vida diaria, algunos de ellos determinantes de la idiosincrasia de los barrios de Tetuán: el agua, la vivienda popular, los oficios, el entretenimiento, etc. En cada una de ellas se enmarca asimismo una imagen y un código QR que lleva a un post del blog "Ventanas a Tetuán" (ventanasatetuan.blogspot.com). En el blog, cada una de las entradas, donde se pueden encontrar vídeos, fotografías y textos enviados por los vecinos, se corresponde con una de las ventanas colocadas en la calle.

De todas las entrevistas se fueron seleccionando los testimonios más significativos y se montaron cinco vídeos con la siguiente temática:

a) El agua. Tetuán es un distrito cuyo origen está intrínsecamente ligado a la traída de agua del Canal de Isabel II a Madrid. Entre las memorias recogidas en las entrevistas con los vecinos, las antiguas fuentes y abrevaderos, ya perdidos, destacaban como espacio de juego, diversión y reunión vecinal.

b) La vivienda popular. La vivienda de una planta, con patio al fondo y a pie de calle, forma parte de un estilo de vida ya perdido. Este tipo de vivienda invitaba a las visitas, a la vida en la calle por estar puertas y ventanas a nivel de la vista del viandante o a las reuniones en patios. Se trata de un estilo de vida que los vecinos de Tetuán recuerdan en las entrevistas y citan una y otra vez. Aún perviven algunas de estas viviendas, si bien van desapareciendo a medida que el urbanismo en altura desplaza a las antiguas construcciones populares.

c) Crecer en Tetuán. Los colegios, los juegos, los deportes, las relaciones entre los niños, etc. nos hablan de un Tetuán en el que la calle era un espacio de entretenimiento para las familias y diversión para los niños. Los vecinos del distrito recuerdan una y otra el barrio de su niñez y adolescencia como un espacio urbano accesible y seguro.

d) Los oficios. Tetuán es netamente un barrio obrero en el que un gran porcentaje de los vecinos se dedicaban a oficios, en muchos casos artesanales, ya perdidos. Entre los oficios perdidos por el que el antiguo Tetuán de las Victorias destacaba era el de los traperos.

e) Las diversiones. Las fiestas populares y las reuniones vecinales que se han ido perdiendo con la llegada del nuevo urbanismo y las nuevas normativas municipales forman parte de la memoria

colectiva de todos los vecinos. Estos en muchas ocasiones tenían lugar en solares y plazas hoy en día desaparecidos porque en su lugar se han construido nuevos edificios de viviendas.



Fig. 3 – En la ventana "Los Oficios", situada en una corrala de la calle del Cactus, se puede ver la fotografía de uno de los antiguos traperos, oficio ya perdido que caracterizaba al antiguo barrio de Tetuán de las Victorias. Fuente: B. Calvo-Peña

3. Ventanas a Tetuán y el "derecho a la ciudad"

"Las cualidades humanas de la ciudad surgen de nuestras prácticas en diversos espacios, aunque estos estén sometidos a los cercamientos, al control social y a la apropiación por intereses privados y públicos/estatales" (Harvey, 2013: 115). Al leer estas palabras me vienen a la mente dos imágenes. Por un lado, un cartel municipal situado en la confluencia de las calles Tenerife con Carolinas, en el barrio de Bellas Vistas de Tetuán. En él se puede leer "Prohibido jugar a la pelota" en el centro de una plazoleta con suelo de cemento en la que, para que no quepan dudas, se han plantado varios árboles sin un orden geométrico claro, con el objetivo de que por más que se intente, el juego de pelota sea prácticamente imposible. La otra imagen es la de los vecinos de Tetuán recordando los juegos de su niñez: "Nuestros juegos en verano eran en la calle, y si acaso te llevaban a la piscina o de vacaciones alguna vez, pero donde realmente éramos felices era en la calle. Al escondite, al corro, a la lima...", relata Ana Ruiz, "Éramos muy aficionados al fútbol, y jugábamos en plena calle. Teníamos toda la calle para nosotros", recuerda Celestino Callejo[2].

3.1. Reestructuración del distrito de Tetuán

Mucho han cambiado esas calles que Celestino y Ana recuerdan en Tetuán. En 1948 el antiguo barrio de Tetuán de las Victorias se anexionó a la ciudad de Madrid. Lo que en su momento fuera una barriada en el extrarradio madrileño, donde se vivía en casas bajas de patio trasero y, como si de un pueblo manchego se tratara, se sacaban las sillas a la calle para tomar la fresca, se ha convertido en las últimas dos décadas en lo que es hoy en día: un distrito céntrico de la capital, multicultural y con una alta densidad de población.

Una feroz reestructuración urbana hizo cambiar el paisaje urbanístico de este distrito a lo largo de los años 70 y 80. Desaparecieron calles enteras, las casas bajas se tiraron para levantar edificios de viviendas de varios pisos (la calle Sor Ángela de la Cruz es el epítome de esta reestructuración), cambió incluso el trazado de algunos ejes fundamentales del antiguo barrio y aquellos que se mantuvieron (como Marqués de Viana) fueron ensanchados para responder al proyecto de un barrio moderno con vías de tránsito rápidas.

[2] La cita de Ana Ruiz se encuentra en forma de texto en el post "Crecer en Tetuán" y la cita de Celestino Callejo ha sido extraída del vídeo con el mismo título incluido en el post. Ambos disponibles en el blog Ventanas a Tetuán: http://ventanasatetuan.blogspot.com/2013/12/crecer-en-tetuan.html

De este radical cambio quedan a la vista aún muchas cicatrices en las calles del distrito en forma de solares faltos de mantenimiento, retranqueo en calles donde la sombra de altos edificios engulle a las antiguas casas bajas, medianeras imposibles, etc. En los años 80 y 90, Tetuán presentaba una tendencia demográfica regresiva, pero a partir de la segunda mitad de los 90 esta tendencia dio un giro de 180 grados con la llegada de inmigrantes. Entre 1996 a 2003 se produjo un incremento del 11,7% de la población del distrito, superior a la media de Madrid[3]. Los extranjeros, venidos principalmente de América Latina, se fueron situando en las viviendas que las generaciones nuevas de vecinos de Tetuán abandonaban por irse a las afueras, a viviendas nuevas o de mayor tamaño. Hoy en día, el 28,86% de los vecinos del distrito es de origen extranjero. En algunos barrios, como el de Bellas Vistas y el de Berruguete, la población extranjera o de origen extranjero ronda el 35%[4]. La densidad de habitantes es 281,60 habitantes por hectárea, por encima de la media municipal, de 125,95 habitantes por hectárea[5].

Esta evolución demográfica ha venido acompañada de un importante proceso de envejecimiento. La tasa de envejecimiento del distrito de Tetuán era de un 21,49 % en 2003, una de las más altas entre los distritos de la capital. El tamaño medio de la unidad familiar, un indicador de envejecimiento, era de 2,52 en 2001, frente al 2,71 de Madrid. Se registra un mayor número de hogares unipersonales y un descenso en el número de hijos por familia. La llegada de inmigrantes, a pesar de lo que podría parecer, no cambió mucho esta tendencia. En los datos del padrón del 2009, la media de miembros por hogar es prácticamente igual a la del 2001 (en la ciudad de Madrid era de 2,70 y en Tetuán del 2,53)[6].

3.2. La calle como bien común

A grandes rasgos, estos cambios hacen comprender que los habitantes mayores de 40 años nacidos o criados en Tetuán sufren esa nostalgia de una vida que saben no va a volver. En este contexto, la calle a la que me referí antes, la que recordaban Celestino y Ana, era un espacio no solo en el que desenvolver sus juegos de niñez, no solo un espacio en el que crecer y desarrollarse como persona, sino lo que Hardt y Negri llaman "el común".

"El común", dicen, "no es solo la tierra que compartimos, sino también los lenguajes que creamos, las prácticas sociales que fundamos, los modos de socialidad que definen nuestra relación, etc." (Hardt y Negri, 2011: 53). Los bienes comunes se construyen a lo largo del tiempo y están abiertos a todos. Añaden, a este respecto, que existe una importante distinción entre espacios y bienes públicos, por un lado, y los comunes por otro, pues los primeros han sido siempre objeto del poder estatal y la administración pública y no constituyen necesariamente un bien común.

El espacio urbano tal como lo entiende una Administración municipal que prohíbe jugar a la pelota y ha plantado media docena de árboles como si se tratara de un juego de damas está muy lejos de ser ese "común" que recuerdan Ana y Celestino. Esa plaza de Tetuán y su car-

[3] Datos pertenecientes al estudio sobre el distrito de Tetuán publicado en 2011 por el Observatorio de las Migraciones y de la Convivencia Intercultural de la ciudad de Madrid.

[4] Son datos extraídos del último informe de población publicado por la Comunidad de Madrid en junio del 2015.

[5] Datos del año 2004 extraídos del Diagnóstico de sostenibilidad del Distrito de Tetuán.

[6] Datos pertenecientes al estudio sobre el distrito de Tetuán publicado en 2011 por el Observatorio de las Migraciones y de la Convivencia Intercultural de la ciudad de Madrid.

tel de prohibición en el centro es un símbolo de la pérdida de lo que David Harvey, en su ensayo "Ciudades rebeldes", llama "el derecho a la ciudad":

> La ciudad, observó en una ocasión el famoso sociólogo urbano Robert Park, es 'el intento más coherente y en general más logrado del hombre por rehacer el mundo en el que vive de acuerdo con sus deseos más profundos. Pero si la ciudad es el mundo creado por el hombre, también es el mundo en el que está desde entonces condenado a vivir. Así pues, indirectamente y sin ninguna conciencia clara de la naturaleza de su tarea, al crear la ciudad el hombre se ha recreado a sí mismo'. Si Park estaba en lo cierto, la cuestión de qué tipo de ciudad queremos no puede separarse del tipo de personas que queremos ser, el tipo de relaciones sociales que pretendemos, las relaciones con la naturaleza que apreciamos, el estilo de vida que deseamos y los valores estéticos que respetamos. El derecho a la ciudad es por tanto mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. (Harvey, 2013: 19-20).

En su intento por preservar el paisaje urbano de la memoria y traerlo, a través de fotos, textos y vídeos, a la actualidad, *Ventanas a Tetuán* es una manera de reclamar ese "derecho a la ciudad" del que habla Harvey, una de las reivindicaciones que los habitantes del distrito de Tetuán, especialmente los nacidos o criados en sus barrios, sienten como una necesidad.

4. Conclusiones

Paisaje Tetuán, el proyecto del ayuntamiento para mejorar el paisaje urbano de este distrito madrileño a través del arte, creó en sus comienzos y entre algunos sectores de la población local cierto recelo. La lógica detrás de este miedo radica en la dinámica de la gentrificación, ese proceso por el que los centros urbanos se revalorizan por medio de la entrada de nuevos habitantes de rentas más altas. Desde hace años se tiene como uno de los mayores impulsores del proceso de gentrificación al arte y su entorno.

La idea de que la producción artística provoca, de manera inmediata y sin ningún otro tipo de inversión, un aumento en el valor de las propiedades inmobiliarias se encuentra en el centro de gran parte de las operaciones de regeneración urbana llevadas a cabo en las ciudades de todo el globo (Observatorio Metropolitano de Madrid, 2015: 20).

Sin embargo, *Paisaje Tetuán* venía acompañado de iniciativas abiertas y participativas, como la creación de un huerto vecinal, talleres y visitas guiadas del barrio y el proyecto *Ventanas a Tetuán*, que a la luz de las ideas de Harvey se lee como una reivindicación del espacio urbano. "Para que un espacio público se convierta en común hace falta acción social", dice Harvey, "los espacios y bienes públicos se convierten en un bien común cuando las fuerzas sociales se apropian de ellos y los protegen y mejoran para su beneficio mutuo" (Harvey, 2013: 116). Es esta acción social la que el proyecto *Ventanas a Tetuán* busca crear a través de los aspectos que se han analizado.

Por un lado, esta iniciativa supone una mejora del paisaje urbano a través de la creación de un recorrido que, además de haber sido embellecido con la colocación de fotografías en marcos coloridos, invita al espectador a descubrir ciertos rincones del distrito por los que tal vez pasaba sin detenerse, sin prestar atención a sus particularidades. Para el caminante que descubre a través de ellas una parte de la memoria colectiva de su barrio, las ventanas, situadas a la altura de la vista, son pequeñas sorpresas. Al asomarse a la historia de esas calles y de esas casas, a la vida de sus habitantes, desde las fotografías y los vídeos recogidos, se busca despertar el afecto hacia el distrito de Tetuán y su identidad. Así, *Ventanas a Tetuán* supone una puesta en valor del conocimiento

de los barrios, las calles que conforman el distrito, así como de sus vecinos, gracias a la recuperación de la memoria vecinal.

La recuperación de la memoria colectiva cumple además otra función: ser un nexo de unión entre generaciones, función necesaria en un barrio en el que hay un vacío intergeneracional provocado por el éxodo de toda una generación hacia la periferia de la ciudad, y entre la población asentada y la nueva llegada en los últimos años.

La elección de la situación de las ventanas no partió del diseño municipal o de la propuesta de una comisión, sino de los propios vecinos, quienes se ofrecieron voluntariamente a ceder los muros de sus viviendas para este proyecto, y de la voluntad artística de su creadora, que buscaba rincones significativos por pertenecer a casas antiguas, construcciones representativas del barrio (casas bajas con patio trasero, corralas) o en peligro de desaparición (edificios afectados por retranqueo, como es el caso del Bar Morán, en la calle Marqués de Viana). Con ello, el proyecto logra la dinamización del espacio público a través de la humanización las calles y la recuperación del declive de algunos rincones arrumbados a lo largo del distrito.

Por último, *Ventanas a Tetuán* se convirtió en punto de encuentro entre vecinos tanto en el espacio digital a través del blog, como en el espacio público, gracias a los tours y reuniones vecinales.

En definitiva, Ventanas a Tetuán cumple con un objetivo de activación y dinamización del espacio público. Con una doble vertiente artística y social, esta iniciativa pretende poner en valor el conocimiento y el afecto hacia el distrito de Tetuán y su identidad, transformar la comunidad a través del arte, promover la vitalidad urbana y el intercambio cultural e inspirar a los individuos a construir comunidades más prósperas.

Bibliografía

Blog *Ventanas a Tetuán*. Disponible en http://ventanasatetuan.blogspot.com (última consulta: 11 de noviembre de 2015).

Dirección General de Sostenibilidad y Agenda 21 (2005). *Diagnóstico de sostenibilidad del distrito de Tetuán*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de Medioambiente y Servicios a la Ciudad.

Harvey, David (2013). *Ciudades rebeldes: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Ediciones Akal.

Hardt, Michael y Negri, Antonio (2011). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común.* Madrid: Ediciones Akal.

Observatorio de inmigración-centro de estudios y datos (2015). *Informe de población de origen extranjero empadronada en la comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Políticas Sociales y Familia de la Comunidad de Madrid, Dirección General de Servicios Sociales e Integración Social.

Observatorio de las migraciones y de la convivencia intercultural de la ciudad de Madrid (2011). *Informes distritales. Tetuán*. Madrid: Área de Gobierno de Familia y Servicios Sociales de la Comunidad de Madrid, Dirección General de Inmigración y Cooperación al Desarrollo.

Observatorio Metropolitano de Madrid (2015). *El mercado contra la ciudad. Sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños.

INFLUENCIA DEL CINE EN LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD

Òscar Canalís Hernández
Universitat de les Illes Balears

1. La arquitectura como último estrato de las distintas capas del paisaje. Retroalimentación ficción-realidad

1.1. Percepción del paisaje como sistema complejo configurado por una sucesión de estratos o capas: la natural, la agrícola y la arquitectónica o construida

Según Steenbergen/Reh (2001) el paisaje es un sistema complejo, que puede entenderse configurado por una sucesión de estratos o capas identificables. La forma del paisaje puede explicarse como si estuviera formada por tres capas imaginarias: la capa natural, la capa agrícola y la capa arquitectónica o construida. Para Gracia (2009) habría cinco capas sucesivas: natural, agraria, pre-constructiva, rural y urbana. Las tres últimas se englobarían en el sistema construido, equivalente a la capa arquitectónica de la estratificación anterior.

El paisaje urbano deriva de actuaciones de ingeniería y edificación sobre el paisaje natural y agrario. Habría pues una estratificación a lo largo de la historia que culminaría en un paisaje urbano con una estructura generada a partir de la incidencia sobre la naturaleza de las técnicas agrícolas y los sistemas de ingeniería y edificación. No se trataría de paisajes distintos, sino de un sistema complejo, con distintos grados de desarrollo dependiendo de cada lugar. Es decir que estaríamos ante la presencia de tres estratos: natural, agrario y construido. Estos estratos no solo se superponen sino que también se entrecruzan e interactúan entre sí.

Si en principio entendemos que el estrato construido incluye todos los tipos de infraestructuras y edificaciones, podríamos convenir en que como parte del mismo cabe distinguir un sistema menor específicamente arquitectónico. Esta especie de capa *arquitectónica*, se correspondería con aquella en que la forma ha sido determinada de una manera consciente, lo cual es válido no solo para edificios sino también por ejemplo para jardines y otras intervenciones, mientras tengan un componente formal. La arquitectura tiene una incidencia sobre el territorio, que se pretende evaluable desde un punto de vista independiente a sus valores formales o espaciales, en cuanto a su incidencia paisajística. No porque impacte *sobre* el paisaje, sino porque forma parte del mismo.

Uno de los enfoques teóricos que se utiliza para enfrentar la dualidad entre el paisaje natural y las intervenciones artificiales sobre el mismo consiste en la pretensión de eliminar esta diferenciación y asumir la imposibilidad de establecer límites entre los dos sistemas, confiando en una integración total gracias a la ciencia y a la capacidad de adaptación del ser humano. Vendría a suponer la aceptación de una artificialización generalizada como sistema global alternativo al de la Naturaleza.

Esta tendencia sería en parte deudora de las formulaciones que ensalzaban la belleza de las metrópolis, como hizo a principios del siglo XX August Endell que en sus ensayos *La ciudad como paisaje* y *La ciudad como naturaleza,* ya asimilaba la belleza urbana a la de la naturaleza. Posteriormente se la ha relacionado con las teorías de Francis Fukuyama, sobre el fin de la historia. Estaríamos al fin del camino emprendido con la Edad Moderna, que supuso, según expone muy bien Paz (1990), la separación entre el hombre y la naturaleza, que se transformó en oposición y combate. El objetivo del ser humano ya no era salvarse, sino dominar la naturaleza. El mundo se vio escindido entre naturaleza y cultura.

Según la visión integrada, a diferencia de la visión apocalíptica, si seguimos la clasificación de Eco (2009), la naturaleza primigenia habría sido vencida pero para bien de la humanidad.

1.2. La capa arquitectónica influenciada por diversos ámbitos de expresión artística. Lo efímero y lo escenográfico en la arquitectura

Las formas en las que se materializa lo que podríamos llamar la capa arquitectónica del paisaje son el producto de una cultura cambiante que incluye influencias de diversos ámbitos artísticos como la pintura, la literatura, el teatro y el cine que como estudia Marchán Fiz (1986: 16), en el caso de la primera de estas artes *contaminan* la arquitectura**.** El interés por el paisaje evoluciona de la mano de la popularización del viaje de placer, del gusto por conocer nuevos lugares. En este sentido y fruto de una posterior evolución de este fenómeno, inicialmente minoritario, podría decirse que el turismo en sus orígenes provoca el descubrimiento generalizado del paisaje y que en su desarrollo lo coloniza de tal modo que acaba poniendo en peligro esas capas anteriores. Esta colonización, también residencial, es sobre todo arquitectónica por los edificios e infraestructuras que conlleva.

En algunos ámbitos de la arquitectura, como por ejemplo en los espacios o edificios para el turismo, las distintas contaminaciones o influencias se hacen más evidentes e incluso inmediatas puesto que en ellos se da un cierto componente escenográfico y a veces incluso efímero.

Como caso en que se cierra el círculo de las influencias puede citarse el ejemplo de Seaside en Florida, una ciudad real del New Urbanism de Andrés Duany que *interpreta* el papel de un decorado en la película de Peter Weir *El show de Truman.*

1.3. La ciudad percibida como un paisaje de sustitución del natural. Enfoques críticos por las disfunciones y la tendencia al colapso

La ciudad es percibida a menudo no solo como la última capa del paisaje, sino como un paisaje integrado y completo en sí mismo. Un paisaje artificial que ya ha sustituido al paisaje natural. Con esta misma orientación existen visiones más o menos optimistas, críticas e incluso apocalípticas.

Un enfoque crítico es el que considera la ciudad como un territorio artificial, que lejos de haber conseguido un desarrollo armónico, sufre graves disfunciones. Parte de los problemas derivarían de la actitud de sus habitantes y gestores frente a los problemas de la urbe. Esta formulación es presentada por Ruíz de la Puerta (2009: 93-97).

Según estos análisis, la trama bidimensional urbana es el soporte de una serie interminable de cajas huecas insertadas en la malla. Estas cajas sin embargo no están del todo vacías de contenido pues albergan a los habitantes de la ciudad. Estos están encerrados con su obsesión de obtener el máximo confort. Se fuerza el orden máximo en busca de la comodidad y ello genera nuevas necesidades y nuevos desordenes que conducen a la ciudad hacia el colapso. Normalmente los nuevos desordenes se manifiestan sobre todo en la periferia. La actitud de la sociedad urbana no es acorde ni con la propia naturaleza humana ni con la realidad social.

La única manera de lograr un equilibrio sería aprendiendo a manejarse en un cierto desorden, incluso estructurándolo una vez reconocido como propio y no necesariamente expulsándolo hacia la periferia:

> Del mismo modo que se ha aprendido a vivir, a manejar y estructurar el mundo en esquemas ordenados, se debería hacer lo mismo con el desorden. Sólo una conjunción de esas dos realidades permitirá desarrollar una estructura social sin resquebrajamientos; en definitiva, una ciudad capaz de evitar el colapso o la autodestrucción (Ruíz de la Puerta, 2009: 98).

2. El paisaje de la ciudad y la arquitectura en el cine

2.1. Localización/deslocalización en el cine. El paisaje como fondo de la acción cinematográfica y la arquitectura como intérprete o protagonista

La ciudad y su arquitectura, así como otros paisajes menos antropizados, aparecen habitualmente en el cine de modo análogo a lo que se produce en el caso de la pintura, como un fondo o escenario de una acción. Así fueron sus principios, tras su presentación por los hermanos Lumière en 1895. Las filmaciones eran al aire libre, a modo de breves reportajes. Pronto las cámaras que en este caso, y a diferencia de las inventadas por Edison, eran ligeras, empezaron a viajar por todo el mundo. Aparecen las películas de viajes, en las cuales el paisaje adquiere gran protagonismo al poder ser captado de un modo que la pintura y la fotografía no permitían, al incorporar el movimiento.

Este protagonismo del paisaje y de la ciudad como tal, declinó, como hace notar Miró (2008: 259) a partir de que las bobinas de celuloide se van alargando y posibilitan planteamientos fílmicos de mayor complejidad que la grabación de escenas reales. Con ello y el desarrollo del montaje, la ficción se adueña del cine y el paisaje vuelve enseguida a ser un fondo de las evoluciones de los personajes.

Para Berger (2014: 158) el paso que da el cine respecto a la fotografía y la pintura tiene que ver sobre todo con el factor tiempo. La comparación de la fotografía con las bellas artes es fuente de confusión. Se suele hablar de composición en fotografía por referencia a la pintura, cosa que él considera impropia de la primera salvo en casos artificiosos. Según esta concepción el verdadero contenido de la fotografía es invisible por que tiene más que ver con el tiempo que con la forma: depende del momento elegido por el fotógrafo para registrar lo que está viendo: "Un director de cine puede manipular el tiempo de la misma forma que un pintor puede manipular la confluencia de los acontecimientos que describe. Pero no así el fotógrafo" (Berger, 2014: 159).

En el cine la arquitectura aparece como marco de acción dentro de la historia de ficción. Se filma directamente la realidad construida en unos casos, mientras en otros ésta es reproducida o reconstruida especialmente. A veces la arquitectura es inventada para la ocasión, dando lugar a auténticas obras de arquitectura para el cine. Se trate de arquitectura ficticia o tomada de una realidad presente o

pretérita, se emplean decorados, maquetas e infinidad de trucos para dar apariencia creíble a estos espacios pretendidos. Se aprecian según los casos concretos distintos criterios de selección y tratamientos más o menos cultos, rigurosos o delirantes. En ocasiones la arquitectura aparece como actividad dentro de la historia de ficción y el arquitecto como personaje de la misma. A menudo se altera el nombre, la ubicación y el uso original de los espacios que aparecen en el cine, manipulando directamente la realidad para obtener un marco de la ficción. Se trata de una operación inversa a aquella por la cual se intenta reproducir escenarios ya desaparecidos.



Fig. 1 – *Decorado para Things to Come*. Vincent Korda. 1936. Fuente: Frayling, 1995: 61

2.2. Realismo, fantasía, manipulación e influencias en las arquitecturas de cine

La arquitectura expresamente creada para el cine influye a su vez en la arquitectura que se construye posteriormente ya sea de modo consciente para quienes intervienen en el proceso, o como una especie de aportación más o menos sutil a la memoria y percepción de los espacios y estilos. En este sentido se produce una *contaminación* de la arquitectura por parte del cine de un modo análogo al que ha estudiado Simón Marchán Fiz para el caso de la pintura en su obra *Contaminaciones figurativas*:

> La expulsión de las artes plásticas por parte de la arquitectura más purista y moderna parece no conjurar la impronta formal de aquéllas en muchas de sus manifestaciones. Por ello, desde la hipótesis de las 'contaminaciones', no deja de ser apasionante bucear en qué grado las artes plásticas urden su venganza sobre la arquitectura al informar en ciertas vanguardias no solamente su figuratividad más epidérmica, sino incluso la estructura más profunda del organismo arquitectónico (Marchán Fiz, 1986: 10).

El cine y el cómic a su vez se han influido entre sí y en este sentido también se ha contaminado la arquitectura. Varios son los ejemplos de que pueden ilustrar estas relaciones e influencias. Algunos pueden encontrarse en el género de ciencia ficción donde aparece una alternancia entre ficción y realidad arquitectónica que evidencia las relaciones o contaminaciones mencionadas e incluso una cierta retroalimentación entre los dos mundos.

Así ocurre con la ambientación de la película *Things to come* dirigida por William Cameron Menzies, que a su vez fue director artístico en otras películas, y producida por Alexander Korda en 1936. La acción de la película se sitúa en el año 2.036 en la ciudad de Everytown. Allí, después de la casi total destrucción de la civilización por las guerras del siglo XX se vive en un hábitat subterráneo

ultra tecnológico. Gubern (2002: 113) cita este ejemplo relacionando directamente los decorados de la película con la estética de los cómics de Flash Gordon. Sin embargo parece haber datos indicativos de que la génesis de la ambientación de *Things to come* siguió un proceso de mayor complejidad, que resulta interesante reseñar.

En una primera opción se propuso a Le Corbusier y Ferdinand Léger que diseñaran los decorados de la película, encargo que parece ser rechazaron. La segunda opción fue la elaborada por Láslo-Moholy-Nagy, de carácter constructivista y de la cual se llegaron a construir maquetas a escala. Finalmente se descartó esta posibilidad por demasiado abstracta y se aprovechó únicamente una colaboración en una escena de un minuto y medio.

La dirección artística recayó finalmente en Vincent Korda, quien de acuerdo con el propio H.G. Wells diseñó una vanguardista ciudad del futuro (fig. 1). Esta se presenta, en contraposición a la ruidosa y caótica de Metrópolis, de Fritz Lang, como el espacio ordenado, saludable y eficiente que correspondería a una fase de civilización superior. Muchos años después, un edificio construido en Japón (Centro cultural Kunibiki Messe, en Matsua, del arquitecto Shin Takamatsu) parece recordar esta misma estética, ligada a los mismas connotaciones: "Si la ciudad actual japonesa es caótica y transitoria, el jardín de Takamatsu parece querer predecir un cambio, aquél que se vive con la memoria del futuro: un mundo de orden y de estabilidad" (Ruiz de la Puerta, 2000: 110).

A los decorados de *Things to come* cabe atribuirles influencias sobre la arquitectura construida muchos años después. Uno de los ejemplos más claros son los modelos de edificios de oficinas, galerías comerciales y hotel que se desarrollan alrededor de un gran atrio, con ascensores transparentes y que han llegado a convertirse en habituales. En este sentido la arquitectura de ficción parece inspirar la arquitectura real. También cabría una reflexión sobre cómo la representación utópica del espacio colectivo ha podido convertirse en la imagen tópica del espacio comercial. Un caso muy evidente es el de los hoteles construidos por el arquitecto y promotor John Portman en Estados Unidos 50 años más tarde (fig. 2). Posiblemente se trata de la utilización del mismo vocabulario arquitectónico, pero desprovisto de su connotación utópica.



Fig. 2 – *Hotel Atlanta Marriot Marquis.* John Portman. Georgia. Fuente: John Portman, 1985

Otro ejemplo objeto de análisis es el hotel de ficción creado en el plató cinematográfico por William Cameron Menzies en este caso en su faceta como director artístico para la película *Grand Hotel*, de 1932. El atrio de planta circular de este decorado ha sido considerado el antecedente del espacio central del Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright. A su vez los proyectos de este arquitecto inspiran directamente los diseños que aparecen en la película *El Manantial*, cuyo protagonista es Gary Cooper en el papel de arquitecto (fig. 3). Muchos años después hemos visto a Toyo Ito (fig. 4) posando ante un proyecto de torre junto al recinto ferial de

l'Hospitalet, Barcelona, que a lo que nos recuerda es precisamente a una de las maquetas de la película.



Fig. 3 – *Gary Cooper, como el arquitecto frente a su rascacielos.* Fuente: Gorostiza, 1977: 115

2.3. Utopías futuras en el cine. Futuros paisajes urbanos de cine. El tránsito literatura-cine-realidad construida. Montaje y relación espacio-tiempo

La arquitectura de los cómics de Flash Gordon se inspira en la corriente artística del expresionismo. Las formas aerodinámicas de las naves espaciales y sus superficies lisas influyen en la forma y textura de los edificios. Podemos encontrar referencias a edificios de los arquitectos Behrens y Mendelsohn. También podemos identificar la influencia de la arquitectura futurista italiana. El cómic, como medio de comunicación de las masas populares americanas, establece en el caso de los escenarios de Flash Gordon, una relación entre los rasgos estilísticos del mundo objetual expresionista y el público ya familiarizado con esta estética a través de películas alemanas como El gabinete del Dr. Caligari y Metrópolis. El hotel Hesperia, de Rogers, construido en Bellvitge, Barcelona, coronado por un restaurante en forma de platillo volante acristalado parece extraído de una viñeta de cómic de ciencia-ficción, hasta el punto de que parece que no ha mediado decantación cultural alguna en este caso concreto.

La reflexión de Berger del punto 2.1 sobre la proyección de imágenes y el concepto de tiempo nos remite a otro ejemplo literario-cinematográfico a partir del tratamiento literario que se hace de estos elementos en *La invención de Morel,* un relato de Adolfo Bioy Casares (1940). Un fugitivo se refugia en una isla, donde cree estar solo. Encuentra unos edificios vacíos. Pronto descubre la presencia de otras personas. Al principio se oculta de ellos, más tarde cae en la cuenta de que ellos no parecen verle ni oírle. Percibe que las conversaciones y movimientos de los demás habitantes de la isla se repiten cíclicamente. Acaba descubriendo la explicación a tanto misterio. Todo lo que él ve y oye de aquella gente no son más que proyecciones de gran verosimilitud, del tipo holográfico o de realidad virtual. Esta es la invención de Morel, que deja en marcha este sofisticado sistema antes de abandonar la isla con sus amigos. El fugitivo consigue manipular el complicado mecanismo hasta incluirse a sí mismo en esta proyección sin fin.

Según Borges este relato renueva literariamente un concepto que se refleja en estas palabras: "He estado aquí antes, pero no puedo decir cuando o cómo", incluidas en un verso de Gabriel Dante Rossetti, y que inspiraron una obra dramática a J. Priestley precisamente titulada *I have been here before*.

L´Année dernière à Marienbad es una película en blanco y negro dirigida en 1961 por Alain Resnais a partir de un guión escrito por Alain Robbe-Grillet, máximo representante de la corriente literaria francesa del *nouveau roman. La invención de Morel* y *L´Année dernière à Marienbad* pueden ser sujetos de un estudio compara-

tivo debido a las conexiones existentes entre estas dos obras estudiadas por varios críticos y que Robbe- Grillet nunca reconoció.

El guión de *L´Année dernière a Marienbad* es ya de por sí una obra literaria, que el mismo Robbe-Grillet (1961) subtitula "ciné-roman". Es la historia de un supuesto reencuentro al cabo de un año de un hombre, (X), con una misteriosa mujer, (A), que sostiene en todo momento no acordarse de él. La acción se desarrolla en un fastuoso hotel, habitado por fantasmagóricos personajes, incluido M, pareja de A.



Fig. 4 – *Presentación L´Hospitalet.* Toyo Ito, 2006. Fuente: La Vanguardia

Del interés que puede suscitar *l´Année dernière a Marienbad* desde la óptica de un acercamiento al concepto de cronotopo literario artístico acuñado por Mijaíl Bajtín puede dar una idea el siguiente ejemplo. La escena inicial consiste en un recorrido a través de unos pasillos del hotel mientras la voz en off de X describe los espacios que vamos atravesando. Pues bien, como el recorrido real por el hotel se quedaba corto para el texto a recitar, con los ritmos considerados adecuados tanto para el desplazamiento como para la voz, se decidió reproducir con decorados en un estudio cinematográfico las estancias del hotel, pero dando mayor longitud al recorrido para que coincidieran los tiempos. Parece un caso claro en el que "los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo", según expresión del propio Bajtín, (1989: 237-250) complementando su definición de cronotopo como la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.

3. Conclusión

La arquitectura tiene un componente físico y otro simbólico o imaginario. La visión simbólica se nutre en gran parte de las diversas facetas del arte y muy especialmente de las artes visuales en una síntesis de distintos modos de ver. Esta componente está en constante evolución debido a las aportaciones a la misma que se van acumulando.

La historia y la cultura y en especial las artes y, dentro de las mismas, las visuales y en su especificidad el cine, orientan esa mirada sintética de modo cambiante con el paso del tiempo. En gran parte la propia idea de paisaje

apareció de la mano de la expresión artística. Posteriormente continúa en evolución bajo la influencia de las artes visuales. La arquitectura como último estrato del paisaje recibe estas influencias, que "contaminan" la percepción de la misma y siguen conformando su propia realidad física.

Existe en consecuencia una especie de circuito a través del cual el cine, entre las otras artes visuales influye continuamente en la creación arquitectónica, a la vez que acometen de diferentes formas su representación en un proceso de retroalimentación.

Bibliografía

Ansón, Antonio (2008). "Territorios y paisajes. Modelos para pensar fotografía y literatura, tal vez soñar" en Maderuelo, J. (ed.), *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada.

Bajtin, Mijail (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Berger, John (2014). *La apariencia de las cosas / John Berger. Barcelona*: Gustavo Gili.

Bioy Casares, Alberto (1940). *La Invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.

Eco, Umberto (2009). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

Gorostiza, Jorge (1997). *La imagen supuesta : arquitectos en el cine*. *Arquíthemas* (Vol. 2). Barcelona: Anagrama.

Gracia, Francisco (2009). *Entre el paisaje y la arquitectura*. San Sebastián: Nerea.

Gubern, Romà (2002). *Las máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.

Marchán Fiz, Simón (1986). *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno / Simón Marchán Fiz*. Madrid: Alianza.

Miró, Neus (2008). "La dimensión fílmica del paisaje" en Maderuelo, J. (ed.), *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada.

Paz, Octavio (1990). *Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

Portman, John (1990). *John Portman*. Milano: L´arca edizioni.

Robbe-Grillet, Alain (1961). *L´Année dernière à Marienbad*. Paris: Les éditions de minuit.

Ruiz De La Puerta, Félix (2009). *Arquitecturas de la memoria*. *Akal arquitectura*. Vol. 33. Madrid: Akal.

Steenbergen, Clemens y Reh, Wouter (2001). *Arquitectura y paisaje: la proyectación de los grandes jardines europeos*. Barcelona: Gustavo Gili.

COMUNICACIÓN E IDENTIDAD EN LOS COMERCIOS A PIE DE CALLE. LA IMAGEN DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE LOS PEQUEÑOS LOCALES: DE LA MODERNIDAD A LA GLOBALIZACIÓN (1925-1975)

Armando Cano Redondo
Escuela Superior de Diseño de la Región de Murcia

Andrés Martínez-Medina
Universidad de Alicante

1. Hablar o callar: la identificación corporativa del comercio como imagen de la ciudad

El zócalo de la ciudad es la imagen de la ciudad a la altura de los ojos, la que el ciudadano puede tocar y reconocer como suya. El contacto del edificio con la calle es la franja de pocos metros con la que el peatón interactúa, la cual queda definida en la ciudad mediterránea, en gran medida, por la actividad comercial. Los negocios minoristas son, por tanto, los generadores de esta fachada urbana, imagen que queda ligada a parámetros comerciales (dictados por distintas tendencias del marketing y de la comunicación visual) que los diseñadores deben sumar a sus herramientas proyectuales.

La actividad mercantil requiere de un sistema comunicativo claro, directo y universal[1] entre el comerciante –ofertante– y cliente –demandante–. Un diálogo no verbalizado que permita informar, explicar, exhortar y persuadir[2]. Un sistema de comunicación en el que el medio utilizado es más importante que el mensaje transmitido[3] y cuya finalidad es trascender la etiquetación de un lugar para conferirle carácter.

Existen dos sistemas comunicativos mediante los que establecer este diálogo entre vendedor y cliente. El primer medio tiene un objetivo estrictamente publicitario, denominado 'publicidad exterior' (Jornet, 2007: 48), de localización múltiple no atado a un lugar fijo, puesto

[1] Universal en cuanto a que el código del lenguaje utilizado debería traspasar idiomas y/o incluso significados locales en la interpretación de símbolos o isotipos.

[2] Para Daniel Giralt-Miracle, informar, explicar, exhortar y persuadir, junto con anunciar, son necesidades primordiales de nuestra sociedad (Giralt-Miracle, 1967: 10).

[3] "El medio es el mensaje" es el aforismo más conocido de H.B. Marsall McLuhan, el cual da título al primer capítulo de su libro seguramente más influyente: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1964).

que en su expansión está su fuerza. El segundo medio queda anclado al punto real de la experiencia de venta, entendiendo éste no solo como la utilización de recursos gráficos que acaban participando de la definición de la fachada ('gráfica del entorno') sino también de la propia definición –temporal– de los escaparates (lo que en la actualidad se denomina como *visual merchandising*).

Si la publicidad exterior define una nueva percepción de la ciudad a una escala mayor mediante elementos superpuestos a la imagen arquitectónica, la gráfica del entorno comercial[4] establece una comunicación directa, a través de la experiencia personal y única entre el peatón y la fachada del zócalo de la ciudad que permite al ciudadano reconocer su espacio vital público. Este proceso es patente, al menos, hasta la llegada al paisaje urbano de la franquicia comercial como mero eslabón de la economía global.

El interés de los arquitectos europeos por la utilización de logotipos y símbolos como elementos de identidad comunicativa incorporados al diseño arquitectónico se inicia en la década de los 20: el uso de la tipografía como elemento determinante en la composición de la fachada del café De Unie (Oud, Rotterdam, 1925), la experimentación en el uso de logotipos y productos del pabellón Nestlé (Le Corbusier, París, 1928), la construcción tipográfica tridimensional del pabellón del libro de la III Bienal Internacional de Artes Decorativas (Depero, Monza, 1927) o la torre publicitaria de la Exposición de Estocolmo (Asplund, Estocolmo, 1930) sean quizás ejemplos ilustrativos de experimentación entre la arquitectura, la publicidad y la tipografía.

Tras la crisis energética de los años 70 se expandieron y consolidaron algunas bases de lo que hoy denominamos 'economía global'. El inicio de la franquicia comercial es el fin de ciclo de la definición de la imagen diferenciada –en cuanto que única e identificable– de la ciudad a través del comercio minorista. Este proceso paulatino ha caminado en la última década hacia la homogenización de la imagen de las ciudades, verdadera paradoja del *branding* urbano, que "tras tres décadas buscando aparecer como diferentes unas de otras, utilizando la imagen y el diseño como reclamo para resaltar lo propio específico y resultar así atractivas a la economía global, las ciudades se muestran hoy como el más común, el más banal de los lugares" (Muñoz, 2010: 74).

A través de los proyectos de comercios publicados en las revistas españolas de arquitectura e interiorismo en el periodo 1925-1975[5], casi todos ejecutados en las principales ciudades españolas, se estudian, analizan y clasifican los distintos lenguajes comunicativos empleados, que terminan siendo las herramientas proyectuales que definen la imagen de la ciudad a pie de calle. Los negocios pueden 'Hablar' o 'Callar', dos posiciones que permiten estructurar este estudio en torno a sistemas opuestos de entender la definición de la fachada comercial minorista. Por un lado, una postura basada en la utilización de herramientas gráficas: signos identificadores (logotipos y símbolos), soportes para estos signos (rótulos y letreros) y expresiones artísticas al servicio del comercio. Por otro lado, la búsqueda de un lenguaje arquitectónico que prevalezca sobre los recursos gráficos, la utilización de un lenguaje comunicativo casi mudo en tanto que no verbalizado.

[4] Desde este punto de vista hay que dejar al margen el diseño de los escaparates, entendido éste como un proceso autónomo y estacionario.

[5] Todos los proyectos y obras que se referencian en el presente texto se citan por el año de publicación en que aparecen en las siguientes revistas: *Arquitectura [RNA], Cortijos y Rascacielos, Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, Hogar y Arquitectura, Informes de la Construcción, Nueva Forma, Nuevas Formas y Obras.*

2. Hablar

> Los grafismos de las distintas compañías comerciales y los anuncios de neón demuestran que la diferenciación debe realizarse por medios diferentes a los del leguaje formal de la arquitectura (Jürgen Habermas, 1984).

2.1. De lo caligráfico a lo gráfico: logotipos y símbolos[6]

Si la imagen arquitectónica es una invitación a la acción[7], la utilización de pictogramas como herramienta proyectual significa recurrir al sistema comunicativo más elemental y universal para la transmisión del mensaje de acción. En un mundo no alfabetizado, la utilización de iconos pictográficos –adheridos o incluidos en la imagen arquitectónica– supuso la señalización manifiesta de una actividad o servicio –incluso del propio significado de la arquitectura– allí donde el lenguaje de ésta no resultaba explícito. La pictografía y la arquitectura comparten un origen simbólico y universal, una intención comunicativa que supera al lenguaje escrito que, por el contrario, necesita de la participación de agentes iniciados.

La necesidad de ofrecer información política, religiosa, cultural o comercial al habitante surge con la propia ciudad (Satué, 2012: 10), siendo necesario insertar símbolos visibles para identificar determinadas actividades[8]. Durante la Edad Media la actividad comercial, organizada en torno a familias gremiales, desarrolló una serie de iconos pictográficos sobre soportes específicos: gallardetes, estandartes, blasones y banderas. En las imágenes del *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-68) de Viollet-Le-Duc los comercios se representan mostrando iconos como pictogramas en las cuatro variantes enumeradas por Kinneir: artículos vendidos realmente, modelos de los artículos vendidos, emblemas de los artículos vendidos y símbolos de los servicios disponibles (Kinneir, 1982: 20).

Sin embargo, y a pesar de la extensión y aceptación de los isotipos[9] desde inicios del siglo XX, la utilización de iconos pictográficos en la definición de las fachadas comerciales españolas en el intervalo considerado es muy escasa. Es evidente que la necesidad de utilización de símbolos es inversamente proporcional a la alfabetización de la población, entendiendo alfabetización aquí no sólo como la capacidad de leer, sino de comprender un idioma. En este sentido, estando aún lejos del actual contexto de globalización y siendo el público objetivo del comercio minorista mayoritariamente local, el lenguaje caligráfico –logotipos– acabó prevaleciendo sobre el gráfico –símbolos–. Por otro lado, la gráfica del entorno no es el único sistema de ofertar un producto o un servicio, al contrario, acaba siendo (salvo excepciones) un elemento subsidiario del principal: el escaparate. La necesidad de identi-

---

6 Nos apoyamos en la definición dada por Chaves y Belluccia: "Se reconocen dos grandes familias de signos primarios: los logotipos y los símbolos. Es decir, las marcas gráficas basadas en el nombre y las de naturaleza no verbal, con funciones específicas y capaces de trabajar separadas del logotipo" (Chaves y Belluccia, 2003: 30).

7 "La imagen arquitectónica es, fundamentalmente, una invitación a la acción; por ejemplo, el suelo invita al movimiento y la actividad; la puerta es una invitación a entrar o salir; la mesa, a reunirse a su alrededor" (Pallasmaa, 2014: 48).

8 En el Imperio Romano una piña colgada sobre la puerta denotaba la presencia de una taberna o un pene labrado en la calzada la existencia de un prostíbulo.

9 La introducción del Movimiento Moderno en el lenguaje arquitectónico español es coetánea a la creación del primer código pictográfico de base científica, generado a partir de isotipos, por Neurath y Arntz a mediados de los años 20. Este trabajo sirvió como base para elaboración de un lenguaje universal de símbolos, desde la señalización de servicios públicos al código de circulación.

ficar de manera iconográfica el tipo de establecimiento se desvaneció en cuanto la tecnología permitió la apertura de grandes superficies de vidrio desde la segunda mitad del siglo XIX –que se generaliza a principios del XX– y la iluminación artificial posibilitó la visualización del interior y de los productos ofertados a cualquier hora del día.

El arquitecto García Mercadal proyectó a principios de los años 30 cinco tiendas en Madrid (ninguna ejecutada), publicadas conjuntamente en la revista *Nuevas Formas* (Anónimo, 1934: 490-491). Se trata de los proyectos para la floristería Martín, la tienda de automóviles Packard, un establecimiento para Kodak, la sombrerería Scot y la carnicería Riego. Cinco proyectos cuya documentación publicada fue un único dibujo en escorzo de la fachada con un cliente observando, a excepción de la floristería que se completó con una vista cónica de su interior. Esta ausencia de representación del espacio interior y la consiguiente focalización del dibujo en la definición de la fachada subrayan la importancia que García Mercadal otorga a la parte comunicativa del proyecto en el plano de la calle respecto de la definición espacial del interior que, en ausencia de la planta, únicamente se intuye a través de la transparencia de la fachada.

En los diseños de los locales Martín y Packard[10] se percibe el interior a través del alzado y, más que el espacio, lo que vemos es el producto de venta. Se trata en ambos casos de una piel de vidrio engarzado en una estructura constituida por una cuadrícula de acero. Pero mientras que en Pakard el plano de fachada transparente es continuo, en Martín una pequeñísima marquesina divide la fachada en dos: la parte inferior contiene el escaparate, el acceso y, en pequeñas letras de caja alta orientadas verticalmente sobre la propia puerta, el logotipo del establecimiento *PRMARTIN*; en la parte superior, sobre la marquesina y proyectadas en madera de pino, unas letras de caja baja cercanas a un metro de altura enmarcan y señalan el propio acceso componiendo la palabra *flores*. García Mercadal entiende que lo importante es indicar, a pesar de la total transparencia de la fachada, qué producto se vende antes que el nombre del establecimiento (repitiendo también el esquema en Packard). Es más, la silueta en madera del rótulo de las letras viene acompañada de la representación de un gran macetero que contiene un cactus que, por otro lado, se convierte en la única pieza de tres dimensiones de la fachada. Un cactus como representación de una flor: un símbolo que no muestra el objeto de venta, pero que no deja lugar a dudas del servicio que presta el establecimiento.

La pérdida del símbolo y su sustitución por el objeto representado, el fin de la iconografía, es la variación que del establecimiento Martín realizan dos décadas después los arquitectos Echevarría Macua y Romero Ordeig para la floristería Níjar (Madrid, 1954): un plano inferior permite ver la profusa vegetación interior –el objeto de venta– mientras que en el plano superior, sobre un dintel, pero esta vez en el exterior, aparece la vegetación representándose a sí misma –ya no es un objeto de venta.

A pesar del paralelismo de los mecanismos utilizados por García Mercadal en la definición de los logotipos en Martín y Packard, el profesional renuncia en esta última a la utilización de un icono que represente el producto de venta. En esta ocasión el símbolo es un elemento tecnológico, vinculado al mundo de la circulación automovilística: se trata de una gran flecha vertical de neón que, iluminándose en sentido descendente, señala, de manera inequívoca a vehículos y peatones, el camino que va desde el rótulo *AUTOMÓVILES* hasta el acceso al local.

[10] Resulta significativo que ambos proyectos compartan página, como también que Kodak y Scot compartan el espacio superior de la página, quedando Riego en la parte inferior. Es decir, se maqueta la publicación agrupando los proyectos según la tipología de la fachada (Anónimo, 1934: 490-491).

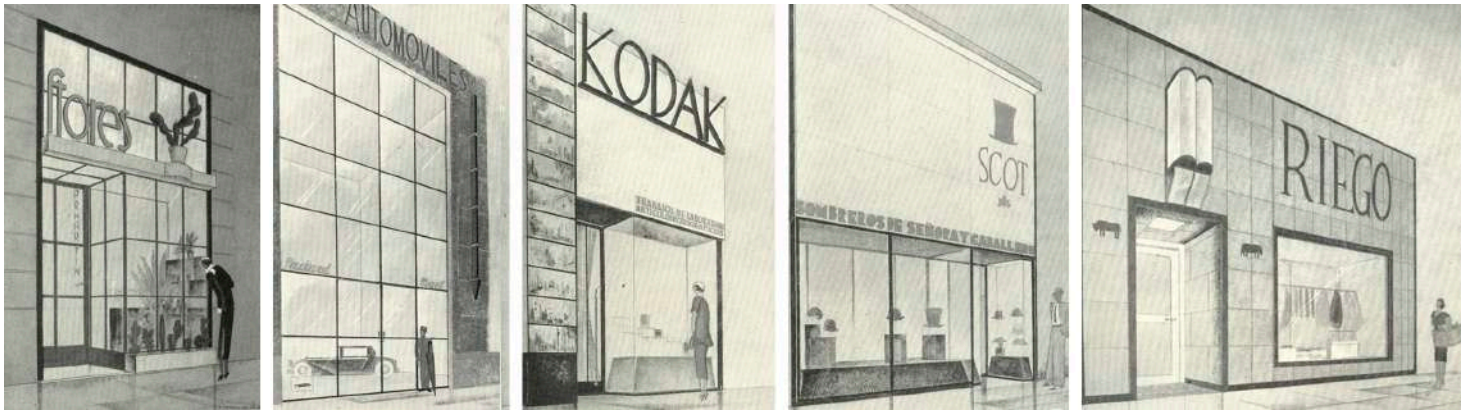


Fig. 1 – Establecimientos Martín, Packard, Kodak, Scot y Riego (García Mercadal, 1934) –de izquierda a derecha–. Fuente: *Nuevas Formas*

Este recurso ya fue utilizado en un proyecto sí ejecutado unos años antes por Gutiérrez Soto en la resolución de la fachada del bar María Cristina (Madrid, 1930).

La fachada de la sombrerería Scot, de la tienda Kodak y de la carnicería Riego pierden transparencia. La parte superior se proyecta macizada, mientras que el basamento contiene los elementos de escaparate. La visión del interior desde la calle es más limitada y, a pesar de ello, no es el producto ofertado lo que domina la gráfica, sino el logotipo del nombre del comercio, la marca. Sin embargo, y precisamente por renunciar a la exhibición total del interior a través de la desnudez de la fachada, García Mercadal insiste en la utilización de símbolos que identifiquen de manera inequívoca el uso del comercio: un gran sombrero calado sobre el nombre Scot, una reproducción vertical de fotografías enmarcadas en una especie de negativo que ocupa todo el lateral izquierdo de la tienda Kodak y unas pequeñas siluetas de animales de granja flanquean la puerta de la carnicería Riego. Esta última tienda es, quizá, el proyecto más inocente ya que la presencia de este imaginario animal le confiere un valor casi poético, anclado a toda la tradición iconográfica occidental, cuando se supone al cliente iletrado y se recurre a un lenguaje icónico elemental para la comunicación comercial.

A pesar de la experimentación que sobre la utilización de símbolos como elementos comunicativos realiza García Mercadal en estos cinco proyectos, lo cierto es que tanto en la perfumería Retra[11] (Madrid, 1931) como en la tienda de iluminación Moro (Madrid, 1934) –únicos proyectos sí ejecutados en esta época– reúsa utilizar símbolos, cediendo toda la carga comunicativa de lo gráfico a lo caligráfico.

2.2. De lo compuesto a lo superpuesto: rótulos y letreros

Podemos considerar dos sistemas de inserción de la información gráfica (logotipos o símbolos) sobre el diseño arquitectónico de la fachada. Apoyándonos en la definición de Baines y Dixon debemos entender por rótulos

[11] La perfumería Retra se encontraba en la calle Jovellanos número 7 de Madrid. El local lo ocupa en la actualidad el restaurante Edelweiss. Si bien la fachada ha sufrido muchas modificaciones, algunos elementos originales aún se conservan.

aquellos elementos que forman parte de la composición de la fachada, mientras que los letreros son elementos de comunicación gráfica que se superponen al alzado y que pueden ser sustituidos o modificados sin que esta acción signifique una variación sustancial en la arquitectura que los soporta.

No obstante, la traslación de esta dicotomía rótulo-letrero al plano de la fachada de los locales comerciales no resulta tan evidente. La inserción de logotipos y símbolos forma parte del proyecto arquitectónico y, por lo tanto, la superposición de elementos ajenos al proceso proyectual rara vez ocurre, puesto que se trata de una importante parte del diseño de la imagen del comercio que no conviene dejar en manos ajenas y, por tanto, de manera estricta estaríamos siempre hablando de rótulos (Baines y Dixon, 2005: 98). Aún así pueden observarse dos posicionamientos distintos respecto de la rotulación del comercio minorista que tendrían que ver más con el peso del logotipo[12] en la composición de la fachada que con la temporalidad del mismo. Podríamos, pues, seguir hablando de rótulos cuando los símbolos y logotipos son la herramienta principal en la definición de la imagen del comercio, y de letreros cuando esto no ocurre.

Un elemento común en una mayoría de proyectos publicados en los años 30 es nombrar los establecimientos mediante grandes logotipos que, en algunos casos, llegan a tener unas proporciones de hasta un tercio de la altura de la fachada[13]. En general la resolución del rótulo pasa por la ubicación de una tipografía de escasa profundidad sobre un fondo opaco por encima del plano de escaparate, como en las dos tiendas que el arquitecto Rafael Moneo ejecuta para la empresa de confecciones Gallego (Tudela, 1968; Calatayud, 1968). Dos tiendas en las que la tipografía iguala en proporciones al escaparate, siendo la de Calatayud especialmente significativa debido a la proporción rótulo-escaparate. En otras ocasiones el rótulo adquiere carácter al ganar profundidad[14]. Tal es el caso del logotipo de la pastelería Sacha (San Sebastián, 1930) de los arquitectos José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, evolución de la solución ensayada con anterioridad en la fachada de su propio despacho profesional Studio (San Sebastián, 1928). Llevando al extremo el concepto de rótulo tridimensional, el arquitecto Andrés Perea elabora para una sucursal del Banco de Vizcaya (Madrid, 1971) mediante la extrusión de cada uno de los caracteres del logotipo de la entidad bancaria una marquesina, convirtiendo el rótulo en un elemento arquitectónico.

Junto a estos dos sistemas de rótulos aparecen otros dos tipos especialmente interesantes. En primer lugar los que, utilizados como luminarias, definen por sí mismos la imagen –nocturna– del local[15]. Gutiérrez Soto realiza la reforma del bar Aquarium (Madrid, 1934) sobre el anterior local que él mismo había proyectado un par de años antes en donde centra su interés en la sustitución del rótulo retroiluminado anterior (por otro en el que destaca el uso de la letra *Q* con la tilde hacia la izquierda) y en la eliminación de otros logotipos de escala más reducida con la finalidad de centrar la atención exclusivamente en el nombre del local. La utilización de rótulos iluminados acaba siendo con el tiempo una invariante en la definición de la identidad de los comercios y resul-

[12] No tanto en el diseño del propio logotipo, sino en su valor arquitectónico, bien por su posición, por su escala o por su estructura.

[13] Algunos ejemplos significativos son la camisería Cabezón (Ferrer, 1934, Madrid), el café Alaska (Hnos. Borobio, Zaragoza, 1933), el café Colón o la cervecería Tomás (Galnárez, Sevilla, 1934).

[14] Como la cervecería Abdón (Hnos. Borobio, Zaragoza, 1934) o la tienda de Philips Ibérica (López Romero, Madrid, 1931).

[15] Son algunos ejemplos el café Negresco (Martín Suárez, Madrid, 1934) o el bar automático Tanger (López de Asain, Madrid, 1935).

ta de interés nombrar dos proyectos que ejemplifican el final –en el periodo estudiado– de dos caminos opuestos. Se trata de la 'neoyorkina' tienda Club del Pantalón (Barcelona, 1975), obra del arquitecto Jordi Llorens Perelló, descrita por el autor con estas palabras:

> En esta tienda con una fachada de escasas dimensiones recurrí a un elemento inflexionado formado por un rótulo desplomado hacia la calle que contrasta con los elementos verticales y horizontales de la misma. El rótulo de color azul marino tiene la palabra CLUB de color calabaza intermitente, la palabra DEL amarillo fijo y PANTALÓN de colores rojo y calabaza intermitentes. Perimetralmente corre una 'rata' (Llorens, 1972: 78).

Frente al histrionismo del rótulo de Llorens, la arquitecta Cini Boeri proyectó en 1974 la tienda Mosel (Bilbao, 1977)[16], donde la fachada es en su totalidad un delicado y elegante rótulo de neón diseñado por Pierluigi Cerri, insertado en una piel-escaparate que supone un contrapunto al pesado basamento del edificio que alberga la tienda.

Esta unión entre rótulo y escaparate define la segunda aportación. La fachada del mencionado bar María Cristina (Madrid, 1931) desaparece al resolverse mediante una piel de vidrio rematada arriba con la incorporación del rótulo *MARÍA CRISTINA BAR*, ocupando un tercio de la altura de la misma, y siendo el único material opaco. De alguna manera, fachada y rótulo se convierten en un único elemento, o mejor dicho, la fachada desaparece para convertirse en un rótulo. No obstante, esta unión rótulo-escaparate camina en años posteriores, a excepción de la sobresaliente fachada de Mosel, hacia la disolución del rótulo dentro del escaparate, tanto en su peso sobre la composición de la fachada –tienda Quirós (Madrid 1950) de García Mercadal y Aníbal Álvarez– como en su propia desmaterialización –tienda Vogue (Córdoba, 1951) de Rafael de la Hoz o la Casa del Niño (Madrid, 1952) de Alejandro de la Sota–.

Aunque existen ejemplos notables de superposición de letreros a la fachada[17], quizá resulte significativo enumerar cuatro proyectos –tres de ellos aún hoy se conservan– que han sobrevivido a la sustitución o eliminación de los letreros, precisamente por la consideración de la gráfica de entorno como un elemento sobrepuesto. El primero, y único desaparecido, es la agencia de viajes Carco (Madrid, 1935), proyectada por L. Blanco Soler y que durante la Guerra Civil pasó a ser sede de la Oficina de Propaganda del Frente Popular, sustituyéndose los letreros que ocupaban el frontal opaco sobre el escaparate por reclamos propagandísticos. La farmacia V. Pala-



Fig. 2 – Fachada de Mosel (Boeri, 1974). Fuente: Mosel

[16] La tienda, en el número 53 de la Gran Vía de Bilbao, aún se conserva.

[17] Como la bombonería Brendli (Wagner, Barcelona, 1967, premio FAD de decoración de 1967) o la tienda Pintacsa (Poble, Duró y Badía, Barcelona, 1973).

cios (Madrid, 1931), de autor desconocido[18], disponía sobre la puerta de acceso de un espacio en el que se incorporaba el letrero que nombraba tanto la farmacia como al licenciado; en la actualidad ha sido sustituido por un letrero retroiluminado (carente de cualquier interés) superpuesto a la fachada. La joyería Roca (Barcelona, ca. 1934)[19] del arquitecto Josep Lluís Sert destinó una pequeña porción en lo alto del alzado para la colocación del letrero (sustituido en el año 2009 tras la adquisición de la tienda por el grupo Tous). Por último, la camisería Denis (Madrid, 1950) de Alejandro de la Sota disponía de un logotipo grabado en el mármol de la parte superior de la fachada que, en reformas posteriores, fue tapado por el cajón de una persiana de cierre y que, hasta hace pocos días, en su base se alojaba un vinilo con la imagen de marca de Iberdrola, permaneciendo el resto inalterado.

2.3. De lo cuantitativo a lo cualitativo: pinturas y esculturas

La fachada es el reclamo del comercio al transeúnte, mientras que el interior es el espacio en el que se ha de producir la venta (Moreno, 1950: 515). El mecanismo comunicativo necesariamente ha de variar ya que si en el exterior el fin último es publicitario, el interior se mueve dentro de unos parámetros de confort que varían según el tipo de mercancía o servicio ofertado. Al diseño del mobiliario, la iluminación o los expositores (y al margen de la envolvente –revestimientos–) se suman con frecuencia, –como refuerzo escenográfico– distintas obras artísticas, principalmente murales, en los que se suele representar escenas vinculadas con el objeto de venta.

Así Ponce de León realizó un mural en la tienda de materiales de construcción Pizarrita (Madrid, 1933), proyectada por los arquitectos López Delgado y Esteve en el que se representaba una fábrica de cemento o Hidalgo de Caviedes[20] un pequeño mural en el lateral del mostrador de la farmacia Ladrón de Guevara (Madrid, 1934) diseñada por el arquitecto Javier Barroso en el que un mago, mortero en mano, preparaba fórmulas magistrales bajo los dictados de un libro y un cuervo. En otras ocasiones prevalece el valor escenográfico u onírico de los murales, como en la ampliación de la cafetería Salduba (Zaragoza, 1933) de los arquitectos José y Regino Borobio en la que los hermanos Codín, sobre bocetos del primero, representan la vida desinhibida de los cafés de principios de siglo XX utilizando el leguaje art-decó (Vázquez, 2009: 695).

Tras estas primeras experiencias de principios de los años 30, y una vez superada la posguerra, se concentran en la década de los 50 casi la totalidad de los proyectos analizados en los que la pintura y la escultura forman parte relevante de una buscada escenografía, aunque siguen siendo recurrentes las escenas relacionadas con el servicio ofertado por el negocio y su ubicación como recubrimiento de paramentos verticales.

Dentro de esta tradición simbólica o narrativa del objeto sobresale el mosaico que Pascual de Lara realiza como pavimento de la tienda de modas Vogue, donde también diseña el tirador de la puerta. Rafael de la Hoz tiene la intención no sólo de integrar el arte como parte de un diseño unificado, y no como un elemento añadido, sino que, además, el cliente pueda tocarlo y pisarlo en lugar de solo contemplarlo. Tres años más tarde, de la Hoz

[18] Huergo Cardoso sugiere como autores a Arniches y Domínguez (Huergo, 2013: 243).

[19] La joyería está en el Paseo de Gracia 18 de Barcelona y fue reformada en 2009.

[20] También firmó Hidalgo de Caviedes un bodegón en el bar Chicote (Madrid, 1935).

realiza la tienda fotográfica Studio (Córdoba, 1954) en la que colabora Jorge de Oteiza con la realización del tirador, el mostrador y el diseño de una silla (Morales, 2010: 222), donde, sin embargo, la fuerza escenográfica recae más en la escalera y en la reproducción fotográfica de la cabeza de una escultura clásica que en las obras de Oteiza. Este último colabora simultáneamente con el arquitecto Manuel Jaén realizando el mostrador de la óptica Cottet[21] (Madrid, 1953), experimento surrealista (López, 2013: 104-106) de Jaén para la segunda tienda que diseñó para este cliente:

> Se ha prescindido voluntariamente de una óptica funcional para proyectar una tienda dedicada a la venta de aparatos de óptica, con un sentido publicitario. De cartel. Para ello se ha buscado un efecto escenográfico, uniendo una serie de elementos totalmente aislados en un conjunto de unidad arquitectónica (Jaén, 1953: 31).

3. Callar

> Esto matará a aquello. El libro matará al edificio
> (Victor Hugo, 1836)

Frente a la utilización de símbolos y logotipos como principal medio de identificación corporativa surge una posición de renuncia a la expresión explícita de estos elementos. Si la alfabetización supuso la progresiva renuncia a la utilización de símbolos –figuras– a favor de los logotipos –letras–, la apertura del interior de los comercios al exterior por medio de grandes vanos vidriados supuso renunciar a la fachada como soporte didáctico. La disolución de la privacidad por los planos acristalados libera la envolvente del local de esta función publicitaria mediante signos y símbolos, no siendo preciso mostrar qué ocurrirá tras la acción de acceder porque el interior ya está fuera.

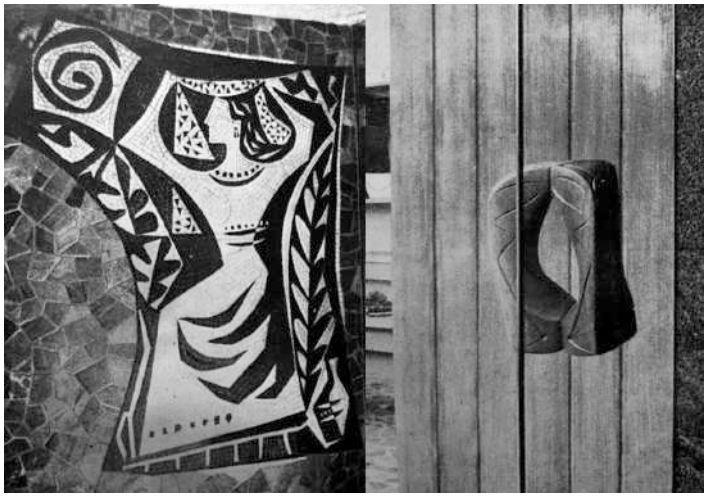


Fig. 3 – Mosaico y tirador en Vogue (Pascual de Lara, 1951). Fuente: Revista Nacional de Arquitectura

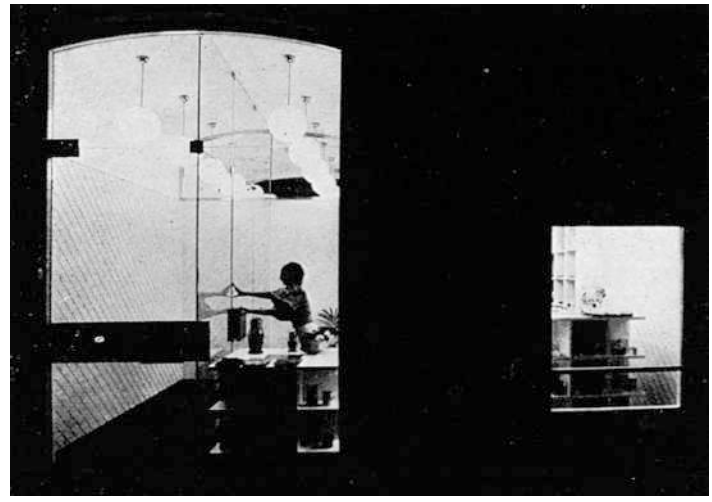


Fig. 4 – Bombonería Brendli (Cantallops y Dalmau, 1972). Fuente: Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo.

[21] Junto a Oteiza, Pedro Mozos realiza un mural, Juan Cristóbal una columna-mano, Bartuf unas esculturas y Arroyo y Ruíz de Luna unas cerámicas.

Esta liberación fue entendida por el joven Alejandro de la Sota como una oportunidad de experimentación en la definición del límite entre el interior y el exterior de los locales. La camisería Denis presenta un paño limpio –sin carpintería– de vidrio que queda enmarcado en un elemento másico de mármol negro que, en la parte superior, tiene grabado el nombre de la tienda. Sin embargo, no puede observarse el interior del establecimiento, puesto que unas cortinas acotan el espacio del escaparate. El cambio que supone la concepción del escaparate de Denis con respecto al de las tiendas Casa del Niño y Dodó (Madrid, 1953) es sustancial, a pesar de que no puede ser ajeno al cambio económico y social que supone abandonar la posguerra. En ambos proyectos la visión del interior del espacio es total, así como la disolución del escaparate que, en un primer estadio, pasa a un lateral –como escaparate cerrado– en la Casa del Niño, hasta su desaparición completa en Dodó. También se desvanecen los logotipos: del tallado Denis, pasando por el transparente Casa del Niño hasta el casi imperceptible Dodó.

Más ambigua es la solución que el arquitecto Miguel Fisac adopta en dos librerías: mientras en Europa (Madrid, 1953) un plano de vidrio separa interior y exterior, desapareciendo el escaparate y la presencia de logotipos, en la del CSIC (Madrid, 1950)[22] ciega el interior al exterior mediante la colocación de una estantería para muestra de libros en el escaparate, si bien los condicionantes del edificio en el que se encuentra la librería –construcción másica de vanos estrechos cuyos bajos se encuentran elevados respecto del nivel del viario– no permiten seguramente otra solución, pero sí renuncia al logotipo cediéndole un pequeño espacio sobre la puerta que pertenece más al inmueble que al local. En este sentido, dos establecimientos de los años 70 son radicales en este posicionamiento de comunicación silenciosa. La fachada del bar El Sot (Barcelona, 1977) de los arquitectos Jordi Garcés y Enric Soria es muda, desaparece en el zócalo de la arquitectura decimonónica al tiempo que se publican fotografías sin habla en las que los elementos transparentes que han de soportar la información al cliente están vacíos. Con la misma contundencia, el arquitecto Lluis Cantallops y la interiorista Marta Dalmau diseñan la fachada de la bombonería Brendli (Mataró, 1972) donde se desvanece el símbolo, el logotipo[23], el rótulo, el letrero y la obra de arte.

4. Conclusiones

Los sistemas comunicativos e identificadores que arquitectos y diseñadores han utilizado para la definición de las fachadas de los comercios minoristas y, por tanto, participando en la definición de la imagen de la ciudad, se han movido entre el interés por utilizar un lenguaje ajeno, aunque complementario, a las herramientas propias de la arquitectura y el esfuerzo por renunciar a la comunicación basada en estos elementos.

El primer posicionamiento –Hablar– se basa en la utilización de herramientas gráficas y/o artísticas. Los logotipos –expresión gráfica basada en el nombre– prevalecen sobre los símbolos –expresión gráfica de naturaleza no verbal–, la fuerza del verbo sobrepasa el valor del símbolo en una sociedad ya alfabetizada y en la que los comercios se abren a la calle por medio de grandes escaparates, por lo que no resulta necesario mostrar el producto de venta mediante símbolos, toda vez que el peatón-cliente puede contemplar la mercancía directamente. Logotipos

[22] La librería se encuentra abierta en la calle Duque de Medinaceli número 6 de Madrid.

[23] Es relevante la eliminación de los letreros puesto que significa la renuncia a la excelente imagen de marca que había realizado Claus Wagner en la tienda Brendli de la calle Aribau de Barcelona cinco años antes.

y símbolos se plantean como elementos integrados en el diseño de los alzados –que denominamos rótulos–, aunque algunos arquitectos y diseñadores experimentan con la utilización de letreros –elementos superpuestos a las fachadas– y que han permitido que los comercios hayan sobrevivido al paso del tiempo precisamente por la facilidad de sustitución de los fundamentos identificadores de marca. Más allá de la utilización de un lenguaje exclusivamente gráfico, en la década de los 50 se retomó, continuando un uso habitual en los años 30, la integración de obras artísticas dentro del diseño del comercio minorista, pero esta vez con una finalidad eminentemente escenográfica. La segunda actitud –Callar– es la más radical y, seguramente, la más moderna: renunciar a la comunicación a través del logotipo y del símbolo para utilizar como único sistema comunicativo las herramientas propias del lenguaje exclusivamente arquitectónico.

Bibliografía

Anónimo (1934). "Cinco proyectos del arquitecto García Mercadal" en *Nuevas Formas*. Nº 8, 1934, pp. 490-492.

Baines, Phil y Dixon, Catherine (2004). *Señales: rotulación en el entorno*. Barcelona: Blume.

Chaves, Norberto y Belluccia, Raúl (2008). *La marca corporativa. Gestión y diseño de símbolos y logotipos*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Giralt-Miracle, Daniel (1967): "El tipo en arquitectura" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Nº 70, 1967, pp. 10-13.

Huergo Cardoso, Humberto (2013). "Una breve historia del escaparate madrileño moderno" en *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*. Nº 3 (I) Extraordinario, junio 2013, pp. 227-258.

Jaén, Manuel (1953). "Óptica Cottet en Madrid" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 138, 1953, pp. 31-33.

Jornet Jovés, Lluís (2007): *Aceptación social del mobiliario urbano como servicio público y soporte publicitario. Antecedentes, evolución e integración de las distintas concesiones municipales de 1986 a 2005 en Barcelona*. Director: Miquel Altarriba Sensada. Barcelona, Universitat Ramon Llull. FCCB – Comunicació. Disponible en: hdl.handle.net/10803/9208 (última consulta: 30 de octubre de 2015).

Kinneir, Jock (1982). *El diseño gráfico en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Llorens Perelló, Jordi (1972). "Local comercial" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Nº 91/92, 1972, p. 78.

López Bahut, Emma (2013). *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*. Directores: José Juan González-Cebrián Tello y Carlos Labarta Aizpún. A Coruña: Universidade da Coruña. Disponible en: http://ruc.udc.es/handle/2183/10136 (última consulta: 30 de octubre de 2015).

Muñoz, Francesc (2010). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

Morales Cañadas, Emilia (1994). "Studio 52: un ejemplo de modernidad arquitectónica en Córdoba" en *Laboratorio de arte*. Nº 7, 1994, pp. 217-233. Disponible en: http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1343090.pdf (última consulta: 30 de octubre de 2015).

Moreno Barberá, Fernando (1950). "Tienda de objetos de regalo en Madrid" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 108, 1950, pp. 515-518.

Pallasmaa, Juhani (2014). *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Satué, Enric (1995). *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. 1ª edición 1988. Madrid: Alianza Editorial.

Vázquez Astorga, Mónica (2009). "Los tiempos modernos y su expresión artística: panneaux en locales zaragozanos" en Giménez Navarro, Cristina y Lomba Serrano, Concepción (coord.), *El arte del siglo XX*. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

HERRAMIENTAS DIGITALES COMO INSTRUMENTOS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICO-PATRIMONIAL AL SERVICIO DE UNA CIUDAD EDUCADORA: EXPERIENCIAS TANGIBLES EN LA CIUDAD DE BARCELONA

Júlia Castell Villanueva
Universitat de Barcelona

Laia Coma Quintana
Escuela Universitaria de Hoteleria y Turismo CETT-UB

Carolina Martín Piñol
Universitat de Barcelona

1. Introducción y objetivos

Para preservar y dar valor al patrimonio y las manifestaciones artísticas es necesaria una educación patrimonial pensada directamente para educar a la ciudadanía. El trabajo que aquí presentamos recoge tres experiencias basadas en el trabajo del patrimonio a través de las nuevas tecnologías y metodologías de aprendizaje colaborativo que tiene por objetivo que los discentes se acerquen, relacionen y comuniquen con el patrimonio artístico y cultural de su ciudad. Este planteamiento surge de la colaboración de tres profesionales que en la última década han compartido grupo de investigación y de trabajo, así como proyectos museográficos y educativos comunes de diversa índole. Se persigue poner de manifiesto que la didáctica del patrimonio puede ser desarrollada, por la versatilidad y pluralidad de sus significados y significantes, desde distintas disciplinas y en diferentes niveles. En realidad el objetivo del proyecto que engloba las tres propuestas es aproximarse al patrimonio local fomentando competencias de búsqueda de información, selección crítica de dicha información, creación de recursos didácticos digitales de contenido histórico-patrimonial, y patrimonio natural, y de conocimiento del potencial educativo de los recursos digitales.

2. Marco teórico

Las tres propuestas que se presentan a continuación, desde una perspectiva pedagógica, están basadas en primer lugar en la teoría constructivista del aprendizaje significativo. Ausubel, Novak y Hanesian (1997) plantean que el aprendizaje siempre está vinculado con su estructura cognitiva, es decir, con los conjuntos de conceptos que la persona posee previamente y que hacen que la nueva información se adquiera vinculada a ellos. Esta tipología de aprendizaje se inscribe dentro de la denomina teoría constructivista del aprendizaje que concibe que las personas aprenden mediante un proceso en el que se van estableciendo vínculos entre lo afectivo y lo intelectual de forma que se induce a la integración del conocimiento del todo y de sus partes en torno a una sola idea de unidad (Bodner, 1986).

Por otra parte, en este contexto actual que presenta un rápido desarrollo de las tecnologías de la información y de la comunicación, no hay que olvidar mencionar una nueva perspectiva pedagógica sobre el aprendizaje, la llamada teoría del conectivismo. Esta teoría afirma, entre otros aspectos, que el aprendizaje se basa en la redes, entendiendo este como un proceso que conecta diferentes nodos o fuentes de información. En este contexto, la habilidad para dilucidar estas conexiones entre diferentes campos, ideas y conceptos y para priorizar información resulta fundamental para aprender y conocer ya que estos son procesos constantes y progresivos.

Una red puede ser definida simplemente como conexiones entre entidades. Las redes de computadores, las mallas de energía eléctrica y las redes sociales funcionan sobre el sencillo principio que las personas, grupos, sistemas, nodos y entidades pueden ser conectados para crear un todo integrado (Siemens, 2004: 6).

De esta teoría se desprende que, en un momento en el que el acceso a la información está omnipresente gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías, potenciar el desarrollo de ciertas habilidades que nos ayudan a aprender mejor puede resultar quizá más eficaz que fundamentar el conocimiento basado simplemente en los datos.

Otra estrategia didáctica empleada en la configuración de las propuestas presentadas en esta comunicación ha sido el trabajo basado en el aprendizaje cooperativo (Slavin, 1999). Esta estrategia, sumada a las anteriores, fomenta un cambio de papel en los agentes implicados (en los casos que presentamos los discentes dejan de tener un rol pasivo y receptor, para actuar como agentes activos, emisores, y constructores de su propio conocimiento.

Por otro lado, las experiencias que se presentan en esta comunicación, se enmarcan dentro del movimiento de Ciudades Educadoras, y del propio concepto de Ciudad Educadora, que presenta a la ciudad como agente educativo activo para todos aquellos que en ella viven. Y desde sus múltiples miradas, la ciudad puede educar a través de su patrimonio (Coma, 2011), y es en esta línea en la que se inscriben las experiencias que en esta comunicación se presentan.

Finalmente, es necesario hacer mención del uso educativo que las nuevas tecnología están asumiendo, y más concretamente del denominado *M-learning* (*mobile learning*), entendido este según Geddes como "la adquisición de conocimientos y habilidades a través de la utilización de tecnologías móviles en cualquier lugar y en cualquier momento que se traduce en una alteración en la conducta" (Geddes, 2004: 14-228). En el caso que nos ocupa, consideramos imprescindible aprovechar toda herramienta creada por el ser humano para ponerla a su propio servicio, y qué mejor que beneficiarse de la tecnología móvil para crear nuevas posibilidades tanto comunicativas como educativas en un contexto urbano y tomando como protagonista el patrimonio que en éste se alberga (Coma, 2013).

Todas las propuestas planteadas pretenden potenciar procesos educativos, pero en diferentes contextos, a través de la realización de actividades motivadoras y dinámicas en la que se utiliza una tecnología que manejan diariamente con una finalidad eminentemente educativa. Las dos primeras propuestas presentadas utilizan el móvil como herramienta activadora de contenidos, mientras que en la tercera, se plantea la utilización del teléfono móvil como herramienta de creación de los propios contenidos 2.0.

Así pues, por un lado se ha experimentado con los códigos QR, inventados hace casi dos décadas por la empresa japonesa *Denso Ware*, que funcionan como un código de barras, y cuyo lector, en este caso, es una aplicación móvil. Estos QR esconden mensajes que pueden ser complejos, desde un video a un discurso o una imagen, siempre

y cuando estén asociados a una URL. Son sencillos de crear y su potencial didáctico en entornos y experiencias de educación patrimonial es muy elevado (Martín, 2014). Además, por su sencillez de uso (el código QR es generado por páginas web de uso sencillo e intuitivo), es un recurso muy útil ya no solo para los alumnos como consumidores, sino como generadores de todo tipo de contenidos y especialmente didáctico-patrimoniales.

Por otro lado, el uso de las nuevas tecnologías en un entorno educativo, favorece un aprendizaje personalizado y altamente motivador. Actuar colaborativamente con nuevas herramientas, tomando las riendas del aprendizaje al tener que tomar decisiones para seguir avanzando, escogiendo qué aprender y priorizando información, nos prepara críticamente para enfrentarnos a una realidad en movimiento, siempre cambiante. En este sentido el uso de herramientas 2.0., como Pinterest o Google Maps Engine Lite, al igual que en el caso de la utilización de los códigos QR, aporta un alto potencial didáctico.

3. Diseño y desarrollo de las experiencias

Las propuestas que se presentan a continuación deben enmarcarse dentro de los conceptos anteriormente presentados en el Marco Teórico, es decir, los conceptos pedagógicos de Aprendizaje Constructivista, Teoría del Conectivismo y Aprendizaje Cooperativo; el concepto contextual o escenográfico de Ciudad Educadora; y el concepto tecnológico centrado en el M-Learning.

Por un lado, las dos primeras experiencias, desarrolladas en la población de Sant Just Desvern y en el Campus Mundet de Barcelona, están protagonizadas por alumnado del ciclo de secundaria y de educación superior respectivamente, quienes se desenvuelven en escenarios plagados de elementos patrimoniales y artísticos que son estudiados y puestos en valor. Y por otro lado, la tercera experiencia se presenta como una actividad de descubrimiento artístico en un entorno urbano, en una estrategia de redescubrimiento y revalorización del espacio público de la ciudad como espacio artístico patrimonial.

3.1. Primera experiencia: Códigos QR en Sant Just Desvern. Una apuesta de educación patrimonial para toda la ciudadanía

El objetivo de esta experiencia realizada en la población de Sant Just Desvern, la cual forma parte de la Asociación Internacional de Ciudades Educadoras, consistía en realizar un despliegue de códigos QR con el fin de señalizar los elementos patrimoniales más singulares desde un punto de vista artístico e histórico. De este modo, gracias a las placas con códigos QR instaladas en una veintena de puntos de interés, el patrimonio de Sant Just queda abierto durante veinticuatro horas a todas aquellas personas que quieran obtener una información *in situ* y de forma rápida.

El patrimonio arquitectónico, artístico e histórico de Sant Just Desvern (población vecina a la ciudad de Barcelona de unos 17000 habitantes) es amplio y con niveles de protección altos desde el año 1987. Propietarios particulares y públicos invierten y respetan dichas medidas y siguen invirtiendo, transformando y haciendo viable dicho legado artístico que se pretende presentar a la ciudadanía desde una perspectiva educativa. Y para conseguirlo no solo lo hace mediante herramientas tradicionales como publicaciones, trípticos, exposiciones, visitas comentadas, conferencias, etc., sino que hoy en día apuesta por introducir nuevas herramientas tecnológicas al servicio de la educación patrimonial dirigía a sus vecinos y posibles visitantes de las localidades vecinas. Por ello, se ha optado por un tipo de difusión "permanente" que permite al ciudadano acceder al patrimonio libremente y durante las veinticuatro horas del día. ¿Cómo? Mediante

las nuevas tecnologías y, en concreto, la implementación de códigos QR ubicados en los elementos patrimoniales más relevantes y singulares de esta población. De todas las posibilidades tecnológicas, se ha optado por los códigos *Quick Response* por su bajo coste, su bajo impacto visual sobre el elemento patrimonial y por la facilidad de uso por parte de los usuarios. Este proyecto de QR pretende tener instalados unos cuarenta códigos en la población, de los cuales de momento ya existen una veintena.



Fig. 1 – Sesión de puesta en valor del patrimonio local de Sant Just Desvern mediante los códigos QR, 2013. Fuente: Ajuntament de Sant Just Desvern

En el marco de las Ciudades Educadoras este proyecto también es interesante desde el punto de vista educativo ya que responde a una experiencia de Aprendizaje-Servicio (ApS) en colaboración con los centros educativos del pueblo. Esto conlleva que parte de los contenidos de los propios QR instalados sean realizados por el propio alumnado de los centros implicados en el proyecto. Además, los alumnos pueden apadrinar y tutelar uno de los elementos patrimoniales y deben procurar de mantener actualizada la información del QR y velar por unos contenidos atractivos y rigurosos para quienes los lean. Con esto, lo que se pretende es acercar el patrimonio a un público de edad joven que quizás por sí solo no se acercaría al patrimonio, que sientan como "suyo" el patrimonio de su pueblo, y que se sientan protagonistas y responsables de una acción importante dirigida a la comunidad.

Se trata pues de una experiencia de educación patrimonial con voluntad de implicar a grandes y pequeños en la puesta en valor y cuidado del patrimonio local, y como experiencia de ApS pretende mediante este proyecto bien articulado combinar procesos de aprendizaje y de servicio a la comunidad donde los participantes (alumnado) aprenden al trabajar en necesidades reales del entorno con la finalidad de mejorarlo, y en el cual la comunidad saca un beneficio positivo.

3.2. Segunda experiencia: Descubrir el Arte y la Historia a través de los códigos QR en el Campus Mundet de la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona

La propuesta tiene como objetivo principal la enseñanza-aprendizaje de un patrimonio cultural concreto como son los espacios históricos y artísticos del Campus Mundet de la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, empleando como herramienta la telefonía móvil. Es por ello que dicha propuesta se realiza como un ejemplo de *M-learning*, a partir de códigos QR (*quick response*, es decir, "respuesta rápida"), y se les llama así porque efectivamente son rápidos de descodificar. En el planteamiento de la asignatura se busca conducir al alumnado hacia un aprendizaje por descubrimiento (Sallés, 2014), y así extraer conclusiones desde la observación, la experimentación, la reflexión del propio proceso de trabajo, y la investigación y análisis bibliográfico, que favorezcan el trabajo autónomo y creativo de los estudiantes con utilización de tecnologías digitales.

Es por ello que se pensó en un proyecto final que recogiera todos los conocimientos trabajados en el aula, proyecto final basado en la implementación de un itinerario con códigos QR y en estrategias educativas propias de la didáctica (como las basadas en la interrogación, comparación, acción, elección de opciones, emociones, observación, causas-efectos-consecuencias, empatía, deducción e hipótesis y las opiniones propias).

Las dos primeras sesiones del curso se dedicaron a introducir el proyecto, a definir y presentar los códigos QR y a analizar algunos ejemplos en el aula. La muestra analizada fue la experiencia del itinerario QRGótico, desarrollado en el Barrio Gótico de Barcelona y que tiene como objetivo explicar episodios de la historia de la Barcelona romana, medieval y contemporánea, a la vez que da a conocer, bajo una visión más artística y patrimonial, los comercios más emblemáticos de la zona.

Tras el primer bloque, que constituyó una primera aproximación, la estrategia en la que se basaba el segundo bloque fue la de mostrar programas o aplicaciones de creación de este tipo de códigos así como repositorios básicos donde vincular los QR. El objetivo fundamental de dicho bloque fue igualar las nociones básicas del grupo de alumnado para que pudieran desarrollar en igualdad de condiciones el proyecto final. Una vez realizadas las sesiones iniciales, las siguientes, hasta diez, se dedicaron, en primer lugar, a elegir el tema sobre el que cada grupo realizaría el itinerario, así como a concretar los puntos vinculados al itinerario, espacios todos ellos del Campus Mundet de la UB para poder comenzar a investigar y documentarse sobre dichos elementos; y, en segundo lugar, a adquirir, por parte de los alumnos, nociones y conocimientos sobre programas tanto de diseño gráfico como de edición de imágenes, de grabación de sonido y de vídeo, de edición audiovisual y edición multimedia, así como sus principales repositorios. En la primera edición, la presentación *in situ* de los itinerarios se estructuró en una sola de las sesiones de hora y media en las que los alumnos debían realizar dos de los itinerarios y bajo la estrategia de revisión o evaluación por parejas analizar ciertos aspectos que se habían llevado a cabo en el aula. En la realización de los itinerarios que participó conjuntamente todo el grupo clase y se realizaron los itinerarios en su totalidad, experimentando por grupos las estrategias correctas e incorrectas y pudiendo hacer un análisis junto



Fig. 2 – Instantánea del proceso final relacionada con el itinerario "Transformemos Mundet" para la puesta en valor del patrimonio artístico del Campus Mundet, junio 2013. Fuente: C. Martin

con la docente, cosa que fue mucho más fructífera y efectiva para el aprendizaje. De las propuestas de itinerario presentadas por el alumnado destacan sus distintas temáticas enmarcadas todas ellas en propuestas basadas en trabajar la historia y el arte, de entre ellas destaca la propuesta "Transformemos Mundet", enfocado en trabajar el área de educación de visual y plástica con el objetivo general que los alumnos conozcan todas las manifestaciones artísticas escultóricas que se encuentran en el recinto, cada una de ellas se hallaba un código QR que tenía como objetivo interpretar la pieza y trabajarla a través de estrategias basadas en la plástica. La información que muestra cada uno de los códigos QR tiene la misma estructura (información sobre la pieza, información sobre el artista, información sobre la técnica, modelos parecidos, y propuestas de acción sobre la pieza basadas en otras obras).

3.3. Tercera experiencia: Creación de un mapa virtual personalizado de Arte Urbano en Barcelona y provincia. Una propuesta colaborativa 2.0 en la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona

En la tercera y última propuesta se planteaba como objetivo principal el descubrimiento patrimonial desde un punto de vista alternativo con el fin de revalorizar el espacio público de la ciudad y un "patrimonio alternativo", enfatizando las interacciones vitales que relacionan directamente este binomio.

El proyecto se desarrolló en la Facultad de Educación, en el marco concreto de la asignatura 361120. Arte, Sociedad y Educación del Grado de Educación Infantil, como colofón a las actividades realizadas durante el aula, pero en un contexto y con una perspectiva diferente. El grupo estaba formado por 53 alumnos con intereses y habilidades heterogéneas, especialmente en lo relativo al uso de las TIC, por tanto se busca alternativas motivadoras con variedad de recursos para que así los alumnos con diferentes habilidades puedan conseguir asumir los objetivos de manera satisfactoria.

Concretamente, en relación a las herramientas planteadas, muy pocos conocían Pinterest y tan solo un pequeño grupo lo utilizaba puntualmente pero con un propósito lúdicos; y la versión de Google Maps, Google Maps Engine Lite nunca lo habían utilizado. El reto pues, estaba asegurado: crear conocimiento significativo con ayuda de nuestro inseparable smartphone.

El proyecto proponía la colaboración de todo el alumnado para localizar, en su entorno más próximo, elementos artísticos que considerasen interesantes y que pudiesen ser incluidos dentro de la etiqueta de Arte Urbano para crear un mapa virtual de arte urbano personalizado. La primera parte del proyecto, consistía pues en tener los ojos bien abiertos mientras se transitaba por la ciudad para detectar elementos artísticos susceptibles de ser identificados como Arte Urbano, entendiendo como Arte Urbano el Graffitti en su más amplio concepto e incluyendo todas las variables estudiada durante el curso. Una vez detectados estos elementos artísticos, se debía capturar una imagen para tener constancia gráfica y geolocalizar su posición con la ayuda única y exclusiva del teléfono móvil.

Con estos datos se procedía a realizar un registro de hallazgos en el Pinterest, una herramienta digital que permite recoger información y mostrarla visualmente de forma fácil y directa. Entre las diversas opciones que ofrece esta herramienta, se propuso la creación de un tablero oculto compartido única y exclusivamente por el grupo, para que cada uno de los participantes pudiese volcar los elementos localizados. El trabajo en Pinterest con tableros ocultos permitía mantener invisibles las imágenes para el resto de usuarios y realizar los primeros testeos del material aportado. Desde este tablero

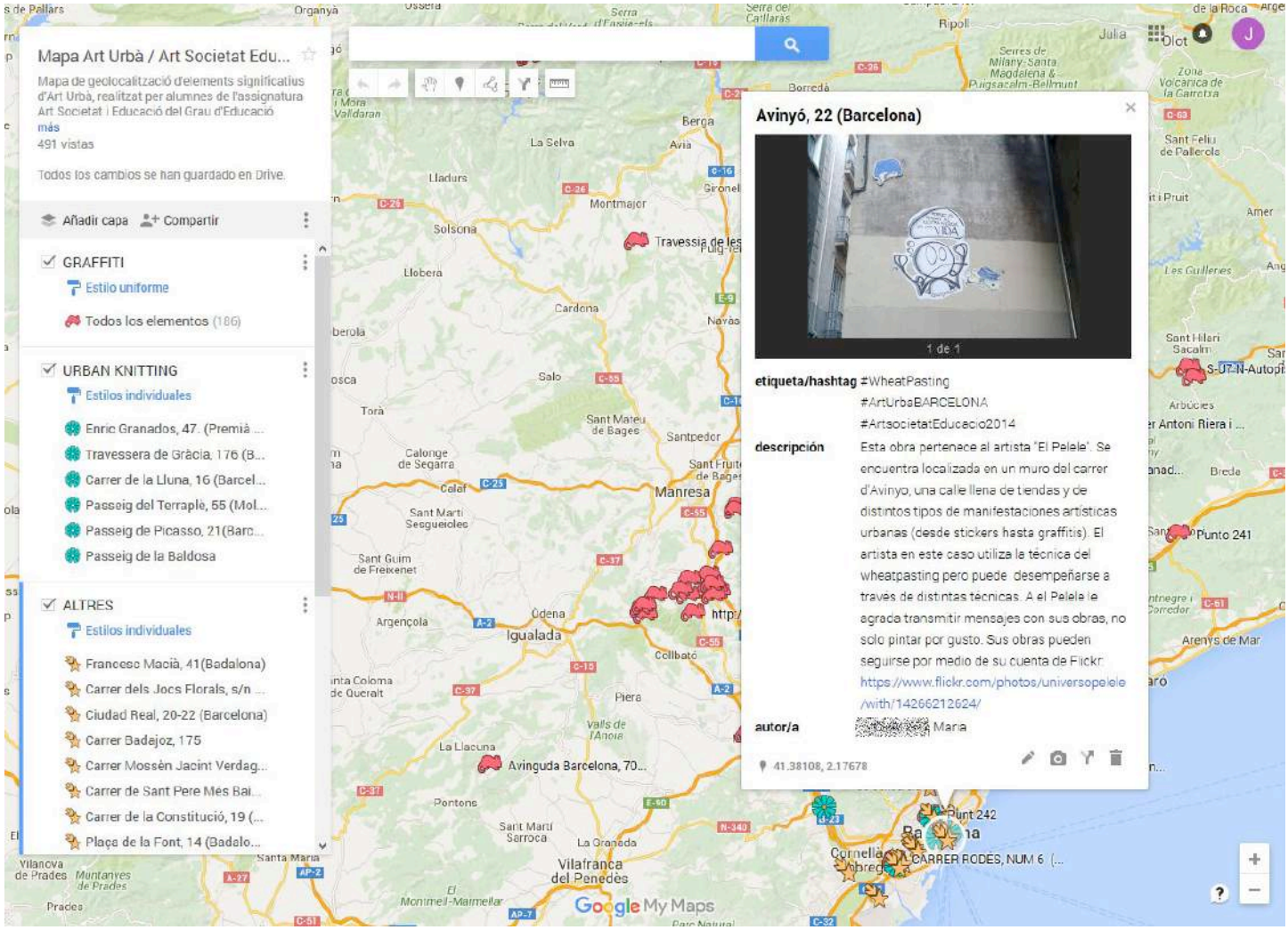


Fig. 3 – Montaje gráfico del material digital elaborado para la creación del mapa virtual personalizado de Arte urbano, junio 2014. Fuente: J. Castell

oculto, además de controlar mejor la evolución del proceso y tomar las medidas correctivas que fuesen necesarias sin exposiciones públicas, se compartían las imágenes, evitando así repeticiones indeseadas de los elementos. Por otra parte, gracias al sistema de Comentarios, *Hastags* y *Likes* relacionado con cada imagen se podía, así mismo, colaborar activamente en la correcta clasificación de los elementos aportados, tomando como base unas etiquetas concretas identificativas trabajadas previamente en el aula durante las sesiones teóricas de la asignatura.

Una vez identificada, clasificada y validada correctamente esta información, se pasaba al desarrollo de la segunda parte del proyecto: documentar las imágenes y seleccionarlas para crear el mapa virtual personalizado

de Arte Urban de Barcelona y alrededores. Pero previamente a la creación del mapa, se debía profundizar documentalmente en el tema, buscando información sobre el elemento artístico, es decir, rastreando en la red o en hemerotecas locales para buscar información sobre el propio elemento de arte urbano (la técnica), el artista (si se podía identificar fácilmente), la singularidad del edificio que servía como lienzo (una antigua fábrica, una escuela, etc), posibles conexiones o referencias visuales con otros artistas o elementos iconográficos, etc. Una vez trabajada esta información y validada, se procedía a crear la ficha correspondiente a un punto de interés que se geolocalizará en el mapa virtual. Esta parte del proyecto se construía utilizando la tecnología de Google Maps Engine Lite en su versión gratuita. Esta herramienta virtual permite la creación de un mapa personalizado en el que se pueden crear una serie de marcadores destacados geolocalizados, también llamados POIs. El alumnado debía crear un mínimo de cuatro POIs, completando una serie de campos que permitieran crear una ficha contextual del elemento. Después de identificarse con una cuenta gmail para tener acceso al mapa se geolocalizaba un punto concreto, introduciendo las coordenadas exactas. Una vez referenciada su ubicación, podía importarse la imagen correspondiente subida a Pinterest y rellenar los campos adicionales para completar una ficha informativa. Al ser una versión gratuita, no se podía utilizar la herramienta en toda su extensión, por lo que tan solo podíamos crear tres capas diferentes que identificamos con tres categorías específicas, las que mayor presencia tuvieron en la clasificación previa de Pinterest: Graffiti (incluyendo todas sus variables directas) Urban Knitting y Otros. Cada una de estas tres categorías se identificaba visualmente con un icono y un color significativo que nos permitiese diferenciar los elementos fácilmente en el mapa y crear rutas según distintos intereses.

4. Conclusiones

Son diversas y numerosas las conclusiones que se derivan de las experiencias anteriormente expuestas, pero queremos poner de manifiesto el *feedback* positivo recibido por parte de los principales agentes implicados (los discentes) quienes tras realizar la experiencia han alcanzado un conjunto de competencias que ellos mismos consideran imprescindibles para su futuro profesional; y estas son todas aquellas propias de un trabajo de investigación elaborado de forma cooperativa que facilitan un acercamiento y conocimiento profundo del patrimonio cultural y artístico de su entorno más inmediato.

Nos estamos refiriendo a competencias, sobre todo trabajadas en la segunda y tercera experiencia, tales como la capacidad creativa y la actitud emprendedora para gestionar proyectos innovadores que dan respuesta a una realidad; capacidad analítica, crítica y reflexiva del patrimonio a través del método de descubrimiento y mediante la utilización de imágenes, mapas, textos y otras fuentes informativas; competencias vinculadas con las relaciones interpersonales, el trabajo cooperativo, y el trabajo en equipo con beneficios para toda la sociedad en general; capacidad de extraer conclusiones desde la observación, la experimentación y la reflexión durante todo el proceso de desarrollo del trabajo; y como no, competencias dirigidas a la mediación y la comunicación para la valorización de los elementos artísticos y patrimoniales.

Por otro lado, tomando como referencia la primera de las experiencias explicadas, se derivan otras conclusiones propias de un proyecto de Aprendizaje-Servicio que pretende que el patrimonio local de una población/ciudad cada día sea más accesible para un amplio abanico de la población gracias a la utilización de los QR y gracias a la implicación directa de los alumnos de los centros educativos. Con este tipo de proyectos lo que se pretender es:

a) Hacer sostenible la difusión del patrimonio: El coste económico de la implantación de herramientas 2.0 es muy moderado y su mantenimiento representa casi un coste 0.

b) Hacerlo a través de los docentes y escolares de los centros de la localidad para que sean transmisores del conocimiento adquirido y de la sensibilidad por cuidar y respetar el patrimonio más próximo al resto de la ciudadanía.

c) El porcentaje de teléfonos de última generación entre los jóvenes y adolescentes en edad escolar (ESO, Bachillerato y en ámbitos universitarios) crece día a día. Y en concreto, la lectura del código QR les plantea un reto atractivo y una oportunidad de demostrar su pericia que les proporcionará unos contenidos pedagógicos de forma seductora.

d) Implicar a los centros educativos en la producción de los contenidos. El uso de un lenguaje elaborado desde el interior de la escuela y su implicación en el proyecto acercaran estos elementos de patrimonio a los escolares y lo sentirán cómo propio.

e) Facilitar la interacción entre el creador de contenidos y el usuario. Para conseguir este *feedback* se puede diseñar un gestor de documentos que permita la actualización instantánea de la información por parte de la institución responsable o competente.

f) Acercar las nuevas tecnologías a la ciudadanía. La señalización con herramientas 2.0 obliga a los ciudadanos a conocer y poner en práctica nuevas aplicaciones para smartphone (apps).

g) Conseguir hacer realidad la premisa de que *La ciudad educa*. La ciudad educa a través de sus normas, sus plazas, sus parques... y también a través de su patrimonio. Y es que como veníamos apuntando ya desde la introducción hoy más que nunca la ciudad posee una clara voluntad educativa y transformadora que debe trabajarse desde la escuelas y desde fuera de sus aulas.

Bibliografía

Ausubel, David P.; Novak, Joseph y Hanesian, Helen (1997). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. Mexico DF: Trillas.

Bodner, George M. (1986). "Constructivism: A theory of knowledge" en *Journal of chemical education*, 63(10), pp. 873-878.

Coma, Laia (2011). *Ciudad Educadora y Patrimonio. Cookbook of heritage.* Barcelona: Trea.

— (2013). "Dinamizar y digitalizar la ciudad: itinerarios urbanos, dispositivos móviles y códigos QR" en *Her&Mus. Heritage & Museography* , 13, pp. 63-64.

Geddes, Simon J. (2014). "Mobile learning in the 21st century: benefit for learners" en *Knowledge Tree e-journal, 30 (3),* pp. 214-228. Disponible en http://knowledgetree.flexiblelearning.net.au/edition06/download/Geddes.pdf (última consulta: 18 de mayo de 2014).

Martín, Carolina (2014). "La telefonía móvil y los descodificadores de códigos: un recurso para la museografía nómada" en Santacana, Joan y Coma, Laia (coords.). *El M-learning y la educación patrimonial*. Gijón: Trea.

Sallés, Neus (2014). "Las Apps y el aprendizaje del patrimonio basado en la indagación" en *Revista Her&Mus,* 13, pp. 91-97.

Siemens, George (2004). *Conectivismo: Una teoría de aprendizaje para la era digital* (Traducción de Diego E. Leal Fonseca 2007). Publicado bajo licencia Creative Commons 2.5. Disponible en http://ww.diegoleal.org/docs/2007/Siemens(2004)-Conectivismo.doc (última consulta: 6 de noviembre de 2015).

Slavin, Robert (1999). *Aprendizaje cooperativo: teoría, investigación y práctica*. Buenos Aires: Aique.

HECHAS DE DESEOS Y MIEDOS

Aurora Conde Muñoz
Universidad Complutense de Madrid

Es un hecho que la ciudad es el fondo sobre el que se desarrolla la cultura contemporánea; tal y como señala y explica en uno de sus indispensables ensayo Françoise Choay: "La sociedad industrial es urbana. La ciudad es su horizonte"[1]. (Choay, 1970: 2).

Desde una perspectiva estrictamente literaria, en perfecta coincidencia cronológica con las reflexiones de Choay, la integración de la ciudad como elemento esencial de la narración, se debe indudablemente a los autores que marcan la transición entre Modernidad y Post Modernidad. Por ejemplo a Baudelaire o Joyce, por citar solo a dos de los más reconocidos, con su intencionado y errático deambular a través de esas ciudades que son ya en ellos, más que otra cosa "espacios": algo, como señala Choay, *externo* que *incita a la reflexión* y, en el caso de la literatura, a la vez constituye y sintetiza al sujeto que lo habita.

Fueron tal vez estos escritores de transición[2] los primeros en intuir que, desde una perspectica contemporánea, la ciudad era un insustituible entramado metafórico, cuya ductilidad y poderosa irradiación simbólica acabó transformándola en una parte ineludible de la narración: un actante más, con sus complejas singularidades.

Siguiendo las intuiciones y usos de esos primeros escritores, que permanecen como materia hibridada en las obras de sus sucesores, la ciudad acaba siendo ese "otro

[1] "A partir de ella surgen las metrópolis, las concentraciones, los grandes conjuntos de viviendas. (…) el urbanismo quiere resolver un problema (la ordenación de la ciudad maquinista) que se planteó mucho antes de su creación, en las primeras décadas del siglo XIX, en el momento en que la sociedad industrial empezaba a tomar conciencia de sí misma y a preguntarse sobre sus propias realizaciones. (…) Ahora bien, en el preciso momento en que la ciudad del siglo XIX comienza a adquirir su propia fisonomía, provoca un nuevo fenómeno que incita a la observación y a la reflexión. De pronto, aparece como algo externo a los individuos a los que concierne. Éstos se encuentran ante ella como ante un hecho no familiar, extraordinario, extraño (…)" (Choay, 1970: 2-6).

[2] A los que habría que añadir, naturalmente, muchos otros como Pessoa, Mann, Musil…

protagonista" de los textos que, bajo el nombre genérico y a la vez preciso de "espacio urbano", será el fondo insuprimible de la literatura postmoderna.

El espacio urbano de las narraciones contemporáeas adquiere una extraordinaria complejidad y cumple infinitas funciones, a veces en extremos opuestos: es mítica o desacralizada, subjetiva o impersonal, descrita o abolida, lineal o laberintica, confortable u hostil[3]… La ciudad además ha desplegado un infinito número de subespacios que comparten con ella su ductilidad plurisignificativa y al mismo tiempo amplifican sus matices. Plazas, calles, bares, tiendas, mercados y supermercados, estaciones –de metro o autobuses–, aparcamientos, cementerios… fragmentan el espacio urbano en una cristal caleidoscópico que sustancialmente refleja las arquitecturas ficcionales, autoficcionales pero también reales de los autores.

Uno de los hechos más interesantes que la literatura postmoderna ha aportado al tratamiento de la ciudad, es su bifurcación en dos direcciones una vez más contrapuestas. Por una parte, algunos autores reutilizan ciudades/mito, fuertemente connotadas desde la perspectiva artística, cultural, antropológica… y usan esa esencia tópica (y muy conocida) como un fondo "ya sabido": basta colocar una acción en, por poner solo dos ejemplos, París o Lisboa para que todo el poder evocativo de la ciudad cumpla ya de por sí una acción comunicativa en el texto. Antonio Tabucchi o Enrique Vila Matas, por poner dos ejemplos conocidos, lo hacen en muchas de sus obras justamente con este fin metatextual.

En el extremo opuesto (por otra parte compartido también por los dos autores citados), está el tratamiento impersonal, tal vez el más utilizado por la escritura de la postmodernidad, que diluye las identidades propias de cualquier ciudad hasta transformarlas en espacios casi anónimos, intercambiables. Son ciudades no marcadas o desposeídas justamente de su singularidad tópica ("turística" podría decirse), que acogen los estados mentales y la propia identidad de los protagonistas de los textos, fundiéndose con ellos. Dejan de ser, por tanto, propiamente externas para revelarse como construcciones subjetivas, resultado de un proceso de interiorización vivencial del espacio. Son estos los auténticos "espacios urbanos", inmensas sumas de fragmentos que reflejan y a la vez definen a sus a menudo dolidos, perdidos habitantes:

> Nueva York era un espacio inagotable, un laberinto de interminables paseos, y por muy lejos que fuera, por muy bien que llegase a conocer sus barrios y calles, siempre le dejaba la sensación de estar perdido. Perdido no solo en la ciudad, sino también dentro de sí mismo (…) (Auster, 1997: 8).

Este tipo de integración del espacio urbano como una mera proyección del estado anímico de la voz narrativa y de los personajes de los textos –como tal no marcado, intercambiable, dúctil y polifacético– tiene que ver con la base que sostiene la escritura de la postmodernidad. Con el insoslayable poso que dejó el pensamiento de Bergson o Nietzsche o Jung– por citar solo a los más reconocidos *padres*. Los dos primeros con sus revolucionarias ideas sobre el tiempo y su realidad en cuanto vivencia y por lo tanto memoria, la simultaneidad, la idea del eterno retorno del instante; el tercero con su teoría de la sincronicidad y arquetipicidad, imprescindibles para entender algunas de las obras contemporáneas. A comienzos del XX,

[3] La lista de ejemplos es infinita; baste pensar en la función otorgada al espacio urbano, en las variantes señaladas y muchas más, por autores como Perec, Marías, Bernhard, Houellebecq, Amis, por citar un reducido número.

sus teorías, junto a las aportaciones científicas (de la física y de las matematicas aplicadas) y del psicoanálisis, asientan culturalmente, con notable influencia sobre las artes, la indisoluble unidad espacio temporal y el dominio del presente como único tiempo posible (y por lo tanto, "narrable"). Un espacio/tiempo que para el sujeto es además siempre experiencia: memoria, recuerdo, encuentro e interiorización de la otredad, que lo constituye y define.

La ciudad deja de ser por lo tanto un "lugar" para transformarse, como ya se ha dicho, en un espacio: un espacio/tiempo habría que decir más precisamente, construido interiormente a través de los recorridos, también internos, que la debilitada identidad del sujeto establece como la topografía de sus vivencias.

Todo ello alcanza una de las más interesantes y complejas síntesis en otro de los maestros de la postmodernidad ya madura, como es Italo Calvino, un autor que dedicó al espacio en general obras imprescindibles, hoy reconocidas como tales.

Atentísimo observador de la realidad y del mundo al que pertenecía, lúcido comentarista y sólido conocedor de corrientes y tendencias de la filosofía, la arquitectura, el arte… Calvino entró además en contacto, para transformarse luego en uno de sus mayores exponentes, con el ambiente de los grandes pensadores franceses –sobre todo semiólogos– del París de los años 60 y 70. El autor que vivió en la ciudad más de una década, de 1967 a 1980[4], se integró de lleno en los debates y en la actividad intelectual de la época y fue entre otras cosas, como se sabe, miembro precoz y distinguido del grupo OuLiPo[5], origen de su profunda amistad con Perec y clave imprescindible para abordar su obra posterior a los 70, marcada por el ideario oulipiano. En su caso, por la aplicación al texto de estructuras geométricas y matemáticas entre las que destaca siempre la combinatoria.

Las ideas que circulaban en esos años no eran solo las de la semiótica de Barthes (Calvino asistió a sus seminarios, y mantuvo con éste hasta su prematura muerte una relación de cordial amistad), o Kristeva, sino también las muy innovadoras de Foucault, Derrida, Lévy-Strauss… Ideas que se planteaban, en persepectivas histórica o antropológicas, la función del arte en la post guerra y en la post vanguardia, la "forma" de la representación, el valor del Mito, la finalidad de la escritura, la muerte del Autor y de la propia obra, el impacto de la sociedad neocapita-

[4] La importancia no solo vivencial sino intelectual y formativa del periodo parisino, ocupa una parte central y esencial de las obras, la personalidad y los recuerdos de Calvino. Son infinitas las paginas que el proprio autor dedica a repasar lo que París y su ambiente significó para él. Destacamos, por su interés, entre los muchos títulos posibles, especialmente el: *Album Calvino* (Baranelli - Ferrero,1995) y *Eremita a Parigi. Pagine Autobiografiche* (Calvino, 1996: 171-179). Pese a ello, Clavino siempre afirmó que su ciudad "ideal" era Nueva York, tal vez por ser "una città geometrica, cristallina, senza passato, senza profondità (…) la città che posso illudermi di padroneggiare con la mente" (Calvino 1996: 251).

[5] Acrónimo de "Ouvroir de littérature potentielle", el grupo fue fundado en París en noviembre de 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais. Como se sabe, su principal objetivo fue una extensa reflexión sobre la forma y estructura de la literatura ("Llamamos literatura formas y de estructuras nuevas que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca") y los procesos de la creación artística y literaria, a los que los oulipianos sumaron otros, extraidos fundamentalmente del área matemática y de la geometría. Señaladamente aplicaron la combinatoria, los algoritmos y los fractales (entre otros) a la organización de los materiales más propios de la literatura es decir, las palabras y las oraciones. Algunos resultados son aún hoy referentes literarios imprescindibles (Perec y el propio Calvino) aunque la mayoría de las obras oulipianas sigue sorprendiendo por su ingenio y originalidad. El grupo sigue activo:http://oulipo.net/.

lista (entonces) sobre la creación y el pensamiento…pero también y sobre todo la realidad del ser contemporáneo, la relación del sujeto consigo mismo y con su entorno: su ser fragmento y otredad como conceptos portantes de la identidad misma y el modo en que esta identidad fragmentada se relacionaba con su espacio vivencial: externo e interno.

Calvino abordó todos estos temas –junto a muchos otros–, no solo como ensayísta, crítico y observador[6], sino también en su vertiente creativa. Sus textos, que se irán haciendo cada vez más complejos, ofrecen una dimensión metatextual permanente, son novelas/hojaldre en las que cada capa –desde la primera, la más superficial–, se corresponde con una profunda, meditada posición teórica respecto de los problemas más acuciantes –y menos resueltos–, de la época contemporánea, especialmente aquellos que afectan al proceso de la creación: a la escritura y a la función del escritor.

Es en este contexto y desde esta perspectiva que hay que leer una de sus obras más emblemáticas: *Las ciudades invisibles*[7], publicada en Noviembre de 1972 por la editorial Einaudi de Turín y que el autor valoró, casi hasta su muerte, como "su último libro".

Un texto que el propio Calvino coloca en una posición ambigua: no solo respecto de su pertenencia a un género, sino en cuanto proceso escritural; un texto que es también, a la vez, uno de los ejemplos más notables del Calvino "oulipiano: "Un racconto che l'autore immaginò fatto a poliedro con conclusioni dappertutto, scritte lungo gli spigoli (…) guardando la matrice della figura il racconto si sviluppa dall'alto verso il basso e da sisnistra verso destra" (Schettino, 2014: 28-30)[8].

Más allá de la importancia de esta estructura subyaciente, las CI reflejan también, tal vez más que otras obras calvinianas, la atención y atracción que el autor sintió siempre por las artes visuales: cine, pero sobre todo pintura. Su conocimiento e interés por ésta, reflejado en innumerables anotaciones, entrevistas, ensayos…que abordaron todos los aspectos y épocas de la pintura (desde la teoría hasta la puesta en práctica, de Cezanne a los autores menos conocidos del panorama europeo), tiene un punto culminante en las apreciaciones sobre Klee[9],

---

[6] Si la obra de Calvino como creador es extensa, no lo es menos su vertiente ensayística y crítica que explica, soporta y da las claves, casi siempre, para entender y descrifrar los complejos mensajes metatextuales de la primera. El Calvino pensador y crítico es sin duda tan o más esencial que el Calvino escritor. De las muchas antologías y recopilaciones de artículos, ensayos, investigaciones…publicadas por el autor –tanto en vida como póstumas–, en este artículo nos hemos basado por su afinidad con el tema tratado, solo en las obras recogidas en la nota bibliográfica, a las que podrían sumarse otras, recogidas en los cuatro volúmenes publicados en la colección I Meridiani por Mondadori y de los que se ha citado en este articulo el volumen III y IV (Calvino, 1994 y 1995). Notable es la reciente edición de entrevista y escritos autobiográficos (Calvino, 2012).

[7] Nos referiremos a la obra como CI en ete artículo, cuyo título es una cita extraída del propio texto: "Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure (…)". (Calvino, 2002: Pos 909).

[8] Es de enorme interés el capítulo che V. Schettino dedica a la prosa calviniana en su libro (Schettino, 2014), especialmente por lo que se refiere al estudio de la combinatoria y geometría de las CI. El propio Calvino dió indicaciones sobre ello: "Ma questo è un libro fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo i suoi spigoli; e anche di non meno epigrammatiche o epìgrafiche." (Calvino, 2002: Pos 88. Se trata de la "Presentazione" al texto escrita por el proprio escritor e incluida en todas las ediciones del mismo.

[9] El detalle de una obra de Klee ("escena de batalla")fue utilizado como portada de la edición Einaudi de *I Racconti* de Calvino (Calvino, 1958).

artista con el que Calvino llega a identificar su propia pulsión estética (Calvino, 2002: 63-70)[10].

Lo visual –lo que más tarde el autor expresará en términos de "visibilidad" en su famoso *Lezioni Americane* (Calvino, 1993)–, adquiere en las CI una intensidad especial: el libro podría decirse es pura visibilidad: las ciudades narradas e inventadas tienen la densidad de un cuadro y la contención y limitación de una tela. No por nada este texto ha sido definido como un ejemplo puro del "visual writing style" (Ricci, 2001) que es, por otra parte, un rasgo esencial de toda la prosa calviniana.

Que lo pictórico fuera importante para este texto, lo demuestra además un aspecto paratextual: la primera edición de CI, llevaba en portada una conocida obra de Magritte (Le Château des Pyrénées de 1959) elección realmente acertada en la que, –como siempre en relación a las portadas de sus libros–, participó el propio Calvino. La piedra granítica que sostiene la silueta de un castillo, recortadas sobre un cielo infinito (una estructura apartentemente impenetrable, pétrea, que se presenta paradógicamente suspendida y ligera sobre un mar sin horizonte que contiene infinitas posibilidades más allá de la propia imagen) era sin duda una síntesis visual casi perfecta de las CI[11].

Pero Magritte –como otros pintores–, dejará de ser una elección para la síntesis visual de sus libros, cuando Calvino descubre, justo en los años de escritura de las CI, el que será desde entonces su artista de referencia y autor de la mayoría de sus portadas posteriores (así como de las reediciones de los anteriores): el escultor Fausto Melotti, cuya influencia en la obra de creación de Calvino y en particular en las CI ha sido abundantemente estudiada[12]. Aunque fascinado por la sutil abstracción de la escultura de Melotti[13] a la que se mantendrá cercano y fiel el resto de su vida, Calvino siguió acercándose a otros artistas. En los años posteriores a la publicación de las CI, entre 1977 y 1985, escribe una serie de textos breves inspirados en obras de pintores (Calvino, 1994: 393-440) agrupados bajo el título de "Guardando disegni e quadri. Altre città

---

[10] La relación entre Calvino y Klee ha sido abundantemente estudiada. Remito sintéticamente a críticos como Angelo Nizza, Fabrizio Scrivano, Franco Ricci, Isabella Angelantoni Geigerno entre las aportaciones más relevantes.

[11] De hecho, más allá de este cuadro y de esta portada, hay una sutil conexión entre la escritura de Calvino y la irónica, inquietante "leve, exacta y consistente" (es terminología calviniana) pintura de Magritte cuando al pintor: (…) no le basta la paradoja principal (…) sino que añade, por un lado, esta confusión entre dos imágenes muy similares como tales, pero que corresponden a cosas completamente distintas (…) y, por otro, la multiplicidad de puntos de vista, lo que contribuye a la perplejidad del espectador (…) todo ello alrededor de las ideas fundamentales: relación entre el objeto y su imagen, los engaños de las apariencias mostrados por medio de ese mismo engaño, el cuadro como ventana y la relación entre el interior y el exterior" (Consultable en: http://www.educathyssen.org/capitulo_2_rene_magritte).

[12] Señalo especialmente el artículo de L. Modena, 2004: 1-26.

[13] Calvino habló a menudo de la escultura de su amigo, así como de su obra gráfica en general. En 1981, en ocasión de una gran exposición retrospectiva organizada en Florencia, Calvino escribe un pequeño texto que titula "Gli effimeri" dedicado a la obra homónima de Melotti de 1978, en el que leemos que su escultura le recuerda:"Una partitura d'ideogrammi senza peso come insetti acquatici che sembrano volteggiare su di una spalliera d'ottone schermata da un filo di garza" (Melotti, 1994). La obra de Melotti es amplia e intersante también por lo que se refiere a su pensamiento crítico recogido en su extensa bibliografía consultable en: http://www.fondazionefaustomelotti.org/it/bibliografia/
La afinidad estética y en relación a la representanción que Melotti y Calvino tenían, queda especialmente patente en la obra *Linee* (Melotti, 1981) en alguno de cuyos aforismos el pintor expresa ideas indidablemente "calvininianas".

e dintornni", que recuerdan muy de cerca la forma de las CI y repiten una técnica, muy propia del escritor y de especial evidencia en esta obra, que hace dervivar la narración –"en cascada" a través de suscesivas amplificaciones– de una inspiración originada en una imagen[14].

Volviendo al texto, Calvino, como ya he señalado, dio una importancia especial a lo largo de su vida a las CI, aportando infinitas auto-interpretaciones y explicaciones, entre las deseo recordar sobre todo, casi esquemáticamente, las que a través de las palabras del autor nos señalan aspectos singulares y significativos de su integridad significativa y formal. Los relatos que componen la obra fueron, ante todo, concebidos como poesías: "Poesie in prosa perché io scrivo racconti da tanti anni che anche quando vorrei scrivere una poesia mi salta fuori un racconto" (Calvino 2012: 174); "Il libro è nato un pezzetto alla volta, a intervalli anche lungui, come poesie chemettevo sulla carta" (Calvino, 2002: Pos 28). Por tanto, como un texto que –aún teniendo un comienzo y un final– no implicaba una "continuidad escritural", sino una colección de fragmentos separados a estructura "circular": pequeñas poesías en prosa como acabamos de leer, que requieren una lectura también fragmentada y exenta: "Se sono riuscito a fare quello che volevo, dovrebbe essere uno di quei libri che si tengono a portata di mano, che si aprono ogni tanto e si legge una pagina... Insomma vorrei che lo si leggesse un po' come l'ho scritto: come un diario." (Calvino 2012: 179).

Un texto pues también fuertemente autoficcional en el que el matiz "diario" afecta no solo al contenido y al "modo" en que hay que leerlo, sino al propio proceso creativo: "ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate" (Calvino, 1993: 82), regido por los estados anímicos, pscológicos e imaginitivos del autor ("Era diventato un po'come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni (…)" (Calvino, 2002: Pos 28); un legado, podría decirse en el que, camufladas bajo una escritura visionaria, onírica, fantástica…, Calvino vierte sus opiniones más meditadas sobre la existencia en sus multiformes derivaciones: "Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tute le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture" (Calvino, 1993: 80)[15].

Por ello, creo, hay que volver al ambiente parisino, a su indeleble impronta sobre la personalidad intelectual y creativa de Calvino, para encontrar el otro hilo conductor de las CI, que apunta no tanto a la estructura del

[14] Las CI han sido y son aún, inagotable fuente de inspiración para artistas plásticos. La última de esta larga serie, es una creación colectiva titulada "Seeing Calvino": el proyecto de tres artistas norteamericanos (Leighton Connor, Matt Kish y Joe Kuth) que han ilustrado todas las ciudades de la obra. El proyecto iniciado en Abril de 2014, ha concluido en mayo de este año 2015y los resultados pueden verse en: http://seeingcalvino.tumblr.com/.

[15] El hecho que las CI sean uno de los textos más autoficcionales y a la vez más autobiográficos de Calvino, lo demuestran también algunas anacronías que aparecen en el texto, de alto valor significativo y que causan un notable impacto por romper, violentamente con el tono –y el imaginario– general (atemporal y fantástico) que estructura su tono. Son como pequeños (naturalmente, voluntarios) "olvidos" a través de los que Calvino delata su presencia biográfica, solo parcialmente oculta tras la voz de Marco Polo y/o Kublai Kan: "Se toccando terra a Trude non avessi letto il nome della città scritto a grandi lettere, avrei creduto d'essere arrivato allo stesso aeroporto da cui ero partito." (Calvino, 2002: Pos 1483).

texto, al poderoso aparato imaginario (la ya mencionada filición pictórica del texto) y a la no menos poderosa y deslumbrante forma, cuanto a su significado integral. En 1967 Michel Foucault diò una importante conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos; en este discurso[16], el filósofo esbroza sus ideas entorno a los conceptos de espacio/tiempo y establece el germen de sus heterotopías y cronotopías que más tarde utilizaría en otras obras. El texto de Foucault presenta interesantísimas similitudes con CI, hasta el punto de parecer una anticipación filosófica y especulativa de la obra[17]:

> Las descripciones de los fenomenólogos nos han hecho ver que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, antes bien, en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizás por fantasmas: el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones que conservan en sí mismas calidades que se dirían intrínsecas; espacio leve, etéreo, transparente o, bien, oscuro, cavernario, atestado; es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de simas, un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal. (…) Estos análisis (…) hacen referencia sobre todo al espacio interior (Foucault, 1984: 752-762).

Calvino, como Foucault, parece convencido de que "Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla" (Foucault,1984: 752-762) y es esta indispensable condición contemporánea la que hace de las ciudades del escritor precisamente una *red* (tal vez habría que detenerse sobre esta enésima intuición visionaria de Calvino…), un espacio en el que, como una vez más señala Foucault, "se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta y es también en sí mismo un espacio heterogéneo" (Foucault, 1984: 752-762).

Las CI son la narración de la percepción que el sujeto tiene no solo del espacio que habita, sino del tiempo y las relaciones que en ese espacio y a través de ambos, constituyen su vida: el relato de una vida y de los cambios, repeticiones, "revisitaciones" podría decirse, que el narrador va ofreciendo a su poderoso receptor[18] es decir a su Yo más objetivo y "externo" y que dependen de su maduración y evolución (de la "erosión" como quería Foucault). El espacio "invisible" del texto, es la complicada relación

---

[16] El discusro fue escrito durante su estancia como profesor en Túnez y Foucault no autorizó su publicación hasta 1984, cuando apareció en Architecture, Mouvement, Continuité, n. 5, octubre de 1984: 752-762. Foucault acababa de publicar el año anterior *Las Palabras y las Cosas*, y era ya un emergente intelectual asociado a otros como Barthes o Lévy-Strauss, señalados como los renovadores del pensamiento francés "post Sartre". 1967 es también el año en que Calvino se instala definitivamente en París y entra en contacto personal e intelectual con todos ellos.

[17] Es imposible reproducir las muchas partes del texto foucaltiano a cuya lectura íntegra remito por ser de auténtico interés para entender algunos de los soportes de la renovación del pensamiento europeo que aparecen también en el texto de Calvino, probablemente como resultado de su intensa participación en la vida intelectual francesa.

[18] Como se sabe, Calvino usó la figura de Marco Polo y del Emperador Kublai Kan (o Gran Kan) para su juego ficcional. En realidad uno y otro son las dos voces de una misma representación; podría decirse que en términos bergsonianos, el Emperador representa la memoria y Marco Polo el recuerdo; las narraciones que éste reporta al otro, son siempre actos de re-conocimiento de ambos, en relación a una experiencia compartida: "Qualsiasi paese le mie parole evochino intorno a te, lo vedrai da un osservatorio situato come il tuo (...) (Calvino, 2002: Pos 791).

del sujeto consigo mismo: con sus mutaciones, transformaciones, certezas y falsas certezas, convicciones, formación, conciencia de otredad… hasta alcanzar la visión multiforme no ya de sí mismo, sino del proceso de esa evolución. Creo que no es casual que en la obra, Calvino haga aparecer justo en el centro de la narración (entre los capítulos 4 y 5) la *Ciudad y los Muertos*, la metáfora del alcanzamiento de una conciencia de fin que se da en la madurez: en la "mitad de la vida", como el libro parece insinuar, y representa un espacio terminal del que no puede haber retorno y por tanto, tampoco narración[19]. En este mismo sentido, observando atentamente el índice de las CI (y es notorio que los índices no son banales para Calvino[20]), las supresiones y ampliaciones de las series, arrojan una posibilidad verosímil de interpretación basada en esta interpretación "ontológica", como si CI fueran una paráfrasis imaginaria de las fases de la propia vida. A unos comienzos más tangibles, sensoriales y aparentemente "ordenables" (las ciudades del deseo, de los signos, de los intercambios, de los ojos, los nombres…), sucede una parte cada vez más abstracta (aparecen, como se ha dicho, las ciudades de los muertos y del cielo) y una conclusiva dominada por las ciudades continuas y escondidas.

La realidad, incluso la interior que conforma nuestra identidad, parece querernos decir Calvino, lejos de fijarse se diluye y oculta, se hace cada vez más inaprensible y fugaz conforme se madura y se vive. La vida es un proceso de transformación y cambio que implica necesariamente pérdidas y sustituciones: visiones distintas de lugares iguales, relaciones nuevas solo por establecerse en un tiempo/espacio distinto: en uno de los invisibles instantes que conforman el tiempo del sujeto. Un tiempo/espacio heterogéneo y contradictorio que se transforma en la memoria vivencial y, en las manos del escritor, en una narración en permanente punto de fuga cuyo mayor valor es precisamente la belleza que la yuxtaposición de contrarios genera.

De nuevo sería útil recurrir al texto de Foucault, no solo como fondo especulativo del de Calvino[21], sino porque concretamente el filósofo desarrolló en éste la oposición existente entre heterotopías y heterocronías y toda utopía. O, en términos calvinianos, entre el ideal de originaria unidad (memorial, identitaria, ideológica, estética…) que mueve y sostiene como un input inicial al Yo y la complejidad centrífuga a la que debe confrontarse en su evolución existecial[22]. La utopía de la CI es la metafórica Venecia (ciudad/mito, de las señaladas al comienzo de

[19] "–Perdonami, signore: non c'è dubbio che presto o tardi m'imabrcherò a quel molo,–dice Marco–, ma non tornerò a riferirtelo. La città esiste e ha un semplice segreto: conosce solo partenze e non ritorni" (Calvino, 2002: Pos 998).

[20] Es ya mítico y parte esencial del propio relato, por ejemplo, el índice de *Se una Notte d'inverno un viaggiatore* (Calvino, 1979).

[21] "Hay de igual modo, y probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización. A tales espacios, puesto que son completamente distintos de todos los espacios de los que son reflejo y alusión, los denominaré, por oposición a las utopías, heterotopías: las utopías y esos espacios enteramente contrarios, las heterotopías" (Foucault, 1984: 752-762).

[22] Hablando de sí mismo, Calvino afirmó: "L'autore del *Barone Rampante* sembra più che mai intenzionato a prendere le sue distanze dal mondo. Ha raggiunto una condizione d'indifferente distacco? Conoscendolo, c'è da creder che sia invece un'accresciuta coscienza di quanto il mondo è complicato che lo spinge a soffocare dentro di sé i moti della speranza quanto quelli dell'angoscia" (Calvino, 1996: 170).

este artículo) que es el espacio unitario y originario, tangible y memorial del narrador Marco Polo: es su "juventud" y como tal el espacio/tiempo de la potencialidad[23]. A esa idea/base, a ese espacio tiempo/fuente, se remiten todas las experiencias posteriores: Venecia es en CI la metáfora de la formación sustancial de la identidad y el resto del texto, la narracción de las variaciones sobre ese inicio esencial: alteraciones, enriquecimiento y empobrecimiento, sumas y restas, adquisiones y pérdidas, hechos aparentemente casuales que acaban determinando el resto de la vida… el aparentemente caótico patrimonio de experiencia que el Yo acumula y que solo puede reconstruir como un movimiento perpetuo desde el presente. Y esto es sin duda una herencia bergsoniana y junghiana, como se señalaba al comienzo. Las CI son por lo tanto una malla de recuerdos y conclusiones, un diario de madurez en el que Calvino vierte, con una forma influenciada por su pasión pictórica y por lo tanto dominada por la metáfora visual, su convicción más profunda y más post moderna. El hecho es decir, que lejos de asentarse y concretarse, toda certeza y toda sabiduría, es sometida a un proceso cada vez más inquisitivo y menos estable, y que esa es sustancialmente la función del arte y de la escritura: advertir y narrar el proceso sin fin de búsqueda de lo que la propia existencia sigue ofreciendo como oculto. Así hay que entender, creo, el final (de nuevo señalado por el ritmo del Índice) de las CI y ese repetido y marcado ritmo alterno entre ciudades "continuas y escondidas, continuas y escondidas, escondidas, escondidas…"[24].

Más allá de este significado, las CI contienen también la vocación enciclopédica y cultisíma del Calvino investigador e intelectual. Son de hecho, una especie de enorme biblioteca/museo: una acumulación de imágenes cargadas de citas, de llamamientos, de reconstrucciones[25]. Un homenaje a los restos de pasado que, como querría Benjamin, se revelan documentos y vestigios del pasado y cuyo rescate e hibridación desde el presente equivale a la dinámica de la Historia misma.

Ello crea en la lectura de las CI un ulterior juego intratextual: el contraste, casi siempre incongruente en apariencia pero determinante en el fondo, entre la experiencia del Yo y la Historia (o el fragmento espacio/temporal) que habita y experimenta. Marco Polo y el Gran Kan son las voces de ambas: fundidas y en permanente diálogo y como ya se ha dicho, proyección, en realidad, de una unicidad inquebrantable[26].

---

[23] Venecia aparece en las CI al comienzo del VI capítulo, en el diálogo inicial entre Marco Polo y Kublai Kan: "–Ne resta una di cui non parli mai. Marco Polo chinó il capo. –Venezia,– disse il Kan. Marco sorrise.– E di che altro credevi che ti parlassi? (…) ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. (…) Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia." (Calvino, 2002: Pos 1185-1190).

[24] Lo notó, negativamente, Pier Paolo Pasolini: "Indubbiamente (…)'Le città invisibili' sono l'opera di un vecchio, o almeno di un uomo anziano, che ha visto passare la vita" (Calvino, 2002: Pos 1801).

[25] Este hecho fue notado desde la publicación del libro. Entre los más atentos, de nuevo Pier Paolo Pasolini que en su ensayo sobre el libro, indicando como texto/fuente del de Calvino los materiales de *Las Mil y una Noches,* afirmaba en general que "la cultura specifica di Calvino (…) è divenuta come una miniera abbandonata, in cui Calvino va a prelevare i tesori che vuole" (Pasolini, 1999: 1728). La cita se puede leer también en P.P.Pasolini "Postfacio" a Calvino (2002: Pos 1821).

[26] En el segundo diálogo entre Marco y Polo y Kublai Kan de la parte VI de las CI, leemos: "Non le labili nebbie della memoria né l'asciutta

En ambas conviven en equilibrio esas narraciones infinitas, los arababescos de sus imaginarios, la impalpabilidad de la meta que persiguen. Las Ciudades que buscan (las ciudades de Calvino) son en realidad el sentido del espacio/tiempo del Yo, el secreto de la propia existencia, *–hecha de deseos y miedos…–* cuyo mapa naturalmente no logran trazar ni definir porque se revela como lo que la propia vida es: un horizonte móvil, finitamente infinito, *invisible* en su mutante e incierta conclusión[27].

Bibliografía

Auster, Paul (1997). *Ciudad de cristal*, Barcelona: Anagrama.

Baranelli, Luca y Ferrero, Ernesto (1995): *Album Calvino*, Milano: Mondadori.

Calvino, Italo (1958). *I racconti*. Torino: Einaudi.

— (1972) *Le città Invisibili*. Torino: Einaudi.

— (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.

— (1984). *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti.

— (1993a). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.

— (1993b). *Le Città Invisibili*. Milano:Mondadori.

— (1994). *Romanzi e Racconti*. Milano: Mondadori.

— (1995). *Saggi. 1945 – 1985*. Milano: Mondadori.

— (1996). *Eremita a Parigi. Pagine Autobiografiche*. Milano: Mondadori.

— (1998). *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori.

— (2002a). *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori.

— (2002b). *Le città Invisibili*. E-book para Kindle, Milano: The Estate of Italo Calvino e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

— (2012). *Sono nato in America. Interviste 1951 – 1985*. Milano: Mondadori.

Choay, Françoise (1970). *El urbanismo: utopias y realidades*. Barcelona: Lumen.

Foucault, Michel (1994) [1984]. "Des espaces autres" en *Dits et écrits: 1954-1988, t. IV (1980-1988)*. Gallimard, París.

Melotti, Fausto (1981). *Linee*, Adelphi, Milano.

— (1994). *Catalogo Generale*. Vol. I y II. Editor: Germano Celant. Milano: Electa.

Modena, Letizia (2004). "Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: La scultura di Fausto Melotti nelle 'Città Invisibili' di Italo Calvino" en *Rivista Letteratura e Arte*. Nº 2, Pisa-Roma, pp. 1-26.

Pasolini, Pier Paolo (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. II. Milano: Mondadori.

Ricci, Franco (2001). *Painting with Words. Writing with Pictures. Word and Image in the works of Italo Calvino*. Toronto: University of Toronto Press.

Schettino, Vincenzo (2014). *Scienza e Arte. Chimica, arti figurative e letteratura*. Firenze: University Press.

trasparenza, ma il bruciaticcio delle vite bruciate che forma una crosta sulla città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più, l'ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento (…)" (Calvino, 2002: Pos 1283-1291).

[27] Esta idea se recoge, entre otros, en el citadísimo fragmento del diálogo entre Marco Polo y Kublai Kan al inicio de la parte IX de CI: " Il catalogo delle forme è sterminato…." (Calvino, 2001: Pos 1559-1561). Este diálogo contiene otra de las notables anacronías del texto al integrar los nombres de ciudades como Los Ángeles o Kyoto-Osaka.

CANALETTO, ROSSI Y ROWE: LA PINTURA COMO BASE PARA UNA TEORÍA DE LA PROYECTACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD

Alberto Costa Martínez - Hidalgo
Universitat Ramon Llull

1. DE LA PINTURA COMO BASE PARA UNA TEORÍA DE LA PROYECTACIÓN ARQUITECTÓNICA

La singularidad del *Capriccio con edifici palladiani*[1], obra del pintor Giovanni Antonio Canal[2] –Canaletto, en adelante– respecto a otras *vedute capricciose* del *Settecento* como las de Marco Ricci, Giovanni Pannini o Luca Carlevarijs, así como del mismo Canaletto, se halla en el método empleado para representar el espacio urbano. Por una parte presentando como impostación escenográfica y por otra dando forma a una ciudad análoga capaz de transmitir el sentido real de una ciudad construida como lugar de puros valores arquitectónicos. El pintor reúne –*motu proprio*– aquello construido y aquello solamente proyectado por el arquitecto Andrea Palladio en las ciudades de Vicenza y Venecia, formulando, indirectamente, por medio de los instrumentos limitados de la pintura, una teoría de la proyectación arquitectónica fundada en la imaginación histórica proyectada sobre fenómenos urbanos.

Se tarta de una operación lógico-formal, una especulación sobre los monumentos y el carácter urbano que tiene como objetivo principal elaborar una construcción teórica en la que los elementos prefijados y definidos formalmente, al final de la operación adquieran el "sentido auténtico, imprevisto, original, de la investigación" (Rossi, 2010: 58). El Canaletto, siguiendo las indicaciones[3] del coleccionista Francesco Algarotti[4], reinventa un

[1] Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani* (1756-1759). Óleo sobre tela, 58 x 82 cm. Galleria nazionale, Parma.

[2] Giovanni Antonio Canal, conocido como el Canaletto (Venecia, 1697 - *íd.,* 1768). Pintor italiano. A partir de su estada en Roma en 1719 empieza a elaborar *vedute alla maniera* de Giovanni Pannini y Luca Carlevarijs. En 1746 se traslada a Inglaterra, donde estuvo casi diez años pintando vistas de Londres. Regresa a Venecia el año 1755, siguiendo en activo el resto de sus días.

[3] Nos referimos a la *Lettera al Signor Prospero Pesci a Bologna. Riolo, 28 settembre 1759* en la que Francesco Algarotti explica al pintor Prospero Pesci el programa identificado con el *capriccio* canalettiano conservado en Parma.

[4] Francesco Algarotti, (Venecia, 1712 - Pisa, 1764). Erudito italiano. Tras estudiar en su país natal, residió en París, Londres y Berlín. Intelectual de vocación cosmopolita, escribió numerosos ensayos de arte, entre los cuales destacan *Sobre arquitectura* (1753), *Sobre la ópera* (1755)





Fig. 1 ◂ – Vista veneciana de la transposición geográfica de los elementos arquitectónicos palladianos de Vicenza d'après Canaletto. Fuente: A Costa

Fig. 2 ▸▸–Reconstrucción hipotética del proyecto para el Puente de Rialto de Andrea Palladio d'après Canaletto. Fuente: A. Costa

sector de Rialto por medio de la transposición geográfica de los monumentos palladianos que insiere en el nuevo contexto urbano como *cardini* de la nueva ciudad. Las arquitecturas son utilizadas como objetos absolutos en un montaje estático que se sirve de la trama construida de la ciudad como tejido conectivo de la piezas trasladadas. De este modo, la Basílica de Vicenza[5] ocupa el lugar del Palazzo dei Camerlenghi[6] en el área del mercado de Rialto, el Palazzo Chiericati[7] se encuentra en el emplazamiento del Fondaco dei Tedeschi[8] y finalmente el Ponte de Rialto[9] construido por Antonio da Ponte es reemplazado por el puente proyectado por Palladio[10].

Dos siglos más tarde esta composición servirá al arquitecto Aldo Rossi[11] para ilustrar la teoría de la Ciudad Análoga, enunciada en el prólogo de la versión portuguesa del libro *La arquitectura de la ciudad* (Rossi, 1981) donde defensa la tesis de la fractura de la forma urbana y la coexistencia de partes distintas –*città per parti*– que lo llevará a abordar las cuestiones proyectuales en estrecha relación con el análisis de la ciudad. Rossi demuestra que los elementos para la analogía proyectual no provienen de un análisis aplicado sino que son las asociaciones mentales y las intervenciones formales las que provocan dicha analogía en el marco de una síntesis entre la teoría de las

y *Sobre pintura* (1756).

[5] Vicenza, Basilica Palladiana, Piazza dei Signori (Andrea Palladio, 1549-1614).

[6] Venezia, Palazzo dei Camerlenghi (Guglielmo dei Giri, 1525-28).

[7] Vicenza, Palazzo Chiericati (Andrea Palladio, 1550-1680).

[8] Venezia, Fondaco dei Tedeschi. Edificación del siglo XIII. Después del incendio de 1505 Giorgio Spavento fue el encargado de dirigir la reconstrucción siguiendo el modelo de Gerolamo Tedesco.

[9] Venezia, Ponte di Rialto. Antonio da Ponte (1588-1591).

[10] Proyecto incluido en *I quattro libri dell'architettura* (1570).

[11] Aldo Rossi (Milán, 1931 - *íd.,* 1997). Arquitecto italiano. Director de la revista *Casabella* (1958-1964), profesor del Instituto Universitario di Architettura de Venecia y del Politécnico de Milán. Entre sus obras destacan el Cementerio de Módena (1971) y el edificio Gallaratese (1969-70) en Milán. En 1990 recibió el premio Pritzker de arquitectura.

elecciones, referida a los elementos identificados por descomposición de la realidad urbana; el análisis urbano, como resultado de un estudio específico entre morfología urbana-tipología edilicia; y por último el procedimiento de composición analítico-aditivo que se traduce en un modo de proyectar que hallará en la realidad la imaginación como invención histórica y geográficamente determina. La idea de la ciudad análoga se convierte en una solución operativa que permite extraer simultáneamente de la historia y la realidad de la ciudades permanencias formales y signos semánticos para recomponer y restituir una nueva convivencia mediante del proyecto.

La primera traducción gráfica del concepto de la ciudad análoga se encuentra en la pintura realizada por el arquitecto y pintor Arduino Cantafora[12], colaborador de Aldo Rossi, que con motivo de la XV Triennale di Milano[13] de 1973 presenta el tríptico titulado *Città analoga.* En esta obra Cantafora aplica la técnica combinatoria de las *vedute* del Canaletto aislando los fragmentos arquitectónicos, hechos significativos de la historia de la arquitectura que considerados como el primero de los materiales útiles para concebir al ciudad, trata de ordenar en un mismo plano mediante el montaje formalista de la *in-quadratura.* Si bien, como apunta Moschini (1980), se aleja de cualquier intento de reducir a una simple geometrización los distintos objetos arquitectónicos que componen el *interior* de la ciudad –presentados sin ninguna relación armónica entre las partes– colisionando entre ellos e impidiendo la continuidad entre dichos objetos y el espacio que los acoge. La solución formal se acerca a las representaciones de *La città ideale* de Urbino, Baltimore y Berlín[14] del tardo *Quatrocentto* que constituye un término *ante quem,* una prefiguración del tema rossiniano de la ciudad análoga. En la tabla Baltimore, por ejemplo, una atmósfera enrarecida presentan dos series simétricas de *palazzi* que presentan una alternancia de tipologías arquitectónicas en la que los edificios *all'antica* avanzan el frente de fachada para distinguirse de los de aspecto medieval. Si bien hay que matizar que la adhesión a los dictámenes de Alberti[15] en la preocupación por la representación del espacio relegan el protagonismo de la masa arquitectónica en favor de la superposición de dos planos de recesión que tienen como objetivo producir un efecto de profundidad espacial. En cualquier caso la connotación ideal de la representación remite a una dimensión análoga que utiliza el mismo sistema de la citación mediante el uso del fragmento

[12] Arduino Cantafora (Milán, 1945). Arquitecto y pintor italiano. Ha ejercido como docente en la Yale Univesity, en la IUAV di Venezia y ha sido responsable del Atelier di Disegno e Rappresentazione en la Accademia di Architettura di Mendrisio. Actualmente enseña en el Politecnico di Losanna. Autor de diversas publicaciones entre las que destacan *Quindici stanze per una casa* (1988) y *Le stanze della vita* (2004).

[13] Arquitectos seleccionados: Five Architects; A. Natalini; P. Portoghesi y V. Gregoretti; M. Dezzi Bardeschi y P. Cruciani; M. Achilli, D. Brigidini, G. Canella; C. Aymonino y C. Dardi; J. gowan, D. Schnoebli; R. Venturi; j. Stirling; E. Giesl; V. Gregotti; F. Purini; g. Dubbini; F. Pierobon; L. Rampazzi, A. Di Leo; A. Monestiroli; P. Rizzato; L. Pisciotti y U. Siola; M. Scolari; A. Cantafora; Collettivo di Halle Neustadt; L. Krier, R. Agosto; E. Mattioni; G. Polesello; R. Bonicalzi y G. Braghieri; T. Aida. Proyectos para la ciudad: Barcelona: Grupo 2-C, Berlín: Integra pro Berlino estudiantes de O.M. Ungers, Roma Esta: C. Aymonino, C. Dardi, R. Panella, Stoccarda: R. Krier, Zurich: B. Reichlin, F. Reinhart, H. Helfenstein, Venecia: L. Semerani, G. Tamaro, Nápoles: S. Bisogni.

[14] Francesco di Giorgio Martini, *Tavola di Urbino*, ca. 1470-1490, tempera sobre tabla, 67,5 x 239,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino; Fra Carnevale, *Veduta di una Città ideale* (1480-1484), óleo/tempera sobre tabla, 83 x 220 cm. Walters Art Museum, Baltimore; Francesco di Giorgio Martini, *Città ideale* (1475-1485), óleo/tempera sobre tabla, 140 x 234 cm. Bode Museum Berlín.

[15] Leon Battista Alberti (Génova, 1404 - Roma, 1472). Arquitecto, teórico del arte y escritor italiano. Los postulados teóricos como la puesta en práctica que el mismo realizó en materia de arquitectura se reúnen en el tratado de arquitectura *De re aedificatoria* (1452).

que Cantafora interpreta en clave *de chiriciana*, es decir, anulando el individuo del contexto circundante. Lo que le permite evocar la presencia del hombre ausente y otorgar a la arquitectura una presencia significativa. Entre los hechos urbanos reunidos indistintamente del tiempo y el lugar figuran la casa en la Michaelerplatz de Viena proyectada por Adolf Loos, la Groszstadt de Ludwig Hilberseimer, la Mole Antonelliana en Turín de Alessandro Antonelli, la fábrica AEG en Berlín de Peter Berhens o la Villa Reale en Monza de Giuseppe Piermarini, así como proyectos del mismo Aldo Rossi, que recomponen la ciudad mirando la historia de la arquitectura como terreno de elecciones, forzosamente subjetivas, que no producen extrañamiento en su descontextualización pues se presentan como una "ciudad posible" que funda sus bases sobre el principio de la idea de ciudad donde los monumentos, como elementos primarios de la ciudad, representan los puntos fijos de la creación humana, los signos tangibles de la acción de la razón y de la memoria colectiva a partir de la cual surge la ciudad. La pintura emplea estas referencias poniéndolas sobre una superficie lisa e ilimitada que hace participar a las arquitecturas en nuevos acontecimientos. Idea que implica concebir la operación proyectual como conocimiento. Visconti (2013), señala que la ciudad análoga, desprovista de un lugar físico real, cuenta con la presencia de los lugares como memoria colectiva, aludiendo de este modo a las permanencias que en el procedimiento analítico y compositivo devendrán una indicación del proyecto de la ciudad.

Esta aproximación difiere de la puramente técnica que concibe los espacios como datos precisos y definidos. Por el contrario, en el espacio pictórico los lugares se conciben como personajes de la *scritture pittoriche*, sobre una superficie donde la alternancia de volúmenes se adapta a sus necesidades de mediación formal resultado de la confrontación con los dos parámetros básicos de la arquitectura: la historia (como coordenada temporal) y la ciudad (como coordenada espacial). Es decir, no se elige el objeto arquitectónico como un todo, sino como un *oggetto di affezione* que desarticula la visión homogénea de éste en múltiples fragmentos, para posteriormente recomponerlos en un sistema de bloques autónomos que se acercan y yuxtaponen para formar un montaje escenográfico, el de la ciudad análoga que se fundamenta sobre aquella real por medio de un complejo sistema de correspondencias que reúne en un único *topos* lugares alejados.

En el mismo contexto de la XV Triennale di Milano los arquitectos Carlo Aymonino y Constantino Dardi trataran de aplicar el método proyectual de la *città analoga* en su *Proposta architettonica per Roma Est* (Aymonino, Dardi y Panella, 1973: 45). Su aproximación se mantiene dentro del realismo crítico operativo atento a los fenómenos urbanos ubicados en el espacio como lugares centrales caracterizados por un reconocimiento morfológico específico al que se asigna un nuevo uso. Mario Ferrari (2005) señala que mediante el emparejamiento de la autocitación de arquitecturas ya diseñadas y la disolución de artefactos extraídos de la historia, se utiliza la arquitectura como técnica para medir y construir una realidad, la de la periferia romana, donde la habitación desarrolla un papel organizativo que da forma a una estructura urbana ordenada por una serie de fragmentos morfológicamente acabados con características autónomas respecto la ciudad antigua. En su propuesta, Aymonino defiende una necesaria independencia del proyecto respecto del análisis urbano, lo que parece contradecir la operación rossiniana que sostiene que el análisis ya es el proyecto.

Unos años más tarde dentro del marco de la Biennale di Venezia de 1976, Aldo Rossi retoma el tema de la ciudad análoga y expone una gran *tavola* que lleva por título *La Città Analoga*. Presentada como obra colectiva, en ella participan Fabio Reinhart, Bruno Reichlin y Eraldo Consolascio. Se trata de un *collage* formado por una serie

de componentes circunscritos en un territorio, el de la memoria de la alta Lombardía, del lago Maggiore y del cantón del Ticino. La guía de lectura se inicia con el Davide de Tanzio da Varallo[16] que señala el plano de una ciudad ideal basada en los preceptos vitruvianos –ideada por Cesare Cesariano– que imprevistamente se transforma en una planta ortogonal extraída de las de las ciudades de Como y Pavia. Sobre éstas se superponen los proyectos de Rossi como el *Monumento ai Partigiani* de Segrate, San Rocco en Monza (en colaboración con Giorgio Grassi), la unidad de habitaciones en Gallaratese, el *pallazzo della Regione* en Trieste y el cementerio de Módena, así como proyectos de otros arquitectos como San Carlo alle Quattro Fontane de Francesco Borromini o la capilla en Ronchamp de Le Corbusier. También se incluyen fragmentos de ciudades reales e imaginarias como el fragmento del *Campo Marzio* de Giovanni Batttista Piranesi en el que la creación de la nueva ciudad solo es posible mediante la especulación de la ciudad del pasado que utiliza el poder de evocación del fragmento para una nueva proyectación.

Como sostiene Bruzzone y Serpalgi (2012), Aldo Rossi en esta obra no utiliza la técnica del *collage* solamente como herramienta gráfica, sino que lo hace principalmente con una finalidad conceptual, interpretando la idea de la ciudad como síntesis del lugar, el proyecto, la tradición y de referencias análogas provenientes de la cultura, con los cuales la propuesta teórica presenta una relación de afinidad ideal. Siguiendo el *modus operandi* del pintor Mario Sironi, recorta fragmentos conceptuales de proyectos diversos que al ser convocados establecen una dimensión inédita del entorno y de la memoria fruto de su yuxtaposición e interrelación, lo que dota de un relieve imprevisto y de un fuerte contenido simbólico a cada uno de sus componentes. Propuesta que se fundamenta en un esquema de referencia con el que contar para ordenar una serie de conocimientos sin ninguna presunción de aplicabilidad implícita en su ejecución.

Unos años más Colin Rowe y Fred Koetter harán un esfuerzo de sistematización en su *Collage City* (1978), orientando el estudio hacia la formulación de enunciados con velos de generalización, que se espera puedan ser comprobados por sucesivas adquisiciones empíricas. En el *Excursus* que concluye el texto de Rowe y Koetter, se presenta un catálogo de *oggetti di affezione* entre los que figuran dos ejemplos de la poética rossiniana, el Prato della Valle dentro de la categoría de estabilizadores, puntos o centros que esencialmente exaltan una coherente geometría y el *Capriccio con edifici palladiani* del Canaletto. A pesar de que Rossi no es mencionado en el texto[17] la elección del *capriccio* para ilustrar la *composite city* como una metrópolis de afecciones y atracciones libremente organizadas, como apunta Santamaria (2007), puede entenderse como un homenaje metonímico –en su evidencia figurativa– de *Collage City* a la *Città analoga* que a través de esta imagen reconoce su propia epifanía. Sin embargo, de acuerdo con Llinares (2006), Rowe y Koetter no parecen interesados en al naturaleza del espacio veneciano y su realización, sino en la estrategia seguida para la elección de imágenes que el Canaletto extrae de la ciudad de Vicenza, aísla y redefine en una ciudad de presencias compuestas.

---

[16] Tazio da Varallo, pseudónimo de Antonio d'Enrico (Alagna Valsesia, 1582 ca. - Varallo, 1633). Fragmento extraído del *Davide con la testa di Golia*, ca. 1625, Pinacoteca civica, Varallo.

[17] La edición americana de *La arquitectura de la ciudad* no fue publicada hasta 1982 como parte de la serie *Oppositions Books* dirigida por Eisenman. Sin embargo, Aldo Rossi y Colin Rowe se conocieron con anterioridad en Ithaca el febrero de 1977, cuando Rossi fue designado Mellon Professor en Cornell.

En la idea de la ciudad como *collage* la restitución del fragmento da lugar a una construcción mental más que a una realidad física construida. El espacio urbano, propuesto como proyecto instrumental, construye la ciudad con el sedimento de la historia y utiliza la analogía como tema recurrente, pues si la ciudad se construye continuamente de sus propias ruinas, la ciudad se establece como construcción análoga. La técnica del *collage,* que en la obra de Rossi aparece como modalidad compositiva, en Rowe seguirá los planteamientos del cubismo sintético –cita la obra de Pablo Picasso, James Joyce y Igor Stravinksi– sin renunciar a la tradición histórica y tomando el postulado rossiniano entre memoria y profecía, concibiendo el edificio como *teatro de la profecía* y como *teatro de memoria*, sugiriendo que este *teatro-profecía* puede ser trasladado al medio urbano mediante la conjunción de opuestos. Para ello, como sostiene Bronstein (1998), plantea un camino intermedio entre utopía y tradición, entre el modelo ideal y el contexto existente, apelando al carácter fragmentario y contradictorio de la ciudad contemporánea, que rescata las estructuras históricas tradicionales y las articula con algunas de las virtudes idealizadas por la ciudad moderna.

Para el análisis urbano Rowe utilizará métodos de investigación basados en el estudio de la morfología urbana y la tipología edificatoria anteriormente usados por Rossi. Bajo este enfoque, la realidad urbana se somete al análisis gestálico, que a través de la relación figura-fondo, permite tipificar dos modelos urbanos, el de la ciudad antigua (modelo acrópolis) como generador de espacios y el de la ciudad moderna (modelo foro romano) como productor de objetos. El resultado plantea un ciudad repleta de formas complejas, objetos y espacios que a partir de la práctica proyectual –que se sirve del *collage*– permiten establecer una estrategia de diseño que se verificará en el proyecto *Roma interrotta*[18] concebido por Piero Sartogo en 1978. Esta investigación se propone prever un hipotético crecimiento de la ciudad de Roma a partir del plano elaborado por Giovanni Battista Nolli en 1748. De entre los doce arquitectos internacionales invitados para proyectar una capital en la que se eliminaron las intervenciones de los últimos dos siglos y medio, las contribuciones de Colin Rowe y James Stirling ofrecen dos modelos urbanos distintos, que sin embargo comparten un mismo parentesco en la organización del plan mediante la colisión de *grids* y la yuxtaposición de elementos urbanos claramente geométricos. El sector de Rowe propone un esquema de *collage* urbano que codifica el uso del análisis figura-fondo –incidiendo en el diseño de los espacios blancos de la ciudad– y las tipologías urbanas espaciales como herramienta teórica del diseño, definiendo una nueva escala con la que poder diseñar la ciudad. El resultado presenta una ciudad de jerarquías espaciales, de calles, *boulevards* y plazas, donde los espacios públicos están claramente definidos por sectores identificables. Este contextualismo, como sugiere Steven Hurtt (1983), no solo debe entenderse como algo físico, sino también como algo *psicocultural* que trata de abarcar la dimensión histórico-cultural de la ciudad y su preservación-extensión como base generativa de forma. Este enfoque sostiene que la colisión del orden urbano resultante es capaz de poner de manifiesto el proceso de competición entre las instituciones sociales, políticas y económicas. Aunque, según Wortman-Galvin (2010), a efectos prácticos la técnica del fondo-figura parece incapaz de revelar la naturaleza de la ciudad en estos términos, por lo que su campo de acción acaba reduciéndose a la manipulación de los aspectos físicos de la ciudad presentes en el tejido morfológico, con una definición

[18] Paneles asignados: I. Piero Sartogo, II. Constantino Dardi, III, Antoine Grumbach, IV. James Stirling, V. Paulo Portoghesi, VI. Romaldo Giurgola, VI. Venturi and Rausch, VIII. Colin Rowe, IX. Michael Graves, X. Rob Krier, XI. Aldo Rossi, XII. Leon Krier.

asumida del espacio público y privado, la delineación del cual permanece como una forma puramente física.

El planteamiento de James Stirling para *Roma interrotta*, por el contrario, presenta una plano con una neutralidad espacial propia de la indefinición del espacio de la ciudad moderna que tienen como objetivo asegurar una densidad similar a la del entorno histórico. Para ello, inserta en la planta del *Settecento* una serie de creaciones temáticas –propias y de otros– que resistematiza mediante el método *contextual-associational*. Parecido al proceso histórico, aunque fuera de toda temporalidad, en este método la disposición visual influye directamente sobre la nueva forma construida, confirmando y complementando la ya existente. Como señala Agnoletto (2008), se trata de un proceso que se acerca a la idea de la *Collage City* subrayando algunas cualidades urbanas que la *città analoga* ya había avanzado como por ejemplo la acumulación de signos, la aparición del lleno a expensas del vacío, la acumulación formal o el valor puntual de la arquitectura singular.

2. PROPUESTA PARA UN INVENTARIO DE PROYECTOS

Tanto la teoría de la *Città analoga* de Aldo Rossi como la *Collage City* de Colin Rowe no tuvieron una formalización física a escala urbana dentro de la práctica proyectual de sus dos artífices, sin embargo, proyectos de autores indirectamente relacionados con estos conceptos permiten esbozar una tentativa de inventario formada por ejemplos que hacen uso del *collage* y la analogía. De este modo, con el objetivo de abrir el camino para futuras investigaciones en esta dirección, se pueden establecer dos categorías, una que incluya proyectos no realizados y otra con ejemplos construidos.

Dentro de la categoría de proyectos no realizados incluimos:

a) La representación de la planta del *Campo Marzio dell'Antica Roma* de Giovanni Battista Piranesi publicada en 1762. Reconstrucción arquitectónica y urbanística del área del antiguo Campo Marzio romano donde confluyen el estudio arqueológico minucioso y la recreación imaginaria.

b) El proyecto del *Palacio para la Acrópolis de Atenas* (1830) de Karl Friederich Schinkel basado en una trama modular que respetando los Propíleos, el Partenón y el Erecteion, proyecta un estadio-hipódromo en el espacio vacío entre los tres edificios conservados.

c) La mencionada *Proposta archietttonica per Roma-Est* (1973) de Carlo Aymonino.

d) Las aportaciones de Colin Rowe y James Stirling para *Roma interrotta* (1978) a partir del plano de Roma efectuado por Nolli.

e) La muestra de proyectos para Cannaregio oeste recogidas por Francesco Dal Co en *10 immagini per Venezia* (Dal Co, 1980)[19].

f) De Aldo Rossi destacamos la poco reproducida *Composición de formas arquitectónicas con las plantas del anfiteatro de Nimes, del castillo de Couchy y de un proyecto de rascacielos de paredes acristaladas de Van der Rohe* incluida en el libro *Teoría de la proyectación arquitectónica* (Canella et al., 1971).

g) El proyecto *Civilia* (1971) de Ivor de Wolfe, realizado íntegramente con *collage* fotográfico de arquitecturas brutalistas.

h) La composición *City of composite presence* de Hans Kollhoff incluida en *Collage City* (1978) de Colin Rowe y Fred Koetter.

[19] Proyectos de Raimund Abraham, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Rafael Moneo, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Aldo Rossi y Luciano Semerani.

Dentro de la categoría de proyectos realizados destacamos:

a) El proyecto de Andrea Memmo para el Prato della Valle de 1775.
b) La *piazza dell'amfiteatro* de Lucca de Lorenzo Nottolini basada en el trazado del antiguo anfiteatro romano.
c) La *Mostra d'Oltramare* en Nápoles de Marcello Canino que se sirve para la disposición de la planta y sus edificaciones de la *piazza* San Marco de Venecia.
d) El Centro de Ciencias Sociales de James Stirling en Berlín que siguiendo el método compositivo usado por Louis Kahn para el Convento de las dominicas (1965-68) en Media, utiliza distintas tipologías históricas para las plantas de los edificios que conforman el conjunto.
e) Finalmente, el proyecto de Agostino Renna para la fundación de la ciudad de Monturescello basado en el plano de Priene del s. IV a.C.

BIBLIOGRAFÍA

Agnoletto, Mattero (2008). "Osservazioni sulla città analoga" en Trentin, Annalisa, *La lezione di Aldo Rossi.* Bononia University Press: Bolonia.

algarotti, francesco (1971). *Opere del conte Algarotti.* Volumen VIII. Venecia: Presso Carlo Palese.

alterrio, lucio (2006). *Light City,* Roma: Meltemi Editore.

arnold, dana; altan, elvan y turan, belgin (ed.) (2006). *Rethinking Architectural Historiography.* New York: Routledge.

aymonino, carlo; dardi, constantino .y panella, raffaele (1973). "Proposta architettonica per Roma-Est" en *Constrospazio*. Núm. 6, diciembre 1973 pp. 45-47.

bornstein, lais (1998). "Rowe, Berlín, etc" en *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura.* Nº 1, pp. 113-121.

bruzzone, monica y serpagli, lucio (2012). *Le radici anonime dell'abitare moderno. Il contesto italiano ed europeo (1936-1980).* Milán: Franco Angeli.

canella, guido; coppa, mario; gregotti, vittorio; rossi, aldo; amonà, alberto; scimeni, gabriele; semerani, luciano y tafuri (1971). *Teoría de la proyectación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

contessi, gianni (1985). *Architetti-pittori e pittori-architetti*. Bari: Edizioni Dedalo.

dal co, francesco (ed.) (1980). *10 immagini per Venezia*. Venecia: Officina edizioni.

ferrari, mario (2005). *Il progetto urbano in Italia: 1940-1990*. Florencia: Alinea Editrice.

hurtt, steven (1983). "Conjetures on Urban For. The Cornell Design Studio 1963-1982" en *Cornell Journal of Architecture*. Nº 2, 1983, p.54-78

llinares, alfred (2006). *La enseñanza de la arquitectura como poética*. Barcelona: Ediciones UPC.

moschini, francesco (1980). "L'architettura della realtà e la realtà dell'architettura" en cantafora, arduino, *Le stagioni delle case: la casa del Sole NAscente e l'annesso ospedale di St. James.* Roma: A.A.M. Architettura Are Moderna / Kappa.

peterson, steven (1979). "Urban Design Tactics" en *Architectural Design Profile 20. Architectural Design* 49. Nº. 3-4, pp. 76-81.

rossi, aldo (1975). "La arquitectura análoga" en *2C: construcción de la ciudad.* Nº 2, abril 1975, pp. 8-11.

— (1981). *La arquitectura de la ciudad.* Barcelona: Gustavo Gili.

— (1989). *Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956-197.* Milán: Culp.

— (2010). *La arquitcetura de la ciudad.* 2ª edición ampliada. Barcelona: Gustavo Gili.

SANTAMARIA, GIOVANNI (2007). *New York-Milano: disegno della città per la regione urbana.* Alinea Firenze: Alinea Editrice.

STOPPANI, TERESA (2011). *Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the city.* New York: Routledge.

TRILLO DE LEYVA, JUAN LUIS (1992). *Sevilla: la fragmentación de la manzana.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

VISCONTI, FEDERICA (2013). "La città analoga: atopia dell progetto urbano, utopia per la metropoli contemporanea" en BELARDI, PAOLO; CIRAFICI, ALESSANDRA; DI LUGO, ANTONELLA; DOTT, EDOARDO; GAY, FABRIZIO; MAGGIO, FRANCESCO y QUINCI, FABIO (a cura de), *Atopia.* Roma: Artegrafica PLS.

WORTMAN-GALVIN, B.D. (2010). "The Woof and the Warp of Architecture: The Figure-Ground in Urban Design" en *Footprint. Drawing Theory.* Nº 7, 2010, pp. 59-74.

DIFUSIÓN Y COMUNICACIÓN DIGITAL EN LA CIUDAD: UNA APROXIMACIÓN A LA IMPLEMENTACIÓN DE PANTALLAS DIGITALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Adriana Dávila Ulloa
Universidad Nacional Autónoma de México

1. Acercamiento a las pantallas digitales en la ciudad

Indagar sobre la ciudad es hablar de la complejidad de toda una red de sistemas conviviendo al mismo tiempo, el fenómeno de la ciudad desborda problemáticas que están en constante transición sin embargo, "todas la ciudades comunican mensajes –funcionales, simbólicos y persuasivos– a las personas que se mueven por ellas" (Venturi, Izenour y Scott Brown, 2010: 100), las ciudades comunican mediante su arquitectura, plazas, avenidas y señales. Veamos ahora lo que sucede cuando se implementan pantallas digitales en el espacio público, dejando como antecedente lo que Martín Barbero plantea acerca de la comprensión de la ciudad "exige pensar juntos el espacio geométrico de los urbanistas y el antropológico de los peatones, o sea, el de los que la planifican y la fabrican y el de los que la habitan y se apropian de ella". (Barbero, 2009: 64).

Si pensamos en la construcción de la ciudad quizá no podamos evitar hablar de su extensión territorial, vías de acceso, arquitectura, medios de transporte, de sus plazas públicas, y sin duda los arquitectos, ingenieros y urbanistas serán los indicados para respondernos, si además pensamos en sus habitantes, actividades artísticas, su política, economía o cultura, los sociólogos, artistas, antropólogos serán aquellos que nos guíen. Vemos claro ésta división de la que nos habla Barbero, los unos construyen y distribuyen la ciudad, los otros la habitan pero veamos qué hay de la comunicación, mediatización, tecnologías y medios de comunicación y difusión.

Los medios digitales y nuestros soportes de comunicación y difusión se encuentran en un proceso de migración, esto es un hecho y de aquí partiremos. Nos centraremos en las pantallas digitales entendiendo que son el soporte que nos permite visualizar imágenes fijas o en movimiento mediante un dispositivo tecnológico.

Barbero nos dice que la ciudad es un espacio comunicacional (Ibídem, 2009: 68) porque conecta territorios, pero las nuevas tecnologías, específicamente las pantallas

digitales nos permiten conectarnos entre personas, relacionarnos en los lugares o no lugares[1] así como informarnos y ubicarnos espacialmente. Estos artefactos nos ofrecen diferentes lecturas acerca de la relación del ciudadano con los espacios, el entorno social, laboral y afectivo. Hablamos de conectividad, información, entretenimiento, trabajo, salud, flujos en un solo dispositivo electrónico.

Como podemos ver, las pantallas digitales nos tomaron por sorpresa, sin darnos cuenta nos han rodeado en todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, bastará con una caminata por el centro de la ciudad para verse envuelto en un camino de luz e imágenes que demandan la atención de nuestra mirada. Cada vez es más común que los recorridos diarios al trabajo o el camino de regreso a los hogares sean acompañados por pantallas. Algo tan rutinario como comprar un billete del metro, observar la publicidad en el andén mientras esperamos la llegada del tren, buscar la señalización en centrales de autobuses, notificar en las pantallas dársena, destinos y horarios o dejarnos sorprender por las diversas pantallas dentro de escaparates en las tiendas comerciales nos deja entrever que la pantalla digital ha sido incorporada como sistema publicitario y de comunicación.

Vemos imágenes estáticas o en movimiento con una gran variedad de contenido y dinamismo. Nos muestran nuevas colecciones, servicios, productos y ofertas de la temporada en una doble ventana. El escaparate convive con objetos y en numerosos casos las pantallas toman el lugar de los objetos, de esta manera la pantalla se convierte en seductora que incita al consumidor a ingresar a los establecimientos comerciales y ahí se completar la compra. A primera instancia, podemos comprender porque una tienda considera sustituir los carteles o cajas de luz por una pantalla, uno de los principales beneficios que aporta su instalación es la capacidad de difundir gran cantidad de imágenes o video, con ello se gana espacio en los establecimientos y se permite utilizar el mismo para mostrar mayor cantidad de mercancía o bien, limpiar el paisaje aportando a una atmósfera de menor tensión. Un ejemplo que podemos mencionar es el caso de los bancos en México, cuando los ejecutivos notaron que la cantidad de carteles de servicios y productos propios eran mayores al espacio que podían tener en sucursales. Las paredes tapizadas por carteles no eran suficientes ya que no se podían colocar todos los impresos que se había diseñado para todos los productos. Se convertía entonces la misma publicidad en contaminación visual, por lo tanto, entre otros motivos –comerciales, de innovación– se toma la decisión de implementar pantallas digitales en las zonas de patio[2] y cajas de tal manera que el espacio en las paredes se libera dejando un ambiente más limpio y uniforme.

En las pantallas de los canales internos en bancos se volcaron cápsulas informativas con una duración mínima de 30 segundos y máxima de un minuto, cuya temática giraba en torno a la seguridad básica, publicidad de productos y servicios así como, contenidos de entretenimiento que permitiera a sus clientes hacer menos tediosa la estancia en la sucursal. Con ello se comprobó que se podía ganar espacio en la sucursal y un diseño uniforme cumpliendo con tres puntos centrales: información, comunicación y entretenimiento. Los clientes me mantienen informados de promociones, procedimientos de servicios y siempre existe un llamado a la acción que va

[1] Tomaremos la concepción de Marc Auge que ubica a los no lugares como los sitios donde la gente en tránsito debe esperar, la parada del autobús, los pasillos y salas del aeropuerto son ejemplos de ello.

[2] La zona de patio corresponde al sitio donde el cliente espera a que un ejecutivo le atienda, en ella se abren cuentas, se contratan servicios o productos, generalmente es una zona de menor tamaño al área de cajas.

acompañado de la recomendación "Acércate a un ejecutivo para cualquier duda o aclaración". El enfoque narrativo que posibilita el uso de las pantallas ha jugado un papel vital en estos medios así como, la variedad de contenidos que presentan durante la estancia del cliente informándolo mientras espera en la fila o en su asiento.

Los bancos fueron de las primeras empresas en México en colocar pantallas digitales conectadas a un sistema de comunicación satelital como medio de comunicación con sus clientes, siguieron sus pasos, centros comerciales y servicios de transporte, de forma paulatina ganaron terreno en la vía pública, a continuación veremos cómo se relacionan los habitantes con las pantallas en el espacio público.

2. El ciudadano frente a las pantallas digitales

Estamos expuestos a las pantallas que reclaman nuestra mirada, sin poderlo controlar, la vista va a esa superficie luminosa que además seduce con el movimiento y ritmo de los anuncios que presentan, sin embargo, es necesario puntualizar que nos encontramos con una brecha digital importante por lo cual, contrastaremos dos tipos de generaciones. Por un lado, las generaciones acostumbradas a la emisión del mensajes televisivas, aquellas que vivieron "el mundo de la emisión y la simetría" (Piscitelli, 2015), aquellos que se niegan a utilizar los dispositivos electrónicos porque no saben cómo utilizar los aparatos electrónicos y ésto les desconcierta y una segunda generación, los *Millennials* nacidos entre 1980 y 1995 que han convivido más con las tecnologías de la información y se han adaptado a la inmediatez, al movimiento y a la luz que irradian las pantallas. Piscitelli nos dice que son "la primera generación que toman sobre sí mismos la responsabilidad y posibilidad de ellos empezar a emitir" (Ibídem, 2015). Este segundo grupo ya se encuentra inmerso en la seducción y rol que implica la tecnología de las pantallas. Los jóvenes están habituados a la imagen rápida, el texto corto, la carga de datos instantánea, comentarios inmediatos y socializar virtualmente en redes sociales.

Entre sus principales características siguiendo con Piscitelli, se encuentran que "son gente que no les gusta que les digan qué hacer, no les gusta que les digan qué consumos culturales tienen que tomar y empiezan a ser productores culturales, la idea del prosumidor"(Ibídem, 2015). Son autodidactas y nativos digitales que deciden cuándo y por qué medio ven la información, sin embargo, cabe mencionar que están sobreexpuestos de información en la red con ello, retomamos lo que Fontcuberta nos dice acerca de la desinformación "se logra sumiéndonos en una sobreabundancia indiscriminada e indigerible de información" (Fontcuberta, 2010: 52).

Miguel Ángel Chaves nos hace referencia a que "La imagen del ambiente, el espacio usado por el ciudadano, tiene para él tres elementos de análisis: identidad, estructura y significado" (Chaves, 2015: 285) En las pantallas de los dispositivos móviles, tenemos datos (Twitter, Facebook, blogs, páginas electrónicas), un número considerable de fotografías (Instagram, Flickr, Pinterest), música y video (youtube, vimeo, netflix) en un sólo dispositivo con una característica fundamental que no teníamos en otros medios, la autogestión del contenido que se puede almacenar y compartir. En las pantallas del espacio público se debe rescatar estas posibilidades para que se potencie la identidad, la estructura y el significado en el espacio urbano.

Estamos ante la cuádruple "C" la opción de comunicar, comentar, compartir y controlar, asumimos que tenemos control sobre los dispositivos, cómo, cuándo y qué vemos o difundimos. Por el contrario, en el espacio público aumenta la sensación de intrusión y angustia al enfrentarse con las pantallas en zonas de tránsito, los ciudadanos son espectadores de un emisor que decide los contenidos con el modelo de comunicación televisivo al que ya no están del todo familiarizados.

Martín Barbero ha detectado que "la preocupación de los urbanistas no será, por tanto, que los ciudadanos se encuentren, sino que circulen, porque ya no se les quiere reunidos, sino conectados" (Barbero, 2009: 66) y es aquí donde nos topamos de frente a la problemática de insertar pantallas digitales en el espacio urbano y más tratándose de la Ciudad de México donde la circulación es en sí una gran problemática. Las horas de traslado de los hogares a los centros de trabajo van de 60 minutos a dos horas y media en el caso de los que viven en la zona metropolitana, por tanto, la irritabilidad va en aumento según las condiciones del transporte, la cantidad de personas moviéndose e incluso el clima.

Al observar que los ciudadanos invierten gran cantidad de horas al día tan sólo en trasladarse tanto la publicidad como las instituciones encontraron la oportunidad de anunciar sus productos mientras esperan o circulan los urbanitas, por supuesto ésta actividad se ha multiplicado ya que las concesiones otorgadas representan una ganancia significativa y segura a lo largo del tiempo que establezcan los contratos. Entonces, vemos pantallas en las estaciones del Sistema de Transporte –Metro, Metrobus, Suburbano- en corredores publicitarios[3] –Avenida Insurgentes, Aquiles Serdán, el eje 5 Sur, eje 6 Sur, Eje 8 Ermita Iztapalapa, Eje 10 Sur, la Avenida Montevideo, Prolongación División del Norte, Circuito Interior, Avenida Instituto Técnico Industrial, Calzada Melchor Ocampo, Avenida Revolución, Avenida Río Mixcuac, Río Churubusco– y hasta en vallas publicitarias que cubren lotes baldíos y obras en favor de rescatar el paisaje urbano.

Tenemos ciudadanos conectados, seducidos, transportados, pero ¿comunicados y relacionados con el espacio? nos encontramos con el pensamiento que comparten Oscar López y Pep Vivas "estamos rodeados de tecnología y ésta nos ayuda y gestiona nuestros desplazamientos" (López, Pep, 2006: 33). La realidad es que al ser en su mayoría contenidos publicitarios la ayuda que mencionan López y Pep beneficia principalmente a las cadenas comerciales. Los desplazamientos se podrían considerar de acompañamiento si en la tecnología de la pantalla existiera interactividad como es el caso de móviles y aplicaciones de cartografía o bien, si constantemente se actualiza la información como es el caso de las pantallas de LED que utilizan en el sistema del Metro o Renfe de Madrid que indica minutos de espera para el próximo tren, sentido y paradas que hará en su recorrido. Ésta información actualizada permite disminuir el estrés en los usuarios porque cuentan con información confiable y poseen el poder de tomar decisiones sobre sus rutas con base en tiempos específicos. El ejemplo anterior, nos permite vislumbrar el papel de la información en la ciudadanía. Comprender para qué se utilizarán los soportes de difusión y comunicación debe ser una prioridad para los especialistas que diseñan y regulan el espacio público.

3. Digitalización de las ciudades, hacia un enfoque social de las pantallas

Sin duda, atraer al mayor número de clientes ha sido uno de los principios básicos de la publicidad exterior ya que la función principal es vender bienes o servicios. Después de la segunda guerra mundial había una necesidad de recuperar la frágil estabilidad económica de los países. Sin conflictos bélicos entre naciones, quedaron secuelas competitivas comerciales que se han ido incrementando como consecuencia de la globalización, si bien, ya se utilizaban la luz neón desde el siglo XIX ya sea para iluminar los

[3] De acuerdo al pleno de la asamblea Legislativa que aprobó el dictamen que determina ocho corredores publicitarios en vías primarias de la Ciudad de México.

anuncios por la noche o resaltar las tiendas comerciales, el acelerado desarrollo tecnológico de los soportes ha detonado la implementación de aparatos tecnológicos que otorguen espectacularidad a las fachadas de edificios y a los anuncios en las vías públicas. De anuncios de neón, pasando por el plasma, LCD que requerían mayor consumo energético, la inserción de anuncios luminosos en las calles tuvo un considerable auge por el creciente impacto del capitalismo y por ende del desarrollo económico. Los anuncios de neón funcionaron como publicidad que atraía a los consumidores pero también para revitalizar espacios como fue el caso de Nueva York, E.U. que partió de una iniciativa por reestructurar la ciudad de tal forma que envolvieron las fachadas de los edificios y cambiaron una zona de delincuencia, prostitución y drogadicción por un espacio del espectáculo. Actualmente los anuncios luminosos se han cambiado por pantallas electrónicas de gran formato y tal fue su impacto que hasta ahora se concentran cientos de turistas para tomarse una *selfie* delante de las pantallas y los anuncios luminosos.

Tratemos de recordar cuántas veces hemos visto en la pantalla escenas desarrolladas en *Times Square,* muestra de que no sólo hicieron una reconstrucción de una parte de la ciudad, cambiaron el imaginario de sus habitantes y lo transformaron en un referente incluso del país. Uno de los ejemplos más representativos es la famosa foto del beso en *Time Square* que tomó el fotógrafo Eisenstaedt tras el anuncio de la rendición de Japón, en la fotografía blanco y negro vemos a un soldado besando con gran euforia a una enfermera en la gran avenida, la imagen ha sido replicada en diversos materiales convirtiéndose en icono del lugar. En el cine, podemos citar el plano secuencia de la película de *Birdman* donde el protagonista hace un recorrido por *Times Square* para regresar al teatro donde actúa. Desde que Michael John Douglas se despoja de su bata de baño y hasta que entra al vestíbulo vemos en un minuto, el callejón y la calle con su gente. Las acciones que nos muestra la escena es de diversión, el turismo y un lugar con una importante vida nocturna dirigida al espectáculo, en ella podemos ver la riqueza cultural y la actividades que llevan a cabo. Es importante mencionar que en su mayoría la gente lleva consigo móviles y los dirigen hacia las pantallas frente a ellos, salvo los que se percatan del paso del actor que le piden una fotografía o bien su autógrafo. En ésta escena en particular tenemos una gran vista de las pantallas a lo largo de la avenida, todas ellas encendidas y presentadas en un gran plano general que nos permite dimensionar su espectacularidad. La función publicitaría es contundente y si observamos bien, no vemos edificios, vemos pantallas.

Continuemos con otras aplicaciones que le han dado a las pantallas en *Times Square.* En 2012 surge *Midnight Moment*, un esfuerzo entre *Times Square Advertising Coalition* en colaboración con *Times Square Arts*. Esta iniciativa coloca obras de artistas seleccionados por un lapso de tres minutos por día, la cita es a las 23:57 horas, donde cada una de las pantallas a lo largo de la avenida incluidos kioskos digitales y vallas se unen a una sola exposición convirtiéndose en una galería de luz. Tres minutos que representan dotar de unidad al contenido que se muestra en cada pantalla con una temática común, el arte. Por tres minutos las empresas particulares ceden sus pantallas digitales cambiando la dinámica de compra-venta por un sentido cultural. Las pantallas digitales siguen diciendo "mírame" pero por tres minutos su función principal no es la de mediar la "compra".

Tres minutos cada noche y un horario no vital para las ventas son concedidos para habitantes y no para consumidores. La modificación del discurso altera el llamado a la acción que la publicidad busca en sus potenciales clientes y los convierte en parte de la ciudad con un fin cultural. Existe un cambio radical de concepción del ciudadano y por 180 segundos la contemplación de la pantalla no exige una moneda del bolsillo, invita a la contemplación, al gozar de las obras, invita a la reflexión y a

la convivencia. En este momento los ciudadanos se reúnen y esperan la hora señalada y la forma de convivencia en lo urbano se ve alterada de un lugar de tránsito y flujo de la masa a un lugar de congregación cuyas formas de socializar varían del día a día, *Times Square* se convierte en punto de reunión para disfrutar de las imágenes.

La acción realizada en Nueva York muestra como la experiencia del usuario se convierte en prioridad y da un giro al espacio congregando a los visitantes de tal suerte que les ofrece nuevas relaciones que poco tienen que ver con una marca. Con ésta nueva dinámica podemos distinguir el cambio de actitud de los urbanitas, si bien es cierto que incluirá a un gran porcentaje de turistas que asisten a ésta avenida incitados por la atracción que ofrece un lugar revestido por la tecnología, al menos el contenido contribuye a otro tipo de experiencia relacional y cultural. Cada versión de *Midnight Moment* es una convocatoria para hacer una relectura del espacio iluminado por las pantallas, de igual forma es una invitación a recorrer (al menos por tres minutos) un espacio por donde ordinariamente transitan. En ésta misma experiencia y por la fugacidad que supone el corto tiempo de exposición, los *Millennials* detonan dinámicas virtuales y viralizan en los medios electrónicos fotografías y videos que proporcionan una relectura a su experiencia y al sentido de apropiación de las obras.

Con base al ejemplo anterior, podremos hacer un análisis y trasladarnos al interior de nuestras ciudades donde convivimos con pantallas digitales que transmiten principalmente publicidad, a diferencia de *Times Square*, nuestras pantallas electrónicas están dispersas al interior de la ciudad y su tamaño, salvo contadas excepciones, no son tan espectaculares.

Al ser una ciudad con una arquitectura establecida, las empresas, tenían que encontrar la manera de revestir monumentos o fachadas de edificios públicos y privados de tal suerte que representaran una imagen de aparente modernidad. ¿Qué nos da como resultado? Fachadas hibridas que no fueron diseñadas con el objetivo de comunicar, espacios cuyo sentido de reunión se ha visto alterado por un dispositivo. Nos encontramos día y noche con pantallas encendidas en el barrio pero que no son de nadie y que mandan mensajes genéricos en un espacio concebido como corredor publicitario. Se propone que éstas pantallas se conciban con un enfoque más social con contenidos locales y de ser posible se logre la interacción de los soportes por los ciudadanos.

4. México frente a la digitalización de la publicidad exterior

La ciudad de México no cuenta con una avenida como *Times Square,* sin embargo, se han otorgado concesiones a empresas que ofrecen espacios en pantallas electrónicas de gran formato, vallas y mobiliario urbano las cuales han aprovechado una serie de rutas o corredores publicitarios regulados por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda (SEDUVI). Tenemos hasta ahora pantallas digitales en la vía pública, por lo tanto, la ciudadanía no tardó en expresar su descontento, han considerado algunas de las pantallas electrónicas como contaminación visual. El 9 de abril de 2014, la SEDUVI solicitó a al Instituto de Verificación Administrativa (INVEA) por medio del Boletín SIID-080-2004 verificar, con base a las normas de la Gaceta Oficial del Distrito Federal del 25 de abril del 2013 que las empresas se apegaran al protocolo correspondiente en dicho documento.

No es una tarea fácil, por ello se instauro el programa "Por una ciudad visual, recuperemos el paisaje urbano" (SEDUVI, 2014). Gracias a evaluación se han clausurado un gran número de espectaculares que no cumplían con las normas de formato, identificación o luminosidad, sin embargo, la proliferación de empresas dedicadas a la venta de espacios publicitarios parece que nos rebasa.

La perspectiva de ciudad como "lugares donde se concentran las industrias culturales y los servicios comunicacionales" (Canclini, 2012: 48) nos ayuda a entender la relevancia económica que conlleva implementar tecnologías de la imagen en movimiento en la vía pública. Ejemplos los tenemos por casi toda la ciudad y sus principales nodos publicitarios, Kevin Lynch nos dice que "Es posible fortalecer la imagen mediante artificios simbólicos, mediante la reeducación de quien percibe o bien remodelando el contorno" (Lynch, 1974: 21). En este contexto, las pantallas aplican como "artificio simbólico" en ambos sentidos, tanto lo que implica como dispositivo tecnológico así como, simbólico, por el contenido que transmite. En el caso de las pantallas no nos servirían de nada tenerlas en cualquier tipo de espacio apagadas y es aquí donde el diseñador, el comunicador, tendrá que intervenir para desarrollar mensajes audiovisuales con base en el entorno. Deberá tener la capacidad de decidir si es, reeducando al que percibe o bien es como dice Lynch, tratando de remodelar o adaptar ese paisaje donde se inserta la pantalla.

Cabe resaltar la participación ciudadana para la activación de este programa, fueron ellos quienes se sintieron invadidos en su espacio, por ejemplo, en el segundo piso de periférico, una de las principales vías rápidas de la Ciudad de México, los conductores se encontraron con anuncios que cambiaban cada siete segundos y como es de esperarse, al percibir el movimiento irremediablemente su atención se dirigía a la pantalla ocasionando una distracción que podría ser fatal a esas velocidades. La luz que irradian éstas pantallas es el mismo las 24 horas al día de tal forma que en la noche es tan invasiva que obliga al conductor a apartar la vista.

4.1. Luces y sombras en la implementación de las pantallas digitales en el espacio público

Ahora bien, valoremos ventajas y desventajas de las pantallas digitales en el espacio urbano. Un dispositivo electrónico por su capacidad de transmitir numerosos mensajes en sus diferentes tipos de representación[4] permite que varios anunciantes convivan en un mismo espacio las 24 horas del día. No es el caso de los anuncios impresos que tienen una vigencia y espacio único que se determina por el tiempo que se le ha otorgado durante la concesión. Las empresas dedicadas a instalar las pantallas en el espacio público sin duda, ven beneficios en la instalación y venta de espacios lo cual retribuye económicamente el mantenimiento de las pantallas.

En el caso de los canales internos, cuya función es mantener comunicación con empleados y clientes de una institución o empresa, la formula no es diferente. Se instalan pantallas en recepciones, salas de espera, pasillos de venta donde alternan secciones de entretenimiento con información de los servicios que se ofrece. En esta misma línea, los aeropuertos o estaciones de autobuses son otro claro ejemplo de la función señalética es crucial para visualizar rutas, números de vuelo, horarios, etcétera. Saber a dónde dirigirse y a qué hora, permite que no sea necesario esperar largas horas en una fila de informes y que el flujo de personas sea más rápido y ordenado.

Lo anterior expuesto nos brinda dos panoramas que se han visto beneficiados por las pantallas, por un lado, la compra-venta de bienes y servicios vitales para mantener un sistema de producción y en segundo lugar, la que corresponde a la información. El tener usuarios mejor informados disminuye su grado de estrés y eficiencia al

[4] Imágenes, video y datos.

brindar servicios. La utilización especializada de las pantallas no se pone en tela de juicio, sin embargo, si se pretende ver más allá de la función informativa.

En el espacio urbano identificamos que las principales desventajas que presentan las pantallas digitales ante la población corresponden en mayor medida al tipo de contenido que se difunde en estos soportes y lo mal colocadas que se encuentran, ya que en su mayoría, son intrusivas al punto de convertirse en contaminación visual. El caso de las dos pantallas colocadas en Avenida Insurgentes es uno de los ejemplos más representativos. Se trata de dos cilindros instalados en la glorieta de Insurgentes donde los automovilistas quedan cegados por el excesivo brillo de las pantallas cuando intentan rodear la glorieta, en ésta avenida conviven el sistema de transporte Metrobus de la ciudad de México y automovilistas que son invadidos por publicidad de autos, bebidas alcohólicas y compañías de telefonía, hablamos de cinco spots publicitarios que se repiten día y noche.

El movimiento de las imágenes en vías rápidas resulta un peligro latente, en el segundo piso del periférico se colocaron pantallas digitales cuyo contenido se intercala entre imagen fija e imagen en movimiento, los anuncios de este tipo son los que llaman más la atención del conductor que sin remedio dirige su mirada al espectacular a altas velocidades, además, tomemos en cuenta que éstos anuncios sólo pueden ser vistos por quien paga la cuota de la autopista. Como consecuencia de la reciente construcción de segundos pisos, los espectaculares se deben colocar a mayor altura de tal forma que al ser vistos desde el primer nivel resulta una contaminación al paisaje urbano ya que por debajo de la pantalla sólo vemos una gran estructura que la soporta. No podemos pensar como diseñadores o como urbanistas, que las vías públicas son únicamente lugares de tránsito, los debemos contemplar como territorios sociales, Thirion nos explica la visión de la sociedad hipertexto de Ascher, los territorios sociales son "abiertos, múltiples, cambiantes, con escalas variables (de local a global) reales o virtuales" (Thirion, 2012: 55). En este sentido, en la Ciudad de México, no se trata únicamente de sistemas de transporte, se trata de lugares de encuentro, de lugares de constante flujos que son abiertos pero en los que no necesariamente son comunes si hablamos de comunicación. Castells nos dice que actualmente "las transformaciones históricas en curso no se limitan a los ámbitos tecnológicos y económicos: afectan también a la cultura, a la comunicación y a las instituciones políticas, en un sistema interdependiente de relaciones sociales" (Borja, Castells, 2000: 28) por ello la relevancia de estudiar ahora las pantallas en el espacio público y desarrollar su propio lenguaje que sea capaz de relacionar e implicar a la sociedad en donde no se trata de un sólo emisor sino de participación y colaboración ciudadana, teniendo la capacidad de aprovechar la tecnología y la actitud frente a las nuevas tecnologías de las generaciones venideras como los *Millinnials* y lograr alfabetizar a las generaciones de adultos que aún se les dificulta aproximarse a las tecnologías de la información y la comunicación.

Hasta ahora vemos descontento de un gran número de la población por el grado de intensidad lumínica que emiten las pantallas digitales en la noche, ésto se puede y debe resolver. México se encuentra en vía de regular estas tecnologías para el espacio público sin embargo, aún no existen suficientes parámetros tanto para los dispositivos como para las diversas aplicaciones que se le han dotado a las pantallas en el espacio público, pero si hacemos una relectura de la opinión de la población podremos ver que en realidad disgustan las pantallas porque no se les ve una función que les aporte algún beneficio tanto en lo personal como a la comunidad. Los contenidos imperativos con llamados directos a la compra y un precario diseño que no les dice nada ni aporta a la vida cotidiana de los ciudadanos, las pantallas digitales terminan convirtiéndose en parte del paisaje urbano sin ser propiamente identificadas.

Podemos enlistar una primera tipología de pantallas en la Ciudad de México con base al estudio realizado en la ciudad que nos guíe hacia la identificación de la función de las pantallas en espacios específicos.

a) Espectaculares: Son pantallas digitales ubicadas en corredores publicitarios. El manual del reglamento de publicidad exterior del Distrito Federal nos dice que deben tener unas dimensiones de 3.00 m de ancho máximo por 1.50 m de altura máxima. Se ubican en vías primarias y corredores publicitarios.
b) VideoWall: Se refiere a un conjunto de pantallas superpuestas que forman una sola pantalla, por lo tanto, varían las dimensiones de acuerdo a las necesidades y el presupuesto de las empresas. En ésta categoría incluimos anuncios denominativos, muros y vallas publicitarias digitales.
c) Mobiliario urbano: De acuerdo al manual de publicidad exterior se trata de paraderos de autobuses, kioskos digitales, puestos de periódicos, flores, lotería o enseres destinados a la recepción de autos.
d) Arte: Pantallas que se colocan de manera temporal para la muestra de obras artísticas en plazas públicas.

Una vez ubicada esta tipología enfoquémonos en el contenido que se difunde en éstos dispositivos, para ello, es inevitable hablar de la calidad de producción, diseño y animación. Si lo analizamos desde la disciplina del diseño, es claro que un porcentaje importante del material audiovisual que se difunde no es diseñado, ni está pensado para las pantallas digitales. Se digitaliza el material impreso y se adapta –en el mejor de los casos– a la resolución de pantalla, pero la realidad es que debemos hacer una migración específica para las pantallas digitales. Vilches nos apunta que "se deben definir nuevas categorías para afrontar la nueva naturaleza de los medios, de los públicos y de los accesos" (Vilches, 2001: 167). Ya Borja y Castells argumentaba que "la comunicación, y por tanto la cultura, en la sociedad de la información está organizada, desde hace ya algún tiempo, en torno al sistema audiovisual" (Borja, Castells, 2000: 28) sin embargo, no se trata de digitalizar todo lo impreso y mostrarlo en una pantalla. Se trata de un análisis de la información más cercano a la visualización de la información y al diseño particular con el discurso y lenguaje de acuerdo al lugar donde se difundirá el mensaje, conscientes de quiénes lo recibirán y tomando en cuenta un enfoque más local, visión que Borja y Castells conciben como la conversión de "los medios de comunicación de masas en medios individualizados" por ello, los mensajes "deben generar símbolos capaces de recibir apoyo, anclados en personalidades creíbles, fiables, y si es posible, carismáticas" (Borja, Castells, 2000: 29) por lo tanto el comunicador o el especialista en diseño, deberá considerarlo para estructurar los discursos para estos nuevos soportes.

5. La disciplina del Diseño frente a los retos de las pantallas digitales en el espacio público

Ahora veamos las líneas indispensables que necesitan actualizarse desde la disciplina del Diseño para medios electrónicos tomando en consideración que éste entorno que se gesta "no sólo es un espacio para la comunicación, sino también para la interacción" (Echeverría, 1999: 304). La publicidad es un área casi obvia, sin embargo, existen variantes considerables tanto en la concepción de la idea como en los procesos de producción por tratarse de imagen en movimiento, enunciemos las principales con plena conciencia de que derivarán en otras áreas que beneficien a las estrategias para la pantalla en el espacio público.

a) Diseño editorial, no podemos seguir creyendo que se trate de una actividad exclusivamente de los medios impresos. El sistema de retículas es vital para la organización de los elementos en pantalla, si bien retoman los planos cinematográficos, dise-

ñar una o varias retículas que sustenten la composición de los elementos a cuadro es indispensable.

b) Tipografía, el diseño de tipografías será una constante experimentación ya que es muy importante que el texto logre un alto grado de legibilidad a diferentes distancias. En este sentido hace falta estudios profundos ya que pocos diseñadores han valorado la tipografía para la pantalla.

c) Diseño de marcas y logotipos, consideremos a la pantalla como parte fundamental al estructurar el *layout* institucional y diseñar no sólo la parte gráfica sino plantear el movimiento y lo que psicológicamente transmite al espectador.

d) Señalética, que se ocupe en desarrollar sistemas de legibilidad y leibilidad acorde a los medios. En esta línea se diseñará para que la información sea clara al público.

e) Visualización y arquitectura de la información, la cual demanda una síntesis del contenido para valorar los datos que se colocan en pantalla así como su correspondiente material audiovisual en tiempo y espacio.

f) Guión y Story Board. Al tratarse de medios narrativos es indispensable elaborar un guión que estructure el discurso y un StoryBoard que permita a los animadores visualizar cómo se animaran las acciones, los cortes y el montaje del material gráfico.

g) Animación. El diseñador deberá dominar los principios básicos de la animación que le permitirán diseñar el movimiento y su sintonía con el audio en los diferentes tipos de software para composición o edición de imagen en movimiento y dependiendo de las técnicas y tecnologías para la animación. En éste apartado nos encontraremos con una vasta necesidad de especialistas: iluminadores, fotógrafos, texturizadores, modeladores, editores, especialistas en *Motion Graphics*, coloristas, etc. que representan un nicho de trabajo importante hasta ahora poco aprovechado.

En todas las líneas, el discurso debe enfatizar sus esfuerzos en la narrativa del mensaje porque se trata de un medio que transcurre en el tiempo y en un espacio determinado, he aquí la clave. Layuno Rosas nos propone que se debe "situar y enfatizar de manera adecuada el punto de descanso visual, localizar los cambios de eje, ponderar el tamaño y la importancia de los edificios y monumentos en relación a la imagen de la calle, plaza o ciudad" (Layuno, 2014: 119) pensar qué se va a decir y en dónde, con esta base, dotar al espectador de tiempo suficiente para digerir el mensaje audiovisual pensando que somos entes sociales y es justo en ésta convivencia donde pueden ser significativas las experiencias en la comunicación.

En resumen, las instituciones educativas deben incorporar en sus planes de estudio bases teóricas y prácticas que orienten a especialidades para las tecnologías de la información y la comunicación y es vital que se diseñen metodologías que ayuden a los profesionales que de manera autodidacta han abordado las problemáticas que estos medios requieren para su ejercicio. No basta con los desarrollos que se han realizado en la publicidad, si bien, se debe reflexionar el impacto que ha tenido en la cultura es indispensable que se formen nuevas especializaciones con base a estas experimentaciones que se han presentado en el arte y el espectáculo para desarrollar aplicaciones útiles para la sociedad en los ámbitos públicos.

6. Conclusión

Thoreau nos apuntaba que tenemos "medios mejorados para un fin no mejorado" (Thoreau, 1854 en Fontcuberta, 2010: 59) aquí la importancia de identificar la figura del diseñador de la comunicación gráfica y la necesidad de dotar a las próximas generaciones de conocimientos del y

para el espacio urbano. Nos hace falta volcar en las pantallas contenidos que no sólo vendan al habitante urbano, sino que aporten a nuestra experiencia del espacio público y sobre todo que contribuyan a una sociabilidad, a una apropiación del espacio que de ser posible, permita una interacción con el transeúnte. Lo anterior quizá lo podremos ver cuando la tecnología de las pantallas sea accesible. Ya vemos muchos ejemplos de pantallas táctiles a pequeña escala en móviles, tabletas digitales y pantallas de servicios de transporte, en realidad no estamos lejos de que las pantallas de gran formato utilicen la tecnología *touch* y mejor aún el reconocimiento de voz, corporal, gestual o espacial, como varios modelos de Smart TV. Otro ejemplo de próximos desarrollos en la interactividad de las pantallas es la utilización de sensores como la consola *kinet* de *Xbox* que reconoce el cuerpo del jugador tomando el control de las acciones por medio de sus movimientos. En el campo del arte diversos artistas han incorporado estas tecnologías para sus obras como João Martinho Moura un artista portugués que presentó WIDE/SIDE (VAW, 2015) en México, su obra, consistía en una escultura que mostraba diversas imágenes, con la singularidad que reconocía la silueta del público colocado frente a la pantalla y le permitía interactuar detonando el movimiento de las imágenes y el audio. Como podemos ver las posibilidades de las pantallas son extensas, tienen la capacidad de congregar a los ciudadanos e ir duplicando el impacto porque al incluirlo y hacerlo sentir parte de la obra inmediatamente su actitud cambia. Existe un mayor interés reflejado en la interacción tanto en el espacio físico como con las obras.

En la Ciudad de México queda un camino largo por recorrer, en una primera instancia, regulando el número de pantallas digitales analizando y valorando para qué se va a insertar una pantalla en el espacio público y hacer un estudio profundo de los lugares en donde esta acción se va a llevar a cabo desde una perspectiva social tratando de la justificación no sea únicamente con base a intereses económicos. Por ello se sugiere que ciudadanía y gobierno encuentren un escenario de dialogo capaz de llegar a este propósito.

Consideremos que si comparamos los dispositivos electrónicos privados con las pantallas en el espacio público resalta el poder que tiene el individuo de apagar el televisor, ordenador o teléfono móvil cuando él lo decida, apartar la vista de la pantalla, o bien, cambiar de contenido. La dinámica de comunicación en el espacio público es impuesta de tal forma que se le informa mientras espera, camina o trata de descansar. Cada vez será mayor el número de personas que interactúen con la información y sus espacios de trabajo y esparcimiento con pantallas digitales y habrá que estar preparados para ello desde diversas disciplinas. Por ende las disciplinas deberán conjuntarse y trabajar colaborativamente para comunicar en los diferentes soportes que convivan con ciudadanos inquietos que demandan mejores contenidos e industrias culturales capaces de satisfacer sus demandas. Es el momento adecuado para colaborar sociólogos, políticos, antropólogos, comunicadores y diseñadores con la ciudadanía para desarrollar lenguajes acorde a la época que estamos viviendo.

Bibliografía

Asamblea Legislativa (2012). *Determinan nuevos corredores publicitarios en DF.* Disponible en http://www.aldf.gob.mx/comsoc-determinan-nuevos-corredores-publicitarios-df--10462.html (última consulta: 20 de julio de 2015).

Auge, Marc (2008). *Los no lugares, espacios del anonimato*. *Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

Barbero, Martín (2009). *La nueva experiencia urbana: trayectos y desconciertos* en *La ciudad viva.* Nº 1, abril 2009, pp. 64-71. Disponible en http://www.laciudadvi

va.org/opencms/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Familias_de_documentos/Revistas_La_Ciudad_Viva/Revista-La_Ciudad_Viva-numero_1-Enero_2009/Articulos/La_ciudad_como_crisol_social/Jesus_Martin_Barbero-La_nueva_experiencia_urbana_trayectos_y_desconciertos-2009.pdf (última consulta: 20 de agosto de 2015).

Barbero, Martín (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Madrid: Anthropos.

Borja, Jordi y Castells, Manuel (2000). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información.* 2ª reimpresión. México: Taurus.

García Canclini, Nestor (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidos.

Castells, Manuel (1994). *Las tecnópolis del mundo. La formación de los complejos industriales del siglo XXI*. Madrid: Alianza

Chaves, Miguel Ángel (2015). *Miradas cruzadas*. En *Artes plásticas y ciudad,* 9-12. Disponible en http://en.calameo.com/read/0044196590d0ab086a95d (última consulta: 5 de septiembre de 2015).

Echeverrría, Javier (1999). *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno.* Barcelona: Ediciones Destino.

Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía.* España: Gustavo Gilli.

Joseph, Isaac (2002). *El transeúnte y el espacio urbano.* Primera reimpresión. Barcelona: Gedisa.

Mcquire, Scott (2006). *The politics of public space in the media city. First Monday*, Special Issue #4. Disponible en http://uncommonculture.org/ojs/index.php/fm/article/view/1544/1459 (última consulta: 2 de octubre de 2015).

Midnight Moment (2015). *The Times Square Alliance. Times Square Arts*. Disponible en http://www.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/midnight-moment/index.aspx (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Layuno Rosas, Ángeles (2014). *Procesos y proyectos de configuración estética del espacio urbano. La Viena de Otto Wagner*. En *Arte y Ciudad, 0*(5), 99-140. Disponible en http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/182/222 (última consulta: 14 de septiembre de 2015).

López, Oscar; Vivas Pep; Rojas, Jesús y Farre, Lluvi (2006). *Paseando por la ciberciudad: tecnología y nuevos espacios urbanos*. Barcelona: Editorial UOC.

Lynch, Kevin (1974). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.

Piscitelli, Alejandro (2015). *Mesa Cuadrada. La era de los Millennials*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=-Kt9ESGCZ8k (última consulta: 02 de octubre de 2015).

Puelles, Luis (2011). *Mirar al que mira*. Madrid: Ababa editores.

Seduvi (2011). *Manual del reglamento de la ley de publicidad exterior del Distrito Federal.* Disponible en http://www.cpe.df.gob.mx/inicio/docs/marco_legal/interactivo/manual.pdf (última consulta: 06 de mayo de 2015).

— (2014). *Solicita SEDUVI a INVEA verificar los anuncios que violen las normas*. Boletín de Prensa SIID-080-2014. Disponible en http://www.seduvi.df.gob.mx/portal/index.php/comunicacion-social/comunicados/611-solicita-seduvi-a-invea-verificar-los-anuncios-que-violen-las-normas (última consulta 8 Febrero de 2015).

Thirión, Jordy (2012). *Telemetrópolis. Explorando la ciudad y su producción inmaterial.* Barcelona-México: Gedisa-UAM A.

Vaw (2015). *Wide/Side. João Martinho Moura.* Disponible en http://visualartweek.mx/2014/10/atrio-de-san-francisco/ (última consulta: 5 de febrero de 2015).

Venturi, Robert; Izenour, Steven y Scott Brown, Denise (2000). *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*.4ª Edición. Barcelona: Gustavo Gili.

Vilches, Lorenzo (2001). *La migración digital.* Barcelona: Gedisa.

JEFF WALL: CONSIDERACIONES ECOCRÍTICAS DEL ESPACIO URBANO COMO CONTEXTO DE COMUNICACIÓN

Marta Delgado Larrodé
Universidad de Zaragoza

En las últimas décadas la corriente ecocrítica, definida como el estudio de las relaciones mutuas entre la cultura y el entorno, se ha convertido en una corriente fundamental de las ciencias humanas, punto de encuentro entre el ecologismo y la crítica sociocultural. En su origen la ecocrítica centra su análisis en la literatura, y se refiere a los entornos naturales y bucólicos. La incorporación de los entornos urbanos al dominio de la crítica ecológica comienza sin embargo en los años 90[1]. Es efectivamente en esta década cuando la ecocrítica empieza a explorar otras facetas de la experiencia humana y otros procesos socioculturales desde un punto de vista ambiental, inaugurando lo que se ha denominado la tercera ola de la ecocrítica (Oppermann, 2010: 17-21 y Slovic 2010: 4-10).

Esta eclosión de los estudios relacionados con el medioambiente en esta década supuso también que la mencionada incorporación de la perspectiva medioambiental al análisis cultural trascendiera el ámbito de la literatura para llegar a la imagen, generando una corriente cultural denominada ecocrítica visual.

Hoy podemos sin duda afirmar que la ecocrítica no se reduce al estudio de las relaciones entre el ser humano y el medioambiente natural desde la perspectiva de lo salvaje, lo bucólico o lo originario, ni tampoco exclusivamente en el ámbito literario, sino que abarca también las distintas representaciones artísticas de las condiciones y experiencias ambientales de diferentes grupos culturales, además del interés por la justicia ambiental y por la propia experiencia urbana y suburbana, entre otras cuestiones.

La crítica sociocultural en relación con la ecología urbana se enmarca en este contexto y tiene cada vez una presencia más significativa, defendiendo el espacio urbano no sólo como parte del entorno global, sino como entorno artificial en el que las interacciones entre cultura y

[1] Ver al respecto la compilación de ensayos en Bennet, Michael y Teague, David W. (1999). *The nature of cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Arizona: The University of Arizona Press y Branch, Michael P. y Slovic, Scott (2003). *The ISLE Reader: Ecocriticism, 1993-2003*. Atenas: University of Georgia Press.

naturaleza pueden ser tan ricas y significativas como en el entorno rural, pudiendo incluso modificar nuestras percepciones sobre lo natural y lo ecológico. Si bien es cierto que desde principios del siglo XX existen análisis de sociología urbana, sobre todo en relación con la tradición sociológica y ecológica marxista, estos análisis carecen, en opinión de Bennet y Teague (Bennet y Teague, 1999: 10), de la profundidad y el rigor de la crítica cultural que florece desde la última década del pasado siglo. No en vano la ecocrítica urbana incorpora el componente ecológico generalmente ausente en los análisis culturales de la ciudad por un lado, y por otro la perspectiva urbana y social que no ha sido privilegiada en los análisis de la ecocrítica.

Naturaleza y ciudad necesitan ser comprendidas en un sentido dialéctico: Del mismo modo que los espacios urbanos, que ahora ocupamos mayoritariamente, están determinados por factores sociopolíticos y socioeconómicos, así lo están también los naturales. Y al mismo tiempo una revisión de nuestro concepto de naturaleza y sus representaciones culturales puede contribuir a entender el paisaje urbano contemporáneo. La sostenibilidad ya no atañe sólo a nuestras relaciones con el entorno natural, sino que tiene que estar presente en todas las áreas de la vida social (Ross, 1999: 15-30).

Desde estos presupuestos de la ecocrítica urbana proponemos una lectura de la obra de Jeff Wall, uno de los mayores exponentes de la fotografía contemporánea y de la Escuela de Vancouver. Siguiendo a Bennett, consideramos que la perspectiva ecocrítica, de la mano de la crítica marxista que está presente en toda su obra, puede alumbrar aspectos significativos de la misma y ofrecer un hilo narrativo que vincule la justicia social con la importancia del contexto ambiental, en este caso urbano, de sus imágenes.

Si bien un análisis de los paisajes de Wall resultaría en este sentido muy fructífero[2], hemos escogido dos obras que introducen de manera emblemática (aunque no son las únicas) la dimensión comunicativa en el contexto urbano: *Diatribe* (1985) y *The Storyteller* (1986).

En efecto, gran parte de la obra de Wall tiene como escenario Vancouver, su ciudad natal, donde reside y trabaja, y sin embargo un Vancouver que nada tiene que ver con la imagen oficial que promociona la ciudad. En la obra de Wall no encontramos ese paraíso de bienestar, rodeado de montañas, bosques y mar. Sus imágenes, colocadas en cajas de luz a modo de anuncios publicitarios, iluminan por el contrario a personas y espacios que no conforman este Edén mediático y cuya imagen no encontraremos en los folletos turísticos[3].

Aunque la relación entre el paisaje natural y la industrialización está presente en sus imágenes, es la introducción de conceptos como la otredad, la distribución de la riqueza, la planificación urbana, la discriminación racial y de género, y en general las contradicciones propias de la sociedad capitalista, los que permiten una lectura de su obra en clave ecocrítica ampliando nuestra mirada y nuestra comprensión de los entornos naturales y humanos.

La importancia del entorno en la obra de Wall se manifiesta no sólo en los referentes de la imagen, sino tam-

[2] En el capítulo "La historia natural, la vida y la muerte" de Michael Newman, que forma parte de la obra *Jeff Wall. Obras y escritos* (2007), Ediciones Polígrafa, Barcelona) se puede encontrar un recorrido por los paisajes de Wall desde distintas perspectivas. El propio artista reflexiona sobre el paisaje en "About making landscapes" en De Duve, Thierry; Pelenc, Arielle; Groys, Boris, Chevrier, Jean- François (2002), *Jeff Wall.* Nueva York: Phaidon Press.

[3] Así lo ponía de manifiesto el crítico John Bentley Mays en su artículo "No sign of paradise in Walls photo-works of Vancouver", publicado el 27 de enero de 1990 en *The Globe and Mail.*

bién en la estructura espaciotemporal y en el propio proceso de creación y recepción de la misma que, lejos de ser meras intelectualizaciones, forman parte material del proceso creativo e introducen significaciones objetivas.

Tanto la imagen como el propio proceso representacional tienen para Wall una identidad contextual e implican, del mismo modo que los procesos productivos, una relación con la naturaleza. Las imágenes producidas en las grandes capitales, sin embargo, en la medida en que carecen de ella, se convierten en meros productos de consumo que han perdido todo el contacto con el entorno. Por este motivo, la realidad de lo representado tiene que seguir presente en la imagen, aunque sea a través de los medios de representación.

De ahí el papel que Wall otorga a las cajas de luz en su obra[4]. Éstas le parecen la síntesis tecnológica perfecta porque no se identifican con la fotografía, ni con el cine, con la pintura o la propaganda. Su apertura le permite componer imágenes de una manera tradicional, abundando en las posibilidades expresivas de la tradición figurativa y de la composición pictórica, sin renunciar a la espectacularidad. La iluminación desde la parte posterior de la imagen le permite crear dos atmósferas al mismo tiempo, una presente, y otra oculta, desmaterializada, en otro lugar. Y es esta experiencia disociante de la doble ubicuidad, que nos aliena con respecto a nuestro entorno, la que Wall identifica como experiencia central de la modernidad y del capitalismo. Efectivamente, la transformación de la naturaleza mediante el trabajo como actividad esencial del ser



Fig. 1 – *Diatribe*. 1985. Fuente: J. Wall



Fig. 2 – *The Storyteller*. 1986. Fuente: J. Wall

[4] Wall comenzó a montar sus imágenes de gran formato sobre cajas de luz en 1979. Las cajas iluminan la imagen desde el interior al modo de las imágenes publicitarias.

humano está del mismo modo alienada, sometida a las leyes del capital (Wall, 2007: 185-201). Hemos perdido el control de nuestras relaciones con el entorno. Y recuperarlo no tiene que ver con volver a una naturaleza originaria, sino con un proceso de reflexión que incluya aspectos geográficos y culturales de lugar y de identidad en el escenario urbano (Wallace, 1999: 55-76). Las imágenes de Wall también son en ese sentido ventanas desde las que mirar, narraciones que permiten al espectador apropiarse de la imagen y reconstruir la trama.

Las dos obras de Wall que hemos escogido se ubican efectivamente en la ciudad, en la gran ciudad, y sus personajes pueden identificarse como ciudadanos, a pesar de que en *Diatribe* discurren por un suburbio de casas prefabricadas y caminos descuidados y en *The Storyteller* se encuentran en los aledaños de un puente, incluso debajo de él. Estos lugares que calificaríamos de marginales, forman sin embargo parte de la ciudad y son escenario de procesos comunicativos, recogiendo la tradición griega que entiende la polis no sólo como espacio esencial de socialización, sino como lugar de encuentro, de diálogo, de reflexión, en definitiva, de comunicación intersubjetiva.

En ambos casos, los protagonistas de la imagen pertenecen también a minorías pobres y grupos sociales marginados en la ciudad de Vancouver. *Diatribe* presenta a dos mujeres beneficiarias de la asistencia social, encarnación del subproletariado, una de ellas madre, con un niño a la cadera, mientras *The Storyteller* está protagonizada por nativos canadienses sin techo.

Tanto el espacio como sus protagonistas son marginales y denuncian claramente la espacialización racial y natural de la otredad en la ciudad de Vancouver (Maufort, 2014: 155-174). El espacio del otro no es la ciudad como lugar de encuentro y comunicación, no es la tierra que un día albergó a los antepasados, sino la decadente naturaleza suburbana, el extrarradio mal cuidado y mal comunicado.

La relación con el entorno se pone de manifiesto en las dos obras no sólo a través de su propia configuración espacial, sino a través de su relación con la representación de la naturaleza como escena bucólica o pastoril en la historia del arte. *Diatribe* remite directamente a *Paisaje con Diogenes* de Poussin, mientras *The Storyteller* resitúa la escena de *Almuerzo en la hierba* de Manet, que a su vez es una reinterpretación moderna de la escena pastoril de Tiziano *Un concierto campestre.* Cuando el diálogo filosófico se emplaza en un paisaje imbuido por el sentido del tiempo como secuencia de generaciones típico del paisaje bucólico, deviene en una de las tareas más elevadas de la civilización: la transmisión de la tradición cultural y la generación de pensamiento. Y cuando el lugar en el que ocurre la conversación es la ciudad moderna y sus participantes pobres o marginados, la imagen se sitúa en la tradición pastoril que celebra la pobreza que da dignidad al filósofo, aunque no encontremos en la imagen nada de la belleza y dignidad que se espera del género, ni en el suburbio de *Diatribe* ni en el puente de *The Storyteller*. El paisaje bucólicio existe para Wall sólo en un sentido negativo, como imagen utópica en la modernidad (Linsley y Affermann, 1992: 2-12).

Diatribe no es un paisaje en el sentido estricto del término, pero sí es un paisaje con personajes, las dos mujeres con el niño, que Wall sitúa demasiado cerca del espacio de la imagen. Por una parte, esta configuración espacial exige al espectador retirarse una cierta distancia, lo suficiente para desvincularse de su presencia inmediata, pero no tanto como para perderlas de vista como agentes en un espacio social. Es esta distancia, según Wall, la que permite la relación dialéctica de la imagen con el espectador, de tal manera que los personajes aparecen al mismo tiempo representados y desvaneciéndose, libres y esclavos, de forma análoga a lo que puede ocurrir en la experiencia social real, extrapictórica (Wall, Jeff. 2002: 144 y 145). Por otra parte, la situación en el espacio de

la imagen viene a compensar el hecho de que, como agentes en el espacio social real, estas mujeres están al mismo tiempo demasiado lejos: distantes, marginadas e ignoradas hasta el punto de convertirse en invisibles. La distancia espacial y alegórica permite al espectador la crítica y al mismo tiempo el reconocimiento social (De Duve, Pelenc, Groys, Chevrier, 2002: pp. 45-46).

En el caso de *The Storyteller,* los personajes se encuentran en los márgenes de un triángulo de tierra que se eleva vacío hacia el centro de la imagen, como metáfora de la marginalización. En lugar de la permanencia y el enraizamiento de lo bucólico, tenemos el desplazamiento y la desposesión de los nativos en la ciudad de Vancouver. Al mismo tiempo, la imagen lleva implícita la recuperación y apropiación de un espacio olvidado a través de la narración de historias, que permite la continuidad de la propia cultura y la reapropiación del espacio olvidado. Una ruptura en la comunicación supone una pérdida cultural, y tanto los cables que atraviesan la imagen como el propio puente, imagen histórica de la modernidad y símbolo poético del tiempo lineal, sugieren esta ruptura, señalan un conflicto entre los modos de comunicación modernos y la oralidad como forma de transmisión de la experiencia y la tradición (Newman, 2007: 171). Aún más, la modernidad está contribuyendo a la perturbación histórica de las tradiciones de los pueblos indígenas de Norteamérica. La utopía bucólica en confluencia con la pobreza de los personajes tiene claras implicaciones políticas y abre el debate a otro nivel (Linsley y Affermann, 1992: 2-12).

El reconocimiento social de los otros viene dado también por el protagonismo que tanto las dos mujeres en *Diatribe*, como la narradora que da nombre a *The storyteller,* adquieren en la imagen como sujetos de la palabra y de la reflexión y la crítica filosóficas, tradicionalmente masculinas. "Talking and Walking", hablar y pasear, el tema fundamental de *Diatribe*, remite a la tradición socrática y peripatética del diálogo y el caminar como generadores de pensamiento filosófico. En la segunda imagen Wall hace referencia a la narración de historias como forma de preservación de la cultura de transmisión oral y sustituye a la mujer desnuda que mira al espectador pero es mirada por los hombres en la obra de Manet, por otra que está vestida, como todos los demás, y es quien gesticula, habla y toma parte activa en la acción. Las mujeres de ambas imágenes se apropian de actitudes atribuidas tradicionalmente a los hombres y logran romper con el vínculo tradicional, también presente en la historia del arte, entre lo femenino pasivo y lo natural salvaje, y al mismo tiempo, entre la pobreza y la naturaleza originaria.

"Talking and walking" contextualiza también a *Diatribe* en la tradición de prácticas artísticas que han tomado el paseo como herramienta de conocimiento y apropiación del lugar, como acto creativo y de transformación simbólica del espacio urbano y natural. En la tradición griega, la ciudad ideal se organiza en torno a la ciudadanía, en torno a la participación en la vida pública, participación que según Aristóteles no es accidental, sino intrínseca al ser humano mismo en tanto ser dotado de palabra y razón. Sin embargo, las mayoría de las ciudades y pueblos norteamericanos se organiza en torno al consumo y la producción, de manera que el espacio público no es más que el vacío entre lugares de trabajo, tiendas y viviendas porque ha perdido su referente como lugar y como espacio de comunicación. Caminar significa empezar a recuperar la ciudadanía, vincular la lectura del mapa de la ciudad con la propia vida vivida, el microcosmos personal con el macrocosmos público. La movilidad espacial conlleva así movilidad social (Solnit, 2015: 62). Para Wall, el caminar no sólo es una referencia en su obra, sino que forma parte del proceso de búsqueda de localizaciones para sus imágenes. El artista pasa mucho tiempo recorriendo la ciudad, callejeando, deambulando, hasta que encuentra los lugares que van a convertirse en escenarios de sus obras.

The Storyteller también tiene relevancia desde el punto de vista político si consideramos el papel que el arte, y más concretamente la fotografía etnográfica, jugó en la creación de la imagen de personas no occidentales en los periodos coloniales tempranos. Wall hace presente con su imagen la nueva asertividad de los propios nativos, inmersos en prolongadas negociaciones con el gobierno canadiense para recuperar las tierras de Columbia Británica que nunca fueron formalmente cedidas a las autoridades blancas. Las expresiones intensas y los gestos serios de los protagonistas sugieren que podrían estar discutiendo cuestiones relacionadas con la reivindicación de la tierra, pues en las sociedades nativas de las costas de esta región canadiense, el contenido de la historia tribal tiene que ver con el derecho a la tierra y a sus productos. El narrador nativo, guardián de mitos del origen, es en sí mismo un personaje revolucionario, en tanto que cada historia representa la memoria de un tiempo en el que los ahora subyugados eran propietarios de la tierra (Linsley y Affermann, 1992: 2-12).

Al mismo tiempo los nativos están desafiando las imágenes antiguas, estereotipos y prejuicios, que han operado como instrumentos de control y degradación, luchando por crear su propia imagen en el espacio de la cultura dominante. Efectivamente, sería relativamente fácil dejarse llevar por las imágenes como consuelo o como refuerzo de clase social arruinada, que inspiraran la simpatía de la culpa y la compasión mal entendida. Nada más lejos de la intención de Wall. Si la cultura puede ser al mismo tiempo espacio de continuidad y de transgresión, la lucha dialéctica se mueve entre esos dos polos: el conservadurismo, el paisaje bucólico, el nativo narrador de historias tradicionales, encierran en sí mismos un potencial progresista de cambio y regeneración.

La experiencia de la disociación que generan las cajas de luz tiene que ver precisamente con la representación dialéctica de la vida dañada que contiene en sí misma la posibilidad, en forma de negación, de otra vida. De esta forma el concepto de limitación implica el de alternativa. El sufrimiento y la desposesión, que permanecen como experiencias centrales de la experiencia social del capitalismo llevan implícitos el germen de la contestación, no como algo abstracto, sino como posibilidad material (Wall, 2206: 200). *Diatribe* y *The Storyteller,* como tableaux vivants que cuentan una historia, como narraciones abiertas, permiten que la historia se cuente de otra manera. La reapropiación del espacio urbano como entorno de realización y comunicación es una trama posible que emana de la situaciones que las propias imágenes de Wall denuncian.

Estas transformaciones pueden a su vez percibirse y experimentarse de una manera estética y placentera. Las imágenes pueden ser bellas, y serlo en el sentido ético de la palabra, asociando la experiencia de la belleza a esperanza y la de arte, como dijo Stendhal, a "promesa de felicidad" (Wall, 2006: 248).

Bibliografía

Branch, Michael P. y Slovic, Scott (2003). *The ISLE Reader: Ecocriticsm, 1993-2003*. Atenas: University of Georgia Press.

Bennet, Michael y Teague, David W. (1999). *The nature of cities. Ecocriticism and Urban Environments*. Arizona: The University of Arizona Press.

de Duve, Thierry; Pelenc, Arielle; Groys, Boris y Chevrier, Jean-François (2002). *Jeff Wall.* Nueva York: Phaidon Press.

Linsley, Robert y Afferman, Verena (1992). *Jeff Wall: The Storyteller*. Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst.

Maufort, Jessica (2014). "Man-as-environment: Spatialising Racial and Natural Otherness in Caryl Phillips´s *A Distant Shore* and *In the Falling Snow*" en

Ecozona. Volumen 5, nº1, 2014, pp. 155-174. Disponible en http://www.ecozona.eu/index.php/journal/issue/view/14/showToc

Newman, Michael (2007). *Jeff Wall: Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

Oppermann, Serpil (2010). "The Rhizomatic Trayectory of Ecocriticism" en Ecozona. Volumen 1, nº 1, 2010, pp. 17-21. Disponible en http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/view/22.

Ross, Andrew (entrevistado por Michael Bennett) (1999). "The social claim on urban ecology" en Bennet, Michael y Teague, David W. (1999). *The nature of cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Arizona: The University of Arizona Press.

Slovic, Scott (2010). "The Third Wave of Ecocriticism: North American Reflections on the Current Phase of the Discipline" en *Ecozona*. Volumen 1, nº 1, 2010, pp. 4-10. Disponible en http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/view/19.

Solnit, Rebecca (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar.* Madrid: Capitán Swing.

Wall, Jeff (2007). *Selected Essays and Interviews*. New York: Museum of Modern Art.

Wallace, Kathleen R. (1999). "All things natural are strange: Audre Lorde, Urban Nature and Cultural Place" en Bennet, Michael y Teague, David W. (1999). *The nature of cities. Ecocriticism and Urban Environments*. Arizona: The University of Arizona Press.

MODELO ARQUETIPO DE CIUDAD FUTURA REPRESENTADA EN EL CINE CLÁSICO. ANÁLISIS DE EVERYTOWN

Rosa Delgado Leyva
Departamento de Educación de la Generalidad de Cataluña

Uno de los mayores esfuerzos que podamos demandar al pensamiento humano bien puede ser el de imaginar un mundo más avanzado a su tiempo, situándose en un espacio y momento futuro que todavía no existe, con los únicos referentes del presente y de un pasado histórico registrado. La creación de un pensamiento tal supone el viaje mental desde un contexto actual, y por tanto ya creado, hacia un contexto del porvenir que ha de ser recreado en la imaginación, y a posteriori en la pantalla, reconociéndose como "cine de futuro", que se suele encasillar dentro del cine de ciencia ficción. Como referente troncal al propio contenido de lo "futurizado" nos podemos remitir a la trayectoria de la literatura utópica, de cuyo estudio podemos detectar cómo el ser humano tiende a manifestarse, en su intención, bajo similares directrices que se conducen hacia unos objetivos utópicos formando parte del programa de futuro bajo el cual tenderá a diseñar su propio destino. Dichos parámetros se concentran en torno a las siguientes categorías:

a) La conquista del espacio en busca del paraíso ideal donde establecerse socialmente.
b) Imitación de la naturaleza como base del progreso, o bien para hacerse con su control.
c) El debate de la mecanización, entre quienes defienden el progreso tecnológico o quienes se retractarían ante los riesgos de un futuro incierto.

En base a la consideración de dichas categorías, tras un estudio analítico por el cine primitivo y clásico que se sitúa en el futuro, se ha podido observar que existiría un modelo arquetipo, tanto a nivel conceptual como a nivel estético y objetual de sus escenografías, que tiende a perpetuarse a lo largo de la historiografía cinematográfica.

1. ESCENOGRAFÍAS DEL FUTURO EN EL CINE CLÁSICO

En referencia a la arquitectura, a grandes rasgos, las protagonistas serían las grandes puertas con las que se accede a submundos paralelos, microciudades u otros lugares

singulares. Predominan las estructuras irregulares con suelos escalonados y desniveles curvos[1]; materiales fríos como el hormigón o bien transparentes como el vidrio. Los ascensores del tipo montacargas fueron los primeros en caer en el cine primitivo con visión de futuro y, como por evolución, posteriormente se incorporarían ascensores transparentes, recorriendo fachadas o espacios abiertos. Figuras cilíndricas y traslúcidas son muy comunes cumpliendo funciones que podían ir desde las comunicaciones, al transporte o habitáculos de cualquier índole. Y, por último, también las piscinas, o recintos con agua, ocuparán un papel importante en numerosas ocasiones.



Fig. 1 – Despacho del jefe de la ciudad de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Fuente: TDX de la UAB. R. Delgado

Con respecto al universo espacial, el ser humano proyecta su espíritu conquistador en las primeras filmografías, a juzgar por el gran número de ellas que se orientarían hacia el cosmos. Así, en la temprana fecha del año 1902, Méliès produce y realiza precisamente un *Viaje a la Luna*. Ello marcará unas directrices en torno a las localizaciones escogidas para la ubicación de las sucesivas escenografías futuristas: el cosmos por un lado pero, por el otro, también acapararán protagonismo los mundos subterráneos (como es el caso también de la cueva, de exuberante vegetación, a través de la cual se accederá a la corte lunar en *Viaje a la Luna*), donde se tratará de simular el emplazamiento desde ciudades enteras hasta espacios cavernícolas, fábricas o estancias habitables de dudosa reputación. No obstante, y casi siempre, por las dificultades que planteaba el trasladar un diseño urbanístico al celuloide cuando se trataba de toda una civilización, una gran ciudad... situada en cualquier punto del espacio cósmico, planeta o bajo tierra, éstas se acaban intuyendo como extensibles a partir del diseño de escenografías urbanas fragmentadas más que apareciendo como tales en la pantalla. Por lo que si a nivel de arquitectura, así como también de interiorismo, en el cine clásico podemos concretar de forma más específica unas líneas estilísticas que a menudo derrochan creatividad, no siempre ocurrirá lo mismo con respecto al diseño urbanístico, el cual se intuye en numerosas ocasiones orientado hacia los espacios comunes de convivencia en cuanto al desarrollo de las necesidades básicas (como si se tratase de un complejo hotelero) y, en todo caso, característico es también comentar que éste, en muchas ocasiones, se suele mantener prácticamente ausente en el modelo arquetipo que estamos describiendo. No obstante, en el cine clásico que mira al futuro, sobre todo entre los años veinte y treinta del S. XX, existen algunas excepciones donde, de darse la representación de dichas escenografías referidas al espacio

[1] Cabe señalar que las líneas curvas serán una constante en el modelo arquetipo de la filmografía futurista posterior, en lo que se refiere tanto al diseño arquitectónico o de interior, así como al mobiliario, reapareciendo por ejemplo el sofá circular, puesto de moda por el arquitecto finlandés Eero Saarinen, en la estación espacial de *2001, Una odisea en el espacio* (Kubrick, 1968), o en la lujosa mansión mecanizada del film *El Guateque* (Blake Edwards, 1968) rodeando a una chimenea también circular.

urbano, y aun partiendo de un diseño fragmentado, se consigue recrear satisfactoriamente la ilusión de continuidad espacial de una gran ciudad. Este es el caso, por ejemplo, de la ciudad que yace en la superficie de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). La grandeza y superioridad técnica de la ciudad es ensalzada, además de por la ostentación de sus monumentos, jardines y carreteras aéreas, por contraste con la otra cara de Metrópolis situada bajo tierra, donde se encuentra la fábrica, el corazón energético, y la otra ciudad, la obrera, un sencillo complejo residencial que tiene por urbanismo únicamente a una pequeña plaza como si de un patio interior se tratase; además de los pasadizos que llevan a las tropas de trabajadores desde sus casas a los ascensores montacargas que comunican con la fábrica, en un símil al trato dado, el de mercancías.

Los rusos idealizan una especie de seudo-ciudad habitáculo ambientada en una corte marciana que se extiende también a través de su subsuelo, bajo la dirección de Protazanov en el año 1924, con el film *Aelita, reina de Marte*, alimentados por el deseo de expansión política, social, artística y arquitectónica. Sin embargo, el diseño urbanístico desplegado en Marte se reduce a una vista exterior que se deja intuir mínimamente como extensible, quedando reducida a una maqueta donde la circulación y actividad humana no se ve reflejada.

Mucho más ingeniosa fue la solución que H. G. Wells imaginara para el mundo del mañana en el film *La vida futura* (*Things to come* de Cameron Menzies, 1936) respecto al diseño urbano, si se le puede llamar así, pues en Everytown, la ciudad subterránea del año 2036[2], éste se ha visto retraído a una especie de burbuja protegida que poco tiene que ver con él. Como si de un complejo hotelero se tratase, sus ciudadanos quedan enjaulados en la

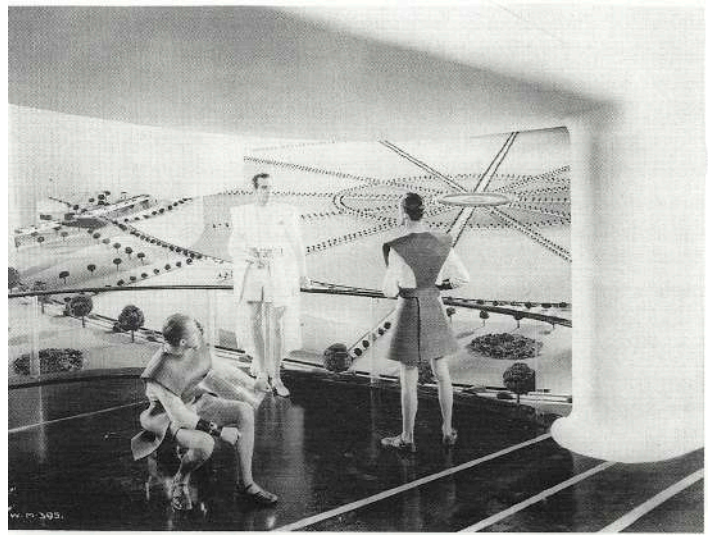


Fig. 2 – Ciudad jardín de Le Corbusier rediseñada por Vincent Korda. Fuente: C. Frayling



Fig. 3 – Visión de la ciudad de NY cuando aún existía ventanas. Fuente: C. Frayling

[2] H. G. Wells situó en un primer momento a la nueva Everytown en el año 2056, momento en el que tiene lugar el viaje a la Luna. Más tarde, debió parecerle una fecha demasiado lejana y decidió rectificar, adelantándola al año 2036.

propia ergonomía ambiental de una ciudad prácticamente aislada del exterior. Gracias a la industria energética y al apoyo maquinista han logrado recrear en su interior, de manera artificial, todas las condiciones atmosféricas necesarias para vivir. No obstante, como medida anti claustrofóbica, el pueblo puede visualizar largas extensiones de terreno y bellos paisajes en las imágenes móviles que se proyectan sobre las paredes del interior del recinto, una original fórmula de engañar a los sentidos.

Entre sus muchos avances tecnológicos, además de la nave espacial y telescopio, que sí estaría en la superficie, destacan otros medios de transportes para pasajeros destinados a su circulación a través de la ciudad, como las pasarelas automáticas y ascensores transparentes, vehículos monorraíles... Así mismo, es de resaltar, además de la comunicación interpersonal a través de relojes de pulsera, el desmesurado despliegue de pantallas audiovisuales que poseen, distribuidas por toda la ciudad y de todos los formatos, individuales y colectivas, e incluso holográficas que emiten en tiempo real y a tamaño natural.

2. Diseño urbano, arquitectónico y de interiores dentro y fuera de la ficción

Aunque algunos de los imaginarios futuros se diseñarían a partir de proyectos encargados a artistas o arquitectos, lo cierto es que en la época más prolífica del cine clásico, años veinte y treinta del pasado siglo, nos encontramos con numerosas influencias procedentes de edificaciones ya existentes de cierta relevancia, sobre todo si estaban adscritas al Movimiento Moderno, o bien, también se acogerían a proyectos utópicos de arquitectura y urbanismo que se quedarían en el papel.

La ciudad de Metrópolis ha sido comparada por algunos investigadores con los trabajos de varios arquitectos, pero quizás el más destacado sea el proyecto utópico de *La ciudad nueva* del arquitecto futurista italiano Antonio Sant' Elia, el cual al menos vería la luz en el celuloide[3]. Sant' Elia defendía una arquitectura cuyo nuevo canon de belleza pasaba por recoger una fachada vista a los nuevos materiales (vidrio, hierro, hormigón), que dejara vislumbrar la técnica industrial, con ascensores y escaleras exteriores, rompiendo las líneas rectas de la arquitectura tradicional y atreviéndose con líneas curvas y elípticas. Sin duda, la concepción arquitectónica que vertiera en el proyecto de *La ciudad nueva* influenciaría en el complejo entramado que se cierne entre el Movimiento Moderno y otras ciudades futuras de cine, como es el caso de la nueva Everytown del film *La vida futura* de Menzies imaginada por H. G. Wells (quien tenía la última palabra) y su equipo artístico. Wells llegó a solicitar más de un encargo a diversos artistas y arquitectos, entre ellos Moholy Nagy o Le Corbusier adoptando de éstos algunos elementos, aunque no aparezcan en los créditos. Vincent Korda, hermano del productor Alexander Korda fue quien asumiría finalmente el cargo de llevar la dirección de los decorados. Nos comenta Herranz, que

> en un principio Wells asignó la tarea a Fernand Léger, pero lo desestimaría por ser sus bocetos demasiado parecidos a su anterior trabajo *Ballet Méchanique* (1924). Se encomendó después al arquitecto Le Corbusier, pero declinó la oferta. Vincent Korda solicitó entonces la ayuda de su compatriota húngaro László Moholy-Nagy, de cuyo trabajo sólo quedaron algunos fragmentos de la construcción de Everytown (tubos de cristal llenos de mercurio, un contador, un obrero con un yelmo…). Mololy-Nagy llegó a proyectar la ciudad del futuro con rascacielos

[3] Los principios sobre arquitectura futurista que esbozó Antonio Sant' Elia tanto en sus dibujos sobre *La ciudad nueva*, aparecidos en el marco de una exposición del grupo Nuove Tendenze (1914), del que fue miembro fundador, como los vertidos seguidamente en el texto del *Manifiesto de la Arquitectura Futurista*, tienen una correspondencia evidente con la fábrica subterránea de Metrópolis.

> de cristal y conos transparentes, claramente reminiscentes de los trabajos antimonumentales del bauhasiano Mies van der Rohe, pero muchos de sus vanguardistas diseños nunca se llegarían a usar. En su lugar, Vincent Korda se inspiraría para los decorados en el libro de Le Corbusier Vers une Architecture. Everytown quedaría como una ciudad subterránea, armónica con la naturaleza, la antítesis de la neoyorkina Metrópolis (Herranz, 1998: 31-33).

Es conocido que Wells recurrió al arquitecto Oliver Hill para el mobiliario transparente. Pero, revisando su obra, nos podría parecer relevante las similitudes existentes entre Everytown y The midland hotel, el edificio que proyectara Oliver Hill en el año 1933, situado en la costa británica[4]. Para decorar su interior, Hill recurrió a algunos artistas de renombre, entre ellos Eric Ravilious, quien realizó un fresco en la pared circular de la cafetería, con motivos que guardan sintonía con el paisaje exterior, idea que podría haber sido retomada por Wells para las proyecciones móviles de las paredes de Everytown.

Pero las ideas también salen de la ficción infiltrándose en nuestro mundo tangible. A juzgar por las sorprendentes similitudes existentes entre la futura Everytown y la estructura arquitectónica curva del edificio blanco proyectado por Frank Lloyd Wright entre los años 1943 y 1959, el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Hacemos constatar, no obstante, que las líneas directrices del Museo Solomon, que se enmarca igualmente dentro del Movimiento Moderno arquitectónico, ya se señalaban entre los edificios diseñados para la ciudad ideal del *Broadacre city*, el proyecto que estuvo acompañando a F. Lloyd Wright, prácticamente, durante toda su carrera, ya desde sus inicios donde recogía las primeras influencias del movimiento *Arts & Cratfs*. La arquitectura organicista, basada en la integración del hombre en el espacio natural y, a su vez, en la adaptación de las formas de la naturaleza en la arquitectura, llevaría a Wright a buscar volúmenes conformados por estructuras biónicas, siguiendo a las líneas curvas y espiradas del edificio, tanto en su exterior como en su interior. Los primeros resultados proyectados en maquetas sobre el *Broadacre city*[5], por Wright y su grupo de alumnos, fueron expuestos poco antes de la producción del film *Things to come*, en abril del año 1935 en el Rockefeller Center de Nueva York, seguido de otras exposiciones en diversas ciudades[6].

A finales de la década de los treinta se produce un punto máximo de euforia fuera de la ficción fílmica, donde de algún modo van a converger toda la creatividad acumulada en torno a la concepción del "mañana" representada en las escenografías del cine futurista hasta el momento. Se trata de la Exposición Universal de Nueva York de

---

[4] La compañía de la London, Midland and Scottish Railway decidió reemplazar al antiguo hotel Victorian por otro muy moderno con objeto de atraer a los turistas del país para pasar sus vacaciones.

[5] *Broadacre City* era la ciudad utópica que podría construirse en cualquier lugar del mundo. La ciudad ideal del futuro debía garantizar un acre de tierra a cada familia, donde además los transportes y las carreteras deberían favorecer la libertad del hombre, la recuperación de los espacios y el contacto con la naturaleza, evitando toda centralización del núcleo urbano. Si bien en este sentido no existe ninguna coincidencia con la ciudad "hotel" de Everytown, debido a su prácticamente anulación de espacio urbano (que se reduce en su exterior a unos campos con raíles y andamios que conducen a la nave espacial), no podemos decir lo mismo respecto al tipo de edificaciones que se proyectarían en el *Broadacre City*, como ya se ha constatado.

[6] Durante los años sucesivos, Wright iría perfeccionando y adaptando sus principios y propuestas para la ciudad ideal del futuro, culminándose su obra en lo que acabó llamando *The living city*, en 1958. El *Broadacre city*, o *The living city*, ha quedado considerado como uno de los más importantes proyectos de la historia de las utopías modernas de la arquitectura, relacionándolo comparativamente con la *Ciudad jardín* de Ebenezer Howard, o en el bando opuesto, con el modelo racionalista y ordenado de Le Corbusier, entre algunos otros.

1939, cuyo lema central decía: "Construir el mundo del mañana". Una consigna que el encargado de presidir el Consejo de Diseño, Walter Darwin Teague, había ideado en el año 1936, justamente el mismo año en el que aparece el film *Things to come*, título que alude al lema de Teague. A este factor, hay que añadir que los antiguos profesores y arquitectos de la Bauhaus, tras su cierre con la subida al poder de los nacionalsocialistas, habían empezado a emigrar al continente americano donde ejercerían una gran influencia sobre el Movimiento Moderno, entre otros Moholy Nagy, Walter Gropius o Mies van del Rohe. Coincidiendo además con una anterior exposición que precedía a ésta, donde ya se orientaba la tendencia de mirar al futuro, valiéndose de las nuevas tecnologías, realizada en la ciudad de Chicago, era la Exposición Siglo del Progreso de 1933. Pero sería Nueva York donde, finalmente, culminaría la apoteósica conquista del "mañana" emprendida en la anterior década y desde donde se mostraría al mundo sus resultados.

El impresionante espectáculo que se organizó en el parque Flushing Meadows, en Queens, permitió que la gente conociese la poderosa imaginación de unos cuantos diseñadores entre los que figuraban Walter Dorwin Teague, Norman Bel Geddes, Henry Dreyfuss y Raymond Loewy. El éxito que estos diseñadores habían obtenido en el campo de la industria durante los años treinta, les otorgó la confianza que necesitaban para mostrar a otros países su visión del futuro (Sparke, 1999: 118).

En este sentido, al margen de la incuestionable valoración que debemos otorgar a algunos de los proyectos e ideas que se gestaron con esta exposición[7], debemos igualmente valorar el que dicho evento fuese concebido con la idea de proyectar ciudades futuras, tal y como la cinematografía se había encargado de escenografiar anteriormente y, sobre todo, con claras reminiscencias de la gran última producción británica, *La vida futura (Things to come).*

Tras el clímax alcanzado a finales de los años treinta, fuera y dentro de la ficción, el esfuerzo creativo dirigido a construir escenografías situadas en el futuro pierde toda su potencia. Durante un largo período de tiempo el mañana acaba siendo, prácticamente, sustituido por la moda y, en lugar de crear o beber de proyectos utópicos, los equipos artísticos se dedican a "escoger", entre lo último aparecido en el mercado, para después "colocar". Así, algunas películas de éxito acaban siendo verdaderos escaparates publicitarios que se extienden a nivel mundial y, por otro lado, como consecuencia directa, dicho esfuerzo creativo vinculado con la arquitectura dejará paso a que el cine asuma una inminente mayor preferencia por el diseño de interiores. El cine con visión de futuro se convierte en la gran pantalla publicitaria de algunos diseñadores y empresas, más que constituir una fuente de inspiración como en épocas anteriores. El punto álgido de esta tendencia interiorista la encontramos a finales de los años sesenta, siendo el diseño espacial (con el viaje a la Luna incluido, ahora ya, fuera de la ficción) y sobre todo de manera más generalizada, el diseño orgánico, los más susceptibles de ser incorporados, por los directores de cine, en vestíbulos y demás estancias que mínimamente connoten una vida más avanzada a su tiempo, aunque a menudo plagada de reverses. No obstante, estos mismos diseños serán incorporados antes que en el cine, muchas veces, en determi-

[7] Raymond Loewy presentó un cohete futurista cuya ruta, NYC-LON, no debe dejarnos indiferentes. Que la conquista del espacio pudiera servirnos para ofrecernos la posibilidad de desplegar otro sistema de desplazamiento en la Tierra, aún mucho más rápido que el de la aviación, debería de, al menos, cuestionarse de cara a un futuro. Quizás deberíamos plantearnos, más que seguir ampliando y construyendo aeropuertos, la posibilidad de empezar a construir bases para el lanzamiento y recibimiento de naves espaciales.

nados edificios que, del mismo modo, alardean de lucir diseños de reciente factura y últimas innovaciones técnicas. La mayoría de estos edificios, que de otro modo son también escaparates fijos distribuidos en todas aquellas ciudades que se presten atractivas para el turismo, serán los grandes hoteles[8] cuyas nuevas funciones museísticas y pseudocientíficas acabarán constituyendo una gran influencia en el cine de futuro.

3. EL DEBATE DE LA MECANIZACIÓN EN EL CELULOIDE

En la época del cine primitivo habría sido la aparición de la electricidad el fenómeno que más contribuiría a crear expectativas de futuro en la sociedad y ello muy pronto se traslada a un sin fin de especulaciones representadas en el cine, sobre todo, referidas al que todo nos lo hagan. Así la electricidad entra antes, de forma masiva, en la pantalla del celuloide que en la mayoría de los hogares de casa. No obstante, casi todos estos films, aunque en tono cómico, tendrán un final desastroso y descontrolado, echando por tierra muchas de las ventajas que supuestamente la electricidad nos podría aportar. Es destacable, entre las fantasías eléctricas, un film animado realizado en 1908 para la casa Pathé del español Segundo de Chomón, *El hotel eléctrico.* En él una pareja acude a un hotel donde todos los servicios, orientados a la atención personal y gracias a la electricidad, han sido automatizados. Es a través de una mesa con mandos que los huéspedes ordenan una acción y ésta es llevada a cabo por sí sola, sin ayuda de ningún brazo mecánico. Gracias al recurso de la animación se muestra cómo unas maletas se introducen solas en el ascensor a toque de mando. Una vez en la habitación, se abren y todos los enseres se van colocando en los armarios y cajones por sí solos. Los huéspedes suben a su habitación y en primer lugar ejecutarán una orden de llamada a la mesa de mandos a través de unas palmaditas y una voz, acudiendo ésta por sí sola junto a ellos. A continuación, entre los servicios personales que podamos ver en el film encontramos: afeitado, peinado, limpiado de zapatos, vestir y desvestir... Sin duda vaga una ilusión hacia la casa domótica, servicios integrados, inteligencia artificial... La mesa de mandos actúa como una máquina superior a través de la cual se establece la comunicación entre el hombre y los objetos, máquinas inferiores, que obedecen a las acciones solicitadas. Para que ello fuera posible se precisaría de control remoto, algo muy complejo en una atmósfera gravitatoria tratándose de objetos tan pequeños. De manera mucho más consciente parece dejarse ver, en el film de Chomón, el eterno debate social entre el mundo mecánico y el mundo artesanal, pues la estética de la máquina y las Arts & Crafts son representadas en un mismo encuadre. Chomón muestra las acciones automáticas que tienen lugar sobre nuestros personajes gracias a la electricidad delante de una pared de fondo pintado con motivos de la flor de la alcachofa. Dicha iconografía floral[9] en tapices, papeles pintados... se había puesto de moda en Gran Bretaña a mediados del S. XIX por el artista, artesano y escritor William Morris, considerado

[8] Un claro ejemplo es el vestíbulo del Hotel Sas Royal (1960) de Copenhague diseñado por Arne Jacobsen, cuya organización de butacas y sofás de la serie *Egg* en torno a las mesas y las grandes cristaleras iluminadas quedarían volcadas en el *hall* de la estación espacial de *2001, Una odisea en el espacio*. Aquí serán las butacas y sofás de la serie Djinn de Olivier Mourgue, de igual estilo orgánico y disposición, junto a similares ventanales, que los del vestíbulo del hotel Sas Royal.

[9] Las alcachofas eran uno de los motivos recurridos por William Morris en el diseño de sus estampaciones, siendo la línea *Alcachofa* popular en las dos últimas décadas del siglo XIX. El grupo de artistas de los Incoherentes, quienes se manifestaba en contra de las artes decorativas en favor del progreso tecnificado y con quienes se ha relacionado a Chomón, habría contribuido a mitificar la imagen icónica de la alcachofa tras que uno de sus miembros, el cineasta Emile Cohl, acudiese a un popular baile de disfraces orquestado por los Incoherentes vestido de alcachofa.

como uno de los padres del diseño. Su amplia actividad profesional es de sobras conocida y entre sus muchas facetas Morris escribiría también una utopía, *Noticias de ninguna parte* (1890), donde proponía, como propulsor del movimiento de la Reforma Social y principal impulsor de las Arts & Crafts, la vuelta al mundo preindustrial.

El hotel eléctrico nace un año después del nacimiento de la *Werkbund*, un año después de que se sienten a debatir sobre racionalidad, normalización, funcionalidad y estética, momento inicial de un largo proceso de madurez que buscará para el futuro consolidar la reconciliación entre el pasado artesanal y el presente industrial. Aunque, se ha de decir que en muchos aspectos esta madurez no será suficiente y, al menos en el celuloide y durante mucho tiempo, se seguirá incidiendo sobre las mismas cuestiones, como puede verse reflejado, por ejemplo, en el desenlace final del film *La vida futura* (1936) que guionizó H. G. Wells. Pues aún realizándose esta película en el año 1936 y trasladándose en el tiempo hasta la mitad del S. XXI, los hombres civilizados del futuro de Everytown continúan manteniéndose en la misma disyuntiva de antaño. Ello queda muy bien ilustrado en el debate público, sobre la conveniencia o no de partir con la nave espacial hacia la Luna, que protagoniza el pueblo ensalzado en una rebelión de la mano de la figura del "artista-artesano" (en quien vemos reencarnado a William Morris) frente al gobernador, descendiente de los ingenieros, y que encarna a la figura del "técnico". Y, es que, no en vano H. G. Wells, también en el plano utópico, treinta años antes se había encargado de replicar a William Morris. Lo hizo con *Una utopía moderna*, escrita en el año 1905, donde ya dejaba constatado su posicionamiento a favor de la ciencia y el progreso tecnológico. En el film *La vida futura*, precisamente se contempla la vuelta al pasado artesanal de los ciudadanos de Everytown en un anterior salto al futuro tras la guerra, en torno al año 1970, bajo la gobernación de un dictador. En este caso no se trata de una reversión voluntaria como la promovida por William Morris. Frente a los detractores del progreso, H. G. Wells deja muy claro que únicamente el tremendismo bélico podría ser el causante de conducir a la civilización a un estado preindustrial. Y tras un largo período de barbarie, que además había mal sobrevivido a la enfermedad maldita, y contagiosa, erradicada mediante la ejecución a tiro limpio de todo aquel que se mostrase zombi, "las alas del mundo" acuden a su liberación. La presentación del "mundo que viene", tras la plasmación de un pueblo agotado y carente de industrias, será brutal. Los aviadores, perfectamente uniformados, se lanzan en paracaídas, desde los aviones de doble cabina, al rescate de los ciudadanos de Everytown. Llegado el momento de la construcción de la ciudad nueva bajo tierra, las máquinas aparecen como las verdaderas redentoras de la humanidad, tal y como Lafargue en el plano utópico, entre otros, anunciara. En la fábrica, las planchas modulares prefabricadas, tras pasar el compuesto químico por un proceso industrial, salen de las máquinas de moldeo listas para ser instaladas. Una máquina con un gran brazo ventosa recoge la plancha y la coloca sobre la estructura del edificio. La forma estructural de la máquina portadora de estas placas prefabricadas hace alusión, claramente, a la forma de un tanque. Con esta alegoría visual, Wells nos lanza un mensaje subliminal: la necesaria reconversión de la energía derrochada por el hombre en las guerras hacia el progreso científico. El tanque de combate, arma de "destrucción", sirve de inspiración a un modelo de máquina industrial utilizada para la "construcción" del hábitat del futuro. Y situados ya en ese presente "futurizado" en el que se ha acabado aceptando el mecanicismo industrial como portador de la felicidad, serán los prejuicios sentimentalistas del artista los que se alzarán en contra del viaje espacial hacia la Luna, un paso en la evolución del hombre que no cree necesario, por lo que conducirá a las masas hacia la rebelión con objeto de destruir la nave cañón, nada más y nada menos que con unos ridículos mazos en mano como úni-

ca arma de destrucción. Y una nave cañón, por cierto, de tan gigantesco tamaño como la mujer esculpida por el artista, la cual yace en su estudio ataviada entre similares andamiajes que los que envuelven a la nave. Nuevamente Wells hace uso de una alegoría visual comparativa de enfrentamiento, el pueblo y su monumento, síntoma de identidad territorial, frente a la humanidad y el viaje espacial o conquista del espacio. Pero como contrapartida paradójica, el artista sí se servirá de todos los medios de comunicación audiovisuales que tiene a su alcance, desplegados a su antojo y voluntad, para emitir su discurso, haciéndose omnipresente de manera simultánea a través de la gran pantalla abierta al público en la plaza central y por todas las demás que se distribuyen por la ciudad en sus distintos formatos. Wells coloca, así, al artista-artesano como rival del técnico, exactamente igual que a su propio rival, William Morris, en el plano utópico.



Fig. 4 – Emisión del discurso del artista en la ciudad de Everytown. Fuente: TDX de la UAB. R. Delgado

Sin embargo, el más alto grado de reconciliación entre arte y técnica que se da en el cine clásico lo encontramos en la escenografía con la que Kubrick se despide en *2001, Una odisea en el espacio.* En esa habitación blanca, repleta de obras de arte clásico y mobiliario estilo Luis XV junto a una nave galáctica, símbolo del progreso logrado por el hombre, pasado y futuro se reencuentran, arte y técnica en un mismo escenario y encuadre. Como si de una máquina del tiempo se tratase, ante un error técnico del cual únicamente el ser humano debe hacerse responsable, el viajero del espacio es enviado al pasado, recordándole el hombre "sensible" que fue, que escuche las voces del pasado y vuelva a replantearse el futuro. En cierto modo, la verdadera esencia del espíritu que vemos reflejado en esta habitación, similar a la de un hotel, es la misma que la de *El hotel eléctrico.*

4. CONCLUSIONES

Si nos basamos en aquellos elementos emergentes del cine primitivo y clásico "de avanzada" que se filtraron de forma impulsiva en los escenarios futuristas con la mera intención de complementar, los cuales se ha podido comprobar que son los más susceptibles de reaparecer de algún modo posteriormente en la sociedad, todo parece apuntar hacia un futuro donde la tecnología se dirigirá fundamentalmente hacia el control de las leyes de la naturaleza. Control atmosférico y medioambiental, necesario para convivir en cualquier lugar por adverso que parezca o impropio que sea, desafiando la gravedad, o creando una propia sobre cualquier superficie suspendida que pueda ejercer de campo magnético, a modo de máquina "suprematista" tal y como la concibiera Malévich, dado que tampoco parece vislumbrarse como objetivo utópico el hallar un planeta que posea las condiciones de vida necesarias para el ser humano. Al menos en las filmografías estudiadas el impulso inconsciente parece decantarse claramente por un modelo de vivienda colectiva, enjaulada y protegida, a modo de complejo hotelero que disponga en su interior, eso sí, de todos los elementos que el ser humano pudiera disfrutar en el ex-

terior y de todos los servicios, no sólo necesarios para la supervivencia, sino también de ocio, culturales, artísticos y científicos. Por tanto, las fuentes de energía sostenibles y renovables, quizás algunas aún por descubrir, y todo aquello que pueda dar vida a un planeta inerte, y si es necesario, la creación artificial del propio planeta en sí como plataforma donde fundar una sociedad, podría tener cabida en un futuro lejano. En el camino proyectado, parece que la conquista del cosmos con objeto de establecerse en otros planetas se complica, pero se abriría una nueva vía por donde quizás la ciencia y el arte se encaminen: hacia la reconversión del espacio impropio en propio, rodeado de una prosémica virtual, sea bajo tierra o en el espacio. El ser humano acepta su imperfección, las máquinas no son las culpables de un posible devenir frustrado. Es más, acepta el progreso científico abiertamente, asumiendo la evolución mecánica de su propia especie en pro de alcanzar una mayor esperanza de vida, mayor conocimiento del mundo que le rodea y ganancia perceptiva. A su vez asume su encuentro con un posible devenir mecánico humanizado, aunque sin renunciar al plano artístico, espiritual y sensible como condición primaria, por lo que sólo se teme así mismo, cuestionando únicamente las "intenciones" de quien posea el poder científico. Y en ningún caso el ser humano estaría dispuesto a perder su identidad, punto en el que sí pudiera abrirse un enfrentamiento y establecerse los límites del progreso.

Bibliografía

Benevolo, Leonardo (2005). *Historia de la arquitectura moderna.* 8ª edición. Barcelona: Gustavo Gili.

Berneri, María Luisa (1975). *A Través de las Utopías*. Buenos Aires: Proyección.

Boccioni, Umberto (2004). *Estética y arte futuristas*. Barcelona: El acantilado 100.

Bravo Gala, Pedro (1998). *Socialismo premarxista.* G. Babeuf, H. de Saint-Simon, S. De Sismondi, Ch. Fourier, R. Owen, P. Leroux, L. Blanc, L.-A. Blanqui, P.-J. Proudhon, W. Weitling. Introducción, selección, traducción y notas de Pedro Bravo Gala. Madrid: Tecnos.

Bürdek, Bernhard E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

Campi i Valls, Isabel (1994). *Història del disseny industrial.* Collecció Massana. Barcelona: Edicions 62.

Clair, Jean (2000). *Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001* (por varios autores). Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1999 (catálogo de la exposición, 2000).

Cooley, Donald G. (mayo de 1936). "H. G. Wells Photographs the Future in his Motion Picture Things to Come" en *Modern Mechanix & Inventions Magatzine*. América.

Delgado Leyva, Rosa (2012). *La Pantalla futurista. Del Viaje a la Luna de George Méliès a El Hotel Eléctrico de Segundo de Chomón. Colección Signo e Imagen*. Madrid: Editorial Cátedra.

— (2008). *El imaginario del mundo futuro en el cine primitivo y clásico (De lo universal al caso singular: El Prat de Llobregat)*. TDX Universitat Autónoma de Barcelona. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Disponible en http://hdl.handle.net/10803/4147

de Long, David G. (2002). *Frank Lloyd Wright y La Ciudad Viviente.* Vitra Design Museum. (Versión española) IVAM, Valencia, catálogo de la exposición: del 20 de junio al 24 de septiembre.

Elena, Alberto (2002). *Ciencia, Cine e Historia. De Méliès a 2001*. Madrid: Alianza Editorial.

Elsaesser, Thomas (2000). *Metropolis.* London: BFI Film Classics.

FERRER, CARLOS (12/03/2006). "Antonio Sant'Elia, el proyecto de la cittá nuova y su influencia en Metrópolis de Fritz Lang (1926)" en *Portal de Arte y Cultura*. Disponible en http://homines.com/arte_xx/santelia/ (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

FRAYLING, CHRISTOPHER (1995). *Things to come*. London: BFI Film Classics.

GUBERN, ROMÁN (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.

GUERIN, FRANCES (2005). *A CULTURE OF LIGHT. Cinema and technolgy in 1920s Germany.* University of Minnesota.

HARDY, PHIL (1995). *The Aurum Film Enciclopedia. Science Fiction.* London: Aurum Press.

HERRANZ, PABLO (1998). *Rumbo al infinito. Las 50 películas fundamentales del cine de Ciencia-Ficción.* Valencia: Midons.

LAFARGUE, PAUL (1998). *EL DERECHO A LA PEREZA* (*La organización del trabajo. El derecho a la pereza. La religión del capital*). Edición crítica de Manuel Pérez Ledesma. Barcelona: Editorial Fundamentos.

LEFEBVRE, THIERRY (2002). *Méliès. Magie et Cinéma*. Espace EDF ELECTRA. Paris Musées. Fundation Electricité de France.

MORRIS, WILLIAM (2000). *Noticias de Ninguna Parte.* Barcelona: Ed. Abraxas.

NORMAN, DONALD A. (1990). *La psicología de los objetos cotidianos.* Donosita-San Sebastián: Ed. Nerea.

Nosferatu, nº 14/15 (1994). "Ciencia Ficción USA, años 50". Patronato Municipal de Cultura, Donostia. Barcelona: Ediciones Paidós.

Nosferatu, nº 34/35 (enero 2001). "Ciencia Ficción Europea". Donostia Cultura.

OLIVARES MERINO, JULIO A. (2003) "*Dark City*: Cuando las urbes sueñan con la postmodernidad". Universidad de Jaén. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/darkcity.html (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

QUARANTE, DANIELLE (1992). *Diseño Industrial 1. Elementos introductorios.* Barcelona: Ed. Ceac.

SÁNCHEZ BIOSCA, VICENTE (1992). *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*. Editorial Imatge. Universitat de València.

SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN (1992). *El cine de Chomón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

SPARKE, PENNY (1999). *El Diseño en el Siglo XX. Los pioneros del siglo.* Barcelona: Blume. (Edición española).

TELOTTE, J. P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press.

THARRATS, JOAN GABRIEL (1988). *Los 500 films de Segundo de Chomón.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.

— (1990). *Inolvidable Chomón*. Editora Regional de Murcia.

TORRENT, ROSALÍA y MARÍN, JOAN (2005). *Historia del Diseño Industrial*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.

VILA, SANTIAGO (1997). *LA ESCENOGRAFÍA. Cine y Arquitectura.* Madrid: Editorial Cátedra (Signo e imagen).

WELLS, HERBERT GEORGE (2000). *Una utopía moderna*. Barcelona: Abraxas.

LA DIFUSIÓN CULTURAL DE LA ARQUITECTURA, LA CIUDAD Y EL PATRIMONIO. POSIBILIDADES, RETOS Y ESTRATEGIAS

Miguel Díaz Rodríguez
Asociación Cultural Ahora Arquitectura

1. Introducción

La difusión de la arquitectura en la ciudad, ha sido habitualmente una actividad ligada a la oferta turística, sin embargo en las circunstancia económicas actuales, son muchos los arquitectos que hemos iniciado actividades culturales en la arquitectura, en la que trabajamos explicando la arquitectura, con la voluntad de transmitir una visión diferenciada de la ciudad, su arquitectura y el patrimonio, basado en la curiosidad, el interés y la vocación de transmitir el valor de la arquitectura, con una mirada diferenciada, en la que descubrir proceso en lugar de imagen y mirar hacia arriba.

También existe una demanda cada vez mayor de visitas temáticas, algunas de carácter técnico o profesional, ya sea para el público general o especializado, que valoran positivamente que sean los profesionales los que participen de manera activa o lideren la actividad, incluso aportando su criterio profesional particular. Más allá de la curiosidad o interés innato, estas actividades están imbricadas en una tendencia cada vez más acusada de comprender el entorno que nos rodea. Ya en 1960 Kevin Lynch enunciaba en "La imagen de la ciudad", un planteamiento similar, y del que podemos sentirnos corresponsales:

> Resultará útil para perfeccionar la imagen de la ciudad adiestrar al observador, enseñándole a ver. A los ciudadanos se les sacaría a la calle (…), convirtiendo la ciudad en un museo animado de nuestra sociedad

A lo largo de esta comunicación vamos a desarrollar las posibilidades estrategias y primeros resultados de actividades realizadas en la ciudad de Madrid, tanto por iniciativas apoyadas por instituciones como otras particulares.

2. Los recursos del arquitecto y la arquitectura

Tanto el punto de vista, formación y desarrollo profesional del arquitecto nos permite delimitar decálogo de recursos sobre los que apoyar el desarrollo de actividades culturales de difusión.

2.1. La formación interdisciplinar del arquitecto

En la formación de arquitecto se relacionan diferentes tipos de enseñanzas, desde las destrezas gráficas, la historia del Arte, el cálculo estructural, características de materiales, física, sociología, etc.

Quizá por ser tan amplia esta formación tiende a ser selectiva, en cuanto a que trabajan con partes específicas, pero tratadas bajo un punto de vista práctico, en el que el motivo de la enseñanza es la transformación de la realidad a través de construcción, capacidad quizá más propia y significativa de la profesión.

Aplicado al ámbito de la difusión cultural, nos permite establecer una visión holística de la realidad, partiendo del análisis a la intervención directa, sin olvidar que son muchos los profesionales de la arquitectura que se especializan tanto en las diversas partes de la formación como en salidas profesionales.

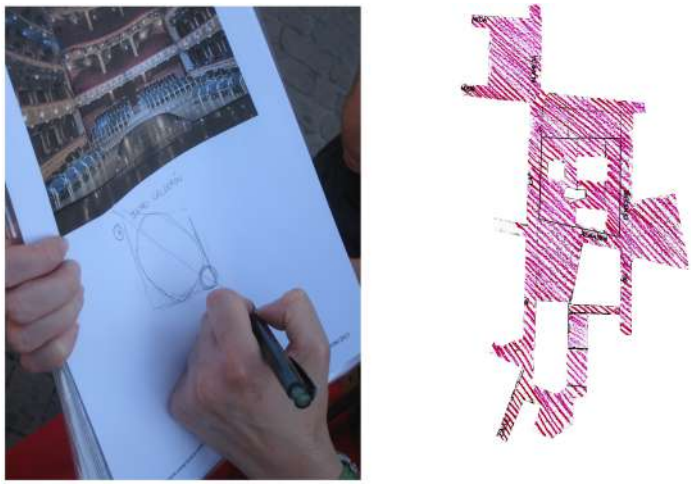


Fig. 1 – Dibujo a mano alzada de Sandra Hernández durante la visita "Lo tuyo es puro teatro. Arquitectura Teatral en Madrid": Fuente: M. Díaz. Esquema para la visita escolar al Caixa Fórum Madrid y MediaLab Prado. Fuente: M. Díaz

2.2. La particularidad de explicar un proceso creativo

La arquitectura como todo proceso creativo hace referencia a diferentes fases, no siendo en general un proceso finalista, aunque la actividad más reconocida de los arquitectos sea la construcción de edificios, en cada una de las fases existen profesionales que pueden aportar sus conocimientos y especialización.

Para transmitir este proceso creativo se hace necesario tanto una exposición de motivos cronológica, como consecutiva, abriendo el abanico de recursos y referencias que utiliza el arquitecto para desarrollar su actividad profesionales, siendo en este caso y cada vez más un punto en común con muchas otras profesiones.

2.3. Las herramientas de comunicación gráficas

El primer acto creativo de un arquitecto, se expresa a través del boceto o croquis, en un proceso que acompañado de los diferentes requerimientos técnicos o normativos se enriquece y complementa, ya sea en planimetrías, maquetas o modelos digitales. Los últimos años, esta última expresión se ha ensalzado como máxima expresión de la arquitectura, quizá enmascarando el amplio proceso.

Sin embargo el dibujo a mano, o esquemático, mucho más intuitivo y cercano a la ciudadanía, sigue siendo un recurso didáctico eficaz, sin ético y a la vez atractivo estéticamente.

2.4. Oportunidad laboral

La situación laboral en los sectores habituales para los arquitectos, ha sufrido un grave retroceso en los últimos, obligando a plantearse otras alternativas laborales y profesionales o bien la emigración a economías más dinámicas. En muchos casos, actividades que se consideraban secundarias han pasado a una consideración

mayor, y con la vocación de convertirse en principales, dando lugar a numerosas experiencias interdisciplinares así como una mayor formación en campos profesionales, como es en este caso el cultural, el turístico o el educativo.

2.5. La demanda de actividades culturales diferenciadas y/o especializadas

La arquitectura, como disciplina artística, forma parte por tanto de los recursos turísticos habituales, sin embargo, y al igual que en otras muchas artes, se ha ido dejando de lado la explicación de los procesos creativos, ya sea por la banalización y mercantilización de arte, pero como indiqué anteriormente, esta demanda está tornando hacía un espíritu crítico, y una demanda más diversificada.

2.6. Entre la profesionalización y el intrusismo

Encontramos dificultades a la hora de ampliar y/o consolidar las actividades de difusión cultural, ya que las diferentes normativas autonómicas, exigen la acreditación como guía oficial de turismo. Sin embargo los exámenes de acceso, están limitados a licenciados en Historia, Historia del Arte y/o Turismo.

En este campo, considero que hay que afrontar la situación bajo dos puntos de vista complementarios, por una parte, la necesaria apertura de las actividades culturales a profesionales, en gran medida por la demanda de actividades especializadas o técnicas, que en ocasiones no son capaces de afrontar de manera satisfactoria. Por otra se precisa que nuevos profesionales dispongan de un reconocimiento oficial, que regule la calidad de los productos que se puedan ofrecer.

2.7. La reivindicación de la arquitectura de los siglos XIX-XX

Consideramos que dentro de nuestra formación como arquitectos hay patrimonios más vinculados a nuestra formación como son aquellos que se iniciaran a finales del siglo XIX y comienzos del XX, donde el salto técnico, tipológico, tecnológico y social acompaño de una manera significativa a la arquitectura, abriéndose a numerosos campos como el de la ingeniería, la arqueología, etc.

Muchos de estos nuevos o posibles recursos patrimoniales, no han sido suficientemente estudiados en otras disciplinas, lo que ha dificultado su preservación e intervención en restauración y rehabilitaciones. En el contexto actual hay una demanda cada vez más significativa para conocer los valores de construcciones ligadas a la industria, a los transportes, a la vivienda obrera o a las manifestaciones culturales más recientes.

2.8. Puesta en valor de la ciudad periférica

En cuanto al hecho urbano, otro de los retos, considerados como propios es la puesta en valor de la ciudad moderna, aquella surgida en torno a los ensanches decimonónicos, en el contexto de la tardía revolución industrial del país. Son muchos los distritos periféricos que precisan de atención, no solo en la recualificación, ordenación y mejora de los espacios y edificios contenidos, sino en la identificación de los elementos más potentes y distinguidos de los mismos, en el que las actividades de difusión pueden tener un papel significativo.

Es una labor en ambos casos compleja, ya que se tratan de elementos patrimoniales no reconocidos, no valorados y expuestos a prácticas urbanísticas carentes de la sensibilidad necesaria.

2.9. La participación y mediación como parte del proceso creativo

En cuanto a los procesos de apropiación de la ciudad, la arquitectura y el patrimonio requieren de una atención especial, ya que se trata de procesos complejos, con múltiples variables, y la formación del arquitecto puede ser de gran ayuda como mediador cultural, tanto por las posibilidades de generar intervenciones, y como generadores y aglutinadores de propuestas.

Para nuestra profesión, trabajar el ámbito de la participación, supone un enriquecimiento muy importante en nuestra formación continua, superando carencias en la formación regulada en conocer de primera mano la realidad, trabajando con aquellos agentes culturales y sociales directamente vinculados a la ciudad, su patrimonio y la arquitectura.

Consideramos fundamental establecer las vías de formación y reconocimiento para los arquitectos como mediadores culturales, así como una mayor consideración como profesionales más allá de la construcción y el diseño.

2.10. La identificación entre ciudadano, ciudad y arquitectura

El patrimonio es un proceso cultural, un procedimiento de apropiación consciente o subconsciente, de manera que un elemento pasa a ser considerado parte de la identidad e historia de un territorio. Una vez reconocido tanto a nivel ciudadano como académico e institucional, podemos iniciar un proceso de difusión con las aspiraciones que consideremos oportunas.

Sin embargo alcanzar esta situación requiere tanto de una sensibilidad, como de la programación de actividades que den a conocer estos elementos, dejando como podía su valoración a criterio del ciudadano o colectividad.

3. Desarrollos y metodologías

Como hemos indicado anteriormente en la arquitectura contamos con numerosas herramientas para transmitir el proceso creativo del arquitecto. Sin embargo más que nunca que impone trabajar con aquellas más cercanas y simplificadas, sobre todo si la intención es alcanzar un acercamiento y participación de la ciudadanía en los procesos anteriormente mencionados.

3.1. La Semana de la Arquitectura del COAM

En cuanto al contexto madrileño, una de las primeras aproximaciones iniciada en el año 2003 y hasta hoy, es la Semana de la Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Esta iniciativa comenzaba una exitosa organización de conjugaba dos objetivos muy claros. El primer lugar, arquitectura explicada por arquitectos, y en segundo lugar enseñar edificios que habitualmente permanecen cerrados al público.

La formación de los guías arquitectos es básicamente un curso impartido por guías profesionales o de acreditada experiencia acerca de cómo dirigirse al público, como organizar la información, como mover un grupo por un edificio, qué recursos emplear, etc. A lo largo de este tiempo ha resultado atractivo para muchos visitantes, la "falta de profesionalidad" es decir, que no se transmita la información de una manera aséptica o repetitiva, sino más cercana y espontánea.

También ha sido muy valorada la transmisión de criterios a la hora de entender o juzgar intervenciones arquitectónicas o urbanísticas. Éste ha sido uno de los puntos más complejos de tratar, precisamente por las implicaciones institucionales que se podrían adjudicar al COAM.

En las primeras ediciones se programaron exclusivamente visitas a edificios, pero una vez "liberalizada" las visitas

guiadas en la Comunidad de Madrid (2009) se inician una serie de rutas temáticas por diferentes barrios de la ciudad. A diferencia de las visitas a edificios, las rutas son un ámbito de mayor libertad para el guía, donde puede conjugar muchos más contenidos y relaciones sobre el tema a tratar. Por otra parte para potenciar el valor social de la arquitectura y la ciudad son el recurso más apropiado por la transversalidad y apropiación de la calle como lugar para el intercambio de información.



Fig. 2 – Imagen de la visita al Instituto Arqueológico Alemán (Colonia El Viso, 1931) en octubre de 2015 durante la XII Semana de la Arquitectura de Madrid. Guía: M. Díaz. Fuente: J. Vallés, coordinador de actividades del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

3.2. Asociación Cultural "Ahora Arquitectura"

En el año 2013 un grupo de arquitectos participantes, fundamos una asociación cultural dedicada a realizar actividades similares a aquellas de la Semana de la Arquitectura durante todo el año, con una mayor libertad de organización, y sobre todo con la intención de explorar nuevas posibilidades laborales, no solo para los miembros, sino para visibilizar el papel del arquitecto en el ámbito de la difusión cultural.

Las posibilidades de organizar actividades sin la tutela o control de una institución como el COAM nos abrió un campo muy interesante, en tanto que la propia institución no ha acabado por comprender el valor de haber acogido y favorecido la creación de un equipo de arquitectos especializados en la difusión de la arquitectura.

Igualmente existen diferentes empresas privadas o profesionales independientes que de forma paralela están desarrollando iniciativas de turismo cultural sobre la arquitectura, pero alejados de la realidad ciudadana, y más centrados en las posibilidades de Madrid como destino cultural para grupos de visitantes extranjeros.

En definitiva Ahora Arquitectura se trata de un experimento, con la voluntad de mejorar y buscar el mejor ambiente para desarrollar actividades. Durante este tiempo hemos comprobado que la combinación de ofrecer actividades apoyadas en patrimonio histórico desconocido, pero a la vez significativo de una ciudad como Madrid, y con el apoyo de instituciones consolidadas genera un amplio interés por parte del público, cumpliendo tanto la función social como cultural en nuestro colectivo. Este es el caso de la ruta por el Madrid árabe: "Restos, vestigios e influencia de Mayrit"[1].

3.3. Un paso más: Educación en Arquitectura

El proceso creativo del arquitecto reúne condiciones más que indicadas para desarrollar recursos didácticos dentro del currículo escolar o en talleres culturales, ya que tiene el suficiente atractivo social, cultural, tecnológico, etc pa-

[1] http://www.ahoraarquitectura.es/tour/tras-las-huellas-del-madrid-arabe-restos-vestigios-y-influencias-de-mayrit/ (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

ra que pueda ser aplicado en diferentes asignaturas, convirtiéndose en una materia transversal. Igualmente muchos colegios o padres ven en los talleres de arquitectura una oportunidad de formación en arte, en valores, etc de cara a la salida profesional, o bien como estrategia para fomentar el mejor conocimiento del entorno construido.

En esta línea en Ahora Arquitectura hemos desarrollado una amplia experiencia de actividades con diversos colegios, acercando de una manera novedosa, patrimonio o entornos urbanos desconocidos, o al menos que se tratan de una manera aislada. El desarrollo de metodologías combinadas de taller más actividad en la ciudad, revela el valor de complementariedad del trabajo en el aula y el caminar como práctica estética y de apropiación del entorno.

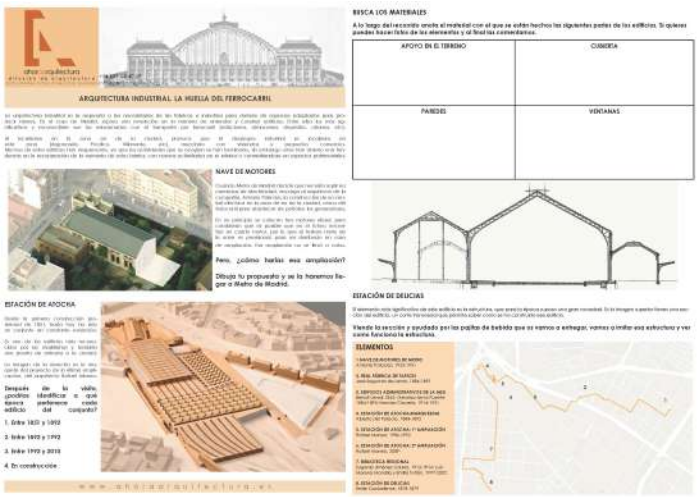


Fig. 3 – Ficha para la visita guiada "La huella del ferrocarril en Madrid" para escolares y familias por la asociación cultural Ahora Arquitectura. Fuente: M. Díaz

3.4. Una apuesta: el patrimonio industrial

El año 2015 se ha designado como Año Europeo del Patrimonio Industrial y Técnico, hecho que consideramos en Ahora Arquitectura una oportunidad trabajar con este recurso. Propusimos un programa de actividades, siguiendo la línea de trabajo iniciada años anteriores con la colaboración del TICCIH-España en la organización de rutas guiadas por el patrimonio industrial de Madrid en el VI Congreso en 2013[2], en el Seminario de Vivienda Obrera de 2014 (Diaz Miguel y Rivera Pablo, 2014) y en el ciclo de arquitectura madrileña de la Biblioteca Regional de Madrid de 2014[3].

Estos fueron las actividades ofertadas durante el año 2015 en la asociación Ahora Arquitectura[4]:

- Visita guiada a la exposición "Inmaterial" + ruta guiada "El Madrid industrial".
- Ruta guiada "Patrimonio Industrial: de los Viajes de Agua al Canal de Isabel II.
- Visita guiada "Contenedores Reconvertidos. Matadero Madrid".
- Ruta guiada "De Príncipe Pío a Las Matas. Arquitectura ferroviaria en línea"
- Ruta guiada en autobús "Paisajes industriales en Segovia".
- Ruta guiada ciclista y peatonal: "Descubre el Eresma en bici".

En el caso de estas últimas actividades nos permitió explorar un ámbito turístico y cultural consolidado como Segovia, donde las posibilidades de perfeccionar las propuestas fueron un reto considerable, revelando el peso de las

[2] http://ticcih.es/wp-content/uploads/2014/08/programa_vi_congreso_ticcih_es.pdf (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

[3] http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=PLEC_Generico_FA&cid=1354249255327&language=es&pageid=1343065588936&pagename=PortalLector%2FPLEC_Generico_FA%2FPLEC_fichaActividad&vest=1343065588936 (Úútima consulta: 6 de diciembre de 2015).

[4] http://www.ahoraarquitectura.es/ano-europeo-del-patrimonio-industrial-y-tecnico/ (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

referencias inmateriales (memoria del trabajo, fotografía histórica, etc) como punto de partida. Sin embargo estas rutas no se llegaron a realizar por no alcanzar el mínimo necesario de inscritos, haciendo necesario más que nunca que las instituciones de hagan cargo de potenciar el conocimiento y valoración de estos recursos patrimoniales.

En este sentido pudimos presentar nuestras ofertas en las I Jornadas de Patrimonio y Turismo Industrial de Segovia durante los días 5 y 6 noviembre de 2015, con la ponencia "Estrategias de difusión del patrimonio industrial. Caso Segovia"[5].

3.5. Una derivada: Paisaje Tetuán

La colaboración con otros agentes culturales o ciudadanos, nos otorga visibilidad y apertura a nuevos recursos y posibilidades de trabajo. En el caso del proyecto Paisaje Tetuán[6], promovido por el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, participamos en la difusión de las actividades, lo que nos ha permitido acercarnos a una realidad cercana, e intensa como es la de la transformación activa de un entorno, trabajando en una realidad horizontal, altamente enriquecedora y generadora de nuevas actividades y proyectos.

Durante la segunda fase del proyecto Paisaje Tetuán desarrollé el programa "2Tetuán-Paisaje-Ciudadanía"[7] donde pude desarrollar de una manera mucho más extensa, las posibilidades de la arquitectura, el arte y el patrimonio como herramientas para la mejora del paisaje urbano, a través de talleres sobre la memoria del paisaje, actividades escolares y encuentro entre profesionales durante 2014 y 2015.



Fig. 4 – Taller sobre la Memoria del Paisaje en la Asociación Vecinal Solidaridad Cuatro Caminos - Tetuán en enero de 2015. Fuente: Asociación Vecinal Cuatro Caminos Tetuán

4. Conclusiones

En cuanto a que las iniciativas presentadas son todavía reciente, si podemos establecer unas primeras conclusiones:

a) Visibilización de la oferta: Buscar posicionar de una manera más clara y diferenciada la oferta, así como buscar socios estratégicos, con los que poder buscar sinergias.
b) Encuentros con profesionales: compartir nuestra experiencia con otros profesionales de la cultural, el turismo, la educación, etc que sirva para establecer una vez más sinergias.
c) Colaboración con instituciones: las instituciones públicas así como fundaciones, tienen que jugar un papel fundamental para facilitar la difusión y conocimiento de las actividades, y que reconozcan en ellas un recurso cultural.

---

5 http://www.turismodesegovia.com/es/noticias/noticias-actuales/232-varios/2030-i-jornadas-del-patrimonio-industrial-en-segovia (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

6 http://intermediae.es/project/blog_del_proyecto_paisaje_tetuan (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

7 https://tetuanpaisajeciudadania.wordpress.com/ (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

Bibliografía

Choay, Françoise (1992). *La alegoría del patrimonio*. 1ª edición (2014). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Arnheim, Rudolf (1975). *La forma visual de la arquitectura*. 2ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Calvino, Ítalo (1993). *Le città invisibili*. 29ª edición. Milán: Arnoldo Mondadori Editore.

Diaz, Miguel y Rivera, Pablo (2014). Puente de Vallecas itinerario por la vivienda obrera de Madrid en Álvarez Areces, Miguel Ángel (ed.), *Actas del Seminario Vivienda obrera en la ciudad industrial del siglo XX. Parla 21-24 de Junio de 2014*. Gijón: TICCIH-España y Editorial CICEES.

Huerta, Ricard (2015). *La ciudad y sus docentes. Miradas desde el arte y la educación*. Barcelona: Editorial UOC.

Jiménez, Pablo (comp.) (2014). *Inmaterial. Patrimonio y memoria colectiva*. Madrid: Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición "Inmaterial" en el Museo Nacional de Antropología.

Lynch, Kevin (2001). *La imagen de la ciudad*. 5ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Morris, A.E.J. (1979). *Historia de la forma urbana. Desde los orígenes hasta la Revolución Industrial*. 7ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pozueta, Julio Comp. (2009). *La ciudad paseable. Recomendaciones para la consideración de los peatones en el planeamiento, el diseño urbano y la arquitectura.* Madrid: CEDEX.

Rasmussen, Esteen Eiler (1959). *La experiencia de la arquitectura.* Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones (2000).

Rossi, Aldo (1971). *La arquitectura de la ciudad.* 10º edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Sainz, Jorge (1990). *El dibujo de arquitectura.* Madrid: Editorial Nerea.

Tonucci, Francesco (1996). *La ciudad de los niños*. 5ª edición. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Venturi, Robert (1966). *Complejidad y contradicción en la arquitectura.* 9ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Zevi, Bruno (1948). *Saber ver la arquitectura.* Barcelona: Ediciones Apóstrofe (1998).

Página web de la Asociación Cultural Ahora Arquitectura. Disponible en http://www.ahoraarquitectura.es/ (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

Presentación de esta comunicación. Disponible en http://paradafacultativa.com/2015/11/16/vii-jornadas-de-arte-y-ciudad/ (última consulta: 6 de diciembre de 2015).

EL PAPEL DE LA PUBLICIDAD Y LAS CAMPAÑAS PUBLICITARIAS EN LA DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO MUNDIAL DE LA UNESCO

Artur Philipe Dos Santos
Aurora García González
CS1-ICOM. University of Vigo
Universidade Senior Contemporánea Porto

1. Introducción

La necesidad de abordar la exposición de los sitios clasificados por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad en las campañas de publicidad está estrechamente vinculada a la definición de lo que es, en suma, una campaña de publicidad, sus objetivos, la evaluación de los resultados, entre otros, pero sobre todo la publicidad en el contexto de la promoción del patrimonio cultural.

¿En qué forma pueden las campañas de publicidad y propaganda ayudar a la lista de patrimonio en el Patrimonio Mundial de la UNESCO desde la Convención del Patrimonio Mundial en 1972, firmado por 186 países? Tanto las autoridades locales y nacionales, como entidades privadas, han emprendido estrategias concertadas para promover su patrimonio natural o cultural, a fin de obtener beneficios económicos en el ámbito del turismo y por lo tanto utilizar los beneficios obtenidos de este sector para el desarrollo posterior de campañas de protección y restauración del patrimonio clasificado.

Existen buenos ejemplos de colaboración entre autoridades locales y nacionales, incluso teniendo como principales actores tanto a la UNESCO como a las principales empresas y marcas.

2. Material y métodos

2.1. Revisión de la literatura. Definición de publicidad

En primer lugar, para presentar el concepto de publicidad en sí, el Código de Publicidad del Estado portugués dispone de una definición propia y muy específico de Publicidad:

> 1 - La publicidad es considerada, a efectos del presente título, toda forma de comunicación realizada por entidades públicas y privadas, en relación con una actividad comercial, industrial, artesanal o profesional, con el propósito directo o indirecto de:
>
> a) Promoción, con vistas a la comercialización o venta de cualquier bien o servicio.
>
> b) Promoción de ideas, principios, iniciativas o instituciones.
>
> 2 - También se considera publicidad cualquier forma de comunicación de la Administración Pública, no prevista

> en el párrafo anterior, que tenga por objeto, directa o indirectamente, promover el suministro de bienes o servicios (Alta Autoridad para la Comunicación Social, 2004).

Gilmar Santos presenta una definición de la publicidad, más centrada en el campo teórico de ciencias de la comunicación:

> La publicidad: es todo el proceso de planificación, creación, producción, colocación y evaluación de los anuncios pagados y firmados por organizaciones específicas (sector público, privado o tercera). En este sentido, los mensajes están destinados a predisponer al receptor a realizar una acción específica (por ejemplo, comprar un producto, abrir una cuenta en un banco en particular se, reciclaje de envases, etc.). Esta acción tiene lugar en el tiempo y el espacio, y se puede cuantificar (Gilmar Santos, 2005).

Resulta interesante hecho de que el patrimonio cultural es probablemente un "producto" para dar a conocer, al igual que otros productos o servicios con sus propias estrategias de publicidad. Ya existen en Portugal, desde hace relativamente poco tiempo, diferentes empresas de publicidad que realizan exclusivamente campañas de publicidad relacionadas con el patrimonio cultural, o dedicadas a la creación de campañas especialmente para los museos, actividades etnográficas y promoción del patrimonio construido, sin haber tomado una parte activa de la divulgación de los sitios clasificados por la UNESCO. Esto permite crear un mensaje publicitario fundado en la creación de una marca fuerte que es distinta y se destaca de otras marcas, que lo hace único, a pesar de que esta singularidad es muy difícil de lograr, como defiende Gabriel Diaz Meyer:

> Hoy en día, la mayoría de las marcas tienden a ser equilibradas en términos de calidad, rendimiento y aspectos técnicos (un fenómeno conocido como mercado convergente). Sin embargo, esto no descarta que una marca puede desarrollar una personalidad que la diferencia de sus competidores. La construcción de una marca fuerte es el desarrollo de una personalidad fuerte y bien definida para la marca, con la que el consumidor puedea sentirse identificadob (Diaz Meyer, Gabriel, 2008).

2.2. Estrategias de campañas publicitarias

La lista de patrimonio de la UNESCO puede resultar una marca fuerte por todos los factores de evaluación que son inherentes a esta distinción internacional (como el requisito esencial de ser un lugar de importancia universal, atestiguado por personalidades creíbles en el campo de la Historia, Arqueología, Arquitectura , cultura, sociología, entre otras especialidades, así como su importancia económica y turística), o incluso si el sitio se encuentra en el proceso de aplicación de la clasificación, será necesario pensar cuáles serán las mejores estrategias para promover el patrimonio de la marca, sus mejores soportes para la publicidad, qué metas o el público objetivo principal…etc.

Mateos Rusillo señala, en este sentido, los pasos que conviene tener en cuenta antes de implementar cualquier tipo de divulgación de campañas de patrimonio cultural:

> Cualquier proceso de comunicación que trata de ser serio y eficaz debe considerar la primera de dos etapas *sine qua non*. La investigación y la planificación estratégica en la primera etapa de la investigación que debe responder a tres preguntas: ¿por qué, qué y quién? Eso significa la justificación de las razones que argumentan la activación financiera, un profundo conocimiento de los recursos que se activan y el público al que se dirigen nuestros esfuerzos (Santos M., Mateos Russilo, 2008).

Metas y objetivos identificados, Mateos Rusillo expone en el segundo paso para la construcción de una estrategia para promover el patrimonio cultural, la planificación de la divulgación:

> La diferencia en la primera etapa del proceso de la justificación y el conocimiento, que ahora entra en una fase de

> reflexión y toma de decisiones estratégicas, respondiendo a tres preguntas: ¿cómo, dónde y cuándo? En definitiva, una reflexión basada en datos de la etapa que debería conducir a: la decisión de utilizar un enfoque particular de la difusión cultural y la mejor manera o medio para transferir de manera efectiva a la audiencia objetivo y la determinación de la estrategia de comunicación que permita la visualización y el contacto final entre el producto final y su público objetivo (Santos M., Mateos Russilo, 2008).

El mismo autor también reflexiona sobre lo que es la estrategia más creíble que seguir para difundir mejor el patrimonio cultural y por lo tanto captar mejor la atención de la audiencia, señalando la campaña de publicidad como una de las estrategias de comunicación que se puede tener en cuenta:

> Sería lo más adecuado para introducir un nuevo producto cultural para el público objetivo, el uso de técnicas y acciones específicas de estrategia de comunicación. Por ejemplo, una campaña de comunicación basada en la publicidad (banners, anuncios de publicidad en los periódicos y la radio local) (Mateos Russilo, 2008).

3. Resultados. Publicidad y campañas de publicidad en la divulgación del Patrimonio Mundial de la UNESCO

Con respecto a la lista de patrimonio, es necesario reflexionar sobre cuáles son las principales instituciones que solicitan la realización de campañas publicitarias, el público objetivo de estas mismas campañas y, por supuesto, cuáles son las formas más comunes de estas campañas y los mensajes que transmiten.

Los primeros organismos en este contexto son las entidades locales, es decir, los municipios, ciudades, administraciones, asociaciones de turismo, hoteles, asociaciones, gremios y federaciones de comercio tradicional y luego las autoridades regionales y nacionales, todos ellos con el objetivo de legitimar la importancia del patrimonio local en el momento de su aplicación por la UNESCO, y más tarde, como garantía de una apuesta comercial de éxito y un patrimonio con fuertes bases para que las futuras generaciones tengan la oportunidad de conocer la historia local a través de monumentos bien conservados.

Un claro ejemplo de la campaña de publicidad, basada en una asociación entre entidades públicas y privadas es una campaña desarrollada en 2007 por la Secretaría de Turismo de la Junta de Castilla y León, con el lema "Castilla y León es Vida". El objetivo específico de esta campaña, nacida de la colaboración entre la Secretaría de Turismo de la Junta de Castilla y León, agencias de viajes, las universidades y los museos, fue dirigirse esencialmente a turistas portugueses, que entienden como un factor importante de la oferta turística y cultural elegir esta provincia por tratarse, hasta la fecha de esta campaña, de la única región europea con siete sitios clasificados como Patrimonio de la Humanidad.

Los recursos utilizados para esta campaña fueron los medios de comunicación, principalmente audiovisuales. En la televisión, fueron transmitidos al menos tres veces a la semana durante un mes, los anuncios institucionales dedicados a esta campaña en la RTP (Radio y Televisión de Portugal); Internet, con información detallada acerca de esta campaña, cuyo lema sigue en pie hoy en día, a través del portal de la oficina de Turismo de Castilla y León (www.turismocastillayleon.com), titulado "Castilla y León es la vida"; en las carteleras urbanas y carteles publicados en la prensa portuguesa.

Otro ejemplo de campaña de publicidad, que tuvo como principal objetivo divulgar un lugar clasificado como marca turística fue la campaña dirigida por el Turismo del Ayuntamiento de Guimarães, cuyo centro histórico se incluyó al 13 de diciembre de 2001, sobre la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, campaña con el

lema "Haz un viaje a la Edad Media y dormir en un castillo en Guimaraes" (Dos Santos, Artur Filipe, 2011), y se desarrolló con los medios de comunicación principales. Destacaron los anuncios publicitarios en los principales periódicos portugueses, comerciales de televisión y conferencias relacionadas con todo el proceso que condujo a la aplicación y la clasificación del centro histórico de Guimarães, considerada la "cuna" de Portugal.

De la misma manera, otro ejemplo de la publicidad, fue el resultado de la colaboración entre el Municipio de Guimarães y el Gobierno portugués, a través de la Secretaría de Estado para la Cultura y la Secretaría de Estado de Turismo, junto con varias entidades privadas relacionadas con la cultura y el turismo en el norte Portugal, que culminó con la organización, en 2012, de numerosos eventos relacionados Guimarães Capital Europea de la Cultura. Las propias iniciativas incluidas en esta exposición "Capital Europea de la Cultura Guimarães" se centraron en gran medida en el patrimonio clasificado, creando otra ventana para la divulgación de los monumentos considerados Patrimonio de la Humanidad. Incluso la propia UNESCO estuvo también al cargo de algunas iniciativas informativas y científicas.

Otro ejemplo lo constituye la ciudad de Oporto, donde las entidades públicas y privadas unieron esfuerzos para formular la solicitud de inclusión del centro histórico de Oporto a la Lista del Patrimonio Mundial. El cuerpo de esta solicitud y posterior elección fue CRUARB (KGI para a Renovação Urbana Ribeira / Barredo), creada en 1974 y abolida en 2003 para dar paso a Porto Vivo SRU - Sociedade de Reabilitação, quien en 2008 publicó un extenso y ambicioso "Plan de Gestión del Centro Histórico del Patrimonio Mundial de Oporto, que incluía, además de un esfuerzo continuo a rehabilitación, un capítulo importante de divulgación, desarrollando así una campaña publicitaria estructurada, resultado de las asociaciones locales, nacionales e internacionales, con iniciativas basadas en el sector científico, cultural, recreativo y el turismo, a fin de dar a conocer el patrimonio elegido, no sólo a la gente de la ciudad y sus alrededores, sino también a los miles de turistas que visitan la ciudad o los que están de paso o hacia al Duero o Lisboa:

> Actividad Cultural
>
> Fotografía: el Centro Portugués de Fotografía ofrece un rico programa de exposiciones.
>
> Archivos: reasentamiento y promoción de los Archivos Comarcales portuarios y el Archivo Histórico Municipal (...).
>
> Exposición: vasto programa de los centros culturales o servicios mencionados anteriormente, así como en la Cooperativa Árvore, en la Escuela Artística de Oporto, en el Mercado Ferreira Borges, el histórico edificio de Aduanas (esto ya fuera del área clasificada, pero situado en el área de protección de del Patrimonio de la Humanidad).
>
> Intercambio europeo: Proyecto Euromint financiado por la Comisión Europea, que reunió a socios de Oporto, de España y de la República Checa. Pensado para el desarrollo de la cooperación en el ámbito del turismo cultural.
>
> Visitas a la ciudad: Visitas de primavera - Alrededor de la Catedral (Hélder Pacheco); Mira-Gaia (Germano Silva); Memorias de un rey (Germano Silva); Un paseo a S. Lázaro (Júlio Couto) (Porto Vivo SRU, 2008).

Esta es la fórmula adoptada por el municipio norteño para dar a conocer el extenso patrimonio clasificado, una estrategia que no ha pasado tanto por las campañas audiovisuales tradicionales, como por un esfuerzo sostenido para desarrollar iniciativas de promoción, así como una atención urgente para informar a los distintos hoteles de la ciudad, las instituciones culturales y empresariales, instituciones académicas, agencias de viajes, entre otros, del calendario de eventos que tienen lugar durante el año y que se refieren a los sitios clasificados.

Otro extraordinario y casi único ejemplo de difusión masiva, marca global, de la lista de patrimonio es la ciudad

de Santiago de Compostela, por todo lo que el simbolismo religioso e histórico ofrece todavía el Camino de Santiago (Camino de Santiago), destacando sobre todo el francés o Camino Primitivo. En ciclos de seis, cinco, seis y once años tiene lugar la celebración del Año Santo Compostelano o Xacobeo, un evento que es ampliamente aprovechado no sólo por las autoridades y organismos públicos y privados Compostela sino por toda Galicia e incluso por toda la España que atraviesa el "Camino". En ese año, las principales campañas de publicidad para dar a conocer la lista de patrimonio de Santiago se intensifican, dentro y fuera de España porque esta efemérides, además de ser una celebración religiosa de las más vivas expresiones de fe en el todo mundo es también un caso civil donde la historia, la cultura y sobre todo la cultura gallega se celebran. Por lo tanto, todos estos hechos son notoriamente objeto de especulación turística. Vigente desde 1991, existe la Sociedad Gestora del Plan Xacobeo, responsable de la ejecución de proyectos de promoción turística y cultural en Galicia y el Camino de Santiago:

La Sociedad Anónina de Xestión do Plan de Xacobeo es una empresa pública dependiente de la Xunta de Galicia, destinada a promover el turismo cultural y la prestación de servicios del Camino de Santiago. Fue creada en 1991 con motivo del Año Santo 1993 (Xacobeo 93) integrado más en la estructura orgánica de la Consellería de Cultura y Turismo.

Las iniciativas de la SA de Xestión do Plan de Xacobeo son promover la prestación de servicios, la red de la vivienda pública, la recuperación del patrimonio de las rutas, arquitectónico y elementos artísticos. A nivel internacional tiene la misión de promover los Caminos de Santiago a través de exposiciones, conferencias, boletines y publicaciones comerciales, así como la promoción de las relaciones entre las asociaciones de amigos del Camino de Santiago en todo el mundo (Xacobeo Galicia, 2011) .

Por lo tanto, como se puede ver en esta cita, esta empresa también tiene la responsabilidad de desarrollar el material de promoción, no sólo de naturaleza institucional o meramente cultural, sino también la publicidad, lo mismo que la creación de *spots* publicitarios u otros soportes, como vallas o incluso sellos invocando el Xacobeo.

En la implementación de las campañas publicitarias de la UNESCO, única autoridad supranacional responsable de la creación de campañas internacionalmente, la institución resulta también un agente activo en cuanto a la promoción del Patrimonio Mundial. Cuando se producen estas campañas, desarrolladas por grandes marcas internacionales, desde ese momento se consideran socios de la UNESCO, galardón que otorga a las cadenas una imagen de confiabilidad y un vivo enfoque social ante los ojos de la opinión pública.

Uno de los grandes ejemplos de la campaña de publicidad llevadas a cabo por una gran marca, orientado a la promoción de los sitios clasificados por la UNESCO fue el que llevó a cabo Panasonic:

> Panasonic potencia oportunidades de negocios Verde/ Con Campañas del Patrimonio Mundial. Panasonic Norteamérica impulsa el lanzamiento de una campaña de publicidad "para poner de relieve el creciente liderazgo de Panasonic en la innovación empresarial verde que mira hacia el 2018, el 100 aniversario de la fundación de su empresa matriz, Panasonic Corporation.

Además de imprimir anuncios, *spots* de televisión con la cantante británica Sarah Brightman lo que hacen es "enfatizar la importancia de perseguir un futuro sostenible y poner de relieve algunas de las iniciativas ecológicas propias de Panasonic". Panasonic, que tiene un nuevo jefe de marketing y branding en América del Norte (Betty Noonan, quien se unió a la marca de Kodak), está promoviendo sus iniciativas verdes para reducir aún más las emi-

siones de CO2, aumentar el reciclaje de recursos, guardar y reutilizar el agua y elevar la conciencia ambiental.

Sus anuncios de 30 y 60 segundos saldrán al aire durante la serie de National Geographic Channel "El Patrimonio Mundial Especial", un programa mensual que explora las maravillas naturales y culturales del mundo, como el Taj Mahal, Machu Picchu, Parque Nacional de Yellowstone y Stonehenge.

La serie de *National Geographic* se desarrolló hasta mayo de 2012 y fue vista en más de 370 millones de hogares a través de la red global de National Geographic Channel, incluyendo los EE.UU. (Brady, Shirley, 2011).

Panasonic, mediante el desarrollo de esta campaña quiso demostrar a la opinión pública de los países en los que la campaña se lanzó, un compromiso ecológico como empresa importante, un esfuerzo claro en la legitimación social y promoción de la marca. La realidad es que la UNESCO también se aprovechó de esta asociación, por no tener que gastar las cantidades de dinero que requieren campañas de este tipo, y por ver revalorizada su imagen mediante la asociación con marcas de renombre, y ver objetos clasificados por este organismo, perteneciente a la Organización de las Naciones Unidas, promovidos a nivel internacional, lo que ayuda mucho a los esfuerzos de divulgación y conservación de muestras únicas de la historia humana y el paisaje natural del planeta.

Otro ejemplo de asociación de marca grande con la UNESCO fue la campaña que llevó a la marca Jaeger - Le Coultre, el International Herald Tribune y la UNESCO a una asociación de tres años, para promover campañas, entre otras iniciativas, esta vez con el fin de conseguir fondos para el preservación de los sitios clasificados como Patrimonio Natural de la Humanidad:

> Jaeger-LeCoultre lanza su segunda subasta en línea para la preservación de los sitios del Patrimonio Mundial.
>
> Después de la campaña de Tiempo del año pasado, la segunda subasta en línea de Jaeger-LeCoultre el 18 de marzo de 2010 será en beneficio de la labor de preservación del Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Este año, la Manufactura está ofreciendo un emblemático y único reloj: uno de los Cronómetros Geofísica de 1958 probados por el escalador profesional Stephane Schaffter y su equipo durante su reciente expedición de Geofísica a la cordillera del Himalaya. Su exitosa expedición culminó con el nombramiento oficial de un pico virgen, Mt Antoine LeCoultre.
>
> Jaeger-LeCoultre lanzó su cronómetro Geofísica en 1958 e hizo solo 1.290 ejemplares. Desde entonces, se ha convertido en una de las piezas más emblemáticas de la historia de la marca, la personificación de los valores de precisión, resistencia y perfección estética.
>
> Jaeger-LeCoultre tiene una asociación a largo plazo con el Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO y el International Herald Tribune, compuesto por una campaña de publicidad internacional de tres años para la promoción de una serie de espacios marinos y los problemas que afectan al Patrimonio Mundial. El objetivo de la asociación es ayudar a defender y proteger los sitios marinos excepcionales que requieran una intervención inmediata. La subasta es una oportunidad para los amantes del reloj y coleccionistas a participar en esta noble causa. (Centro del Patrimonio Mundial, 2010).

Mediante el desarrollo de asociaciones entre la UNESCO con grandes marcas internacionales, la UNESCO ve una manera de obtener fondos esenciales para el estudio del patrimonio y para la preservación y promoción del patrimonio cultural y natural inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, que de otro modo sería muy difícil de obtener, dados los limitados recursos financieros, tanto de la UNESCO como las propias Naciones Unidas.

Para las empresas el beneficio radica en la asociación con una organización que goza de un prestigio mundial, la

comunicación con una institución ya suficientemente probada, así como la revalorización de su nombre ante la opinión pública y en los nichos de públicos más comprometidos con las cuestiones de herencia, turismo cultural y natural, y público con alto poder adquisitivo, es decir, los posibles consumidores de productos elaborados por estas marcas.

4. Conclusiones

En conclusión, las campañas publicitarias son una estrategia que las autoridades locales, nacionales o internacionales tienen en una gran consideración en nuestros días, teniendo en cuenta que se trata de una estrategia que, aunque no es fácil de evaluar los resultados de los campañas, son la rampa para una rápida divulgación de la información sobre el patrimonio entre la opinión pública. El desarrollo de iniciativas meramente culturales o científicas no siempre funciona, ni son suficientes estrategias de relaciones públicas para asegurar la transmisión del conocimiento de la existencia de ese mismo patrimonio. Se trata de un patrimonio que merece la pena visitar, que tiene valor histórico, sociológico y turístico, que conviene potenciar económicamente, y que sólo a través de la planificación de campañas de publicidad específicas, utilizando medios audiovisuales (publicidad urbana, periódicos, radios, televisores, entre otros aspectos) la información podrá llegar al público de una manera más efectiva, creíble y atractiva.

La UNESCO, la organización internacional que vela por la conservación y protección del patrimonio cultural y natural de la humanidad, desde la firma de la Convención para la Protección del Patrimonio en 1972, se centra en la creación de sinergias encaminadas a promover el patrimonio protegido, como una forma de implementar beneficios económicos que permiten la alimentación de los esfuerzos de preservación de ese mismo patrimonio. Las principales marcas, a su vez, tienen la oportunidad de mejorar su imagen en lo que se refiere a la opinión pública, sobre todo ante el público más exigente, el mismo que se preocupa por la preservación de la identidad cultural y natural de los pueblos y la historia de la Humanidad.

Bibliografía

Alta Autoridade para a Comunicação Social (2004). *Código da Publicidade*. Lisboa: Editora Almedina, p. 4.

Brady, Shirley (2011). *Panasonic Promotes Green Business with World Heritage Campaign*. Disponible en http://www.brandchannel.com/home/post/2011/06/10/Panasonic-Green-World-Heritage-Campaign.aspx (última consulta: 19 de junio de 2013).

Diaz Meyer, Gabriel (2008). "Aspectos de la Comunicación Visual y Gráfica en la Comunicación del Patrimonio Cultural" en Santos M. Mateos Rusillo (coord.), *La Comunicación Global del Patrimonio Cultural.* Gigón: Ediciones Trea.

Dos Santos, Artur Filipe (2011). *A Importância da Comunicação na Atribuição, Preservação e Divulgação do Título de Património Mundial no Âmbito da UNESCO aos Centros Históricos Urbanos*. Tese de Doutoramento. Pontevedra: Faculdade de Ciências Sociais e da Comunicação da Universidade de Vigo, p. 170.

Porto Vivo SRU – Sociedade de Reabilitação Urbana (2008). *Centro Histórico do Porto Património Mundial*. Plano de Gestão – Volume III (Anexos). Porto: Porto Vivo SRU

Santos, Gilmar (2005). *Princípios da Publicidade*. Belo Horizonte: Edições UFMG, p. 17.

Santos M. y Mateos Russilo (2008). "Hacia una Comunicación Global del Patrimonio Cultural, o como Potenciar su Uso Fomentando su Preserva-

ción" en Santos M. Mateos Rusillo (coord.), *La Comunicación Global del Patrimonio Cultural*. Gigón: Ediciones Trea, p. 29.

Spot Campaña Xacobeo 2010 - Castellano. "Ahora es cuándo. Galicia es dónde", visto el 2 de noviembre de 2015, en Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=n1i0KsHjk6Y&feature=player_embedded.

Xacobeo Galicia (2011). *S. A. de Xestión do Plan Xacobeo*. Disponible en S. A. de Xestión Xacobeo web page http://institucional.xacobeo.es/es (última visita: 18 de julio de 2015).

World Heritage Center (2010*). Jaeger-Le Coutre Launches its Second online Auction for the Preservation of World Heritage Sites*. Disponible en World Heritage Center web page: http://whc.unesco.org/en/news/595 (última visita: 2 de noviembre de 2015).

LA METRÓPOLI SOÑADA. LA IMAGEN DEL RASCACIELOS EN LA PUBLICIDAD DE LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN DE LOS AÑOS TREINTA

Francisco Egaña Casariego
Universidad de Valladolid

1. Un icono mediático: el rascacielos americano

El final de los años veinte estuvo marcado en la arquitectura de los Estados Unidos por la proliferación de rascacielos, aquellas gigantescas construcciones surgidas en las últimas décadas del siglo XIX en la ciudad de Chicago como consecuencia del empleo de nuevos procedimientos constructivos –fundamentalmente el esqueleto o armazón de acero– y el desarrollo del ascensor eléctrico. Arquitectos como William Le Baron Jenney o Louis Sullivan proyectaron y construyeron en Chicago los primeros rascacielos que alcanzarían algunas décadas después su formulación más mediática en Nueva York con los rascacielos decó, que incorporaron a su estructura ornamentos inspirados en la Exposición de París de 1925.

Y es que hablar de rascacielos en América durante aquellos años equivale a hacerlo de los edificios levantados en la isla de Manhattan. Allí la escasez de suelo edificable determinó el altísimo coste de los solares y, en consecuencia, el crecimiento vertical de los edificios. De este modo los arquitectos se lanzaron a construir edificios cada vez más altos y en periodos de tiempo cada vez más cortos, lo que se vio posibilitado por los avances en los sistemas de construcción, el empleo de elementos estandarizados y una eficiente organización del trabajo. Todo ello derivó en una auténtica "*carrera*" por construir el rascacielos más alto en la que entraron en liza no sólo los intereses de algunas empresas por proyectar una potente imagen de marca, sino también la competitividad entre los arquitectos que los proyectaron. El caso más célebre fue el pulso mantenido entre William Van Allen y Craig Severance, antiguos socios y arquitectos del *edificio Chrysler* y del *Banco de Manhattan* respectivamente, que se resolvió en medio de una gran expectación con el triunfo final del primero gracias a la argucia de ocultar hasta el último momento en el interior del edificio su aguja de remate de más de 50 m de altura (Hughes, 2001: 419-420).

Emblemas de los nuevos tiempos, la sociedad americana seguía con enorme interés la evolución de estas imponentes estructuras de hormigón y acero que llegaron a crecer a razón de varios pisos por semana. El cine y la fotografía dejaron elocuentes testimonios de esta imparable fiebre constructora que ni tan siquiera el *crack* del 29 logró detener, llegándose a erigir en plena crisis uno

de sus más emblemáticos complejos: el *Rockefeller Center*. Algunos fotógrafos, como Lewis Hine, mitificaron a los obreros del *Empire State* suspendidos a centenares de metros de altura sobre grúas o vigas como funambulistas de la era del maquinismo.

Las revistas de arquitectura e ingeniería del Viejo Continente siguieron muy de cerca estas proezas constructivas, y, entre ellas, las españolas. Publicaciones como *Obras*, *Ingeniería y Construcción*, *Arquitectura, A. C.* o *La Construcción Moderna,* dieron cabida en sus páginas al intenso debate surgido en torno a esta nueva tipología constructiva, a la vez que informaban periódicamente de la evolución de las obras y de la terminación de los rascacielos más emblemáticos, como el *American Telephone*, la *Torre del Ritz* o los edificios *Chanin*, *Chrysler* y *Empire State*[1]. En ellas daban cuenta en un tono épico de los datos técnicos de cada uno de ellos, como eran el número de pisos y la altura alcanzada, las toneladas de acero y los millones de ladrillos empleados, la potencia eléctrica necesaria para su funcionamiento, el tiempo récord de su construcción o el presupuesto total del edificio[2].

Todas estas circunstancias convirtieron al rascacielos americano en paradigma de modernidad y de perfección tecnológica y, en consecuencia, en una imagen muy sugerente para la promoción de cualquier producto, y más si tenía que ver con la edificación. De esta forma, este icono de la era moderna asomó por las páginas de las revistas técnicas españolas para configurar un *skyline* imaginario vinculado a la publicidad no sólo de ladrillos, cementos o ventanas metálicas, sino también de instalaciones eléctricas, ascensores, herrajes, cerraduras, y hasta de máquinas de escribir y enciclopedias[3].

La ausencia casi total de este tipo de edificaciones en España obligó a nuestros dibujantes a dirigir su mirada hacia los rascacielos americanos en busca de modelos. Y es que si en Estados Unidos la construcción de edificios en altura fue una constante durante esos años, en Europa estas propuestas –en su mayor parte de un enorme poder creativo– no pasaron del tablero de dibujo de los arquitectos (Quintana, 2006). En lo concerniente a nuestro país, apenas se construyó un edificio de estas características: la sede de la Telefónica en Madrid (1927). Fue proyectada por el arquitecto Ignacio de Cárdenas en colaboración con el norteamericano Louis L. Week, tras viajar a Nueva York para conocer los nuevos sistemas constructivos a partir de estructuras metálicas revestidas de losas de hormigón armado (Cárdenas, 1928: 42-45). Con sus 89 m fue durante muchos años el edificio más alto de Europa, una elevación muy modesta –casi irrisoria– si se compara con los 443 m del *Empire State* o los 318 del *Chrysler*. Pero, más allá del caso de Cárdenas, fueron muy pocos los arquitectos españoles que viajaron a Estados Unidos para estudiar estas construcciones. Entre ellos, los

[1] Todas estas revistas contaban con secciones específicas dedicadas a difundir la noticia de la conclusión de las más importantes obras de arquitectura e ingeniería realizadas a nivel mundial, acompañadas de sus respectivas fotografías.

[2] "Nuevos rascacielos en Nueva York" en *Arquitectura*. N.º 101, septiembre 1927, pp. 325-329; Gallego, 1931: 141-146; y Marchesi, 1933: 485-487.

[3] Son numerosísimos los anuncios publicados en las revistas técnicas españolas de la década de los treinta que recurrieron a la imagen mítica del rascacielos. Entre otros, Cementos Cosmos, Cementos Pórtland El León, Sociedad Aragonesa de Cemento Armado, Ladrillos Titanic, Construcciones Agromán, Construcciones Fierro, Carpinterías metálicas Eclipse, Construcciones metálicas Talleres Zorroza; Calefacción, saneamiento y ascensores R. Nuño, Cerraduras y herrajes P. & F. Corbin, General Electric Refrigerator, Sociedad Ibérica de Construcciones Eléctricas, Anglo-Española de Electricidad, Refrigeradores Electrolux, Ventanas de acero hijos de J. A. Muguruza, Maquinaria para obras Mica, Persianas enrollables herederos de Ramón Múgica, Máquinas de escribir Hispano Olivetti, Editorial Gustavo Gili…

arquitectos-pintores Roberto Fernández Balbuena (1921) y Joaquín Vaquero Palacios (1928 y 1930). El primero publicó a su vuelta en la revista *Arquitectura* un conjunto de notas e impresiones sobre los rascacielos, ilustradas con sus propios dibujos (Fernández Balbuena, 1922: 41-65). Por su parte, el asturiano Joaquín Vaquero pintó y dibujó paisajes urbanos de Nueva York, llevando a cabo durante su segunda estancia en la gran ciudad (1930) la ilustración del libro *New York* del escritor y diplomático francés Paul Morand con 14 dibujos a tinta china y pincel[4]. En esta ocasión acudió acompañado del arquitecto Luis Moya Blanco, que realizó también un conjunto admirable de dibujos de los rascacielos de Manhattan[5]. Pero estos casos resultaron excepcionales entre los arquitectos españoles, mucho más aficionados a viajar por Europa para conocer la nueva arquitectura racionalista que a cruzar el Atlántico para asomarse a la gran metrópoli americana y admirar sus imponentes rascacielos decó.

2. Las fuentes de inspiración: el cine, la fotografía y el dibujo

Si, como venimos señalando, los viajes a Nueva York resultaron excepcionales entre nuestros arquitectos, otro tanto cabría decir con respecto a los dibujantes publicitarios. Esta circunstancia les obligó a inspirarse en modelos visuales como el cine, la fotografía o el dibujo a la hora de idear sus imágenes comerciales, bien sea para atenerse al documento mismo o para dejar volar su imaginación.

Fue el cine el que contribuyó de forma decisiva a enraizar el rascacielos en el imaginario colectivo. Si algunas películas como *Manhatta* (1921), de los fotógrafos norteamericanos Paul Strand y Charles Sheeler, o *Metrópolis* (1927) del alemán Fritz Lang[6], mostraban rascacielos reales o inventados, fue sin lugar a dudas *King Kong* (1933) la película que popularizó y mitificó los rascacielos de Manhattan. La secuencia del enorme gorila agarrado a la torre de amarre para dirigibles del *Empire State* tratando de deshacerse a manotazos de los aviones que le acosaban, constituye una de las más recordadas en la historia del cine. Desde su estreno el 20 de noviembre de 1933 en el cine Tívoli de Barcelona constituyó un éxito de taquilla sin precedentes, lo que se vio favorecido por una intensa campaña de promoción[7].

Más allá de estas imágenes fílmicas de mayor o menor difusión y calado, las revistas técnicas españolas reprodujeron en sus páginas las fotografías de los rascacielos de Nueva York de los grandes fotógrafos del momento, como Charles Sheeler[8]. Sus fotografías de los últimos ras-

---

[4] Tanto la revista *Cortijos y Rascacielos* como *Obras* informaron sobre estos dibujos de Vaquero, reproduciendo algunos de ellos. Véase C. F. S., 1932: 28-32 y Botella, 1933: 280-281. A petición de su autor, esta misma colección de dibujos ilustró el libro Conrad, Peter (1984). *The Art o f the City. Views and Versions of New York*. Nueva York: Oxford University Press.

[5] Sobre los dibujos realizados por estos dos arquitectos en Nueva York véase Montes Serrano, Carlos (2009). "Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930" en *RA*. N.º 11, junio 2009, pp. 57-68. Para los dibujos de Luis Moya en Nueva York véase Capitel y García-Gutiérrez, 2000: 15-19, 34 y 100-101.

[6] La revista *Obras* publicó un artículo de Rafael Martínez en el que abordaba las arquitecturas ficticias de esta película, atribuyendo su ideación a la esposa del director alemán, Thea von Harbou (Martínez Gandía, 1934: 66-74).

[7] http://listas.20minutos.es/lista/cual-fue-la-mejor-pelicula-de-king-kong-356640/ (última consulta: 1 de septiembre de 2015).

[8] Las revistas *Obras* y *Arquitectura* reprodujeron fotografías de rascacielos de Sheeler. Véase *Arquitectura*. N.º 101, septiembre 1927, pp. 325, 327 y 329.

cacielos, tomadas desde perspectivas y puntos de vista inverosímiles, contribuyeron a alimentar la imaginación de los dibujantes publicitarios españoles, en su mayoría anónimos, que recurrieron a ellos como símbolo promocional de los diferentes productos anunciados.

Además de estas fotografías, algunas revistas reprodujeron los dibujos de rascacielos –reales o imaginarios– del arquitecto y dibujante norteamericano Hugh Ferriss[9]. Ferriss había renunciado al ejercicio de su profesión de arquitecto para realizar dibujos para los arquitectos más relevantes del momento y adaptar sus proyectos a las ordenanzas municipales de Nueva York de 1916 (Huyghes, 2001: 431). Estas obligaban al retranqueo de los edificios a partir de una altura determinada y de acuerdo a unas especificaciones muy precisas, derivadas fundamentalmente de la anchura de la calle[10]. De este modo se garantizaba la entrada de luz y aire a las calles y avenidas, evitando su conversión en "*oscuros cañones*", por emplear una expresión muy extendida en la época. Ello originó el característico perfil escalonado de los rascacielos *déco* neoyorquinos, de inevitable asociación con la pirámide maya y el zigurat mesopotámico. En plena edad de oro de la literatura sobre los rascacielos, resultaron frecuentes las comparaciones que identificaban la isla de Manhattan con una *nueva Babilonia*[11] dominada por estos *modernos zigurats*, cuyas terrazas en disminución transformaba Ferris en jardines colgantes, piscinas y campos de golf aéreos (Conrad, 1984: 258).

3. La preeminencia del *set-back* neoyorquino en la publicidad española

Frente al rascacielos prismático de Chicago, Pittisburgh y de otras importantes ciudades norteamericanas, fue el denominado *set-back* o rascacielos retranqueado neoyorquino el que sirvió de modelo para la publicidad española. Una tipología que, por su perfil tan característico, comparaba el escritor Paul Morand con "*escaleras sin barandilla*" (1930: 28).

La revista *Ingeniería y Construcción*, que llevó la publicidad a su cubierta, reprodujo con regularidad en ella ilustraciones a dos tintas –verde y negro– de viaductos, puentes, puertos y rascacielos para anunciar la cementera Cosmos, establecida desde 1924 en localidad berciana de Toral de los Vados. Aunque casi ninguno de ellos esté firmado[12], se trata con seguridad de anuncios realizados por el pintor y escritor portugués José de Almada Negreiros, residente en Madrid entre 1927 y 1932 y cultivador de un estilo muy personal de raíces cubistas y futuristas[13]. Nos interesa traer a colación aquí especial-

[9] Véase "Nuevo edificio del `Daily News´(N. Y.). Arqs. Howells y Hood" en *Arquitectura*. N.º 122, julio 1929, p. 275. Sobre la obra de este singular dibujante, véase Subirats, 1992.

[10] Sobre los efectos de la *Zoning Law* en la morfología de los rascacielos neoyorquinos véanse "La evolución del rascacielos" en *AC*. N.º 6, 1932, pp. 36-38; Weber, 1993: 26; Hughes, 2001: 419 y Quintana de Uña, 2006: 179.

[11] Sobre el tema de la metáfora babélica que planeaba sobre la arquitectura neoyorquina del momento véase Tafuri, 1984: 210-230.

[12] El único anuncio que hemos encontrado firmado –"ALMADA" en la parte inferior izquierda– es el reproducido en el n.º 142 de esta revista, correspondiente al mes de octubre de 1934. La aparición de esta firma en uno de los anuncios y su innegable similitud formal con el resto de dibujos, nos permite atribuir sin la menor duda la serie entera al escritor y pintor portugués.

[13] José de Almada Negreiros (1893-1970) realizó un conjunto realmente magnífico de anuncios para Cementos Cosmos que ocuparon durante años las cubiertas de la revista *Ingeniería y Construcción,* y que ha pasado completamente desapercibido en los diferentes estudios publicados sobre este polifacético artista vinculado a los círculos vanguardistas peninsulares. Por el contrario, han sido objeto de atención y reproducidos en

mente uno de ellos, por evocar la planta de producción leonesa a través una serie de chimeneas humeantes cuya estela alcanza a un rascacielos escalonado neoyorquino, buscando esa mítica asociación[14]. Por su parte, la revista *Obras*, editada por la constructora AGROMÁN, recurrió en más de una ocasión a la imagen del rascacielos para anunciar sus inyecciones automáticas de cemento para la reparación de grietas en los edificios. Uno de estos anuncios muestra en primer término el fragmento de uno de estos colosos[15] (fig. 1).

Su perspectiva extrema –similar a un contrapicado fotográfico– unido a las agujas que lo atraviesan a modo de líneas de fuerza y a los extraños reflejos de un cielo que cabe intuir nocturno, terminan por conferirle un aire futurista[16]. Esta metáfora del rascacielos afloró también en el concurso de portadas convocado por esta misma revista en 1932[17]. Su propósito no era otro que renovar la cubierta, un tanto anodina y repetida con escasas variaciones desde la aparición de su primer número dos años antes. Las bases del concurso establecían que no podría utilizarse para los dibujos sino un único color –además del negro– y contemplaban la posibilidad de recurrir a la fotografía como medio auxiliar[18]. A la convocatoria concurrieron un total de 53 propuestas, algunas de notable interés por su lenguaje vanguardista. Una de ellas –firmada por Félix Ortega Valenzuela– mostraba una audaz composición en la que se conjugaban a la manera de un collage un fragmento de la planta de un edificio, una moderna tipografía y la violenta perspectiva de un *set-back* evocado a través de un escueto trazo lineal contrastando sobre un fondo negro[19]. Otro de los diseños –el de los hermanos Fabre– mostraba unos rascacielos vistos a través de una ventana siguiendo modelos fotográficos americanos reproducidos en algunas revistas técnicas españolas, y por consiguiente, conocidas por nuestros ilustradores (fig. 2).

En primer término, sobre el alféizar de la ventana y perfilándose contra el *skyline* del fondo, apoyaba un cactus, planta muy característica del art decó que se puso de moda en nuestro país desde finales de la década de los

múltiples ocasiones los dos anuncios –firmados en este caso ambos– que realizó Almada para la revista *Arquitectura*, uno de ellos para la empresa de ventanas metálicas *Hijos de J. A. Muguruza* y el otro para *Cementos Cosmos S. A.* Este último, publicado en esta revista entre los años 1929 y 1930, muestra grandes similitudes formales con la espléndida serie reproducida en las cubiertas de *Ingeniería y Construcción*.

[14] Este anuncio al que nos referimos fue reproducido en la cubierta de la revista *Ingeniería y Construcción* de los números 112 (abril de 1932) y 136 (abril de 1934).

[15] Este anuncio apareció regularmente en la revista *Obras* entre los años 1933 y 1934.

[16] No podemos dejar de señalar un cierto parecido entre esta arquitectura ilusoria y el nuevo edificio de la compañía de seguros La Unión y el Fénix Español, levantado en la calle de Alcalá por el arquitecto Modesto López Otero en 1933, el mismo año de la aparición de este llamativo anuncio. Con motivo de la terminación del edificio, la revista *Arquitectura* publicó unas notas explicativas de su arquitecto acompañadas de algunas fotografías –una de ellas tomada precisamente desde un ángulo contrapicado como el del anuncio– que evidencia esta similitud (López Otero, 1933: 326-333).

[17] Véase "Concurso de portadas" en *Obras*. N.º 19, mayo 1933, p. 177.

[18] El concurso fue ganado por el dibujante Guillermo Orive, quien recurrió a la combinación de un fragmento de la planta de una vivienda con una ventana abierta en el ángulo superior derecho de la cubierta que mostraba un fotomontaje a partir de una serie de fachadas arquitectónicas. Véase *Obras.* N.º 22, septiembre 1933, p. 323.

[19] *Obras*. N.º 22, septiembre 1933, p. 318.

veinte. Siguiendo las bases de la convocatoria, la propuesta se completaba con la indicación del título de la revista, el número, el mes y el año, recurriendo para ello a una tipografía de palo seco, reflejo del diseño gráfico vanguardista de la época marcado por la geometrización del cubismo y sus derivados.

Pero volviendo sobre la imagen del rascacielos en la publicidad de las revistas españolas, cabría señalar que estos



Fig. 1 ▲◀ – Anuncio de Inyecciones Automáticas AGROMÁN, *Obras*, nº 15, enero 1933)

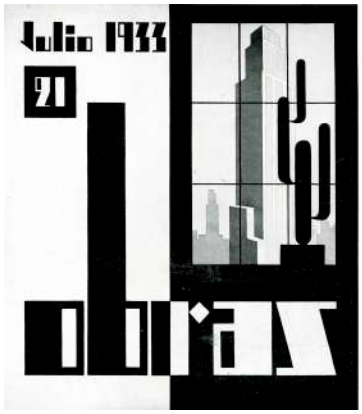




Fig. 2 ▲▶ – Fabre Hermanos, Diseño de portada, *Obras*, nº 19, mayo 1933, p. 319 // Vista del barrio bancario de Nueva York tomada desde un rascacielos, *Obras*, n.º 16, febrero 1933, p. 57

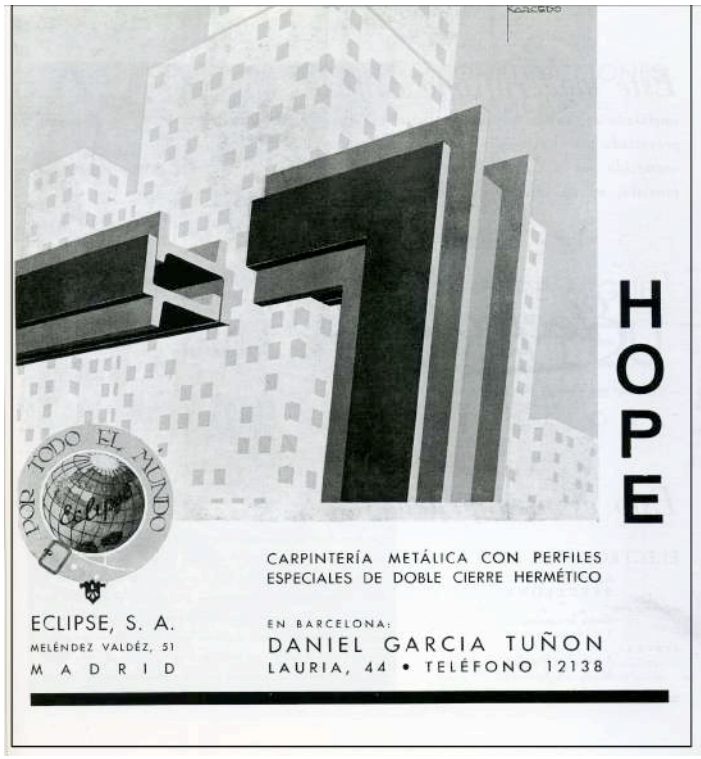


Fig. 3 ▼▶ – Karcedo, Anuncio de carpintería metálica Eclipse, *AC*, nº 11, 1933

edificios, con sus fachadas repitiendo interminables hileras de ventanas, ofrecían una imagen muy sugerente para la promoción de carpinterías metálicas, tan características de la nueva arquitectura. Un anuncio de la firma Eclipse, reproducido a plana entera en la revista *A. C.*, órgano del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para la Arquitectura Contemporánea) resulta uno de los más elocuentes en este sentido[20] (fig. 3).

Estimulados por esas imágenes comerciales de gran potencial persuasivo, surgieron otras muchas de mayor o menor interés plástico. Un anuncio del dibujante Benito Barrachina para calefacciones, saneamientos y ascensores de la casa asturiana R. Nuño abunda en esta iconografía del rascacielos. En él recurre a la repetición de su imagen con un ordenamiento radial para situar en su centro un radiador con el logotipo de la empresa[21]. No deja de resultar curioso –y hasta divertido– constatar que esta imagen tópica del rascacielos escalonado aparezca incluso en algún anuncio de los talleres Zorroza de Bilbao, dedicados a las construcciones metálicas[22]. En él, tras la estructura de vigas metálicas y la grúa del primer término aparecen unos bloques de viviendas de la villa industrial vasca transfigurados –sorprendentemente– en auténticos *set-backs* neoyorquinos, con sus retranqueos tan peculiares. Y es que hasta aquí parece haber llegado la popularidad del *estilo rascacielos*, una tendencia que causó un auténtico furor en la época llegando a influir no sólo en el diseño de arquitecturas ilusorias –emulación de las reales– sino también en el de muebles como escritorios, armarios o librerías, que terminaron por adquirir –esta vez literalmente– la forma de "*escaleras sin barandilla*".

4. Conclusión: una publicidad culta y permeable a la vanguardia

Volviendo sobre las cubiertas de la revista *Ingeniería y Construcción* cabría reseñar, por último, un anuncio de belleza sublime debido al escritor y pintor Almada Negreiros. Muestra desde un punto de vista alto una figura humana de espaldas encaramada sobre una especie de andamio-columpio contemplando los bloques geométricos de algunos rascacielos semejantes a cristales[23] (fig. 4).

Lo interesante de esta imagen es que parece revelar el conocimiento de los dibujos del célebre arquitecto y dibujante norteamericano Hugh Ferriss. En sus dibujos al carboncillo evocaba Ferriss una ciudad utópica y sumida en la oscuridad de la noche, recurriendo en ocasiones a la imagen romántica del observador minimizado y visto de espaldas desde un punto de vista elevado, mientras se alzaban frente a él alineaciones de rascacielos cristalizados. Esta metáfora geológica de la metrópoli, de ascendencia expresionista y amplia difusión en la época, tomó en algunos dibujos de Ferriss la apariencia de un "reino mineral" con los rascacielos reducidos a cristales, como ha advertido Subirats (1986: 114-124). Y algo de ello hay, sin duda, en este anuncio de Almada. Cabría conjeturar que el conocimiento de estos fascinantes dibujos le vino a través de la estrecha relación de amistad que mantuvo Almada durante sus años madrileños con los

[20] Reproducido en los números 11, 12, 13, 14, 15 y 16 de la revista *A. C.,* correspondientes a los años 1933-1934.

[21] Este anuncio apareció regularmente en la revista *Arquitectura* durante el año 1931.

[22] Fue reproducido en la revista *Arquitectura* los años 1930 y 1931.

[23] Este anuncio se reprodujo en la cubierta de la revista *Ingeniería y Construcción* correspondiente, entre otros, a los números 104 (agosto 1931) y 130 (octubre 1933).



Fig. 4 – José de Almada Negreiros, anuncio para Cementos Cosmos, *Ingeniería y Construcción*, n.º 104, agosto 1931, cubierta // Hugh Ferriss, *Glass*, *The Metropolis of Tomorrow*, Nueva York, 1929

arquitectos de la *generación del 25*, con algunos de los cuales –como Rafael Bergamín o Luis Gutiérrez Soto– llegó incluso a colaborar integrando obras suyas en sus edificios[24]. Estos arquitectos admiraban con seguridad la obra de Ferriss a través de su reproducción en revistas españolas o extranjeras, o bien directamente a través del libro compilatorio de sus dibujos, *The Metropolis of Tomorrow*, publicado en Nueva York en 1929.

Podríamos finalizar señalando que la imagen del rascacielos constituyó un motivo recurrente en la publicidad de las revistas técnicas españolas de los años treinta. Más allá de la propia inventiva de los dibujantes publicitarios, sus fuentes visuales e iconográficas fueron el cine, la fotografía y los dibujos. En algún anuncio parece quedar clara la referencia a los dibujos de Hugh Ferriss, escasamente conocidos por entonces en España. Ello vendría a confirmar la idea de que la publicidad aparecida en las revistas técnicas españolas de la época constituyó una publicidad culta y en sintonía con la vanguardia, como correspondía, por otra parte, al perfil socio-cultural de

[24] Almada fue un asiduo de las tertulias de estos arquitectos en los cafés *La Granja el Henar* y *Zahara*. Sobre la vinculación de Almada Negreiros con los arquitectos españoles de vanguardia, véanse Sousa, 1983: 35-37 y 69; Pedro Vicente, 1985: 56-78, en especial 62 y 65; Afonso Ferreira, 2010: 131-132.

sus principales destinatarios: arquitectos e ingenieros. En el primer caso, un estamento profesional en cuya formación en la Escuela jugaba un papel de primer orden el dibujo, por lo que no resulta nada difícil encontrar entre sus miembros a excelentes pintores y dibujantes. Pero también a diseñadores de interesentes carteles y anuncios, merecedores en algún caso de figurar en la antología más exigente de dibujantes publicitarios de la época comprometidos con el arte nuevo.

Bibliografía

Afonso Ferreira, S. (2010). "Almada y España: los embajadores desconocidos" en *Suroeste. Relaciones artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, vol. 2 (traducciones). Badajoz: Indugrafic, pp. 128-137.

Bonet, Juan Manuel (1995). *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.

Botella, Antonio (1933). "Dibujos de J. Vaquero" en *Obras*. N.º 21, julio 1933, pp. 280-281.

C. F. S. (1932). "Admirables ilustraciones para el libro de Paul Morand 'New York' del notable pintor-arquitecto Sr. Vaquero" en *Cortijos y Rascacielos*. Nº 9, 1932, pp. 28-32.

Capitel, Antón y García-Gutiérrez, Javier (2000). *La arquitectura de Luis Moya Blanco. 1904-1990*. Madrid: Electa.

Cárdenas, Ignacio de (1928). "El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid" en *Arquitectura*. Nº 106, febrero 1928, pp. 42-45.

"Concurso de portadas" en *Obras*. Nº 19, mayo 1933, p. 177.

"Concurso de portadas" en Obras. Nº 22, septiembre 1933, pp. 315-323.

Conrad, Peter (1984). *The Art of the City. Views and Versions of New York*. Nueva York: Oxford University Press.

Fernández Balbuena, Roberto (1922), "Los rascacielos americanos" en *Arquitectura*. N.º 34, febrero 1922, pp. 41-65.

Gallego, E. (1931). "Los rascacielos. El récord de altura - la rapidez de la construcción" en *La Construcción Moderna*. Nº 16, agosto 1931, p. 145.

Hughes, Robert (2001). *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

"La evolución del rascacielos" en *AC*. N.º 6, 1932, pp. 36-38.

López Otero, Modesto (1933). "El nuevo edificio de la Compañía de Seguros 'La Unión y el Fénix Español' en *Arquitectura*. N.º 176, diciembre 1933, pp. 326-333.

Marchesi, J. M. (1933). "Los rascacielos americanos. Detalles constructivos y económicos" en *Ingeniería y Construcción*. N.º 129, septiembre 1933, pp. 485-487.

Martínez Gandía, Rafael (1934). "El arquitecto en el cine" en *Obras*. N.º 27, febrero 1934, pp. 66-74.

Montes Serrano, Carlos (2009). "Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930" en *RA*. N.º 11, junio 2009, pp. 57-68.

Morand, Paul (1930). *New York*. Nueva York: Henry Holt and Company.

"Nuevo edificio del 'Daily News' (N. Y.). Arqs. Howells y Hood en *Arquitectura*. N.º 122, julio 1929, p. 275.

Pedro Vicente, A. (1985). "Almada Negreiros. 5 anos em Madrid" en *Almada: compilaçao das comunicaçoes apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em outubro de 1984*. Lisboa: Fundaçao Calouste Gulbenkian, pp. 56-78.

Quintana de Uña, Javier (2006). *Sueño y frustración. El rascacielos en Europa, 1900-1939*. Madrid: Alianza Editorial.

Sousa, Ernesto (1983). *Re Começar. Almada en Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 35-37.

Subirats, Eduardo (1986). *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona: Anthropos.

— (1992). *La transfiguración de la noche (La utopía arquitectónica de Hugh Ferris)*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos.

Tafuri, Manfredo (1984). *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Weber, Eva (1993). *Art Deco*. Madrid: Libsa.

LOS CREATIVOS Y LAS CIUDADES

Romina Cecilia Elisondo
Danilo Silvio Donolo
Universidad Nacional de Río Cuarto
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

1. Introducción

En la ponencia se analizan las ciudades como espacios propicios para la creatividad considerando estudios biográficos de personalidades argentinas destacadas de las ciencias, las artes y la cultura. Se recuperan estudios biográficos previos (Elisondo, 2013; Elisondo, Donolo y Rinaudo, 2013 a y b; Elisondo, en prensa) para profundizar en el análisis de las relaciones entre los creativos y las ciudades. Buenos Aires, Barcelona y Paris son las principales ciudades que aparecen en los relatos y las biografías de los creativos como contextos propicios para la creatividad. Los creativos se acercan y se alejan de las ciudades transformándolas y transformándose en cada viaje, estancia y recorrido.

En la primera parte de la ponencia, se presentan consideraciones teóricas respecto de las ciudades creativas y los potenciales impactos de los contextos urbanos en la creatividad. También se argumenta teóricamente acerca de las ciudades creativas desde perspectivas socioculturales de estudio de la creatividad. Se destaca la importancia de las interacciones sociales en el desarrollo de procesos creativos y se analizan espacios públicos y privados de las ciudades que facilitan construcciones conjuntas de conocimientos, iniciativas y proyectos. Reuniones de cafés, tertulias en algunas casas famosas, como la de Victoria Ocampo, y algunas bibliotecas se configuran en espacios propicios para el desarrollo de ideas y proyectos innovadores en diferentes áreas. Por último, se proponen consideraciones finales y posibles líneas de investigación e intervención orientadas a la promoción de la creatividad en contextos urbanos.

2. Perspectivas sobre creatividad y ciudades

La relevancia social, económica y cultural que la creatividad ha contribuido en la consolidación de un campo de investigación cada vez más diverso, complejo y desafiante. Los estudios no solo se centran en los individuos sino que avanzan hacia consideraciones más grupales, sistemáticas y comunitarias respecto de los procesos creativos y sus impactos en diferentes contextos y culturales. El campo actual de investigación de la creatividad se caracteriza por la multiplicidad de definiciones, enfoques, perspectivas,

voces y metodologías. El campo de la creatividad también es atravesado por el de las políticas sociales, culturales y económicas, las innovaciones sociales y los desarrollos tecnológicos vertiginosos. El tema de las ciudades ocupa un lugar importante en el campo de investigación de la creatividad, especialmente en los estudios contextuales y culturales de los procesos creativos. Desde la perspectiva de la creatividad, las ciudades son analizadas como entornos amplios que configuran espacios y lugares que favorecen el pensamiento y la producción divergente, la innovación y la transformación. Las perspectivas socio-culturales de estudio de la creatividad (Glaveanu, 2010, 2014) ofrecen interesantes argumentos para analizar las ciudades creativas como contextos de interacciones entre grupos y objetos culturales, se entiende que los procesos creativos dependen de las interrelaciones entre sujetos, grupos, objetos y lenguajes culturales. Además, los procesos creativos siempre suponen acciones de los sujetos y los grupos, es decir intervenciones sobre la realidad, los entornos, los objetos culturales disponibles y las nuevas propuestas. Según Glaveanu (2013), la creatividad puede ser comprendida desde un enfoque de las 5 A: Actor, Acción, Artefacto, Audiencia, *Affordances* (posibilidades en los entornos). El modelo de las 5 A pretende reflejar una visión dinámica, compleja, contextual y sistémica de la creatividad que se sustenta en planteos de la psicología socio-cultural. Glaveanu y Tanggaard (2014) también se han referido a la necesidad de incorporar consideraciones sobre identidad creativa en los estudios socio-culturales de los procesos creativos. Los autores consideran a la identidad creativa como el proyecto representacional emergente de las interacciones entre el creador, los otros, las audiencias y las diferentes nociones de creatividad presentes en los discursos sociales. Según los investigadores, es relevante analizar cómo las identidades creativas y las representaciones sobre lo creativo, que siempre son sociales, dinámicos, contextuales y múltiples, pueden facilitar u obstaculizar el desarrollo de la creatividad en diferentes entornos.

La creatividad un tema de interés en las agendas de organismos internacionales como la UNESCO quien propone desarrollar ciudades creativas, promover la creatividad artística y procesos creativos en la educación. La creatividad atraviesa casi todos los temas relevantes definidos para la UNESCO, es un tópico cultural, pero también social, educativo y de las políticas urbanas. Para la UNESCO, la creatividad es un elemento esencial no solo para la vida espiritual, sino también para la vida individual y material de los individuos y los pueblos. Asimismo, creatividad, según la UNESCO, ofrece posibilidades para el diálogo intercultural e igualitario entre diferentes sectores y grupos. La creatividad es un proceso dinámico que reúne tradición, imaginación e innovación. Ofrece a las personas y a las comunidades múltiples canales para explorar los interrogantes acerca de las normas, identidades y expectativas sociales con respecto a los papeles de género y las relaciones que se producen (UNESCO, 2014). Un breve recorrido por la página oficial de la UNESCO muestra la transversalidad de la creatividad en las diversas áreas y políticas definidas por el organismo.

A partir de los planteos de Florida (2002) y el documento inicial de la UNESCO, propuesto en 2004 (UNESCO, 2004), investigadores, políticos y gestores de planificación urbana y social se han interesado con mayor énfasis en el tema de las ciudades creativas. Se han desarrollado numerosos eventos científicos, como por ejemplo Congreso de Ciudades Creativas Madrid 2009, Madrid 2011, Campiñas 2013 y Madrid 2015[1] y

[1] Actas de los Congresos Disponibles en http://www.congreso2013.ciudadescreativas.es/images/atasparte1publicar.pdf
http://www.icono14.es/actas-del-ii-congreso-internacional-ciudades-creativas
http://www.icono14.es/actas-i-congreso-internacional-ciudades-creativas

el Congreso de Creatividad e Innovación en Cáceres 2009, en los que se ha tratado la temática desde diferentes perspectivas y con el aporte de especialistas en diferentes campos. También se han realizado numerosas estudios referidos al tema y su impacto en diferentes contextos geográficos, políticos y culturales (Castello y Ortega, 2014; Araújo, Bernardes y Ramos, 2014; Grossi y Tuca, 2014; Barcenas, 2014).

Desde la perspectiva de Florida (2002) el motor de la economía se encuentra en el sector creativo, es decir en las personas que agregan valor económico a través de su creatividad. Las ciudades que atraen a las clases creativas son aquellas en las que existen muchas alternativas y posibilidades de empleos creativos, alta calidad en equipamiento y dinamismo cultural (lugares ricos en actividades culturales y vida vecinal, lugares tolerantes a la diferencia y ambientes innovadores). Los planteos de Florida han recibido críticas de numerosos sectores especialmente por el enfoque netamente economicista que refleja su postura y la desconsideración de otros aspectos importantes para el desarrollo de la creatividad en las ciudades. Según Galarraga, Luna y González (2013) el modelo económico de las ciudades creativas profundiza contradicciones inherentes a la lógica del capitalismo especulativo generando ciudades exclusivas que refuerzan la fragmentación de la ciudad y de los ciudadanos plasmando una desigual estructura de oportunidades y procesos de mercantilización de la cultura y la práctica artística. Para superar estas contradicciones proponen generar entornos socialmente creativos en las ciudades que movilicen recursos y capacidades de los grupos y promuevan la innovación social y el desarrollo territorial. Resulta socialmente significativo pensar las ciudades creativas como contextos donde los ciudadanos construyen y reconstruyen entornos socialmente creativos donde desplegar sus potencialidades de innovación colectiva. Menchen (2007) también propone una definición de ciudad creativa que integra perspectivas subjetivas y sociales. Según el autor una ciudad creativa es aquella que proporciona a sus ciudadanos las condiciones y el clima propicio para que fluya la creatividad, con el objeto de generar proyectos innovadores que beneficien a toda la comunidad. Estas ciudades logran definir explícitamente el modelo deseado de ciudad, construir redes sociales, formar ciudadanos creativos, favorecer la confluencia de culturas, el acceso a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y la apertura a planes y programas innovadores. Es necesario un análisis crítico de los múltiples y diversos desarrollos teóricos sobre ciudades creativas. Acordamos con Galarraga, Luna y González (2013) en la necesidad de superar los discursos economicistas y técnicos referidos a las ciudades creativas y construir genuinos espacios de creatividad social en los contextos urbanos. Es indispensable reflexionar acerca de los impactos sociales y culturales de ciertas políticas y desarrollos conceptuales que lejos de generar contextos creativos en las ciudades, fragmentan, dividen y excluyen. Se requiere de perspectivas sociales y culturales para comprender y promover ciudades creativas como espacios urbanos ricos, diversos y estimulantes para todos los ciudadanos. En esta línea, se desatacan la importancia de los entornos comunitarios, barriales y culturales que se construyen y reconstruyen en las ciudades.

3. Nuevas lecturas de los estudios biográficos

En la presente ponencia proponemos nuevas lecturas a los análisis realizados en estudios biográficos previos donde investigamos procesos desarrollados por creativos argentinos. Específicamente, en esta ponencia nos interesa indagar respecto de las relaciones entre los creativos y las ciudades que habitaron. En el libro *Estudios de*

creatividad. Las travesías de Alfonsina, de Astor, de Julios y de Marías[2], analizamos la vida de creativos en diferentes campos artísticos, culturales, científicos y sociales, incluimos en la muestra a las siguientes personalidades: Atahualpa Yupanqui, Roberto Arlt, Antonio Berni, Adolfo Bioy Casares, Julio Bocca, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Enrique Santos Discépolo, Bernardo Houssay, René Favaloro, Roberto Fontanarrosa, Joaquín Salvador Lavado (Quino), Luis Federico Leloir; César Milstein, Victoria Ocampo, Astor Piazzolla, Benito Quinquela Martín, Ernesto Sábato, Alfonsina Storni, Leopoldo Torre Nilsson, Marina Esther Traverso (Niní Marshall) y María Elena Walsh (Elisondo, 2013). Luego, profundizamos los análisis de los creativos en campos científicos (Elisondo, Donolo y Rinaudo, 2013a) y culturales (Elisondo, Donolo y Rinaudo, 2013b). En el último estudio biográfico (Elisondo, en prensa) analizamos desarrollos creativos de los siguientes científicos: Cristiane Dosne de Pasqualini, René Favaloro, Emilia Ferreiro, Enrique Gaviola, Bernardo Houssay, Luis Huergo, Gregorio Klimovsky, Luis Federico Leloir; Salvador Mazza, César Milstein, Jorge Newbery, Enrique Pichon Riviere, Osvaldo Alfredo Reig, Jorge Sábato; Eugenia Sacerdote de Luistig, Manuel Sadosky y Mariana Weissman.

En los estudios apelamos a los enfoques teóricos y metodológicos referidos a perspectivas biográficas contextuales de la creatividad (Gruber y Wallace, 1999). Se han construido categorías a partir de las nuevas lecturas de los análisis realizados en las investigaciones señaladas. Las categorías muestran la relevancia de los contextos urbanos en el desarrollo dela creatividad y el papel de los sujetos en la apropiación y re significación de dichos contextos.

3.1. No se quedan quietos…

Los creativos a lo largo de la vida habitan múltiples ciudades reales e imaginarias. Los creativos se desplazan por las ciudades y los países buscando contextos propicios para el desarrollo de nuevas ideas, producciones y vínculos. Las relaciones entre los creativos y las ciudades son dinámicas y complejas, los creativos se mueven hacia entornos más diversos, tolerantes y estimulantes. A su vez, los creativos transforman los lugares que había en contextos más divergentes e inspiradores, porque crean nuevas relaciones, formas de percepciones el mundo y producciones innovadoras.

Tal como sostienen Csikszentmihalyi (1996), Florida (2002) y Tornqvist (2004), los creativos se desplazan hacia ciudades donde existen múltiples oportunidades de desarrollarse en campos y ámbitos específicos

Los análisis realizados en el segundo estudio han demostrado que Buenos Aires y París se han constituido en centros culturales que atraían a los creativos o potenciales creativos. Estas ciudades donde reinaba la diversidad cultural y cierta tolerancia a la diferencia representaron para los creativos espacios propicios para el desarrollo de la creatividad. El intercambio con otros creativos y con *diversidades* culturales y sociales parece haber ampliado los horizontes y las perspectivas de los creadores favoreciendo la creatividad. Las diversidades y los objetos culturales y simbólicos de las ciudades en las que vivían los creativos se han convertido en materias primas para muchas de sus obras, en las cuales pueden observarse *rasgos* porteños y parisinos (Elisondo, 2013: 320).

Los desplazamientos de los creativos a veces son forzosos, muchos han emigrado de contextos desfavorables, como

[2] Libro completo de acceso abierto disponible en http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/10cbadonolo

guerras, crisis económicas, etc., otros han debido exiliarse debió a problemas políticos o *diferencias de perspectivas con los gobiernos de turno.* En otros casos los creativos de desplazan por interés personal o por sugerencia de otras personas, en el caso de los científicos se observa claramente la incidencia de los mentores o tutores en la promoción de viajes académicos a otras ciudades y países.

En las biografías analizadas se observa que muchos de los científicos podrían considerase *bien viajados*, características que parece vincularse estrechamente con la creatividad, en tanto las estancias en lugares diversos ofrecen oportunidades de aprendizaje y de construcción de experiencias culturales variadas (Elisondo, en prensa: s/d).

No quedase quietos parece ser una constante en la vida de los creativos, en diferentes circunstancias y con motivaciones también diversas, los creadores se desplazan por las ciudades construyen en ellas nuevos espacios para el aprendizaje y la creatividad. En las nuevas ciudades que habitan los creativos encuentran diversos lenguajes, imágenes, costumbre y entornos de interacción. Estas experiencias diversas contribuyen de manera significativa en el desarrollo de la creatividad, tal como lo señalan numerosos estudios multiculturales (Leung y Chiu, 2010; Maddux, Adam y Galinsky, 2010; Damian y Simonton, 2014). La diversidad de experiencias culturales vividas en las ciudades ofrecen ideas, perspectivas y recursos variados para el desarrollo de producciones creativas.

3.2. Espacios en las ciudades…

Los creativos estudiados constantemente buscan y construyen espacios para aprender, leer, intercambiar ideas, establecer contactos con personas significativas y expresarse mediante la pintura, la escritura, la música o la ciencia. Bibliotecas, librerías, tertulias, laboratorios y parques son espacios de las ciudades en los que los creativos activamente habitan y comparten con otros de intereses similares. Las ideas, y la creatividad, tal como sostiene Steve Jobs, parecen encontrarse más a gusto en los pasillos, los cafés y los espacios menos estructurados.

Los lugares construidos por Victoria Ocampo, son solo algunos de los múltiples lugares disponibles en Buenos Aires a mediados del siglo pasado para la creatividad y la expresión cultural. El Café Tortoni, la casa de las hermanas Lange, bibliotecas oficiales y populares, peñas y grupos independientes diversos, son también lugares creativos disponibles en el Buenos Aires de aquella época. Desde inicios del siglo pasado, o tal desde antes, Buenos Aires hasta es una ciudad caracterizada por la diversidad y apertura cultural y la disponibilidad de lugares para la expresión artística y social y el intercambio de ideas y proyectos. Además, Buenos Aires integra en sus calles y espacios historias y proyectos, pasado y futuro se conjugan en una ciudad llega de oportunidades para la creatividad. Consideramos a Buenos Aires como una ciudad creativa, en la época de Victoria y en la actualidad (Elisondo, Donolo y Rinaudo, 2013b: 240).

La creatividad se construye y reconstruye en diferentes espacios de las ciudades, no solo en los contextos esperables, escuelas de arte, universidades, conservatorios, sino y especialmente, los procesos creativos se despliegan en entornos no formales y en algunos casos inesperados. Las ciudades ofrecen múltiples espacios para la creatividad, sin embargo depende los sujetos encontrarlos, hacerlos propios, reconstruirlos y generar otros. Es interesan en el análisis de las ciudades creativas considerar el papel de los sujetos en la apropiación de los espacios urbanos.

3.3. El sujeto en las ciudades…

Para la creatividad es importante que existan espacios diversos, ricos y estimulantes en las ciudades, también es

indispensable que los sujetos habiten esto espacios y los reconstruyan en interacción con otros. La creatividad depende de la confluencia de factores subjetivos y contextuales, no caben dudas de que son importantes las oportunidades disponibles en los entornos, no obstante éstas no son suficientes sino no son aprovechadas y resignificadas por sujetos motivados e interesados en desplegar sus potenciales creadores. Identidad, agencia, responsabilidad social y relaciones interpersonales conforman un entramado complejo de conceptos y procesos socioculturales puestos en juego en la construcción y reconstrucción de aprendizajes y entornos creativos. Las personas, los grupos, tienen un papel activo en la construcción de contextos y la contextualización de las oportunidades disponibles en diferentes organizaciones, instituciones y contextos urbanos.

La utilización y generación de *espacios* también es determinante en los procesos creativos, independientemente de las mayúsculas y las minúsculas. Agrupaciones, movimientos, cafés, tertulias, asociaciones vecinales, clubes barriales, instituciones educativas formales e informales son algunos de los espacios usados y generados para el desarrollo de la creatividad. En los estudios destacamos la relevancia de estos espacios y de los procesos de apropiación y transformación que las personas ejercen sobre los mismos. Estos espacios ofrecen a los creadores oportunidades de aprendizaje de conocimientos específicos de los campos y también conocimientos prácticos sobre los modos de desempeñarse en los ámbitos especializados. Además, en estos espacios se generan interacciones con *otros* significativos y se accede a recursos necesarios para la creatividad (Elisondo, 2013: 319).

También es interesante señalar que el desarrollo de la creatividad está vinculado a la participación en múltiples espacios de manera simultánea. Esta participación múltiple se asocia a la apertura a la experiencia, rasgo característico de los creativos (Mc Crae y Greenberg, 2014) La diversidad de experiencias que buscan y construyen los sujetos se relacionan positivamente con las posibilidades de desarrollar la creatividad. Las experiencias constituyen un reservorio de ideas, imágenes, problemas, conocimientos que son activados durante los procesos creativos.

4. Consideraciones finales

En los estudios biográficos observamos que las relaciones entre los creativos y las ciudades deben comprenderse desde perspectivas interrelacionadas, analizando los espacios y potencialidades que ofrecen las urbes, y también los procesos de resignificación, apropiación y reconstrucción que realizan los sujetos en cada contexto urbano. Los creativos y las ciudades se reconstruyen gracias a las acciones de los sujetos y sus interacciones en diferentes espacios. Los enfoques socioculturales de estudio de la creatividad brindan interesantes herramientas para comprender las relaciones entre los sujetos, los grupos, los contextos y los artefactos culturales que circulan durante los procesos creativos. Estas relaciones están mediadas por lenguajes, historias, procesos de agencia y de construcción de identidades individuales y colectivas.

Interesa pensar a las ciudades como conjunto de espacios diversos potencialmente creativos para los ciudadanos y reconocer que ciertos contextos urbanos resultan más propicios para la creatividad. Aquellas ciudades que promueven perspectivas diversas, experiencias variadas y toleran las diferencias parecen ser las más propicias para el desarrollo de procesos creativos en diferentes áreas de conocimientos. Asimismo, las ciudades que ofrecen espacios para la interacción con grupos, historias y estéticas variadas amplían las posibilidades creativas de los ciudadanos.

Los creativos construyen relaciones complejas con las ciudades, las redefinen, transforman y complejizan. Los creativos, de diferentes campos y ámbitos, se desplazan

por las ciudades en busca de espacios para desarrollar la creatividad. Las relaciones entre los creativos y las ciudades son dinámicas. Atracciones y rechazos, partidas y regresos, inmigraciones y emigraciones caracterizan a los vínculos entre los creativos y las ciudades. Ni las ciudades, ni los creativos son los mismos luego de estos vínculos, los contextos urbanos se transforman gracias a los creativos y éstos desarrollan su potencial gracias a los espacios que ofrecen las ciudades.

Bibliografía

Araújo, Elionar; Bernardes, Jeuel y Ramos, Fernando (2014). "Proposta de Elementos Arquiteturais para o Sistema de Gestão de um Espaço Organizativo: Desenvolvimento da economia criativa no Brasil sob o enfoque sistémico" en *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*. Volumen 9, pp. 85-112.

Barcenas, Curtis. (2014). "El Cluster y la Ciudad Creativa: ¿Alternativas para una Política Cinematográfica en la Ciudad de México en la Convergencia Digital?" en *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*. Volumen 9, pp. 23-46.

Castello, Andrea y Ortega, Marcelo (2014). "Uma comunidade vulnerável, a necessidade de desenvolver conceitos para serviços aplicados a dispositivos móveis e um método: 'Magic Thing'" en *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*. Volumen 9, pp. 113-126.

Csikszeenmihalyi, Mihalyi (1996). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención.* Paidós: Barcelona.

Damian, Rodica y Simonton, Dean (2014). "Diversifying Experiences in the Development of Genius and their Impact on Creative Cognition", en Simonton, D. (ed.) *The Wiley Handbook of Genius.* Chichester: John Wiley y Sons, pp. 375-394.

Elisondo, Romina (2013). "La creatividad en personas comunes. Potencialidades en Contextos cotidianos" en Donolo, D. y Elisondo, R. (eds.) *Estudio de Creatividad. Las travesías de Alfonsina, de Astor, de Julios y de Marías.* (pp. 47-390). Sociedad Latina de Comunicación Social: Tenerife. Disponible en http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/10cbadonolo (última consulta: 19 de octubre de 2015).

— (en prensa). Creatividad y Ciencias en Argentina. Un estudio biográfico contextual. *Revista Ciencia, docencia y tecnología*.

Elisondo, Romina; Donolo, Donolo y Rinaudo, María (2013a). "Procesos creativos en ciencia: Houssay, Leloir y Milstein" en *Revista Fundamento de Humanidades*. Volumen 26, pp. 99-114. Disponible en http://fundamentos.unsl.edu.ar/pdf/articulo-26-99.pdf (última consulta: 29 de octubre de 2015).

— (2013b). "VICTORIA OCAMPO, CREATIVA… Desde la atalaya en Mar del Plata" en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Ciudades Creativas*. Disponible en http://congreso2013.ciudadescreativas.es/index.php/es/ (última consulta: 10 de octubre de 2015).

Florida, Robert (2002). *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. Basic Books: New York.

Galarraga, Auxkin; Luna, Alvaro y González, Sandra (2013). "Cultura y creatividad en la nueva economía urbana. Evidencias, discursos y críticas" en *Revista de Dirección y Administración de Empresas*. Volumen 20, pp. 33-55.

Glaveanu, Vlaud (2010). "Paradigms in the study of creativity: Introducing the perspective of cultural

psychology" en *New Ideas in Psychology*. Volumen 28, pp. 79-93.
— (2013).Rewriting the language of creativity: The five A's framework en *Review of General Psychology*. Volumen 17, pp. 69-81.
— (2014). "The Psychology of Creativity: A Critical Reading" en *Creativity: Theories-Research-Applications*. Volumen 1, pp. 10-32.
Glaveanu, Vlaud y Tanggaard, Lee (2014). "Creativity, identity, and representation: Towards a sociocultural theory of creative identity" en *New Ideas in Psychology*. Volumen 34, pp. 12–21.
Grossi, Ángela y Tuca, Marcos (2014). "Inclusão e Cidadania Digital no Brasil: a (des) articulação das políticas públicas" en *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*. Volumen 9, pp. 69-84.
Gruber, Howard y Wallace, Doris (1999). "The case study method and evolving systems approach for understanding unique creative people at work" (pp. 93-115) en Sternberg R. (ed.) *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press.
Leung, Ángela y Chiu, Chi-yue (2010). "Multicultural experiences, idea receptiveness, and creativity" en *Journal of Cross-Cultural Psychology*. Volumen 41, pp. 723–741.
Mc Crae, Robert y Greenberg, David (2014). "Openness to Experience" en Simonton, D. (ed.) *The Wiley Handbook of Genius.* Chichester: John Wiley y Sons, pp.222-243.
Maddux, William, Adam, Hajo y Galinsky, Adam (2010). "When in Rome…learn why the Romans do what they do: How multicultural learning experiences enhance creativity" en *Personality and Social Psychology Bulletin*. Volumen 36, pp. 731–741.
Menchen, Francisco (2007). *Descubre tu creatividad en tu tiempo libre. IV Congreso Internacional de ocio joven*. Disponible en http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte07/Seccion6/6.%20Menche%C3%A7Ponencia.pdf (última consulta: 19 de octubre de 2015).
Törnqvist, Gunnan (2004). "Creativity in time and space" en *Geografiska Annaler*. Volumen 86, pp. 227-243.
UNESCO (2004). *Ciudades Creativas: fomentar el desarrollo social y económico a través de las industrias culturales*. Disponible en http://portal.unesco.org/culture/es/files/23947/11097017581Ciudades_Creativas_Espagnol.doc/Ciudades%2BCreativas%2BEspagnol.doc
— (2014). *Igualdad de género, patrimonio y creatividad*. Disponible en www.unesco.org/new/.../CLT-LibroGeneroPatrimonioBORRADOR.pdf

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE CIUDAD. BURGOS EN LA MIRADA DE LOS VIAJEROS ILUSTRADOS Y ROMÁNTICOS

Montserrat Espremans Baranda
Universidad de Burgos

1. Introducción

Este trabajo se propone analizar el proceso de construcción de la imagen que se ha proyectado de la ciudad de Burgos a partir de la revisión de los testimonios recogidos en los relatos de los viajeros ilustrados y románticos que se acercaron hasta este territorio.

Los libros de viajes constituyen una fuente documental imprescindible para estudiar la configuración de la imagen de una sociedad, una región o una ciudad. De toda la literatura de viajes, nos referiremos exclusivamente a los relatos escritos en primera persona y resultado de una experiencia viajera real, cuyo objetivo es tanto describir los escenarios recorridos, como transmitir vivencias y sensaciones personales sobre una realidad, para ellos contemporánea y para nosotros, solo historia (Chaves, 2012). Como consecuencia de esa contemporaneidad se encuentran mediatizados por tópicos e ideas preconcebidas. Por ese motivo quizás sean los textos que mejor reflejen la subjetividad que caracteriza el proceso de construcción de los imaginarios colectivos. De entre ellos, los relatos ilustrados y, sobre todo, los románticos han proyectado las imágenes más arraigadas sobre nuestro país, sus pueblos y sus costumbres.

En el caso de Burgos numerosos viajeros se han acercado a la ciudad desde la Edad Media por su estratégica posición en el entramado viario peninsular, que le confiere un carácter de ciudad de paso mantenido hasta la actualidad. Su afluencia y motivaciones varían en función de las circunstancias económicas y políticas del país y de la propia población burgalesa y abarcan desde las razones religiosas, políticas y militares, a las económicas, culturales y, desde finales del siglo XIX, también de ocio y descanso. La práctica totalidad dejó elocuentes testimonios de su paso por la ciudad castellana y de las impresiones que su semblante causaron en sus espíritus.

Los aspectos que atrajeron se repiten de manera insistente a lo largo de los siglos. Entre todos ellos destacan los elementos monumentales. Ya desde la brillante etapa socioeconómica de las centurias XV y XVI, viajeros como Laling, Cock o Navaggiero destacan la Catedral, de cuya factura, este último admite que es "grande y buena" (Navaggiero, 1983: 80-83; Morel-Fatio y Rodríguez Vil-

la: 1879)[1]. A finales del siglo XVII se acercan a Burgos franceses como Jouvin o la baronesa d´Alnoy (Aulnoy le Jumel de Barneville, 194?: 54 y ss). De nuevo la Catedral es el centro de sus atenciones, de la que sobresalen su monumentalidad, las agujas, el cimborrio y la Capilla de los Condestables. Otras creaciones góticas y renacentistas merecen cálidos elogios. Tal sucede con la Cartuja y Las Huelgas que, junto con el Palacio de los Velasco, se describen como "edificios soberbios". Sus escritos también traslucen el interés del mundo barroco por el desarrollo urbano, su trazado y ornamentación. Burgos es, en este sentido, una ciudad muy valorada. Entre los elementos que adornan la ciudad se destacan los jardines y los arcos de Santa María y Fernán González (García Simón, 1999: 80). Estas menciones también serán constantes a lo largo de los dos siglos siguientes, si bien, la impresión en el ánimo de los viajeros irá variando según las épocas y sensibilidades.

Este estudio se articula en tres apartados. En el primero analizamos la percepción ilustrada. En un segundo momento se aborda la visión romántica, estableciendo comparaciones entre ambas y, para finalizar, se plantean unas conclusiones finales. De todos los aspectos que consideraron nuestros visitantes se han tenido en cuenta los monumentos, el entramado urbano y los elementos de carácter inmaterial más destacables. Con todo el conjunto trataremos de pincelar el recorrido de la proyección burgalesa hacia el exterior y hacia sí misma desde el siglo XVIII.

1.1. La mirada ilustrada

La actividad viajera conoció un impulso significativo en Europa a partir del siglo XVII, alentado por su consideración como instrumento de aprendizaje. El viaje ilustrado, heredero del *Grand Tour* inglés, considera que lo aprendido debe ser puesto a disposición del propio país (Guerrero, 1990: 31). No obstante, sus testimonios deben analizarse con cierto recelo, ya que como señala Alberich, este afán por aprender iba acompañado, muy a menudo, de grandes dosis de impertinencia y un prurito de superioridad (Alberich, 1977: 10).

En Burgos la Catedral sigue sorprendiendo por su monumentalidad, pero la búsqueda de equilibrio propia del momento histórico influye negativamente en la sensación que produce. Su profusa decoración es valorada peyorativamente como una característica de regusto morisco. Esta opinión comparten los franceses E. de Silhouette, el duque de Saint-Simon (García Simón, 1999: 84-86), el italiano afincado en Inglaterra, Baretti (Baretti, 2005: 580) o el alemán W. Humboldt (Humboldt, 1998: 59-61). A pesar de este parecer bastante generalizado, entre los ilustrados europeos también encontramos quienes alaban y ponderan sus cualidades artísticas. Para el barón de Bourgoing, el gótico de nuestra Catedral, además de tener una arquitectura imponente, es "una elegante obra maestra" (Raventós, 2006: 233-250). Igualmente, el inglés Henry Swinburne trasluce su admiración comparándola, incluso, con la Catedral de York, para él, paradigma del gótico europeo y no duda en considerar a la de Burgos como "uno de los edificios más magníficos de este estilo" (Swinburne, 1787: 260; Freixa, 1993: 117).

Se aprecia una diferencia entre ilustrados europeos y españoles, tanto en la percepción global del edificio como en la opinión acerca de su decoración. Los españoles,

[1] Según la nota de Felipe II y la jornada de Navarra "Jornada de Tarazona hecha por Felipe II en 1592 pasando por Segovia, Valladolid, Palencia, Burgos, Logroño, Pamplona y Tudela, recopilada por Enrique Cock, Archero de su Magestad, Notario y Escribano Público". Precedida de una introducción, anotada y publicada de Real Orden por Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa. Madrid, M. Tello, 1879, 4.º Disponible en www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmn/1927582598.pdf (última consulta: 10 de diciembre de 2009).

debido a la pervivencia del gusto por lo gótico y la tolerancia por la disparidad y fusión de estilos, no acusan al edificio de falta de equilibrio y armonía. Tampoco les parece que su decoración resulte impropia, sino, más bien, sostienen que por su calidad artística aporta un valor añadido (Bosarte, 1804: 257-262). Así, en palabras de Ponz, el interior y sus capillas están "llenos de cosas dignas de alabanza" (Ponz, (1972) [1788]: 23-29 y 37). Este autor atribuye a Miguel Ángel la Virgen con el Niño de la Capilla de la Presentación, obra de tal calidad, "que por sí sola, justificaría un desplazamiento a la ciudad".

En un segundo plano, se mencionan principalmente las Huelgas, el Arco de Santa María y la Cartuja de Miraflores (Jovellanos, 1999: 178) cuyos sepulcros son considerados magníficos, una obra "tan perfecta, esmerada y grandiosa", que supera a la del sepulcro de los Reyes Católicos en Granada, según el Padre Flórez (Flórez de Setién, 1824: 280). Los testimonios de los autores españoles traspasan nuestras fronteras y llegan a lectores viajeros que los utilizan posteriormente en los relatos de sus viajes. Así, Humboldt ofrece una detenida descripción del sepulcro de Juan II en la Cartuja, a partir de un texto de Antonio Ponz, donde él mismo reconoce que no llegó a acercarse de visita. Sin embargo, el Arco de Santa María no recibe el mismo tratamiento en los españoles y que en los extranjeros. Mientras que para los primeros se trata de una puerta monumental historiada que contribuye a la enseñanza del pueblo, la mente clasicista de los ilustrados extranjeros lo cataloga de "feo y aplastado", de "mal gusto, abigarrado y extraño". Por el contrario, entre estos extranjeros sí gozan de gran aceptación otras dos construcciones más acordes con las directrices estéticas imperantes, se trata del renacentista Arco de Fernán González (Nougué, 1982: 138-139) y del Teatro Principal "pequeño, pero de mucho gusto" (Humboldt, 1998: 64). Por lo que se refiere al conjunto urbano, es relevante el consenso a la hora de valorar positivamente la combinación del elemento vegetal y del río, que se traduce en la proyección de una idea de ciudad adecuada para el paseo y el descanso que permanece hasta la actualidad.

Se destaca la frondosidad y abundancia de arbolado, que llevan a Baretti a dedicarnos una de sus contadas observaciones positivas: "fuera de la ciudad hay algunos paseos públicos muy agradables porque dominan un romántico paisaje embellecido por el rápido y ruidoso río Arlanzón, que atraviesa un puente de piedra muy bien construido" (Baretti, 1770: 288). Ponz corrobora esta opinión y llega a afirmar que si se siguen plantando árboles, Burgos llegará a ser "una de las ciudades más frondosas y apetecibles de España" (Ponz, (1972) [1788]: 101).

A medida que avanza el tiempo, la visión ilustrada "filosófica", sin renegar de lo clásico, abre camino hacia una valoración más positiva de los testimonios medievales (Freixa, 1993: 114-117). Este hecho repercute positivamente en la proyección de los monumentos de nuestra ciudad, dado sus importantes ejemplos góticos y tardogóticos. En los primeros años del siglo XIX quienes transmiten su visión son, principalmente, los autores franceses que pertenecen o vienen acompañando al ejército napoleónico, como Laborde, la duquesa de Abrantes, Blaze o Amade.

De nuevo, la Catedral es el edificio que capitaliza el interés, hasta el punto de ser calificada de obra maestra sorprendente o "magnificencia, ejecutada con infinita delicadeza" (duquesa de Abrantes, 1838: 45). Su monumentalidad y la belleza de sus agujas serán una constante. Para la duquesa de Abrantes "las torres están labradas con adornos de capricho" y son una "obra de fineza y ligereza". El interés que el edificio despierta en Laborde le lleva a ilustrar su relato con una vista de la catedral inspirada en un grabado anterior realizado por Du Hamel (Negro Cobo y Payo Hernánz, 2000: 15). La Cartuja adquiere mayor protagonismo que en el siglo anterior,

reflejo de ese interés creciente por lo gótico y se la incluye entre los edificios más bellos de España (Duquesa de Abrantes, 1838: 39-42). El Hospital del Rey y Las Huelgas tampoco escapan a su mirada que los califica como "bellos edificios".

La impresión de la ciudad en cuanto a su urbanismo y amueblamiento es por lo general positiva. Según los testimonios más favorables, la Plaza Mayor es "grande, adornada con balcones y bien construida", donde se edifican casas "bastante agradables". Al igual que en épocas anteriores se insiste en la gran cantidad de plazas, jardines y fuentes que adornan las calles. En la misma línea, el arrabal de Vega continúa recibiendo epítetos como "grande, divertido, deleitoso, por los muchos jardines y paseos que tiene". También se valora positivamente la perspectiva de la ciudad desde el horizonte con sus torres, dibujando un perfil gótico (Laborde, [1826] 1997: 406-408). Podemos afirmar que, en general, Burgos agrada a estos visitantes de principios del siglo XIX. Incluso, algunos viajeros la sitúan por la calidad de sus monumentos y del conjunto urbano, entre las principales ciudades españolas, digna de competir con cualquiera de ellas, excepto con Granada (Abrantes, 1838: 46).

En estos momentos se advierte cierta insistencia en la mención de figuras histórico-legendarias, como Fernán González, el Cid y doña Jimena, cuya leyenda se conoce con detalle y se recuerda en los relatos. Laborde elige para ilustrar el relato de su viaje a España una imagen del sepulcro del Cid en San Pedro de Cardeña y otra del Arco de Fernán González (Negro y Payo, 2000: 53). Se les hace depositarios de los antiguos y admirables valores que se les atribuía a los castellanos, tales como honestos, valientes y orgullosos. La ciudad se presenta asociada a sus héroes, como ejemplo de lo que fue y de lo que, según algunas miradas foráneas, irónicas y tristes ante lo que ven sus ojos, nunca volvería a ser (Abrantes, 1838: 96). Se potencia, de esta manera, la exaltación de la figura del Cid, ya comenzada por los franceses siglos antes y, con el tiempo, asumida por los propios españoles (fig. 1).

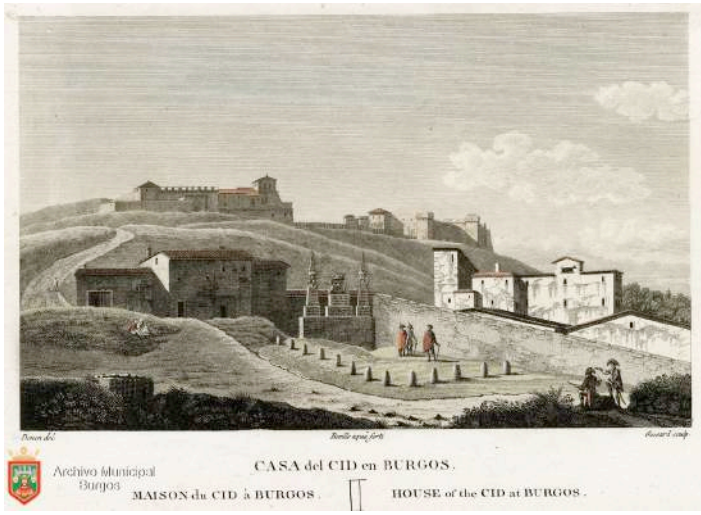


Fig. 1 – Vista del Solar del Cid y del Castillo, 1820. Fuente: AM-Bu, FO-23123-63

1.2. La mirada romántica

Desde los últimos decenios del Siglo de las Luces y hasta 1830, aproximadamente, se fueron diluyendo lentamente los principios racionalistas. A partir de ese momento se produce un vuelco en la mirada hacia España (Gómez y Ortega, 1988: 31 y 65). Comienzan a cautivar sus históricas reminiscencias árabes y orientales, su arte y el paisaje agreste. Los románticos persiguen lo que consideran primitivo y auténtico y que España aún conserva (Majada, 1996: 9-10). Seducen el orgullo y la hidalguía, tan risibles para los ilustrados, el carácter abierto que se les supone a los habitantes y, tras la expulsión de los franceses, la indomabilidad de un pueblo frente al invasor. De manera que los románticos nos incluyen entre sus lugares de referencia, precisamente por las mismas razones que tanto desagradaban a los ilustrados. Crearán "la imagen romántica de España"

(Calvo, 1995: 19), plagada de tópicos e inexactitudes, pero perdurable hasta épocas muy recientes.

Algunos de nuestros románticos se unen a la visión romántica extranjera, como los pintores Pérez Villamil o Regoyos (García-Romeral, 1997: 12). Otros, sin embargo, como Ayguals de Izco, Larra, Modesto Lafuente o Mesonero Romanos, la rechazan (Mesonero Romanos, 1993: 130). En general, el romántico español no se permite idolatrar un pasado que le había traído hasta una realidad no deseada. Por esa razón, observa desde una perspectiva regeneracionista (Díaz, 2002: 94). Hacia finales del siglo XIX, según Pascual Soler (Soler, 2006: 106), España ya no es el país que visitaron Ford, Gautier o Davillier, pero la imagen romántica había calado de tal manera que era la que seguían buscando y esperaban encontrarse los viajeros extranjeros.

En este contexto, la Catedral, su monumentalidad, sus torres y su ornamentación, se ensalzan aún más, llegando, en ocasiones, a caer en el delirio. Así mismo, se valora la superposición de estilos en el mismo edificio, que resulta ser ahora un factor más de seducción por su singularidad y exotismo. H. Regnault (1868-1870) lo expresa muy gráficamente: "sobre un pilar gótico se encuentra ornamentación renacentista de gran finura; una ojiva es compañera o vecina de un arco de medio punto…" (Brey, 1964: 19). También Béguin valora este aspecto al afirmar que lo realmente impactante de la Catedral es la "imponente variedad de su conjunto" (Béguin, 1852: 65; Ford, 1981: 210 y ss.).

Otros cargan sus relatos de emoción, de poesía. Así, Gautier va mucho más allá y la califica como "inmensa madrépora, joya femenina, prodigio, frondosa…" (Gautier, 1858: 38). La religiosidad también aflora en estos viajeros. Ozanam, hombre de Iglesia, a la vista del templo, bendice a Dios por haber puesto sobre la tierra el poder de la fe, único capaz de erigir semejantes obras (Ozanam, 1906: 35). Los relatos de estas impresiones alimentan las opiniones de los futuros visitantes. Viajeros posteriores, aún sin el entusiasmo de Gautier u Ozanam, se expresan con emoción sobre su mezcla de estilos bien avenidos. Entre los más renombrados están Davillier y Doré. Sus relatos y grabados contienen referencias explícitas a Gautier y siguen su misma línea de exaltación (Davillier y Dorée, 1949: 855 y ss.). También son conocidos visitantes Baxter, Dumas o Andersen, quienes resaltan la belleza de la panorámica burgalesa (Baxter, 1852: 261; Dumas, 1847:127-128; Andersen, 1862: 291), o el abad Godard (Godard, 1862: 25), quien considera a la Catedral como "un vasto poema que habría que estudiar en todos sus detalles".

Si Davillier deja traslucir sus lecturas de Gautier, E. de Amicis cincuenta años después, es aún más transparente. Al describir el templo en 1872 reproduce comentarios del autor francés cuando compara las puertas de la sacristía con las del Baptisterio de Florencia (Amicis, 2002: 101). En la misma línea se desenvuelve el resto del texto, lleno de entusiasmo y admiración. Incluso quienes no comparten en absoluto el fervor de estos viajeros encuentran algún elemento relevante, como Poitou (Poitou, 1869: 417), que alaba el trabajo artístico del trascoro.

La admiración de los románticos por este monumento se hace extensible a la Casa del Cordón, al Monasterio de Las Huelgas y a la Cartuja de la cual el escéptico Béguin califica de "verdadero santuario artístico" (Béguin, 1852: 71). Igualmente, se continúa valorando positivamente las características urbanísticas de la ciudad, como el barrio de Santa Clara, "esmaltado de señoriales edificios del siglo XVI con patios suntuosos". Del resto de los elementos, el Arco de Santa María recibe las mayores atenciones. Su estructura y su empaque ornamental ya no producen sensaciones desagradables como ocurría con los ilustrados. Ahora, para Gautier resulta ser "una puerta asombrosa, cargada de símbolos históricos" (Gau-

tier, 1858: 50). A medida que avanza el siglo, la reproducción de imágenes aumenta su importancia en las publicaciones y se incorporan nuevas panorámicas del templo catedralicio, entre las que destacan la perspectiva desde la margen sur del Arlanzón, en la que se representan el puente y el Arco de Santa María, sobre los cuales asoman, majestuosas, las agujas de la Catedral. Esta imagen es la que acompaña el relato del viaje por España del barón Taylor. Igualmente, representaciones semejantes aparecen en la obra de Chapuy (fig. 2) y en el relato de Béguin, quien publica un dibujo de Rouage.



Fig. 2 – Vista del Espolón y la Catedral. Chapuy,183? Fuente: AM-Bu, FO-25504

De manera que, a finales del siglo XIX, el templo metropolitano tiene una imagen firmemente afianzada dentro y fuera de España. Amador de los Ríos en 1888 proporciona un dato que corrobora el alcance de su proyección. Afirma que su armoniosa fábrica ha sido y es tantas y tantas veces "justamente encomiada de propios y extraños de todos los tiempos y lo será de las generaciones venideras" (Amador de los Ríos, 1888: 399). Es tal la identificación del binomio Burgos-Catedral, y tan generalizada la aceptación de la grandeza del edificio gótico, que encontramos relatos en los que se mencionan estos aspectos sin haber siquiera visitado la ciudad. El francés Lyonnet, viajero que cruzó Burgos en 1896 sin detenerse, dedicó en las páginas de su libro unas palabras ilustrativas: "… saludo al pasar a Burgos, triste y fría, pavesa de esplendores pasados, cuya catedral maravilla de las maravillas, aunque de estilo un tanto ampuloso, pertenece a la historia del mundo" (Lyonnet, 2005: 128).

El mundo romántico es el mundo burgués, de ahí que el conjunto urbano, escenario de su cotidianidad, interese especialmente a estos viajeros. Así mismo, constituye uno de los elementos más apropiados para obtener una impresión del "color local". La Casa Consistorial se menciona para aludir a los restos del Cid y a la Plaza Mayor. Algunas viviendas particulares llaman la atención por su calidad. Como curiosidad, diremos que a Ford le agradan numerosas viviendas particulares y, en lugar destacado, recomienda la visita a la Casa Miranda, de la que pondera "su soberbio patio" (Ford, 1981: 207-219). De igual manera, admira el Espolón y la moderna manzana que se ha construido en el paseo, siguiendo el trazado del antiguo recinto amurallado. Para este inglés, Burgos es un ejemplo afortunado de "vieja ciudad castellana".

Pero en general, la impresión que causa el conjunto es contradictoria. La admiración hacia el patrimonio no es óbice para que se desaten las críticas hacia otros aspectos urbanos. El caso más paradigmático es Ozanam. Este francés, amante de la historia burgalesa, pincela una ciudad que "podría ser francesa" (Ozanam, 1906: 14-30). Observa buenos puentes sobre el río, miradores en las viviendas, un gran paseo, el Espolón, adornado de estatuas y árboles, una plaza porticada, algunas calles con buenas casas y palacios de patios con columnatas, buenas puertas y cristales en las ventanas… para acabar diciendo que esta aparente prosperidad no es más que un engaño. Detrás se esconden el abandono, espacios de-

siertos y escombros, en definitiva, ausencia de progreso. Según sus conclusiones, Burgos sólo es valioso por su historia, sus ruinas y sus riquezas artísticas.

Sin embargo, un aspecto que continua siendo bien valorado por los forasteros, incluso por los más críticos, es la abundancia de plazas y paseos que airean el entramado urbano. Bégin, censor hacia todo lo burgalés, reconoce la existencia de bonitos y agradables paseos, especialmente los que conducen a la Cartuja y a Las Huelgas (Béguin, 1852: 60 y 71). En los albores del siglo XX, la frondosidad de los árboles y la existencia de paseos como el de La Isla o El Espolón continúan asombrando a viajeros. Amador de los Ríos inicia el relato de su estancia en Burgos con las sensaciones que le produce la perspectiva de la ciudad desde la estación de ferrocarril (Amador de los Ríos, 1888: 373-380 y 394). Según él, para el viajero que llega a Burgos por primera vez, "esa perspectiva no puede ser más vistosa, más agradable ni más lisonjera".

En la segunda mitad el siglo XIX un aspecto ya apuntado, adquiere una relevancia especial. Los románticos se recrearon en las leyendas de los héroes castellanos situando, muy por encima de todos, a la figura del Cid. Su opinión no ha variado sustancialmente de la de los viajeros de las primeras décadas de siglo, pero sí su exaltación, alcanzando un máximo grado de identificación héroe-ciudad. Algunos escritores manifiestan abiertamente la intención de acercarse a Burgos para visitar dos hitos, la Catedral y los restos del Cid y gran cantidad de viajeros se refieren a Burgos como "la ciudad del Cid". Es el caso de Dumas. A medida que se acerca cuenta la historia del personaje y, una vez llegado, no menciona el nombre de Burgos, sino que comenta que entraron en "la patria del Cid a las cinco o seis de la mañana" (Dumas, 1847: 127-128).

No se desaprovecha la oportunidad de referirse al héroe, "cuya gloria llena el mundo", ya sea en el Ayuntamiento, en la Iglesia de Santa Gadea o en el Solar del Cid, del que se dice que "es un solar muy pequeño para tan gran hombre". En la Casa Consistorial los viajeros muestran una decepción general ante las cenizas del héroe, depositadas en una urna de madera de nogal, "de esas que sirven para guardar té, en una miserable capilla" (Ford, 1981: 207-219). Quizá uno de los más entusiastas sea Ozanam. Relata con precisión la vida y milagros del Cid, afirmando que Burgos es, ante todo y por encima de todo, "la ciudad del Cid", y es tal su admiración que entiende como una profanación de su memoria el hecho de que "por dos reales, una persona insignificante destape una pequeña caja y te muestre sus huesos" (Ozanam, 1906: 25). Todos los visitantes románticos que podríamos citar conocen y exaltan la figura de este personaje. Incluso el escéptico Poitou es conocedor de las versiones de Corneille (*Le Cid*) y Guillem de Castro (*Las mocedades del Cid*). Es tal la admiración que le provoca que, tras once páginas dedicadas al tema, finaliza su relato cidiano con la expresión "¡Los dioses se van!" (Poitou, 1869: 477), manifestando que de la estirpe de estos grandes hombres ya no queda nada en Castilla.

Esta identificación ciudad - héroe se generaliza también entre los españoles, pero en este caso, transformándolos en héroes nacionales. Burgos es para Amador de los Ríos, "tierra fecunda en leyendas, acaudalada en tradiciones", yendo más allá cuando afirma "que le palpita el corazón al recordar la grandeza que ostentó en otros tiempos y de la cual aún guarda huellas". Invoca las sombras de sus dos "augustos" héroes, Fernán González y el Cid, como "númenes protectores".

Entramos en el siglo XX con la imagen exterior de Burgos ya confeccionada. La imagen que permanecerá en las retinas y en las mentes a lo largo de todo el siglo XIX, será la de antigua ciudad próspera, de grandes gestas, atestiguadas por su riqueza artística, pero venida a menos hasta llegar a la miseria, al abandono y a la indigencia. Entre esas glorias destacan las figuras de Fernán González y, sobre todo, del Cid, que se afianza como

insigne castellano, personaje emblemático de la ciudad y al que se considera padre de la nación española.

Resulta ilustrativo el relato de la estadounidense K. L. Bates, impregnado de tópicos y nostalgia. Llega a Burgos en 1901 con un único propósito, visitar la Catedral en la ciudad del Cid. Una vez ante el edificio, encontramos de nuevo exaltación, aunque ya más contenida. Queda impresionada por "el monstruo de las catedrales españolas", a la que considera "llena de grandezas y del terrible peso de su antigüedad, santidad y belleza, en cuyas capillas… la muerte conserva la condición de escultura", y donde no deja de referirse a la figura del Cid. Establece una triada de catedrales en España, la burgalesa, junto con las de Toledo y Sevilla, con cuyo esplendor es, para esta viajera, muy difícil de competir, aún, reconociendo la calidad de otros conjuntos catedralicios, como es Palencia (Lee, 1901: 15 y 384). Años más tarde, el libro de W. Starkie, con un tono menos romántico, pero más novelesco, repite las dos referencias obligadas, la Catedral y el Cid (Starkie, 1937: 50-57, 166 y 188). Ni uno ni otro aporta novedad alguna.

A partir de estos momentos se observa en los libros de los viajeros extranjeros la presencia, casi absoluta y agobiante, de la Catedral (Jürgens, (1992 [1925]: 106) (fig. 3). Mientras tanto, el resto de los edificios artísticos apenas recibe atención y, en la mayoría de los casos, ni se mencionan, simplificándose de esta manera el panorama artístico local. En cuanto a la ciudad, estos relatos destacan únicamente su importancia histórica, sin menciones al conjunto urbano, plazas o jardines. Igualmente, los monumentos situados fuera de la capital permanecen, en gran medida, desconocidos, por ser la ciudad y su impronta gótica lo que más seduce. De manera que, tal y como afirmaba Lampérez:

> Hay en todos los países cierto número de monumentos cuya fama no sólo está acreditada y extendida, sino que constituye algo tan genuino y característico que no es posible separarlos del nombre de la ciudad donde se levantan…Tal sucede también con Burgos y las agujas o flechas de su catedral (Lampérez, 1904: 351).



Fig. 3 – Consolidación iconográfica de Burgos. Alrededor de 1900. Fuente: AMBu, FO-24816

Conclusiones

La revisión de los testimonios expuestos permite señalar las siguientes conclusiones:

1ª La fama de los dos grandes iconos locales, la Catedral y el Cid, proyectó una imagen de Burgos como ciudad histórica y monumental en los países con más tradición viajera desde el siglo XVIII, Francia, Gran Bretaña y Alemania. Son precisamente los viajeros románticos de esas nacionalidades quienes contribuyeron en mayor medida a esa propagación. En particular los autores franceses, quienes ponderaron las maravillas del templo catedralicio hasta límites próximos al misticismo. Igualmente, la visión romántica de la leyenda cidiana, repetida y exaltada, permanece para la posteridad gracias a la pervivencia de estos testimonios.

2ª Como consecuencia, Burgos queda asociado y, de alguna manera, atrapado en el binomio Catedral-Cid ante

los ojos ajenos y ante los propios. Esta larga tradición de reconocimiento foráneo influye decisivamente en los propios burgaleses, que progresivamente irán considerando esta herencia como uno de sus elementos patrimoniales más valiosos. El mismo tratamiento recibe el Cid, elevado a icono nacional y emblema del legado inmaterial burgalés.

3ª Por ende, la ciudad se vinculará a valores históricos que la identifican, aún en la actualidad, asociada a una época histórica muy concreta, el Medievo, a pesar de la profunda transformación experimentada, especialmente, el desarrollo decimonónico de su casco antiguo, que la dotó de un área moderna, con calles rectas y numerosas plazas de nuevo trazado. Por lo que respecta al elemento vegetal, no sólo se conservan las arboledas y parques tradicionales, sino que se crean nuevas zonas ajardinadas y se reforestan espacios, afianzando su perfil de "ciudad arbolada".

4ª Derivado de esta pervivencia, el listado inicial de monumentos identificativos de la ciudad permanece inalterable a lo largo de las décadas, por lo que resulta difícil ampliar el catálogo de recursos patrimoniales de primer nivel y de especial singularidad. Los intentos de propagar una imagen de urbe contemporánea y de asociar la ciudad con otro tipo de patrimonio topan con el arraigo de la idea asimilada e interiorizada desde siglos atrás. Tal y como ha ocurrido con los Yacimientos de Atapuerca, a pesar de su calificación como Patrimonio de la Humanidad y de las millonarias inversiones en el "Sistema Atapuerca", con un presupuesto inicial de más de 73 millones de euros (*ABC*, 2006: s/f).

Bibliografía

Amador De Los Ríos, R. (1888). *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Burgos*. Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía.

Amicis, E. (2002). *Diario de viaje de un turista escritor*. Col. "Cómo nos vieron". Madrid: Cátedra.

Andersen, H. C. (1862). *In Spain.* London: Richard Bentley.

Alberich Mariné, J. (1977). "Los curiosos impertinentes. Nota de lectura" en *Ínsula, Revista de letras y ciencias humanas*. Núm. 372, p. 10.

Aulnoy Le Jumelle De Barneville, M. C. (194?)). *Viaje por España, 1679*. Madrid: La Nave.

Baretti, G. (2005). *Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*. Barcelona: Reino de Redonda.

Bosarte, I. (1804). *Viage artístico a varios pueblos de España. Tomo I, Burgos, Valladolid y Segovia*. Madrid: Imprenta Real.

Brey Mariño, M. (1964). *Viaje a España del pintor Henry Regnault, 1868-1870*. Madrid: Castalia.

Calvo Serraller, F. (1995). *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid: Alianza.

Chaves Martín, M. A. (2012). "El viaje y sus relatos. Una aproximación a la construcción de la imagen de la ciudad histórica" en *Icono 14*. Vol. 10, nº 2. pp. 57-83.

Cultura impulsa el proyecto cultural y científco "Atapuerca, cultura de la evolución". Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-08-2006/abc/Cultura/cultura-impulsa-el-proyecto-cultural-y-cientifico-atapuerca-cultura-de-la-evolucion_1422872616299.html# (última consulta: 10 de abril de 2015).

D. Felipe II de Castilla, IV de Navarra. Disponible en http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmn/1927582598.pdf (última consulta: 10 de diciembre de 2009).

Díaz Larios, L. F. (2002). "Visión romántica de los viajeros románticos" en *Romanticismo 8, los románticos teorizan sobre sí mismos*. Actas del VIII Congreso, SaluzzoIlCapitello del Sole, 22-23 de marzo de 2002. Centro Internacional de Estudios sobre Ro-

manticismo Hispánico "Ermanno Caldera" p. 94. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_8/larios.pdf (última consulta: 12 de abril de 2011).

Dumas, A. (1847). *De Paris à Cadix. Impressions de voyage*. Paris: Garnier Frères editeurs.

Flórez De Setién Huidobro, E. (1824): *La España Sagrada*. Tomos XVII y XXVI. Madrid: Ed. José del Collado.

Ford, R. (1981). *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*. Madrid: Turner.

Freixa, C. (1993). *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*. Barcelona: Serbal.

García Simón, A. (1999). *Castilla y León según la visión de los viajeros extranjeros, siglos XV-XIX*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura. Junta de Castilla y León.

Gautier, T. (1998). *Voyage en Espagne. 1843*. Madrid: Cátedra.

Godard, L. (1862). *L´Espagne. Moeurs et paysages. Histoire et monuments*. Tours: Ad. Mane et Cie.

Gómez de La Serna, G. (1974). *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial.

Guerrero, A. C. (1990). *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar.

Humboldt, W. (1998). *Diario de viaje a España, 1799-1800*. Madrid: Cátedra.

Jovellanos, M. G. (1999). *Obras completas. Diario 2º desde el 1 de septiembre de 1794 hasta el 18 de agosto de 1797*. Tomo VII. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII y Ayuntamiento de Gijón.

Jürgens, O. (1992) [1925]. *Ciudades españolas. Su desarrollo y configuración urbanística*. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas.

Laborde, A. de [1826] (1997). *Itinerario descriptivo de las provincias de España*. Imp. Ferrer de Orga. Valencia: Edic. facsímil Diputación de Valencia.

Lampérez y Romea, V. [1904] (1984). "Juan de Colonia. Estudio biográfico crítico". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Tomo I, núm. 19. Ed. Facsímil. Grupo Pinciano y Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, pp. 351-353.

Lee Bates, K. (1901). *Spanish Highway and Byways*. New York: Macmillan Co.

Lyonnet, H. (2005). *La España desconocida*. Col. "Cómo nos vieron". Madrid: Cátedra.

Majada Neila, J. (1996). *Viajeros extranjeros por España, siglo XIX*. Madrid: C.E.G.A.L.

Navaggiero, A. (1983). *Viaje por España (1524-1526).* Madrid: Turner.

Negro Cobo, M. y Payo Hernández, R. J. (2000). *Burgos en el grabado*. Burgos: Caja Burgos, Ayuntamiento de Burgos.

Nougué, A. (1982). "La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses en el siglo XIX". *Boletín de la Institución Fernán González*. Núm. 198, pp. 133-160.

Poitou, E. (1869). *Voyage en Espagne*. Tours: Alfred Mame et fils.

Raventós Barangé, A. (2006). "Los queridos y siempre excesivos españoles del barón de Bourgoing" en *La cultura del otro. Español en Francia, Francés en España.* Encuentro Hispano-Francés de Investigadores (APFUE-SHF) 2005, pp. 236-250.

Saint Martin Permon, L. y Duchesse D´Abrantes (1838). *Souvenirs d´une ambassade et d´unséjour en Espagne et Portugal de 1808 à 1811*. Bruxelles: Société Belge de Librairie.

Starkie, W. (1937). *Aventuras de un irlandés en España.* Madrid: Espasa-Calpe.

Swinburne, H. (1787). *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776.* Vol. II. London: J. Davis.

LO BIOLÓGICO COMO POSIBILIDAD ICONOGRÁFICA SIMULACIÓN DE CARTOGRAFÍAS CORPORALES

Luz Alejandra Estrada Galeano
Pontificia Universidad Javeriana

1. Introducción

La filosofía de Spinoza ha sido presentada como la "fuente de la genuina ontología materialista" (Bueno, 1972), esta fuente es crucial debido a que nos permite tratar con naturalidad dos propósitos: el rol material del cuerpo primero, que equivale a decir que el entendimiento sobre la existencia de algo es un problema del cuerpo (Deleuze, 2008: 17). Y el segundo, pensar la existencia de ese algo como un problema de génesis, relativo a una operación evolutiva. Con el primer propósito queremos entender el potencial representativo del cuerpo, y con el segundo, interpretar la idea de habitabilidad.

La posibilidad de pensar el rol material del cuerpo esta expresada en la *causa sui* de la sustancia, de esta manera: "por causa de sí entiendo aquello cuya esencia implica la existencia, o, lo que es lo mismo, aquello cuya naturaleza sólo puede concebrse como existente" (Spinoza, 2013: 55). Y más allá de otro propósito, Spinoza permite entender la noción constitutiva de este planteamiento, la noción de corporeidad como habitabilidad de la materia.

El interés que guía el trabajo trata de percibir la experiencia del cuerpo, e intenta reconstruir y describir las diversas mediaciones técnicas inmersas en la constitución de su idea de presencia. En este caso, la manera de acercarse al cuerpo se da a partir de metodologías de simulación para generar modelos que se aproximen a simular formas desde las cuales interpretar cómo se da el comportamiento dinámico del cuerpo y los procesos de evolución del conocimiento sobre el mismo. Para computar, es decir, capturar desde su operatividad formas que representen su idea de habitabilidad, partiendo de la propuesta de que *no existe una diferencia taxativa entre diseñar un modelo y describir una realidad* (Reynoso: 2006, 193*).* Se trata entonces de describir una realidad a partir de entender sus configuraciones y plasmar[1] geometrías que amplíen sus registros, sin dejar de lado la reflexión teórica.

[1] Proto-plasmar: Prototipado en electrónica significa la construcción de un circuito real para verificar que un diseño teórico realmente funciona y proveer una plataforma física para depuración

La primera parte analiza la corporeidad en dos sentidos, desde la discusión entre lo artificial y lo natural, y de allí, pregunta por el papel que juega la técnica en la constitución de cuerpo y en la construcción de mundo. La segunda parte, analiza la representación computacional esbozando posibles criterios de modelación urbana originados desde el cuerpo: exploración de formalismos y geometrías desde los algoritmos de la complejidad, para el caso, modelados con base en Autómatas Celulares[2].

2. Incorporación y comportamiento técnico en la ciudad

Para atender esta antigua querella entre lo natural y artificial de la vida se parte de iluminar la realidad técnica de esta experiencia, y con este horizonte, encontrar la posibilidad de entender la experiencia técnica como corporal y como constructora de mundo. La citada discordia se sitúa en medio de dos de las posibles lógicas del pensamiento humano, la lineal y la no-lineal, no obstante, en ambos registros se encuentran posibilidades técnicas de experimentar lo corporal en el sentido de lo vivo.

Al iniciar en las lógicas complejas se encuentran en algunos escritos, y uno mismo se ve tentado a cuestionar, formas de sintetizar procesos que anuncian tal grado de depuración, que parecieran las relaciones entre la vida y la mente tan sólo una sumatoria de silogismos básicos que presuponen una necesidad de clasificación. Esta sensación perdura, pero luego se encuentra la oportunidad de percibir su realidad evitando determinarla a partir de la idea de finalidad, y lograr considerar el comportamiento de las entidades corporales a la misma escala del fenómeno que las hace posibles, sin necesidad de concebirlas como si se trataran de algo sólido. El trabajo de Nicholas Gessler ha sido de gran ayuda al entender toda realidad en clave de "re"[3], la misma idea se encuentra en Gregory Bateson, invitando a estar atento a re-pensar las maneras con las que pueda conocer algo, y no insistir en tan sólo una definición para una experiencia o en un acto definitorio imposible para las cosas.

Un manera clásica de entender la ciudad ha sido compararla con una máquina orgánica, el uso de este tipo de analogías se ha evidenciado desde el mito de *purusa* el primer hombre, cantado en los himnos védicos en sánscrito (1500-1200 A.C.), pasando por Vitruvio, Nicolás de Cusa, hasta D´Vinci en el Renacimiento, y de allí, a Le Corbusier en la modernidad, como es identificado en el trabajo de Joseph Rykwert[4] (Rykwert, 1996: 27). La definición de un cuerpo como máquina parece surgir de intentar alivianar la culpa que surge ante la posibilidad de un reemplazamiento del cuerpo natural-original por uno artificial. Pero ni la ciudad ni la corporalidad, pueden compararse con una máquina, no obstante, la lógica clási-

[2] Estas realizaciones hacen parte de trabajo desarrollado en clase con los estudiantes en las cátedras del área de teoría que actualmente dicto en la PUJ. Expreso un agradecimiento a todos ellos.

[3] "The argument comes down, quite literally, to re-examining the meaning-generating process of "re-" when we ask the question, "How should we re-cognize and re-present cultural knowledge?" (Gessler, 2002: 2). "El argumento viene, bastante literalmente, re-examinando el significado y generación de procesos de "re-" cuando preguntamos ¿cómo deberíamos re-conocer y re-presentar el conocimiento cultural?" Traducción del autor.

[4] Dice el autor que en los himnos indo-europeos RigVeda, ya se describía la organización de la sociedad a semejanza del desmembramiento del primer hombre "Purusa", y se menciona literalmente que erigir un edificio es elevar el cuerpo sobre el plano de fundación del mundo. Puede decirse que el trabajo de Rykwert da cuenta del ascenso del cuerpo desde el medioevo, primero entendido como "la iglesia", luego como "ciudad organizada" y conectada según la distribución de la forma del cuerpo humano en el Renacimiento.

ca haya nublado nuestro entendimiento imprimiendo una ceguera técnica en los procesos que fundan las maneras de relacionarse con el mundo, que más que un reemplazamiento de una forma por otra cuentan las maneras en que ambas configuran sus posibilidad de existencia.

Al pensar las maneras de habitar del cuerpo, sus relatos de presencia hay configuraciones comunes que han constituido su reconocimiento, y en este caso las metáforas y silogismos han sido el suelo fértil desde donde se ha dejado emerger la forma visible y funcional de su naturaleza, y lo mismo ha sido identificado para la construcción de su mundo cultural simbólico. Ambas, son lógicas sobre las cuales se construye el mundo, y serán tratadas en este texto para experimentar lo corporal como parábolas paralelas, pesando que la verdadera destreza está en saber lo que ocurre cuando se colocan una junto a la otra, e identificar cómo se organizan (Bateson, 1989: 46).

La naturaleza de las cosas se da en las conjunciones dice la filosofía de la técnica (Duque: 1986,39) y, lo corporal y la espacialidad comparten modos de existencia material y su conciencia se da en el proceso de articulación (Minsky, 1996: 25). Lo primero que quiere entenderse es que las conjunciones y articulaciones que hacen posible la experiencia de la materialidad encajan como mediaciones que son técnicas y lógicas técnicas inherentes a la vida misma. Lo segundo, es que este enlace es olvidado, se ha invisibilizado como operación que posibilita la vida, independiente del marco evolutivo donde temporalmente se inscriba.

La separación de la corporeidad de la generación de ciudad define la perdida de vista de la intención que funda el ejercicio creativo como comportamiento vital, y este puede alojarse en la separación que se da a la técnica de la fundación de lo cultural y lo biológico. Las trayectorias humanas, al parecer, encarnan la técnica generadora del espacio urbano. Según Bernard Stiegler, el proceso de la consecución de lo humano ha olvidado su verdad, padece de una escasez de memoria o suerte de *hipomnesis* que desatiende la mediación técnica como consustancial al ejercicio de re-crear la vida (Stiegler, 2002). La mediación entre cuerpo, técnica y espacio, es decir, entre lo biológico, lo computacional y lo cultural, es una experiencia de doble vía, tanto se construye mundo como lo humano se incorpora en las diversas representaciones de sí mismo, en diversas corporalidades.

Por esta razón es importante empezar por entender las maneras cómo el hombre en tanto ser biótico, ve la realidad a través de instrumentos que *encarnan* el conocimiento práctico alcanzado en cada estadio natural-artificial y su propia materialidad (corporalidad). Es decir, el origen (si puede así hablarse) de su desarrollo cognitivo no es sensación, ni pensamiento puro y originario (*archê*), y por ello no está en el acto de ver ni en la cosa vista, sino en la interpretación del proceso de las realizaciones técnicas que se dan *en torno* al cuerpo (Duque, 1986: 41). Es posible decir que a partir de cosas trans-formadas el hombre muda cosas en instrumentos, pero es también verdad decir que no hay hombres ni cosas sin instrumentos (Duque, 1986: 40). Esta realidad vital no da primacía al instrumento como propone la antigua querella, mejor deja entrever los conflictos entre tipos lógicos abiertos por la complejidad al descuidar el umbral de realidad en el que se enmarcan los procesos técnicos. El hombre mismo *es* siendo estas cosas, es decir, deviene su existencia en estas manifestaciones ya que su presencia es procedimental, es la exposición constante en variados soportes de esa exhibición que llamamos cuerpo y que va tomando forma en la ciudad.

En el proceso incesante del hombre hacerse cuerpo*s* al interactuar con las cosas, donde tanto, instrumentos, cosas y hombres se entretejen siendo instrumental e instrumento, no podría darse prioridad a una de estas partes, ya que se plantea que no hay cosas sino relaciones

técnicas. Todo se re-compone de estas carnalidades, por ello la técnica es connatural a la vida misma, porque es la di-ferencia que hace una diferencia (Bateson, 1993: 17), aquello que en el proceso de interacción gesta modificaciones, genera otras formas y funciones que el objeto por sí solo no deja advertir (Bateson, 1993; Bartlett, 1995; Duque, 1989).

Si el cuerpo fuera atendido como dispositivo de una multitud de reglas de vida e ideas practicas aprehendidas por medio de excepciones, disposiciones, tendencias, balanceos y chequeos constantes para el logro del proceso cognitivo (Minsky, 1988: 22), una nueva mnemotecnia podría emerger entre el cuerpo y el medio físico que devele la ilusión de la simplicidad que subsume el hacer práctico de la experiencia corpórea en la realidad invertida de la materia. De esta manera puede percibirse que la técnica es de consuno con la vida humana, y sus interconexiones dan forma representativa y cognoscible a las cosas, porque el cuerpo es sede del cómputo, es computacional, incorpora en sí mismo el saber y el ser, proponiendo que tan solo es un nuevo contexto para continuar simulando lo humano. Lo corporal no comienza ni termina con el escenario creado, o con el soporte de inscripción, ya que el proceso de descubrir nuevos agenciamientos es el proceso de creación y evolución misma. Este sentido deja entender que la ciudad *no es tanto una invención como un descubrimiento* de una de nuestras maneras técnicas de ser.

3. Entender los formalismos compositivos[5] de la vida como dinámica urbana

La naturaleza es partidaria de utilizar las estructuras existentes para desarrollar nuevas funciones biológicas, pero no hay una correspondencia univoca que opere de forma analógica unidireccional entre los genes y los órganos que éstos originan, es decir, la morfogénesis inmersa en el proceso generador de la forma no es del todo mimética (Bishop, 2008: 143). Por esta razón, este intento de modelación y simulación debe entenderse como un *work in progress* donde se están expresando procedimientos identificados para acercarnos a los formalismos compositivos de la vida, y los recursos útiles para potenciar metodologías en la búsqueda de geometrías, rasgos iconográficos para inferir otros *morfos* o génesis otras que expresen la habitabilidad corpórea.

El entendimiento de la acción evolutiva procede y se estructura formalmente, por ejemplo: por medio de la graficación de las maneras de asociarse de los cuerpos se capturan formas, se almacena digitalmente su accionar energético, y por enlaces gráficos se discierne la organización elemental de los materiales del compuesto, finalmente se logra la aprehensión de la idea de su experiencia vital que es morfogénica. Luego de esta manera formal de expresarse la acción evolutiva, se da la creación y re-creación de nuevos elementos o compuestos. La vida biológica podría decirse, existe por percepción y abducción molecular, existe por reacciones en el "reconocer" de la célula que se hace por modulación a partir de una interpretación bi-planar que le propone consistencia a la que ve reproducirse en su entorno.

Todo medio que proponga la comprensión de estos formalismos, no sólo será un avance, sino que será algo que ayudara a cercarnos a la idea de la vida. El continuum vital se conecta y se restablece constantemente por mediaciones de las técnicas emergentes, allí toda técnica emergente constituirá una organización otra, un sistema que extiende, sedimenta y articula, será otra vez el cons-

[5] Autómata del griego *automatos* (αὐτόματος) que significa *espontáneo.* Morfogénesis (del griego *morphê*, forma, y *génesis*, creación).

tante inicio de esas conquistas fundamentales que se expresan por anexión y asociación, constituyéndose su representación en un medio asociativo que propone nuevos caracteres energéticos, nuevas percepciones, así como nuevas acciones. La modelación materializaría en sí un 'código vital' del que dependerían nuevos formalismos.

2.1. Mediaciones Gráficas

Modelar tiene varias finalidades primero, encontrar un lenguaje que ayude a precisar las relaciones corporales para comprarlas con las conexiones que el modelo empieza a simular, y encontrar una comunicación esquemática que ayude a precisar y a examinar estas relaciones. Luego de haber podido encontrar las expresiones iconográficas, los esquemas que depuren en imagen y sinteticen las relaciones, se pueden plantear cuestionamientos, posibilidades de extraer de los fenómenos aquellas situaciones que comparten, es decir, revisar semejanzas, diferencias, maneras de aprendizaje y replica, procesos de comportamiento, etc.

A continuación se presentan los modelos de visualización practicados para acercarnos a la descripción de lo corporal, primero, desde las teorías de infovisualización de un cuerpo, que denominamos simulaciones gráficas (modelaciones mecánicas e interpretativas), y que son parte del proceso de análisis y deducciones gráficas de composición. Segundo, desde sistemas gráficos de modelado que llamamos simulaciones algorítmicas para describir formalmente fenómenos de interrelación corporal, adaptabilidad y organización espacial.

2.1.1. Simulaciones Graficas

Entender la imagen como dispositivo de info-visualización abre la posibilidad de asumir la simulación de un cuerpo como prototipo útil para demostrar cómo están estructuradas sus conexiones, y para este caso, identificar las formas que lo componen. Entendemos esta visualización como la interpretación de las maneras visuales de ser del cuerpo: "Mi percepción dibuja el conjunto de imágenes que se construyen desde el exterior las acciones de mi cuerpo, pero posiblemente en mi cuerpo las acciones de este conjunto de imágenes, sus movimientos, también se dibujan" (Estrada, 2009: 210). Se ha propuesto que toda experiencia es subjetiva, anunciando que toda percepción consciente tiene las características compositivas de una imagen (Bateson, 1989: 42), esto no se propone tan sólo en el valor simbólico que se otorga a una representación desde la exterioridad, sino además plantea de modo singular, que una experiencia del exterior, espacial-objetual, es una enunciación visual que puede escrutarse estrictamente desde la pragmática del acto comunicativo. Es decir, la experiencia visual es expresión sintáctica, que confiere síntesis a una combinatoria de sus elementos componentes.

Los objetos o cuerpos son considerados como mediadores técnico que comunican desde la circunstancia de su plasticidad una intensa dinámica visual que debe ser entendida tan sólo como una composición elemental abstracta, es decir, su dinamismo se debe a la manera de estar juntos unos al lado de otros los elementos perceptivos básicos, a partir de un principio relacional que se organiza por contrastes y oposiciones entre líneas, formas, colores, texturas, luz. Cualquier enunciado visual es una forma con contenido, y este contenido está determinado por la intensidad de los elementos al lograr una configuración específica y por la interacción entre elementos, en la manera de organizarse las relaciones entre estos. Entendiendo que la plasticidad pura de una imagen es la organización elemental que va ocupando lugar y la figura espacial que se va configurando, la forma concreta que logra esta asociación.

Una imagen se toma como un objeto concreto que está compuesto de un conjunto de elementos visuales fijados a una superficie o a un tipo de soporte (material/virtual) por medio de técnicas específicas que está disponible pa-

ra la exploración y para una actividad de tipo interpretativa, estudiar su significado pictórico es visualizar cómo la imagen se organiza en contrastes, oposiciones y diferencias, continuidades y discontinuidades, claros y oscuros, enfrentados en una misma imagen. Este cuerpo informa y visualiza, dejando capturar de su evolución posibles tendencias e identificar áreas a explorar para nuevas creaciones, un cuerpo es un dispositivo de información y es un medio de transmisión que ofrece comprensión, es decir, permite realizar una lectura de las formas de ser visuales de su manifestación en imagen.

Sí el cuerpo visualiza e informa las maneras de constituirse *en sus maneras de ser cuerpo*, la teoría del valor de la expresión visual propone una manera de acercarse a su estructuración, que responda como responde el proceso de creación de las imágenes en la percepción del cuerpo sensorial. Las imágenes ayudan a organizar la percepción corporal que es identificada como la utilidad biológica de la percepción sensorial, por un lado cumplen la función de oponer claridad ante la confusa abundancia de impresiones que se nos presentan del mundo, y por otro, ayudan a clasificar rasgos iconográficos percibidos, identificando y estableciendo tipos de cosas, así como el descubrimiento de propiedades y funciones.

La imagen es interpretada como experiencia simbólica y plástica, es decir, se representa paso a paso, de camino entre la representación, el símbolo y el signo. Este es un proceso de abstracción que depende tan sólo del creador, del que trabaja con la imagen, el que interpreta sintetiza lo que describe, crea un nuevo enunciado visual a partir de las propiedades visuales del referente capturando y recreando la intensa dinámica visual presente en la imagen, identificando las materias plásticas que dan forma visible a una idea.

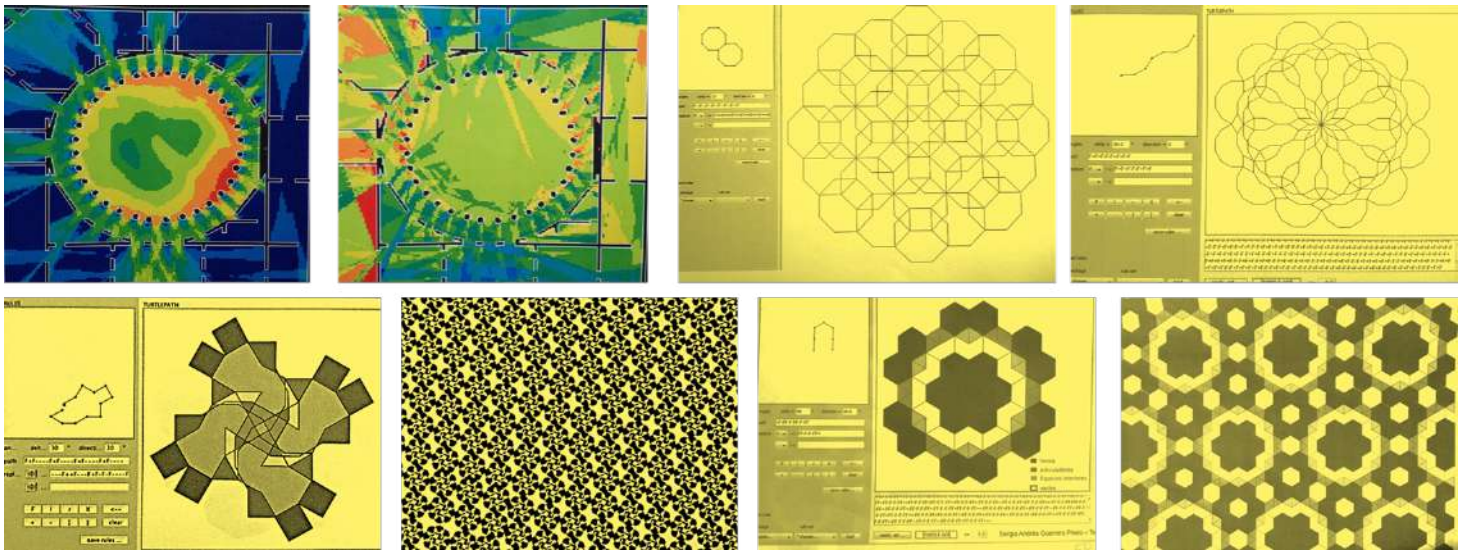


Fig. 1 – Simulaciones gráficas a partir de patrones de descomposición, trabajo manual (izquierda). Simulaciones gráficas a partir de ejercicios de Teselación con Lyndyhop[6] (derecha)

[6] Estudiantes: Santiago Pérez, Diana Rivero, Nicole Moreno y Juliana García (costado izquierdo). Juan David Cárdenas, Laura Hernandez, Juan David Colmenares y Santiago Paz. 2011 (costado derecho).

2.1.2. Simulaciones algorítmicas

Dentro de los algoritmos de la complejidad se encuentran los sistemas complejos adaptativos, modelos que tienden a materializarse en formalismos que simulan fenómenos, los cuales se plantean principalmente para tratar de acercarse a la comprensión del comportamiento de un sistema. Algo que requiere de una capacidad de computo que supera cualquier comprensión humana, por ello se parte de identificar la conducta de cada una de las partes que lo componen a manera de experimentación y, valorando que cualquier modificación, por mínima que sea, aplicada al sistema, puede desencadenar cambios radicales en las condiciones iniciales del mismo. Los autómatas celulares hacen parte de estos sistemas complejos así como las redes booleanas y las redes neuronales adaptativas hasta el algoritmo genético (Reynoso, 2010: 195).

Los autómatas celulares[7] (AC) ayudan a comprender la forma en que los sistemas vivos ejecutan sus operaciones de computación. Computar significaría tanto des-cubrir las maneras de operar de estos sistemas, como capturar esta metáfora orientadora de la vida a partir de un proceso de simulación y modelado computacional, identificando la forma y la esencia de la reproducción (Reynoso, 2010: 195), así como, la auto-reproducción de la misma. Los autómatas celulares serían el artificio por medio del cual se establece un sistema comparativo, elementos de un formalismo creado para estudiar el proceso evolutivo desde la identificación y descripción de sus elementos más simples. El aspecto principal por el que se adelanta el estudio de los cuerpos desde los ACs es su concepto de *Tipificación*[8], que en la operatividad de un proceso se define en tres partes, primero en la forma cómo organizo un lenguaje clasificando cada acción de un agente con valores y expresiones fijas, definiendo 'tipos'. Segundo, luego de definidos los tipos se formula una manera de manipular las acciones de los tipos, para empezar a percibir cómo interactúan. Por ello, para acercarnos a las formas de operar de los cuerpos vivos y explorar sus formalismos compositivos, lo primero de interés es describir qué es un autómata celular y cómo opera, para finamente acercarnos a comprender sus capacidades de modelado.

Un AC es la forma más simple con la que se puede expresar un sistema complejo, creado en la década de 1940 por John von Neumann en el estudio de los procesos de reproducción, también llamados autómatas auto-replicantes, ya que nos son tan sólo un programa de autocopia sino su propio mecanismo de interpretación-reproducción, una maquinaria de computo completa en sí misma. Para entender la forma de conceptualización de los autómatas celulares los relacionaremos con la interpretación de los procesos evolutivos de la mente humana entendiendo que ésta opera por sociedades de agentes, agentes de la mente. La propuesta central de este planteamiento define que la inteligencia emerge de pequeños procesos que no son inteligentes (Minsky, 1988: 17), a estos procesos más pequeños se les denomina agentes, un agente mental por sí mismo puede realizar tan sólo una cierta cosa simple que no requiere ser pensada en absoluto, pero cuando estos agentes se enlazan en sociedades llevan a la verdadera inteligencia, en un sistema de conexiones cruzadas (cross-connect) de agentes constituidos por materia, interpretados como modos de existencia material que pueden diferir solo en la forma, en la densidad, el movi-

[7] Los ACs se conocen con los nombres de: tablero de damas, autómatas de teselación, estructuras homogéneas, estructuras celulares, estructuras de teselación y arrays iterativos, clasificación según Wolfram, 1994.

[8] Concepto que surge de la teoría de los *lenguajes formales y autómatas* de Chomsky y de la tipología de *Minscapes* de Maruyama, usado por Wolfram para proponer sus cuatro tipos de ACs.

miento o la dirección del movimiento. Y tomados por sí mismos no detentan poderes cognitivos pero en conexión unos iluminan los otros anunciando que todo proceso de conciencia es un ejercicio de articulación. La inteligencia entonces es entendida como una combinación de cosas simples que tiene lugar al trabajar unos agentes enlazados con otros por una red de interconexiones. La labor de un solo agente por separado no dejará entender el sistema, inicialmente hay que saber cómo cada agente trabaja de manera individual para identificar la manera de interactuar con otros agentes en la consecución de una meta, entendiendo inicialmente operaciones simples.

El espacio celular dispuesto por los ACs nos permite visualizar las relaciones que se dan agente a agente (cuerpo a cuerpo) comprendiendo el fenómeno relacional que posibilita la acción de los agentes (su existencia), para luego explorar las expresiones iconográficas que gestan al aplicar algunas reglas de comportamiento. Los ACs son tanto sistemas descentralizados extendidos en el espacio con un número de agentes idénticos simples conectados localmente; así como grupos de agentes representados por celdas discretas y deterministas, dispuestas en hilera o en grilla en el espacio extendido, que actualizan sus estados, viva y no viva (on/off), en acuerdo con los estados que tenían las celdas vecinas en el momento inmediatamente anterior (Reynoso, 2010: 196). Los ACs simulan las tres operaciones básicas de la computación, almacenar, reproducir, transformar; identificadas en los patrones de comportamiento que se extienden en el tiempo y el espacio a partir de las interacciones entre agentes, generando estos procesos.

El software de simulación explorado en este caso es Mirek´s Cellebration (MCell)[9], basado en el modelo matemático elaborado en 1970 por John H. Conway, el cual redefinió la descripción del autómata celular más simple posible de computación. El AC bidimensional, es llamado el *juego de la vida* (Game Of Life, GOL), con solo dos estados posibles "on" y off", y un conjunto de cuatro reglas básicas que se proponen en términos de Aislamiento, Superpoblación, Estasis y Reproducción, un procedimiento que deja entender acciones elementales de la vida como la replicabilidad encontrada en el ADN, y revisar acciones simples de auto-reproducción.

MCell está compuesto de un espacio celular que contiene una retícula –grilla– de N agentes en estado finito (celdas de la retícula), cada una con un patrón igual de conexiones locales con otros agentes, el patrón de conexiones posibles se da entre el espacio relacional inmediato de ocho celdas, siendo la celda del agente considerado tomada como centro. También consta de un conjunto de reglas de vecindad o de transición entre el conjunto de celdas que están conectadas y que se actualiza en cada transición (iteración: se refiere a la acción de repetir una serie de pasos un cierto número de veces, que se equipara con digitar '*enter'* las veces que sean convenidas). En la retícula toda celda, o todo agente tiene una condición, está viva o está muerta, es decir, debe ser considerada la viva como '*on*', y la muerta como '*off*'. Esto debe entenderse como la representación bidimensional en la pantalla de computación de ciertas reglas para la evolución temporal de la vida, en el sentido de identificar cómo el comportamiento de un vecino afecta la generación siguiente, generando una alteración en la comunidad o vecindad, situación que podemos relacionar con las reglas de trabajo de la sociedad de la mente para ejecutar un proceso inteligente.

[9] Otros programas de ACs basados en las células bidimensionales de Conway, identificados como "Mathematical Games" son Life32, Calab, CelLab, Cafun Simulator, Capow, EvoCel, Java Casim, Life3D, Life Search; Shelley 3D Life; y dos software más, usados especialmente en planeación urbana identificando comportamiento de comunidades, Golly y DUEM. http://psoup.math.wisc.edu/mcell.

Las reglas de transición son:

- Aislamiento: Si una célula viva 'on' tiene menos de 2 vecinas vivas, muere por aislamiento en la próxima generación (iteración).
- Superpoblación: Si una célula viva 'on' tiene más de 3 vecinas vivas, muere por superpoblación en la próxima generación.
- Estasis: Si una célula viva 'on' tiene 2 o 3 vecinas vivas, sobrevive, se mantiene como está en la próxima generación.
- Reproducción: Si una célula muerta 'off' tiene 3 vecinas vivas, esta célula viene a la vida.

Lo que expresan los ACs es de una profunda singularidad, al percibir el contraste donde procedimientos absolutamente simples detonen comportamientos de alta complejidad, de estos principios simples es posible identificar *las claves de trabajo de la naturaleza viva, que resulta ser la más eficiente que se conoce*.

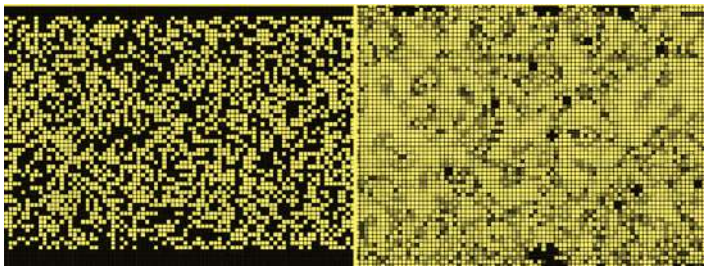


Fig. 2 – Autómata Celular Clase I, según patrón *Life*. Simulación con *Manchas*, Estasis en una sola iteración. Regla 235678/3678. Fuente: Archivo personal

Las simulaciones presentadas surgen de una intención exploratoria que trata de identificar y valorar el proceso de la tipificación, para graficar ACs de Clase I se aplican reglas del Juego de la Vida a una mancha aleatoria. Se parte de una disposición gráfica al azar en la retícula que ofrece MCell, de células 'on', dejando sin mucha conciencia el resto de la retícula en estado de células 'off', tratando de encontrar las simulaciones que pongan en práctica las cuatro clases tipológicas propuestas por Stephen Wolfram, e interpretar los formalismos encontrados. La primera clase, Clase I de los ACs, se denominan cuerpos fijos que evolucionan hasta quedarse en un mismo estado, lo que se denomina caer en un atractor[10] de punto fijo, nos interesa percibir en esta clase de cuerpos la trayectoria, el movimiento que este cuerpo construye a ser valorado como su comportamiento en el espacio luego de ser aplicadas determinadas condiciones o restricciones; otra potencialidad de análisis encontrada para estos objetos en estasis es percibir la permanencia como posibilidad de registros mnemotécnicos, como procedimientos de asociación mental para facilitar el recuerdo de la acción.

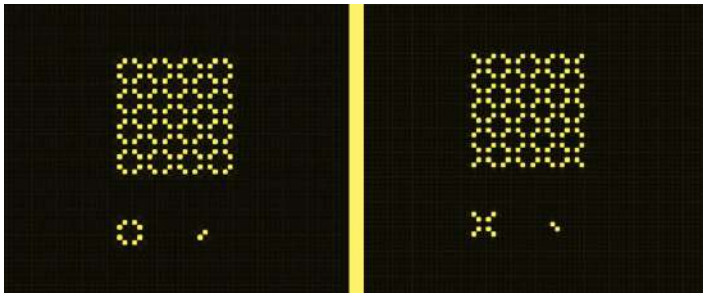


Fig. 3 – Autómata Celular Clase II, según patrón binario de *Neumann*. *Simulación de Estanque*, Frecuencia Paso 1 y Paso 2, población de 298 habitantes sin modificación. Fuente: Archivo personal

La Clase II de los ACs, son cuerpos periódicos que guardan frecuencia y se repiten a intervalos determinados de tiempo, mostrando ciclos infinitos expresados en un número fijo de estados de células, no quiere esto decir que estén determinando trayectorias cíclicas, sino que los cuerpos celulares que lo conforman se crean y se destruyen

[10] Atractor: Conjunto de puntos hacia el cual son atraídas las trayectorias de un sistema a lo largo del tiempo, Reynoso, p. 203.

constantemente, ya que no son predictivos ni pueden analizarse a partir de una idea de coherencia, puede esta capacidad de interacción no lineal expresar lo que plantea Minsky en la operatividad de los agentes de la mente, de conflicto o *non compromiso*, cuando los agentes tienden a competir por los mismos recursos deteniéndose en un ciclo que imposibilita llegar a la meta (Minsky, 1988: 33), semejándose a sistemas dinámicos que caen dentro de los ciclos límites. Se describe que su comprensión puede ser usada para coordinar operaciones de repetición, identificación de patrones para sincronizar eventos paralelos en el tiempo posibilitando una mayor percepción de la dinámica del sistema, en caso de fenómenos que terminan extasiándose en el tiempo dejando advertir ciclos vitales.

Los ACs de Clase III, son aperiódicos, no regulares, que no grafican ningún patrón determinado y presentan alta sensibilidad a las condiciones iniciales, es decir, varían dramáticamente de formalismo luego de iteraciones mínimas. Los ACs de esta clase han sido interesantes, ya que su correspondencia formal describe gramáticas que son de alta sensibilidad al contexto, y aunque no ofrezcan mayor capacidad de computo, si dejan percibir semejanzas con las maneras de darse los acontecimientos temporales, en el sentido de estar codificados desde el cambio, cambios al azar que parecen describir la condición vital que anuncia que los órganos sensoriales humanos únicamente pueden recibir noticias sobre diferencias. Otro interés particular se centra en lo atractivo de sus formalismos al utilizar sistemas de graficación fractal[11], ya que algunos ACs de esta clase producen estructuras fractales.

Los de Clase IV, son móviles, se mueven en el espacio y el tiempo a partir de estructuras localizadas, se pueden reproducir mostrando una amplia capacidad de computo, y su modo de evolución parece ser una mezcla de las temporalidades evolutivas de las clases anteriores, no es del todo regular, no periódico ni aleatorio. Estos autómatas son llamados complejos, y su operatividad se puede entender desde el concepto planteado por Bateson de *sumación sináptica*, utilizado en neurofisiología, donde la acción emerge como una conducta dinámica que oscila entre el caos y la periodicidad, es decir entre lo *nonlineal* y lo lineal. En este caso, en el sistema de reproducción, la vida nueva C es puesta en acción por una combinación de las neuronas A y B, la activación de C no podría entenderse del todo dentro del término sumación, ya que viene a la vida más como un producto, algo que es producido, no adicionado de manera subsecuente brindando un tipo de información que por sí solas, A ó B, no habrían podido lograr (Bateson, 1989: 85). Lo que dejan experimentar estos autómatas son algunos de los comportamientos claves de la naturaleza viva, que se genera en patrones complejos anunciados en los conceptos de tipificación y autosimilitud, es decir, simulan las maneras de operar de los

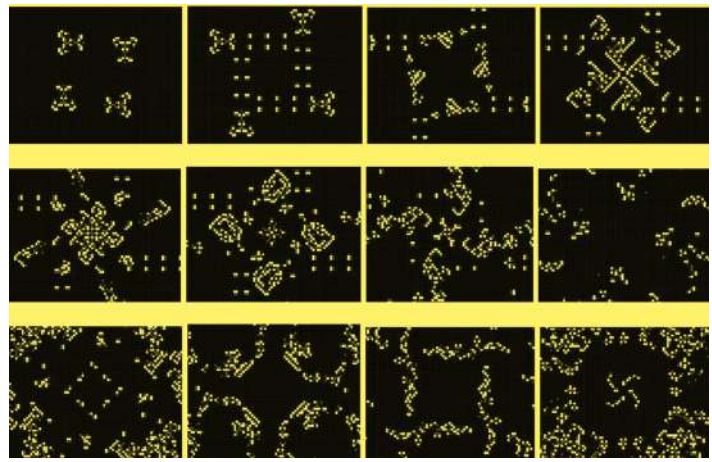


Fig. 4 – Autómata Celular Clase IV, según patrón *Generaciones*. Simulación con *Brain*, población móvil y regenerativa. Regla 6/246/3. Fuente: Archivo personal

[11] Software NetLogo: Http://ccl.nothwestern.edu/netlogo/models

sistemas biológicos no sólo graficando tipos de evolución y conducta sino también modelando cómo la vida opera por propiedades autosimilares en sus partículas componentes, que pueden replicarse de forma similar en varias escalas (proporción que atiende las relaciones entre las dimensiones reales de la forma o el espacio).

Se inicia la experimentación con la intención de identificar los comportamientos de las clases de ACs mencionadas, a partir de una configuración al azar pero tratando de responder a las reglas de transición para lograr simular cada conducta evolutiva. Se percibe entonces que los agentes son autónomos, ellos se autoorganizan de acuerdo a la localización asignada aleatoriamente pero respondiendo a las reglas. También se muestran interdependientes, ya que los agentes ejercen influencia unos sobre otros en cada generación de comportamiento siguiendo reglas simples que se sincronizan por separación, alineamiento y cohesión. Y se puede percibir que los agentes se adaptan, evolucionan de acuerdo a las condiciones del ambiente simulado.

Los modelos basados en agentes simulan acciones biológicas, así como comportamientos humanos en la sociedad y la cultura, por ello puede ser una herramienta usada para comprender procesos complejos desde cualquier disciplina propiciando un entorno artificial desde el cual valorar la manera de darse las relaciones tanto a nivel individual como en macro-niveles, posibilitando el establecimiento de patrones de conjunto como de los elementos, tendiente a la identificación de comportamientos estructurales que permitan la replicabilidad de estos procesos.

El medio tecnológico lo que propone, y cualquier otra mediación que se adelante para atender las cosas de la vida, es que estará generando vida misma. Se pide entonces que los modelos sean considerados como un medio asociado a la vida en el sentido de ser ésta misma parte connatural de su estructuración.

Bibliografía

Arnheim, Rudolf (1992). *El pensamiento visual.* Barcelona: Paidós.

Bateson, Gregory (1993). *Espíritu y naturaleza.*Buenos Aires: Amorrurtu.

Bartelett, Frederic (1995). *Recordar*. Madrid: Alianza.

Bishop, Dorothy (2008). "Genes y lenguaje" En *ADN cambios en la ciencias y en la sociedad*. Madrid: Akal.

Duque, Félix (1995). *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana.* Barcelona*:* Serbal.

— (1986). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos.

Estrada, A. (2007). *Cartografías corporales*. Medellín: UNacional

— (2009). "Cuerpo y técnica. Hacia una construcción gestual del espacio" en *Poéticas y críticas del devenir*. Bogotá: Ed. Universidad javeriana.

Foucault, Michell (1984). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Gessler, Nicholas (2002). "Computer Models of Cultural Evolution" en *Evolution in the Computer Age - Proceedings of the Center for the Study of Evolution and the Origin of Life*. Massachusetts: Jones and Bartlett Publishers.

Minsky, Marvin (1988). *The Society of Mind*. New York: Touchstone.

— (2006). *The Emotion Machine. Commonsense Thinking, Artificial Intelligence, and the Future of the Human Mind*. New York: Simon & Schuster.

Reynoso, Carlos (2006). *Complejidad y caos*. Buenos Aires: Sb.

Stiegler, Bernard (2002). *La Técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Buenos Aires: Hiru.

URBANISMO Y EUSKERA

Unai Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta
Universidad del País Vasco

1. Introducción: territorio, urbanismo e idioma

Todas las funciones que desarrolla el ser humano tienen una expresión espacial concreta. Suceden en algún lugar. Hasta las funciones aparentemente más virtuales precisan de algún soporte físico. La mayoría de las funciones humanas, además, necesitan una porción de tierra para ser desarrolladas. Ocupan suelo, de una u otra manera. Y como la superficie de esta vieja nave espacial llamada Tierra es limitada, existe, desde tiempos inmemoriales, una especie de guerra por el territorio. Una guerra que se recrudeció notablemente desde que alguien inventó la propiedad privada; todavía más desde que se inventaron las naciones; y, ni que decir tiene, desde el notorio incremento demográfico multiplicado por la Revolución Industrial.

En dicha disputa por el territorio unas funciones y unas propiedades sustituyen a otras, y las desplazan. Como el territorio que debe albergar las diferentes funciones humanas (dormir, trabajar, cultivar el cuerpo y la mente, desplazarse) es limitado e irregular, al establecerse estas en un lugar en concreto, se produce cierta segregación de carácter físico. Una separación espacial inevitable, ya que, por un lado, las opciones para poder situar físicamente esas funciones humanas no son ilimitadas, y, por otro lado, porque los diferentes poderes (económico, demográfico, militar) tienen mucho peso en la posibilidad de elegir el mejor lugar para ello.

Los lingüistas, por un lado, han estudiado las variantes idiomáticas, clasificando los dialectos en función de su situación espacial; por ejemplo, Luis Luciano Bonaparte confeccionó en 1863 un mapa de la extensión territorial de los diferentes dialectos del euskera (*Carte des sept Provinces Basques*). Los urbanistas, por otro lado, han estudiado los asentamientos humanos, clasificando las poblaciones en función de su situación; por ejemplo, Julio Caro Baroja realizó en 1949 una interesante clasificación de las poblaciones de Euskal Herria[1], en función de la

[1] Euskal Herria significa *pueblo del euskera*. Es un concepto del que existe constancia escrita desde mediados del siglo XVI (Pérez de Lazarraga, 1564-1567: 18), y que hace referencia al territorio histórico y cultural que abarcó dicho idioma en el Renacimiento. Asimismo, existen des-

orografía y la hidrografía, dividida en tres tipos principales de asentamiento, todos ellos cercanos a los ríos: los situados en pendiente, los emplazados en mesetas elevadas y los de los fondos de los valles (Caro, 2000: 30).

Así, se puede afirmar que existe una clara especialización espacial tanto en lo referente a la extensión de los dialectos del euskera como en lo referente al emplazamiento de las poblaciones de Euskal Herria. Para empezar, eso tienen en común el euskera y el urbanismo: que los hablantes, como todos los seres humanos sedentarios, viven en asentamientos humanos; en caseríos, en pueblos, en ciudades. En consecuencia, todos los procesos que condicionen esos asentamientos más o menos urbanos, también tendrán algún tipo de influencia sobre los hablantes que habitan en ellos.

No es casualidad que las tres unidades morfológicas principales en las que se divide el relieve del territorio de Euskal Herria coincida con los tres tipos fundamentales de asentamientos humanos que se encuentran en ella, y, a su vez, dicha especialización espacial también esté estrechamente relacionada con la evolución histórica de la extensión de los euskaldunes o hablantes del euskera. Dichas tres unidades son las siguientes, del sur al norte: primero, la depresión alavesa y navarra del río Ebro, que ha sido emplazamiento histórico (al menos, hasta la Revolución Industrial) de poblaciones de considerable tamaño, que se situaban algo lejanas entre sí, y que fueron las primeras en ver perderse el euskera; segundo, las dos mesetas altas de la zona media (Lautada o Llanada Alavesa e Iruñerria o Comarca de Pamplona) y el corredor que las une (Sakana), que han sido emplazamiento histórico de poblaciones pequeñas, que se situaban cercanas entre sí, y que fueron, bastante más tarde, las siguientes en ver perdido el euskera de muchas de ellas; y, tercero, la vertiente cantábrica, emplazamiento histórico de caseríos vascos aislados o reunidos en pequeños barrios más o menos diseminados, y que constituye la mayor parte del territorio en el que actualmente se habla euskera.

Dicha triple relación entre el territorio, el urbanismo y el lenguaje ya fue explicada por el propio Caro Baroja en 1949, fundamentalmente desde el punto de vista de la antropología (2000: 46). Pero, a pesar de que posteriormente ha sido retomada por algún sociolingüista (Etxegoien, 2001: 36-38), apenas ha sido investigada, más allá de la conocida dicotomía entre el campo, encarnado por el caserío, y la ciudad. Sin embargo, las voces que reclaman un mayor estudio sobre la relación entre el urbanismo y el euskera son cada vez más numerosas: Erramun Baxok (2000, 2003), Mikel Zalbide (2004, 2009), Roberto Manjón (2009), Koldo Izagirre (2010), Eduardo Apodaka (2012), Xabier Bengoetxea Muxika (2012) y Henri Duhau (2013) han sido, entre otros pensadores provenientes del mundo del lenguaje y de los estudios lingüísticos, promotores, por separado, de esa interesante e incipiente línea de pensamiento.

Desde el mundo del urbanismo, sin embargo, la problemática del lenguaje ni se menciona. Algo que resulta ciertamente asombroso en un colectivo cuyos profesionales, e incluso leyes y planes, hablan profusamente sobre el patrimonio y la identidad local. Como si los únicos patrimonios a preservar fueran el arquitectónico y el ecológico. Aun así, es cierto que estos últimos años se ha ampliado notablemente la antigua forma de pensar exclusivamente centrada en lo disciplinar, y, junto al más o menos novedoso concepto de sostenibilidad, en el discurso del urbanismo recientemente se han introducido tam-

cripciones escritas del territorio de siete provincias que abarcaba dicho concepto desde el siglo XVII (Agerre, 1643: 17): Araba (Álava), Bizkaia, Gipuzkoa, Lapurdi (Labourd), Nafarroa Beherea (la Baja Navarra), Nafarroa Garaia (la Alta Navarra) y Zuberoa (Soule).

bién las ideas de participación ciudadana y de perspectiva de género, a pesar de que, a primera vista, no parecen tener una estricta relación con el mismo. Así pues, no parece una locura que también se tenga en cuenta el factor lingüístico, una vez que se estudie y explique correctamente la relación entre el urbanismo y el euskera.

2. Los cambios demográficos acelerados

Los cambios demográficos ejercen una gran influencia sobre la práctica lingüística de los hablantes, especialmente si se producen en un período corto de tiempo. Esto se manifiesta sobre todo en las dinámicas de las lenguas minorizadas, como es el caso del euskera. No hace falta viajar muy atrás en el tiempo para encontrar un ejemplo notable: en las décadas de 1960 y 1970, la Comunidad Autónoma del País Vasco (CAPV) y la Comunidad Foral de Navarra (CFN), al igual que otros lugares del Estado Español como Madrid y Barcelona, sufrieron una gran inmigración procedente de diferentes puntos de España, debida a la segunda industrialización, que dobló e incluso triplicó la población de numerosas poblaciones importantes. La CAPV, concretamente, tenía 1.143.092 habitantes en 1950, y, solo veinticinco años después, en 1975, ya tenía 2.072.430 habitantes (Eustat). Un cambio demográfico tan brusco y de tal calado, es capaz de desbaratar la dinámica lingüística de cualquier comunidad, y mucho más la de la frágil comunidad de una lengua vulnerable (así la define la Unesco) como el euskera. Casi independientemente del modelo urbanístico y de ordenación del territorio elegido. Así lo explicó el sociolingüista Mikel Zalbide, tomando como ejemplo el cambio demolingüístico acaecido en Legazpia (Gipuzkoa):

> La empresa principal del lugar llenó de industria las partes central e inferior del municipio. A partir de la década de los 50, se equipó de barrios obreros compactos, y, debido a aquella rápida industrialización, llegaron numerosos inmigrantes al pueblo, procedentes de Navarra, y, sobre todo, de la zona de Castilla. En consecuencia, se impuso la dinámica castellanohablante, tanto en el casco urbano como en los barrios obreros mayores. Por el contrario, en las áreas más lejanas del municipio compuestas de caseríos, especialmente en Telleriarte y Brinkola, la tradicional dinámica euskaldun siguió siendo imperante (Zalbide, 2009)[2].

Sin embargo, hay que tener en cuenta que existen diferentes modos urbanísticos de responder a las subidas demográficas, del mismo modo que existen distintos modelos de ciudad. Para responder a la explosión demográfica de las décadas de 1960 y 1970 surgieron en España los llamados polígonos de viviendas, y, en Francia, los llamados *grands ensembles*. Ambos satisficieron de alguna manera la demanda de vivienda social, más en lo cuantitativo que en lo cualitativo (Fernández de Betoño, 2010: 10). Algunas de las promociones más conocidas en Euskal Herria fueron el ZUP[3] Santa Gurutze (1963-1974; 1.100 viviendas; Baiona, Lapurdi), Otxarkoaga (1959-1964; 3.700 viviendas; Bilbao, Bizkaia), Zaramaga (1959-1975; 4.120 viviendas; Vitoria-Gasteiz, Araba), Bidebieta-La Paz (1963-1967; 750 viviendas; Donostia, Gipuzkoa) y Donibane (1963-1973; Pamplona-Iruñea, Navarra).

Todos esos barrios tenían (y tienen) similares características: gran cantidad de viviendas, construcción rápida (en muchas ocasiones, con un precario grado de urbanización), lejanía con respecto al casco urbano, y una morfotipología urbana moderna (bloques altos y abiertos en

[2] Traducción del original en euskera, del autor.

[3] *Zone à Urbaniser en Priorité*: zonas previsiblemente adecuadas para promociones masivas de vivienda social de alquiler.

grandes parques, dejando de lado la tradicional calle-corredor continua). Dicho modelo urbano, al menos en teoría, no promovía demasiado el ambiente comunitario callejero, habitualmente favorable a la oralidad. En la práctica, no obstante, los grandes problemas urbanístico-sociales que se dieron en dichos barrios alejados y autistas consiguieron, curiosamente, crear cierta piña social y sensación de pertenencia a los mismos, aunque esa dinámica se realizara en su gran mayoría en el idioma castellano.

3. EL CIUDADANO SUBURBANO MUDO

El modelo urbano que nos ha llegado tras el supuesto racionalismo de la modernidad, sin embargo, no ha sido más favorable. Al menos desde el punto de vista de la oralidad. La ciudad de la postmodernidad es más compleja, se muestra más fragmentada (Amendola, 1997), y ha llevado el fenómeno de la suburbanización a una escala planetaria. Las viviendas unifamiliares aisladas, convertidas desde hace tiempo en el símbolo del llamado *sueño americano*, atentan contra la ciudad compacta tradicional, pero han tenido un éxito considerable. Entre otras razones, porque suponen un negocio redondo, ya que encarnan un modelo que reactiva sectores económicos tan poderosos como la edificación, la automovilística, la construcción de carreteras, y la banca que ofrece los préstamos hipotecarios necesarios. Y, encima, a nivel simbólico, la casita con jardín se ha convertido en una especie de imagen del éxito personal y social de sus propietarios.

También en Euskal Herria. Sin llegar a las monstruosas urbanizaciones de Estados Unidos, en 1970 se construyeron las exclusivas Unbe-Mendi (Laukiz, Bizkaia), Berriagamendi o La Bilbaína (Mungia, Bizkaia), Estibalitz (Vitoria-Gasteiz, Araba) o Jaizkibel (Hondarribia, Gipuzkoa). Ya en las últimas décadas, se han multiplicado por doquier: Gorraiz (Eguesibar, Navarra), Senpere (Lapurdi), Argomaiz (Burgu, Araba), Elordigane (Mungia, Bizkaia)… La lista es interminable.

El problema de este modelo suburbano, además, no está solo en la parte residencial. Existen otras cuatro zonas a tener en cuenta: las grandes superficies comerciales, las grandes superficies de edificios de oficinas y parques tecnológicos, los grandes equipamientos (educativos, de salud, etc.), y las carreteras de alta capacidad para poder conectar todos esos usos desparramados por el territorio (Duany; Plater-Zyberk; Speck, 2010: 5-7). Además de ser insostenible desde el punto de vista ecológico, dicho modelo también es contrario a la dinámica oral ciudadana. El escritor Koldo Izagirre lo ha denunciado magníficamente, tomando como ejemplo a Aizarnazabal (Gipuzkoa):

> Ahora Villa Arriba tiene una acera nueva, ha desarrollado su urbanismo: un grupo de casas entre paredes, con videoporteros, con piscinas privadas. (…) El sueño del pequeño burgués, la privacidad elevada, puertas de entrada a las casas valladas en Aizarnazabal, un tumor grave surgido en la estructura urbana, jardines cercados, cercas cegadas de cancillas, y, si se mira hacia arriba, en Navidades, se te puede aparecer Papa Noel entrando en los balcones de las casas de la urbanización nueva… Estos grupos vallados entre paredes ¿no son obstáculo para la libre circulación, contrarios al encuentro, enemigos de la conversación, negadores de la palabra? (Izagirre, 2010: 242-243)[4].

Calles ciegas y laberínticas en *cul-de-sac*, un paisaje urbano formado por puertas de garajes, McCasas clónicas, distritos monofuncionales desiertos a partir de las 19:00, vallas infranqueables y sistemas de videovigilancia… No parece que esos elementos promuevan demasiado la oralidad, la dinámica verbal ciudadana. Ni la conversación

[4] Traducción del original en euskera, del autor.

en euskera, ni la conversación en castellano, por supuesto; pero no hay duda de que la comunidad de hablantes del euskera, que está en una inestable situación diglósica y de desequilibrio minorizado, notará más los efectos negativos mencionados.

4. Porlandia, la urbe vasca

Aun así, como ya se ha dicho, el sector de la vivienda no es el único a tener en cuenta. También deben considerarse los equipamientos y las infraestructuras. Que tienen cada vez más influencia, debido a su proliferación. Especialmente en la antropizada Euskal Herria, y todavía más en la CAPV. El propio Gobierno Vasco admite en diferentes documentos que la CAPV está muy artificializada, fruto de su situación estratégica en la frontera franco-española. Parece que no se está teniendo en cuenta la interesante apreciación que se recogió en un párrafo de las Directrices de Ordenación del Territorio (DOT), aprobadas en 1997, y todavía hoy vigentes, acerca de la ordenación del patrimonio cultural:

> Al margen del patrimonio cultural de tipo arquitectónico que es el más directamente relacionado con una ordenación territorial y al que es preciso prestar atención, existe también el patrimonio cultural implícito en los modos de vida de la población. En este punto, es conveniente señalar que, a pesar de las reducidas dimensiones de la C.A. de Euskadi, se dan fuertes contrastes culturales en su interior, tanto por la incidencia de las tradiciones históricas diferenciadas, País Vasco cantábrico y País Vasco continental, como por los modelos de desarrollo conocidos en cada caso, como puede ser la pervivencia de tradiciones y hábitos de gran arraigo en zonas menos permeables al proceso de industrialización y que se han mantenido un tanto al margen a ciertas evoluciones con ella ligadas, frente a otras en donde la singularidad es menos patente. La tendencia, sin embargo, de la globalización de modos y de generalización de tendencias está sin duda afectando también a estas zonas, que se ven cada vez menos diferenciadas del entorno más inmediato y que tienden hacia la homogeneización a través fundamentalmente de los grandes medios de comunicación. Relacionado con el anterior punto pero con un mayor peso específico hay que hacer mención de la cuestión lingüística. Se trata del baluarte fundamental de la idiosincrasia vasca. En este caso, la presencia del euskera a lo largo del territorio muestra gran heterogeneidad, con zonas en las que es prácticamente inexistente frente a otras en las que es el preferente. Qué duda cabe que elementos presentes en la ordenación del territorio tales como el desarrollo de telecomunicaciones o de redes de transporte resultarán fundamentales en procesos de transmisión lingüística y de conocimiento en virtud de las interrelaciones que provoca entre personas de las distintas zonas. La ordenación del territorio, sin ser un elemento clave o definitivo en esta cuestión, deberá de actuar teniendo en cuenta estas características, considerando siempre el efecto que sobre ellas puedan tener las actuaciones que se propongan (Gobierno Vasco, 1997: cap. 17).

El fracasado intento de revisión de las DOT de 2012, lejos de hacer caso a este párrafo tan interesante, no quería si no reforzar el actual modelo de ordenación territorial de la CAPV, intensificándolo todavía más, en busca de una especie de *Porlandia* o urbe vasca, llamada oficialmente Euskal Hiria (*la ciudad vasca*). Una ciudad-región continua cuyo objetivo parece ser el de competir con otras ciudades a nivel europeo, y que podría suponer parte del fin de la cultura del euskera.

Y es que, tal y como han reconocido varios sociolingüistas expertos, los procesos acelerados de urbanización pueden provocar el cambio cultural de los pueblos. Según David Crystal, "el fenómeno de la urbanización ha creado ciudades que funcionan como polos magnéticos para las comunidades rurales, a quienes los avances en el transporte y las comunicaciones les han

facilitado el acceso a ellas" (Crystal, 2001: 93); y según Mikel Zalbide, "el número de hablantes no es el único factor demolingüístico: la distribución territorial de esos hablantes, su concentración espacial y el nivel de urbanización son otros de los principales factores" (Zalbide, 2003). Es cierto que el pueblo del euskera nunca ha estado aislado. Pero los fenómenos suburbanos y metropolitanos de la globalización de las últimas décadas son absolutamente nuevos, y pueden acarrear una ola que anegue la oralidad, en general, y la comunidad vascohablante, en particular.

5. Conclusión: números y urbanismo para la comunidad (de los hablantes)

Como en otras problemáticas, en esta también existe una parte cuantitativa y otra más cualitativa. Tan importante como modular cuánto se construye es pensar cómo se hace, siguiendo qué modelo de ciudad, y en qué plazos.

En la parte cuantitativa, por un lado, se debe tener muy en cuenta la última y preocupante encuesta sociolingüística elaborada por el Gobierno Vasco (2012). A pesar de que en términos totales ha subido el conocimiento del euskera en la CAPV, en los municipios que pertenecen a la cuarta zona sociolingüística (en los que más del 80% de los habitantes conocen el euskera), se ha contabilizado un descenso considerable. La razón, según el propio Gobierno Vasco, reside en los movimientos demográficos de los últimos años:

> Si se analiza la evolución de los últimos 20 años, el uso del euskera ha aumentado paulatinamente en la CAV (4 puntos de media). Dicho aumento se ha producido en los tres territorios analizados y en las tres primeras zonas sociolingüísticas. Sin embargo, en la cuarta zona sociolingüística, el uso del euskera ha disminuido en 7,5 puntos, desde 1991. Este descenso es un reflejo de las características lingüísticas de aquellas personas que en estos últimos años han ido a vivir a zonas euskaldunes desde núcleos de población más castellano hablantes. Porque si únicamente tenemos en cuenta a las personas bilingües que viven en la cuarta zona sociolingüística, se observa que el porcentaje de quienes utilizan el euskera tanto o más que el castellano prácticamente no ha variado durante los últimos 20 años: eran un 97% en 1991, y son un 95% en el 2011 (Gobierno Vasco, 2012: 17).

Analizando ejemplos concretos, parece que no es casualidad que varios de los municipios que en los últimos 30 años han bajado de la cuarta zona sociolingüística a la tercera estén en el área de influencia metropolitana de Bilbao. Es el caso de Gatika, Maruri-Jatabe o Meñaka, todos ellos pertenecientes a la comarca de Mungialdea. La evolución de la vivienda de esos tres municipios en los últimos 20 años es realmente elevada[5]: Gatika tenía 340 viviendas en 1991, y 706 en 2011 (subida del 208%); Maruri-Jatabe pasó de 209 viviendas a 463 (222% de subida); y, Meñaka, pasó de tener 154 viviendas a tener 322 (subida del 209%). ¿Casualidad?

Evidentemente, hace falta mucha investigación para demostrar correctamente lo que aquí se sugiere. Hay que cruzar datos sociolingüísticos y datos urbanísticos, comarca por comarca, y leerlos de modo crítico, no automático. Pero resulta bastante claro que se está dando una bajada en el conocimiento y uso del euskera en los municipios más euskaldunes, que esa bajada está relacionada, entre otros factores que no vienen a cuento, con una severa dislocación demográfica, y que, finalmente, esa dislocacion demográfica se está viendo influenciada e incluso promovida por el modelo de urbanización de las últimas décadas, basado en una extrema movilidad.

[5] Datos de Eustat.

Ese es precisamente el elemento de la parte cualitativa antes mencionada: el modelo de implantación en el territorio, así como el modelo urbanístico de ciudad. Porque esos municipios de la cuarta zona sociolingüística son, en casi todos los casos, ejemplo de comunidad urbana tradicional compacta. Se debería tener, por tanto, una estrategia urbanística clara, que evitara modelos suburbanos que fomenten la dispersión en el territorio, tan contrarios a las dinámicas orales enriquecedoras. Se debería fomentar una arquitectura y un urbanismo que fortalezca la dinámica comunitaria de barrio. *Traditional Neighborhood Development* lo han llamado varios urbanistas estadounidenses (Duany; Plater-Zyberk; Speck, 2010), dentro del movimiento del *New Urbanism*, que no es más que el urbanismo europeo compacto tradicional de siempre. El que hace innecesario el uso constante del automóvil mediante la mezcla de usos urbanos que permiten hacer casi todo en un radio manejable a pie, el que devuelve el protagonismo al peatón promoviendo la calle-corredor que facilita la implantación del comercio de cercanía, el que promueve un crecimiento ordenado y limitado… Estas ideas que reclaman un urbanismo más humano y más tranquilo son perfectamente compatibles con la idea de promover la oralidad de un idioma minorizado.

Y si a nivel urbano se debe fortalecer la escala del barrio, que es la unidad de la comunidad más cercana (la ciudad grande puede concebirse como una suma de barrios autocontenidos), a nivel territorial se debería hacer lo suyo con la escala de la comarca o del valle, que es en la que, a nivel lingüístico, se delimita el dialecto reconocible por la comunidad de comunidades que lo habita. En esa escala mayor, se puede establecer un claro paralelismo entre el binomio urbanismo/lenguaje que se propone y el binomio ya aceptado urbanismo/medioambiente: del mismo modo que resulta estrictamente necesaria la continuidad espacial de los ecosistemas naturales para la supervivencia de la biodiversidad, la fragmentación territorial también degrada el hábitat de los ecosistemas lingüísticos. El cometido de la ordenación territorial debería ser, por tanto, poner las bases espaciales para recuperar esa especie de necrosis que ya han empezado a padecer algunas de las comarcas más euskaldunes de Euskal Herria.

También se puede proponer la inclusión del lenguaje como parte del paisaje, aquella parte del territorio tal y como es percibida (no solo visualmente) por la población. Concepto absolutamente relacionado con el patrimonio y la identidad, y que, por supuesto, también incluye el entorno más urbano.

La clave reside, por tanto, en insertar la perspectiva territorial en la lingüística, y la perspectiva lingüística en la ordenación del territorio y el urbanismo, con el objetivo de que no se pierda ni un solo idioma más. Puesto que el lenguaje es un patrimonio inmaterial esencial, inherente a todo asentamiento humano. Es otra riqueza cultural a preservar, allá donde exista.

BIBLIOGRAFÍA

AGERRE AZPILKUETA *AXULAR*, PEDRO (1643). *Gero*. Burdeos: G. Milanges.

AMENDOLA, GIANDOMENICO (1997). *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste.

APODAKA OSTAIKOETXEA, EDUARDO (2012). "Euskaltasuna, hiritik begiratuta" en *BAT Soziolinguistika aldizkaria*. Nº 83, pp. 31-56.

BAXOK, ERRAMUN (2000). "Hizkuntza eta lurraldea" en *BAT Soziolinguistika aldizkaria*. Nº 35, pp. 13-22.

— (2003). "Euskara eta euskal eurohiria. Ipar Euskal Herriko ikusmolde bat" en *BAT Soziolinguistika aldizkaria*. Nº 47, pp. 65-72.

BENGOETXEA MUXIKA, XABIER (2012). "Arnasguneak. Ezaugarriak. Zenbait arnasguneren egoeraren behaketa" en *BAT Soziolinguistika aldizkaria*. Nº 85, pp. 75-118.

CARO BAROJA, JULIO (2000). *Los vascos*. Madrid: Istmo.

CRYSTAL, DAVID (2001). *La muerte de las lenguas*. Madrid: Cambridge.

DUANY, ANDRÉS; PLATER-ZYBERK, ELIZABETH y SPECK, JEFF (2010). *Suburban Nation. The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*. Nueva York: North Point Press.

DUHAU, HENRI (2013). "Hil edo biziko hautua egin behar dugu" en *Berria*. Nº 3.166, 6 de septiembre, p. 4.

ETXEGOIEN JUANARENA *XAMAR*, JUAN CARLOS (2001). *Orhipean. Gure herria ezagutzen*. 5ª edición. Pamplona: Pamiela.

FERNÁNDEZ DE BETOÑO SÁENZ DE LACUESTA, UNAI (2010). "Gizarte-espazioaren eraikuntza. Europar etxebizitza sozialen historia laburra" en *Aldiri. Arkitektura eta abar*. Nº 1, pp. 8-11.

GOBIERNO VASCO (1997). *Directrices de Ordenación del Territorio*. Vitoria-Gasteiz: Servicio de publicaciones del Gobierno Vasco.

— (2012). *Euskal Autonomia Erkidegoa. V. Inkesta Soziolinguistikoa*. Vitoria-Gasteiz: Servicio de publicaciones del Gobierno Vasco.

IZAGIRRE URREAGA, KOLDO (2010). *Autopsiarako frogak*. Zarautz: Susa.

MANJÓN LOZOYA, ROBERTO (2009). "Euskararen jarraipena eta azpiegitura handiak Euskal Herrian" en *BAT Soziolinguistika aldizkaria*. Nº 72, pp. 69-97.

PÉREZ DE LAZARRAGA, JUAN (1564-1567). Manuscrito.

ZALBIDE ELUSTONDO, MIKEL (2003). "Ahuldutako Hizkuntza Indarberritzea: teoriak zer dio?", en *erabili.eus*, 7 de julio. Disponible en http://www.erabili.eus/zer_berri/muinetik/1056974834 (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

— (2004). "Joshua A. Fishman-en RLS edo HINBE", en *erabili.eus*, 8 de junio. Disponible en http://www.erabili.eus/zer_berri/muinetik/1086087086 (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

— (2009). "Aurrez aurreko jardunaren lekua HINBE-saioetan", en *erabili.eus*, 15 de julio. Disponible en http://www.erabili.eus/zer_berri/muinetik/1247559905 (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

DE LA MULTIDISCIPLINARIEDAD A LA TRANSDISCIPLINARIEDAD: MIGRACIÓN ENTRE LA REALIDAD Y LA IMAGEN

Miguel-Héctor Fernández-Carrión
Centro de Investigación de Estudios Comparados de América Latina
Universidad Nacional Autónoma de México

1. La teoría del arte para la comprensión de la migración

El arte permite una gran variedad de posibilidades para analizar la imagen, su representación, su modificación y transformación en un objeto o representación visual artística previa a ser observada o interpretada. La visión del mundo migrante desde el arte se puede realizar a través de diferentes perspectivas: la historia del arte tradicional, la antropología artística, el pensamiento visual o la propia representación iconológica e iconográfica del hecho migratorio motivo de arte.

Ernst H. Gombrich, en una original visión de análisis, propone la comprensión artística a partir del estudio de las "imágenes simbólicas", desde la teoría de que no todo parece lo que pretende representar o ha querido mostrar su autor, sino lo que le insinúa o llega interpretar su observador. Gombrich hace partir esta teoría del criterio de "la indefinición del significado" pasando por la "filosofía del simbolismo" hasta plantearse diversos "¿niveles de significado?", pues entiende que existe "objetivos y límites de la iconología". Para el entendimiento del simbolismo en el arte tiene en cuenta la historia y la crítica del arte novedosa, que aplica la filosofía del simbolismo, para la mejor comprensión de los "códigos y alusiones", pero de igual forma demanda del empleo de "la óptica psicoanalítica" (1983: 13-17, 24-46), y se podría añadir el conocimiento multidisciplinar (Fdez. Carrión), está última opción permitiría conjuntar los saberes adquiridos de la historia del arte, la sociología, la literatura, entre otras ciencias con un mismo fin: analizar e interpretar una obra de arte o imagen artística o no, pero en todos los casos obras visuales, que representan a una persona, un objeto o todo un mundo digno de ser estudiado.

Gombrich se interesa por las imágenes simbólicas presentes en el Renacimiento (siglos XIV-XVI), pero ese estudio se puede hacer extensible a la comprensión de las imágenes actuales. Para este último caso, Rudolf Arnheim, profesor de Psicología del arte en Harvard, propone contar con "el pensamiento visual", pues cree que todo razonamiento y no sólo al relacionarlo con el arte u otras visiones artísticas o visuales es de naturaleza fundamental, pues la tradicional dicotomía existente entre pensamiento y visión, o entre percepción y razo-

namiento, es "falsa y desorientadora". En el mismo sentido Arnheim señala que incluso los procesos básicos de la visión comprenden mecanismos típicos del entendimiento, incluye la existencia de "resolución de problemas en las artes y de imágenes en los modelos mentales de la ciencia. Lejos de constituir una función 'inferior', nuestra respuesta perceptual ante el mundo es el medio fundamental por el que estructuramos los acontecimientos y del que derivamos las ideas y, por tanto, el lenguaje" (1986).

En estos casos se parte convencionalmente de una "percepción excluida del pensamiento" hasta lograr alcanzar en el presente "la inteligencia de la percepción visual", atendiendo cómo tal la cognición, la percepción circunscrita, la sustracción del contexto o la conservación del contexto, la abstracción de la forma, las imágenes mentales, "las fuerzas que actúan sobre la memoria", en suma el pensamiento surgido en la acción visible (1986: 15-147). Arnheim nos propone que la memoria, los "recuerdos, las angustias, los deseos" (Fdez. Carrión), las imágenes mentales, el contexto... intervienen de una u otra forma en la interpretación de una imagen en el consciente de todo observador.

Por otra parte, José Alcina destaca la interrelación que puede darse entre el arte y la antropología, pues entiende que el fenómeno artístico, lo que se puede hacer extensible a la imagen visual, es una realidad de carácter universal que forma parte del contexto cultural y artístico de todas las sociedades humanas del pasado y del presente y que, por consiguiente, debe analizarse a partir de la teoría antropológica. Parte del concepto del "arte como fenómeno universal", continuando con "el fenómeno del arte en el marco de la sociedad y la cultura", "otros cánones y estructuras artísticas", el "arte para *nadie*: la magia y el arte", el "arte y medio ambiente" hasta ultimar con el "arte, símbolos y estructuralismo" (1982: 15-270).

Con este criterio Alcina propone superar los presupuestos tradicionales de la historia del arte, al atender la creación dentro de la cultural de todas las sociedades humanas del pasado y del presente, hasta poderse dar una interrelación entre ambos períodos históricos, con el propósito de realizarse la misma operación con la obra de arte o imagen publicitaria (Fdez. Carrión) conjuntando en ocasiones la realización como la interpretación de la obra el arte (contenido iconográfico e iconológico, este último en sus variantes del simbolismo, estructuralismo o preceptos estructurales, etc. en los que se encuentra la obra o su autor –como apunta Alcina–).

En cuarto lugar, las obras artísticas o imágenes publicitarias pueden tender a contar con una intencionalidad de representar o criticar la realidad cotidiana, sin embargo no toda obra de arte cumple esa función. Ejemplo la escultura "Mujer con carro de la compra" de Duane Hanson (1986) (cfr. Ruhrberg, 2001: 514), la fotografía "Regreso al país, 1947-1950" de Ernst Haas ([1950]) (cfr. Ruhrberg, 2001: 666) o las obras pictóricas sobre las maletas del pintor español Cristóbal Toral, en clara alusión a la migración. En este último caso, es necesario contar con el suficiente conocimiento sobre la materia para entender el asunto que alude el artista plástico a partir de unos escuetos títulos "las maletas" o "el viaje" o una simple iconografía sobre maletas para comprender que el creador trata de referirse al mundo de la migración, del que él mismo formó parte en un período anterior de su vida (Fernández-Carrión, 1995ª: 53) o el trabajo expuesto por varios pintores mexicanos en la Embajada de los Estados Unidos en España en el que tratan a su situación migratoria o incluso algunos de ellos aluden a un pasado étnico "maya" (Fernández-Carrión, 1995b: 9-10).

Algunas obras cuentan con una intencionalidad iconología que se aprecia con clara evidencia igualmente en su iconografía representada, como nos hemos referido, pero

en otras ocasiones es necesario contar con unos niveles de entendimiento de arte y en ocasiones de otras áreas del conocimiento suficiente para apreciarlo, referido igualmente con anterioridad; pero en todos los casos debemos saber apreciar "el poder de la imagen" (Fernández-Carrión, 1997ª: 41-43) o "la retórica de la imagen" (Fernández-Carrión, 1995c: 38-41). Asimismo sería importante, con conocimiento o sin conocimiento suficiente de arte, contar con criterios de alteridad para lograr entender la "incidencia del arte foráneo" (Fernández-Carrión: 1997b: 4-5).

Los tres primeros planteamientos teóricos posibilitan varios niveles de percepción principalmente desde la posición del observador, aunque también para el autor de la obra artística o imagen, mientras que el cuarto se presenta unido a los niveles de conocimiento (como lo cuestionara Nicolescu, 1996).

2. LA IMAGEN Y LA REALIDAD DE LA MIGRACIÓN

El estudio de la migración posibilita la vinculación de la imagen que tienen los ciudadanos sobre esta problemática, la actividad pública que se desarrolla en los lugares de destino, y que es vivida o "sufrida" por los migrantes, con la propia problemática inherente a los movimientos migratorios (problemas de fronteras, etc.), así como también la "espiritualidad", religiosidad, pensamientos no racionales, no materialistas o el posicionamiento agnóstico de ambos colectivos (nativos y migrados).

Como imagen se puede entender tres aspectos técnicos distintos o tres percepciones (niveles de percepción) de una misma realidad (tratada previamente en el apartado 3, desde la perspectiva de cuatro tipos de imágenes (*a* a *d*), alrededor principalmente del entorno físico, aunque la cuarta imagen en particular se refiere al lugar de destino en relación con la vivencias que tienen los migrados, mientras que estas nuevas tres imágenes de migración tratan de la percepción que tienen los migrantes del lugar (población, etc.) de destino, y de estos respecto a los nuevos migrantes venidos a sus ciudades:

a) La imagen que tiene los propios emigrantes de sí mismo y de reconocimiento de sus orígenes.
b) La imagen que se hacen los migrantes de los habitantes y del lugar de destino.
c) La imagen que poseen los habitantes del lugar de destino de los nuevos pobladores migrantes.

En el primer supuesto, los migrantes transportan con ellos su cultura y tradiciones, como analiza por ejemplo Turid Hagene en "Prácticas políticas cotidianas en un pueblo originario del Distrito Federal: el papel de los chismes y rumores" (2010: 35-57), José Palacios Ramírez en "El proceso ritual en las comunidades de alcohólicos anónimos en el noroeste de México" (2009: 143-169), Diana Zaragoza Ocaña en "El mundo mágico del curandero en el noroeste de México" (2008: 46-64) o Patricia Fernández del Valle Faneuf en "La salud en una comunidad maya de Yucatán" (2011). O de forma general es estudiado por Saúl Millán y Julieta Valle (coordinadores) en *La comunidad sin límites: Estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México* (2003), Jaime Labastida y Violeta Aréchiga en *Identidad y diferencia* (2010) o Elisabeth Cunin (coordinadora) en *Mestizaje, diferencia y nación: Lo "negro" en América central y el Caribe* (2010).

Es sobre todo en *Identidad y diferencia* y en particular en "Ética indígena, desde la perspectiva de la identidad propia", donde Fdez. Carrión (2015: 77-99) estudia los aspectos particulares de la identidad propia de un grupo especial de migrante, de origen indígena, que hasta que logran un posible cambio de identidad en el lugar de destino permanecerán fieles a "su pasado" identitario.

El segundo supuesto, está caracterizado por la imagen que se hacen los migrantes del lugar de destino, lo que se puede analizar desde dos perspectivas diferentes:

a) Una primera corresponde a la imagen que se hace el migrante de los otros (Nicolescu: 1996: 84-89).
b) La segunda puede atender a las consecuencias de salud, culturales, etc. que puede causar "la nueva cultura" en el migrante.

Con respecto al segundo caso se evidencia la coexistencia de realidades distintas: la que puede tener el migrante recién llegado al lugar de destino, del que posee quien es rechazado con el tiempo, o aceptado, entre otras muchas variables. Se trata de niveles de percepción distintos, pues en unos casos el migrante sublima su situación económica, en otra prima su idea de cosmovisión originaria, entre otras preocupaciones. La problemática que puede soportar el migrante en el lugar de destino puede tener consecuencias en su salud, como analiza Katharine M. Donato en "Migración y salud en México: Resultados para San Luis Potosí" (2004: 47-75) y más aún como lo hace Miguel J. Hernández Madrid en "Migración y estrés: Una frontera vital de la salud física y mental en las movilidades México-Estados Unidos" (2004: 9-29).

En el primer caso, pero vinculado obviamente con el segundo, se puede traer a colación los trabajos elaborados por Alexandra Sojka sobre "¿Hablando entre 'nosotras' o entrevistando a 'ellas'? Autoreflexividad, interseccionalidad…" (2011: 29-56) o Débora Betrisey Nadali en "Los 'estudios de casos' en el análisis de los procesos migratorios" (2011: 74-104) (como se analiza de forma más pormenorizada en el apartado 7.1). También en esta línea hay que aludir al estudio elaborado por Mechthild Rutsch sobre la problemática del "'Vivir de una vida nueva': Jorge Engerrand (1877-1961), entre la antropología mexicana y la estadounidense de principios del siglo XX" (2009: 147-179), con un proceso vital desarrollando entre Francia, México y Estados Unidos, con vivencias y problemáticas distintas, analizadas en dicho trabajo.

El tercer supuesto, por razones de extensión, es tratado en otro texto.

2.1. Aplicación a la realidad a problemas concretos

De los cuatro tipos de imágenes sobre el mundo migratorio, se deduce que de la imagen real a la imagen deseada puede haber un trecho, una distancia, muestra de un conflicto entre el migrante y los conciudadanos del lugar de destino o incluso puede representar un conflicto de identidad del propio migrante.

Se da el caso que el mundo que desea los ciudadanos originarios de un lugar de destino de migración es totalmente contrario al mundo (superando el simple concepto de imagen) aspirando o imaginado por el migrante. Asimismo, los ciudadanos originarios pueden querer un mundo contrario del pensado o deseado por el migrante, en este caso surgen un conflicto de rechazo del migrado por parte de los ciudadanos de dicho lugar, que puede terminar en exclusión social hasta ultimar en xenofobia; de igual forma puede darse un rechazo por parte del migrante hacia los ciudadano, las costumbres, la arquitectura, el urbanismo y las leyes existentes en el lugar de destino, que en ocasiones termina en violencia hasta actitudes antisociales y delincuencia contra la población receptora.

En primer lugar, es determinante en el proceso migratorio la imagen del lugar de destino que tiene el migrante, antes de partir de su lugar de origen al de residencia propuesto.

De forma tradicional el primer conocimiento del lugar de destino lo tenía el futuro migrante a través de la opinión vertido por un conciudadano suyo, por medio de

las llamadas "redes migratorias", actualmente lo hace igualmente o incluso en mayor medida a través de internet y la televisión digital.

El proceso seguido y las características propias de las redes migratorias han sido estudiadas por diferentes autores de distintos países, para el caso de México se puede aludir por ejemplo al trabajo realizado por María Dolores París Pombo en "¿Para qué sirven las redes migratorias" (2011: 105-134), de las redes de parentesco y vecindad en relación a los tres tipos de vínculos existentes en los sistemas migratorios: tangibles, reguladores y relacional (1989: 671-680).

En situaciones normales, la percepción que tiene el migrante del lugar de destino es positiva, pues de no serlo, sólo viajaría en situaciones de extrema necesidad o para realizar allí actos delictivos.

Para la comprensión de la incidencia de los medios de comunicación sobre la migración, es importante tener en cuenta el trabajo realizado sobre esta materia por Giovanni Sartori en *Homo videns: La sociedad teledirigida* (1999), en el que se alude a la transformación del *homo sapiens* (considerado como tal por Línneo en *Sistema de la naturaleza*, en 1758), producto de la cultura escrita, en *homo videns* (según Sartori, a partir de 1997), en el que se ha impuesto la imagen sobre lo escrito y lo hablado. Lo que hacía único al *homo sapiens* era su capacidad simbólica (como lo considera Ernst Cassirer, en 1948), mientras que al *homo videns* lo caracteriza su condición de vidente (Sartori), unido a "el empobrecimiento de la capacidad de entender", además cuenta con "menos información", "más desinformación" y "la formación [manipulada] de la opinión" (Sartori, 1999: 45-72). Es obvio que la imagen se ha impuesto sobre la palabra y el escrito, pero incluso la imagen digital (aunque esta agrupe en ocasiones la palabra y el escrito, dentro de un contexto donde impera la imagen: vídeo) supera la influencia sobre cualquier otro tipo de imagen no virtual. Hasta el punto, como señala Castells (2000a, 2000b, 2000b) que "todo lo que actualmente no aparece en internet no existe", sea esto personas, lugares de destino, o lo que fuere.

Las relaciones sociales por internet han superado, en un gran porcentaje, a las relaciones personales, cada vez aumentan las transacciones económicas que se realizan vía internet, existen numerosas empresas digitales e incluso se incrementa de forma exponencial el trabajo efectuado vía internet, por lo que en este último caso se podrá entender la existencia de un nuevo tipo de "migrante digital" (Fdez. Carrión), que sin tener que salir de su lugar de origen trabaja desde un supuesto lugar de destino digital, sede o punto de operaciones de la empresa virtual.

En segundo lugar, el propio lugar, posee una realidad, independientemente de la acción o deseos de sus convecinos como los migrantes que tienden hacia dicho destino.

En tercer lugar, la imagen deseada o la que creen tener del lugar de destino los propios conciudadanos. Ambos casos, B y C, se tratan por razones de extensión, en otro texto.

En cuarto lugar, las sensaciones o las vivencias tenidas por los propios migrante de dicho lugar de destino, pueden diferenciarse en positivas o negativas:

- Vivencias positivas:
    a) Completas: en las que se cumplen todas las perspectivas puestas en el lugar de destino, hasta el punto de instalarse definitiva en dicho país.
    b) Circunstanciales: las perspectivas se cumplen por un tiempo o el migrante, nunca olvida la posibilidad de retornar a su país de origen, lográndolo hacer en algún momento (de no hacerlo se encuentra en una vivencia comple-

ta, aun en contra de su voluntad, siempre que esta actitud contraria no sea muy notoria y pública).

c) Variables: vivencias positivas que cambian en ocasiones en negativas y viceversa.

- Vivencias negativas:

a) Completas: el migrante entiende o siente que no se han cumplido ninguna perspectiva que había pensado antes de realizar el viaje o incluso durante el tiempo que reside en el lugar de destino se siente totalmente defraudado o inadaptado.

b) Temporales: cambio de valoración de la perspectiva que el migrante tiene a lo largo de tiempo de positiva a negativa, en reiteradas ocasiones.

c) Variables: vivencias negativas que cambian en diferentes ocasiones en positivas y viceversa.

3. CONCLUSIONES

En el presente capítulo se comenzó estableciendo una relación entre la migración y la publicidad, en un intento de reducir el proceso migratorio a su representación en una imagen visual, pero al final se constata teóricamente que tras esa escueta representación quedan sin poder apreciarse las dificultades, los problemas, los sufrimiento, los sueños, los anhelos, las aventuras con éxitos y fracasos vividos por cada uno de los migrantes en todo el mundo, es decir, la imagen no es capaz de mostrar toda riqueza interior que contiene.

Se ha aludido al arte y en especial a la imagen visual y artística, aunque de igual forma se puede hacer extensible al espacio o imagen arquitectónica y urbanística, para ello sólo es necesario cambiar las costumbres imperantes en la ciudad de destino por el espacio urbanístico, por ejemplo, dando unos resultados interpretativos similares a los expuestos.

Para el estudio de la relación existente entre migración y publicidad se alude a las ciencias sociales (historia, economía, sociología, antropología) y a las humanidades (arte, principalmente), mientras que para ampliar la visión que se tiene sobre el proceso migratorio se ha empleado de forma novedosa la transdisciplinariedad. En este último sentido, se denota que el pensamiento complejo posibilita comprender la migración desde la amplitud de factores que intervienen en ella, no de manera lineal y diáfana como se ha entendido hasta la actualidad, a partir de la realización de un análisis disciplinar e incluso multidisciplinar sobre variables interdependientes entre sí como: las remesas, la xenofobia, los problemas fronterizos, entre otras. La aplicación del principio dialógico ha posibilitado establecer una relación entre el contexto social, político y económico de "salida" –en el país de origen– y la aplicación de una política de migración legislada en el país receptor (para el caso por ejemplo existente entre España y Marruecos). El principio de borrosidad permite pensar la coexistencia cotidiana y jurídicamente errónea de una irregularidad legal y laboral en migrantes que no son tales, sino que son ciudadanos comunitarios (polacos en España y restos de países de la Unión Europea).

Asimismo, el empleo de algunos de los aspectos fundamentales de la transdisciplinariedad, como los niveles de realidad, percepción y conocimiento, ha permitido ampliar la perspectiva de compresión del tema visto hasta la fecha, pues se trasciende de un simple estudio de la alteridad, para entender el efecto de los sueños en el nivel de realidad vivido por los migrantes; la condición de haber sido "conciudadanos" o "hermanos" en épocas pasadas (prehispánica en México y Honduras, en concreto), posibilita ampliar los niveles de percepción que muestran los migrantes hondureños en México o mapuches en Argentina y Chile.

La transdisciplinariedad por tanto, en relación con el estudio de la migración, provoca la relectura de lo escrito sobre el tema publicado hasta la fecha, pasando de apreciar al sujeto social migrante como sujeto transdisciplinar con relación a un objeto igualmente transdisciplinario dentro de un concepto novedoso de globalización: "tierra y ciudadanía", y la idea de "toda la vida" (animales humanos y no humanos) hasta alcanzar la "transnaturaleza".

Bibliografía

Alcina, José (1982). *Arte y antropología.* Madrid: Alianza Editorial.

Arnheim, Rudolf (1986). *El pensamiento visual.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Betrisey Nadali, Débora (2011). "Los 'estudios de casos' en el análisis de los procesos migratorios" en Kumar Acharya, A. y Jarquín Sánchez, M. E. (ed.), *Tras las huellas de los que se fueron: Metodología multidisciplinaria para el estudio de la migración.* Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 77-104.

Castells, Manuel (2000a). *La era de la información: 1 La sociedad red.* Madrid: Alianza Editorial.

— (2000b). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura: 2 El poder de la identidad.* Madrid: Alianza Editorial.

— (2000c). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura: 3 Fin de milenio.* 2ª edición. México: Alianza Editorial.

Cunin, Elisabeth (coord.) (2010). *Mestizaje, diferencia y nación: Lo "negro" en América Central y el Caribe.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Donato, Katharine M.; Stainback, Melissa y Kanaiaupuni, Shawn Malia (2004). "Migración y salud en México: Resultados para San Luis Potosí" en *Revista El Colegio de San Luis.* Año VI, Nº 16, enero-abril 2004, pp. 47-75.

Espina Prieto, Mayra Paula (2007). "Complejidad, transdisciplina y metodología de la investigación social" en *Utopía y Praxis Latinoamericana.* Vol. 12, Nº 38, septiembre 2007, pp. 1-16. Disponible en http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1315-52162007000300003&script=sci_arttext, 2007 (última consulta: 1 de junio de 2014).

Fawcett, James T. (1989). "Networks, Linkages, and Migration Systems" en *International Migration Review.* Vol. 23, Nº 3, Special Silver Anniversary Issue, 1989, pp. 671-680.

Fernández-Carrión, Miguel-Héctor (1997a). "El diseño gráfico y el poder de la imagen" en *New System/Nuevo Sistema.* Año I, Nº 1, pp. 41.43.

— (2015). "Ientidad, la defensa de lo propio…" en Guerrero Guerrero, A. L. et al (coords.), *Derechos humanos y genealogía de la dignidad en América Latina.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, et al, pp. 77-99.

— (1997b). "Incidencia del arte foráneo" en *Correo del arte.* Nº 130, pp. 4-5.

— (1995a). "Cristóbal Toral" en *Revistart*. Nº 3, p. 53.

— (1995b). "Expresiones chicanas" en *Revistart.* Nº 4, pp. 9-10.

— (1995c). "La retórico de la imagen" en *Visual.* Nº 53, pp. 38-41.

Fernández del Valle Faneuf, Patricia (2011). *La salud en una comunidad maya de Yucatán: Una perspectiva de ecología humana.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Yucatán.

Gombrich, Ernst H. (1983). *Imágenes simbólicas.* Madrid: Alianza Editorial.

Hagene, Turid (2010). "Prácticas políticas cotidianas en un pueblo originario del Distrito Federal: el papel de los chismes y rumores" en *Nueva antropología.* Vol. XXIII, Nº 73, julio-diciembre 2010, pp. 35-57.

Hernández Madrid, Miguel J. (2004) "Migración y

estrés: Una frontera vital de la salud física y mental de las movilidades México-Estados Unidos" en *Revista El Colegio de San Luis.* Año VI, Nº 16, enero-abril 2004, p. 9-29.

Labastida, Jaime y Aréchiga, Violeta (coords.) (2010). *Identidad y diferencia.* México: Siglo XXI Editores, 2 vol.

Millán, Saúl Valle, Julieta (2003). *La comunidad sin límites: Estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 3 vol.

Nicolescu, Basarab (1996). *La transdisciplinariedad: Manifiesto.* París: Ediciones Du Rocher. Disponigle en http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf (última consulta 1 de junio de 2014).

Palacios Ramírez, José (2009). "El proceso ritual en las comunidades de alcohólicos anónimos" en *Nueva antropología.* Vol. XXII, Nº 70, enero-junio 2009, pp. 143-169.

París Pombo, María Dolores (2011). "¿'Para qué sirven las redes migratorias?" en Kumar Acharya, A. y Jarquín Sánchez, M.E. (edición), *Tras las huellas de los que se fueron: Metodología multidisciplinaria para el estudio de la migración.* Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 105-134.

Ruhrberg, Karl (2001). *Arte del siglo XX: Pintura,* Köln. Alemania: Taschen.

Rutsch, Mechthild (2009). "'Vivir de una vida nueva'; Jorge Engerrand (1877-1961), entre la antropología mexicana y la estadounidense de principios del siglo XX" en *Nueva antropología.* Vol. XXIII, Nº 73, julio-diciembre 2009, pp. 147-179.

Sartori, Giovanni (1999). *Homo videns: La sociedad teledirigida.* 5 reimp. México: Taurus.

Sojka, Alexandra (2011). "¿Hablando entre 'nosotras' o entrevistando a 'ellas'? Autoreflexividad, interseccionalidad y conocimientos situados en el contexto de una investigación cualitativa feminista" en Kumar Acharya, A. y Jarquín Sánchez, M. E. (edición), *Tras las huellas de los que se fueron: Metodología multidisciplinaria para el estudio de la migración.* Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 29-56.

Zaragoza Ocaña, Diana (2008/Segunda época). "El mundo mágico del curandero en el noroeste de México" en *Arqueología.* Nº 39, septiembre-diciembre 2008, pp. 46-64.

CIUDAD Y PANTALLAS DIGITALES PUBLICITARIAS: MOTIVOS, FUNCIONES Y EFECTOS DE SU IMPLANTACIÓN*

Jennifer García Carrizo
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

La digitalización de la sociedad, su informatización y el imparable auge de las nuevas tecnologías han traído consigo grandes cambios en todos los ámbitos, incluido el mundo de la publicidad y el de la comunicación comercial (Madinabeitia, 2010). La presente investigación busca estudiar la implementación de la publicidad a través de diferentes pantallas digitales que, progresivamente, y ya desde hace algunos años, se vienen instalando en diferentes espacios urbanos. Estas, junto con otros soportes digitales minoritarios, constituyen la llamada publicidad exterior *outdoors* digital o, en su término inglés, *Digital Signage out of Home* (DOOH). Así, la publicidad exterior, aprovechando las nuevas tecnologías como lo habían hecho otros tipos de publicidad anteriormente, ha implementado su uso desarrollando soportes innovadores para llegar a los diferentes públicos. Eso sí, siempre de la mano de la ciudad, entendiendo esta como el escenario en el que cobra sentido, y, especialmente, de espacios públicos dedicados al ocio, la cultura y las relaciones comerciales (Ortíz y Montemayor, 2015: 95).

En este contexto, y considerando la publicidad exterior *outdoors* digital y la ciudad, el objeto de estudio de esta investigación es el conjunto de pantallas digitales que están irrumpiendo de forma progresiva en la ciudad como soporte de publicidad exterior *outdoors* y su implicación en dicho espacio urbano. A partir de este objeto de estudio, el objetivo de esta investigación es analizar los motivos de su implantación y sus efectos en el espacio urbano y las funciones que desempeñan en él, determinando aquellas específicas de la publicidad exterior *outdoors* digital con respecto a la tradicional.

2. Marco teórico y conceptual

2.1. La ciudad: el espacio urbano como escenario de la publicidad exterior digital

La ciudad es un espacio fundamental para el desarrollo de la publicidad exterior, sin la cual se despojaría a la urbe de su sentido actual al privarla del tránsito propiciado por el

* Este artículo se enmarca dentro de la ayuda para contratos predoctorales de Formación del Profesorado Universitario FPU14/05886.

comercio (Baladrón, 2007: 87). Pero, lo más importante es que, al igual que la publicidad exterior se ha diversificado hacia soportes más tecnológicos e innovadores, la ciudad ha experimentado una profunda transformación en el último siglo mediante una revolución tecnológica en torno a las nuevas tecnologías de la información (Borja y Castells, 1997).

Dichas tecnologías han permitido romper las barreras físicas de la comunicación, lo que ha hecho que no solo estemos hiperconectados, sino que constantemente necesitemos comunicar y expresar nuestros sentimientos a los otros[1]. Lo mismo le ha ocurrido a la ciudad, la cual, a través de la implementación de estas nuevas tecnologías, consigue interactuar con sus públicos apareciendo, de este modo, ciudades centradas en la comunicación. Es en este tipo de ciudades en las que aparecen las diferentes pantallas digitales como marco para la publicidad exterior. Ciudades en las que cabe destacar su carácter comercial, pero también sus rasgos más tecnológicos.

Una ciudad conectada e inteligente, pero también una ciudad *light* o ligera (Bender, en Soja 2008: 351), sin sustancia. Una ciudad que se ha puesto al servicio del consumo perdiendo identidad propia; una urbe de símbolos en la que aparecen hitos o mitos que se erigen en el paisaje urbano como puntos de encuentro para los ciudadanos y de referencia para los visitantes de la ciudad (Amendola, 2000: 126). Pero, sobre todo, como señala Castells, una ciudad informacional (1942). Una metrópolis comunicacional en la que las prácticas culturales digitales son cada vez más frecuentes y los espacios se renuevan y adaptan constantemente a las nuevas condiciones que la tecnología les ofrece (Canevacci, 2008):

> No es la ciudad de las tecnologías de la información profetizada (…) Ni es la tecnópolis totalitaria denunciada (...). Es la ciudad de nuestra sociedad (…). Es una ciudad hecha de nuestro potencial de productividad y de nuestra capacidad de destrucción, de nuestras proezas tecnológicas y (…) de nuestros sueños y de nuestras pesadillas. (…) Es nuestra circunstancia (Castells, 1995: 18).

2.2. Publicidad exterior *outdoors* digital o *digital signage*

El *digital signage* es un medio de comunicación de contenidos digitales e interactivos en el punto de venta y en lugares públicos, a través de dispositivos de emisión como pantallas, proyectores, tótems o paneles táctiles (Iruzubieta, 2011: 7).

Integrando está definición con otras dadas por autores como Marta Pacheco (2000), Rey (1997: 216) o Jornet (2007: 48), se puede afirmar que se entiende por publicidad exterior *outdoors* digital aquella comunicación con fines publicitarios que se da a través de soportes digitales e interactivos que se pueden consumir en cualquier espacio público al aire libre. No obstante, es vital hacer hincapié en esta última idea de que se puedan consumir en cualquier espacio público al aire libre sin tener que estar necesariamente en él. Esto explica que se entiendan como publicidad exterior *outdoors* digital aquellas pantallas digitales que, por ejemplo, se sitúan a cubierto en los diferentes escaparates de las tiendas pero que, sin embargo, pueden ser consumidos por el transeúnte desde la calle.

Este tipo de publicidad suele estar ubicada en lugares de un elevado tránsito de personas y conjugar información de interés cultural y publicitario. De hecho, en los últimos años, el creciente número de pantallas que ha aparecido en lugares públicos como plazas o grandes avenidas, ha hecho que pierdan su finalidad meramente

[1] Un ejemplo de esto son los muros de las redes sociales como Twitter, Tuenti o Facebook, donde los usuarios tienen la necesidad de contar y expresar qué les ocurre y qué sienten en cada momento; de comunicar sus sentimientos a los demás.

publicitaria y presenten también contenidos culturales o artísticos (Papastergiadis et al., 2013). Y, a pesar de que no cuentan con una audiencia cautiva, sí es cierto que, por su ubicación, la publicidad exterior *outdoors* digital suele recurrir al uso de soportes tecnológicos de gran formato, como las pantallas digitales gigantescas, lo cual genera espectacularidad en torno a ellos (Iruzubieta, 2011).

Como se puede deducir partiendo de la definición anterior, la publicidad exterior tradicional, la digital puede ser de dos tipos: *indoors* y *outdoors*. Dentro de la primera se encuentran aquellos soportes que se insertan en espacios cerrados y que permiten establecer una comunicación relevante para la audiencia a la que van dirigidos y transmitir un mensaje relacionado con la actividad que se desarrolla en la ubicación seleccionada. Su gran ventaja es que su audiencia es cautiva, es decir, se dispone en una situación en la que esta, sin querer, se encuentran con el mensaje. Este tipo de publicidad suele ubicarse en lugares turísticos (Willis, 2009), centros comerciales o tiendas, de modo que "la proximidad del soporte en el momento del envío de información facilita una comunicación más directa en el momento de compra de producto o servicio" (Iruzubieta, 2011: 15).

2.3. Funciones y efectos de la publicidad exterior *outdoors* en la ciudad

Si bien las funciones y los efectos que la publicidad exterior *outdoors* digital tiene en la ciudad no han sido estudiados extensamente, sí que lo han sido los de la publicidad exterior *outdoor* más tradicional, que ponen de relieve tanto los efectos más negativos, entre los que destacaría la contaminación audiovisual, cuyo uso excesivo, irregularizado y desordenado puede causar una degradación de la imagen de la ciudad (Olivares, 2009), como aquellas más positivas que permiten afirmar que la publicidad exterior *outdoors* tiene una triple función estética, cultural-simbólica y social en la ciudad.

Comenzando por la primera, es importante remarcar que la publicidad exterior tiene una función estética en la ciudad al envolverla y atrezar su paisaje urbano. Lo urbano se deja aderezar por lo comercial, por un conjunto de productos y de marcas que conviven junto con otros elementos que visten la ciudad y sin los cuales queda vacía:

> La ausencia de publicidad deja (…) al descubierto infinidad de esqueletos de hierro, que acaparan el protagonismo; el vacío es más llamativo que la ocupación; el medio, más que el mensaje. (…) Como diría Lipovetsky, este escenario, sin el lujo que muestra la publicidad, favorece la fealdad y la monotonía (Olivares, 2009: 257).

Así, se puede afirmar que la publicidad exterior embellece la ciudad atrezándola al ocultar, por ejemplo, viejas fachadas en remodelación a través de lonas a la vez que proporciona soportes como los monopostes de la hora y temperatura, mobiliario urbano u otros elementos de señalética que también desarrollan una función social en dicha urbe, que se explicará detalladamente con posterioridad.

Además, la publicidad tiene una función cultural y de carácter simbólico. Gracias a ella se pueden establecer espacios de interés turístico que se erigen como símbolos y puntos de referencia en las grandes ciudades. Algunos ejemplos son las míticas vallas y rótulos publicitarios de Picadilly Circus en Londres, los de Times Square en Nueva York o los neones de Las Vegas (Marchán y Rodríguez, 2006: 39); todos ellos casos que adquieren tanta influencia y simbología para los habitantes de sus urbes que su remoción llega a despertar "nostalgia en una búsqueda por su permanencia como parte del imaginario urbano" (Salcedo, 2011: 22).

Pero además estos símbolos, a la par de crear lugares de referencia para los ciudadanos a través de mensajes cam-

biantes con una finalidad publicitaria, configuran espacios de deseo para los foráneos. De esta forma, se puede afirmar que la publicidad ayuda a hacer de la ciudad un mundo onírico para estos, convirtiéndola en objeto de deseo y de disfrute que debe ser necesariamente visitada para vivirlo (Baladrón, 2007).

Finalmente, en cuanto a la función social de la publicidad exterior *outdoors* en la ciudad, cabe destacar que es una de las funciones que más legitimidad otorga a esta. Es especialmente a través del mobiliario urbano como el medio exterior colabora con los organismos o administraciones de las diferentes ciudades donde se desarrolla, además de satisfacer un objetivo mercantil. Dota "a la ciudad de una serie de servicios e instalaciones que repercuten positivamente en el grado de bienestar de los ciudadanos" (Pacheco, 2004: 124) debido a que el sistema de concesiones de mobiliario urbano con finalidades publicitarias obliga a las empresas adjudicatarias a construir o adquirir, suministrar, instalar, mantener y limpiar los distintos elementos que integran el mobiliario urbano. De esta forma, el ayuntamiento puede despreocuparse de este a la vez que puede recibir un canon anual a través de una cantidad en metálico y/o la prestación de un conjunto de servicios relacionados con la mejora de la higiene pública o la conservación del medio ambiente, como la limpieza de fachadas o la recogida de residuos caninos.

Marta Pacheco (2004) establece tres funciones sociales del mobiliario urbano explotado publicitariamente (122–129). Así pues, no solo proporciona confort al ciudadano cubriendo necesidades que se podrían considerar básicas como, por ejemplo, protegerle de las inclemencias del tiempo o proporcionarle un lugar de espera, tal y como hacen las marquesinas de las paradas de autobuses, sino que, además, aporta información y contribuye a la conservación del medio ambiente. En el primer caso, por ejemplo, cumple una función informativa sobre determinados aspectos relevantes para el urbanita, como hacen los mupis que, en muchas ocasiones, solo dedican una de sus dos caras a la explotación publicitaria, quedando la otra reservada para colocar en ella mapas de la ciudad u otros documentos con una clara finalidad informativa. Y también contribuyen a la conservación del medio ambiente y a la limpieza de la ciudad al facilitar, por ejemplo, la instalación de contenedores de vidrio o de pilas adosados a diferentes soportes publicitarios y al responsabilizarse de la eliminación de grafitis de las fachadas de edificios emblemáticos de la ciudad, como es el caso de Cemusa.

Considerando estos efectos y funciones que la publicidad exterior *outdoors* más tradicional tiene en la ciudad, cabe esperar que la digital también los desempeñe, aunque será de vital importancia ver qué consecuencias y efectos singulares aporta a la urbe por sí misma.

3. Hipótesis y Aspectos metodológicos

La hipótesis general de esta investigación es que las pantallas digitales publicitarias, entendidas como un tipo de publicidad exterior *outdoors* digital, se integran en la ciudad como un proceso de renovación y con la finalidad de transmitir una imagen de la misma centrada en la innovación, a la par que ayudan a configurar elementos simbólicos en ella.

No obstante, aparecen una serie de hipótesis particulares:

a) Las pantallas digitales se implementan en la ciudad debido a que suponen un ahorro en costes elevado a largo plazo, tanto para el anunciante como para el medio.
b) La publicidad exterior situada en dichas pantallas generan unos efectos específicos con respecto a la publicidad exterior *outdoors* integrada en soportes tradicionales.

Para verificar estas hipótesis, se ha recurrido a una revisión bibliográfica con su correspondiente análisis de contenidos, a partir de una investigación documental basada en fuentes secundarias. Estas aparecen recogidas en el epígrafe correspondiente a referencias bibliográficas y se han centrado en los dos puntos fundamentales en que se estructura la investigación: la ciudad y las pantallas digitales publicitarias.

4. Resultados

4.1. Motivos de la aparición de las pantallas digitales como marco de la publicidad exterior *outdoors* digital

A partir de los años noventa del siglo pasado, y sobre todo del comienzo del siglo XXI, las pantallas digitales irrumpen con fuerza en la ciudad como soporte publicitario fundamentalmente por dos motivos que van más allá del de la innovación y uso de las nuevas tecnologías de la información aplicadas al mundo de la publicidad.

4.1.1. Una imagen más innovadora y ecológica de marca y un ahorro a largo plazo para el anunciante

A pesar del alto coste de inversión inicial necesario para incorporar pantallas digitales, este tipo de publicidad exterior *outdoors* se ha implantado notablemente durante los últimos años en diferentes espacios de las ciudades. Y, pese a un elevado precio frente a las ventanas tradicionales, parece ser que sus ventajas a largo plazo empiezan a cuajar entre los anunciantes, que comienzan a considerar que dicha inversión se puede amortizar gracias a su autonomía y el elevado ahorro económico a largo plazo de hasta el 80 y 90% de energía que estas pantallas ofrecen gracias a la reducción de reparaciones y a una mayor eficiencia energética (Muñíz, 2013: 253). Al igual que creen que dicha inversión renta al permitir una mejor visión del mensaje publicitario ante diversas circunstancias meteorológicas y de iluminación, al reducir la disipación de energía, al suponer un riesgo menor para el medio ambiente y al ser resistentes al agua y a los efectos del sol (Gómez y Puentes, 2011: 5).

Si estas ventajas pueden parecer insustanciales, más lo son si se consulta el último informe de IAB (2015) sobre el estado del *digital signage* en España, a pesar de que estos resultados no parecen tener consecuencias en la alta confianza que los anunciantes tienen depositados en este tipo de soportes. En él se puede observar que, paradójicamente, el soporte offline o tradicional influye en un 37% en la compra e invita en un 32% de los casos a pensar en la marca, mientras que el soporte digital lo hace solo en un 31% y en un 28%, respectivamente (IAB, 2015: 8). Estos datos muestran una diferencia significativa entre la eficacia de los soportes digitales y los tradicionales en favor de estos últimos, sobre todo si se tiene en cuenta que la finalidad última de los mensajes publicitarios es incitar a la compra y crear valor de marca.

Aun así, parece que los anunciantes prefieren quedarse con que el 91% de los españoles consideran que el uso de pantallas digitales con finalidad publicitaria transmite modernidad e innovación, el 84% las considera originales y diferentes y el 83% se siente atraídos por ellos. Además, el 82% las considera entretenidas y el 64% las entiende como un modo de hacer publicidad y comunicación ecológica, lo cual deriva en que el 87% considere que las marcas que usan este tipo de publicidad exterior *outdoors* digital son innovadoras, el 82% cree que mejoran su imagen como marca, el 73%, que este tipo de publicidad es más recordada y, el 58%, que sea una marca más respetuosa con el medio ambiente. También es destacable que los españoles dan cierta importancia a que un establecimiento tenga un escaparate digital (6.4/10) (IAB, 2015: 16). Y, parece ser, que esto es lo que prevalece para el anunciante.

Por todo ello, considerando las ventajas y las aportaciones que la publicidad exterior *outdoors* digital hace a las marcas que las implementan, se puede llegar a afirmar que el principal motivo por el que diferentes marcas recurren a ella es por suponer un ahorro en costes, a la par que consigue generar valores en torno a ellas relativos a la sostenibilidad medioambiental y la innovación que logran mejorar su imagen y reputación de marca.

4.1.2. Una quinta pantalla para conectar con el público con mayor efectividad

Pero la quinta pantalla no solo ha permitido que la publicidad exterior *outdoors* se digitalice, sino que además crea una conexión visual fundamental entre los mensajes que emite y aquellos que nos son entregados a diario a través de otras pantallas (Kelsen, 2010) generándose, de esta forma, una conexión y un diálogo pantalla-pantalla, el cual parece fundamental para atraer la atención del transeúnte, que cada vez más a menudo permanece ajeno a lo que sucede a su alrededor absorto en la pantalla de su smartphone.

Ese *flâneur* del que Benjamin (2005) habla, centrado en el deleite visual de la ciudad, sentido que el sociológico Simmel entendía como "pilar esencial de la ciudad y la existencia metropolitana y la vida moderna" (citado por Márquez, 2012: 52), ha desaparecido. Ya no nos encontramos con un transeúnte que camina por la ciudad en busca de la experiencia del paseo urbano en la que oler, tocar, saborear y escuchar (Benjamin, 2005), sino con un *flâneur* mutado que, aparte de mirar las mercancías de los escaparates de la ciudad, lleva su propio repertorio de escaparates consigo mismo (Márquez, 2012: 52). Un *flâneur* que, como Rober Luke afirma, consume la ciudad llenando sus espacios vacíos con sus propias imágenes, canciones e interacciones. Es el conocido como *phoneur* (o *telefoneante*) (citado por Márquez, 2012: 52). Pero, a la vez es un *phoneur* con la actitud *blasé* de la que Simmel (1986) tanto ha hablado.

> Lo que define al hombre *blasé* es que se ha vuelto insensible a las diferencias entre las cosas; no que no las perciba, ni que sea estúpido, sino que la significación y el valor de esas diferencias, y por tanto de las cosas mismas, él los percibe como negligibles. Los objetos se le aparecen en una tonalidad uniformemente sosa y gris; ninguno se juzga digno de preferencia (Simmel, 1986: 9).

Ante esta actitud, surgen pantallas digitales publicitarias que buscan llamar la atención de ese *phoneur*, adormilado y absorbido en la pantalla de su smartphone. Para ello, recurre a contenidos dinámicos implementando vídeos en HD y contenidos interactivos que pretenden influir en el proceso de compra del viandante y ofrecerle información útil (Kelsen, 2010). De este modo, las pantallas buscan atraer la atención del nuevo *flâneur* ofreciéndole información o una experiencia interactiva de la que podrá disfrutar, en muchos casos, gracias a su objeto de deseo más preciado, su teléfono móvil. Es así como se logra esa conexión y esa comunicación pantalla a pantalla, tan necesaria para atraer la atención de los consumidores actuales ya que, gran parte de las relaciones que entablan con el mundo son a través de estos objetos (Lipovetsky, 2009).

Todo ello evidencia que, indudablemente, la gran cantidad de pantallas que se han colado en la ciudad, y no solo en ella, sino en todos los ámbitos de nuestra vida, la han transformado a la par que han cambiado nuestra relación con la información, con el espacio-tiempo y han mutado la forma en la que el *flâneur* viaja y consume en la ciudad: la pantalla "se ha convertido en un instrumento de comunicación y de información, en un intermediario casi inevitable en nuestras relaciones con el mundo y con los demás. Vivir es, de manera creciente, estar pegado a la pantalla y conectado a la red" (García G. Besné, 2012: 142).

4.2. Funciones y efectos específicos de las pantallas digitales de publicidad exterior *outdoors* en la ciudad

La publicidad exterior *outdoors* tiene una triple función estética, cultural-simbólica y social en la ciudad que, como es lógico, sigue desempeñando cuando se digitaliza. Igualmente, su uso descontrolado y exagerado sigue ocasionando efectos contaminantes para el paisaje urbano, con todas las consecuencias que esto trae para el mismo. Sin embargo, es necesario establecer cuáles son las funciones específicas que se derivan de este nuevo tipo de publicidad que se inserta en distintos soportes digitales y, más en concreto, en los diferentes tipos de pantallas.

Así pues, es importante centrarse en aquellos efectos positivos que la digitalización de la publicidad exterior *outdoors* ha tenido sobre la ciudad. Pero eso sí, asumiendo la mayor contaminación visual y lumínica que la nueva publicidad supone en la ciudad a causa de sus imágenes en movimiento y las modificaciones que se ejercen en la arquitectura al insertar dichas pantallas en espacios dedicados tradicionalmente a otros fines, tales como las fachadas de los edificios (Willis, 2009).

Primeramente, a través del último estudio realizado por IAB (2015), se puede deducir que uno de los efectos más positivos que la publicidad exterior *outdoors* digital provoca en la ciudad es que ayuda a dar una imagen innovadora de la misma. Una imagen de modernidad que mejora la reputación de marca-ciudad de aquella urbe o espacio que la implementan gracias a que es "en la publicidad multimedia de las marcas situadas en los espacios públicos donde más innovaciones se pueden encontrar en la actualidad" (Ortíz y Montemayor, 2015: 95).

Entendiendo que la imagen de una ciudad es la "estereotipación o apreciación de la misma por sus visitantes" (Vizcaíno-Laorga, 2007: 129), se puede asumir que la tecnología es uno de los elementos que permite conformar dicha imagen y, aunque se proyectan al exterior fragmentos y pedazos de la misma a través de los diferentes medios de comunicación, la literatura o el cine, lo cierto es que buena parte de la imagen de la ciudad que los ciudadanos y los viandantes tienen la adquieren a partir de su propia visita. Visita en la cual las tecnologías aplicadas a los diferentes espacios de la metrópoli transforman y magnifican su imagen ya que "las pantallas LED, aparte de servir de soporte informativo y publicitario, transmiten una imagen tecnológica de la ciudad al encontrarse estratégicamente localizadas en el circuito más céntrico y turístico" (Vizcaíno-Laorga, 2007: 139). De esta forma, se asocia una "imagen a la ciudad, de desarrollo, de competencia, entre las grandes ciudades del país y el mundo" (López y Vera, 2005: 106).

A través de dichas pantallas no solo se da una imagen más innovadora de la ciudad, sino que además se construyen atracciones para los viandantes, ya sean foráneos o no, y se crean espacios en la urbe cuya finalidad es revitalizarla. En otras palabras, tal y como afirma Elizagarate (1996), "todas las ciudades necesitan proporcionar entretenimiento (y) tradicionalmente esta función es asumida por bares, discotecas, estadios, parques, cines y teatros" (68), pero en la actualidad, también es una función asumida por la publicidad exterior *outdoors* y, más concretamente, por aquella que es digital y se inserta en pantallas digitales mediante la interacción que estas ofrecen.

Gracias a las pantallas digitales insertas en la ciudad con finalidad publicitaria y a su interactividad, se pueden llegar a crear espacios de juego con el cliente o el público objetivo del contenido que presentan. Un juego que se integra en el espacio urbano y que puede adquirir múltiples formas, desde la utilización de teléfonos móviles para interactuar con dichas pantallas, hasta el uso de diferentes elementos que alteren la realidad de la ciudad y el diseño urbano que en ella se planificó inicialmente. Es por ello que, a través de estas pantallas y logrando que el

caminante interactúe con ellas, se altera el espacio urbano y que el transeúnte navegue en contra del diseño urbano planificado (Willis, 2009).

Pero no solo consiguen modificar el diseño urbano a través de su interacción sino que, permiten, en última instancia, hacer que la ciudad se vuelva más interactiva, lo cual es fundamental en la ciudad informacional de la que Castells (1942) habla. Así pues, dichas pantallas logran otorgarle a la ciudad la capacidad comunicacional a la que también Canevacci (2008) hace referencia.

Y, a pesar de que esta interactividad también estaba en cierto modo presente en la publicidad exterior *outdoors* más tradicional a través de invitaciones a conectarse a las redes sociales, a utilizar tecnologías como los bluetooth o a escanear códigos promocionales o QR (AIMC, 2014), lo cierto es que adquiere otro nivel de complejidad gracias a la digitalización de la misma, la cual permite aplicar el uso de otras dimensiones tecnológicas como la táctil, la relativa a la realidad aumentada, el *contactelss* NFC o los diferentes sensores de movimiento. Además de la posibilidad de ofrecer una respuesta en tiempo real al mensaje enviado por el viandante (AIMC, 2015: 11). Es así como por ejemplo se hace posible realizar acciones publicitarias en las que se les pide a al público que envíe una frase a un correo para que esta se convierta en la protagonista del spot que va a ser proyectado en dicha pantalla. Y es que, la sofisticación de las características técnicas de estos soportes digitales y la utilización de sistemas y dispositivos permiten la participación de audiencias, lo cual "abre un nuevo campo de posibilidades al medio exterior, que comienza a introducirse en un territorio, el de la interactividad, hasta ahora reservados a otros medios publicitarios" (Pacheco, 2007: 126).

Interactividad que no solo aporta valor añadido a la publicidad exterior, sino también a la ciudad y a los espacios urbanos en sí. Las posibilidades son infinitas, todo depende de la imaginación del anunciante: se pueden desarrollar desde las acciones más rudimentarias, que pasen por la proyección de meros contenidos estáticos, a la implementación de contenidos dinámicos e interactivos con incluso un doble sentido publicitario y educativo (García Canclini, 2008).

Además, estas pantallas ofrecen otras posibilidades que van más allá de la interacción como es el hecho de que, a través de ellas, se puede insertar un contenido dinámico, lo que invita a la creación de espectáculos y eventos alrededor de las mismas. Así pues, no solo en los estadios deportivos o en los grandes conciertos, sino también en las plazas y en los diferentes espacios urbanos, estas pantallas logran emocionar a las multitudes (Roberts, 2006: 60). Esto ha derivado en que su uso no sea estrictamente publicitario y en que también se organicen en torno a ellas diferentes espectáculos y eventos que sirven, a su vez, para revitalizar diferentes espacios urbanos que estén en decadencia en la ciudad. Y es que, como bien afirma Roberts (2006), "estas pantallas se vuelven locas con los espectáculos, y los espectáculos se vuelven locos con ellas" (60).

Por otro lado, lo que las hace tan llamativas y tan válidas para organizar eventos que giren en torno a diferentes temas, pero de las cuales ellas siempre son una parte fundamental, es el hecho de que permiten incorporar contenidos dinámicos gracias a los que no solo la publicidad exterior *outdoors* ha podido audiovisualizarse, sino que también lo ha hecho la ciudad que, en última instancia, se ha convertido en una pantalla audiovisual gigante en la que se pueden insertar todo tipo de contenidos visuales e incluso, en algunos casos, sonoros (Muñíz, 2013).

De esta forma, la ciudad se vuelve aún más dinámica y genera un espacio múltiple y cambiante en el que el paisaje urbano muta inevitable y continuamente (Willis, 2009); se convierte en un espacio en el que se integra un marco (la pantalla digital) por el que "pasan imágenes y escenas,

mundos y circunstancias donde la permanencia pareciera no tener cabida" (García G. Besné, 2012: 136). Se generan así espacios urbanos múltiples a través de diferentes pantallas que, o bien se insertan en las fachadas de los edificios, o en sus escaparates. Pero, sea como sea, se presentan como una especie de ventanas abiertas en medio del paisaje urbano que no solo muestran un mundo ideal y onírico sino que, además, nos conducen a otros espacios transformando la ciudad en "un espectáculo imaginario" (Dahlberg, 2009: 20). Es así como nos topamos con una realidad urbana que no es única, sino múltiple. Una realidad urbana en la que, dentro de nuestra ciudad, aparecen otros espacios que o nos trasladan a la misma ciudad u a otra, todo depende del contenido emitido en dichas pantallas.

Esta audiovisualización de la ciudad como consecuencia de la implementación de pantallas digitales en la misma, hace que el imaginario urbano, entendido como "nuestros mapas mentales y cognitivos de la realidad urbana, como las cuadrículas a través de las cuales pensamos, experimentamos, evaluamos y decidimos actuar en los lugares, espacios y comunidades en las que vivimos" (Soja, 2008: 452), mute constantemente. A causa de estas pantallas y de la audiovisualización y mutabilidad que le otorgan a la ciudad y a su arquitectura (Silverstone y Hirsch, 1992), el viandante no podrá configurar un imaginario urbano constante de la misma, sino que conformará uno en el que la parte fundamental del espacio sea la pantalla, pero no su contenido. Por lo tanto, un imaginario urbano con menor definición y cantidad de detalles que el que se puede tener de una ciudad tradicional en la que todo aparece más estático y constante, pero no necesariamente de peor calidad.

Un imaginario urbano en el que no solo se cuelan las diferentes imágenes idílicas de resorts junto al mar o las tan perfectas imágenes proyectadas tan asiduamente en la comunicación comercial, sino en el que también tiene un peso especial la luz y la iluminación de dichas pantallas, así como su dinamismo. Y es que las pantallas de publicidad exterior *outdoors* también aportan a la ciudad una iluminación característica y cambiante (Krajina, 2014). Si durante el día su luminancia no pasa desapercibida, durante la noche, estas pantallas, sobre todo aquellas de un tamaño considerable, otorgan a los edificios un carácter monumental gracias a "su grandiosa conversión en un vehículo publicitario" (Venturi et al., 2000: 76). De forma que, la arquitectura, e incluso todo el espacio urbano, pasa a quedarse en un plano olvidado al adquirir todo el protagonismo esa pantalla que brilla con todo su esplendor (Venturi, 2006).

Por todo ello, se puede afirmar que, además de la triple función estética, cultura-simbólica y social, la publicidad exterior *outdoors* digital otorga a la ciudad un valor de marca añadido que gira en torno a la innovación y permite mejorar su imagen y reputación como ciudad, a la vez que logra revitalizarla creando puntos de interés y espectáculos gracias a la interactividad y tiene como uno de sus mayores efectos la audiovisualización de la urbe, lo cual genera espacios cambiantes y mutables en pocos segundos. Espacios en los que las pantallas, especialmente durante la noche, son las protagonistas de la arquitectura y de los espacios urbanos.

5. Conclusiones

En la presente investigación se ha verificado la hipótesis de que las pantallas digitales, entendidas como un tipo de publicidad exterior *outdoors* digital, se integran en la ciudad como un proceso de renovación y con la finalidad de transmitir una imagen de la misma centrada en la innovación a la par que se configuran elementos simbólicos en ella. También permiten otorgarle dinamismo, interactividad, revitalización y esa capacidad de crear espectáculos a una de las arterías más importantes de la urbe. Además de audiovisualizarla y hacer que mute de forma constante.

Por otro lado, se ha corroborado que las pantallas digitales se implementan en la ciudad debido a que suponen un ahorro en costes elevado a largo plazo, tanto para el anunciante como para el medio, por lo cual la primera hipótesis particular se verifica. Eso sí, siempre teniendo en cuenta que hay otros motivos para integrar este tipo de pantallas en la ciudad que van más allá de los económicos. Son motivos relacionados con la imagen de la marca que recurre a este tipo de publicidad en busca de que se le asocien valores relativos a la innovación y con la búsqueda de una comunicación pantalla-pantalla con los viandantes que logre colarse en su smartphone y aumentar su efectividad.

Finalmente, también se verifica que la publicidad exterior situada en estas pantallas genera efectos específicos con respecto a la publicidad exterior *outdoors* integrada en soportes tradicionales. Son tales como la audiovisualización y la mutabilidad de la ciudad, o la revitalización de la misma ayudando a configurar espacios destinados a la realización de grandes eventos haciendo, a la par, del entorno urbano un espectáculo en sí mismo.

Funciones y efectos que las pantallas digitales de publicidad exterior *outdoors* tienen más allá de los soportes más tradicionales y que deberían ser tenidas en cuenta a la hora de implementarlas en el diseño urbano y, profesional y publicitariamente hablando, a la hora de diseñar contenidos comerciales para ellas. Y es que no se trata de trasladar a ellas una campaña difundida a través de la televisión convencional (Kelsen, 2010), sino de adaptarla e integrarla en estos nuevos soportes para conseguir explotar todos los efectos y las funciones que pueden llegar a desarrollar en el paisaje urbano.

Bibliografía

AIMC (2015). *Resumen general EGM. Abril 2014 a Marzo 2015*. Madrid: AIMC.

Amendola, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna, la Magia y el Miedo de la Metrópolis Contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.

Baladrón Pazo, A. J. (2007). "Reflexiones sobre la omnipresencia publicitaria en el contexto urbano" en Baladrón Pazos, A. J.; Martínez Pastor, E. y Pacheco Rueda, M. (dirs.), *Publicidad y ciudad* (pp. 75-93). Sevilla, Zamora, Comunicación Social.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Borja, J. y Castells, M. (1997). *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información.* Madrid: Taurus.

Canevacci, M. (2008). "Cuerpos-Espacios sonoros: Disonancias en la metrópolis comunicacional" en *Signo y Pensamiento*. Volumen XXVII, nº 52, pp. 31-41.

Castells, M. (1942). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza.

Dahlberg, L. (2009). "Digital screens in public space. Advertising, actors, and the remaking of place" en *Internacional Conference Mit6*. Disponible en tinyurl .com/l3l27b5 (última consulta: 19 de junio de 2015).

Elizagarate, V. de (1996). "Marketing de ciudades: una necesidad para los procesos de revitalización" en *Dirección y Administración de empresas.* Nº 4, noviembre, pp. 63-71.

García Canclini, N. (2008). "Libros, pantallas y audiencias: ¿qué está cambiando?" en *Comunicar*. Volumen XV, nº 30, pp. 27-32.

García G. Besné, M. T. (2012). "Pantalla total" en *Culturales*. Volumen VIII, nº 15, pp. 135-154.

Gómez Nieto, B. y Puentes Sánchez, B. (2010). "Publicidad exterior. Del papel al LED" en *Telos*. Nº 82, enero-marzo, pp. 1-16.

IAB (2015). *III Estudio Anual IAB Spain Digital Signage: Informe de Resultados Abril de 2015.* Disponible en tinyurl.com/o2ynuug (última consulta: 1 de mayo de 2015).

Iruzubieta, G. (2011) (coord.). *Libro Blanco del Digital Signage*. Madrid: Edipo.

Jornet, L. (2007). *Aceptación social del mobiliario urbano como servicio público y soporte publicitario.* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Ramon Llull. Disponible en hdl.handle.net/10803/9208 (última consulta: 11 de agosto de 2015).

Kelsen, K. (2010). *Unleashing the Power of Digital Signage: Content Strategies for the 5th Screen*. Boston, Estados Unidos: Focal Press.

Krajina, Z. (2014). *Negotiating the Mediated City*. Nueva York, Londres: Routledge.

Lipovetsky, G., y J. Serroy (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

López, M. G. y Vera, M. C. (2005). *La publicidad exterior como imagen de desarrollo de la ciudad de Manta en el periodo 2003-2004* (Tesis doctoral). Ecuador: ULEAM.

Madinabeitia, E. (2010). "La publicidad en medios interactivos. En busca de nuevas estrategias" en *Telos*. Nº 82, enero-marzo, pp. 13-54.

Marchán, S. y Rodríguez, R. (2006). *Las Vegas: resplandor pop y simulaciones posmodernas, 1905-2005*. Madrid: Akal.

Márquez, I.V. (2012). "Pasear, escuchar y compartir ciudades. El *podcast* como guía turística" en *Telos*. Nº 93, octubre-diciembre, pp. 51-59.

Muñíz Velázquez, J. A. (2013). "En torno a la 'audiovisualización' de la comunicación publicitaria" en *Revista Pangea.* Nº 4, pp. 245-262.

Olivares, F. (2009). "'Cidade limpa' y la contaminación publicitaria en la ciudad" en *Zer.* Volumen 26, nº 14, pp. 253-275.

Ortíz Sobrino, M. A. y Montemayor Ruiz, F.J. (2015). "Brand placement en espacios públicos" en *Telos*. Nº 99, octubre 2014 - enero 2015, pp. 94-103.

Pacheco Rueda, M. (2000). *Cuatro décadas de publicidad exterior en España*. Madrid: Ediciones de las Ciencias Sociales.

— (2004). "La función social de la publicidad exterior" en Eguizábal Maza, R. (ed.), *La comunicación publicitaria*. Sevilla: Comunicación Social, pp. 117-134.

— (2007). "La ciudad como escenario de la comunicación publicitaria" en Baladrón Pazos, A. J., Martínez Pastor, E. y Pacheco Rueda, M. (dirs.), *Publicidad y ciudad* (pp. 111-128). Sevilla, Zamora: Comunicación Social.

Papastergiadis, N.; McQuire, S.; Gu, X.; Barikin, A.; Gibson, R.; Yue, A.; Jung, S.; Cmielewsi, C.; Yeong Roh, S. y Jones, M. (2013). "Mega Screens for Mega Cities" en *Theory, Culture & Society*. Nº 30, pp. 325-341.

Rey, J. (1997). *Palabras para vender, palabras para soñar*. Barcelona: Paidós.

Roberts, K. (2006). *Sisomo el futuro en pantalla*. Barcelona: Urano.

Salcedo Campino, J. (2011). *Publicidad urbana de gran formato en Santiago.* (Trabajo Final de Máster). Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

Silverstone, R. y Hirsch, E. (eds.) (1992). *Consuming Technologies*. Londres: Routledge.

Simmel, G. (1986). "Las grandes ciudades y la vida del espíritu" en *Cuadernos Políticos*. Nº 45, pp. 5-10.

Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Venturi, R., Izenour, S. y Scott, D. (2000). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vizcaíno-Laorga, R. (2007). "La ciudad percibida: tradición y tecnología" en Baladrón Pazos, A. J.; Martínez Pastor, E. y Pacheco Rueda, M. (dirs.), *Publicidad y ciudad,* Sevilla, Zamora: Comunicación Social, pp. 129-146.

Willis, H. (2009). "City as screen / Body as movie" en *Afterimage*. Volumen 2, nº 37, pp. 24-28.

CÁCERES: PATRIMONIO Y URBANISMO EN EL SÉPTIMO ARTE

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura

1. Introducción

El cine constituye una herramienta de excepción para el estudio artístico de la ciudad, toda vez que sus fotogramas captan y registran no sólo su concepción urbanística sino también su riqueza patrimonial. Los ejemplos que ilustran esta circunstancia son innumerables: el París de *Al final de la escapada*, la ciudad eterna en *Vacaciones en Roma*, Venecia en *Senso*, Nueva York en la filmografía de Woody Allen (especialmente *Manhattan*), o La Habana dibujada de *Chico y Rita*, entre otras muchas películas, han dejado grabadas en nuestras retinas imágenes inolvidables de algunas de las ciudades más bellas del mundo (García Gómez y Pavés, 2014).

Grosso modo, puede decirse que son tres las posibilidades en las que el Séptimo Arte recrea los exteriores urbanísticos y patrimoniales de una ciudad: en primer lugar, presentándola cual fondo escenográfico en la trama de un filme; en segundo lugar, su reproducción y reconstrucción en estudio; y, por último, su intercalación en secuencias de montaje. Por consiguiente, los resultados obtenidos también conforman una tríada: de un lado, la constitución de un fondo documental sobre la situación y la percepción de la ciudad en el momento del rodaje (simultáneamente se puede considerar la interrelación cronológica entre dicho momento y la época de la trama); de otro, la lectura que se hace de un entorno cuando éste es reconstruido en estudio; y, finalmente, la percepción de la continuidad diacrónica y diatópica de una ciudad a través del montaje de los fotogramas, si bien en muchas ocasiones lo que se desprende de ello es la incongruencia entre realidad e imagen que refleja la falsa continuidad).

La ciudad de Cáceres, declarada por la Unesco como Patrimonio Mundial de la Humanidad en 1986, constituye a este respecto un ámbito de estudio sintomático sobre las relaciones físicas entre el patrimonio monumental y urbanístico y su aparición en el Cine. No obstante, previamente ha de distinguirse entre la aparición de exteriores de la ciudad como mera escenografía puntual, sin mayor relevancia del entorno que la de ofrecer un marco *ad hoc*, mero fondo de una secuencia fílmica, y la presencia de la ciudad como un motivo de relieve en el relato como si de un personaje más se tratara. Esta

segunda opción resulta, sin duda, más fértil a la hora de establecer las relaciones entre patrimonio, urbanismo y Séptimo Arte.

Si bien Cáceres ha sido objeto de ambos tratamientos (Martín Camacho, 2012), el presente estudio se centra básicamente en aquellos filmes que han integrado la ciudad en el relato, aunque ésta pueda aparecer con un nombre disfrazado o ni siquiera se mencione dicho nombre. Cinco son las producciones que reúnen este requisito, las cuales, además, en virtud de su datación, permiten comprobar una evolución tanto desde la perspectiva de la historia de la ciudad como desde la de la Historia del Séptimo Arte, pues abarcan desde 1934 a 2010. Cada una de ellas constituye un epígrafe de los que siguen a continuación.

2. *El agua en el suelo* (1934), de Eusebio Fernández Ardavín

La acción del filme *El agua en el suelo* se desarrolla en la ficticia población de Guadalema, de acuerdo con el topónimo ideado por los hermanos Álvarez Quintero para la obra, en cuya trama (en torno a las supuestas relaciones entre un sacerdote y una de sus feligresas) se basa el guión. Guadalema se presenta como una población donde la murmuración tiene un doble culpable: los periódicos anticlericales y quienes les prestan sus oídos (García-Manso, 2014: 90-91). Por esta razón, de forma ciertamente lograda, las primeras imágenes recrean sus calles empinadas en un atardecer lleno de sombras que deja paso a ventanas encendidas una vez que ha anochecido.

En la película de Ardavín el escenario real de la imaginaria Guadalema es el Cáceres de principios de los años 30. La cámara recoge una vista panorámica protagonizada por un celaje cuyas nubes se ciernen sobre la colina edificada vista desde el suroeste (es decir, desde el poniente del atardecer). Acto seguido, se intercalan planos de las estrechas y empinadas calles adosadas exteriormente a la muralla. En esta primera aproximación no destaca ningún entorno monumental ni tampoco aparecen moradores.

Sin embargo, la transición hacia la noche conlleva la inmersión en el Cáceres plenamente patrimonial, pero con la sorprendente circunstancia de que sus exteriores están reconstruidos en estudio: A través del Arco de la Estrella[1], emblemático acceso a la ciudad monumental o antigua, se desemboca en una *sui generis* Plaza de Santa María en pleno corazón de la ciudad monumental y presidida por la Iglesia del mismo nombre frente al Palacio Episcopal, donde, acto seguido, se reconoce el Palacio de Hernando de Ovando o Casa de Ovando[2], donde se ubicarán las escenas de interior. En lo que se refiere a la Iglesia de Santa María[3], su reconstrucción aparece contaminada con la imagen de la Iglesia de San Mateo[4], también en el conjunto monumental y que destaca por ocupar su punto más elevado (de hecho, se trata de uno de los edificios que sobresalen en el *skyline* de la primera imagen del filme). El reloj y la espadaña campanario son los de San Mateo en tanto

[1] Principal acceso al recinto intramuros desde el siglo XV; su diseño actual es del siglo XVIII, con una llamativa forma oblicua.

[2] Construido en el siglo XV; su estilo renacentista responde a su remodelación en el siglo XVI, aunque también fue significativamente reformado en el siglo XVIII.

[3] Erigida en el siglo XVI con un estilo de transición entre románico y gótico. No es hasta 1957 cuando se convierte en Iglesia Concatedral de la Diócesis de Coria-Cáceres.

[4] Erigida en el siglo XVI con inspiración gótica.

que la portada lateral es la de Santa María. El Palacio de Ovando se descubre por la fachada lateral del edificio y por su "juego" de ventanas (con cuya iluminación "juega" la trama del filme).





Fig. 1 ▲◄– Arco de la Estrella elaborado en estudio. Fuente: fotograma de *El agua en el suelo*

Fig. 2 ▲►– Arco de la Estrella en exteriores reales. Fuente: fotograma de *El agua en el suelo*

Por su parte, el Arco de la Estrella aparece con posterioridad en exteriores reales, pero en un falso "raccord", como cambio de enfoque mediante una imagen que no procede de Cáceres, sino de Ávila; se trata de la Puerta de San Vicente, intercalada en la escena de manera incongruente aunque acaso efectiva.

Asimismo, se reconocen los soportales de la Plaza Mayor, metáfora de la actividad burguesa, pero también nuevos exteriores de la ciudad monumental, como la Casa de los Ribera[5], a la que se convierte en sede del periódico local, cuando, en realidad, dicha sede estaría enfrente, en el Palacio de la Generala, que no se muestra en imágenes; sí, con posterioridad, queda registrada en los fotogramas del largometraje la Casa del Sol[6].

En secuencias posteriores, el mismo *skyline* inicial –si bien enfocado desde un entorno más próximo– anuncia la partida de la protagonista mediante la presencia de un coche. El Palacio del Mayoralgo[7] y el Palacio de Ovando (ahora en imagen real y no reconstruida en estudio) constituyen el cierre de la presencia de Cáceres en la película. Por lo demás, la puerta del Palacio del Mayoralgo se confunde con la de la Casa de los Ribera dado que responde a una misma estética.

Así pues, *El agua en el suelo* presenta un tratamiento urbanístico del Cáceres previo al ensanche, en el que la ciudad se orienta desde poniente, partiendo de las calles del entorno del recinto amurallado, en cuyo interior se encuentran las ubicaciones fundamentales del relato: la mansión de la protagonista, las oficinas del periódico y la sede eclesiástica. El núcleo clave está representado por el Palacio de Ovando (orientado también hacia poniente), cuyos exteriores están reconstruidos en estudio, al igual que sucede con el acceso a la ciudad monumental, a través de un *sui generis* Arco de la Estrella de cartón piedra y de la fábrica eclesiástica, que hibrida las iglesias de San Mateo y de Santa María de la ciudad monumen-

[5] Levantada en el siglo XVI, el exterior actual responde a la fuerte remodelación sufrida en el siglo XIX; destaca su puerta en arco de medio punto con amplias dovelas adosadas.

[6] Erigida entre los siglos XV y XVI, como casa-fortaleza de estilo gótico.

[7] Construida entre los siglos XV y XVI en estilo gótico, fue destruida en un bombardeo aéreo en 1937 durante la Guerra Civil, de forma que las imágenes que ofrece *El agua en el suelo* son anteriores a su reconstrucción contemporánea. En un orden de cosas diferente, coincide el diseño de su puerta con el de la Casa de los Ribera *cit. supra*.

tal cacereña. Los soportales de la Plaza Mayor constituyen un mero apunte sobre la zona comercial y de convivencia social (también del chismorreo) de la población.

Desde la perspectiva de la Historia del Cine, pues, y en contraste con lo que sucederá en décadas posteriores, el conjunto monumental constituye una sede administrativa y habitacional de relieve de Cáceres en el planteamiento de Fernández Ardavín. Por lo demás, la percepción que se tiene de la ciudad reconstruida es híbrida, y, en relación con la plasmación urbana, ofrece una estructura anular entre el *skyline* del comienzo del filme y el que se da con las vistas del vehículo que anuncia la partida de la protagonista, que abandona la población por causa de las murmuraciones.

3. *Segundo López, aventurero urbano* (1953), de Ana Mariscal

Una de las vistas cacereñas que ofrece *El agua en el suelo* parece inspirar el cartel que Jano[8] ideó para la portada del libro de Leocadio Mejías (Madrid, Ediciones Rollán, 1947) en el que se inspira esta película de Ana Mariscal. *Segundo López*, a pesar de que su trama se desarrolla casi íntegramente en Madrid, es una película netamente cacereña, probablemente la más cacereña de todas, si tenemos en cuenta que su protagonista (el Segundo López del título), el actor que le da vida en la pantalla (Severiano Población [García-Manso 2012]), su guionista (Leocadio Mejías) y el director de fotografía (Valentin Javier) son cacereños; a ello hay que añadir que su protagonista femenina y, ante todo, directora, acabó siendo también cacereña, aunque fuera de adopción.

En este largometraje Cáceres sólo aparece en las secuencias iniciales, antes de la partida del protagonista a la capital. La fotografía de Valentín Javier ofrece la misma panorámica general que la de Fernández Ardavín, toma-



Fig. 3 – Cartel de Jano para Segundo López. Fuente: colección particular de la autora

[8] Francisco Fernández-Zarza Pérez, "Jano", se cuenta entre los cartelistas e ilustradores españoles más destacados del siglo XX. Suya es la portada de la primera edición de *Segundo López, aventurero urbano*, del escritor y periodista Leocadio Mejías. En tal portada, Jano imagina un sui generis adarve cacereño cuya vista se eleva hacia una cúpula que recuerda a la del Palacio de Moctezuma, en la ciudad monumental de Cáceres. Esta portada será reutilizada para el cartel de la película dirigida e interpretada por Ana Mariscal en 1953, con el añadido del rostro de la actriz protagonista.

da desde poniente, así como apuntes de la subida al Santuario de la Virgen de la Montaña, de la ciudad antigua (Plaza de San Mateo, Fuente Concejo y Adarve junto al Arco de la Estrella) y de la estación de ferrocarril, caracterizada por los postes del tendido eléctrico. Se trata de fotogramas firmados por un fotógrafo profesional que conoce la geometría de la ciudad y crea claroscuros de gran potencia estética.

Por lo demás, la mirada sobre Fuente Concejo no deja de traslucir uno de los iconos característicos de la imagen antropológica de la ciudad, el de las aguadoras. Acaso no sea otra la intención profunda de estas imágenes que la de potenciar la sensación de ciudad provinciana frente a la que encontrará el personaje en Madrid. De esta manera, a través de seis pinceladas se marcan hitos de diversa índole: la despedida de la ciudad desde el camino de ascenso al Santuario, la Plaza de San Mateo como corazón de la ciudad monumental, y dos ambientes: en intramuros el Adarve y en extramuros Fuente Concejo; finalmente, al margen ya de las citadas localizaciones y sin su definición iconográfica para la ciudad, la antigua estación de ferrocarril, al oeste de la ciudad.

4. *ÉXODO DE SALVACIÓN* (1954), DE MANUEL PÉREZ-SALA

Se trata de un mediometraje que resulta singular en virtud de su carácter *amateur*, de su intención religiosa y de su tratamiento parabólico. A propósito de su condición *amateur*, el filme surge en un momento de efervescencia del Séptimo Arte en la ciudad (con la creación de dos cine-clubes, la celebración de diferentes concursos de cine-*amateur*, la convocatoria de congresos nacionales de Cine, etcétera). Su intención religiosa nace del propósito del filme, que gira en torno a la fundación del santuario de la Patrona de la población, con guión de un sacerdote adscrito al obispado. Por último, su tratamiento parabólico permite que el relato, al que se otorga sentido de verdad histórica, albergue digresiones sobre el propósito último: la ciudad es lugar de pecado mientras que el campo –a pesar de las tentaciones que pueden surgir en la soledad– aparece como un lugar de recogimiento donde la naturaleza contribuye a vencer el mal, algo que no sucede en la civilización, entre las gentes. De esta manera, lo que se muestra a propósito del entorno urbano tiene que ver con las consecuencias del mal: la peste asolará la ciudad y solamente la labor del protagonista podrá redimirla.



Fig. 4 – Calle Ancha. Fotografía de Rodaje de *Éxodo de Salvación*. Fuente: Archivo Personal de Luis Montalbán (Cáceres)

Sin embargo, *Éxodo de salvación* constituye también una especie de respuesta a la que en su día fue publicitada como la primera película de Cáceres, la ya abordada *El agua en el suelo*, la cual supuso en buena medida una gran decepción para sus habitantes, y, en particular, para el clero, que había visto en el filme de Fernández Ardavín una afrenta que veinte años después quedaba resarcida con una propuesta netamente cacereña, vinculada a su Patrona.

Cáceres se muestra en esta película como una ciudad pétrea, cual su interior monumental. Las imágenes de la Calle Ancha con cadáveres resultan elocuentes acerca de la perspectiva con que se enfoca el entorno intramuros, en tanto las escenas campestres resultan más luminosas, si bien, paradójicamente, también más sensuales a la hora de recrear las tentaciones. El juego parabólico se impone sobre la disposición urbanística y patrimonial presente en las imágenes. Años después, en 1959, el mismo Pérez-Sala rodará un documental *amateur*, titulado *Norba Caesarina*, ahora sí como homenaje a la ciudad antigua de Cáceres una vez que se ha demostrado que, en efecto, su solar albergó la antigua colonia romana (tras la disputa de localizaciones que se había generado con anterioridad frente a la población de Alcántara). El enfoque didáctico de *Norba Caesarina* sí hace mayor hincapié tanto en la singularidad patrimonial como en la necesidad de conservación del entorno, si bien, sin crítica sobre intervenciones concretas (García-Manso, 2014: 88-89).

5. *La cuarta carabela* (1961), de Miguel Martín

Tres son las ciudades a lo largo de las que se desarrolla el escaso periplo narrativo de *La cuarta Carabela*, concebida no tanto como película sino más bien como un reportaje sobre la celebración de los Festivales Folklóricos Iberoamericanos que tenían lugar en la época: Cáceres, Alicante y Palma de Mallorca, lugares a los que se desplazan estudiantes universitarios y grupos folklóricos con una leve trama sentimental entre integrantes de unos y otros, al tiempo que se funde lo académico con lo antropológico y también con lo turístico.

La importancia del filme para la ciudad radica en el hecho de que, por vez primera, la cámara sale de la zona monumental y sus aledaños para fijar su atención en el ensanche representado por el Paseo de Cánovas, la Calle San Pedro de Alcántara y la Avenida Virgen de Guadalupe. Cáceres reivindica una proyección internacional, si bien orientada hacia Latinoamérica, mostrando la rambla y las calles más amplias del ensanche. Desde el antiguo Hotel Extremadura –demolido en la actualidad y que es donde se alojaban los personajes– se ofrecen vistas de una ciudad que crece, tomadas en concreto desde la terraza del entonces chalet de la familia Acha –integrado en el complejo del Hotel–, obra del arquitecto Luis Morcillo, radicado en Badajoz (Lozano Bartolozzi y Cruz Villalón, 1995). Por lo demás, se aprovecha el desnivel del emplazamiento para mostrar los tejados de la Calle San Pedro de Alcántara hacia el sudoeste y de la Sierrilla hacia el norte, cuando aún no había edificaciones en la zona que rodea el actual Parque del Príncipe.

La coyuntura promocional (tanto de los festivales como de las localizaciones) marca la impronta del filme; de ahí que, al ritmo de los bailes, se puedan recorrer diferentes calles, tanto de la ciudad monumental como del ensanche, sin que exista una concatenación entre entornos más allá del propio montaje musical.

6. *Planes para mañana* (2010), de Juana Macías

Cáceres eclosiona como plató cinematográfico a finales de los cincuenta, de forma que en años posteriores, a lo largo de varias décadas, se va a presentar como escenario

de un importante número de producciones, tanto nacionales como internacionales. Pero las imágenes de la ciudad no ofrecen una percepción uniforme de ésta. Será en 2010 cuando vuelva a aparecer como ubicación única, con su idiosincrasia urbana, si bien lo hace en una película en la que, precisamente, se intenta borrar el protagonismo de los exteriores, a cambio de centrarse en la ciudad interior, la de la mente de unos personajes que tienen relieve coral en una trama también de índole coral.

Juana Macías plantea éste su primer largometraje según dos premisas fílmicas: la combinación de relatos y la pantalla fragmentada. Al segundo respecto, la mostración de la ciudad recibe la influencia palpable de los planteamientos estéticos de John Cassavettes a la hora de recorrer Nueva York. El resultado es que Cáceres, en principio, busca no ser reconocible. Solamente lo es para avezados espectadores locales, capaces de escudriñar unos lugares que, en bastantes ocasiones, son percibidos desde el interior de vehículos, en unos recorridos en los que predomina la ciudad contemporánea: la Avenida Ruta de la Plata, el ensanche desde Cánovas (con el llamado "kiosco de la música" apenas apuntado), San Pedro de Alcántara e incluso la esquina de la Calle Doctor Fleming con la Avenida Virgen de Guadalupe) y una serie de entornos que se presentan transmutados: una pista de *skate* en la urbanización Los Castellanos, el Centro de Cirugía de Mínima Invasión o la actual Estación de Autobuses. La forma en que la ciudad entra con este filme en la posmodernidad no puede ser más elocuente. De hecho, la elección de Cáceres responde a la propia uniformidad que ofrece la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.

7. Conclusión: el *skyline* y la ciudad contemporánea

El *skyline* urbano de Cáceres ofrece en la actualidad un mayor número de perspectivas de, las que, de acuerdo con la filmografía, presentaba hasta mediados del pasado siglo. De forma llamativa, aunque probablemente también por cuestiones de iluminación, se enfoca casi siempre desde el sudoeste. El corazón monumental, erigido sobre una colina, constituye obviamente el foco central, en el que la cámara se adentra a través del Arco de la Estrella, al que se arriba desde las callejuelas extramuros o desde la Plaza Mayor.

La reconstrucción en estudio que se hace en *El agua en el suelo* afecta en especial al palacio donde vive la protagonista, sito en una de las plazas de la ciudad antigua, junto al Palacio Episcopal y al mencionado Arco de la Estrella –cuya importancia viene resaltada por el fallo de "raccord" que supone la aparición de la Puerta de San Vicente, en la muralla de Ávila– y una iglesia que es una mezcla de dos de los iconos religiosos de Cáceres, la Iglesia de Santa María y la Iglesia de San Mateo (ésta última, por cierto, aparece en todas las producciones posteriores). Por su parte, en el filme homónimo de Ana Mariscal, Segundo López se despide de la ciudad desde la zona de Miralrío, es decir, desde el Arco del Cristo en Fuente Concejo, en el extremo opuesto al Arco de la Estrella en el mismo entorno monumental.

Las calles antiguas aparecen como escenario en *Éxodo de Salvación*, pero con vistas hacia las estribaciones de la Sierra de la Mosca donde se ha de erigir el Santuario objeto del mediometraje. Se trata de las mismas calles que recorren en la cadena de bailes los danzarines de *La cuarta carabela*, que salen a la Plaza Mayor y desde allí hacia el ensanche, donde se alojan, al tiempo que muestran una urbe en la que se alternan el espacio monumental y el moderno. Las construcciones contemporáneas aparecen de manera fragmentada en el filme del año 2010, donde importan los detalles de edificaciones que escapan a la monumentalización: oficinas bancarias, kioscos de la música, estaciones de autobuses, *halls* de hoteles, centros quirúrgicos, y las nuevas avenidas que

enlazan el extrarradio antiguo con el centro moderno del ensanche, dejándose a un lado las piedras declaradas por la Unesco como Patrimonio Mundial de la Humanidad.

El desarrollo del tratamiento cinematográfico resulta evidente, conforme tanto a la evolución de la estética fílmica como al desarrollo de la ciudad, en las dos etapas de máximo crecimiento, los años cincuenta y los noventa. En este contexto, la presentación del Patrimonio arquitectónico de Cáceres resulta híbrida y esquiva en sus inicios, para convertirse en protagonista histórico y turístico, y, en fin, hacerse borroso en la fragmentación actual. En lo que se refiere al urbanismo, las películas rodadas en Cáceres reflejan en sus recorridos el progreso del espacio: desde las calles adyacentes a la muralla pasando por al ensanche de mediados del siglo pasado, hasta la expansión sufrida en la década de los noventa (Campesino Fernández, 1982).

Bibliografía

Campesino Fernández, Antonio (1982). *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*. Cáceres: Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura.

García Gómez, Francisco y Pavés, Gonzalo M. (2014). *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra.

García-Manso, Angélica (2012). "El cine de verano del cacereño barrio de San Blas" en Pariente, Antonio (ed.), *En torno a San Blas*. Cáceres: Fundación San Benito de Alcántara y Parroquia de San Blas.

— (2014). *El Octavo Pecado de la Capital: El cine en el Cáceres de los años 50*. Cáceres: Filmoteca de Extremadura.

Lozano Bartolozzi, M. M. y Cruz Villalón, M. (1995). *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*. Mérida: Asamblea de Extremadura.

Martín Camacho, F. J. (2012). *Extremadura, una región de película*. Mérida: Gobierno de Extremadura.

REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA CIUDAD DE SEVILLA DESDE LA CORNISA DEL ALJARAFE

Miguel García Martín
Universidad de Sevilla

1. Introducción

Las ciudades han sido históricamente objeto de representaciones subjetivas con la finalidad de transmitir una idea determinada de las mismas, ya sea simbólica, alegórica, ideológica... El interés estético también subyace tras estas representaciones –lo que nos lleva, siguiendo las tesis de Berque (1997, 2009) a la idea primitiva de paisaje–, aunque en Occidente esto solo se produce a partir del periodo renacentista (Maderuelo, 2005).

Así, en toda la etapa de transición desde la Edad Media a la Moderna aparecen reproducciones de vistas y panorámicas de las principales ciudades de la vieja Europa y de otras partes del mundo, que conocen una importante difusión con la incorporación de la imprenta y los avances en las técnicas del grabado. A lo largo del siglo XVI la ciudad de Sevilla experimenta un periodo de auge y esplendor comercial, a raíz de su condición como ciudad portuaria y metrópoli transoceánica. En este sentido, las vistas, panorámicas y dibujos que sirven de original a los posteriores grabados centran la atención en la ciudad hispalense, en la *urbi*, dejando el espacio circundante, el *orbe*, en un plano marginal, secundario y periférico. Parte de este espacio se corresponde con la cornisa del Aljarafe más próxima a la ciudad. El escarpe, más pronunciado y accidentado que la llanura, como telón de fondo de la imagen de Sevilla y, sobre todo, como punto de vista, será una constante en las muestras iconográficas y artísticas desde entonces.

A continuación se repasan algunas de las más importantes representaciones de la ciudad de Sevilla desde la elevación occidental que constituye la cornisa aljarafeña –por las novedades que aportaron y el contexto en que se produjeron–. Aunque no hay ninguna pretensión de establecer rígidas categorías o periodos bien delimitados, la propia evolución histórica y cultural ha ido modificando el sentido y el significado de estas miradas, desde las manifestaciones originarias de los siglos XVI y principios del XVII, pasando por su reproducción profusa y sistemática a partir de grabados (s. XVII-XVIII), hasta las representaciones pictóricas decimonónicas de estilo romántico y costumbrista. Por último, merece la pena hacer referencia al estado actual de este espacio geográfico, desde la perspectiva de su ordenación territorial y paisajística.

2. Las vistas inspiradoras (s. XVI)

En las primeras "cartografías urbanas" de la Edad Moderna, la ciudad europea es representada y transferida al papel o al lienzo con unos motivos particulares. La representatividad de estas vistas y panorámicas no responde a una finalidad descriptiva objetiva e imparcial, ni es todavía el resultado de pretensiones meramente estéticas. Tras estos dibujos subyace un interés simbólico, donde determinados elementos se muestran por encima de otros como símbolos de poder y de dominio. Así, la ciudad, que en el siglo XVI se revela como el epicentro vertebrador del mundo occidental, se muestra compacta, íntegra, cohesionada dentro de los límites de las murallas, que es contorno exterior, fortaleza y perfil simbólico de la *civitas.* Por encima de viarios y estructuras particulares sobresalen los hitos que caracterizan a las esferas de poder: torres, campanarios, templos, cúpulas, puertos y otros edificios singulares que son sedes de la nobleza, la Iglesia, la burguesía y la autoridad civil (Cornejo Vega, 2010).

La considerada como primera vista impresa de la ciudad de Sevilla aparece en el *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, obra del sevillano Pedro de Medina de 1548, que conoció una temprana segunda edición en 1549. En esta última aparece el conjunto urbano de Sevilla con los principales hitos arquitectónicos (Giralda, Torre del Oro) y el puerto y el río en primer término, como ejes de la actividad económica de la ciudad y emblema de su importancia. Pero en la representación casi esquemática de la ciudad también aparece (en la segunda edición de 1549) en primer término una cuesta o camino que asciende hasta el Aljarafe, punto desde donde presumiblemente podría estar tomada la vista, que aporta cierta perspectiva y verosimilitud. Es este un primer ejemplo que ilustra el papel que la cornisa del Aljarafe tiene como mirador y *belvedere* de la ciudad, circunstancia que se repite en las manifestaciones artísticas e iconográficas en los sucesivos siglos.

Algunos años más tarde, Anton Van den Wyngaerde dedica a Sevilla y Triana algunos bocetos de su encargo topográfico para el monarca Felipe II, realizados probablemente hacia 1567. El autor propone varios lugares de observación con la idea de representar con fidelidad vistas e imágenes de la ciudad hispalense, siendo uno de ellos la cornisa aljarafeña a la altura de Castilleja de la Cuesta. Desde allí elabora un dibujo de la ciudad y su entorno rural en el que se puede leer la inscripción *Prospectiva de la vista de Sibilia Dendo de Castiellieja*. El dibujo combina una sencillez en el trazo con una precisión detallada de la composición y de los elementos que organizan tanto la ciudad como la llanura aluvial sobre la que se asienta. Ello se explica teniendo en cuenta que estos dibujos pudieran haber servido como bocetos preparatorios para una obra compilatoria de carácter institucional (Marías Franco, 2002). En esta perspectiva topográfica (elaborada desde un pretendido rigor científico) no se otorgan protagonismos singulares a edificios o escenas urbanas, pues muestra a la ciudad como un conjunto compacto y unificado.

Poco tiempo después Ambrosius Brambilla dibuja una *Vista general de Sevilla*, editada por Pietro de Nobili en Roma en 1585. Esta imagen de la ciudad y su entorno gana en difusión con la copia de esta vista para el volumen cuarto de *Civitates Orbis Terrarum*, editado por Braun y Hogenberg en 1588. Ambas representaciones de la urbe hispalense revelan un marcado carácter cartográfico en el uso de la perspectiva caballera y el punto de vista irreal desde donde se supone que se está contemplando la escena. La organización y alineación de calles y plazas no responde a un verdadero interés descriptivo (lo que motiva la aparición de incoherencias, errores y deformaciones), pero transmite la idea de unidad e integridad urbana, reforzada por la presencia del río Guadalquivir, el puerto y el Arenal como ejes de la actividad comercial (Oliver Carlos y Pleguezuelo Hernández,

2002; Cabra Loredo y Santiago Paez, 1988). A su vez, estas vistas encarnan muchos de los elementos simbólicos con que los autores pretenden proyectar un mensaje deliberado por medio de la imagen de la ciudad. Concretamente, en uno y otro grabado aparece el escudo de la monarquía hispánica y el de la ciudad de Sevilla, junto al blasón de la casa ducal de Medina Sidonia, por la titularidad que la familia de los Guzmanes ostentaba de la alcaidía del Alcázar Real. La particular representación de la ciudad (importancia de unas calles, de unos edificios, con respecto a otros) ofrece muestras de estos distintivos signos de poder, buscando formar "una imagen del conde y su familia, los Guzmanes, como nobles que gozan de la confianza del rey y que vinculan su prestigio y su poder al de la entonces gran ciudad de Sevilla" (Cornejo Vega, 2010: 161-162). Estas representaciones simbólicas trascienden las murallas de la ciudad hacia el espacio circundante. Por ello, están bien reproducidos los dominios territoriales y jurisdiccionales del Condado de Olivares en el Aljarafe: Castilleja de la Cuesta, Castilleja de Guzmán o el monasterio de San Isidoro del Campo, patrocinado por los Guzmanes. Además, la representación de Sevilla la Vieja (el anfiteatro de Itálica) pretende vincular connotativamente a Sevilla y a Roma.

Es interesante advertir el contraste entre estas representaciones de Sevilla desde la cornisa del Aljarafe (perspectiva desde el oeste) y los dibujos que contemporáneamente elaborará George Hoefnagel para ilustrar parte de los grabados de la obra *Civitates Orbis Terrarum*. La vista de Sevilla que aparece en el volumen primero de esta magna obra está tomada desde la ribera del río Guadalquivir a la altura de Chapina (perspectiva noroeste), mientras que la vista para el volumen quinto está localizada en las suaves planicies al este de la ciudad. En ambos casos, los primeros planos y la recreación en personajes y escenas populares adquieren casi más protagonismo que la composición urbana, que se despliega por detrás. Hoefnagel –que estuvo viajando por España y, especialmente, por Andalucía entre 1563 y 1567 con un propósito distinto al de los anteriores autores– se deja seducir por los elementos antiguos, mitológicos y emblemáticos, combinando un gusto por los detalles locales, esto es, mostrando un interés socio-histórico en las labores, manufacturas y comercios que se llevan a cabo en cada lugar (Füssel, 2008). Por tanto, localiza sus estampas no desde una posición elevada y distante de la ciudad, sino desde situaciones más bajas, inmediatas y "vulgares".

Ya sea desde un enfoque topográfico o desde una interpretación cartográfica, iconográfica y simbólica de la ciudad, las anteriores representaciones de Sevilla comparten un mismo "punto de vista", en sentido literal, desde la cornisa del Aljarafe a la altura aproximada de Castilleja de la Cuesta. Esta localización presenta una doble ventaja al ser la única localización elevada en los alrededores más inmediatos de Sevilla (80 m aprox. de altitud en el cerro del Carambolo) y al contemplar longitudinalmente y en un plano más próximo al río Guadalquivir y su actividad portuaria, pilar económico de la



Fig. 1 – *Vista General de Sevilla* de Ambrosius Brambilla, 1585. Fuente: Biblioteca Nacional de España (http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=binp0000263620)

ciudad y sostén de su posición hegemónica en Occidente en los siglos XVI y XVII. Las vistas, así dispuestas, muestran secuencialmente y de abajo a arriba al barrio de Triana, que aparece como un proscenio de espaldas al observador; el río; el barrio portuario del Arenal; y la mole compacta del recinto amurallado, donde sobresalen los hitos arquitectónicos, eminentemente religiosos. El territorio extramuros, formado por los campos, huertas y edificaciones aisladas cierran la composición. En ocasiones, la propia colina desde donde se contempla la vista aparece sutilmente en un primer plano inmediato, aprovechándose para colocar personajes y escenas populares que contribuyen anecdóticamente a enmarcar el conjunto visual por el margen inferior.

3. La reproducción sistemática de vistas (s. XVII y XVIII)

Estas primeras estampas de la Sevilla del Quinientos servirán de punto de partida a las posteriores vistas y grabados que de forma sistemática se realizan en distintos talleres europeos. El eslabón intermedio lo constituyen el grabado de gran formato que en 1617 edita en La Haya Joannes Janssonius y el que –inspirándose en este mismo– elabora con posterioridad Matthäus Merian en 1638 para la obra *Neuwe Archontologia Cosmica* de J. L. Gottfried. Partiendo de un mismo uso del río Guadalquivir como eje de la composición escénica, estas nuevas representaciones abandonan la perspectiva caballera y adoptan un punto de observación más real, más asimilable a la propia elevación al oeste del barrio y la vega de Triana. Estas vistas son más profusas en detalles, mostrando una ciudad cargada de elementos arquitectónicos singularizados y bien distinguibles (sobresaliendo en número y en volumen los edificios religiosos). Con todo, sigue tratándose de una "imagen ideal, ordenada, jerárquica y arquetípica de la población, y que tiene su origen más en un proceso de síntesis que en una experiencia visual" (Oliver Carlos y Pleguezuelo Hernández, 2002: 32). La recreación en los detalles particulares de edificaciones y espacios públicos contrasta con su distanciamiento de la realidad, puesto que muchos edificios se distorsionan, se voltean o directamente se inventan.

Estas representaciones de Sevilla adquieren amplia difusión por toda Europa y sirven de inspiración a multitud de estampas y grabados que copian directamente esta vista panorámica y contribuyen a la consolidación de una imagen arquetípica de la ciudad. Y ello hasta el punto de que



Fig. 2 – Vista de Sevilla (*Hispalis vulgo Siviliae urbis toto orbe celeberrimae hispaniæque primariæ effigies*) de Johannes Janssonius, 1617. Fuente: Biblioteca Nacional de Suecia (http://www.wdl.org/es/item/14398/)

en el siglo XVIII Sevilla se da a conocer a partir de copias y reproducciones elaboradas por dibujantes que nunca llegaron a estar allí. Todo ello contribuye a la construcción de una imagen cada vez más difundida que al mismo tiempo se va alejando paulatinamente de la realidad (Serrera Contreras; Oliver Carlos y Portús Pérez, 1989).

Por su parte, la pintura también se nutre de estas primeras representaciones del s. XVI, lo que ayuda a consolidar una manera concreta de mostrar la ciudad desde el oeste, con un protagonismo preferente al puerto y el río. No se conocen muchas representaciones pictóricas en las que la ciudad sea el argumento central de la obra, aunque las pocas que aún se conservan presentan un esquema común. Tanto el lienzo anónimo fechado en torno a 1600 (actualmente en el Museo de América), como *La Rendición de Sevilla a Fernando III* (atribuido al círculo de Francisco Pacheco, pintado en el segundo cuarto del s. XVII, en la actualidad en el Bowes Museum) o el anónimo de c. 1726 que permanece en la sala capitular del Ayuntamiento de Sevilla muestran una ciudad en plena efervescencia. La actividad portuaria representada mediante multitud de embarcaciones grandes y pequeñas, trasiego humano de personas y carruajes, mercancías apiladas o en carga y descarga... se alterna con los perfiles recortados de los principales edificios civiles y, más si cabe, religiosos. Por su parte, aquellas representaciones alegóricas de la ciudad, como las que aparecen en las Inmaculadas sevillanas de esta época, aún cuando son una parte secundaria de la obra, muestran a la ciudad de Sevilla desde este punto de vista, eso sí, centradas en los elementos principales: río y Giralda.

4. La mirada paisajística romántica (s. XIX)

En el tránsito entre el siglo XVIII y el XIX irrumpe en Europa un nuevo orden político y social que viene a suplantar los valores del Antiguo Régimen y que supone, en lo cultural, el surgimiento del sentimiento romántico. En el Romanticismo, el paisaje adquiere plena independencia como género, es el objeto que con mayores libertades se presta a la innovación creadora y experimentadora. La Naturaleza es escenario evocador para la fantasía y la imaginación del artista y el escritor (Fernández Lacomba, 2007). Andalucía se convierte en el destino de muchos de los viajeros –escritores y dibujantes– románticos, que encuentran en estos territorios de la Europa meridional los ingredientes esenciales sobre los que proyectar la mirada evocadora, imaginativa y profundamente sensible que caracteriza este periodo.

Tal y como señala López Ontiveros (1988, 2007) las claves que ayudan a la interpretación romántica de Andalucía son varias, estrechamente interconectadas: la concepción paradisíaca del territorio en su conjunto, potenciada por la dicotomía entre los campos yermos, monótonos y cerealistas de Castilla, y los jardines, huertas y "edenes" andaluces; el historicismo clásico y arábigo, la maurofilia y la fascinación por lo oriental; la atracción por los cascos históricos y los conjuntos monumentales, en lo urbano, y la montaña y el bosque en los ámbitos rurales y naturales, frente a la indiferencia generalizada, incluso desprecio, que causa la ciudad moderna o la llanura agrícola, respectivamente; o el interés y curiosidad que despiertan determinadas especies vegetales y cultivos, propios de ecosistemas termomediterráneos o exóticos aunque bien arraigados, como las palmeras, las pitas, las chumberas, los cítricos y los olivares.

Sevilla se convertirá en una parada fundamental en los itinerarios por etapas que los viajeros extranjeros románticos sistematizan en todo el periodo decimonónico. La ingente actividad literaria de temática viajera contribuye de manera decisiva a la configuración de una imagen genuinamente andaluza, desarrollada por medio de estampas, grabados y álbumes en los que el paisaje pintoresco y el motivo costumbrista juegan un papel funda-

mental. Surge así, en el segundo tercio del siglo XIX, una escuela sevillana de paisaje, alimentada por pintores locales y visitantes españoles, que hasta alcanzar plena madurez e independencia estilística, toma como referente de partida las obras de los viajeros extranjeros. En este contexto sevillano se pueden citar los ejemplos influyentes de los británicos David Roberts –precursor inmediato de la corriente pictórica que años después centrará su actividad en Alcalá de Guadaira– o Richard Ford. Se continúa así la tradición de representar la ciudad desde los contornos exteriores, entre los que sigue siendo muy relevante el *belvedere* occidental del Aljarafe. El propio Ford (1855 [1ª ed. de 1845]) ya menciona las cualidades privilegiadas de estos miradores de la cornisa en su imprescindible *A Handbook for Travellers in Spain*:

> Opposite Seville, on the summit to the right, is *Castileja de la Cuesta*, from whence the view is fine and extensive. (...) Keeping the hill *Chaboya* to the right, we reach *San Juan de Alfarache*, *Hisn-al-faraj*, 'of the fissure of cleft'; it was the Moorish river key of Seville, and the old and ruined walls still crown the heights. (...) The panorama of Seville, from the convent parapet is charming[1] (Ford, 1855: 213-214).

Este mismo autor, aprovechando su prolongada estancia en España y en Sevilla (1830-1833), realiza numerosos dibujos y bocetos de la ciudad y de sus alrededores. En una serie de once dibujos que tienen como hilo conductor al río Guadalquivir retrata escenas y paisajes, entre otros, de San Juan de Aznalfarache y Gelves. Llaman la atención estas "miradas" extramuros de Sevilla, puesto que la mayor parte de los ilustradores y dibujantes extranjeros de la época quedan impresionados por el encanto monumental de Sevilla más que por los elementos estructurantes del territorio sobre el que la ciudad se asienta.

Por su parte, Nicolás Chapuy elabora una estampa de una vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache para el álbum *L'Espagne* (1833-1834), a partir de un encuadre previo que aparece en *Le Voyage Pittoresque* de Alexandre Laborde. En esta litografía los elementos del primer plano (el camino ascendente, la vegetación "exótica" de olivos y pitas, el recinto amurallado del pueblo de San Juan de Aznalfarache, los personajes formando tipos costumbristas...) adquieren tanta o más presencia que la ciudad de Sevilla y el río que aparecen cerrando la vista.



Fig. 3 – *Vista de San Juan de Aznalfarache, Sevilla*, de Nicolás Chapuy, 1833-1834. Fuente: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007: 227

Esta estampa servirá poco tiempo después para inspirar algunas de las obras del pintor Manuel Barrón, figura exponente del paisajismo romántico sevillano del segun-

[1] En la edición en castellano: Frente a Sevilla, en la cima, a la derecha, está *Castilleja de la Cuesta*, desde donde la vista es bella y amplia. (...) Siguiendo por la colina de *Chaboya* a la derecha llegamos *a San Juan de Alfarache*, *Hisn-al-faraj*, o sea 'la fisura en la hendedura'; ésta era la llave fluvial de los moros en Sevilla, y las viejas y arruinadas murallas coronan aún las alturas. (...) El panorama de Sevilla desde el parapeto del convento es encantador (Ford, 1980: 284).

do tercio del siglo XIX. En la *Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache* –cuadro que sirve de modelo para la ilustración del Semanario Pintoresco Español (Jiménez, 1848: 73)– el artista ajusta su propio encuadre de la panorámica pero reproduce los mismos rasgos escenográficos presentes en la anterior litografía. El cerro de San Juan de Aznalfarache, junto con su entorno, es uno de los lugares preferidos por este pintor sevillano, y se acabará consolidando como uno de los lugares predilectos de contemplación y composición pictórica de la ciudad en este periodo. Si bien San Juan de Aznalfarache, el cerro, las murallas almohades o la cornisa no constituyen el tema central de las obras, adquieren cierto protagonismo como piezas contextuales que orientan la composición panorámica y enriquecen la obra. El autor le otorga mucha importancia a la presencia de estos elementos en primer plano.

Estas pinturas alcanzan una importante demanda entre los círculos de la burguesía local y en el extranjero, en un gesto de identificación social con la ciudad, caracterizada por su monumentalidad y su pintoresquismo (Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007). En palabras de Reina Gómez, pinturas como la de Manuel Barrón "son obras que trasmiten un apacible bucolismo, y que hacen patente el gusto de la burguesía sevillana por disfrutar de la bella contemplación de una naturaleza que le era familiar" (Reina Gómez, 2010: 158).

Joaquín Díez también se asoma a la ciudad de Sevilla desde la destacada posición que ofrece la elevación de la meseta aljarafeña en su *Vista panorámica de Sevilla desde el Cerro de Santa Brígida de Camas, Sevilla*, de 1865. Curiosamente, se trata de un encuadre muy similar al de una litografía previa fechada en 1952 por un tal J. E. G. (Calvo Serraller y Portús Pérez, 1991: 155). Esta pintura despliega una panorámica de la ciudad con sus hitos monumentales, los arrabales, el río Guadalquivir y la vega desde el mencionado cerro, que sirve de punto de observación privilegiado para otras vistas y perspectivas de la capital hispalense, como las realizadas por Joaquín Guichot. En esta composición, heredera de la escuela romántica sevillana, se evocan los tratamientos de las vistas dieciochescas en la distribución de los personajes campestre del primer plano, si bien se adivinan algunos rasgos que definirán la pintura realista de la segunda mitad del siglo XIX.



Fig. 4 – *Vista panorámica de Sevilla desde el Cerro de Santa Brígida de Camas, Sevilla*, de Joaquín Díez, 1865. Fuente: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007: 247

En suma, durante el periodo romántico las vistas de Sevilla desde el Aljarafe diversifican sus lugares de observación, que ahora sí se convierte en un verdadero "balcón corrido", frente a la preferencia, siglos antes, por ejecutar las vistas desde las inmediaciones de Camas y Castilleja de la Cuesta (puntos más próximos a la Sevilla intramuros y su puerto). Por otro lado, las antiguas composiciones topográficas de la ciudad dan paso a una imagen mucho más natural, donde el recinto urbano no es tanto el protagonista sino su "vista", su imagen exterior. El verdadero objeto de estas composiciones artísticas es la imagen proyectada resultante en lugar del objeto proyector, la ciudad (lo que conduce a una verdadera intención paisajística). Al hilo de ello, los primeros planos se vuelven mucho más ricos y complejos, a partir de elementos iconográficos cos-

tumbristas, románticos, orientalizantes o historicistas, caso de personajes y tipos locales (gitanos, paisanos en actitud folclórica...), ruinas, pitas, palmeras, etc.

5. El paisaje como bien jurídico objeto de protección

Los movimientos de ruptura, transformación y vanguardia que se inician en el periodo modernista, y que tienen su prolongación a lo largo del siglo XX, soslayan por lo general el paisaje como objeto central de la creación artística y de imitación de la Naturaleza –más preocupados por otros debates epistemológicos en torno al concepto de la *obra*–. Con todo, cabe mencionar de forma aislada algunos ejemplos excepcionales que refuerzan esta norma. Un primer ejemplo lo constituye el concepto arquitectónico y paisajístico del jardín del actual Colegio Mayor de Santa María del Buen Aire de Castilleja de Guzmán, obra de Jean Claude Nicolas Forestier. Este jardín se proyecta en 1927 como parte de las obras de remodelación de la antigua hacienda Divina Pastora, asentamiento agrícola en el origen embrionario de la localidad, Castilleja de Guzmán. Su diseño responde a una combinación del estilo romántico de influencia francesa y el autóctono de tradición historicista, en concordancia con la impronta regionalista que adopta el edificio de la hacienda con la remodelación. La intencionalidad paisajística del jardín es doble: de un lado por la orientación y disposición de los espacios, que se proyectan en varios niveles hacia el exterior, hacia la cornisa, desde donde se contempla una amplia panorámica de Sevilla y del valle del Guadalquivir; de otro lado por la presencia llamativa del conjunto sobre el escarpe, visto desde fuera (Decreto 162/2005). Otro caso singular es el de la vista que en 1960 pinta Santiago del Campo desde San Juan de Aznalfarache, heredando los encuadres que siglos atrás utilizaran los viajeros románticos, mostrando "una mirada a la vez distanciada y fría, ofreciendo la ciudad vista casi como una maqueta realista, no exenta de teatralidad y rigor descriptivo" (Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007: 368).

El alejamiento de la preocupación por el paisaje como objeto estético se ve compensado, a lo largo del siglo XX, por un mayor interés de este como bien susceptible de regulación jurídica por medio de su protección y como eje de la planificación ambiental y territorial. La cornisa del Aljarafe, que sirviera durante siglos como punto de apoyo de la mirada intencionada hacia la urbe hispalense, no es ajena a este proceso de regulación.

Por un lado, el catálogo provincial del Plan Especial de Protección del Medio Físico de 1986 –antecedente inmediato de la Red de Espacios Naturales Protegidos de Andalucía– ya delimita una parte importante de esta cornisa, limitando la implantación de actividades y, en especial, restringiendo la edificación urbana (*PS-3 Cornisa este del Aljarafe* y *PS-4 Cornisa Norte del Aljarafe*). Por otro lado, los sucesivos planes de ordenación territorial de ámbito subregional de la aglomeración urbana de Sevilla incorporan en sus determinaciones medidas tendentes a la protección del escarpe y cornisa del Aljarafe. Estos instrumentos jurídicos de ordenación justifican la protección de la cornisa precisamente por ser un elemento estructurante del sistema metropolitano de espacios libres y por sus valores paisajísticos. Estos valores se fundamentan en el carácter eminentemente rural del escarpe y en su potencialidad escénica como una de las pocas elevaciones sobre un amplio territorio llano. Estas justificaciones se refuerzan por la presencia de factores de riesgo tectónico asociados a deslizamientos y desprendimientos de ladera.

Esta especial consideración de la cornisa del Aljarafe surge, al fin y al cabo, como reacción ante los procesos de ocupación urbana que allí tienen lugar, desdibujando su

perfil original. La intensidad y precocidad de los procesos de expansión urbana y metropolitana han afectado, desde la segunda mitad del siglo XX, a la parte central del escarpe, entre los núcleos de Camas y San Juan de Aznalfarache, donde la implantación de usos terciarios y comerciales, vertebrados mediante una contundente red viaria, han transformado radicalmente el estado original de esta parte del escarpe. Frente a esta situación de colapso urbano, los cerros y cabezos al norte de Camas, así como la cornisa de Gelves y su prolongación hacia el sur hasta el núcleo de Coria del Río se han mantenido libres de la ocupación urbana hasta la actualidad.

6. A modo de conclusión

La elevación geomorfológica de la meseta del Aljarafe y la consiguiente presencia de una cornisa al oeste de la ciudad de Sevilla han condicionado la imagen de una y otra a lo largo del tiempo. Por un lado por ser un mirador o punto de vista privilegiado, desde donde se han elaborado multitud de panorámicas y descripciones –hasta el punto de influir en la orientación de las representaciones cartográficas modernas de la ciudad, con el este en la parte superior del mapa–. También como telón de fondo de muchas imágenes urbanas. Los contornos suaves y ondulados del escarpe cierran la vista urbana, cualificándola, al sobresalir pese a la escasa altura de su relieve en un ámbito llano y vasto como el de la depresión del Guadalquivir.

Sin embargo, y pese a que una parte importante de este escarpe está protegido por la planificación urbanística y territorial, así como por la normativa ambiental, esta pieza de la aglomeración metropolitana de Sevilla adolece de un cierto abandono institucional y una falta de atención social. Tratándose de un mirador privilegiado, son muy pocas las actuaciones públicas encaminadas a su correcta gestión y ordenación paisajística, entendidas como dos de los tres pilares –junto con la protección– de la política de paisaje que establece el Convenio Europeo del Paisaje (Instrumento de Ratificación del Convenio Europeo del Paisaje, 2008: 6259). Poco hay más allá de unos discretos esfuerzos por parte del ayuntamiento de Camas en colaboración con la administración autonómica para acondicionar el entorno del cerro de Santa Brígida (mejora de los accesos, reforestación con especies autóctonas, instalación de vallado...). Tampoco son muy significativas las manifestaciones de puesta en valor no institucionales, es decir, *desde abajo*, que tienen origen en la propia sociedad civil. A pesar de ser un espacio a priori socialmente reconocido y valorado, no es el escarpe el principal punto de encuentro de los habitantes de esta parte de la aglomeración urbana con su medio físico y natural inmediato, que utilizan otros *lugares* como áreas de esparcimiento.

Es momento de mirar a la cornisa del Aljarafe que mira a Sevilla, de prestarle atención, tanto desde las actuaciones públicas institucionales (*desde arriba*) como desde las manifestaciones sociales populares y no reguladas (*desde abajo*). Como espacio singular por sus cualidades paisajísticas y como marco de las numerosas manifestaciones artísticas que han tenido como objeto a la ciudad hispalense, existen sobrados argumentos para ello.

Bibliografía

Berque, Augustin (1997). “En el origen del paisaje” en *Revista de Occidente*. Nº 189, pp. 7-21.

— (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Cabra Loredo, María Dolores y Santiago Páez, Elena María (1988). *Iconografía de Sevilla: 1400-1650*. Madrid: El Viso.

Calvo Serraller, Francisco y Portús Pérez, Javier (1991). *Iconografía de Sevilla: 1790-1868*. Madrid: El Viso.

Consejería de Obras Públicas y Transportes (2007). *Los paisajes andaluces: Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía.

Cornejo Vega, Francisco (2010). "Cuando la vista engaña: los grabados de vistas de ciudades en los primeros tiempos de la imprenta" en Posada Simeón, Carlos y Peñalver Gómez, Patricio (coords.), *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 148-163.

Decreto 162/2005, de 5 de julio, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, la antigua Hacienda Divina Pastora, su jardín y la torre contrapeso, en Castilleja de Guzmán (Sevilla). *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*. Nº 144, 26 de julio de 2005, pp. 62-65.

Fernández Lacomba, Juan (2007). "El paisaje andaluz de la mirada ilustrada al boom turístico" en Consejería de Obras Públicas y Transportes, *Los paisajes andaluces: Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, pp. 17-148.

Ford, Richard (1855). *A Handbook for Travelers in Spain*. Vol. 1, 3ª edición. Londres: John Murray. Copia digital de Google Books disponible en http://www.google.es/books?id=tGJyft2HP0UC (última consulta: 12 de noviembre de 2015). [Edición en castellano]: Ford, Richard (1980). *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Turner.

Füssel, Stephan (ed.) (2008). *Cities of the world. Complete edition of the colour plates of 1572-1617*. Colonia: Taschen.

Instrumento de Ratificación del Convenio Europeo del Paisaje (número 176 del Consejo de Europa), hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000. *Boletín Oficial del Estado*. Nº 31, 5 de febrero de 2008, pp. 6259-6263.

Jiménez, M. (1848). "El Carnaval en el campo" en *Semanario pintoresco español*. Nº 10, 5 de marzo.

López Ontiveros, Antonio (1988). "El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: creación y pervivencia del mito andaluz desde una perspectiva geográfica" en Gómez Mendoza, Josefina y Ortega Cantero, Nicolás (coords.), *Viajeros y paisajes*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 31-65.

— (2007). "Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos" en Consejería de Obras Públicas y Transportes, *Los paisajes andaluces: Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, pp. 173-197.

Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

Marías Franco, Fernando (2002). "Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana" en Pereda Espeso, Felipe y Marías Franco, Fernando (eds.), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)*. Hondarribia: Nerea, pp. 99-116.

Oliver Carlos, Alberto y Pleguezuelo Hernández, Alfonso (eds.) (2002). *Ver Sevilla. Cinco miradas a través de cien estampas*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.

Serrera Contreras, Juan Miguel; Oliver Carlos, Alberto y Portús Pérez, Javier (1989). *Iconografía de Sevilla: 1650-1790*. Madrid: El Viso.

Reina Gómez, Antonio (2010). *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

SABER ESTAR EN LA COSMOPOLIS: EL BUEN GUSTO. MÁS ALLÁ DE LA "CIUDAD LÍQUIDA" DE BAUMAN: UNA CUESTIÓN DE ESTÉTICA

Rafael García Sánchez
Universidad Politécnica de Cartagena

Juan Manuel Salmerón Núñez
Doctor Arquitecto

1. Paleolítico, Neolítico, Post-Neolítico

Es sabido, que durante la cultura paleolítica, que ocupa el arco temporal que va del 100.000 al 50.000 a.C., no se puede hablar de ciudad. La vida era breve y consistía en sobrevivir cazando y recolectando. La existencia se caracterizaba por el nomadismo, el cambio y el movimiento. La comunicación era ritual y performativa porque esa era la forma más eficaz de comunicarse: mediante elementos kinéticos (gestos, saltos y danzas), mediante elementos cromáticos y gráficos (manchas de color, cicatrices y tatuajes), mediante elementos instrumentales (tierra, agua, aire, fuego, piedras y plumas), mediante elementos fónicos (voces, gritos y rugidos), también mediante elementos olfativos y gustativos (Choza, 2015: 23). Y así fue durante casi noventa mil años, desde el 100.000 a. C., hasta el 12.000 a.C. Durante ese periodo se mantiene constante el tipo de sociedad y de agrupamientos, de comunicación y de arte, porque con esos elementos (kinéticos, cromáticos, instrumentales, fónicos, olfativos y gustativos) es suficiente para sobrevivir hasta que el incremento de población es constante y subsistir no es algo que dependa tanto del medio como de la organización, el gobierno, el arte e incluso de la comunicación.

Anota Choza que en el paleolítico el rito es la obra de arte total (Choza, 2015: 29) habiendo una primacía del movimiento y de las artes escénicas, donde el lenguaje es básicamente performativo. En cambio, en el neolítico se opera una hegemonía de las artes plásticas, lo que supone la primacía del espacio sobre el tiempo como comprobamos en la creación de la ciudad como sistema cultural y de sus edificios fundamentales, como son los templos y los palacios, allí donde se llevan a cabo las actividades de los descendientes de los dioses, es decir, los sacerdotes y los reyes; por eso la arquitectura y la ciudad son en el comienzo del neolítico el fundamento de las demás artes (Choza, 2015: 28-33).

Sabemos por Gordon Childe (1956: 85-130), entre otros, que la cultura neolítica a partir del 12.000 a.C., se caracteriza por los siguientes factores determinantes: 1. La invención de la agricultura, que da lugar al cambio de una economía de subsistencia a una economía de producción, 2. El cambio de un estilo de vida nómada a

otro sedentario que alumbrará las primeras formas de ciudad y 3. La invención de la escritura como medio más eficaz de comunicación, abandonando el lenguaje performativo e inaugurando otro predicativo y especulativo más eficaz para acumular y transmitir información (Choza, 2014: 158-164). Además, resulta propio del neolítico la separación de las esferas de la cultura como la política, la religión, el arte, el derecho, la ciencia y la filosofía que se expresan en instituciones específicas, representadas urbanísticamente, bien delimitadas administrativamente y atendidas y diferenciadas por profesionales y funcionarios específicos. No es que el paleolítico careciera de diferenciación de los ámbitos de la cultura, más bien lo que no hay es una diferenciación administrativa y urbanística como la que opera en el neolítico. En el neolítico empieza a llevarse a cabo una organización y acondicionamiento de la exterioridad que da lugar a la organización del espacio. Por eso aparecen las primeras ciudades, porque hay organización, diferenciación y representación de roles y funciones diversas. Más todavía: hay edificios y espacios específicos para cada función social. Sabemos por Mario Liverani que en el neolítico operado en Oriente:

> El salto más llamativo es el demográfico y urbanístico, pero el más substancial es el organizativo. El origen de la ciudad es el origen del estado y de la estratificación socioeconómica. Es por lo tanto, el origen de la historia, no tanto porque el nuevo instrumento de la escritura pone a nuestra disposición una fuente de información más explícita y detallada sino porque por primera vez se da una interacción compleja de grupos humanos en el interior de cada comunidad (estratificación social, formación de una clase política dirigente, papel sociopolítico de la ideología) y entre las distintas comunidades organizadas a escala más amplia (estados ciudadanos y comarcales), con sus respectivas estrategias para competir por el acceso a los recursos y el control del territorio (…) El salto organizativo consiste en sistematizar la separación entre producción primaria de alimento y técnicas especializadas, y polarizar esta separación, concentrando a los especialistas en algunas poblaciones más grandes, protourbanas, y dejando la tarea de la producción de alimento a las aldeas dispersas (…) Éstos, ante todo, conocen las técnicas más avanzadas, por lo que poseen una capacidad contractual y un prestigio social y cultural mucho mayores que los productores de alimento que realizan funciones tecnológicamente rudimentarias y masificadas (recordemos que representan el 80% o más de la población. (…) En el vértice del núcleo especializado y urbano se sitúan quienes desempeñan funciones administrativas (escribas, administradores, supervisores, etc.) y ceremoniales (sacerdotes), que garantizan la cohesión de la comunidad y la organización de los flujos de trabajo y retribución que la atraviesan (Liverani, 1995: 98).

El neolítico, a saber, la época de la humanidad caracterizada por la economía de producción, los asentamientos urbanos y la escritura, llega hasta el siglo XX con matices y variaciones culturales. Es sabido que en el neolítico es bastante constante la idea de límite, de muralla y de frontera. El miedo a la exterioridad es muy tenaz en todo este largo periodo. Y cuando, como pensara Hannah Arendt, se percibe desde el espacio exterior la totalidad del globo terrestre, entonces emerge el sentimiento de finitud y la certeza de haber descubierto el último Dunkerque: el perímetro del globo terrestre.

> (…) cuando se descubrió la inmensidad del espacio que disponía la tierra comenzó la famosa reducción del globo hasta que físicamente, en nuestro mundo (…) cada hombre es tanto un habitante de la tierra como de su país (Arendt, 1998: 279).

Desde entonces, la exterioridad terrestre, los lugares o "alrededores" (Innerarity, 2008a: 51-55) a los que enviábamos lo distinto y lo tóxico, lo infiel y herético, lo extraño y los desechos, parece haber desaparecido. Todo está dentro y quizá por eso la importancia de la ecología de un tiempo a esta parte es tan evidente.

Sin embargo, es al final del s. XX y a principios del s. XXI cuando el neolítico entrega definitivamente sus hallazgos y conquistas culturales, y ello no sólo no significa que se liquiden los valores propios del humanismo paleolítico y neolítico sino que más bien significa que nos hemos adentrado en una nueva época donde aún no se han elaborado ni los criterios de legitimación interpretativa ni los de comprensión (Choza, 2014: 268). Lo que en esta primera parte del s. XXI parece caracterizar al post-neolítico es otro nuevo cambio en los factores que caracterizaron el salto del paleolítico al neolítico: de la economía de producción a una de consumo y de bienestar, de los asentamientos urbanos a una idea de ciudad total con nuevos tipos de agrupaciones sociales y de gestión y gobierno urbano y, por último, un nuevo tipo de comunicación más icónica que predicativa y performativa, posibilitada por el interfaz y la malla digital que ha permitido la accesibilidad de todos a casi todo el saber y a casi todo lo real (Choza, 2015: 366)[1].

2. Metamorfosis urbana: el hombre gris y la actitud *blasée*

Viene al caso el atinado ensayo de Simmel,"*La metrópolis y la vida mental*" (1977) a propósito de la ciudad de Berlín de finales del s. XIX. En él vincula la urbanidad a un tipo de urbanismo. Aunque el ensayo está centrado en la ciudad alemana, sus percepciones siguen gozando de vigor en orden a una comprensión de la situación actual de la ciudad y de la urbanidad.

Simmel constata que lo característico de la ciudad moderna es la velocidad y la rapidez[2]. El número de operaciones que el sujeto moderno y contemporáneo llevan a cabo en su vida corriente, ha aumentado muy considerablemente en relación a épocas precedentes. La velocidad de cambio de las cosas y de la realidad misma se puede observar en la rapidez con que se producen los desplazamientos y los intercambios de datos, dinero, mercancías y personas. Esta velocidad ha alcanzado un umbral de saturación que produce ceguera cognitiva y bloqueo psicológico acabando por convertir en masa, en mercancía, en mera cantidad, todo lo que toca. La velocidad y la rapidez merman la percepción de lo individual y de lo singular, de los matices y las sutilezas. Parece como si en una nueva reedición de la leyenda del Rey Midas que ahora, más que convertirlo todo en oro, lo convierte en tiempo: "el tiempo es oro". Y es esta centralidad de lo temporal lo que da lugar a la saturación por velocidad de cambio complicando la comprensión del mundo. Así que:

> El mundo ya no es el lecho común sobre cuyo fondo se destacan los vertiginosos cambios sino el cambio mismo. Antes los hombres y las naciones tenían, por así decir, una velocidad de cambio superior a la del mundo. Pero esa relación se ha invertido y hoy la velocidad punta de cambio del mundo es muy superior a la de las personas y comunidades (Marín, 2005: 7).

Es probable que una de las características más definitorias de la vida en la ciudad, tanto de nuestra época como de la reseñada por Simmel (1977), sea la sustancial distinción que percibimos entre el modo de vida rural y el modo de vida en la ciudad. Así, la vida en el campo está caracterizada por un modo de hacerse cargo de lo real basada en las relaciones emocionales, afectivas y corporales. La vida en la ciudad se funda, según Simmel (1977), en un modo basado en el intelecto. Un tipo de intelecto

[1] El interfaz es la pantalla, una suerte de artefacto por el cual el universo, la realidad y la sociedad casi en su totalidad se transforman en materia de interacción comunicativa.

[2] Similares percepciones encontramos en la obra de Baudelaire. Considerado como el "pintor de la vida moderna" pone de moda el término *flâneur*, vagabundo errante de las calles de la metrópolis parisina de finales del s. XIX.

que lo reduce todo a dato y número, también el trabajo mismo que es reducido a mero valor numérico: objetivos, eficacias, productividades, rendimientos, etc. Este tipo de intelectualización fría de la vida, transforma la misma vida urbana en un dato numérico o aritmético, medible y cuantificable. En esta nueva urbe se produce: "la transportación del mundo a un problema aritmético, así como a fijar cada parte del mundo por medio de fórmulas matemáticas (…) con una reducción de los valores cualitativos a los cuantitativos" (Simmel, 1977: 3).

Semejante estilo de vida, reducido públicamente al intelectualismo racional urbano, genera un tipo de mecanismo de defensa que el ciudadano utiliza para evitar la comparecencia de las emociones y afectividades propias de la vida en el campo, a saber: la actitud propia del hastío, la actitud *blasée* que es: "una disposición o actitud emocional que denota una indiferencia basada en el hastío" (Simmel, 1977: 4). Es un tipo de actitud que evita los matices, los particularismos y las individualidades, huye de las singularidades y las diferencias sutiles. Todo se ha vuelto dato y aritmética para el hombre de la ciudad que sólo utiliza el intelecto en su modo de vida público. La actitud *blasée* es la propia de los que no mantienen relaciones personales profundas en su vida laboral y pública. Todo adquiere el tono gris indiferenciado, el propio de la homogeneidad amorfa. Esta homogeneidad no es la propia del desierto, del mar o del bosque sino la propia de la sobreexcitación sensitiva que anula y bloquea la capacidad de distinguir los matices, los colores, los sabores, los aromas, las diferencias sutiles, etc.

El gris es así el color de la sobreabundancia y la sobreexcitación. El hombre de la ciudad moderna y contemporánea es un hombre gris, el propio de las ciudades metrópolis. El gris es el color que surge de la mezcla de muchos colores, el de "la decoloración de las cosas" (Simmel, 1977: 5), el color propio de las personalidades ajenas a todos los hombres de la metrópolis, de su vecindario, etc. Y lo que nos parece dudoso es que esa deba ser la actitud idónea del hombre si quiere sobrevivir a la velocidad, al cambio, a la rapidez, a la hiperestimulación, etc. El hombre gris es el hombre de lo objetivo y no de lo subjetivo, es el hombre de lo cuantitativo y no de lo cualitativo, de lo descorporalizado, "descarnado" (Bauman, 2002: 130) en sus relaciones frente a las relaciones corporales, afectivas y emocionales propias de la vida rural en el campo. Es el hombre en suma, no colectivo, individualista, reservado, que no se expone en la metrópolis más que intelectualmente porque la única forma de sobrevivir al cambio es la indiferencia.

3. Descentralización espacial y cosmopolis

Desde muchos frentes se sostiene que en el futuro la urbanización de la humanidad será total. La vida rural en el campo tiene fecha de caducidad. Es probable que ya estemos asistiendo a la coincidencia de la *polis* con el *cosmos*, de modo que más que de metrópolis debiera hablarse de una *cosmopolis*. Ciertamente habrá discontinuidades espaciales pero con un grado de conexión propio de las ciudades pequeñas. Sin entrar a responder a las preguntas que desde muchos frentes se formulan sobre la idoneidad o no de esta única ciudad total, constatamos que una de las características de la *cosmopolis* es la pérdida del centro.

Desde el punto de vista afectivo, psicológico, también mental y gráfico, estamos acostumbrados a relacionar las ciudades a sus núcleos y centros históricos. No en vano, la mayor carga simbólica e identitaria de la ciudad comparece en tales lugares, junto con las puertas y las murallas, muchas de las cuales forman parte de los centros de las ciudades. Es en esos lugares donde se compartían las emociones, los problemas y las satisfacciones colectivas y públicas, en contraste con las acciones periféricas que son más privativas. Es verdad que las periferias pierden la atracción centrípeta de los núcleos históricos y éstas

empiezan a disolverse y a emanciparse del vínculo nuclear (García Sánchez & Salmerón, 2015: 146-148). La periferia comienza a entenderse como aquella parte de la ciudad que el centro no es capaz de gestionar, de gobernar ni de controlar. Frente a la densidad de relaciones propias de los centros históricos se asiste a la fragmentación y fluidificación operada en las periferias.

En contraste con la ciudad histórica tradicional con un núcleo bien definido, identitario y simbólico, compacta, densa y sólida, adquiere notoriedad un nuevo tipo de urbanización menos densa, más difusa y fragmentada, cuya causa parece estar en el desplazamiento de una nada despreciable masa de población de clase media a los bordes, des-densificando los núcleos (Innerarity, 2008b: 16-17). La periferia gana mucho atractivo y poder. Es verdad que en ello ha influido el modelo americano de ciudad en equilibrio armónico con la naturaleza, de lo que dan cuenta las nuevas urbanizaciones de nuestras ciudades con sus viviendas pareadas y sus adosados que tanta fortuna han hecho en la actualidad. Estas nuevas "periurbanizaciones" se dotan de una versión de armonía histórica, tematizando nuevos centros, ahora comerciales, que son los espacios de reconexión civil, toda vez que el centro se ha desvinculado emocional y afectivamente de esta inmensa masa de población periurbana. Las comodidades que ofrecen sus accesos, horarios y ofertas de consumo, merman la capacidad de reacción de los núcleos históricos que ya han perdido el poder de atracción y su fuerza centrípeta. Más bien, en la actualidad se debiera hablar de la centrifugación urbana operada en la periferia, que crea centralidades o archipiélagos urbanos suficientemente dotados, emancipados de los centros históricos.

Este nuevo modo de crecimiento, por amontonamiento, sin una regla o ley que explique su desarrollo, más que la meramente capitalista y consumista, acaba generando multitud de espacios intersticiales o "entreciudades" como anota Sieverts (1998), que a la postre quedan como los últimos vestigios de lo campestre y lo rural, y como grumos residuales de lo desafectado de la lógica de lo urbano y de la potencia gravitatoria del núcleo y el centro histórico.

La pérdida del centro como referencia simbólica y como fuerza centrípeta, obedece en la actualidad al desarrollo de un nuevo tipo de comunicación y de transmisión de información y datos, que en tiempo real conecta espacios. La desconexión del centro se produce por la conexión global que ha permitido los desarrollos tecnológicos de la información. Hoy el centro no es un espacio, es el tiempo (García Sánchez, 2013: 104-110) y es justamente por eso, por lo que los espacios de trabajo, de ocio, de organización de administración y gobiernos pueden estar fragmentados y dispersos aunque conectados virtualmente.

Esta desconexión espacial y reconexión tecnológica no sigue los viejos parámetros jerárquicos ni taxonómicos en relación al orden y a las jerarquías. El orden convencional no existe en el tiempo real. Es por ello que ya en 1967 Foucault utilizara el término "heterotopía", refiriéndose a un espacio heterogéneo de lugares y relaciones:

> El espacio en el que vivimos (…) es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas (…), vivimos dentro de una red de relaciones que delinean lugares que son irreductibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer (Foucault, 1986: 22-27).

Y en línea de continuidad se entiende que Deleuze y Guattari incorporen al acervo urbanístico, geográfico, sociológico, y político la noción de "rizoma"(Deleuze & Guattari, 1972: 13) para definir un tipo de modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro.

4. Conclusión. El buen gusto: una cuestión de estética

Nos preguntamos si hay alguna alternativa al "estrés adaptativo" que nos impone la realidad genérica, líquida y cambiante del mundo contemporáneo. Creemos que la respuesta a esa cuestión pasa por la estética, por el "saber estar" y al cabo por la hermenéutica. Creemos que el primer modo en que el hombre trata de orientarse en el mundo, de establecer un sistema de referencias que le permitan encauzar su vida y orientar su existencia, que le posibiliten tanto comprender lo real como comprenderse a sí mismo, no es el teórico reflexivo sino el *poiético* imaginativo. Y no se trata de una superflua invención sino de una comprensión de lo real por unos medios no racionalmente reflexivos. Dice Vico:

> Por eso, la sabiduría *poiética*, que fue la primera sabiduría de los gentiles, debió empezar por una metafísica no razonada, como es ahora la de los instruidos, sino sentida e imaginada, como debió ser la de aquellos primeros hombres, de raciocinio nulo, de robustísimos sentidos y muy vigorosa fantasía (Vico, 1971: 476).

Quien sostenga que la única forma de entender el orden es aniquilando o superando el desorden, el caos, las turbulencias y la complejidad, reduciendo la velocidad de transformación de los hechos, aniquilando las perturbaciones, etc. se incapacita para gestionar lo urbano y lo civil (Innerarity, 2006: 165-178). El desorden no es un fallo o una carencia, no es algo negativo, es probablemente una de las cosas que más provoque y estimule la inventiva, la imaginación y la creatividad. Creemos que conviene superar el pensamiento homogéneo.

Entendemos por pensamiento homogéneo el que alguna manera se fraguó durante la Modernidad y que se fundaba en la elaboración normas, leyes y reglas que aplicar indiscriminadamente. Pero justamente ahí se nos presenta la siguiente duda: ¿es posible que las normas las leyes y las reglas puedan aplicarse sin referencia a las circunstancias o al contexto? Naturalmente la Modernidad considera el mundo como algo homogéneo. Desde luego para Newton el espacio lo era y para Descartes también. Esa homogeneidad permitía poder ordenar y ubicar cada cosa en su sitio sin referencia a particularismos e individualismos. Tan sólo se manejaban cantidades, magnitudes, posiciones, medidas, etc. Tal parece ser la condición moderna. No en vano, el movimiento moderno en arquitectura y urbanismo, siglos después de Descartes y Newton, consideró que el contexto, la historia y los lugares eran muy irrelevantes y que como de hecho venía sucediendo con las demás ciencias, la objetivación de lo real pasaba por la consideración de un plano homogéneo y universal emancipado de tradiciones y costumbres y, mucho nos tememos que también de autoridades ¡Es verdad! La Modernidad no es la época de las autoridades, sino de los autores.

La referencia a la homogeneidad no es cuestión baladí, ni para el saber, ni para la ética, ni para la política, ni para la ciudad. Y no es baladí porque en el fondo lo que parece defenderse desde la Modernidad es la existencia de un *corpus* doctrinal normativo de leyes y reglas muy compacto que se puede aplicar casi indiscriminadamente sin referencia a situaciones particulares. En el fondo creemos que ese *corpus* puede asimilarse a lo que en términos filosóficos se conoce como razón teórica cuya aplicabilidad práctica es inmediata y unívoca probablemente porque las circunstancias están dadas de antemano. O dicho así: las normas y leyes modernas contienen dentro de sí los modos de aplicarlas porque prevén todos los casos de aplicación. En este sentido una verdad práctica es la que se sigue de la aplicación de una verdad teórica ¿Qué es acertar y dar en la diana? Es aplicar adecuadamente una teoría, una regla o una norma. Como se ve, en el contexto de lo que aquí se pretende, la práctica no es más que la aplicación de una teoría o el sometimiento

a una norma, o la ejecución de una ley porque de alguna manera lo práctico está contenido en lo teórico.

Vistas así las cosas, todo el conocimiento es de índole teórica y su aplicación puede materializarse mediante métodos, protocolos, guías de funcionamiento y manejo, que ya están pensados en la teoría. Insistimos, cuando una teoría contiene todos los casos de aplicación, entonces, o son muy pocos, o se violentan las excepciones, aplicando sobre ellas normas y reglas que no se adecúan a su contexto (Arregui, 1990:173). No es casualidad la importancia dada a la homogeneidad de circunstancias y la irrelevancia dada a las diferencias en la Modernidad.

Sin embargo, la consideración de "Modernidad líquida" (Bauman, 2002) como periodo caracterizado por lo excepcional, por lo heterogéneo, lo cambiante y transitorio, convierte, a nuestro juicio, en inviable la aplicación de normas, leyes, planeamientos y reglas indiscriminadamente porque si por algo se caracteriza la "Modernidad líquida" es por la falta de peso y la seductora levedad del ser (Bauman, 2002: 126-133). Una aplicación indiscriminada de normas o reglas en todos los ámbitos de la vida, sería una tortura no muy inferior a la llevada a cabo por burócratas de una ideología u otra que hemos conocido en el siglo XX.

Nuestro mundo se ha vuelto complejo y heterónomo, y la aplicación moderna de normas debe revisarse, porque acertar no es aplicar una regla o una ley ciegamente con independencia del caso: eso es un automatismo mecánico, es una versión degradada de movimiento reflejo frente a un impulso exterior, una suerte de "inconsciencia" vital que no deja lugar a la libertad. Hoy, acertar pasa ineludiblemente por hacerse cargo del contexto y por saber que el conocimiento práctico no es el que se deriva sólo del teórico sino el que sigue a la acción, a la actividad, y por eso tiene que ver con las destrezas y las habilidades, y no sólo con los conocimientos teóricos (Arregui, 1990: 165). Abramos la siguiente cuestión ¿es posible aprender a conducir leyendo un libro o conociendo exclusivamente el código de circulación? ¿Es posible aprender a nadar conociendo o estudiando exclusivamente en qué consiste la natación? ¿Es que acaso aprendemos a cazar ciervos o conejos leyendo un manual? Y así, probablemente con casi todo lo que tiene que ver con la vida práctica que es una vida de acción. En efecto, los conocimientos previos son importantes pero al final nos vemos en la situación de tener que actuar. Por eso, Aristóteles afirma en la Ética a Nicómaco que "lo que hemos de hacer después de haberlo aprendido, lo aprendemos haciéndolo" (Aristóteles, 1140 a 1-2). Las acciones son inventivas y creadoras. Cuando se actúa "bien" se genera un tipo de conocimiento que no estaba incluido en el saber teórico, ni en sus reglas, ni en los protocolos de actuación. Es ese tipo de conocimiento que Aristóteles denomina *techné* (técnica).

Sucede entonces, que si el conocimiento teórico no indica siempre el modo en que se ha de actuar ¿cómo podemos saber si cuando actuamos lo estamos haciendo bien o no? ¿Cómo superar ese momento de incertidumbre que se produce en el momento de la acción que no puede recurrir a la teoría? ¿Cómo saber si ese momento de espontaneidad no es puro irracionalismo? Apelando al "gusto" y al "saber estar", anota Arregui (1990). La cuestión es planteada por Wittgenstein en *Remarks on the Philosophy of Psychology*:

> ¿Cómo encuentro la palabra correcta? ¿Cómo elijo entre las palabras? Verdaderamente es como si comparara entre sí las palabras según delicadas discriminaciones del gusto. Esta es demasiado…, está demasiado…- Esta es la correcta. Pero yo no necesito siempre juzgar, explicar, por qué ésta o ésa no es la palabra correcta. Simplemente no es todavía la correcta. Continúo la búsqueda, no estoy satisfecho. Este es exactamente el aspecto con que aparece la búsqueda y éste es exactamente el aspecto con que aparece el encontrar (Wittgenstein, 1980: 382).

El gusto se presenta a *priori* como una sabia búsqueda y un sabio encuentro, un *eureka* porque es el gusto el que nos indica que se ha hallado la palabra justa que encaja, anota Arregui, el elemento idóneo que va bien y que atina con todo lo demás. Es el gusto el que nos indica que se ha encontrado eso que entona y pega y que cierra el cuadro, el poema, la reflexión, la fachada o la planta. Es el gusto el que nos asesora durante la "estocada ciega" que supone toda acción que no encuentra en la teoría el soporte para la acción en una situación excepcional (Arregui, 1990: 170-176).

Es el gusto el que nos permite interpretar el contexto y dar en la diana de lo que encaja, de lo apropiado. Sabemos por Wittgenstein que llega un momento en que las razones para seguir una regla o una norma se agotan; es el momento en el que "la azada rebota" (Arregui, 1990: 168) y entonces tenemos que acudir al "gusto", que no es tanto una sensación placentera como lo que media entre la ley general y el caso particular. Es el gusto el que capta la adecuación de lo individual a lo general; es, en cierto modo, el placer del reconocimiento de la congruencia, proporción y armonía entre sujeto y objeto, entre teoría y acción. El gusto, es la constatación de que la subjetividad se encuentra a gusto consigo misma.

Nos tememos que la imaginación y la creatividad, el saber estar y el buen gusto, mírese por dónde, van a acabar siendo el instrumento más eficaz para invocar una "flexibilización que acoja la diferencia sin perder la identidad" y el criterio al que apelar cuando uno no sabe a qué atenerse o no entiende la situación en que aplicar una norma o una regla. Es posible que tenga bastante sentido el verso de la Antígona de Sófocles: "Una ciudad que pertenezca a un solo hombre no es una ciudad" (Sófocles: 2001, 18). Por ahí pasa, a nuestro juicio, el futuro de la ciudad, en suma: su vida. Y si las referencias no son estables, entonces nos resta como se ha dicho, "el gusto", "el saber estar", "el estilo", "la estética": ese tipo de capacidad de inventiva que se asemeja a la creación poética, y al saber estar, que diría Kant o al *sensus comunis* que diría Gadamer (1977:48-53). Lo otro, la aplicación ciega e indiscriminada de reglas, la consideración de la vida como algo estable y homogéneo, el aislamiento, el enfrentamiento y el combate con los flujos, con lo heterogéneo y cambiante nos suena a parálisis espartana.

Bibliografía

Arendt, H. (1998) *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. VI, 3: 1140 a 1-2.

Arregui, J.V. (1990). *Sobre el gusto y la verdad práctica*. Pamplona: Anuario filosófico 23(1).

Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Choza, J. (2014). *Filosofía de la cultura*. Sevilla: Thémata.

— (2015). *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*. Sevilla: Thémata.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1972) *Capitalisme et schizophrénie* 1. Paris: L´Anti-Edipe. París Minuit.

Foucault, M. (1986). *Of other spaces*. Diacrits, nº 16.

Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.

García Sánchez, R. (2013). *Meditación sobre la ciudad actual*. Murcia: Edit.um.

García Sánchez, R. y Salmerón, J. M. (2015). *Migraciones y heteronomía político cultural y artística*. Cartagena: UPCT, Servicio de Documentación. Congreso Internacional de migraciones contemporáneas, territorio y urbanismo: Actas del congreso internacional.

Gordon Childe, V. (1976) *Los orígenes de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Innerarity, D. (2006). *Pensar el orden y el desorden: una poética de la excepción*. *Covivium* 19/2006.

— (2008a). *Un mundo sin alrededores*. Barcelona: Revista CIDOB d´Afers Internacionals, nº 82-83 Fronteras: Transitoriedad y dinámicas interculturales.

— (2008b). *Las ciudades en un mundo globalizado: hacia una nueva forma de ciudadanía*. Zaragoza: XII Encuentro ibérico de directores de planes estratégicos urbanos y territoriales. Ebrópolis.

Liverani, M. (1995). *El antiguo oriente. Historia, sociedad y economía*. Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori).

Marín, H. (2005). *El nacionalismo y el mundo mundial*, en *Nación y Libertad*. Murcia: Higinio Marín Pedreño y Marcelo López Cambronero (eds.) Fundación Universitaria San Antonio.

Sieverts, Th. (1998). *Zwischenstad*. Barunschweig-Wiesbaden: Viewes.

Simmel, G. (1977). "La metrópolis y la vida mental" en *Revista Discusión*. Nº 2. Barcelona: Barral.

Vico, G.B. (1971 y 1974) *Sciencia Nuova en Opere filosofiche y Opere giuridiche*. Firenze: Ed. De Sansoni.

Wittgenstein, L. (1980). *Remarks on the Philosophy of Psychology.* Oxford: Blackwell.

LA IMAGEN DE TOLEDO EN EL SIGLO XVIII A TRAVÉS DE DOS VIAJEROS ILUSTRADOS. UN ACERCAMIENTO AL PATRIMONIO ARTÍSTICO

Verónica Gijón Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

El monje Lombardo Norberto Caimo realizó un viaje por España entre 1755 y 1756. Sabemos muy poco sobre él, tan solo que pertenecía a una congregación de monjes jerónimos y que pudo estar ligado a los círculos ilustrados italianos. Su relato fue publicado sin fecha y con un lugar de impresión falso, Pittburgo, que en realidad era Milán. Se estima que los cuatro tomos de su libro de viaje aparecieron entre 1759 y 1767. La obra de Norberto Caimo nos da una imagen novedosa de la España de su tiempo, alejada de los tópicos difundidos por otros viajeros anteriores y que perjudicaban la imagen del país. Pero como hombre ilustrado no dudó en señalar los elementos negativos allí donde los encontró para que pudieran ser corregidos. Sin embargo, el libro del monje lombardo molestó mucho a algunos españoles residentes en Italia (García Díaz, 2009: 145-150).

En 1772 salió a la luz el primer tomo del *Viage de España* de Antonio Ponz, una obra que culminaría en 1794 con la publicación del último de los dieciocho tomos. El objetivo principal del autor valenciano era el estudio del patrimonio artístico de los lugares que visitó, aunque es cierto que tocó otros temas relevantes de su época. En el prólogo del primer tomo de su obra, Ponz mencionó las reacciones que había provocado la publicación del relato de viaje de Caimo. Ponz reconocía que Caimo no era el autor extranjero que peor había tratado a España. Aun así, el viajero español admitió que algunas de las afirmaciones de Caimo no eran acertadas e intentó refutarlas a lo largo de todo su relato (Maciá, 1990: 150-159; Gómez de la Serna, 1974: 79-80; Pons, 1972: s/p). La obra de Ponz ha sido reconocida como uno de los viajes artísticos por España más importantes del siglo XVIII. El de Caimo presta una gran atención al patrimonio artístico, como otros viajeros contemporáneos (Crespo Delgado, 2001: 271). Por esta razón reviste gran interés el estudio de Toledo y su patrimonio artístico a través de estos dos relatos. El relato de Ponz es mucho más extenso que el de Caimo, ya que incluye muchas obras artísticas que no están presentes en el relato del italiano. Pero en este artículo nos centraremos en los elementos del patrimonio descritos por los dos, con el fin de confrontar sus puntos de vista.

1. La primera impresión de Toledo y su Catedral

La primera impresión que Caimo se llevó de la ciudad no fue muy positiva debido a su trazado urbanístico de calles angostas, plazas irregulares y edificios carentes de simetría. El alcázar mostraba haber sido un edificio noble, pero estaba en mal estado porque fue incendiado por los ingleses en 1710 (Caimo, 1764: 16-17). El inmueble no fue destruido por los ingleses como afirmaba Caimo, sino por las tropas del archiduque Carlos durante la Guerra de Sucesión (Arrue y Olavarría y Huarte, 1889: 121-129). Ponz estaba de acuerdo con los defectos que había señalado Caimo, pero culpó de ellos a los musulmanes, que habrían deformado la Toledo Romana. Sin embargo, pensaba que la ciudad no debía ser juzgada solo por esto, ya que contaba con muchos edificios de gran calidad (Ponz, 1972: 17-18).

El autor italiano quedó muy sorprendido por la riqueza de la Catedral. Detalló sus medidas y el número de pilares del edificio, y mencionó que Covarrubias había trabajado en esta iglesia (Caimo, 1764: 18). El dato que aporta el autor es cierto, ya que el arquitecto fue nombrado maestro mayor de la obra catedralicia en 1534 (Sánchez Esteban, 1991: 10). Antonio Ponz describió la Catedral de una manera más pormenorizada, ya que incluyó muchos elementos que no aparecen en el relato del italiano, como la capilla mozárabe, los sepulcros o las vidrieras. Repasó la historia del edificio y alabó su grandeza y su sólida arquitectura (Ponz, 1972: 51).

Caimo describió la sacristía, destacando el cuadro del *Expolio de Cristo* situado en el altar. Se podía percibir en él la clara influencia de Tiziano, de hecho, el autor aseguraba que podría parecer suyo. Además de esta pintura había otras doce que representaban a los apóstoles. La bóveda de esta estancia estaba decorada con frescos de Luca Giordano (Caimo, 1764: 19). Ponz también habló sobre ellos y añadió que representaban la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Reparó en el cuadro del *Expolio* y admitió estar de acuerdo con la opinión de Caimo. Por el contrario, el *Apostolado* le pareció de menor mérito que esta obra (Ponz, 1972: 95-96).

Las pinturas nombradas por los autores aún se conservan en la sacristía de la Catedral, el apostolado podría estar datado hacia 1608. El cuadro del *Expolio* estaba terminado en 1579. Cuando lo vio Caimo, lucía enmarcado en el retablo de Ignacio Haan, costeado por el arzobispo don Luís de Borbón. (Gudiol Ricard, 1982: 85, 297-298; Marías Franco, 1997: 130-136). Las pinturas de Luca Giordano habían sido realizadas hacia 1697 o 1698 y representan la *Imposición de la casulla a san Ildefonso (*Revenga Domínguez, 2010: 318).

Caimo se fijó en otros cuadros de la sacristía, como la *Santa Leocadia saliendo del sepulcro*, de Pedro Orrente. Al monje italiano le pareció una obra incomparable por la veracidad de los colores y la energía en las actitudes de los personajes. Fuera de la sacristía, encontró un *San Andrés*, de Vicente Carducci y un *San Pedro crucificado*, de Eugenio Cajés. En la pequeña sala, junto a la sacristía mayor había un *Bautismo de San Juan* pintado por Giordano, en el que imitaba el estilo de Rafael (Caimo, 1764: 19-20). El cuadro de Santa Leocadia que mencionaba Caimo se encuentra en la sacristía, pero los martirios de San Pedro y San Andrés pertenecen a la antesacristía. En cambio, el cuadro del Bautismo, según el catálogo del conde de Cedillo, se localiza en el vestuario y podría ser de Rafael (López de Ayala-Álvarez de Toledo, 1991: 64-71).

De la sacristía Caimo pasó a la capilla de Reyes Nuevos, donde vio un cuadro del *Nacimiento de Cristo*, de Orrente y otro de la *Adoración de los Magos*, de Cajés (Caimo, 1764: 20). Cabe matizar que la obra de Orrente estaba en el vestuario en el siglo XIX, pero el conde de Cedillo no sabe si atribuirlo a uno de los Bassano o a Orrente, en

este caso tenía razón Caimo. Hoy en día, este cuadro está en el museo de Santa Cruz. *La adoración de los magos*, de Cajés había sido encargada en 1630 y se llevó a la iglesia de San Miguel el Alto y hoy en día no se conserva (Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, 1972: 305; López de Ayala-Álvarez de Toledo, 1991: 70; Palomino, 1986: 124-128).

Ponz prestó mucha atención a los cuadros de la sacristía, la antesacristía y el vestuario. Algunos de ellos ya habían sido mencionados por Caimo, como la *Crucifixión de San Pedro*, de Cajés; la *Crucifixión de San Andrés*, de Carduccio; la *Santa Leocadia*, de Orrente, el *Bautismo de Cristo* y la *Adoración de los magos*. Sin embargo, Ponz reseñó algunas pinturas en las que no reparó Caimo, como la *Huida a Egipto*, de Giordano, el *Sueño de San José* y la *Anunciación* (Ponz, 1972: 95-96). Las tres siguen conservándose en la antesacristía ((López de Ayala Álvarez de Toledo, 1991: 64-71). En la sacristía vio dos cuadros sobre la dedicación del Templo, un *Diluvio Universal*, de Bassano y un *San Agustín*, de Pantoja de la Cruz (Ponz, 1972: 98-99). Los dos cuadros de la dedicación del templo fueron pintados por Rizzi para la Catedral, El *Diluvio Universal* se conserva en la sacristía y el *San Agustín* en el vestuario (Céan Bermúdez, 1800: 204; López de Ayala-Álvarez de Toledo, 1991: 64-76). También mencionó todas las obras artísticas del vestuario y de la capilla de Santa Marina (Ponz, 1972: 100-106).

Después, Caimo pasó a la capilla del Sagrario, donde destacaban la escultura de la Virgen y la bóveda pintada por Carducci y Cajés (Caimo, 1764: 20). La Virgen del Sagrario es una talla compuesta por varios añadidos que actualmente sigue en esta estancia. Al igual que las bóvedas pintadas por Carducci y Cajés hacia 1614, en las que se representan a los doctores de la iglesia griega y latina y a los evangelistas (López de Ayala-Álvarez de Toledo, 1991: 76-84). Ponz también hizo referencia a estos frescos de Carducci y Cajés. Además, se fijó en el ochavo, decorado por Rizzi y Carreño de Miranda. (Ponz, 1972; 105-106). Posteriormente estas pinturas fueron sustituidas por otras ejecutadas por Maella (Revenga Domínguez, 2010: 317). A continuación, Caimo fijó su atención en el coro, situado en medio del templo como era costumbre en España; pero solo identificó como su autor a Berruguete (Caimo, 1764: 21). No mencionó la sillería labrada entre 1489 y 1495 por Rodrigo Alemán, ni tampoco a Felipe Bigarny, que trabajó junto con Berruguete en el coro alto, realizado entre 1539 y 1543 (Río de la Hoz, 1991: 4). Ponz también escribió sobre el coro de la Catedral. Al igual que Caimo se centró en el coro alto, pero mencionó a Bigarny y describió con detalle los relieves (Ponz 1972: 58-59). Los autores se ocuparon del Transparente y estuvieron de acuerdo en su opinión sobre el conjunto, ya que tenían un gusto clasicista. Caimo lo definió como "un raro, y confuso conjunto de contradicciones y disparidad" (Caimo, 1764: 21). Ponz lamentaba el dispendio que se había realizado para construirlo y opinaba que era un "un borrón verdadero de esta iglesia" (Ponz, 1972: 76). El Transparente fue encargado por el cardenal Astorga a Narciso Tomé en 1720, con la finalidad de crear un receptáculo de culto en el deambulatorio para la Eucaristía (Ayala Mallory, 1969: 255-259).

El monje italiano también mostró interés por el tesoro, sobre todo por la custodia del Corpus Christi y por las esculturas que representaban las cuatro partes del mundo. De la sala capitular citó los retratos de los arzobispos de Toledo. Ponz también alabó la custodia de Arfe y las esculturas de la cuatro partes del mundo y se refirió a los retratos de los arzobispos de Toledo. El autor valenciano pensaba que a partir de Cisneros estaban hechos del natural (Ponz, 1972: 113-115). Ambos viajeros se ocuparon del claustro, que estaba decorado con obras del pintor Blas de Prado. Ponz alertó sobre el mal estado de estas pinturas y deseó que fueran sustituidas por otras de igual calidad. (Caimo, 1764: 21-24; Ponz, 1972: 93-95, 106-108). La custodia a la que se refiere Caimo fue elaborada

por Enrique de Arfe entre 1515 y 1524 a partir de una más pequeña que había sido de la reina Isabel de Castilla (Zalama Rodríguez, 2005: 331-353). Las esculturas de las cuatro partes del mundo fueron regaladas a la Catedral por la reina Mariana de Neoburgo en su testamento. Estas piezas realizadas en plata y piedras preciosas representaban una alegoría de cada una de las cuatro partes del mundo sobre un globo terráqueo (Gómez Menor, 1904: s/p).

Las pinturas del claustro databan de finales del medievo y representaban escenas del antiguo testamento y de la vida Cristo. (Ramón Gonzálvez, 1999: 267-270). Ante su deterioro, el arzobispo Lorenzana encargó a Francisco Bayeu y a Mariano Salvador Maella que las sustituyeran por otras nuevas. La obra se realizó de 1776 a 1787, constaba de trece escenas de vidas de santos toledanos. Teniendo en cuenta esta información podemos deducir que Caimo conoció las pinturas antiguas, pero no eran de Blas de Prado como él afirmaba (Juan Franco, 1992: 15-17; Gudiol Ricard, 1948: 11). Los retratos de los arzobispos que decoran la sala capitular fueron comenzados por Juan de Borgoña, que también pintó el resto de la estancia entre 1509 y 1511. Desde San Eugenio hasta Cisneros, son de la mano de este pintor, que pudo realizar del natural los dos últimos. El resto fueron encargados a otros maestros, entre los que se encontraban Francisco de Comontes, Luis de Carvajal, Luis de Velasco, Luis Tristán o Francisco de Aguirre. El último retrato pintado antes de la visita de Caimo fue el del arzobispo Baltasar Moscoso, hecho por Francisco Rizzi en 1666 (Revenga Domínguez, 2010: 305-321).

2. Las colecciones artísticas y las antigüedades de Toledo

Después de describir la Catedral, Caimo no se centró en ningún edificio en concreto, sino que se interesó por las colecciones de pintura de Toledo. Sin embargo, Ponz realizó un completo recorrido por la arquitectura toledana, y prestó atención a las obras artísticas que contenían. El autor valenciano incluyó muchos edificios importantes que están ausentes en el relato de Caimo, como el Hospital de Santa Cruz, San Juan de los Reyes o el palacio arzobispal.

El monje italiano visitó el convento de San Pedro Mártir, donde reparó en las pinturas realizadas por Maino para el retablo mayor de su iglesia y un *San Pedro llorando* del mismo autor. También le llamó la atención una pintura de Luís Tristán que estaba en un ángulo del claustro. Representaba al Rey Luis de Francia dando limosna a los pobres con un excelente colorido (Caimo, 1764: 25-26). Estas obras fueron nombradas también por Ponz, que vio una influencia del Veronés en los cuadros de Maino (Ponz, 1972: 179-180). El retablo del que hablaron los dos autores fue contratado en 1607. Las trazas las realizó Juan Bautista Monegro, la parte escultórica estuvo a cargo de Giraldo de Merlo y Miguel Tomás; y la pictórica se encomendó a Juan Bautista Maino. Las obras de Maino representan las Cuatro Pascuas: *La adoración de los pastores*, La *adoración de los Magos*, *La resurrección* y *Pentecostés*; fueron realizadas entre 1612 y 1613. Los viajeros tuvieron el privilegio de verlas en su lugar, puesto que en la desamortización de Mendizábal los monjes fueron exclaustrados y el retablo mutilado. Los lienzos se conservan actualmente en el museo del Prado. El cuadro de *San Pedro llorando* puede corresponderse con una versión de este mismo tema que se conserva en el Ministerio de Cultura. Fue pintado antes de la realización del retablo mayor y debió desaparecer tras la desamortización de 1835 (Ruiz Gómez, 2009: 109). El cuadro de Luis Tristán que representa a San Luis de Francia está actualmente en el museo del Louvre. No sabemos en qué fecha fue pintado pero procedía del claustro de San Pedro Mártir (Pérez Sánchez y Navarrete Prieto, 2001:120). Los viajeros conocieron las pinturas de San Pedro Mártir gracias a las *Vi-*

das de Palomino (Palomino, 1986: 130-132; Ruiz Gómez, 2009; Martínez-Burgos García, 2009: 32-38).

En el colegio de la Compañía de Jesús, Caimo vio el cuadro del *Entierro del conde de Orgaz* (Caimo: 1764: 25-26; Palomino, 1986: 100-103). Ponz afirmaba que esta pintura estaba aquí cuando publicó la primera edición de su obra, pero que después había sido llevada junto con otros cuadros a Madrid. En este periodo de tiempo, se había producido la expulsión de la Orden[1]. Caimo mostró en su relato mucha admiración hacia Alonso de Berruguete, que habría realizado una escultura de San Eugenio ubicada en el exterior de la puerta de Bisagra. El escultor también había tallado una Santa Leocadia localizada cerca de la puerta del Cambrón (Caimo, 1764: 25-26). Ponz también afirmaba que el San Eugenio era de Berruguete, pero no indicó el autor de la Santa Leocadia de la puerta del Cambrón (Ponz, 1972: 142,168). La información del autor italiano proviene nuevamente de las *Vidas* de Palomino, como los datos sobre todas las demás obras mencionadas en la descripción de Toledo (Palomino, 1986: 27).

Caimo también se detuvo en las pinturas del convento de los trinitarios descalzos. Reparó en una *Gloria* de Vicente Carducci ubicada en el altar mayor de su iglesia (Caimo, 1764: 26). Dicha obra no fue mencionada ni por Ponz ni por Céan Bermúdez (Ponz, 2917: 198-199; Céan Bermúdez, 1800: 245). Actualmente no se conserva, porque el convento fue exclaustrado y la mayoría de sus cuadros vendidos. Sabemos que en 1837 solo quedaban allí algunos lienzos en mal estado (García Martín, 2008: 76). El autor italiano también nos dio cuenta de las colecciones de pintura de otros conventos. En el refectorio de los mercedarios, admiró un cuadro de Fra Agostino Leonardo que representaba el *Milagro de los panes y los peces*. Y en los carmelitas descalzos otro de Domenichino que estaba en el altar mayor (Caimo, 1764: 26). Ponz también contempló en el convento de los mercedarios la *Multiplicación de los panes y los peces*. Además, mencionó otras pinturas del mismo autor: la *Aparición de la Virgen a San Ramón*, localizada en la escalera principal, y una representación del pleito que los caballeros de la Orden perdieron contra los religiosos. Además, había pinturas de Alonso del Arco en la iglesia y en el claustro; y un crucifijo del Greco en un altar junto a la sacristía. En la iglesia de los carmelitas descalzos Ponz también habló del cuadro del altar mayor que representaba la *Venida del Espíritu Santo*, pero él no estaba de acuerdo con Caimo sobre su autor y lo atribuyó a un discípulo del Greco. En esa iglesia, también se guardaban cuadros de Alonso del Arco, una *Virgen con el Niño* que le pareció a Ponz una copia de un cuadro de Caravaggio, y un *San Pablo Ermitaño* hecho a la manera de Ribera (Ponz, 1972: 169-171,186-187).

El convento de los mercedarios, puesto bajo la advocación de Santa Catalina, había sido fundado en 1260, pero no aparece en ningún documento hasta 1291. Fue uno de los más importantes de su orden en Castilla. Durante la invasión francesa se usó como cuartel y sufrió un incendio. Cuando fue exclaustrado en 1835 ya solo contaba con dos frailes (Alonso Aguado, 1996: 249-261). Afortunadamente existe un manuscrito que resulta de gran ayuda para conocer la colección de arte que albergaba. El documento se titula *Registro del archivo del convento de Toledo* y fue redactado por fray Agustín Arqués Jover en el siglo XVIII. Según este escrito había una representación de Cristo predicando a la turbas en el refectorio y también aparece el crucifijo del Greco. Los demás

[1] Los jesuitas fueron expulsados en 1767. La primera edición de la obra de Ponz es de 1772 y la tercera de 1787. Ponz afirma haber estado en Toledo en 1762, mucho antes de la publicación de la primera edición de su obra (Ponz, 1972: 96).

cuadros mencionados por los viajeros no constan en el texto redactado por Arqués Jover[2]. El convento de los carmelitas descalzos fue fundado en unas casas situadas en el Torno de las carretas en 1586. Los monjes se mudaron en 1603 a un espacio que se encontraba detrás del castillo de San Servando. Cuarenta años después, se trasladó intramuros de la ciudad, a la casa del conde de Castro, donde permaneció hasta su supresión en 1835 (Porres Martín-Cleto, 1994: 177-188).

Caimo admiraba las obras del Greco que abundaban en Toledo. Entre ellas destacaba el altar mayor del hospital de Tavera, donde estaban representados San Pedro y San Pablo (Caimo, 1764: 28). Ponz también visitó el edificio y describió minuciosamente su arquitectura y el sepulcro del cardenal Tavera. El autor valenciano también percibió la mano del Greco en las pinturas del retablo mayor y en las del retablo colateral del lado de la epístola. Opinaba que eran extravagantes pero demostraban un buen manejo de la luz y el color. (Ponz, 1972: 132-141). La información que aportaron los viajeros sobre el Hospital de Tavera no es del todo acertada, ya que El Greco murió en 1614 antes de finalizar las obras que debía realizar para el hospital. Solamente pintó tres cuadros: *El Bautismo de Cristo*, *La Anunciación* y *El levantamiento del Quinto sello del Apocalipsis*. De ellos solo el primero fue colocado en uno de los retablos colaterales del hospital[3]. Las representaciones de San Pedro y a San Pablo no aparecían en ningún cuadro de la iglesia, sino en las esculturas del retablo central. Dichas esculturas tampoco fueron ejecutadas por el Greco, ya que cuando el artista murió estaban sin empezar. Fueron terminadas por Giraldo de Merlo y otros escultores anónimos, a partir de los modelos del cretense. (Lopera Álvarez, 2007: 217-221).

Caimo también visitó el monasterio de la Sisla, que guardaba en su refectorio una gran pintura de la *Última Cena* en la que se veía el estilo de Tiziano, pero que había sido realizada por el alumno del Greco, Luis Tristán (Caimo, 1764: 28-29). Ponz mencionó este cuadro, otro del mismo autor y varias obras más del Greco. Una de ellas representaba a dos ermitaños (Ponz, 1972: 227). El monasterio de la Sisla fue fundado por fray Pedro Fernández Pecha en el siglo XIV a las afueras de Toledo. Fue protegido por reyes y nobles y reunió un notable patrimonio mueble hasta su supresión en 1835. La academia de San Fernando conserva un documento fechado en 1787[4] en el que se menciona la existencia de varios cuadros de Tristán en el monasterio de la Sisla, entre ellos el de la *Ultima Cena*. También hizo referencia a la pintura de los ermitaños realizada por el Greco. Sin embargo, en un inventario de 1820 estudiado por Porres, no aparecen cuadros de ninguno de los dos autores (Mateo Gómez, López-Yarto Elizalde, Prados García, 1999: 265-266).

---

[2] El manuscrito al que hacemos referencia es *Registro del archivo del convt. De Toledo. De sus instrumentos, libros, etc. Hecho por el P. Maestro Fr. Agustín de Arqués Jover Maestro del número y Chronista General de la Provincia de Valencia y Archivero General de la orden, año de 1785 para el fin de recoger memorias conducentes a la Historia General de Real y Militar Orden de Ntra. Sra. De la Merced Redención de cautivos*, ha sido estudiado por Mario Alonso Aguado, utilizando una copia del original que se conserva en la biblioteca del monasterio de Poyo (Alonso Aguado, 1985, 78: 59-73).

[3] La *Anunciación* se conserva fraccionada, la parte de abajo en Banco Urquijo y la parte superior es la Gloria del Museo de Atenas. El cuadro que representa el *Levantamiento del Quinto Sello del Apocalipsis* se corresponde con la pintura conservada en el Metropolitan de Nueva York, a la que le falta la parte superior. (Gudiol Ricard, 1982: 258-268; Pérez Sánchez, 1982: 171-175).

[4] *Razón puntual y curiosa de la fundación de todos los monasterios así de frailes como de monjas de Toledo* (Vid. Mateo Gómez, López-Yarto Elizalde y Prados García, 1999: 265-266).

El puente de Alcántara también quedó inmortalizado en el relato de Caimo. El viajero afirmaba que tenía un sólo ojo y una inscripción que informaba de su reedificación por los moros y de la reforma de Alfonso X (Caimo, 1764: 29-32). La información que Ponz nos dejó sobre el puente de Alcántara es muy similar a la del italiano (Ponz, 1972: 154-155). Esta construcción fue restaurada por este monarca castellano en 1258, porque había sufrido una riada. Antes había perdido uno de sus arcos en la sublevación del año 858, por lo tanto tenía dos ojos y no uno como afirmaba Caimo (Porres Martín-Cleto, 2003: 279-282).

Los restos del circo fueron muy apreciados por Caimo, ya que eran uno de los pocos restos antiguos de la ciudad que se podían visitar. También mencionó el horno del vidrio, pero sin saber que también se remontaba a época Romana. Caimo lamentaba que en Toledo no se realizasen excavaciones arqueológicas, ni se estudiasen los restos de la antigüedad (Caimo 29, 37-38). Ponz también se interesó mucho por los restos romanos y escribió sobre el circo y sobre el antiguo acueducto, al que pertenecía el horno del vidrio. El viajero valenciano afirmaba que si Caimo visitase de nuevo la ciudad cambiaría de opinión al conocer el gabinete de lápidas antiguas establecido por el arzobispo (Ponz, 1972: 208-212). En esta época, los restos del circo eran visibles, pero estaban muy dañados, porque sus materiales se habían aprovechado para otros edificios. Además, se había realizado una remoción de tierras para acondicionar un plantío. Años más tarde, el cardenal Lorenzana mandó tapar las cuevas y subterráneos, lo que supuso la destrucción de parte de los restos (Sánchez Palencia y Sainz Pascual, 1988: 5-8). La información que aportó Ponz sobre las ruinas romanas era la más acertada, porque verdaderamente el horno del vidrio pertenecía al antiguo acueducto (Fernández Casado, 2008: 214).

3. Conclusiones

Los relatos de Antonio Ponz y Norberto Caimo son dos fuentes de gran utilidad para conocer el patrimonio toledano en el siglo XVIII. El viajero italiano tuvo una percepción negativa de la ciudad por el trazado intrincado de sus calles, pero como indica Ponz no valoró en su justa medida muchos de los edificios históricos de la capital del Tajo. Buena parte de las fábricas importantes de la ciudad están ausentes en el relato del monje italiano, que ni siquiera se detuvo a describir la mayoría de los edificios que visitó. La única excepción es la Catedral y el puente de Alcántara, de los que dejó algunos datos. Caimo se ocupó sobre todo de las colecciones de arte mientras las construcciones que las albergaban fueron tratadas como meros contenedores de las mismas. Por el contrario Ponz nos propone con su relato un detallado recorrido por buena parte de las obras arquitectónicas de la ciudad, sin descuidar tampoco los conjuntos de escultura y pintura. El autor español fue incluso más minucioso a la hora de recopilar los objetos artísticos que componían el patrimonio toledano.

El interés que los autores mostraron por la pintura y la escultura no tiene ningún precedente en los relatos de viaje anteriores, que se centraban en la descripción de los edificios más sobresalientes. Las valoraciones que ambos autores hicieron de las obras de arte fueron generalmente positivas. Cabe destacar que tuvieron una opinión favorable sobre las obras de los artistas españoles a pesar de que en aquella época eran mucho más estimados los italianos. Esto se debe en gran medida a que los dos autores utilizaron las *Vidas* de Palomino como fuente, de modo que muchas de sus apreciaciones procedían de este tratado.

La configuración de los dos relatos está determinada por la mentalidad ilustrada de los dos autores. Ambos buscaban aportar la mayor cantidad de información posible

y que estos datos fueran precisos, de manera que su relato resultara didáctico para los lectores. Sus juicios de valor sobre las obras de arte también están impregnados del gusto propio de la época. Los viajeros mostraron un gran interés por las obras romanas y renacentistas, mientras que rechazaron el barroco exuberante del Transparente. Los relatos de viaje de Caimo y Ponz nos ofrecen una imagen del patrimonio artístico toledano antes de que fuera gravemente mermado por las desamortizaciones que se llevaron a cabo en el siglo siguiente.

Bibliografía

Alonso Aguado, Mario (1996). "La heráldica en el convento mercedario de Santa Catalina Mártir de Toledo" en *Toletum. Boletín de la Real academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. Nº 34, pp. 249-261.

— (1985). "El convento de la Merced de Toledo. (Documentos para su historia)" en *Boletín de la provincia de Castilla de la orden de Ntra. Sra. de la Merced*. Nº 78, pp. 59-73.

Angulo Iñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1972). *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez.

Arrue, Francisco, Martín y Olavarría y Huarte, Eugenio (1889). *Historia del Alcázar de Toledo.* Madrid: Imp. de Infantería de marina.

Ayala Mallory, Nina (1969). "El Transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)" en *Archivo Español de Arte*. Nº 167.

Caimo, Norberto (1764). *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Volumen III. Milán: Agnelli.

Céan Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Compuesto por D. Juan Agustín Céan Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando.* Volumen 4. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

Crespo Delgado, Daniel (2001). "De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las bellas artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII" en *Anales de la Historia del Arte*. Nº 11, pp. 269-290.

Fernández Casado, Carlos (2008). *Acueductos romanos en España*. 2ª edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Díaz, Noelia (2009). "La recepción de las Lettere d'un vago italiano ad un suo amico de Norberto Caimo. Revisión necesaria" en *Cuadernos de Estudios del siglo* volumen *XVIII*. Nº 19, pp. 143-182.

García Martín, Francisco (2008). *Comisión de monumentos de Toledo (1836-1875)*. Toledo: editorial Ledoria.

Gómez de la Serna, Gaspar (1974). *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez Menor, Rafael (1904). *La Catedral de Toledo. Algunos de sus objetos histórico-artísticos*. Toledo: Obra y Fábrica de la Catedral, s.p.

Gudiol Ricard, José (1948). *La catedral de Toledo*. Madrid: Plus ultra.

— (1982). *Doménikos Theotokópoulos El Greco. 1541-1614*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Juan Franco, Begoña (1992). *Catálogo neoclásico Toledano (1752-1800)*. Toledo: Diputación Provincial.

Lopera Álvarez, José (2007). *El Greco. Estudio Catálogo. Catálogo de obras originales: Creta Italia. Retablos y Grandes encargos en España*. Volumen 2. Madrid: Fundación Arte Hispánico.

López de Ayala-Álvarez de Toledo, Jerónimo 1991). *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*. Toledo: Institución Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Edición facsímil de la de 1919.

Maciá, Mateo (1990). "Corrientes documentales del siglo XVIII: 'el viaje de España' de don Antonio

Ponz" en *Documentación de ciencias de la información*. Nº 13, pp. 149-182.

MARÍAS FRANCO, FERNANDO (1997). *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. Madrid: Nerea.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, PALMA (2009). *Los fondos artísticos de San Pedro Mártir*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, AMELIA y PRADOS GARCÍA, JOSÉ MARÍA (1999). *El arte de la orden Jerónima. Historia y Mecenazgo*. Bilbao: Iberdrola.

PALOMINO, ANTONIO ASCICLO (1986). *Vidas*. Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO (1982). "Las series dispersas del Greco" en PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL y PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO. *El Greco de Toledo*, Catálogo de la exposición. Madrid: Alianza editorial, pp. 149-176.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO y NAVARRETE PRIETO, BENITO (2001). *Luis Tristán*. Real Fundación de Toledo: Madrid.

PONZ, ANTONIO (1972). *Viaje de España*. Volumen I. Madrid: Ediciones Atlas. Edición facsímil de la 3ª edición de 1787.

PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO (1994). "Los carmelitas descalzos de Toledo y el Plano de El Greco" en *Anales Toledanos*. Nº 31, pp. 177-188.

— (2003). "Los puentes medievales de Toledo" en SÁENZ RIDRUEJO, CLEMENTE y SANTOS GARCÍA, FLORENTINO (dir.), *Ingeniería hispano-musulmana: XII*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, fundación Ingeniería y Sociedad, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 271-292.

REVENGA DOMÍNGUEZ, PAULA (2010). "Pintura y mueble" en MATÍAS RODRÍGUEZ, Lorenzo, (ed.), *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*. Burgos: Promecal Publicaciones.

RÍO DE LA HOZ, ISABEL (1991). *El coro de la catedral de Toledo*. Madrid: Historia 16.

RAMÓN GONZÁLVEZ, FELIPE (1999). *La Catedral de Toledo, 1549: según el Dr. Blas Ortiz, descripción graphica y elegantissima de la S.Iglesia de Toledo*. Toledo: Antonio Pareja.

RUIZ MANERO, JOSÉ MARÍA (2011). *Los Bassano en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

RUIZ GÓMEZ, LETICIA (ed.) (2009). *Juan Bautista Mayno 1581-1649*. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado.

SÁNCHEZ ESTEBAN, NATIVIDAD (1991). *Alonso de Covarrubias y el Toledo renacentista*. Madrid: Historia 16, 1991.

SÁNCHEZ-PALENCIA, FRANCISCO JAVIER y SAINZ PASCUAL, MARÍA JESÚS (1988). *El circo romano de Toledo: estratigrafía y arquitectura*. Toledo: Consejería de Educación y Cultura y Museo de Santa Cruz.

ZALAMA RODRÍGUEZ, MIGUEL ÁNGEL (2005). "Isabel La Católica y las joyas. La custodia de la Catedral de Toledo" en CHECA CREMADES, FERNANDO (coord.), *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 331-353.

LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO POP EN EL MADRID DE LA MOVIDA: EL BARRIO DE MALASAÑA

Rafael Gómez Alonso
Universidad Rey Juan Carlos

1. Madrid ante la cultura pop[1]

La instauración del estilo pop en España puede establecerse como paralelismo de su propia condición de posmodernidad. Aunque aparentemente suela reflejarse el apogeo o efervescencia de este movimiento con la llegada de la democracia y el período de la Transición, parece pertinente reflejar que ya desde los años sesenta comenzó a existir cierto interés por la cultura pop, si bien ese estilo se veía encorsetado en lo que en España se llamaba yé-yé. El interés por la música y moda extranjera comienza a imitarse a través de lo que podía entrar vía mediática a través de programas de radio, televisión, revistas y conciertos. Será a partir de estas vías desde donde se comienza a vislumbrar lo que sucederá en una década posterior.

A finales de los años sesenta empieza a surgir un nuevo aperturismo que conlleva un cambio en las industrias culturales y en la nueva distribución de ocio. Las carteleras cinematográficas comienzan a manifestar un cierto interés hacia ese modo de visión que provenía especialmente de la estética anglosajona. Quizá uno de los eventos de mayor repercusión del momento sea la visita de The Beatles a España en 1968. Es en esa época donde también comienzan a estrenarse películas con estética pop y psicodélica como las que se popularizaban en títulos como *Yellow Submarine*, película de animación acorde con uno de sus representativos éxitos musicales dirigida por George Dunning en 1968. Dicho artista también se había encargado de supervisar los episodios de dibujos animados de la cadena de televisión ABC que se realizaron durante aquella época para el citado grupo musical y que como base de un tema musical se constituyen en un precedente de los futuros videoclip con estética pop-art.

Este tipo de filmes contribuirá a que en España se imite un cine relativamente similar al de corrientes británicas para impulsar a grupos musicales jóvenes del momento, como el caso de la película *Dame un poco de amor*, dirigida por José María Forqué en 1968 con intercalado de animaciones realizados por Francisco Macián y prota-

[1] Agradezco la información facilitada por Carlos García-Álix, Fernando del Cubo, Esteban Villalta, Teclix, Josechu Dávila, Manolo Uvi e Ignacio Rodríguez para contextualizar datos de la época en la realización de este trabajo.

gonizada por Los Bravos, lo que denota que no existe tanta diferencia temporal en la adquisición de estilos posmodernos (aunque su emergencia en España sea más minoritaria que en otros países por aquellas fechas), o el caso de *Un dos tres al escondite inglés*, dirigida en 1969 por Iván Zulueta, diseñada como una narración en la que actúan diferentes grupos pop mediáticos y marginales dentro de este nuevo panorama musical. Incluso se percibe una nueva estética en la confección de títulos de crédito de películas musicales como *En un mundo diferente*, dirigida por Pedro Olea en 1970 y protagonizada por el dúo Juan y Junior.

También desde otros medios de comunicación como Televisión Española comienza emitirse un programa magazine exponente de las corrientes posmodernas en las artes visuales, plásticas y escénicas, desde su segundo canal llamado *El Último Grito* (con cierto interés por propuestas alternativas de gran creatividad audiovisual), que estaba dirigido en su primera temporada (1968-1969) por Pedro Olea y por Ivan Zulueta en la segunda (1969-1970). Será este último el que más repercusión tenga respecto a la configuración de su estética (lamentablemente emitida para una recepción televisada en blanco y negro) por la realización vanguardista de videoclips y reportajes rupturistas frente a la representación de la puesta en escena de sus interlocutores. A través de este programa, Zulueta inaugura un nuevo concepto de posmodernidad televisiva y patenta una marca de autor que también utilizará en la confección de carteles para diversas películas, especialmente durante los años 70 y 80, además de realizar trabajos fotográficos, algunos cortometrajes y videocreaciones. Aunque su popularidad destacará con la realización de su segundo largometraje de corte marginal, pero de notable éxito posterior, titulado *Arrebato*, dirigido en 1979, que también denota la visión de la estética de la cultura underground que comienza a consolidarse en España desde finales de la década de los años setenta.

2. Malasaña en la etapa de la Transición

Con la llegada de la monarquía a finales de 1975, celebración de las primeras elecciones generales en 1977 y la posterior consolidación de la democracia que comienza a asentarse una vez firmada la constitución española en 1978, el panorama cultural empieza a cambiar notablemente dando origen a una mayor libertad de expresión que se manifiesta explícitamente a través del denominado cine de destape y la fotografía erótica del momento. La iconografía que representa el desnudo, sin embargo, no trata de de representar una sexualidad generada sólo para incitar y provocar escándalo sino para exponer una liberación de una sociedad oprimida en ese momento y por tanto como metáfora, desde un punto de vista social, de la libertad de expresión. Uno de los títulos cinematográficos que mejor representa la diversidad de discursos y tendencias políticos sociales del momento y la instauración de una nueva mentalidad es Tigres de Papel, película dirigida por Fernando Colomo en 1977.

La provocación se configura como un proceso de construcción histórica de la transición española. El destape como síntoma del acceso a una mayor libertad de expresión se ve constituido en una retórica visual acorde con los modelos de representación iconográfica del momento. El desnudo y la moda posmoderna tienen la función de interpelar al espectador para comentarle que debe cambiar su forma de recepción. No existe por tanto una función sexual propiamente dicha sino un manifiesto de ruptura hacia un país que está saliendo de una larga dictadura. El barrio de Malasaña, más popularmente conocido en décadas anteriores como Maravillas y también como barrio de la Universidad, no permanecerá ajeno a este fenómeno sino todo lo contrario, se convertirá en uno de los ámbitos estandarte de la futura reconversión hacia la estética del fenómeno que vendrá a denominarse como Movida Madrileña. Una de las primeras imágenes

fotográficas transgresoras del momento, realizada por Félix Lorrio en 1976, representa a una pareja desnuda encima de la estatua que puebla la Plaza del 2 de mayo para la celebración de dicha festividad del 2 de mayo, y que re-contextualiza el símbolo de libertad una vez que España ha salido de la dictadura franquista.

Este período proporcionará las bases para que surjan las denominadas subculturas visuales en todos los terrenos artísticos provocando como fruto una nueva estética: la estética de la provocación. En este sentido, comienza a fluctuarse en Madrid una corriente marcada por la influencia de la moda juvenil europea, especialmente británica, y por el desarrollo de las industrias culturales que se llevan a cabo en Estados Unidos dejándose entrever el cambio que ha sufrido la sociedad de consumo en terrenos artísticos y el apogeo que está logrando el pop art, después de que unos veinte años atrás dicha corriente no pasara de ser algo inadvertido o por lo menos marginal a la sociedad del momento.

Madrid comienza a desarrollar una estética de la posmodernidad desde mediados de los años 70 con autores como Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué, Manolo Quejido, los hermanos Rafael y Luis Pérez-Mínguez, y Herminio Molero (este último fundador del grupo musical Radio Futura en 1979), todos ellos englobados en un grupo denominado como "Los Esquizos", caracterizados por su pintura figurativa, referencias al pop, y a la cultura del cómic. Evidentemente, a estos autores habría que sumar la trayectoria del Equipo Crónica y Equipo Realidad, entre los más representativos.

El célebre cuadro realizado por Guillermo Pérez Villalta en 1979 titulado *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock* quizá se ha convertido en uno de los símbolos pictóricos que mejor expone la efervescencia del ambiente metropolitano de Madrid[2]. Aunque algunos grabados suyos que datan del año 1977 ya dejaban constancia del cambio que se originaba en la ciudad.

Posteriormente a estos artistas comienza a resurgir un nuevo plantel de autores con una visión todavía más transgresora que formará parte de la generación que se reconocerá como exponente de la denominada Movida Madrileña continuadora de la puesta en escena y nuevas formas de representación visual que ya estaban consolidando Iván Zulueta y Pedro Almodóvar. Algunos de los ejemplos más significativos de ese momento son Javier Valhonrat, Ouka Lele, los hermanos Alberto y Carlos García-Alíx, Las Costus, El Hortelano, Ceeseppe, Carlos Berlanga, Óscar Mariné, Victor Coyote o Javier de Juan.

En el panorama musical, muy acorde con esta nueva corriente artística, comienza a ejercerse una renovación basada en las corrientes vanguardistas del momento con una actitud marcada y conjugada fundamentalmente por la estética punk y pop art, dando origen a dos grupos, Kaka de Luxe y Ejecutivos agresivos, que serían la plataforma de futuras composiciones musicales de comienzos de los años 80, frente a otras corrientes englobadas bajo las tendencias del rock progresivo o rock urbano. Pero también es la época en la que algunas personas establecidas en los medios de comunicación comienzan a interesarse por este panorama tribal que empieza a asentarse en dicha ciudad. Gente como Paloma Chamorro desde la televisión, Jesús Ordovás desde la radio institucional, Rafa Cervera desde la prensa musical marginal o Blanca Sánchez Berciano desde su interés por la propuestas artísticas de orden plástico y visual, entre otros, van a impulsar que estas tendencias tengan un espacio propio para poder desarrollarse y posteriormente legitimarse.

[2] Actualmente dicha obra forma parte de una de las salas de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En octubre de 1980 tiene lugar la exposición "La arquitectura Moderna" realizada en la galería Yinguanzo cuyo cartel fotográfico es realizado por Pablo Pérez Mínguez. Posteriormente, en la misma galería a finales de 1982 se celebra la exposición "Madrid, fin de siglo". Ambas exhibiciones reflejan el cambio surgido en la metrópolis en la época de la Transición a través de obras pictóricas, grabados y fotografías del nuevo escenario de arquitectura y diseño industrial. Incluso en 1984 el Ayuntamiento de Madrid realizó una exposición titulada "Madrid, Madrid, Madrid" sobre las transformaciones ocurridas respecto a la producción artística contemporánea relacionada con diseño. Quizá una de las obras pictóricas que mejor testimonia el desenfreno y agitación de la ciudad con tintes pop sea *Madrid, M-30*, realizada por Antonio Posada en 1983. Así como la ebullición del conglomerado de construcciones que interpela a una disposición de collage tal como representa la obra Paisaje madrileño, realizado en 1985 por José Ángel Vaquero y que recuerda el célebre cuadro Metrópolis realiazado por Paul Citroen en 1923 para testimoniar la explosión de modernidad que vive la ciudad de Berlín.

3. Constitución de una cartografía pop en Malasaña

A mediados de los setenta novedosos comerciantes jóvenes, asociaciones y escuelas comienzan a registrar un notable cambio estético que irá aumentando según avanzan los años. Uno de los primeros locales en los que puede rastrearse los orígenes de pop en la zona de Malasaña es el Pentagrama, usualmente más conocido como Penta, situado en la calle de la Palma nº 4 y cuya apertura data del año 1976. Dicho lugar que hoy todavía continúa en activo[3], aunque haya sido remodelado parte de su interior, constituyó uno de los centros de reunión de varios grupos musicales, periodistas y artistas del panorama más vanguardista y *underground* del momento. Sus murales fueron realizados por Teclix, pareja por aquel entonces del popular compositor Antonio Vega, que se daría a conocer con el tema *Chica de ayer* para su grupo Nacha Pop, en el que se hablaba de este lugar, y que lo reafirma como uno de los lugares míticos de la denominada Movida Madrileña.

Además de los locales, especialmente bares y salas de concierto junto a alguna tienda de música u objetos de diseño posmoderno, también existe una decoración en espacios privados de los que apenas se puede vislumbrar algo de lo que estaba ocurriendo a través de su recurso para la aplicación de decorados en películas. Tal es el caso de la vivienda de los artistas, Juan Carreño y Enrique Naya, conocidos popularmente como Las Costus, denominación que les había propuesto el artista de performance McNamara (pareja artística del grupo musical que compaginaba el director de cine Pedro Almodóvar). El lugar concreto era la la calle La Palma 14, piso 1º A, mientras que el piso de abajo albergaba un lugar en el que se realizaban exposiciones clandestinas[4]. Dicha ubicación ha pasado a estar documentada visualmente a través de las fotografías de los murales pictóricos que allí albergaban y que también aparecen reflejadas en las escenas realizadas para la película *Pepi,*

[3] En la actualidad se abrió un nuevo local enfrente en el año 2013, dirigido por los mismos dueños, llamado Madrid me mata (en honor a uno de los fanzines más populares de principios de los años ochenta) que se ha constituido como el denominado "Museo de la Movida" porque alberga objetos (carteles, fotografías, instrumentos musicales y vestuario) de componentes de aquella época. A su vez se realizan exposiciones temporales de artistas que formaron parte o estuvieron relacionados con aquella generación.

[4] Hoy en día existe en ese piso se ubica una agencia de comunicación y en la planta baja hay un espacio multisala denominado Teatro Bosco en el que también se realizan performances y exposiciones.

Luci y Bom y otras chicas del montón, dirigida por el citado Almodóvar en el año 1980. Incluso el célebre escritor Paco Umbral llegó a denominar aquel lugar como "la casa convento de los artistas descarriados". Será Blanca Sánchez, experta en arte y partícipe de las actividades sociales de la Movida, la que pondrá en contacto al galerista Fernando Vijande con estos artistas para que su obra comience a exponerse y se convierte en un referente del estilo pop del momento tal como se hará constar en su galería con la exposición "El chochonismo ilustrado", que tiene lugar en 1981. Un estilo del que también beberán otros artistas y colegas como Carlos Berlanga o Tino Casal, ambos mayormente reconocidos por su actividad musical que por sus creaciones plásticas y visuales.

Las casas de artistas ya eran centros de reunión para muchos protagonistas de la Movida, como el caso de las viviendas de Herminio Molero o Pérez Villalta entre otros. En este sentido se configura una diferencia entre lo que son espacios públicos y privados e incluso *pseudopúblicos* ya que en determinados momentos no había conciencia de conocerse entre los que iban a aquellas fiestas ni como llegaban o por parte de quién venían a esos eventos (La serie televisiva *Cuéntame* ficcionaliza ese contexto de creatividad privada que emerge de la juventud de querer ser artista como planteamiento de ser diferente o contracultural frente a lo establecido).

Las Costus serán los encargados de realizar el mural de otro de los locales más significativos de aquel entonces como es La Vía Lactea, situada en la calle Velarde 18, que abrió sus puerta en 1979 y todavía hoy continúa en funcionamiento. La iconografía del local muestra referencia a personajes de la cultura mediática como Ava Gadner, Briggite Bardot, Fred Astaire o Lola Flores junto a la revisión de marcas publicitarias populares. Además de estos artistas también colaborará en la decoración el ilustrador Moncho Algora. Dichos murales fueron remodelados en el año 2002 siendo retirados varios de los murales para ser custodiados en un almacén ante su posible deterioro.

La principal referencia de estos artistas puede constatarse en la admiración hacia Andy Warhol y su concepto de Factory, es decir, de crear una factoría artística y musical colectiva. Idolatría que la podrán hacer palpable con la visita y exposición del artista a la galería Moriarty en el año 1983, fecha en la que Warhol visita España a raíz de la invitación del galerista Fernando Vijande para participar en la exposición sobre su obra que tendrá lugar en su sala de exposiciones Galería-Garaje Fernando Vijande (lugar que pretendía ser una especie de "factoría warholiana"), situada en la calle Núñez de Balboa 65, en el barrio de Salamanca. Dicha exposición titulada "Pistolas, cuchillos y cruces" se había inaugurado en diciembre de 1982 y permaneció hasta febrero de 1983 siendo visitada por diferentes personalidades mediáticas del momento y con gran repercusión a través de los medios de comunicación social.

Otros lugares hoy desaparecidos también albergaron unos diseños pop muy acordes con la estética del momento. Tal es el caso de los murales del bar Malandro, situado en la Corredera Alta de San Pablo 2, que fueron diseñados por Ángel Busca. El edificio que había sido construido en el año 1827 fue derribado en el año 2007 para convertirse actualmente en un edificio de viviendas de apartamentos.

La decoración del Agapo, local abierto en la calle Madera 22 entre 1985 y 1994, corrió a cargo de Fernando del Cubo con tintes psicodélicos que denotan la influencia de una estética underground norteamericana. En la decoración de dicho local también participaron los hermanos Palau, Pablo de la Cruz y Armando Laborda. Fernando del Cubo será el que destaque posteriormente en el mundo de la videocreación y arte conceptual.

Ya en el año 1995, con reminiscencias a la cultura kitsch que se había iniciado en la decoración de varios lugares del barrio, el ilustrador Mauro Entrialgo se encarga de decorar los murales del local Tupperware, situado en la calle de La Corredera Alta de San Pablo 26. Su estética representa una marca personal iconográfica emparentada con las ilustraciones que dicho autor continúa realizando en sus cómics y diseños.

También otros locales que surgen por aquel entonces como La vaca austera (situado en la calle de La Palma 20 e inaugurado en 1979 y reformado en el año 2006), el Nueva Visión (todavía en activo desde 1982 y situado en la calle Velarde 5 considerado como un club de fans del grupo americano Ramones y con una estética que gira en torno a ese grupo fetiche), el King Creole (situado en San Vicente Ferrer 7 con estética rock de los años 60, que actualmente alberga otra sala denominada Free Way), la Sala Maravillas (situada en San Vicente Ferrer 33, posteriormente cobijada bajo el nombre de Nasti y actualmente con la recuperación del nombre Maravillas Club), el Mala Fama (situado en la calle del Barco 17, lugar de reunión de varios artistas del momento), Elígeme (situado en San Vicente Ferrer 23, y abierto en 1985 por el cantante Joaquín Sabina con cierto aire de café popular para diferenciarse de otros lugares cercanos, aunque posteriormente se convertiría en la sala Tatoo cambiando su estética acorde con las tendencias más alternativas), El cutre inglés (en la calle Marqués de Santa Ana 43 con una estética que parodiaba los grandes almacenes de El Corte Inglés) o la sala Ya'sta (que lleva funcionando como sala de fiestas y conciertos desde 1985 en la calle Valverde 10), contribuyen a la configuración de la estética pop y underground, junto a la representación visual de su imagen corporativa a través de anuncios que aparecen y se distribuye a través de los fanzines y revistas del momento. Asímismo, muchos de esos lugares son referentes visuales para la confección de pinturas, ilustraciones y grabados que realizan artistas como Ceeseppe o el Hortelano, donde aparecen representadas escenas de bares y salas que integran lugares emblemáticos de la Movida Madrileña.

Además de la decoración de locales parece pertinente señalar que las calles de Madrid, especialmente durante la década de los años ochenta, estuvieron empapeladas con diversos carteles, fueran sitios prohibidos o permitidos para pegarlos, aunque especialmente los sitios elegidos eran locales abandonados o paredes que se encontraban en vías de remodelación, lo que suponía que dicho medio de expresión durara más tiempo exhibido que el que aparecía pegado a lugares prohibidos y que sería quitado en poco tiempo. Es una época plagada de publicidad y propaganda que parece que deteriora parte del patrimonio cultural pero que por otra parte, en algunos casos, demanda cierto auge de modernidad, especialmente lugares que se encuentran deshabitados, abandonados, o paredes tapiadas que permiten la ubicación de estos soportes.

Algunos de los artistas plásticos también contribuyen a difundir sus obras no sólo a través de ilustraciones para publicaciones marginales o decoraciones de locales sino mediante la confección de carpetas para discos de vinilo, entradas de conciertos y eventos, o para la creación de carteles de actividades de ocio, festivales, fiestas y conciertos, que pueblan numerosas paredes de las calles de Madrid, especialmente en zonas donde se reúne el público más joven como es Malasaña. Varios de esos carteles son diseñados por El Hortelano, Oscar Mariné, Javier de Juan, Ceeseppe, Pepo Perandones (que dirigía la mítica sala Rock-Ola en el barrio de Cartagena) o Víctor Coyote.

4. Conclusiones

A raíz de la nueva configuración de la estética pop en el barrio de Malasaña no sólo los citados locales sino los denominados "no lugares" (Augé, 1993) pasan a ser luga-

res de apropiación para cobijar los diseños de carteles creados por jóvenes artistas que se dedican a anunciar conciertos, nuevos discos y actividades y diversiones propias del entorno de este nuevo surgimiento de culturas juveniles. Fachadas, marquesinas de paradas de metro y autobús, se encuentran poblados de carteles que llegan a formar collages o de-collages (similares a los que confeccionaba el artista Ninno Rotella) a través de las fragmentaciones y rupturas ocasionados entre el engranaje de colocarse encima de otros, y a su vez comenzarán a convivir con nuevas formas de expresión como es el graffiti y paredes decoradas a modo de las tendencias *street art*. Todo ello representa lo que serán las bases de esta nueva "iconosfera" contemporánea que alude al mundo del pop art.

Las muestras de la decoración e iconografía efímera que pueblan la zona de Malasaña constituyen las claves de la filosofía que pretendían comunicar los jóvenes vanguardistas desde finales de los años setenta a principios de los noventa basándose en la influencia de la cultura pop que emergía con mayor efusividad en otros países y que constataba la individualidad, independencia, transgresión, pero fusionado con las raíces costumbristas de la estética que pervivía anteriormente en la ciudad. Estas muestras de identidad, aunque puedan compararse con la denominada sensibilidad consumista del espíritu kitsch y su derivación irónica y degenerativa de *camp*, variables amparadas dentro de estas tendencias pop que fracturan las oscilaciones del gusto (Dorfles, 1974), sin embargo se consolidan como una tendencia que representa la hibridación entre lo castizo y lo posmoderno. Prueba de ello es la emergencia de la iconografía transgresora que se recoge en la mayor parte de autores más reconocidos del momento ejemplarizado en figuras como Pedro Almodóvar en el cine, Kaka de Luxe en la música o Ceeseppe, el Hortelano y las Costus en las representaciones plásticas e ilustrativas que sientan las bases de la nueva "iconosfera" mediática de la ciudad.

El presente estudio sólo ha servido como una base general de estudio de lo que supone adentrarse en formas de comunicación artística subcultural, alternativa o en proceso de legitimación que ha condicionado la constitución de la posmodernidad en un barrio de Madrid, como origen de un cambio cultural (Harvey, 1998).

Bibliografía

Augé, Marc (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa

Calabrese, Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra Signo e imagen.

Cervera, Rafa (2002). *Alaska y otras historias de la movida*. Madrid: Plaza & Janés Editores.

Dorfles, Gillo (1974). *Las oscilaciones del gusto: el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona: Lumen

Dumousseau-Lesquer, Magali (2012). *La movida. Au nom du père, des fils, et du todo vale*. Paris: Le mort et le reste.

Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Imbert, Gérard (1990). *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: Akal / Comunicación.

Maffi, Mario (1975). *La cultura underground. Vol II*. Madrid: Anagrama Ediciones de Bolsillo.

Manzanares, Julio P. (2008). *Costus. You are star*. Madrid: Neverland Ediciones.

Nichols, William J. y Rosi Song, H. (eds.) (2014). *Toward a Cultural Archive of La Movida*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press.

Ordovás, Jesús (2013). *Viva el Pop. De la Movida a la explosión Indie. Una historia gráfica del pop español*. Barcelona: Lunwerg.

Pánzer, Pablo (2009). "La pasión capturada. Del carnaval underground a la "Movida Madrileña" marca registrada" en *Desacuerdos*. Nº 5. Guipuzcoa: Arteleku

VV.AA. (2007). *La Movida*. Madrid: Comunidad de Madrid.

VV.AA. (2009). *Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VV.AA. (2013). *El Papel de la Movida*. Madrid: Museo ABC.

VV.AA. (2014). *Blanca Doble. El mundo y la colección de Blanca Sánchez Berciano*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

RELATOS INCOMPLETOS DEL ENTORNO DOMÉSTICO: DE LA CASA COLONIAL A LA CASA PREMODERNA EN LA LITERATURA DE TOMÁS CARRASQUILLA

Luz Margiori Gómez Jiménez
Universidad Politécnica de Cataluña

1. Introducción

La casa como hecho social es una policromía de experiencias propias –colectivas e individuales– que definen una naturaleza particular, expresada en su interior como relato íntimo del grupo familiar; un relato espacial que enlaza diferentes discursos o correlatos y que se construye con el paso del tiempo, a partir de las voces de distintos personajes y de las actividades que estos despliegan.

Esta experiencia, leída desde una dimensión social y simbólica, asume el comportamiento doméstico como producto de la sociedad, y su transformación como un proceso estrechamente ligado a los grandes cambios del sistema y la estructura social. Desde esta perspectiva, el relato de la vivienda del siglo XXI, por ejemplo, no puede ser entendido sin el correlato tecnológico, de una parte; o sin los discursos contemporáneos sobre el papel de la mujer o las variaciones en la idea de familia, de otra.

En este orden de ideas, es relevante pensar que la casa colonial del siglo XVIII, en el contexto colombiano, no se entiende sin el correlato del poder, sin la normativa social o sin el papel de la religión; lo mismo que el relato de la casa del siglo XIX, en aquel territorio ya emancipado, no puede analizarse sin tener en cuenta las transformaciones socioeconómicas derivadas de la Independencia, las revoluciones del conocimiento y la vida política; o sin visualizar las repercusiones del avance en las comunicaciones entre regiones y entre continentes.

Puesto en estos términos, y para develar cambios significativos en la vivencia del espacio doméstico en la región de Antioquia, entre los siglos XVIII y XIX se opta por la alternativa de exploración científica ofrecida por la literatura. A través de textos del escritor realista Tomás Carrasquilla, se estudian diferentes imágenes de la casa y representaciones del comportamiento espacial desde una perspectiva diacrónica. No obstante, este estudio se centra en dos de sus novelas: *Frutos de mi tierra* (1896) y *La Marquesa de Yolombó* (1928).

Frutos de mi tierra refleja la sociedad burguesa de Medellín en plena transición hacia la modernización, hacia la vida urbana en el sentido moderno de la palabra. Relata la vida en la ciudad hacia finales del siglo XIX, un mo-

mento de importantes transformaciones, cuando la consolidación de la vida republicana, y sobre todo, el inicio de la economía capitalista, son los hitos fundamentales que marcarán el gran cambio en la esfera pública y privada de los habitantes de la segunda ciudad del país.

La Marquesa de Yolombó, por su parte, refleja el tiempo de la Colonia, un período en el cual Antioquia presentaba un atraso significativo dentro del contexto colombiano; se trataba de una región eminentemente rural en la que la gran parte de poblaciones, como Yolombó, se reducían a pequeñas aldeas en donde la minería movía una precaria economía de subsistencia.

Cabe anotar que en ambas novelas los escenarios mejor descritos corresponden a las capas altas de la sociedad, siendo la crónica de finales del siglo XIX la que ofrece mayor grado de detalle, de modo que el lenguaje del espacio sustenta la crítica social del autor, donde la narración del entorno doméstico se vuelve pieza clave en la construcción de una idea del mundo. No obstante, *La Marquesa de Yolombó* no es una crónica, como si lo es *Frutos de mi Tierra.* Lo cierto es que Carrasquilla profundizó con rigor en sus investigaciones (Gutiérrez, 2009; Naranjo *et al.,* 2008; Forero, 2008) buscando reconstruir una Colonia desconocida por la academia y motivado por la necesidad de evitar ese olvido al que está condenado todo aquello que no queda por escrito.

2. Relatos espaciales de la sociabilidad

La sociabilidad que se observa, tanto en la novela colonial como en la novela urbana, está directamente ligada a la condición de proximidad territorial. La población de los núcleos urbanos se concentra en correspondencia con su posición en la escala social, de manera que las relaciones se establecen básicamente entre equivalentes socioeconómicos.

Así, en las casas urbanas o de centro de villa representadas por Carrasquilla es evidente la capacidad comunicativa del espacio físico, donde contenedor y contenido son la metáfora del posicionamiento en el espacio social, de manera que las actividades de encuentro y las reuniones se representan como una teatralización del reconocimiento social, haciendo que el interior doméstico se convierta en contexto escénico y discurso al mismo tiempo. En esta línea, tanto las casas de los nobles coloniales de finales del XVIII, como las de los burgueses de finales del siglo XIX transmiten, ante todo, un mensaje de dominación. Las reuniones sociales sirven para demostrar una capacidad económica y un poder apreciables por la generosidad en los espacios, por el lujo de los objetos y el mobiliario, y por la exhibición de modales y maneras de comportarse en el espacio.

Una casa de grandes dimensiones es el rasgo más visible de las familias pudientes de las ciudades decimonónicas, como también de los pueblos coloniales; y dado que la clase social se presenta como un indicador diferencial del encuentro, el consumo de espacio destinado a la sociabilidad es mayor en estas casas. Igual que sucediera entre la nobleza colonial, la alta burguesía de finales del XIX encabeza la celebración de reuniones sociales multitudinarias, una práctica que les permite acrecentar su reputación, demostrando que no solo cuentan con los recursos necesarios para realizar tales eventos, sino que además disponen de la infraestructura espacial adecuada. En suma, tanto en las casas de los nobles del siglo XVIII, como en las de los burgueses de finales del XIX, la actividad del encuentro social se rige por un orden de aproximación, de afuera hacia adentro, superando diferentes niveles de intimidad, transcritos en una secuencia de espacios o escenarios implicados.

En la casa burguesa de *Frutos de mi tierra*, el relato espacial del encuentro social se inicia en la ventana, luego se

pasa al portal y después al zaguán. Estos tres elementos conforman la introducción. Una vez en el interior, los corredores que rodean el patio marcan una pausa previa para dirigir a los visitantes hasta las estancias de representación, es decir, hasta el salón o el comedor. Cuando se trata de una visita informal o de confianza, después de pasar por el zaguán y el salón, se pasa al costurero o al cuarto de la antesala que funciona como despacho.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, tanto en casas de las poblaciones fundadas durante la colonización antioqueña (Tobón, 1985), como en casas urbanas de las principales ciudades –Medellín y Santa Fe de Antioquia–, se da una segregación espacial por género: el costurero se convierte en una estancia femenina, aunque no de forma exclusiva, mientras la antesala o recibo sí que es protocolariamente dominio de los hombres. De manera que la función de estas dos últimas estancias es fundamentalmente de representación social.

En la novela urbana, Carrasquilla representa con detalle la casa de los Alzate –prósperos comerciantes, de humilde origen, que se trasladan a la zona de los ricos de Medellín–. Describe el cuarto costurero "donde jamás se cose" o el comedor que es "para que se vea" (Carrasquilla, 2008: 19), lo que permite afirmar que en los entornos domésticos de las familias ricas y pequeño burguesas antioqueñas del siglo XIX primaron la ostentación y la demostración de la ascensión económica de los dueños, antes que la funcionalidad.

En las antípodas, están las casas coloniales de Yolombó, a finales del siglo XVIII, una población con una vida social áspera y falta de sazón, en la que muy pocas casas contaban con un salón generoso; donde la abundancia de comida y bebida en los agasajos era lo que hablaba de la riqueza de la familia, y no las características materiales de los espacios. Ni en casa de los Caballero, la familia más poderosa del pueblo, existe comedor o biblioteca; en las casas de los nobles de *La Marquesa de Yolombó* ni siquiera hay zaguanes.

Con la aparición de nuevas estancias, la sociabilidad que se aprecia en los interiores de *Frutos de mi tierra* devela una especialización funcional de la casa burguesa premoderna, pero además permite visualizar la conquista de la intimidad en el entorno privado, con un gradiente de espacios mucho mayor que el de la casa noble colonial, al diferenciar en la distribución espacios de introducción, de recibo, de representación social de gran aforo, y estancias de reunión privada, hasta contar, incluso, con habitaciones individuales, inexistentes en los entornos domésticos coloniales narrados en *La Marquesa de Yolombó.*

La sociabilidad urbana contrasta radicalmente con la sociabilidad del entorno rural, puesto que la singularidad geográfica y morfológica condiciona los rituales del encuentro. Durante el período colonial, la pauta habitacional en la mayor parte de Antioquia consistió en el establecimiento de pequeños núcleos poblados donde se concentraban los nobles, más unas cuantas familias que a base de ingentes esfuerzos económicos consiguieron establecerse en dichos centros; pero, la mayoría de la población integrada por familias de escasos recursos, se estableció en un vasto territorio rural siguiendo un patrón de hábitat disperso a lo largo de la compleja topografía andina.

Esta pauta de asentamiento en las poblaciones menores lleva a pensar que las opciones de establecer relaciones sociales a través del encuentro, dependían directamente de las posibilidades operativas de movilidad de los individuos. La falta de vías de comunicación que conectaran los extensos y escarpados territorios de Antioquia fue un factor que incidió claramente en esta situación hasta finales del siglo XIX.

En las novelas estudiadas no se detallan reuniones sociales entre la población más modesta; sin embargo, las casas del medio rural de las familias pobres de ambas épo-

cas eran una oda a la flexibilidad espacial: con tres troncos y dos estancias habrían de resolver todo el programa funcional implicado en la dinámica cotidiana. En estas precarias unidades campesinas, el interior estaba pensado básicamente para dormir y la vida transcurría en los exteriores. La polivalencia del espacio, sobre todo en las casas coloniales más modestas, convertía los corredores de la casa en estancias multifuncionales donde la familia trabajaba y se reunía; donde se comía y hasta donde se dormía, en el caso de la servidumbre. A la hora de comer, se reordenaba el escueto mobiliario: la misma mesa que hacía de banco de trabajo, que servía para remendar la ropa o reparar el calzado, se usaba después para servir las comidas; se acercaban las banquetas de madera, que en ocasiones podían ser simples troncos, y de esta manera se improvisaba un comedor.

El análisis de la sociabilidad en los entornos representados por Carrasquilla posibilita una reconstrucción de la sintaxis espacial de la casa y su evolución, a la vez que ilustra una transformación en la relación de la casa con el exterior que se relata en clave espacial. Por ejemplo, en las casas urbanas, el elemento arquitectónico de la ventana emerge a finales del siglo XIX como verdadero elemento de interacción entre interior y exterior. En la narrativa de la cotidianidad premoderna, la participación de este elemento en la vida pública se vuelve protagónica; la ventana se convierte en escenario fundamental del relato de la sociabilidad situada entre el adentro y el afuera. En *Frutos de mi tierra* aparece en el centro de la vida social, de los conflictos entre vecinos, de las visitas y las celebraciones. La ventana, dentro del macrorrelato social indica aspectos de transición hacia formas de sociabilidad modernas que propician la vida urbana: la calle, los espacios públicos, los transeúntes, el bullicio, los vehículos. Así, la vida privada interactúa desde un palco en el cual los moradores son a la vez espectadores y actores de la escena cotidiana en el teatro urbano.

Por contraste, las escenas de *La Marquesa de Yolombó* que se focalizan en la ventana son poco frecuentes; la casa no se abre al espacio exterior; por el contrario, cuando se cita la ventana, se percibe la idea de las casas que se atrincheran en su interior. En el Yolombó colonial, los de afuera son los espectadores, los de adentro los actores; y la vida que se sucede fuera de casa no parece revertir un especial interés, salvo en época de fiestas públicas.

A propósito de las fiestas, en *La Marquesa de Yolombó* las reuniones sociales de carácter público se representan siempre en los interiores domésticos. Hasta finales del siglo XVIII, e incluso finales del XIX, entre las gentes más modestas, la casa era el lugar de los festejos, de las reuniones para conversar o practicar juegos de mesa, para educar a los hijos, para orar en familia o con los vecinos; es decir, el entorno doméstico era el epicentro de todas las actividades sociales y de ocio. La transición hacia la vida moderna contemplada en *Frutos de mi tierra*, ilustra un desplazamiento de la actividad social hacia nuevos espacios –como los casinos, los bares, los cafés o los clubes– que serán frecuentados solo por los hombres. Este cambio de emplazamiento indica una actividad social más selectiva y protocolaria, más íntima en los entornos domésticos y, de igual manera, refuerza la idea de una sociabilidad femenina circunscrita al interior de la casa.

3. Relatos del espacio simbólico

En las casas representadas por Tomás Carrasquilla, sus moradores atribuyen unas valoraciones morales o sentimentales a determinadas acciones, objetos o elementos del espacio que van más allá de un sentido práctico. Desde esta perspectiva, se puede apreciar el entorno doméstico y la actividad cotidiana desarrollada en él, como transcripción de valores y creencias culturales que rigen la vida social.

Tanto en la novela colonial como en la novela urbana, aunque con ciertas diferencias, el espacio interior de la casa se lee como descriptor moral en donde se asocian cualidades espaciales –como limpieza, orden y simetría–, a los valores de bondad y belleza; en oposición, se perciben la maldad y la fealdad ligadas a espacios sucios, desordenados y asimétricos[1]. En la línea de estas valoraciones, en *La Marquesa de Yolombó* la nobleza, conformada por blancos y ricos, encarnan la bondad. Aunque en sus casas el aseo no se percibe como algo prioritario, sí consideran la limpieza de los pobres como su único lujo y signo de bondad.

A finales del siglo XIX, tanto los herederos criollos como los nuevos burgueses conformaban una clase de ricos y notables "no tan blanca", que tomaría el testigo de las formas más altas y preclaras de la sociedad, lo que obligaba una cierta flexibilidad en cuanto a los encuadres morales basados en criterios étnicos. De acuerdo con las representaciones de *Frutos de mi tierra*, el hecho de asociar la limpieza a la bondad mantuvo su inercia durante todo el siglo XIX; sin embargo, se presentan variaciones significativas en aquello que rodea el aseo corporal y el orden de la casa con respecto a la Colonia.

En Antioquia, durante el siglo XIX, la doctrina católica afianzó su autoridad moral sobre las esferas pública y privada y así consiguió que la vida doméstica estuviera regulada por sus preceptos. En *Frutos de mi tierra*, los rituales de mantenimiento del hogar expresan de forma clara esta situación: la limpieza y el orden serán una obligación moral para todos los grupos sociales, y tanto en las casas de los humildes como en las de los pudientes el aseo se realizaba con rigor obsesivo. Solo en el último tercio del siglo XIX deja de valorarse la limpieza solo como obligación moral, y se pasa a hablar del concepto de higiene en términos científicos. En Antioquia, el Estado, la Iglesia y los científicos coinciden en la consolidación del rol de la mujer como responsable del bienestar moral, corporal y hasta económico de la casa (Reyes, 1995). La mujer, encargada de los rituales cotidianos de mantenimiento y gestión del hogar, redime a la familia del mal representado en la suciedad y el desorden.

En Carrasquilla, también reviste importancia la ritualización a la que subyace una demostración del estatus. La representación de la cultura material en el Yolombó de finales del XVIII difiere mucho de la imagen de los hogares del siglo XIX en Medellín. No obstante, se mantienen dos aspectos: por una parte, el acceso a los artículos materiales es principalmente un indicador de clase social en las dos novelas. El mobiliario y la decoración vehiculan la representación de las jerarquías sociales. Por otra parte, el espacio y los objetos se convierten en estabilizadores normativos.

En la ambientación de finales del siglo XIX, en *Frutos de mi tierra* la acumulación de objetos y muebles se lee como una postura propia de una burguesía que cifra su éxito, según el progreso material, aunque esta actitud no siempre va acompañada de un avance en criterios como la elegancia o la armonía; ni siquiera la comodidad. La subjetividad del gusto colectivo que marca usos, costumbres y hábitos de consumo, también se ve influenciada por la singularidad geográfica. En esta misma novela, se aprecia una extemporaneidad en la aplicación de las tendencias en Medellín, y se explica, en gran medida, por la dificultad logística en la transmisión de las mismas; de ahí que Bogotá se presente mucho más permeable a las modas y más cosmopolita de lo que era Medellín hacia finales del XIX.

[1] La simbología de los pares antitéticos han sido estudiados en sociedades simples de África, Malasia, Australia o indios de Norteamérica (Turner, 1980), como también el significado de las oposiciones binarias en casas de países industrializados como Australia, Inglaterra, Francia y Estados Unidos (Lawrence, 1990).

Tanto en el Medellín premoderno de finales del siglo XIX, como en Yolombó que era un pueblo alejado y olvidado de la Colonia, la adquisición de cualquier artículo o mueble implicaba altísimos costes, debido a la odisea logística del transporte, razón por la cual solo podían permitírselo las familias más pudientes. Los viajeros que pasaron por Antioquia a finales del siglo XIX refieren este hecho en sus crónicas (Saffray, 1872). La dificultad para movilizar carga fue un remanente colonial que se mantuvo durante todo el período decimonónico. Solo a finales del siglo XIX se inicia el impulso a las infraestructuras –motivado por el comienzo del comercio de café a gran escala y el transporte del producto minero– situación que acabó beneficiando la circulación de bienes y artículos, pero, evidentemente, los aranceles aplicados podían ser pagados solo por las familias más adineradas.

En *Frutos de mi tierra*, el lujo de los burgueses es el aspecto más notorio en las descripciones de los interiores; la casa es la vitrina del prestigio. La ostentación es indispensable entre los emergentes para conseguir su afianzamiento social, pero también lo es para los ricos que viajaban al extranjero y buscaban marcar tendencia entre la alta sociedad antioqueña. La decoración, concepto casi inexistente en la novela colonial, se vuelve necesaria en la definición de la casa burguesa e introduce una percepción del espacio como creación personal o particular; se percibe un deseo de las familias por identificarse con el espacio de la casa y además comienzan a tener los medios materiales para conseguir este propósito.

En contraste, en *La Marquesa de Yolombó* la decoración no se ve como una cuestión relevante en los interiores coloniales; hay entre los nobles una nostalgia por las tierras españolas que parece manifestarse a través de la casas. La apropiación de los espacios es mínima; no se caracterizan. Se acondicionan para vivir bien, pero se posa siempre la sombra del regreso al lugar de origen, por lo que no se invierte ni el tiempo ni los recursos para hacer de la casa, en tierras americanas, una morada definitiva y definitoria para la familia.

En la novela colonial no se hace énfasis en ningún tipo de acabado especial sobre la tapia de los muros principales o el bahareque de los tabiques interiores, mientras que en *Frutos de mi tierra,* en varios interiores de casas burguesas y pequeño-burguesas aparecen las cortinas, el enlucido que solía pintarse; se menciona la decoración de techos y se alude el papel pintado en alcobas y salones. Además, se observa cómo artículos que en la novela colonial fueron considerados de lujo, en la novela urbana pasan a la categoría de necesarios o habituales. Todos estos elementos que no estaban presentes en los austeros interiores coloniales, también son reflejo de la permeabilidad y la transferencia de las tendencias europeas y hacen parte del proceso hacia la modernidad que introduce nuevos usos y costumbres en el ámbito doméstico (Hereu, 1998; Rosselló, 2005).

La valoración simbólica y sentimental de los objetos dirige la atención hacia una dimensión etnológica de las descripciones en lo referente a la cuestión del linaje. Según las representaciones de *La Marquesa de Yolombó*, durante la Colonia los objetos y muebles de las casas nobles tenían un valor como elementos probatorios de la ascendencia española. En contraposición, la sociedad burguesa de finales del siglo XIX valora mucho más los artículos recién adquiridos que los heredados.

En la novela colonial, el compendio material de las casas nobles servía como aval de su condición; su ascendencia no se demostraba por sus modales, maneras o educación, sino por el color de la piel y por sus pertenencias. En primer lugar, por los pergaminos de los títulos, pero también por la ropa, los muebles e incluso los cuadros. Así lo relata Carrasquilla (1998): "en Yolombó hubo hijuelas, consistentes en trapos" (Carrasquilla, 1998: 258). Y, precisamente, a partir de escrituras mortuorias de familias pudientes de la época, se han confirmado legados de este

estilo en los que se incluye, por ejemplo, una sábana, un poncho o un sombrero como menaje heredados.

En los interiores domésticos burgueses de *Frutos de mi tierra,* por su parte, los muebles, los objetos, los cuadros o los elementos ornamentales alcanzaron un sentido autobiográfico e imprimieron el carácter que definía a sus usuarios, mientras en la casa colonial de los nobles en *La Marquesa de Yolombó* adquirieron un sentido fundacional; fueron elementos esenciales en el establecimiento de una nueva existencia y en la adaptación de la familia a un nuevo marco espacial.

No toda actuación en la vida cotidiana de una familia tiene repercusión directa en la estructura física de la casa; sin embargo, a nivel del macroanálisis puede observarse cómo las grandes transformaciones de una sociedad tienen correspondencia con las formas que adquiere el espacio y en los cambios de la arquitectura producida y reproducida por esa sociedad.

Los relatos sobre el entorno doméstico elaborados a partir de las dos novelas de Carrasquilla remiten a una evolución que, en el caso antioqueño, está estrechamente vinculada a los procesos de transición hacia la vida republicana y hacia las estructuras preindustriales que preceden la modernidad. Plantear la transformación del concepto casa, únicamente en términos de la imagen, el lenguaje o la forma, reduce el significado de habitar a una definición muy incompleta; de ahí el interés por abordar la influencia de la acción social en la producción del espacio desde una perspectiva histórica.

Bibliografía

Carrasquilla, Tomás (1896). *Frutos de mi tierra*. Bogotá: Librería Nueva.

— (2008). "Frutos de mi tierra" en Naranjo, J. A. et al. *Obra Completa: Tomás Carrasquilla.* Volumen I. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

— (1928). *La Marquesa de Yolombó: novela del tiempo de la colonia.* Medellín: A. J. Cano.

— (2008). "La Marquesa de Yolombó" en Naranjo, J. A. et al. *Obra Completa. Tomás Carrasquilla*. Volumen I. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Forero, Gustavo (2008). "La Marquesa de Yolombó, entre novela etnográfica y novela histórica" en *Estudios de literatura colombiana.* N° 23, julio-diciembre de 2008, pp. 87-110.

Gutiérrez, Daniel (2009). "La Alférez de Yolombó Notas histórico-críticas a la novela de Tomás Carrasquilla" en *Revista Universidad de Antioquia*. J. N° 297, julio-septiembre de 2009, pp. 48-57.

Hereu, Pere (1998). *Teoria de l'arquitectura: l'ordre i l'ornament*. Barcelona: Edicions UPC.

Lawrence, Reginald (1990). "Public collective and private space: a study of urban housing in Switzerland" en Kent, S. *Domestic Architecture and the Use of Space: An Interdisciplinary Cross-Cultural Study.* Cambridge: Cambridge University Press.

Naranjo, J. A. et al. (2008). *Obra completa: Tomás Carrasquilla*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Reyes, Catalina (1995). "Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX" en *Equinoxio*. Disponible en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto3.htm

Rossell, Maribel (2005). *L' interior a Barcelona en el segle XIX*. Tesis de doctorado. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.

Saffray, Charles (1948). "Viaje a Nueva Granada en 1869" en *Prensas del Ministerio de Educación Nacional*. Bogotá: Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes.

Tobón, Nestor (1985). *Arquitectura de la Colonización Antioqueña*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

Turner, Víctor (1980). *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual Ndembu*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.

LA COMUNICACIÓN A TRAVÉS DE LA SEÑALÉTICA EN LAS CIUDADES

Marta González-Peláez
Universitat Oberta de Catalunya

1. La Señalética

La señalética es el lenguaje escrito e iconográfico así como la forma de comunicarse en una ciudad, en un barrio, en un edificio, en una fábrica en una escuela, en una universidad o en cualquier otro lugar de convivencia y circulación humanas.

La comunicación en las ciudades se puede llevar a cabo desde muchos ámbitos y de múltiples maneras; una de ellas es a través de la señalización o señalética.

¿Están bien señalizadas las ciudades para los ciudadanos y para quienes visitan por primera vez una ciudad? ¿Están bien indicados los lugares departamento y secciones de los edificios?

El hombre desde siempre ha vivido en un espacio más o menos estático, pero ha sentido la necesidad de desplazarse y por ello ha requerido de puntos de referencia para ubicarse y trasladarse de unos lugares hacia otros. Precisa de esas referencias para no perderse e ir al emplazamiento que desea y poder regresar sin problemas guiado por las señales (indicaciones) que le orientaron a la ida.

El lenguaje de la señalética o de signos (señales, palabras, sonidos, colores e iconos).

Podríamos afirmar que es el lenguaje intermedio entre la comunicación escrita y simbólica.

Forma parte de la comunicación visual (a veces sonora) y estudia las relaciones funcionales entre los signos de orientación y el comportamiento de los seres humanos en convivencia.

La señalética estudia el empleo de los signos gráficos que orientan y guían a los individuos.

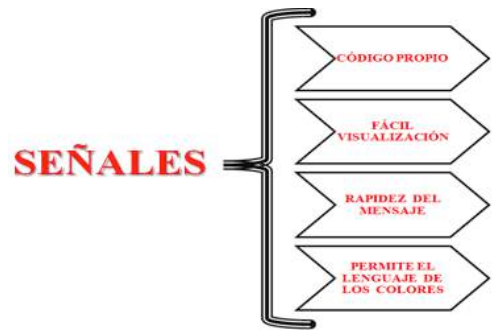


Fig. 1 – Esquema de las señales. Fuente: M. González-Peláez

En la señalética existe una parte relacionada con el emplazamiento de los individuos en un determinado espacio geográfico: ciudad, campo, playa y otros. Así como el comportamiento de los mismos a la hora de dirigirse hacia otra ubicación geográfica distinta a la de su vivienda habitual o temporal.

La señalética nace como una necesidad en la comunicación social y de la iconografía humana. Ya los individuos de las cavernas tenían su propia iconografía a modo de señalética. La señalización caminera.

La comunicación a través de la señalética debe de ser visible y accesible al mayor número de individuos que conforman la población y a cuantos requieren de ella como son los que se desplazan de su ubicación habitual por distintos motivos.

La señalética en algunos ámbitos sociales y de civilidad emplea un mismo lenguaje universal con el fin de favorecer la comprensión y la movilidad.

Hoy en día la señalética esta integrada con la arquitectura o lo que es lo mismo la arquigrafía.

En la búsqueda de nuevos territorios o continentes, el ser humano ha buscado siempre la forma de dejar huella e indicar los caminos a otros individuos para guiarse.

La señalética es un lenguaje de uso necesario en las grandes concentraciones humanas, sobre todo en los núcleos de población donde se produce gran flujo de personas y por tanto se precisa de un lenguaje más o menos común e inteligible para la mayoría de los usuarios.

La comunicación a través de las señales es común al urbanismo, a la arquitectura y a la ingeniería. Estas tres disciplinas precisan y utilizan la señalética para realizar sus proyectos.

Es una forma de comunicación funcional que se ha hecho imprescindible en este mundo global y líquido donde existe mucho intercambio y trasiego de personas que se desplazan a diario o con mucha frecuencia.

Para que exista una buena comunicación a través de las señales o indicaciones no debe de haber confusión en la distribución y ubicación de las señales. Es fundamental estudiar cuidadosamente la ubicación. Deben de estar colocadas estratégicamente de forma visible y en los puntos necesarios al mismo tiempo han de ser discretas pero muy evidentes y deben distribuirse de manera permanente o puntual en lugares necesarios en función de las necesidades de la comunidad y del momento.

Permanente: si es una indicación de la ciudad en la que se informa de la vía que conduce a determinado edificio, lugar histórico o emblemático de la ciudad o de un punto o lugar en concreto.

La señalética como hemos comentado aneteriormente utiliza varios codigos entre ellos los visuales y auditivos. Letras, iconos, colores, formas y sonidos.

1.1. Características principales de la señalética

a) Deben ser reconocibles, legibles y claras.
b) El mensaje debe ser preciso, sintético, de interpretación y comprensión instantáneas.
c) Las señales deben orientar, informar y tener un fondo didáctico.
d) El mensaje debe de ser fundamentalmente visual, con imágenes, símbolos o signos de fácil captación visual e identificación. Pero también puede contener elementos sonoros pensando en la integración de los discapacitados visuales.
e) Debe utilizarse el lenguaje de símbolos sencillos e inteligibles.

Existe un lenguaje icónico de reconocimiento internacional, con el fin de evitar la confusión y el caos y de facilitar el entendimiento entre las personas que visitan otras ciudades y otros países.

La señalética identifica, regula y facilita la movilidad en las ciudades, en una calle o en cualquier otro espacio donde exista trasiego de personas y que se requiera.

Cada espacio, pueblo, villa ciudad o barrio particular requiere de su propia señalética.

El tráfico, la circulación viaria, las indicaciones para los museos, los colegios, las universidades, los restaurantes, los hoteles, emplazamientos concretos, etc.

La comunicación a través de las señales refuerza la imagen de un a ciudad y de un país. Sobre todo en las carreteras.

También en los grandes espacios cerrados como una fábrica, en un supermercado o en los grandes almacenes se requieren de señales para facilitar la movilidad y el buen funcionamiento de los mismos. Imprescindibles en la indicación de servicios básicos.

La señalética debe de integrarse en el entorno para crear un equilibrio y armonía estéticos así como proyectar la máxima comunicación posible y una imagen agradable que se grabe en el imaginario de los que observan.

Para lograr una buena visualización y por ende una señalización eficaz y obtener con ella unos buenos resultados ha de optarse por un buen uso del lenguaje, escogiendo símbolos gráficos acertados, así como una exacta ubicación de las señales.

Los distintos soportes físicos que se utilizan habitualmente para la señalética; los carteles, las banderolas, las vallas, paneles electrónicos y las señales entre otros son imprescindibles para señalizar cualquier espacio, emplazamiento o lugar. Se acertará de pleno en la colocación si se tiene en cuenta el encuadre del ángulo de visión humana teniendo precaución de no desviarse demasiado que según indican los expertos no debe exceder en un 10 por ciento del mencionado ángulo visual.

Otro factor a tener en cuenta la hora de situar una señal o indicación es la distancia y la altura a la que se debe de poner. Si hay elementos que distorsionen la buena visión y lectura de la información que contiene la señalética. También ahí habrá que tener en cuenta las proporciones del ángulo de visión ya que éstas varían a medida de que se aleja o se acerca el observador y también tomar como referencia y patrón la altura media humana como estándar.

Corta distancia: es la distancia entre el observador y la señal será menor de 10 metros y los letreros serán de menos de 1metro por un metro y la altura deseable oscilará entre el 1,5 2,5 metros.

Media distancia: es la distancia entre el observador y la señal irá de 10 a 15 metros y el tamaño del letrero será mayor de un metro por un metro.

Larga distancia: Donde los letreros serán de gran tamaño a partir de tres metros por tres metros y se ubicarán en vallas especiales o en los edificios a la altura del primer piso.

La señalización estas hecha de un material reflectante, con iluminación incorporada o alumbrada por unos focos al efecto de hacerse visible y legible en determinadas horas del dio donde la luz natural es insuficiente.

2. Existen varias clasificaciones de señales: Informativas, orientativas, normativas, identificativas, direccionales, ornamentales, temporales, fijas, comerciales o de anuncio

a) Informativas. Son las que ofrecen información de tipo general en relación con la comunicación, identificación del mensaje. Lo que se pre-

tende indicar además de ir acompañado del para su mejor identificación y reconocimiento. A veces también llamadas de servicio por informar a los usuarios de lugares de interés o de un servicio concreto.

b) Orientativas. Son las que comunican información e indican dirección, lugar o la distancia en kilómetros o millas.

c) Normativas. Son las que regulan ciertos comportamientos que deben seguir los individuos como: advertencias o atención; son generalmente de forma triangular, enmarcado en negro con fondo de color amarillo.
   - De prohibición: habitualmente son de color rojo sobre el fondo de color blanco y la ortografía en negro.
   - De obligación: obligan a seguirla.
   - De prevención: alertan sobre algo.
   - De seguridad: son las que velan por ésta y dan recomendaciones de actuación para evitar accidentes o conflictos.
   - Viales: son que las que informan de todas las cuestiones que limitan, guían o favorecen el desplazamiento en zonas de tránsito humano o de vehículos.

d) Identificativas. Son las que informan sobre un lugar, un evento o un anuncio.

e) Direccionales. Son las que ofrecen información sobre el tráfico y la circulación.

f) Ornamentales. Son señales que informan y orientan pero se solapan con otras porque en cierto modo son reiterativas temporalmente.

g) Temporales. Son las señales que se ubican para comunicar un evento puntual y que tiene una duración efímera.

h) Fijas. Son las que permanecen en los puntos estratégicos y que únicamente se reemplazan para renovarlas.

i) Comerciales o de anuncio. Son las que se refieren exclusivamente a los anuncios publicitarios o servicios profesionales, espectáculos, actividades teatrales, propaganda política y publicidad cultural.

3. Los elementos del sistema señalético pueden ser: tipográficos, iconográficos, cromáticos, sonoros y táctiles

a) Tipográficos. Son los del lenguaje escrito a base de palabras. Puede ser de escritura manual, a poder ser sin abreviaturas ni palabras cortadas. Se puede utilizar tipografía de fantasía y ornamental para llamar la atención pero hay que tener cuidado con tipos de letras demasiado gruesas o demasiado cerradas. Es muy importante la incidencia de la luz natural y la iluminación artificial en este tipo de elemento.

b) Iconográficos. Son los del lenguaje de signos, de los que existen múltiples y variados. Se debe utilizar la más universal y extendida para una mayor comprensión por parte de los usuarios. Cabe destacar también los pictogramas basados en la abstracción y estilización de las imágenes reales.

c) Cromáticos. Son los colores en todo su espectro. Las combinaciones deben ser pocas y de colores básicos. Es muy importante el contraste. Los colores básicos:



Fig. 2 – Flechas y colores. Fuente: M. González-Peláez

- Rojo = alarma/prohibición.
- Amarillo y anaranjado = advertencia.
- Verde = seguridad.
- Azul = obligación.

d) Sonoros. Los sonidos eficaces en la señalética para discapacitados visuales.

e) Táctiles. La señalización para discapacitados visuales por el sistema Braille (por puntos en relieve). Y las pantallas informáticas e informativas en los que interactúan los usuarios.

4. OTROS ASPECTOS IMPORTANTES A TENER EN CUENTA EN LA SEÑALETICA SON

Visibilidad, tamaño, ergonomía y antropometría.

4.1. Antropometría

Estudia las estaturas de los usuarios u observadores tipo para definir las distancias de

De ubicación y visión apropiadas; los ángulos de mejor óptica y así evitar una mala

Visión e interpretación de los mensajes informativos.

Para lograr una buena visualización y por ende una señalización eficaz y obtener con ella unos buenos resultados ha de optarse por una buena utilización del lenguaje con símbolos gráficos acertados, así como la exacta ubicación de las señales.

Los distintos soportes que se utilizan habitualmente para la señalética son: los postes, los carteles, las banderolas, las vallas y otros tipos. Se acertará de pleno en la colocación si se tiene en cuenta el encuadre del ángulo de visión humana teniendo precaución de no desviarse demasiado que según los expertos no debe exceder en un 10 por ciento del mencionado anteriormente ángulo visual.

Otro factor a tener en cuenta a la hora de situar una señal o indicación es la distancia y la altura a la que se debe de poner. Si hay elementos que distorsionen la buena visión y lectura de la información que contiene la señaletica. También ahí habrá que tener en cuenta las proporciones del ángulo de visión ya que las proporciones varían a medida de que se aleja o se acerca el observador y también tomar como referencia la altura humana estándar.

Corta distancia: es la distancia entre el observador y la señal será menor de 10 metros y los letreros serán de menos de 1metro por un metro y la altura deseable oscilará entre 1,5 y 2,5 metros.

Media distancia: es la distancia entre el observador y la señal irá de 10 a 15 metros y el tamaño del letreo será mayor de un metro por un metro.

Larga distancia: Donde los letreros serán de gran tamaño a partir de tres metros por tres metros y se ubicarán en vallas especiales o en los edificios a la altura del primer piso.

Hay que tener en cuenta las alturas ideales para los usuarios discpacitados.

Uno de los signos más universales, quizá el más usado en la composición de los carteles y señales. Es de visión, interpretación e identificación instantánea, es la flecha. Muestran de forma sencilla la dirección a seguir.



Fig. 3 – Señales de tráfico. Fuente: Código de circulación

4.2. Lugares susceptibles de señalización

Cualquier espacio común y de civilidad es susceptible de señalización.

Espacios urbanos, vías de circulación, eventos, transporte (aéreo, marítimo, por ferrocarril, por carretera), servicios sociales, industria, comercio, recreo y ocio y sedes de la administración pública entre otros.

a) Espacios urbanos. Para indicar los lugares de interés culturales, y históricos; centros deportivos y comerciales; áreas de aparcamiento y zonas verdes; hoteles y otros.
b) Vías de circulación. Calles, plazas, carreteras principales y comarcales, autovías y autopistas nacionales e internacionales, vías verdes, vías ferreras, vías de bicicletas.
c) Eventos. Cualquier acontecimiento que suceda en la ciudad o en la comarca, nacional e internacional. Ferias, olimpiadas, festivales de música y teatro, exposiciones monográficas, conciertos y convenciones. Tanto de carácter público como privado.
d) Transporte. Aeropuertos, estaciones de ferrocarril y de autobuses, puertos marítimos y fluviales. Ascensores.
e) Servicios sociales. Hospitales, centros de salud, colegios, institutos, universidades y centros de enseñanza tanto públicos como privados y juzgados.
f) Industria. Polígonos y plantas industriales. Zonas de almacenamiento de los puertos francos y centros de abastecimiento de diversa índole.
g) Comercio. Centros comerciales, supermercados, restoranes y bares.
h) Esparcimiento, recreo y ocio. Centros de televisión y radio, teatros al aire libre, estadios de fútbol, clubes deportivos.
i) Administración pública. Ayuntamiento, edificios oficiales de la administración local y delegaciones del gobierno.

5. Conclusiones

Podemos afirmar que la señalética facilita la vida. Si no existiera habría que inventarla. Es una forma de comunicación básica en la convivencia cotidiana entre los habitantes de un lugar en concreto y entre los ciudadanos foráneos. Y es por eso que a través del lenguaje de señales es posible la comunicación y la movilidad cívica y geográfica. La señalética facilita la vida.

Bibliografía

Costa, Juan (2007). *Señalética corporativa*. Barcelona Com Editor.

Enric, Satué (2001). *El paisaje comercial de la ciudad: letras, formas y colores en la rotulación de comercios de Barcelona.* Paidós.

Página oficial de *Joan Costa Institute*. Disponible en http://www.joancostainstitute.com/libros.html/ (última consulta: 15 de noviembre de 2015).

Página oficial de OWAKA. Disponible en http://www.somoswaka.com/blog/2015/06/que-es-la-senaletica/ (última consulta: 15 de noviembre de 2015).

Wan, Shaoquiang (2015). *New Signage Design.* Barcelona: Editorial Promopress.

DE LA MARCA CIUDAD A LA MARCA PAÍS: EL CASO ESPAÑOL

Olga Heredero Díaz
Miguel Ángel Chaves Martín
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Durante siglos, "las ciudades tan solo tenían un nombre y un escudo oficial, pero a día de hoy es cada vez más frecuente que tengan también una marca, un logotipo, una identidad corporativa, eslóganes específicos e incluso *merchandising* propio" (Baamonde; García y Formoso, 2011: 709) que les sirven como instrumentos de diferenciación. Y es que en una sociedad en la que la presencia de las marcas es una constante, los lugares y territorios no han sido ajenos al fenómeno global de *brandificación*, de forma que:

> Estamos asistiendo a un excepcional proceso de revalorización de los lugares que, a su vez, genera una competencia entre ellos inédita hasta el momento. De ahí la necesidad de singularizarse, de exhibir y resaltar todos aquellos elementos significativos que diferencian a un lugar respecto de los demás, de 'salir en el mapa', en definitiva (Nogué, 2006: 208).

Hace más de dos décadas que reconocidos estudiosos del *marketing* como Kotler, Haider y Rein desarrollaron el concepto de *marketing* de ciudades o *marketing* aplicado al territorio urbanístico ante la necesidad creciente de las ciudades de diferenciarse en un mercado turístico cada vez más competitivo y en el que deberían posicionarse construyendo una sólida imagen de marca anclada en valores y atributos fácilmente reconocibles por la ciudadanía.

La razón es que la marca "otorga al territorio un valor añadido de competitividad (identidad competitiva)" (San Eugenio; Fernández-Cavia; Nogué y Jiménez, 2013: 672), puesto que dos de sus funciones básicas son la diferenciación y la identificación (Aaker, 1991). Así, la marca asociada a un lugar atribuye a un territorio una simbología y unos valores emocionales y funcionales, lo que a su vez permite la identificación del conjunto de lugares como una categoría de productos, para después establecer la diferenciación entre unos y otros dentro de dicha categoría. Es lo que Blain, Levy y Brent Ritchie definen como *destination branding*:

> La creación de un nombre, símbolo, logotipo u otro grafismo que identifica y distingue un destino; que comporta la promesa de una experiencia memorable de viaje que se asocia exclusivamente con el destino; y que

> sirve para consolidar y reforzar la conexión emocional entre el visitante y el destino; que reduce los costes de búsqueda del consumidor y el riesgo percibido; todo con el objetivo de crear una imagen de destino que influya positivamente en la elección del destino por parte del consumidor (Blain; Levy y Brent Ritchie, 2005: 337).

En consecuencia, "hacer *branding* puede entenderse como construir valor de marca mediante la comunicación efectiva de los atributos que se quieran trasladar a la mente de los receptores" (Fernández-Cavia, 2011: 109). De ahí, que los lugares se comercialicen hoy como productos y que la aplicación de técnicas de *marketing* y comunicación con el fin de tangibilizar las identidades presentes en los espacios geográficos sea una constante (Moilanen y Rainisto, 2009). De hecho, en 2009 el *Handbook on tourism destination branding* revelaba que el 82% de las *Destination Management Organization* poseían una estrategia de marca y que el 80% habían establecido un conjunto de valores de marca para su territorio (Anholt, 2009).

Sin embargo, existen autores que discrepan argumentando que la complejidad de una ciudad, territorio, región o país los hace inmutables, impidiendo su reposicionamiento y, en este sentido, advierten de las consecuencias negativas que podría tener la gestión de las marcas territorio como si se tratase de marcas comerciales (Muñoz, 2008).

No obstante, son mayoría aquellos otros que establecen un paralelismo entre los lugares y las empresas, de forma que tanto unos como las otras pueden gestionar su marca a través del *branding* de lugar (Pritchard y Pride, 2002; Elizagarate, 2003; Fernández y Huertas, 2009).

La consecuencia es una sobreabundancia de marcas interrelacionadas que se vinculan entre sí y el subsiguiente debate sobre la conveniencia o no de crear un sistema de arquitectura de marca jerarquizado, en el que las marcas país actuasen como un "paraguas" respecto de las submarcas de entidades geográficas menores como las ciudades o regiones (Valls, 1992; Kavaratzis, 2007), que a su vez harían lo propio con las marcas no asociadas a un lugar.



Fig. 1 – Representación esquemática de la jerarquía en las relaciones que se establecen entre los diferentes tipos de marcas. Fuente: O. Heredero

Sea como fuere, lo cierto es que en lo esencial, las marcas de lugar y las marcas comerciales se construyen y gestionan de forma muy similar, aunque "la naturaleza de bien público de las marcas territoriales hace más compleja su gestión, disemina sus públicos interesados y reclama un trabajo en equipo a tres niveles: administración pública, organizaciones privadas y ciudadanía" (San Eugenio; Fernández-Cavia y otros 2013: 671).

Una acción coordinada por parte de todos los agentes implicados que en España se ha incrementado notablemente en los últimos años. Fruto de esta colaboración son las 78 marcas territoriales identificadas en nuestro país: 17 de carácter autonómico y el resto de nivel provincial, comarcal o local, si bien también existen las que representan territorios más pequeños como las de costas, rutas o valles, las cuales suelen estar enfocadas al mercado turístico en exclusiva (Plumed, 2014: 135-136). Pero lo cierto es que ha sido la marca país, como estrategia

para contrarrestar la tendencia anterior, la que ha recibido un mayor impulso en los últimos años, gracias a la creación en 2012 de Marca España.

2. Marca España tres años después

Son numerosos los autores que señalan a España como uno de los países pioneros en el desarrollo de estrategias institucionales de promoción turística, como la creación allá por los años 80 de un logotipo al servicio de Turespaña –el Sol de Miró– que hizo de nuestro país una de las marcas turísticas más consistentes y con mayor fuerza a nivel internacional (Anholt, 2009).

Sin embargo, la imagen corporativa del turismo español, convertida hoy en un referente mundial, dista mucho de ser fruto de una estrategia de *place branding*. Y es que hubo que esperar hasta 2002-2003 a que el ICEX, junto a otras empresas destacadas por sus iniciativas exteriores y con la participación del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, del Real Instituto Elcano y de otras asociaciones profesionales, promoviesen un enfoque desde la perspectiva del *marketing* de territorios para dar forma y visibilidad a nuestra marca país (López-Jorrín y Vacchiano, 2014: 17).

El resultado fue la creación mediante el Real Decreto 998/2012, de 28 de junio, de la figura del Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España, a quien compete la planificación, el impulso y la gestión coordinada de las actuaciones de todos los organismos públicos y privados encaminadas a la promoción de la imagen de España. Se trataba de coordinar las instancias y los mensajes que debían configurar con coherencia la proyección exterior de España a través de una Comisión Nacional de Diplomacia Pública. Esta propuesta incorporaba numerosos organismos y entes públicos con diversas subcomisiones y también un Observatorio de la Imagen de España, un Comité de expertos –el Consejo Marca España– y una Comisión Ejecutiva bajo el nombre de Oficina de Alto Comisionado (OACME).

> El Objetivo Marca España para 2020 es afianzar una imagen de España como potencia media económica y política; un país con tradiciones pero moderno e innovador al mismo tiempo; fiable y sólido; solidario; diverso; flexible y abierto al cambio. Estos son los valores de partida desde los que se busca llegar a una síntesis, encarnada en tres atributos clave: ingenio/innovación; diversidad/pluralidad; fiabilidad/confianza (Marca España, Plan de Acción Anual 2015).

No obstante, es importante diferenciar entre la identidad país –qué es España– y la imagen país –cómo la perciben sus públicos de interés–, de forma que se puede definir la identidad nacional como los valores comunes compartidos por los ciudadanos españoles, la imagen país como la percepción que el público extranjero tiene del país en cuestión y, la marca país, como el valor intangible derivado de la reputación e imagen de un país mediante aspectos tan diversos como sus productos, el turismo, la cultura, los deportes, las empresas y los organismos públicos, que se identifican los valores que se asocian a ese país.

Resulta paradójico que la utilidad de un proyecto de tal envergadura se justifique argumentando que la imagen de un país está sujeta a cambio constante, que es factible influir en ese cambio y que corresponde a los poderes públicos diseñar políticas que mejoren dicha imagen, sobre todo cuando el principal problema está en nuestra propia valoración. Los españoles nos vemos con inferioridad respecto a las percepciones del exterior (López-Jorrín y Vacchiano, 2014: 25). Tenemos un problema con la aceptación de lo español, lo que nos convierte en unos pésimos embajadores de la Marca España. Y no se trata de un tema de identidad. Es por ello que pese a la inevitable confusión, no se debe identificar la imagen de

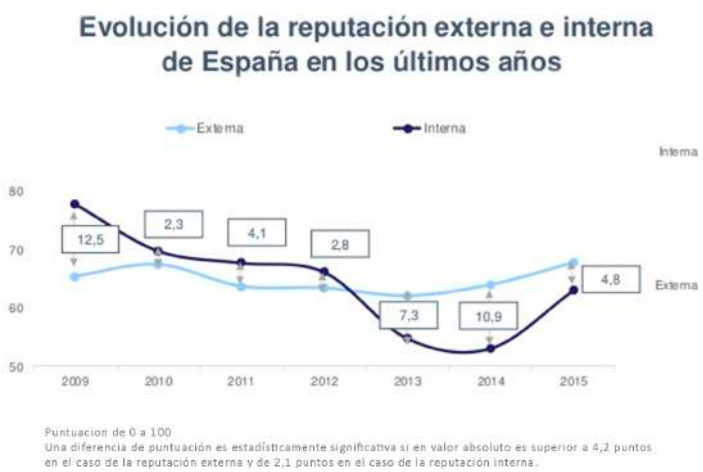
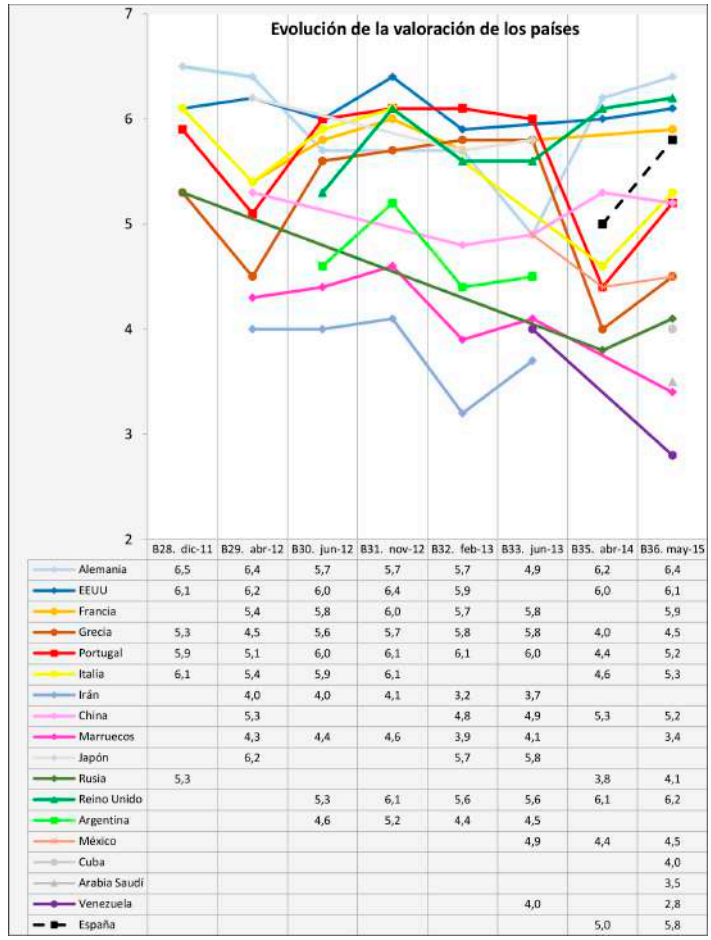


Fig. 2 ▲– Comparativa de la evolución de la reputación interna y externa de España entre 2009 y 2015. Fuente: *Country RepTrak 2015* <www.reputationinstitute.com>



	B28. dic-11	B29. abr-12	B30. jun-12	B31. nov-12	B32. feb-13	B33. jun-13	B35. abr-14	B36. may-15
Alemania	6,5	6,4	5,7	5,7	5,7	4,9	6,2	6,4
EEUU	6,1	6,2	6,0	6,4	5,9		6,0	6,1
Francia		5,4	5,8	6,0	5,7	5,8		5,9
Grecia	5,3	4,5	5,6	5,7	5,8	5,8	4,0	4,5
Portugal	5,9	5,1	6,0	6,1	6,1	6,0	4,4	5,2
Italia	6,1	5,4	5,9	6,1			4,6	5,3
Irán		4,0	4,0	4,1	3,2	3,7		
China		5,3			4,8	4,9	5,3	5,2
Marruecos		4,3	4,4	4,6	3,9	4,1		3,4
Japón		6,2			5,7	5,8		
Rusia	5,3						3,8	4,1
Reino Unido			5,3	6,1	5,6	5,6	6,1	6,2
Argentina			4,6	5,2	4,4	4,5		
México						4,9	4,4	4,5
Cuba								4,0
Arabia Saudí								3,5
Venezuela						4,0		2,8
España							5,0	5,8

Fig. 3 ▸– Evolución de la valoración que los españoles hacen de España y del resto del países. Fuente: 36 Barómetro del Real Instituto Elcano (abril-mayo 2015)

Marca España con la imagen de España, puesto que ésta última depende no sólo de la realidad, sino de cómo la perciban sus públicos, tanto interna como externamente.

Así en los últimos años, los trabajos del Observatorio del Real Instituto Elcano ponían de manifiesto la gran distancia existente entre la negativa autoimagen de los españoles y la que tienen los otros países sobre España. Así se percibe claramente en el caso de la economía y la política, aspectos clave sobre los que la opinión fuera de España duplicaba (economía) o triplicaba (política) en 2013 la opinión de los españoles sobre sí mismos, de forma que en donde los extranjeros daban a España un aprobado alto, un 6, los españoles se autosuspendían con un 2 o un 3.

Sin embargo, los últimos datos recogidos por el *Reputation Institute* en su última oleada de encuestas en la primavera de 2015, son esperanzadores.

Lo mismo sucede con los datos del último Barómetro de la Imagen de España (36ª oleada del BIE, abril y mayo de 2015), que evidencian una mejora en la valoración que los españoles hacen de España, que pasa de 5 a 5`8, y se sitúa a sólo una décima de Francia. Por otra parte, Alemania sigue encabezando el listado, seguida por Reino Unido, Estados Unidos y Francia como los países mejor percibidos por los españoles.

Una tendencia que confirman también los resultados de la edición del 2015 del SIDIR, Sistema de Indicadores de la Distancia entre Imagen y Realidad, que elabora el Real Instituto Elcano, y cuyo objetivo es señalar los

aspectos de la realidad española que son mejores que la opinión que sobre ellos tiene la pública internacional para concentrar en ellos los esfuerzos de promoción de la imagen de España[1]. Se distinguen:

a) Aspectos en los que la realidad española es semejante a su imagen internacional: cooperación militar, tecnología e innovación, ciencia y literatura, deporte, país para vivir o trabajar, bienestar económico y social, calidad de la regulación económica, calidad del sistema educativo (educación primaria y secundaria).
b) Aspectos en los que la realidad española es peor que su imagen internacional: estilo de vida, corrupción, gasto educativo, ayuda al desarrollo, entorno político.
c) Aspectos en los que la realidad española es mejor que su imagen internacional: entorno político e institucional, respeto internacional (ayuda al desarrollo), ética y transparencia, gasto educativo, estilo de vida.

Datos obtenidos gracias al desarrollo del sistema MESÍAS (Marca España Sistema de Inteligencias Aplicadas), una herramienta de vigilancia y medición que analiza cuantitativamente la evolución de la Marca España facilitando la detección de fortalezas y debilidades, y la emisión de recomendaciones estratégicas para reforzar su posicionamiento competitivo.

Y es que pese a que los datos objetivos muestran una mejoría, no está demostrado que la causa sean las acciones de Marca España. De hecho, el Barómetro de la Imagen de España (36ª oleada del BIE, abril y mayo de 2015) revela que si bien sigue aumentado su notoriedad entre los españoles –el 70% conocen esta iniciativa, frente al 40% con que lo hacían al inicio de su andadura–, su valoración arroja grandes diferencias según la ideología de los encuestados. Así, son los más conservadores los que mejor valoran el proyecto Marca España, mientras que por segmentos sociales, son las personas mayores y sobre todo los universitarios los que mayor conocimiento tienen del mismo.

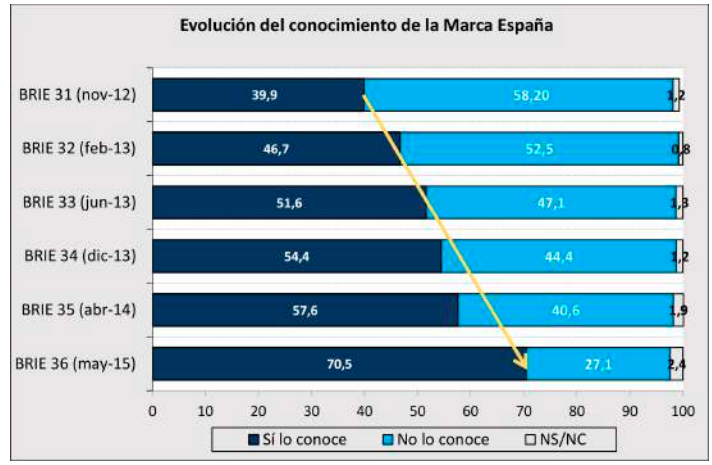


Fig. 4 – Evolución del conocimiento de Marca España desde su puesta en marcha. Fuente: Observatorio Imagen de España (Real Instituto Elcano)

Pese a ello, sus defensores argumentan que el ascenso de la posición de España en los rankings internacionales de marca país, como el *Country RepTrak*, en el que ha pasado de ocupar la vigésima posición en 2012 a la decimoséptima en 2015, sería la muestra más evidente de la utilidad y justificación de una iniciativa como Marca España, que representa un instrumento necesario tanto a nivel internacional como interno y que tiene una indiscutible rentabilidad tanto económica (a mejor imagen país, más turismo, inversión, receptividad de exportaciones

[1] Se trata de un ejercicio de comparación entre los datos del informe *Country RepTrak 2015* referidos a los ciudadanos de los países del G-8 y datos estadísticos internacionales de diferentes fuentes de prestigio.

etc.), como política (a mayor capacidad de influencia, mayor capacidad de ocupar puestos relevantes en las instituciones europeas y multilaterales) o sociológica.

3. CONCLUSIONES

España es hoy una potencia media que está articulando una política de posicionamientos de marca país basada en el uso de iniciativas tácticas y no estratégicas que genera, cuanto menos, confusión. Y es que la diplomacia pública española está gestionada por multitud de instituciones y organismos dependientes en su mayoría del Ministerio de Asuntos Exteriores como el Instituto Cervantes, Acción Cultural Española, AECID, Fundación Carolina, Escuela Diplomática, ICEX, FIAPP, Turespaña, etc. que tratan de promocionar nuestra marca país, pero sin coherencia ni coordinación entre ellos.

El resultado es que un proyecto como Marca España, que aspira a sustentarse en atributos diferenciadores como la cultura, turismo, economía, gastronomía, estilo de vida, el idioma o el deporte, choca con una imagen exterior estereotipada, así como con una falta interna de acuerdo sobre qué es España. El problema es complejo y la solución pasa por construir una idea de España integradora y no excluyente, que potencie como uno de los atributos esenciales la diversidad, así como por asumir que los tópicos no deben ni pueden obviarse, sino que han de incluirse y transformarse porque lo que nunca funciona es difundir una idea diferente de lo que verdaderamente se es.

Lo cierto es que la imagen de una marca, ya sea corporativa, de producto o territorial, es poliédrica, está en constante evolución y es el resultado de la percepción que sus públicos tienen de ella tras un contacto experiencial. Siempre tiene un valor económico, pero además, y en el caso de una marca país, tiene una dimensión política y social, de ahí que en su construcción deban intervenir el Estado, las autonomías, las ciudades y regiones, los ciudadanos, el tejido empresarial y otros agentes sociales como las ONGS.

Hoy en día, construir una marca implica saber qué ofrecemos y qué queremos comunicar, encontrar una ventaja competitiva que nos distinga de la competencia, ser auténticos y crear una identidad propia, conocer a nuestros públicos, definir una narrativa y un estilo comunicativo y usar los medios sociales para comunicar, pero sobre todo, para escuchar e involucrar.

En el caso de Marca España no hay casi nada de lo anterior: ni identidad, ni ventaja competitiva, ni mapa de *stakeholders*, ni análisis de la competencia, ni posicionamiento, ni método de trabajo, ni *storytelling*,... Por no haber, no hay ni presupuesto.

En definitiva, aunque es encomiable la motivación desinteresada del Alto Comisionado, así como el entusiasmo de la Asociación de Amigos de la Marca España, al igual que sucede con otras ideas, de poco sirven si se convierten en tarea de un solo Ministerio o en la aventura del Gobierno de turno. El éxito de un proceso de *place branding* está en su articulación mediante un compromiso entre todos los partidos y la ciudadanía con la construcción de una política de Estado orientada a la creación de una estrategia integrada de marca país. En este sentido, una reorganización profunda de las estructuras que puedan servir para instrumentalizarla, así como una apuesta clara por las nuevas tecnologías y el poder de las redes sociales para comunicarla son estrategias sin las que la Marca España no será más que otro proyecto inconcluso con fecha de caducidad: la del próximo cambio de Gobierno.

BIBLIOGRAFÍA

AAKER, DAVID (1991). *Managing Brand Equity*. New York: Free Press.

Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España (2015). *Página web oficial de Marca España*. Disponible en http://marcaespana.es/que-es-marca-espa%C3%Bla (última consulta: 20 de septiembre de 2015).

Anholt, Simon (2009). *Handbook on tourism destinations branding*. Madrid: World Tourism Organization (WTO).

Baamonde, Xosé; García, Oswaldo y Formoso, David (2011). "La organización de eventos como estrategia de relaciones públicas de una ciudad mediana. El caso del centenario de Ribeira" en *Icono 14, nº A6*, Actas del VI Congreso Internacional de Investigación y Relaciones Públicas, pp. 707-718. Disponible en http://es.scribd.com/doc/54467550/Actas-6-VI-Congreso-Internacional-de-Investigacion-y-Relaciones-Publicas (última consulta: 20 de septiembre de 2015).

Blain, Carmen; Levy, Stuart E. y Brent Ritchie, J. R. (2005). "Destination Branding: In sights and Practices from Destination Management Organizations" en *Journal of Travel Research,* nº 43, pp. 337.

Elizagarate, Victoria de (2003). *Marketing de Ciudades.* Madrid: Pirámide.

Fernández, José y Huertas, Asunción (2009). "City brands and their communication through websites: Identification of problems and propoals for improvement" en Torres y Gascó (eds.), *Information Communication Technologies and City Marketing: Digital Opportunities for Cities around the World.* Hershey: IGI Global.

Fernández-Cavia, José (2011). "Ciudades, regiones y países como marcas: luces y sombras del place branding" en de San Eugenio, J. (coord.), *Manual de comunicación turística. De la información a la persuasión, de la promoción a la emoción.* Barcelona: Documenta Universitaria, pp. 103-113.

Kavaratzis, Mihalis (2007). "Cities and their brands: Lessons from corporate branding" en *Place Branding and Public Diplomacy*. Volumen 5, nº 1, pp. 26–37. Disponible en http://bestplaceinstytut.org/www/wp-content/uploads/2010/09/Kavaratzis-2009-PLACE-BRANDING.pdf (última consulta: 19 de septiembre de 2015).

López-Jorrin, José Ángel y Vacchiano, César (2014). "Marca España: una visión institucional" en *Comillas Journal of International Relations*, nº 1, pp. 16-28. Disponible en http://revistas.upcomillas.es/index.php/internationalrelations/article/view/4279/4101 (última consulta: 19 de septiembre de 2015).

Moilanen, Teemu y Rainisto, Seppo (2009). *How to brand nations, cities and destinations: A planning book for place branding*. New York: Palgrave Macmillan.

Muñoz, Francesc (2008). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nogué, Joan (2006). "Geografía política" en Lindón, A. y Hiernaux, D. (coords.), *Tratado de geografía humana.* Barcelona: Anthropos, pp. 202-219.

Plumed, Marta (2014). "Estudio del desarrollo del *place branding* a partir del análisis de las marcas territoriales existentes en España" en *Papers de Turisme*, nº 56, julio-diciembre 2014, pp. 119-143. Disponible en http://www.papersdeturisme.gva.es/ojs/index.php/Papers/article/view/364/303 (última consulta: 20 de septiembre de 2015).

Pritchard, Annette y Pride, Roger (eds.) (2002). *Destination branding. Creating the unique destination proposition.* Oxford: Butterworth-Heinemann, pp. 17-25.

San Eugenio, Jordi de; Fernández-Cavia, José; Nogué, Joan y Jiménez, Mónika (2013). "Características y funciones para marcas de lugar a partir de un método Delphi" en *Revista Latina de Comunicación Social,* nº 68, pp. 656-675. Disponible en http://www.revistalatinacs.org/068/paper/995_Vic/29_JSE.html (última consulta: 19 de septiembre de 2015).

Valls, Josep (1992). *La imagen de marca de los países*. Madrid: McGraw Hill.

MANHATTAN: GEOMETRÍA URBANA VERSUS DELITOS

Blas Herrera Gómez
Albert Samper Sosa
Universidad Rovira i Virgili, Tarragona

1. Introducción

La Geometría es la ciencia universal básica que permite analizar el urbanismo desde diferentes puntos de vista. Numerosos científicos han aplicado el análisis y la síntesis geométrica con el objetivo de buscar –y demostrar– cuál es el tipo de urbanismo que mejor se adapta a la vida y necesidades humanas. Estas investigaciones se han realizado a diferentes escalas: estudios de territorios (Batty y Longley, 1987: 123-134) (Khireddine, 2004: 164-170) (Shen, 2002: 419-437), de ciudades (Griffith y Lach, 2012: 21-28) y –con trabajos de análisis aplicados a entes más elementales– de calles (Cooper, 2003: 73-82) (Kim y Lee, 2004: 845-847) (Rodin y Rodina, 2000: 413-418). Además de describir las formas urbanas actuales e históricas (Brown y Witschey, 2003: 1619-1632), la mayoría de las conclusiones de estos trabajos giran en torno a la calidad de vida de los ciudadanos y sus parámetros biométricos –salud, movilidad, seguridad, confortabilidad, etc–. Por ejemplo, se ha demostrado que el diseño urbano de una ciudad repercute en los índices de obesidad y estrés de sus habitantes (Thompson, 2011: 187-195).

La tipología de estudio geométrico llamada Geometría Fractal se ha mostrado potente demostrando enlaces entre conceptos de morfología urbana y aspectos de la vida humana. Las técnicas de la Geometría Fractal también se han aplicado en diversos ámbitos de la ciencia. Así por ejemplo, en la Medicina: al considerar las redes neuronales y sus patologías (Kiselev; Han y Auer, 2003: 1765-1774); en la Electrónica: al considerar cómo se comportan físicamente los circuitos en sus diferentes escalas de fabricación; en la Química: al obtener diferentes propiedades de las sustancias en función de su escabrosidad (Hinojosa y Edgar, 2001: 27-33). Y en la Arquitectura: en la búsqueda de evidencia sobre la influencia objetiva entre diferentes obras de arquitectos de renombre (Bechhoefer y Bovill, 1994: 1-21) (Bovill, 2008: 283-290); o para demostrar que las construcciones de un estilo arquitectónico siguen un mismo patrón característico (Samper y Herrera, 2014: 251-271).

El ámbito del presente trabajo es el Urbanismo; los objetos que estudiamos son tramas urbanas, y sobre ellas aplicaremos la técnica geométrica de cálculo para asignarles parámetros fractales –mostraremos brevemente la

técnica de cálculo en la sección 3–. Estos parámetros ofrecerán una medida de la escabrosidad de las tramas urbanas. Como resultado de nuestra investigación, en el presente trabajo demostraremos –usando la parametrización geométrica fractal– que el diseño urbano de los precintos que configuran el Distrito de Manhattan tienen una alta correlación exponencial con un aspecto biométrico determinante en la vida y seguridad de las personas: los crímenes.

2. PLANTEAMIENTO

El distrito de Manhattan cuenta con cerca de dos millones de habitantes que se distribuyen en 21 precintos. Esta isla central de la metrópolis de New York mide aproximadamente 21,5 km de largo y está salvaguardada por 21 Inspectores de Policía que dirigen la seguridad de cada uno de los precintos. El interés del estudio de los crímenes del distrito de Manhattan está justificado por su cuantía; basta con decir que en el año 2013 se produjeron: 39 asesinatos, 280 violaciones, 3.321 robos, 3.330 asaltos, 2.925 hurtos con daño físico, 16.784 hurtos sin daño físico y 744 robos de coches. Por ello, queda avalado el esfuerzo en contestar a la siguiente pregunta de la manera más objetiva posible: ¿La configuración geométrica urbana de los precintos, como escenario real del crimen, influye estadísticamente –y con indudable evidencia matemática– en la cantidad y tipología de crímenes que se producen?

En el presente artículo pretendemos dar una respuesta objetiva, geométrica y matemática a la anterior pregunta. Existen estudios que analizan de forma general la relación entre la forma urbana y los índices criminales (Biddulph, 2010: 199-218) (Donovan y Prestemon, 2010: 3-30); y de forma intuitiva podría decirse que es más probable que se produzcan más cantidad de crímenes en entramados urbanos con calles estrechas y muchos recovecos que en aquellos que se caractericen por tener amplias avenidas y espacios abiertos. Sin embargo, esta idea intuitiva no ha sido estudiada con profundidad hasta el presente trabajo; ni tampoco, en particular para una de las más importantes metrópolis del mundo.

Con los datos ofrecidos por el Departamento de Policía de la Ciudad de Nueva York (NYPD) de los crímenes producidos en cada uno de los 21 precintos del distrito de Manhattan durante los años 1998, 2001 y 2013; y el redibujado del urbanismo de 21 Km^2 ($1km^2$ por precinto), demostraremos que la geometría de la configuración urbana de Manhattan influye en el índice y tipología criminal. En la figura 1, mostramos uno de los documentos –de carácter público– que ofrece NYPD para uno de sus precintos.

Police Department
City of New York

Bill de Blasio
Mayor

William J. Bratton
Police Commissioner

Volume 21 Number 27

CompStat

Midtown Precinct North

Historical Perspective
(Historical perspective is a complete calendar year of data.)

	1998	2001	2013
Murder	3	5	
Rape	22	17	14
Robbery	595	394	125
Fel. Assault	343	251	168
Burglary	993	462	175
Gr. Larceny	4,242	3,966	1,753
G.L.A.	331	201	36
TOTAL	*6,529*	*5,296*	*2,271*

Fig. 1 – Ejemplo de una tabla de datos correspondiente a los crímenes cometidos en "Midtown Precint North". Fuente: NYPDR

La mejor técnica para analizar con extremo detalle las escabrosidades, los recovecos o los retranqueos de la ordenación urbana, la ofrece la tipología geométrica de estudio llamada Geometría Fractal. A modo de explicación conceptual que aclare la técnica que seguidamente presentaremos, decimos: la escabrosidad de un objeto, sea o no sea objeto fractal, geométricamente se expresa

como "su capacidad de ocupar espacio infiltrándose en el mismo"; y aquello que ofrece una medida de la escabrosidad del objeto son los llamados parámetros fractales del mismo. Los parámetros fractales vienen generados a través de cómputos extrapolados de las medidas geométricas teóricas de la escabrosidad de los objetos fractales. Definido con más precisión: la escabrosidad es el comportamiento de infiltración en varias escalas que perpetra el objeto en el espacio; y un parámetro fractal es un valor que ofrece una medida de tal infiltración que marca cuánto parece tal objeto llenar el espacio conforme se amplía a escalas cada vez más finas.

Seguidamente, explicaremos –a modo de resumen y ejemplo– cómo generamos una medida de este concepto de la escabrosidad a cada uno de los 21 precintos; y posteriormente analizaremos su correlación geométrico-numérica con los seis tipos de crímenes registrados (asesinato, violación, robo menor, asalto, robo, hurto, robo de autos).

3. Resumen y ejemplo de generación de un parámetro fractal de una trama urbana *(M)*

El resumen del proceso de generación de los parámetros *P (M)* es:

a) Partiendo de una ortofoto que enmarque el kilómetro cuadrado que queremos calcular, generamos su redibujado en formato vectorial de AutoCad y en color negro. Con él obtenemos su formato vectorial pdf.
b) Desde el formato pdf generamos un fichero digital *M*, de tipo blanco-negro en mapa-de-bits, con tamaño 10241024 píxeles.
c) Creando un software propio o usando un programa comercial como por ejemplo el llamado Benoit 1.31 de TruSotf Int'l, calculamos el parámetro fractal *P (M)* basado en el cálculo de la pendiente de la recta de regresión correspondiente a un conjunto discreto de puntos del gráfico continuo *In – In*.

Con la base teórica y el resumen anterior, procedemos a explicar con detalle la generación de los parámetros fractales. Para ello, realizaremos un ejemplo (fig. 2) aplicando la técnica del "Upper Box Counting Fractal Dimension" a "Midtown Precint South". Creamos un software propio o usamos un programa comercial –Benoit 1.31– indistintamente llegando a los mismos resultados.

Como *N* es un fichero de imagen pixelada, el proceso de cálculo tendrá un número finito de pasos. El programa Benoit 1.31 usa 22 mallas como variable por defecto; la más gruesa es de cuadrados con 256 píxeles de arista; cada una de las siguientes formada por cuadrados con un número de píxeles de arista igual al número de la anterior dividido por 1.3. Obtiene 22 puntos del gráfico *In – In* y procede a calcular la pendiente de su recta de regresión, cuyo resultado es el parámetro fractal. Sólo en el ejemplo de la Figura 2, a efectos de simplificar la explicación y poder visualizar con más detalle el grafismo, concretamos el proceso con 4 mallas. Aunque sucede de forma similar con el programa Benoit para el caso de 22 mallas.

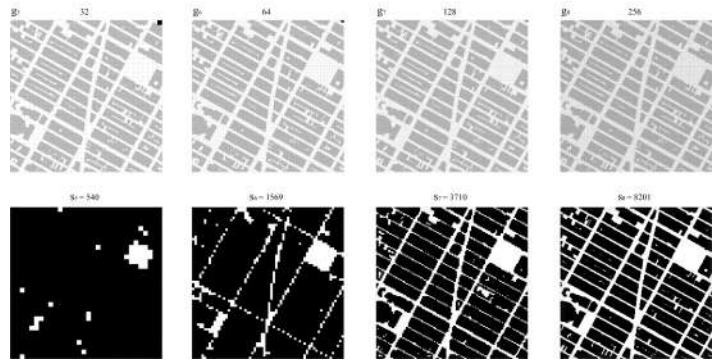


Fig. 2 – Ejemplo gráfico de 4 pasos para la obtención del parámetro fractal. Fuente: A. Samper

Entonces en el caso de 4 mallas (fig. 2), un programa propio o comercial, procede a generar la primera malla que hemos llamado g_5 con $32xh_5$ cajas cuadradas cuya dimensión de arista es de forma aproximada $a_5 = 1024 \times 2^{-5} = 32$ píxeles, y la aplica sobre *N*. Seguidamente, calcula el logaritmo neperiano $In(s_5)$ donde s_5 es el número de cajas de g_5 con píxeles negros y obtiene las coordenadas del punto correspondiente a este primer paso. En este caso de 4 pasos de malla, el número de píxeles de arista es igual al número de la anterior dividido por 2, hasta llegar a 4 píxeles; por eso, a continuación, se repite el proceso para los siguiente tres pasos con sus correspondientes mallas g_6, g_7 y g_8 sobre *N* con $64xh_6$, $128xh_7$, $256xh_8$ cajas cuadradas. La dimensión de las aristas es $a_6 = 1024 \times 2^{-6} = 16$, $a_7 = 1024 \times 2^{-7} = 8$ y $a_8 = 1024 \times 2^{-8} = 4$, respectivamente. Consecutivamente se procede al cálculo $In(s_6)$, $In(s_7)$ y $In(s_8)$ donde s_6, s_7 y s_8 son las cantidades de cajas con píxeles negros en cada malla g_6, g_7 y g_8. Con todo lo anterior, y para este ejemplo se obtienen los siguientes vectores: $(h_5, h_6, h_7, h_8) = (32, 64, 128, 256)$, $(s_5, s_6, s_7, s_8) = (989, 3575, 12096, 42875)$; y los cuatro puntos de la gráfica logarítmica *In – In* mostrada en la figura 3 cuyas coordenadas son: $(\ln(2^5), In(s_5))$, $(In(2^6), In(s_6))$, $(In(2^7), In(s_7))$, $(In(2^8), In(s_8))$. En consecuencia, el programa realiza el cálculo para la pendiente de la recta de regresión del conjunto discreto de los cuatro puntos pertenecientes al gráfico *In – In*; así, se obtiene el parámetro fractal del precinto. El proceso con 22 mallas es igual y se obtienen 22 puntos en la gráfica logarítmica y la pendiente de su recta de regresión es el parámetro fractal ofrecido; que para el caso de "Midtown Precint South" es *P(N)* = 1,83983. Quisiéramos destacar que la variación entre el parámetro que se obtiene con 22 puntos y el que se obtiene con 4 es sólo de una décima; y que cualquiera de ambas medidas de escabrosidad es válida para el estudio. En este artículo, no usaremos nuestro propio software, sino que usaremos los parámetros del programa comercial Benoit, con sus 22 pasos por defecto, para que cualquier lector pueda repetir los cálculos presentados.

4. CÁLCULO Y RESULTADOS

Aplicando la técnica –resumida en el apartado– en cada uno de los 21 precintos de Manhattan (fig. 3), se obtiene la Tabla 1 que relaciona el parámetro de cada zona con el tipo y el número de crímenes cometidos.

La primera columna de la Tabla 1 muestra los nombres de los 21 precintos de Manhattan según la notación del NYPD. La segunda columna nuestra los parámetros fractales que han sido calculados para cada uno de los precintos, siguiendo la metodología explicada anteriormente. Las columnas A, B, C, D, E, F y G aportan el número de crímenes perpetrados en los años 2013, 2011 y 1998 según la base de datos del NYPD; donde A = asesinato, B = violación, C = robo menor D = delito grave de asalto, E= robo, F = hurtos, G = robo de autos.

Ahora, en la siguiente sección, procedemos a presentar el núcleo de trabajo presentado en este artículo y que consiste en el análisis geométrico/estadístico de los valores de los parámetros obtenidos en relación con los crímenes cometidos según el NYPD.

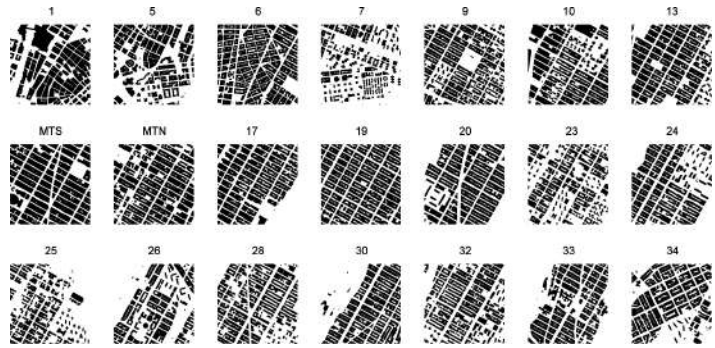


Fig.3 – Muestra del kilómetro cuadrado dibujado para cada uno de los 21 precintos que configuran Manhattan. Fuente: A. Samper

		2013							2001							1998						
Zonas	**Fractal**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**
1	1,79885	0	12	68	87	171	1051	27	1	5	192	167	426	2100	157	1	7	334	166	571	2749	308
5	1,74442	3	5	102	167	92	599	12	3	3	250	136	236	657	97	3	6	319	239	331	919	148
6	1,80579	2	8	140	135	132	1253	33	1	8	290	140	294	1222	165	4	6	446	221	380	1622	267
7	1,6385	1	6	145	106	67	362	24	3	13	209	121	185	233	129	2	15	242	162	108	283	125
9	1,76055	2	18	137	152	165	904	46	2	12	246	198	316	738	151	4	17	424	272	385	1239	200
10	1,7805	1	12	110	98	101	762	39	3	5	135	103	108	447	127	4	12	272	197	298	576	312
13	1,79273	1	11	124	135	214	1615	52	2	10	308	177	552	1753	216	2	7	433	205	692	1878	444
MSP	1,83983	2	10	174	172	345	2138	22	4	12	528	318	876	4245	103	3	15	881	397	1020	5133	188
MNP	1,80377	0	14	125	168	175	1753	36	5	17	394	251	462	3966	201	3	22	595	343	993	4242	331
17	1,80444	0	6	61	64	107	766	20	0	8	149	103	265	1312	111	0	7	247	79	548	1490	203
19	1,81184	0	6	104	97	252	1548	57	1	9	359	127	701	2208	320	6	17	459	185	1028	2167	997
20	1,7861	2	10	81	57	85	712	22	1	7	174	112	162	877	160	3	17	283	95	324	813	393
23	1,69175	4	17	266	256	99	383	37	9	31	379	329	190	249	134	15	37	479	478	362	300	156
24	1,73972	2	10	160	152	109	547	42	3	12	341	181	251	522	193	2	17	430	271	419	523	356
25	1,6639	3	22	258	286	132	365	45	7	27	275	296	172	165	110	6	41	399	342	286	277	111
26	1,69493	1	9	135	122	59	343	20	1	9	220	132	124	326	133	3	16	339	198	271	386	114
28	1,73131	2	12	211	222	82	352	39	7	21	244	282	141	155	112	8	28	410	439	291	248	75
30	1,74554	3	21	218	181	130	244	35	11	28	290	380	209	163	126	13	27	466	416	391	171	134
32	1,72736	7	27	261	295	82	297	31	22	33	435	474	243	207	148	6	42	568	666	388	264	138
33	1,74706	2	19	202	200	118	357	29	8	19	273	315	199	199	194	6	35	327	379	366	269	283
34	1,73926	1	25	239	178	208	433	76	7	27	316	273	419	290	367	9	34	363	334	748	330	386

Tabla 1 – Relación de los parámetros de los precintos con los tipos y número de crímenes perpetrados en los años 2013, 2001 y 1998

5. Análisis geométrico-estadístico

Con todos los valores de la Tabla 1, se procede a buscar qué tipo de correlación geométrica y estadística existe entre la cantidad de crímenes perpetrados y la medida de la geometría del urbanismo de Manhattan.

5.1. Probabilidades de las correlaciones geométricas

Hacemos los cálculos pertinentes y mostramos en la siguiente tabla 2 los valores de la probabilidad 1 – P_{CD} obtenida de cometer error al rechazar la hipótesis de no correlación lineal, hiperbólica, exponencial y potencial.

2013

Crímenes	Lineal	Hiperbólica	Exponencial	Potencial
A	0.0438208	0.0487495	0.0226421	0.0235423
B	0.0382086	0.1120409	0.1518110	0.1564648
C	0.0050933	0.0056340	0.0060018	0.0061549
D	0.0172970	0.0190302	0.0261139	0.0268299
E	0.0014605	0.0018741	**0.0008354**	0.0008856
F	0.0000152	0.0000275	**0.0000042**	0.0000051
G	0.4882248	0.4762106	0.4933001	0.4900880

2001

Crímenes	Lineal	Hiperbólica	Exponencial	Potencial
A	0.0647358	0.0713978	0.0271679	0.0280933
B	0.0134895	0.0148299	0.0221400	0.0224276
C	0.2391900	0.2470772	0.3768453	0.3786525
D	0.1816172	0.1907212	0.1911343	0.1938867
E	**0.0009142**	0.0012500	0.0012695	0.0013659
F	0.0001104	0.0001795	**0.0000028**	0.0000034
G	0.1800525	0.1738182	0.1601823	0.1579593

1998

Crímenes	Lineal	Hiperbólica	Exponencial	Potencial
A	0.0677227	0.0749154	0.0674671	0.0696424
B	0.0081837	0.0092560	0.0110679	0.0113993
C	0.2895805	0.0609144	0.0845433	0.0854156
D	0.1341270	0.1436501	0.1220044	0.1245482
E	0.0002443	0.0003030	0.0000263	**0.0000262**
F	0.0001156	0.0001881	**0.0000056**	0.0000067
G	0.0116034	0.0119164	0.0016724	0.0016671

Tabla 2 – Se rechaza la hipótesis de no correlación con $1 - P_{CD} < \alpha = 0.001$ de nivel de significancia

La tabla 2 de valores de probabilidad $1 - P_{CD}$ ofrece valores menores al nivel de significancia $\alpha = 0.001$ a lo largo de todo el tiempo considerado, o sea en los tres años con datos del NYPD, sólo en las tipologías de crímenes de robo y hurto. Por tanto, sólo se obtiene suficiente evidencia estadística de correlación geométrica a efectos de establecer teorema estadístico en estos dos tipos de crímenes. Hemos resaltado en negro dichos valores en la tabla 2. Para el resto de tipologías de crímenes no tenemos suficiente evidencia, o sea que podemos cometer error al rechazar la no correlación con probabilidad mayor $\alpha = 0.001$, para establecer afirmaciones con calidad de teorema.

5.2. Correlaciones geométricas

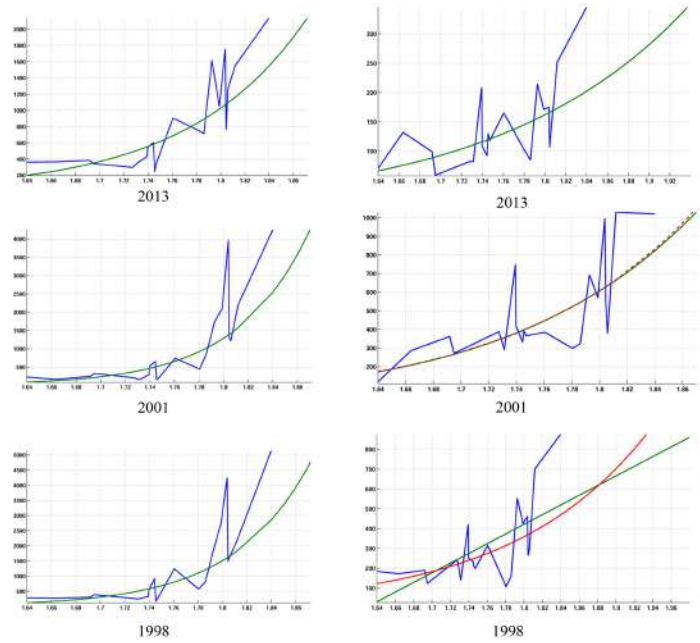


Fig. 4 – Las líneas azules corresponden a los crímenes y las líneas verdes/rojas a las curvas de correlación. La primera columna corresponde a los crímenes de hurto, cuyas ecuaciones son: año 2013 $y = e^{-11.47382742}e^{10.22794287x} - 1$; año 2001 $y = e^{-23.33683895}e^{16.94512368x} - 1$ y año 1998 $y = e^{-21.33091961}e^{15.91777191x} - 1$. La segunda columna corresponde a los crímenes de robo, cuyas ecuaciones son: año 2013 $y = e^{-4.832157199}e^{5.514097889x} - 1$, año 2001 $y = e^{-6.157018302}e^{6.690917687x} - 1$ además de $y = -3970.603292 + 2440.113259x$, año 1998 $y = e^{-7.659672734}e^{70816756123x} - 1$ además de $y = e^{-15.65091034}(x+1)^{21.42583934} - 1$. Fuente: A. Samper

5.2.1. Delito de hurto

Los valores resaltados en negro de la tabla 2 muestran para el delito de hurto la existencia de correlación exponencial con un nivel de significancia $1 - P_{CD} < 0.000006 < \alpha = 0.001$ en los datos de los tres años del intervalo de tiempo.

Haciendo los cálculos pertinentes con los datos de las tablas anteriores, encontramos las curvas exponenciales que relaciona los parámetros fractales del urbanismo con la cantidad de crímenes de hurto. Se ha utilizado el t-test de Student y se ha calculado el Coeficiente de Determinación de Pearson, encontrando que la correlación exponencial muestra que la geometría fractal del urbanismo explica en un 63% el número de crímenes perpetrados.

En la primera fila de la figura 4 se muestran las gráficas de las curvas exponenciales en cada año, así como los delitos cometidos. En las tres gráficas se muestra en abscisas los parámetros fractales y en ordenadas las cantidades de crímenes cometidos. Hay que tener cuidado con el posible efecto óptico en las gráficas mostradas; pues podría parecer que hay mucha desviación entre los datos de los delitos y las curvas exponenciales, en contra del muy pequeño valor $1 - P_{CD}$. Sin embargo, la desviación es despreciable pues el rango de la escala en abscisas es de 0.22 unidades mientras que los rango de escala en ordenadas es 2000, 4000 y 6000 unidades. No hemos puesto la misma escala en los ejes de las figuras para facilitar al lector la visualización de los datos y la curva.

5.2.2. Delito de robo

Los valores resaltados en negro de la tabla 2 muestran para el delito de robos la existencia de correlación exponencial con un nivel de significancia $1 - P_{CD} < 0.00084 < \alpha = 0.001$ en los datos del año 2013, correlación lineal con un nivel de significancia $1 - P_{CD} < 0.00092 < \alpha = 0.001$ así como correlación exponencial con un nivel de significancia $1 - P_{CD} < 0.00013 < \alpha = 0.001$ en los datos del año 2001 y correlación potencial con un nivel de significancia $1 - P_{CD} < 0.000027 < \alpha = 0.001$ así como correlación exponencial con un nivel de significancia $1 - P_{CD} < 0.000027 < \alpha = 0.001$ en los datos del año 1998.

Al igual que para el delito de hurto, encontramos las curvas que relacionan los parámetros fractales del urbanismo con la cantidad de crímenes de robo. Se ha utilizado el t-test de Student y se ha calculado el Coeficiente de Determinación de Pearson, encontrando que la correlación exponencial muestra que la geometría fractal del urbanismo explica en un 43% el número de crímenes perpetrados.

La figura 4 muestra: la gráficas de la curva exponencial en 2013, así como los delitos cometidos; la gráficas de la curva exponencial y curva lineal en 2001, así como los delitos cometidos; la gráficas de la curva exponencial y curva potencial en 1998, así como los delitos cometidos. En las tres gráficas se muestra en abscisas los parámetros fractales y en ordenadas las cantidades de cometidas de delitos. Al igual que en las gráficas de los delitos de hurto, hay que tener cuidado con el posible efecto óptico en las gráficas mostradas; pues podría parecer que hay mucha desviación entre los datos de los delitos y las curvas, en contra del pequeño valor $1 - P_{CD}$, sin enbargo no hay tal desviación, la desviación es pequeña, pues el rango de la escala en abscisas es de 0.22 unidades mientras que los rango de escala en ordenadas es 3000, 800 y 1000 unidades. Igual que en las anteriores gráficas, no hemos puesto la misma escala en los ejes de las figuras para facilitar al lector la visualización de los datos y la curva. Observando el valor resaltado en negro de la tabla 2, además de la gráfica, muestra que casi no

hay diferencia entre la relación exponencial y potencial en el año 1998 para el delito de robo. Similarmente, el valor y la gráfica, muestran que hay poca diferencia entre la relación exponencial y lineal en el año 2001. Con lo cual podemos inferir de manera genérica la existencia de correlación exponencial a lo largo de todo el intervalo de tiempo tratado.

Finalmente, constatamos que hemos usado el Test estadístico de Durbin-Watson para verificar que efectivamente la serie de datos numéricos de los crímenes no poseen problemas de auto-correlación en las mencionadas correlaciones exponenciales.

6. CONCLUSIÓN

Los crímenes no producen cambios en la geometría del diseño urbano, no existe lazo de causalidad entre la variable dependiente –los crímenes– y la variable independiente –la geometría–. A priori no hay nada que afecte a la vez a la medida de la geometría urbana de Manhattan y al número de crímenes perpetrados por sus habitantes. Ambos eventos numéricos son a priori independientes y los procesos que los causan no están relacionados. En consecuencia, mostrar que existe una correlación entre ambos eventos es un descubrimiento no trivial y sustancial.

En este trabajo demostramos que efectivamente existe tal correlación y tal existencia es estadísticamente indiscutible. Además desde el punto de vista geométrico, esta relación, es una correlación exponencial la cual explica el 64% de los robos y el 43% de los hurtos cometidos en los años 2013, 2001 i 1998. Por esta razón, una pequeña variación en los valores de la medida del parámetro fractal del diseño urbano de Manhattan conlleva un gran incremento de los delitos.

Concluimos que: es relevante en los estudios de urbanismo tener en cuenta esta correlación para la mejoría de la calidad de vida y seguridad de las personas.

BIBLIOGRAFÍA

BATTY, MICHAEL Y LONGLEY, PAUL (1987). "Fractal-based description of urban form" en *Environment and Planning B: Planning and Design*. Nº 14, mayo 1987, pp. 123-134.

BECHHOEFER, JOHN. y BOVILL, CATHERINE. (1994). "Fractal Analysis of Traditional Housing in Amasya, Turkey" en *Traditional Settlements Working Paper Series*. Nº 61, enero 1994, pp. 1-21.

BIDDULPH, MIKE (2010). "Evaluating the English home zone initiatives" en *Journal of the American Planning Association.* Nº 76, marzo 2010, pp. 199-218.

BOVILL, CARL (2008). "The doric order as a fractal" en *Nexus Network Journal*. Nº 10, mayo 2008, pp. 283-290.

BROWN, CLIFFORD y WITSCHEY, WALTER (2003). "The fractal geometry of ancient Maya settlement" en *Journal of Archaeological Science*. Nº 30, diciembre 2003, pp. 1619-1632.

COOPER, JOHN (2003). "Fractal assessment of street-level skylines: a possible means of assessing and comparing character" en *Urban Morphology*. Nº 7, enero 2003, pp. 73-82.

DONOVAN, GEOFFRY y PRESTEMON, JEFFREY (2010). "The Effect of trees on crime in Portland, Oregon" en *Environment and Behavior*. Nº 41, octubre 2010, pp. 3-30.

GRIFFITH, DANIEL y LACH, SANDRA (2012). "Urban compression patterns: fractals and non-euclidean geometries, Inventory and prospect" en *Quaestiones Geographicae*. Nº31, mayo 2012, pp. 21-28.

Hinojosa, Moisés y Edgar, Martín (2001). "La rugosidad de las superficies: Topometría" en *Ingenierías.* Nº 4, abril 2001, pp. 27-33.

Khireddine, Mohamed (2004). "Fractal Structure of the Urban Objects" en *The international arab journal of information technology*. Nº 1, julio 2004, pp. 164-170.

Kim, Sang y Lee, Kyung (2004). "Fractal Structure of Streets in Seoul" en *Journal of the Korean Physical Society*. Nº 45, octubre 2004, pp. 845-847.

Kiselev, Valerij; Han, Kalus y Auer, Dorothee (2003). "Is the brain cortex a fractal?" en *Neuroimage*. Nº 20, septiembre 2003, pp. 1765-1774.

Mahiques, Miriam (2011). "Nagasaki along the years: An urban fractal analysis" en *Journal of Mathematical Modelling and Apllication*. Nº 1, octubre 2004, pp. 44-50.

Rodin, Vladimir y Rodina, Elena (2000). "The Fractal Dimension of Tokyo's Streets" en *Fractals*. Nº 8(4), septiembre 2000, pp. 413-418.

Samper, Albert y Herrera, Blas (2014). "The fractal pattern of the French Gothic cathedrals" en *Nexus Network Journal*. Nº 16, mayo 2014, pp. 251-271.

Shen, Guoqiang (2002). "Fractal dimension and fractal growth of urbanized areas" en *International Journal of Geographical Information Science*. Nº 16, noviembre 2002, pp.419-437.

Thompson, Catharine (2011). "Linking landscape and health: The recurring theme" en *Landscape and Urban Planning*. Nº 99, marzo 2011, pp. 187-195.

LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL EN LOS ENCABEZAMIENTOS DE FACTURAS, ENTRE 1880 Y 1915. UNA APROXIMACIÓN DESDE EL ARCHIVO DE LA EMPRESA FORJAS DE BUELNA (CANTABRIA)

Sara del Hoyo Maza
Universidad de Oviedo

1. El patrimonio documental de la industria

La Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español expone, en su artículo 49.1, que "se entiende por documento, (…) toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos"[1]. Esta definición, sumada a la que se incorpora a continuación, descubre y esclarece a la perfección cuáles son los materiales de trabajo que hemos examinado para la elaboración del presente estudio. Según la Carta de Nizhny Tagil sobre Patrimonio Industrial, aprobada por los delegados reunidos en la Asamblea Nacional del TICCIH, el 17 de julio de 2003 en Moscú,

> el patrimonio industrial se compone de los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico. Estos restos consisten en edificios y maquinaria, talleres, molinos y fábricas, minas y sitios para procesar y refinar, almacenes y depósitos, lugares donde se genera, se transmite y se usa energía, medios de transporte y toda su infraestructura, así como los sitios donde se desarrollan las actividades sociales relacionadas con la industria, tales como la vivienda, el culto religioso o la educación (TICCIH, 2003: sin paginar).

Uno de los ámbitos más frágiles del patrimonio industrial es el relacionado con sus testimonios documentales. Este se encuentra conformado por una heterogeneidad de materiales, entre los que pueden señalarse anuarios, anuncios publicitarios, boletines, catálogos, copiadores de cartas, etiquetas, facturas, fotografías, memorias, revistas y un largo etcétera. Su aglutinación ha sido tradicionalmente vinculada con el llamado archivo industrial o de empresa que, según José Andrés González Pedraza,

> es el conjunto de documentos recibidos y generados en el desarrollo de sus funciones por las sociedades mercantiles, necesarios para el cumplimiento de sus objetivos de producir, transformar y comercializar materias, bie-

[1] "Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español" en *Boletín Oficial del Estado*, nº 155, 29 de junio de 1985, p. 20.348. Disponible en https://www.boe.es/boe/dias/1985/06/29/pdfs/A20342-20352.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

> nes y servicios, para la defensa de sus intereses y para la configuración de una imagen de marca corporativa (González, 2009: 17).

El valor de todos estos bienes se exterioriza en dos niveles fundamentales: el del objeto en sí mismo y el de su interés y utilidad como fuente de estudio para el conocimiento y protección de otros elementos tales que fábricas, poblados obreros o castilletes mineros, entre otros. Sin embargo, se trata de un conjunto de objetos que ha sufrido un deterioro acelerado durante las últimas décadas, a causa de varias razones; las condiciones medioambientales en las que se desenvolvió la labor fabril y que también afectaron a los lugares en los que fueron depositados los documentos o el desinterés de las empresas y de los investigadores, son algunas de las causas que han llevado a la destrucción y/o el abandono de los mismos.

Hemos planteado el presente texto desde un doble y ambicioso deseo. En un ámbito de mayor concreción, interesa poner el acento sobre un legado de primera magnitud que, por desgracia, y en gran medida, se encuentra gravemente amenazado. En este sentido, la intención fundamental es presentar las facturas y otros documentos emanados de la actividad industrial como objetos de disfrute estético e intelectual y, a su vez, incidir en su importancia como fuente de recreación histórica. Además, de manera genérica, ansiamos reivindicar los múltiples valores (antropológico, estético, histórico, sociológico, etc.) del patrimonio industrial y la perentoria necesidad de promover políticas de protección y conservación, atendiendo muy especialmente al fomento de las prácticas investigativas en una realidad que se aleja.

2. Forjas de Buelna

La historia de esta empresa se remonta a 1867, año en el que se celebró la Exposición Universal de París. Hasta allí viajó un joven abogado de nombre José María Quijano, nacido el 16 de julio de 1843 en Los Corrales de Buelna, entonces una pequeña localidad asentada en el corazón de la provincia de Santander. A la vuelta de su periplo, el aún inexperto empresario empezó a plantearse la idea de que la fuerza motriz de uno de los molinos que había heredado, junto al río Besaya, podía servir para algo más que moler harina, máxime cuando los negocios harineros iniciaban su decadencia a consecuencia de los acontecimientos antillanos. Así, en 1873, dieron comienzo los primeros ensayos para la fabricación de las llamadas puntas de París. En poco tiempo, el primitivo utillaje, es decir, las cuatro máquinas compradas en Francia, fue creciendo y perfeccionándose, sucediendo lo mismo con el espacio dedicado al desenvolvimiento de la actividad industrial. Las continuas ampliaciones dieron como resultado el paulatino aumento del número de productos ofertados en el catálogo, del conjunto de operarios y operarias y de la cantidad de exportaciones e importaciones; la llegada a las instalaciones productivas de la electrificación, del teléfono, de modernos trenes de laminado y de hornos, entre otros muchos adelantos técnicos de la época.

José María Quijano falleció el 10 de julio de 1911. El abogado e industrial dejaba atrás cuatro núcleos fabriles a pleno rendimiento: las Forjas de Buelna, divididas en las fábricas de la Aldea, de arriba y de Lombera, en Los Corrales de Buelna, y la Sociedad Anónima del Hierro y del Acero de Santander Nueva Montaña, cuyas instalaciones se localizaban próximas a la capital de la provincia. Fruto de esta favorable coyuntura fue la decisión tomada por la viuda y los herederos de constituirse en sociedad anónima; el 3 de diciembre de 1914, en Los Corrales de Buelna, ante el notario del mismo pueblo, se fundó la Sociedad Anónima José María Quijano. Con un capital de dos millones de pesetas, repartido en cuatro mil acciones nominativas totalmente liberadas, su objetivo era

> la fabricación de hierro y acero moldeado y laminado, alambres de todas clases, puntas de París, tachuelas, es-

> pino artificial, muelles para muebles y otras manufacturas de alambres; explotar todas las industrias anejas de obtención de primeras materias complementarias y relacionadas con el negocio a que se refiere la fabricación; verificar las operaciones mercantiles necesarias para el sostenimiento de esta industria como también las que tiendan a la colocación, venta y realización de las materias por la misma elaboradas; explotación de cualquier otra empresa o negocio de carácter mercantil o industrial que a juicio del Consejo de Administración pueda resultar beneficioso a los intereses sociales[2].

Durante el periodo de tiempo que va desde, aproximadamente, 1880 a 1915, la correspondencia emitida y recibida desde Los Corrales de Buelna puede valorarse como ingente. Los contactos de Forjas de Buelna incluían clientes y proveedores de dentro y fuera de la provincia, sin obviar a aquellos extranjeros que surtían de materias primas a las fábricas corraliegas y, a la vez, se beneficiaban de la calidad y los precios de los productos elaborados en las mismas. Ciudades como Barcelona, Bilbao, Gijón, Santander o Valladolid, y países tales que Alemania, Francia e Inglaterra, son sólo algunos de los numerosos nombres que se anotaron en los sobres, paquetes y demás mercancías que arribaron a los establecimientos propiedad de José María Quijano.

Los remitentes y destinatarios de esta voluminosa correspondencia pertenecían a muy dispares sectores industriales. Las Forjas de Buelna proporcionaban carretes de alambre (estañado, galvanizado, recocido, etc.) y de espino artificial a las fábricas que producían enrejados y tejidos metálicos, por ejemplo; cadenas a talleres especializados en turbinas, calderas y máquinas de vapor; grapas, muelles, puntas (de cabeza cónica, perdida, etc.), tachuelas y un largo etcétera de productos derivados del hierro y el acero. A su vez, compraban tornillos y escarpias de acero Bessemer a los altos hornos vascos; levadura en envases de lata para su venta en el economato que guiaba la cooperativa de obreros, creada en 1892; libros rayados para llevar a cabo una minuciosa administración; chatarra y hierro viejo, pasta de papel e, incluso, máquinas enteras que se enviaban en piezas para, posteriormente, ser montadas en los talleres de destino. El tráfico de estos y muchos otros productos, que iban y venían dando respuesta a necesidades y requerimientos demandados por el vertiginoso ritmo fabril, es el motivo por el cual existen los documentos que pasamos a analizar a continuación.

3. La fábrica representada

Una de las primeras labores que ha de afrontar toda empresa es la de hallar una identidad propia y, más compleja aún, la de definir su imagen pública de forma inequívoca y permanente; es decir, interiorizar y exteriorizar el conjunto de caracteres que la concretan y diferencian de otras entidades similares. No cabe duda de que la imagen que transmite una compañía condiciona las valoraciones que sobre ella, ya sean positivas o negativas, pueden formular los potenciales clientes.

Los impresos comerciales han desempeñado, en este sentido, una función fundamental. Su objetivo expreso está relacionado con los propios del marketing y de la publicidad visual, esto es, el obtener el mayor número de apoyos económicos posibles, a través del incremento de las ventas y de la creación de sólidas y lucrativas relaciones comerciales. Asimismo, lo es también legitimar iconos de identidad que puedan ser valorados por el público, para propiciar el impacto favorable de los establecimientos y la difusión del prestigio social de los mismos (Morales, 2011: 136).

[2] Entrada correspondiente a la Sociedad Anónima José María Quijano, consultada en el Registro Mercantil de Santander (Cantabria), hoja número 625.

El progreso industrial y comercial, el perfeccionamiento de la contabilidad y el cada vez mayor y más estricto control mercantil, extendidos desde finales del siglo XIX, fueron tres de los factores principales que propiciaron la aparición y cada vez mayor importancia de las facturas, uno de los tipos de impresos comerciales más interesantes de cuantos documentos generaron las empresas en su actividad económica. En su configuración, se tuvo en cuenta la asociación de dos medios de comunicación diferentes: el lenguaje escrito y el lenguaje icónico. Así como el texto facilitaba datos utilizando un código fundamentado en el empleo de la lengua, "la ilustración era motivo de atracción plástica, tenía un carácter afectivo, iba dirigido a los sentidos y provocaba sentimientos en el receptor" (Lidón, 2005: 161).

La iconografía de la industria experimentó un auge extraordinario a partir de la aparición de la fotografía y el cinematógrafo. No obstante, ya con anterioridad, se habían utilizado otros medios de expresión plástica, como la pintura y el grabado, para plasmar la creciente predilección hacia las obras arquitectónicas y los avances científicos y técnicos (Klingender, 1983); buena muestra de ello fueron las revistas ilustradas, que se pusieron de moda durante el siglo XIX. Las propias compañías industriales no fueron ajenas a este interés por magnificar los logros del estimado y llamado progreso; la mayoría adoptó esta moda publicitaria, dado que otorgaba la posibilidad de que el público en general conociera su importancia a través de la impresión producida por la imagen de las instalaciones productivas. Así, no es de extrañar que, en este campo, la arquitectura industrial adquiriera protagonismo como tema, de ahí que sea posible utilizar la iconografía como fuente documental para el estudio del patrimonio industrial, con algunas salvedades, como será analizado a continuación.

Presentar un estudio detallado de las distintas técnicas de impresión utilizadas en este tipo de impresos a lo largo de las décadas (fotograbado, huecograbado, litografía, etc.) superaría los límites fijados para la redacción de este texto. Sin embargo, tiene lugar hacer una breve referencia a las industrias de artes gráficas y los diseñadores que llevaron a cabo estas composiciones. Así, aunque la identidad de los artífices de estos impresos haya quedado en muchas ocasiones en el anonimato, debe reconocerse su labor, extremadamente hábil y fundamentada siempre en la necesidad de que el mensaje visual fuera comprendido con rapidez por el cliente. Lo más habitual fue que sus marcas pudieran observarse en el margen inferior izquierdo del documento, o bien bajo la cabecera de las facturas. No obstante, en los ejemplos que han servido de objeto de estudio, en esta ocasión, son muy pocas las referencias localizadas; aparecen, por ejemplo, el nombre de firmas como la "Lit. A. Foruny" de Madrid, la "Imp. B. Arnaud" de Lyon, la "Samsot y Misse H^{S}" de Barcelona, la "M. Aldama" de Bilbao, la "B. A. Imp. M. Ledoux & Cía." de Burdeos o la "Imp. Editorial Barcelonesa S.A." de Barcelona.

De entre todas estas compañías, interesa resaltar una: la Imprimerie B. Arnaud. Fundada como taller de litografía en 1856 por Benoît Arnaud, en la rue des Capucins en Lyon, esta imprenta se especializó, muy rápidamente, en los impresos comerciales (folletos publicitarios, encabezamientos de cartas caligrafiadas e iluminadas, títulos bancarios, etc.); es considerada una de las imprentas francesas históricas más importantes, no en vano suministró materiales a las grandes marcas de todo el mundo, durante cerca de ciento treinta y cinco años, hasta 1990 cuando cerró sus puertas. Las fábricas corraliegas también se nutrieron de su producción a lo largo de varias décadas, demandando cajitas, postales, papel de carta de color marfil con el timbrado corporativo en verde, etc. Así, fruto de esa fluida correspondencia, se han localizado numerosas facturas en las que podemos contemplar la imponente imagen del establecimiento fabril en el que operaba la firma francesa.



Fig. 1 – Factura de B. Arnaud (Lyon) dirigida a José María Quijano (Los Corrales de Buelna), 4 de junio de 1909. Fuente: Archivo de Trefilerías Quijano S.A. – Grupo Celsa (Los Corrales de Buelna, Cantabria)

En general, la representación de la arquitectura industrial entre los años 1880 y 1915 fue concebida bajo cánones clásicos, sobre todo en lo que concierne al planteamiento formal, y de una más que notable austeridad ornamental, apoyada en la monocromía del documento. La repetición de una serie de convenciones la acerca más al espíritu artesanal que al meramente artístico, no en vano renuncia a cualquier ambición estética en favor de la efectividad de la comunicación. Dentro del documento, los perfiles constructivos se incorporan en el tercio superior, bien siguiendo la estructura compositiva simétrica del mismo, con una organización horizontal en torno a un eje, o bien asimétrica, desplazando el peso visual al extremo izquierdo también superior, fruto de la acumulación de diferentes mensajes; contados son los ejemplos de esta colección en los que la extensión del elemento iconográfico alcanza la mitad de la longitud en la factura o aparece en el lado derecho. Respecto a su desarrollo horizontal, lo más habitual es que no sobrepase la tercera parte del ancho del documento, cercano al formato DIN-A4 actual, aunque también hay modelos que se encuentran cercanos a coparlo completamente.

Pasemos a analizar los motivos incluidos en estas composiciones, es decir, la imagen de la arquitectura industrial en el papel, en los encabezamientos de las facturas. Las fábricas, emblemas por antonomasia de la industrialización, son las protagonistas indiscutibles de los diseños. Las naves seriadas se representan como ejemplos ordenados de producción en cadena; lejos de tratarse de un repertorio de espacios desestructurados, son reflejo de una existencia compleja, de una narración integrada por elementos de necesidad productiva dispuestos gracias a una lógica funcional. Formando parte de sus líneas quebradas, se alzan las chimeneas humeantes, otro de los elementos más representativos de la actividad fabril; su potencia visual rompe la horizontalidad que prima en unas composiciones dotadas de un contenido dinamismo. Otras arquitecturas, ingenios industriales y medios de transporte completan el cuadro, dentro de una sobriedad ornamental acusada que se deriva de la más estricta de las racionalidades como principio ordenador.

Desde un punto de vista elevado, utilizando las perspectivas caballera y cónica fundamentalmente, se advierten los volúmenes y acentuados perfiles que caracterizan a los complejos escenarios del trabajo. La gigantesca volumetría acapara un espacio ilimitado o limitado, según aparezca, o no, rodeado de cierres; muros, tapias y alambradas cercan las microciudades de producción, sin desdeñar las referencias visuales lejanas. Así, la cotidianeidad de la fábrica se refleja sobre una ciudad y un paisaje que han recogido los cambios producidos por la industrialización; el paisaje natural *versus* el paisaje humanizado, ambos patrimonios intrínsecos de una sociedad. Tal y como señala el arquitecto Iñaki Uriarte, "las fábricas singularizan por su emplazamiento el territorio, entendiendo y explicando el lugar donde se situaron" (Uriarte, 2005: 53).

Se trata, por tanto, de una particular visión idealizadora del mundo. Los diseñadores, animados e imbuidos de las directrices gráficas más punteras del momento, gracias a los álbumes y muestrarios que circulaban favoreciendo la difusión de modelos foráneos, utilizaron una serie de recursos de carácter descriptivo, a partir de una base más o menos sólida (Díaz, 2003: 207). De esta forma, tinglados e instalaciones fabriles se engrandecían y embellecían, siempre en función de los requerimientos del cliente; el bucólico paisaje anteriormente mencionado se estructuraba en un juego de desproporciones, con un número de chimeneas humeantes que no siempre se correspondía con la realidad. La idea de progreso quedaba plasmada gráficamente, en términos de dominio del territorio, cuya orografía era, incluso, más abierta y suave. Es, en esencia, el orgullo expresado a través del arte del dibujo y en un objeto de uso cotidiano.

Ejemplos notables, dentro de esta colección, hay varios; sin embargo, la limitación de espacio nos lleva a hacer una concisa selección. Por ejemplo, y en primer lugar, queremos destacar aquellas composiciones en las que el edificio aparece aislado, cuidadosamente estructurado como si de un monumento clásico se tratara. Tal es el diseño escogido para la representación de los establecimientos industriales de la firma Zubiría y Cía., ocupada en fabricar cartón y papel de paja en Alsasua (Navarra), en una factura de agosto de 1881; de la fábrica y almacén de curtidos Etchart y Zubeldia de Torrelavega, también en la misma fecha; de los talleres de maquinaría, calderería y fundición de Corcho Hijos, de Santander, en noviembre de 1897; de la fundición de hierro La Constancia en Ciudad Rodrigo, propiedad de Pedro G. Losada, en enero de 1908 o de la santanderina fábrica de cervezas de La Austriaca S.A., en diciembre de 1912. También en todos estos casos, el diseñador utilizaba una proyección en perspectiva que dotaba al conjunto de profundidad y recogía el volumen total de la construcción.



Fig. 2 – Factura de la fábrica y almacén de curtidos Etchart y Zubeldia (Torrelavega) dirigida a José María Quijano (Los Corrales de Buelna), 29 de agosto de 1881. Fuente: Archivo de Trefilerías Quijano S.A. – Grupo Celsa (Los Corrales de Buelna, Cantabria)

No se debe olvidar que las notas membretadas acreditaban, a través de todos los recursos disponibles (iconografía y *lettering*), el valor y la potencialidad de la empresa; su mayor o menor desarrollo en el espacio formal del documento, también en el real, era sinónimo de prestigio y de pujanza económica. Los ejemplos que presentan el edificio industrial inserto en una amplia panorámica paisajística, con un lujo de detalles nada desdeñable, son más habituales en aquellos encabezamientos comerciales extranjeros y, en España, aparecen a medida que nos acercamos a los últimos años del periodo descrito, porque se va admitiendo un incremento notable de los valores decorativos y comunicativos a imitación de los modelos foráneos. Así ocurre con los diseños de las empresas Dannemora Steel Works, de Sheffield, en una factura de octubre de 1909; de las Aciéries de Krefeld Société Anonyme, de Krefeld, en junio de 1910; de la Naxos-Union de Frankfurt, en diciembre de 1910; de la Turner Brothers de Rochdale, en febrero de 1913; de la vallisoletana fábrica de libros rayados, imprenta y litografía de L. Miñón, en una factura de marzo de 1913; de la John

Henry Andrew and Co. of Toledo Steel Works, de Sheffield, en mayo de 1913 o de Altos Hornos de Vizcaya S.A., de Bilbao, en septiembre de 1913.

Dentro de las vistas de interior, cabe señalar el encabezamiento de la factura de la compañía Juan Giralt Laporta, instalada en la barcelonesa calle Aribau 28, a día de la fecha de la factura, el 4 julio de 1913. En él, aparecen las vísceras de los grandes talleres de la marca, destinados a la decoración de porcelana y cristal y a la creación de aparatos químicos y farmacéuticos, así como de envases de todas clases para farmacias y droguerías. Acompañado de otros registros iconográficos (simbología alegórica, animalística, etc.), el trabajo se representa en sus diversas fases y procedimientos pasando el obrero a ser el protagonista de la acción; no cabe duda de que el diseñador quiso hacer partícipe al cliente de la agitada actividad que se desarrollaba en la factoría y hacerle sufridor, al mismo tiempo, del estruendo de la maquinaria.



Fig. 3 – Factura de Altos Hornos de Vizcaya S.A. (Bilbao) dirigida a José María Quijano (Los Corrales de Buelna), 29 de septiembre de 1913. Fuente: Archivo de Trefilerías Quijano S.A. – Grupo Celsa (Los Corrales de Buelna, Cantabria)



Fig. 4 – Factura de Juan Giralt Laporta (Barcelona) dirigida a José María Quijano (Los Corrales de Buelna), 4 de julio de 1913. Fuente: Archivo de Trefilerías Quijano S.A. – Grupo Celsa (Los Corrales de Buelna, Cantabria)

4. Conclusiones

Las cartas membretadas, concebidas generalmente sin propósitos artísticos, presentan composiciones pobladas de elementos de belleza involuntaria, cuya expresividad trae al presente recuerdos de una realidad remota, vertida en un mundo iconográfico nacido en talleres de imprenta y artes gráficas. Se trata, en esencia, y según las palabras del pintor Xabier Morrás, del "imaginario de una sociedad y una realidad histórica en el plano de lo pequeño, lo humilde, lo olvidado" (Astibia, 2009: 6).

Estos escaparates incorporaron numerosas vistas panorámicas de las instalaciones fabriles a modo de instantáneas fotográficas, como si se tratara de verdaderos muestrarios de arquitecturas industriales. De esta forma, se puede afirmar que los impresos comerciales, especialmente aquellos que incorporan registros icónicos, son un muy buen punto de partida para el rescate del patrimonio industrial. Las fuentes iconográficas, gracias a su evidencia representativa, constituyen herramientas fundamentales para ubicar la localización, las condiciones en las que se desenvolvía la actividad productiva y las características de los sitios industriales.

Bibliografía

Astibia Aierra, Humberto (2009). *Paisajes de papel y patrimonio de la Era industrial vasco-navarra*. Bilbao: BBK.

Bustamante Quijano, Ramón (1986). *José María Quijano: vida y obra de un hidalgo emprendedor*. Santander: Nueva Montaña Quijano.

Díaz González, Mª del Mar (2003). "Los timbrados corporativos (1900-1950): un ámbito de representación ideal y de proyección utópica del paisaje industrial y comercial" en Álvarez Areces, Miguel Ángel (coord.), *Estructuras y paisajes industriales. Proyectos socioculturales y turismo industrial*. Gijón: CICEES.

— (2004). *Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes (1900-1970)*. Gijón: Ediciones Trea S.L.

— (2007). *Las acciones y obligaciones del Archivo de HUNOSA. Composiciones formales y estética del trabajo (1833-1973)*. Oviedo: HUNOSA.

— (2015). "La poética de la minería en Asturias y su retórica, desde la influencia de las creaciones franco-belgas" en *Biblio 3w*. Vol. XX, nº 1.116, abril de 2015, pp. 1-26. Disponible en http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1116.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

González Pedraza, José Andrés (2009). *Los archivos de empresas. Qué son y cómo se tratan*. Gijón: Ediciones Trea S.L.

Hoyo Maza, Sara del (en prensa). "Dime qué anuncias y te diré quién eres: la Sociedad Anónima José María Quijano (décadas de 1920 y 1930)" en Álvarez Areces, Miguel Ángel (coord.), *El legado de la industria: archivos, bibliotecas, fototecas de empresa, reutilización de edificios histórico industriales para centros documentales. Actas de las XVII Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial*. Gijón: CICEES.

— (2012). *El industrial José María Quijano y su legado (1873-1950): de la fabricación de puntas de París a Nueva Montaña Quijano S.A.* Tesina de Licenciatura dirigida por la doctora Mª del Mar Díaz González. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.

Klingender, Francis D. (1983). *Arte y Revolución Industrial*. 1ª edición española. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Lidón Martínez, Concepción (2005). *La litografía industrial en el norte de España de 1800 a 1950. Aspectos históricos, estéticos y técnicos*. Gijón: Ediciones Trea S.L.

Morales Moreno, Humberto (2011). "Breve historia de la publicidad industrial en México. La provincia industrial de Puebla entre el antiguo régimen y la revolución: 1880-1920 (rescate de patrimonio industrial intangible)" en *Revista Labor & Engenho*. Vol. X, nº 1, 2011, pp. 126-144. Disponible en http://periodicos.bc.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/113/pdf_57 (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

Ruiz de Azúa, Josean (2013). "Trenes de papel" en *Revista Oarso*. Nº 48, 2013, pp. 21-29. Disponible en http://www.errenteria.net/es/ficheros/57_18446ess.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

Sobrino Simal, Julián (1999). "El paisaje, las máquinas y los hombres: la pintura como fuente de documentación social para la arqueología industrial" en *Artigrama*. Nº 14, 1999, pp. 65-78. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/pdf/14/3monografico/3.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

Ticcih (2003). *Carta de Nizhny Tagil sobre Patrimonio Industrial*. Moscú: ICOMOS. Disponible en http://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-sp.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

Uriarte Palacios, Iñaki (2005). "Euskal Herria, la industria fábrica del paisaje" en *Iez: Ingurugiroa eta zuzenbidea = Ambiente y derecho*. Nº 3, 2005, pp. 51-61. Disponible en http://www.eitelkartea.com/dokumentuak/2.kapitulua8.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

COLECTIVIDAD SOCIAL EXPANDIDA. LAS REDES URBANAS EN LAS PRACTICAS ARTÍSTICAS

Ricardo Iglesias García
Universidad de Barcelona

1. Lo expandido, lo paradigmático y lo emergente en la esfera artística

En 1978, la critica y teórica Rosalind Krauss publicó algunas reflexiones sobre la evolución de la escultura contemporánea con el título *La escultura en el campo expandido*. En el texto se defiende la posibilidad de creación de una escultura no formalista, donde la "peana" base conceptual y física de la construcción escultórica desaparezca, y donde la presencia corporal y material del objeto deje paso a presencias conectadas con la naturaleza y sus posibles evoluciones e incluso a elementos inmateriales. Frente al tradicionalismo purista del modernismo Krauss abría una brecha estética donde "la práctica –escultura– no se define en relación con un medio dado sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio (…) puede utilizarse" (Krauss, 2008: 72). Lo 'expandido' muestra las infinitas posibilidades de medios y fórmulas en la esfera estética, dependiendo directamente de su implicación en un mundo en continuo cambio, hibrido, global y emergente. De esta manera el concepto expandido ha entrado a formar parte de la teoría artística y a su posterior aplicación en muchas otras formas de comunicaciones epistemológicas. En la actualidad, y especialmente desde la aparición de las nuevas tecnologías, las ciudades y las expresiones artísticas que en ellas se producen se pueden inscribir perfectamente en sistemas de practicas expandidas. Ya no existe un "canon" o una "categoría" ideal y transcendental, sino unas formas de trabajo colectivas, interdependientes y, en algunos caos, emergentes. A finales del s. XX después de varias crisis y "muertes del arte", de múltiples manifiestos vanguardistas radicales, de formatos de arte autodestructivo y superación de perspectivas espaciales, de fusión de luz, color y forma, de la aparición de nuevos materiales y medios y de la desaparición del autor, y hasta del espectador, el concepto de categoría artística solo puede ser entendido en su maleabilidad infinita, en una elasticidad casi hacia lo incorporeo, donde al fin y al cabo, cualquier definición cultural puede extenderse teórica y estéticamente hasta incluir prácticamente cualquier cosa. La idea de hibridación absoluta en el sentido de creación "sin limites" se plantea como horizonte epistemológico, como nuevo paradigma.

En este sentido, se planean dos cuestiones fundamentales: la narratividad del lenguaje artístico, ahora asumida plenamente por la intencionalidad del propio artista/colectivo y el cuestionamiento del medio, trascendido (expandido, hibridizado,…) finalmente hacia la inmaterialidad de las actuaciones/presencias. Con respecto a la intencionalidad del sujeto artístico, podemos apuntar que su intervención se define dentro de un eclecticismo creativo absoluto, donde puede desarrollar diferentes pautas de trabajo, a nivel formal y conceptual. Con respecto a los medios, la autodelimitación y la contraposición de pares dicotómicos pintura/escultura, arquitectura/paisaje, real/virtual, carácter único/reproducibilidad, presencia/ausencia, materialidad/inmaterialidad, etc. deja de ser ontológica para dejar paso a posibilidades abiertas en términos culturales. "Se sigue, pues, que en el interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, y se sigue también que todo artista independiente podría ocupar con éxito cualquiera de las posiciones" (Krauss, 2008: 73).

Para el científico y filósofo Thomas Kuhn, el paradigma representa la instauración de un nuevo "sistema de reglas", de un "modelo universal explicativo", de una "metáfora del funcionamiento de las cosas", en lucha frente a un sistema anterior y caduco. Este enfrentamiento se realiza no en términos dialectitos y pactados, sino revolucionarios, con sus héroes y sus villanos, con sus poderosos y sus victimas y, casi siempre, con su final feliz, es decir, el reconocimiento por el resto de la comunidad científica, o en nuestro caso estético-social, del nuevo paradigma. "Realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica" (Kuhn, 1971: 13). Dentro del esta definición nos interesa situar el acento en la idea de "comunidad", para nuestros intereses, en su registro más amplio de social-emergente, como analizaremos más adelante. En cualquier caso, junto a esta idea de colectividad socio-artística, es necesario señalar (o recordar una vez más) las puntas de lanza que contribuyeron al cambio dogmático y al abandono de un pensamiento "moderno" y purista, encaminándose hacia el posmodernismo: Duchamp y sus *ready made*, Klein y sus *action painting*, las actuaciones performativas de los fluxus, los experimentos de arte y tecnología de E.A.T., o los cinetismos maquinicos de Tinguely y Schöffer, entre otros. Algunos de los proyectos más avanzados a nivel de máquina o de interacción podrían ser a la vez, los inicios, sino formales, si por lo menos visuales y conceptuales de las nuevas propuestas emergentes: series de cachivaches recogidos de la basura, sin ninguna relación entre si, que una vez unidos parecen formar parte de entidades más compactas, con un sentido de movilidad cercano la autonomía, entes de creación que se configuran sobre si mismos y producen una vitalidad improvisada más allá de la impartida por su propio creador, casi criaturas frankensteinianas.

A partir de la publicación en 1952 de los estudios realizados por Alan Turing sobre el concepto biológico de 'morfogénesis' o "la capacidad de todas las formas de vida de desarrollar cuerpos cada vez más complejos a partir de orígenes increíblemente simples" (Johnson, 2003: 15), diferentes investigadores y científicos comenzaron a plantear la posibilidad de extender estos principios biológicos, es decir, el desarrollo de organismos o estructuras complejas sin una dirección marcada o un plan maestro, a otros ámbitos de estudio científico como: química-matemática, sociobiología, tecno-informático… Lo que primero define estos procesos de emergencia, es la ausencia de un "marcapasos" y, por tanto, de una estructura fuertemente jerarquizada, con sus cadenas de mando y su estratificación de poder. Frente a la creencia generalizada, y reafirmada por nuestra propia historia, de la necesidad de cabezas visibles de gobierno

que organicen y generen acciones estructurales a todos los niveles para la continuidad de la propia especie, se presenta toda una teoría alternativa que puede dar respuestas y mostrar construcciones de funcionamiento optimo, y por tanto, viables en nuestro entono natural, humano y social. Los ejemplos clásicos son los estudios sobre las células del moho de la cebada, que mostraban la inexistencia de un comportamiento dirigido en la búsqueda de alimentos, y, por supuesto, los análisis de las comunidades de insectos sociales, la denominada inteligencia colectiva de los sistemas de colonia o la lógica del enjambre, cuyo organismo biológico total se construye independientemente de la intencionalidad de las hormigas individuales.

Pero, en las ultimas décadas los estudios sobre formas y sistemas emergentes han saltado desde las disciplinas de las biociencias y las matemáticas a prácticamente cualquier ámbito de conocimiento, convirtiéndose en un paradigma, no solo científico, sino también social. Los estudios posteriores de Marvin Minsky en las diferentes redes del cerebro humano y, especialmente para nuestro caso, de Jane Jacobs en la formación de los barrios urbanos, han servido para reafirmar la existencia de sistemas que "resuelven problemas recurriendo a masas de elementos relativamente no inteligentes en lugar de hacerlo recurriendo a un solo "brazo ejecutor inteligente" (Johnson, 2003: 19). Por lo tanto, podemos plantear nuevas estructuras de convivencia compleja ascendentes, y no exclusiva o necesariamente descendentes. Estos "organismos" extraen su inteligencia de las bases. En un lenguaje más técnico, son sistemas complejos de adaptación que despliegan conductas emergentes donde "el comportamiento de agentes individuales es menos importante que el sistema en su conjunto" (Johnson, 2003: 130). En el clásico *La ciudad en la historia* de Lewis Mumford, asistimos a un recorrido exhaustivo sobre el nacimiento y la estructuración de la ciudad a lo largo de los siglos, incidiendo en la jerarquía de poder que subyace en su desarrollo y evolución, pero, igualmente podemos leer entre líneas y encontrar justificaciones sobre formatos emergentes de construcción urbana. "La ciudad puede describirse como una estructura especialmente equipada para almacenar y transmitir los bienes de la civilización" (Mumford, 2014: 30). Como cualquier sistema emergente, es necesario analizar y estudiar la ciudad con su propio patrón evolutivo temporal. La configuración de los patrones transgeneracionales puede inducir a un cierto status quo social clasista y jerárquico, o a una ley de la inercia, e incluso a un posicionamiento geográfico de aprovechamiento de las materias y las energías, pero algunas veces, la distribución de los barrios y, en especial, su permanencia temporal no remiten a ninguna de estas justificaciones, sino más bien a un conjunto de variables y reglas sencillas que permiten la posibilidad de ejecución de redes de comunicación y autodistribución local no jerarquizadas.

2. ¿Arte emergente?

Curiosamente, en los últimos años la esfera artística ha utilizado y explotado el concepto de 'arte emergente', pero desde una perspectiva completamente diferente a lo expuesto previamente. El arte emergente (*Emerging Art*) viene generalmente asociado a dos aspectos, por un lado a la juventud, individualidad y rebeldía de acné de artistas, galerías y ciertas ferias internacionales y, por otro, a la valoración económica que estos "productos" pueden ofrecer. Al centrarse en la compra de 'arte joven' se puede obtener mayor rentabilidad con el transcurso de los años. En Artsy, definida como: *Discover, Research, and Collect the World's Best Art Online* (https://www.artsy.net/) existe una clasificación denominada *The Art Genome Project*, que consiste en un sistema de clasificación e interconexión de más de 1.000 conceptos o características (genes)

que incluye desde movimientos históricos a formatos materiales, conceptos de creación, etc. Por supuesto, dispone de una entrada de "arte emergente" como:

> A general category for contemporary artworks created after the year 2000 by contemporary artists under 40 years of age. In addition to younger artists and newer works, the category also includes artists who are relatively under-recognized but for the most part considered on the path to critical and/or market acceptance. While characteristically championed by smaller galleries and art fairs focused on younger artists, larger galleries and institutions regularly focus their energy on so-called emerging artists to define new styles and careers. (Artsy: website)

y de casi un infinito listado de artistas emergentes (agitados, que no mezclados con otros conceptos y etiquetas). Frente a esta falsa 'emergencia' se comienza a plantear su oposición como 'arte sumergente', centrado en sumergirse en procesos de creación colaborativos y sociales, lejos de la competencia y del estrellato impuesto por el formato institucional de compra/venta de obra de arte conducido por galerías y marchantes en una red centralizada de relaciones especulativas. Bajo la sombra de esta emergencia-sumergencia radical ha nacido en los últimos años muchos proyectos de redes colectivas translocales, transnacionales, transgeneracionales, transartisticas… como los "labs": livinglabs, medialabs, artlabs, labsurlab, fablabs, googlelab, futurelabs, los dorkbots, los "intermediae", los espacios coworking, proyectos que comienzan a tener un reconocimiento importante en los espacios de cultura contemporáneos como el MOMA y su gran exposición-investigación *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities* (2015), centrada el crecimiento de las megacitis y su impacto social, humano, económico, estructural, etc, un espacio abierto para que colaboradores en todo el mundo puedan compartir sus investigaciones; Intermediae Matadero y su *Los Madriles / Atlas de iniciativas vecinales*, una base de datos abierta para interacción social, o La Casa Encendida y sus conferencias, cursos y formación: *Madrid, Madrid, Madrid muchas veces Madrid*…

3. El Campo de Cebada. Arquitectura compartida popular

Sin duda uno de los mejores caso que ejemplifica lo analizado hasta ahora es el proyecto arquitectónico - social - transversal - artístico - conectado: *El Campo de Cebada*. Para ponernos en antecedentes, en 2009 el Ayuntamiento promovió un plan de recalificación del Mercado de la Cebada y del Polideportivo Municipal adyacente, que después de un proceso de demolición y reconstrucción pasarían a ser gestionados por entidades privadas. En agosto de ese mismo año, se derribó el polideportivo, pero el inicio de la crisis, la falta de compromiso político y la desaparición de inversores condujeron al olvido la nueva construcción. Durante dos años, en el casco histórico de la Latina, los vecinos han convivido con un enorme socavón de 5.500 metros cuadrados, hundido, rodeado por una valla opaca y sin planes de futuro. Después de una intervención artística que recuperaba el espacio y construía una "piscina" efímera con el reciclado de envases de plástico transparente, los residentes del barrio, asociaciones de vecinos, asociaciones de padres de centros educativos cercanos y diversos colectivos como Basurama o Zuloark plantearon su "ocupación" con el reto de darle un uso comunitario, bajo el nombre de "El Campo de Cebada". Inmediatamente se abrió una web informativa y de debate, y se comenzaron a celebrar reuniones para consensuar un escrito de peticiones y poder así negociar con el ayuntamiento. Después de numerosas dificultades burocráticas, en febrero de 2011 se firmó un acuerdo oficial, con el objetivo de promover todo tipo de actividades que fomentaran las relaciones sociales y que fueran propuestas, decididas y gestionadas bajo la responsabilidad de los propios vecinos. Desde



Fig. 1 – El Campo de Cebada. Madrid 2013. Fuente: Colectivo Basurama

entonces se ha creado un espacio vivo y en continua evolución, con sus problemáticas y sus enseñanzas. Se ha fabricado mobiliario y gradas con elementos reciclados, rincones "ajardinados móviles", espacios polivalentes para el deporte, zonas asamblearias, y creado un programa continuo de acciones conjuntas como talleres, actuaciones, charlas y conferencias, cine de autor, etc.

El proyecto representa una estructura emergente, donde la ausencia de "marcapasos" autoritarios muestra una autoorganización, una informalidad espontánea, que desafía las vías reglamentarias y se compromete con la transparencia, la participación y la inclusión social. Frente a una cierta burocratización del espacio público, dependiente de las aportaciones económicas puntuales y tomado por las necesidades políticas del momento, se presenta un programa, donde el uso ha sido generado por las propias necesidades del barrio. La agenda y los contenidos, no son impuestos por agentes culturales, muchas veces desconocedores de las carencias reales, sino que nacen del consenso comunal y exhibibe la vitalidad de una "plaza recuperada", un espacio que ha reconquistado su sentido como zona comunal, donde los diferentes sujetos sociales pueden reunirse y desde las diferencias buscar consensos de actuación. Obviamente, como cualquier entidad/ser vivo, el desarrollo de El Campo de Cebada ha tenido sus momentos de crisis, pero el ímpetu de su gente, el conocimiento de su entorno y la transparencia ha posibilitado la superación y la generación de nuevas líneas de actuación constructivas.

Este enorme trabajo ha sido recompensado con diferentes premios y reconocimientos como el Golden Nica (2013) máximo galardón en la categoría de comunidades digitales entregado por el Festival Arts Electronica. Como indica Leila Nachawati, una de los componentes del jurado: "En el contexto de crisis de representación democrática de los últimos años, desde el jurado hemos

querido premiar a los movimientos, creadores y colaboradores que buscan los puntos en común y la definición moderna de los bienes comunes. Hemos buscado nuevas tendencias en el ámbito del activismo y la participación partiendo de necesidades locales y de la promoción de una ciudadanía activa."; o seleccionado como uno de los proyectos ganadores del 'Premio de la Bienal Española' de la XII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (2013), en palabras de la propia bienal:

> (…) la aparición de proyectos basados en estrategias de carácter social y participativa llevados a cabo por jóvenes colectivos profesionales. Tal vez sea esta última una de las características reseñables respecto a anteriores convocatorias. Responde a circunstancias no solo locales y conyunturales, sino también a movimientos globales presentes en otros países que cuestionan los modos tradicionales de producción y de organización del trabajo profesional, planteando actuaciones surgidas desde la sociedad civil -"bottom up"- frente al modelo hasta ahora prevalente de proyectos promovidos por las administraciones, instituciones o clientes privados (XII-BEAU: website).

Por último, apuntar dos cuestiones principales: la primera, la existencia de un aprovechamiento socio-artístico del espacio, entendiendo que el 'arte' no solo es una cosa que se puede colgar en una pared o colocar sobre una peana, sino una disposición estética en la creación de un espacio conjunto de trabajo, una búsqueda de soluciones a nivel creativo que responden a necesidades concretas a nivel social. En este sentido, la multitud de *graffitis* que cubren las paredes y las vallas, o los carteles decorareivindicativos definen y defienden los principios y los objetivos del propio espacio, lo mismo que los "cajones verdes-ajardinados" o la reutilización de materiales para la creación de mobiliario urbano alternativo… La segunda, la valiente propuesta ha sido creada por (y a la vez, ha creado y continua, creando) una colectividad social expandida, un ejemplo de trabajo en red y en la calle de retroalimentación continua, introduciendo o posibilitando visiones de futuro para su realidad actual, y para otras realidades-espacios locales en la ciudad, en el campo, en el pueblo, dentro de un mismo edificio de vecinos, en una escuela pública, o en… Sin duda, El Campo de Cebada es un valioso precedente, y no el único, que puede reproducirse por doquier en una época tan llena de proyectos encallados en la inviabilidad.

4. IDENSITAT. Formatos artísticos de creación socio-espacial

> …entendiendo la creación como proceso de trabajo vinculado a un espacio, a un contexto concreto, y proponiendo mecanismos de implicación en el ámbito social (IDENSITAT, web).

Desde sus inicios en 1999, IDENSITAT se ha presentado como un proyecto artístico expandido, como formato de experimentación sobre los territorios espacio-temporal-social mediante procesos creativos. "Un sistema que (…) se fundamenta en dinámicas colaborativas con el fin de poner en relación la práctica artística contemporánea con otras disciplinas, desarrollando mecanismos conectables a determinadas órbitas del espacio social" (IDENSITAT, web). El objetivo definido en su website: 'experimentar con el lugar para transformar las prácticas artísticas, y experimentar con las prácticas artísticas para transformar el lugar', reivindica las oportunidades de transformación conjunta y de intervención sobre el espacio (y en el transcurrir del tiempo) que las actuaciones de los colectivos sociales y artísticos pueden generar en nuestros entornos urbanos. Claramente, existe una "estructura marco" que mueve y promueve las diferentes intervenciones, pero más que dirigir, lo que hace es desaparecer para que los encuentros entre las necesidades sociales y las propuestas estéticas, más o menos acertadas, más o menos ingeniosas, más o menos hilarantes, se puedan pro-

ducir y ejecutar. En este sentido, IDENSITAT podría ser mejor considerado como las condiciones climáticas ideales para el surgimiento de iniciativas, al igual que son necesarias unas condiciones climáticas idóneas para que las células del musgo del moho, el primer representante de sistemas emergentes, puedan existir. Su forma de actuación es libre, itinerante, comunicativa, colaborativa, generadora de redes y de espacios de encuentro.

Durante estos años, su 'entorno urbano' de intervención ha ido variando, expandiéndose y contrayéndose, ampliándose sobre otras ciudades, desde su inicial Calaf hasta casi convertirse en un espacio abierto de acción sobre la globalidad, manteniendo al mismo tiempo un interés critico y especifico en 'el barrio'. IDENSITAT realiza cada año una convocatoria pública internacional de proyectos que puedan in situ incidir en dinámicas sociales. En este sentido, la multiparticipación de artistas locales e internacionales, nos permite hablar de una incidencia global y local simultáneamente. Muchos de los experimentos iniciados e inspirados en el territorio propio son rápidamente ampliados en otros ámbitos urbanos, creándose complejas redes para compartir información, experiencias, conocimientos… parecen como las feromonas de las insectos sociales, que flotan en el aire y trasfieren continuamente valiosa información a todos los colectivos.

Una visita rápida al sitio, pone de manifiesto el amplio recorrido realizado hasta ahora, con especial interés en los proyectos ya realizados y los resultados obtenidos como *Bairro SP.02* (2010) realizado en diferentes localizaciones urbanas catalanas, con la interrelación de la creatividad social, la acción colectiva y las prácticas artísticas y posteriormente continuado en la residencia de proyectos en Bom Retiro, São Paulo (2011). Estas propuestas dieron lugar a una serie de micro-proyectos y procesos con la intención de dar visibilidad a las cuestiones específicas del territorio como el multiculturalismo, las transformaciones urbanas y sociales; o las múltiples experiencias de *traslocalizaciones* que "afrontan los flujos de la movilidad contemporánea en interacción con sitios concretos de varias ciudades. Fenómenos de carácter global como son el turismo, la migración o los desplazamientos por cuestiones laborales, son tratados mediante proyectos contextualizados, que promueven un abanico de opciones y



Fig. 2 – Dispositivos in/out. Proyecto de Idensitat en colaboración con Makea, Recreant Cruïlles y Máster en Diseño y Espacio Público de Elisava, para Espai Germanetes. Barcelona 2012. Fuente: Xavier Gil



Fig. 3 – Exposición de Dispositivos Móviles. Barcelona 2012. Proyecto de Idensitat en el marco del festival de arquitectura eme3. Fuente: Xavier Gil

formas de actuar" (Idensitat, web). Por desgracias esta presentación no permite analizar en detalle los numerosos proyectos realizados bajo las condiciones climáticas ideales de IDENSITAT, pero su ejemplo, su empeño y su presencia viva se pueden visualizar en su web.

5. Redes aumentadas, visualización social en la tecnoesfera artística.

Sin duda, la nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TCI) han revolucionado nuestras formas de convivencia social, de entender nuestro entorno urbano y, por supuesto, de visualizar las implicaciones artísticas que en estos entornos se están produciendo. Una de los desarrollos que más impulso a tomado en los últimos años gracias a la implementación masiva de los teléfono de tercera y cuarta generación (smartphones) es la realidad aumentada (RA). Se entiende por RA según Wikipedia:

> Una visión a través de un dispositivo tecnológico, directa o indirecta, de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real. Consiste en un conjunto de dispositivos que añaden información virtual a la información física ya existente, es decir, añadir una parte sintética virtual a lo real. (Wilipedia: website)

Dicho de otra manera, la posibilidad de visualizar en tiempo real, desde una cámara de teléfono, desde un casco-visor, desde una cámara de vídeo o de fotografía conectada a un circuito cerrado, de objetos, mapas, imágenes, vídeos, sonidos o cualquier otro elemento colocado en la red y anclado a unas coordenadas espaciales, una superposición instantánea de elementos virtuales sobre elementos reales para conseguir una ampliación del mundo real. En los siguientes ejemplos, las iniciativas parece que surgen de individualidades, pero el sentido social y crítico de las mismas y las posibilidades abiertas de construcción que ofrecen en su uso por parte

de los sujetos y colectivos, nos permite estudiarlas como ejemplos de sistemas expandidos construidos sobre los márgenes de la ciudadanía. En este sentido, se presentan los trabajos *La historia del arte sin nombres* (de Jesús Galdón), *The Artvertiser* (de Julian Oliver) y las experiencias *Observatorio* (de Clara Boj y Diego Diaz).

5.1. La historia del arte sin nombres

Como aparece en la página web, la propuesta surge "con la intención de desarrollar un debate entorno a un juego de reflexiones sobre el arte, sobre su historia, sobre las estructuras que lo sustentan y sobre su magnitud social" (*Historia de arte sin nombres: website).* De una manera muy gráfica, el proyecto despliega una serie de leyendas-juegos de palabras-reflexiones virtuales sobre espacios públicos reales, de ámbito cultural o no. Estas leyendas se encuentran inscritas en 10 filacterias de diferentes colores. Desde cualquier smartphone o tablet 3G que disponga de la aplicación *layar*, se puede desplegar el operativo "historiadelartesinnombres" y ver en tiempo real las diferentes filacterias posicionadas sobre la ciudad. El elemento participativo es fundamental, ya que se invita a todo el mundo a realizar una colaboración personalizada de una nueva frase desde el blog del proyecto, desde su Facebook o desde twiter.

En el blog no aparece el autor del trabajo, solo el concepto, el funcionamiento, la posibilidad de descarga del programa layar, las visualizaciones de las filacterias, las diferentes intervenciones públicas realizadas en Barcelona, Valencia, Madrid, Manresa, Weimar, Kassel, Girona y su posicionamiento en un googlemap. El proyecto se presenta como anónimo, y se construye desde las intervenciones que van aportando los usuarios. Una red colectiva virtual que se genera sobre los muros de los monumentales espacios culturales de nuestras ciudades, una toma de conciencia y denuncia sobre los grandes nombres que se encierran en sus salas (por cuya visita es necesario pagar) y una reivindicación por todos aquellos que no pasaron a las páginas de la historia, pero que la construyeron con su esfuerzo. Ya no se trata de una historia del arte, sino una historia de la cultura universal, en la cual la demarcación y la estructuración en segmentaciones se diluyen y la mirada del arte se convierte en transparente y transversal.

5.2. The Artvertiser

Entre anuncio y obra de arte, *The artvertiser* pone el acento crítico en la utilización de las plazas y los centros de las ciudades como espacios privados para anuncios de productos. Un paseo por la Puerta del Sol o Callao en Madrid, el Times Square en Nueva York, de Shibuya en Tokio o cualquier otra gran emplazamiento urbano nos sitúa en medio de una confluencia y un bombardeo de anuncios publicitarios. El proyecto propone la recuperación artística de estos espacios a través de la RA. Un dispositivo permite transformar el reclamo en un lienzo virtual donde visualizar propuestas estéticas, imágenes o vídeos



Fig. 4 – Plaza Callao. Madrid 2010. Fuente: Julian Oliver

de artistas, o fotos obtenidas en Flickr, preseleccionadas por el programa y, a la vez, como espacio feedback de los usuarios. Se invita a los peatones a crear y a disfrutar de exposiciones itinerantes y fugaces, donde internet se presenta como un mecanismo de redistribución para zonas urbanas de densa colonización privada visual y re-utilizarlas como zonas comunes de exhibición para el arte.

5.3. Observatorio

El objetivo del proyecto *Observatorio* tiene ciertamente bastante complejidad tecnológica: la exploración de una pequeña franja del espectro radioléctrico, el espacio de las redes inalámbricas, el espacio wifi para su visualización sobre los barrios de la ciudad. A través de un dispositivo especial de observación, como si fuese un telescopio, se pueden descubrir, localizar y visualizar este tipo de redes. No es RA, sino un cierto desenmascaramiento del uso de las redes invisibles que atraviesan los espacios públicos. Los datos obtenidos permiten el conocimiento de distintos contextos urbanos: el análisis del número de redes, su localización en la ciudad, su status abierto o cerrado, de acceso público o uso restringido, etc.

6. Conclusiones

Después de analizar estos pocos ejemplos, se puede confirmar una tendencia emergente en lo social y artístico desde sus actuaciones públicas en los espacios urbanos (físicos y virtuales). El desarrollo de las ciudades actuales implica necesariamente su replanteamiento a todos los niveles, desde las propias estructuras arquitectónicas a la creación de redes de telecomunicación, pasando por las infraestructuras de movilidad y energía o la (re)utilización de los espacios públicos. Es preocupante la estricta regulación que desde la Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones (CMT) –y el interés de empresas de telecomunicaciones– se ha impuesto a la oferta gratuita de wi-fi desde los ayuntamientos, o el conocido impuesto del sol, incluyendo la imposibilidad de acumular la energía en baterías para su reutilización en los picos de mayor consumo (balance neto).

La aplicación o construcción de "ciudades inteligentes" o "*smart city*" no se puede entender solo como una invasión de dispositivos electrónicos, un elemento de marketing o una generación de redes virtuales para complacencia de ciertos ámbitos económicos-empresariales, sino en una gobernanza participativa real, donde se promuevan espacios de dialogo constructivo y se busquen soluciones sociales a problemas presentes de sostenibilidad y convivencia.

Bibliografía

Blackwell, A; Budey, J. (eds.) (2005). *Unboxed: Engagements in Social Space*. YYZ Books

Barbancho, J. R. (2009) *El arte actual en el campo expandido. La hibridación de los géneros.* Disponible en http://juanramonbarbancho.blogspot.com.es/2009/10/el-arte-actual-en-el-campo-expandido-la.html (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Jane Jacobs, J. (2011) *Muerte y vida en las grandes ciudades.* Madrid: Capitán Swing Libros.

Jonhson, S. (2003) *Sistemas emergentes. O qué tiene en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Madrid: Turner.

Krauss, R. (2008). "La escultura en el campo expandido" en Foster, H. (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Kuhn, T. S. (1971) *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Mumford, L. (2014) *La ciudad en la historia. Sus Orígenes, Transformaciones y Perspectivas*. Logroño: Pepitas de calabaza.

Publicspace: El Campo de cebada. Disponible en http://www.publicspace.org/es/obras/g362-el-campo-de-cebada (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de Historia de arte sin nombres. Disponible en https://historiadelartesinnombres.wordpress.com/about (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de IDENSITAT. Disponible en http://idensitat.net/es/ (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de Los Madriles / Atlas de iniciativas vecinales. Disponible en http://losmadriles.org/ http://intermediae.es/project/intermediae/blog/los_madriles__atlas_de_iniciativas_vecinales_inauguracion_jueves_17_de_septiembre_a_las_1930_h (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de Madrid, Madrid, Madrid muchas veces Madrid. Disponible en http://www.lacasaencendida.es/es/eventos/madrid-madrid-madrid-muchas-veces-madrid-4789 (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de Observatorio. Disponible en http://www.lalalab.org/observatorio/ (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de The Artvertiser. Disponible en http://theartvertiser.com/ (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities. Disponible en http://uneven-growth.moma.org/

Página oficial del XIIBEAU. Fallo del Jurado. Disponible en http://www.fomento.es/NR/rdonlyres/7DE8F743-4F37-46D5-A2AA-BA3B90D66E87/118727/XIIBEAUfallodelJurado.pdf (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

KING VIDOR O EL TRATAMIENTO URBANO EN EL CINE COMO METÁFORA DE UNA EVOLUCIÓN IDEOLÓGICA

Ricardo Jimeno Aranda
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción. King Vidor: trayectoria y evolución

La trayectoria como biográfica y profesional de King Vidor (1894-1982) se confunde en la práctica con la del inicio y desarrollo de la Historia del Cine americano. Como muchos otros pioneros y colegas de generación, John Ford, Raoul Walsh, Vidor se quedó fascinado con el medio de niño, asistiendo a las primeras proyecciones de películas en los albores del siglo XX, cuando la exhibición pública tenía todavía un carácter de espectáculo de feria o de acontecimiento:

> La primera película que vi fue Viaje a la luna (Le voyage dans la lune, 1902). La proyección en la Grand Opera House de Galveston cuando yo tenía unos quince años. No sabía que Georges Méliès la había filmado en París hacía siete u ocho años. Me senté con un par de amigos y empezamos a hablar a acerca de cómo se hacía una película (Vidor, 2003, 15-16).

Posteriormente, Vidor, como tantos otros, comenzó su carrera dentro de la industria desde empeños menores (comenzó siendo proyeccionista) hasta terminar dirigiendo en 1913 su primer film, noticiero local sobre un huracán en su localidad de nacimiento: *Hurricane in Galveston*. Durante la década de los diez continuó realizando filmes de un solo rollo, y colaboró en cometidos de actor y ayudante con el padre del cine americano, David Wark Griffith. Al final de la década, comenzó a rodar títulos de mayor duración y en la década de los veinte, se encumbró con títulos como *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925) o *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), que le situaron como uno de los principales directores dentro del entramado industrial del periodo clásico de Hollywood, lo que le permitió escoger los proyectos que quería realizar. En los años treinta, se destacó como un cineasta versátil, especializándose en melodramas con contenido social, hasta que progresivamente, en los años siguientes, alternó grandes producciones a sueldo de *majors* como Metro-Goldwyn-Mayer o Warner Bros., con trabajos en productoras independientes, e incluso proyectos filmados en el extranjero, como uno de los cantos del cisne de su filmografía: *Guerra y paz* (*War and Peace*, 1956), protagonizada por Audrey Hepburn y Henry Fonda. Su retiro al final de la década

de los cincuenta coincide con el ocaso del periodo clásico, y el surgimiento de la modernidad cinematográfica, que él mismo –tanto en un aspecto formal como temático– había contribuido a alumbrar, gracias a su iniciativa a la hora de plantear atrevidas soluciones de montaje y puesta en escena, y por su permanente visión avanzada en el tratamiento de temáticas siempre en el límite de los parámetros establecidos por la censura.

En este sentido, una de las constantes temáticas en la obra de Vidor es su mirada sobre el hombre medio americano y su preocupación por el contexto social de su época. El director, en sintonía con la evolución sociopolítica de su país, acusa una evolución concreta que parte de un enfoque social intenso, en el que las películas se erigen en manifestación de la historia colectiva de los Estados Unidos. Sus citadas obras *El gran desfile*, que narra las experiencias de un soldado en la Primera Guerra Mundial y las consecuencias posteriores; y el filme objeto de nuestro análisis *Y el mundo marcha*; a las que habría que añadir *La calle* (*Street Scene*, 1931) y *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934), muestran, a través de casos particulares, diversas situaciones que reflejan la experiencia colectiva americana en la Gran Guerra, la postguerra, el boom capitalista de los años veinte, y la Gran Depresión. Esta visión sufre un notable cambio a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando la obra de Vidor plantea una enfoque de confrontación entre los individuos (tratados como héroes inconformistas) y el colectivo social, que se ve como una amenaza. Es el caso de filmes como *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946); *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry*, 1952); *La pradera sin ley* (*Man Without Star*, 1955) y muy especialmente *El manantial* (*The Fountainhead*, 1949).

En muchos de estos casos, la ciudad y el espacio urbano actúan no solo como escenario general en el que se sitúan los conflictos, sino como una metáfora absoluta de la idea de integración del individuo, cuyo significado se extrae a través de una puesta en escena muy consciente por parte del director. Nuestro artículo se centrará en el análisis singular y la comparación de los dos casos más ejemplares de esta idea: *Y el mundo marcha*, perteneciente a la primera etapa; y *El manantial*, que se inscribe en el periodo de madurez del cineasta.

2. LA MASA URBANA EN EL CAPITALISMO. *Y EL MUNDO MARCHA* (*THE CROWD*, 1928)

2.1. Contexto del film y sinopsis

Y el mundo marcha, estrenada en 1928, es un hito del cine americano, que revela un punto de inflexión contextual como epítome cinematográfico de un periodo. Tras el éxito de *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), King Vidor tuvo la libertad suficiente para plantear al estudios una obra de temática atípica, muy alejada de los estándares habituales del patrón hollywoodiense (Vidor, 2003: 137), y emplear en ella un gran presupuesto con el apoyo del productor ejecutivo estrella de la Metro Goldwyn Mayer, Irving G. Thalberg. Los productores de Hollywood apostaban por incidir en la idea de la fábrica de sueños, generando obras que potenciasen la capacidad de ensoñación del público para atraer espectadores en masa. Frente a la supremacía de los ambientes glamurosos o exóticos que apuntalasen ese objetivo, Vidor propuso una historia común que actuase como reflejo especular del hombre medio americano y anónimo. Siguiendo esta idea, Vidor renunció a utilizar una estrella consolidada como protagonista, y recurrió a un extra desconocido para incorporar el papel principal (Vidor, 2003: 138-143). Este anonimato buscado por el director (también co-guionista del film junto con John V.A. Weaver) es fundamental como vía para establecer la correlación entre personajes, escenario social –la gran ciudad, en este caso Nueva York– y sociedad.

La historia, escrita por Vidor en tres días, se centra en la vida de John (James Murray), un oficinista de Nueva York, que trata de progresar socialmente. La película va incidiendo en los momentos fundamentales de su biografía: su nacimiento, la muerte de su padre, su establecimiento en Nueva York, su boda con Mary (Eleanor Boardman), una joven parecida a él, el nacimiento de sus hijos, la muerte de uno de ellos en un accidente, la pérdida de su empleo y la búsqueda de uno nuevo que está a punto de costarle su felicidad familiar. Todo queda integrado de modo permanente como muestra de la lucha por la vida de un ciudadano medio en un gran engranaje urbano.

2.2. La singularización narrativa del individuo como muestra de un colectivo

La voluntad del cineasta es desde un primer momento combinar un estilo de narración épico –que se inicia en 1900, con el nacimiento del protagonista el día 4 de julio (día de la fiesta nacional estadounidense) y que culmina en el momento de realización del film (1928)– pero que, en vez de plasmar los hechos históricos a modo de gran crónica, se centre en la vida normal de un individuo. En este sentido, la propia denominación de los personajes protagonistas (John y Mary), responde a la voluntad de preservar ese anonimato social, de singularizarlos narrativamente, únicamente con el fin de hacerlos constituir una muestra de un colectivo homogéneo: la clase media y trabajadora americana. No obstante, el hecho de que John nazca en un día señalado como símbolo nacional pretende que la singularización de esa muestra adquiera un aspecto simbólico, trascendente.

Una vez que la acción ha avanzado hasta 1912, el planteamiento sigue jugando con la paradoja irónica que se produce entre esa singularización del personaje y su integración en la masa social –a fin de cuentas, el título original del filme, *The Crowd*, es eso "la masa, la multitud"–. El protagonista, ahora un niño de 12 años, fantasea con otro grupo de niños sobre lo que les depara el futuro. Ante las ideas de los demás, que tienen muy clara su profesión, él simplemente explica que su padre le ha dicho que será alguien importante; una aspiración en la que tanto el personaje como la narración omnisciente incidirán durante toda la película. A partir de este planteamiento, Vidor juega con la expectativa primaria del espectador y plantea la posibilidad (para luego negarla) de que lo que va a narrar en el filme es la vida de un personaje excepcional –de hecho, el propio intertítulo explica que las aficiones del niño son las mismas que las de dos presidentes americanos, Washington y Lincoln–. La secuencia se cierra rápidamente con la llegada de una ambulancia, y con la subsiguiente muerte del padre. En menos de dos minutos de película, el cineasta ya ha planteado la tesis del filme, que conjuga una narración temporal lineal –la biografía de un personaje–, con los hitos cíclicos de la vida común como el nacimiento (en este caso del protagonista; como luego ocurrirá con sus dos hijos) y la muerte (en este caso del padre; posteriormente de uno de los hijos).

Estos puntos definitorios de la vida del personaje se repiten progresivamente a lo largo de la trama, siempre con el escenario vertiginoso de la gran ciudad (Nueva York) como fondo[1]. Dentro de la voluntad de Vidor de hacer un retrato del colectivo a través de un ejemplo de laboratorio (el protagonista de la narración), las vías de singula-

[1] De hecho, la banda sonora del film –planteada con mucha posterioridad a su estreno como en otros films mudos–, compuesta por Carl Davis con motivo de la restauración del film en 1981, tiene como base la sinfonía *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, siempre asociada al movimiento de una gran ciudad.

rización de los individuos en la multitud son precisamente los momentos fundacionales o finales: el nacimiento y la muerte. Como recuerda Miguel Ángel Palomo (2009: 4) el lema comercial del filme en su época (y uno de los intertítulos que prologan uno de los episodios en la película) fue precisamente "La multitud siempre ríe contigo, pero solo llora un día por ti". No es extraño en este sentido que Vidor recurra siempre a una idea similar al narrar estos pasajes. Por ejemplo, al comienzo de la película, cuando muere el padre, el director sitúa a los camilleros con el cadáver avanzando en perspectiva hacia la cámara, mientras al fondo (en profundidad de campo) se puede observar un grupo (una pequeña masa) de familiares, amigos y vecinos anónimos, de los que emergerá el niño protagonista. Del mismo modo, pasado el ecuador del filme, cuando la hija pequeña del protagonista es atropellada en la calle, este recoge el cuerpo y avanza hacia la cámara dejando atrás un grupo de curiosos. En este sentido, Vidor dibuja físicamente esa singularización de los personajes respecto de la masa, haciéndola coincidir con determinados momentos trascendentes.

En este sentido el film abunda de modo continuo en la confrontación entre el protagonista y la masa a lo largo de las diversas estampas que componen el film y que van estableciendo un fresco de la vida cotidiana de esa clase media, a través de sus hitos principales: el trabajo, el amor (planteado durante una cita con una chica en una feria), el matrimonio, el nacimiento del primer hijo, etc. Vidor plantea una sucesión de metáforas visuales que no tienen tanto un contenido psicológico como un cometido natural de plantear la narración y su discurso.

En el cine mudo frente al sonoro, la manera de trasladar la información narrativa y la simbólica es muchas veces la misma: una metáfora visual. De esta manera, Vidor no solo está planteando esa fórmula para explicar con económica narrativa y talento artístico la historia del personajes, sino que está estableciendo su tesis de ida y vuelta, es decir la confusión del personaje en la masa, y la extracción posterior de ese mismo personaje del colectivo para poder analizarlo, procurando casi un método analítico científico.

No obstante, la complejidad de Vidor va más allá de utilizar a los personajes como simples contenedores de una idea o como ilustraciones mecánicas de un colectivo. En secuencias como la de la primera noche de recién casados en el tren, Vidor introduce la singularización emocional y humanista de sus personajes, aportándoles rasgos propios y situándoles en una intimidad dramática (connotada con diversas pinceladas de humor, en línea siempre con la elipsis). Incluso va más allá y plantea, en una de sus constantes como autor, la expresión de la pasión y del romanticismo –en este caso en positivo frente a obras posteriores como *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946) o *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry*, 1952)– a través de símbolos visuales, encadenando el fundido sobre los amantes en el compartimento del tren, con unas escenas sostenidas de los torrentes de agua de las Cataratas del Niágara, destino de los personajes.

De esta forma, Vidor no se limita a introducir una tesis discursiva sobre un planteamiento argumental, sino que opera en diversos ángulos, aportando al caso de análisis que ha escogido para trasladar su discurso, una humanización específica, pero al mismo tiempo ambivalente o extensible al colectivo que quiere retratar, al utilizar elementos o situaciones sencillas con las que cualquier espectador medio pueda sentirse identificado.

2.3. El individuo en la masa. La ciudad como colmena

El escenario en el que se produce la interacción del individuo con la masa es un entorno urbano visto como un engranaje en perpetuo movimiento. La ciudad de Nueva York no es tanto un personaje más, como una especie de colmena animada, una maquinaria que integra al colec-

tivo, del que el director extrae una muestra para contemplarla. Es una idea similar a la que había desarrollado un año antes el alemán Walter Ruttmann en *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927). Vidor se inspiró muy probablemente en este título, pero integrando una narración de ficción.

Frente a la confrontación metafórica que se producirá en *El manantial*, en Y el mundo marcha, la integración del individuo en ese engranaje urbano, aunque contemplada como una lucha por la vida, tiene un carácter más humanista y grupal. Es la propia "multitud" la que conforma y permite que el engranaje funcione, confundiéndose con él.

La primera relación que se establece entre la ciudad y el individuo se produce a partir de la presentación del personaje –ya con 21 años–, en su llegada a Nueva York, plantea en sí misma toda la idea del film, y de la narración de una historia colectiva a través de un caso singularizado (pero no de un individuo señalado). El intertítulo plantea la posibilidad de destacar dentro de una población de siete millones de personas, y el montaje confronta a John, el protagonista, con la ciudad de Nueva York, para pasar a mostrar diversas imágenes encadenadas de las calles de la ciudad, en las que los viandantes o vehículos son progresivamente más diminutos. A continuación, la cámara recorre la fachada de un rascacielos y encadena con el plano de una oficina con decenas de trabajadores colocados de manera simétrica, intercambiables, mientras la cámara avanza con una grúa hasta centrarse exclusivamente en el protagonista[2]. Por ejemplo, en la escena de la feria, las escenas sucesivas con los personajes montados en atracciones, que provocan cierto extrañamiento visual (el plano cenital de un artefacto giratorio, el *travelling* a lo largo de un tobogán) se convierten también en la traslación concreta de esa idea de linealidad cíclica que tiene la trama relacionada con la ciudad. También sucede cuando Vidor encadena la imagen de un disco girando en el tocadiscos, con la escena siguiente, dando esa idea de circularidad y de movimiento continuo.

Otra de las fórmulas para no perder de vista esta relación entre individuo y ciudad, que constituye una de las tesis del film, es el empleo constante de efectos diversos para hacer presente el colectivo, bien sea multiplicando a los personajes a través de espejos (como en la escena en la que el protagonista se lava al salir de la oficina), o colocando a los personajes principales frente a un grupo en primer término que parece casi ocultarlos, como puede observarse en la escena en que los novios se marchan de viaje, y el numeroso grupo de invitados permanece en primer término. La idea es que la vida urbana, el movimiento, permanece al margen de las situaciones concretas de cada individuo. Esta idea se plasma, por ejemplo, en la escena de la cena la cena de navidad, cuando la puntual visión de un tranvía a través de la ventana se convierte en símbolo del movimiento urbano constante; o de modo más expreso, cuando la actividad de la calle (los coches de bomberos, los vendedores de periódicos, etc.) continúa, pese a las peticiones del protagonista, que les pide silencio cuando en casa su hija se debate entre la vida y la muerte.

3. Individualismo y confrontación. *El manantial* (*The Fountainhead*, 1949

3.1. Contexto del film y sinopsis

El manantial (*The Fountainhead*) se rodó durante 1948, aunque no llegó a estrenarse hasta mediados de 1949. La consideración de King Vidor en Hollywood había variado sustancialmente desde la posición de privilegio que

[2] Una idea retomada de forma casi mimética por Billy Wilder en *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), otra historia de la integración individual en la gran ciudad, también Nueva York.

mantenía al final de los años veinte y comienzo de los treinta. Aun manteniendo intacto su prestigio, su carrera se había diluido en el engranaje de los grandes estudios, alternando encargos mayores como *Duelo al sol* (1946), firmada por él aunque realizada por también por William Dieterle y Josef von Sternberg, con obras menores como *Una encuesta llamada milagro* (*On Our Merry Way*, 1948), co-dirigida oficialmente por Leslie Fenton y sin acreditar por John Huston y George Stevens. Su perfil era el de un cineasta tenido en cuenta para encargos específicos que pudieran adecuarse a su capacidad. Esa fue la idea de la exitosa autora de origen ruso Ayn Rand, conocida por su anticomunismo visceral, cuando exigió que Vidor fuese el realizador de la adaptación de su novela *El manantial* (publicada en 1943), que preparaba la Warner Brothers. El filme, protagonizado por un Gary Cooper mucho más mayor que el personaje del texto original, y por una joven Patricia Neal, que saltó al estrellato gracias a su complejo papel de caprichosa millonaria, se saldó con un fracaso, complicando aún más la carrera posterior de Vidor. El público no se sintió atraído por una combinación de melodrama pasional y de obra tesis, que planteaba al desnudo la temática habitual de la autora de origen: un alegato extremo a favor de la individualidad, ambientado en una especie de sociedad contemporánea descrita con ecos pesadilla posapocalíptica, dominada por el pensamiento colectivo único. En definitiva, una parábola anticomunista, inscrita en un periodo del cine americano absolutamente influido por la Guerra Fría.

La historia concreta presenta a un arquitecto idealista e insobornable, Howard Roark (Gary Cooper) que pretende mantener sus originales diseños arquitectónicos contra el gusto general, llegando incluso a arruinarse y a trabajar como peón antes que a ceder ante la posibilidad de que sus creaciones sean alteradas. Siendo obrero en una cantera, Roark conoce a Dominique Francon (Patricia Neal), la dominante hija de un arquitecto de la que se convierte en amante, aunque esta, incapaz de aceptar la pérdida del control, termina finalmente casándose por interés con un magnate de la prensa. Tras conseguir el encargo de un millonario para construir un edificio, Roark sufre la campaña de acoso de un poderoso diario que le acusa de construir de espaldas a las necesidades de vivienda. El boicot público sobre Roark no le impide construir diversos encargos privados y lograr el éxito. En esa posición, Roark acepta ayudar a un antiguo compañero arruinado construyendo anónimamente un complejo de viviendas sociales que él firme en su nombre. Pero, cuando el diseño es cambiado durante la construcción, Roark decide dinamitarlo y sufre un juicio del que es absuelto, tras protagonizar un alegato sobre la libertad individual que convence al jurado. Roark ya libre, decide aceptar el encargo de construir un rascacielos con plena autonomía y recupera el amor de Dominique Francon, después de que su marido se suicide.

3.2. La confrontación entre un individuo singular y la masa

Frente al planteamiento de *Y el mundo marcha*, en *El manantial* desde un primer momento, la puesta en escena de Vidor al servicio del texto de Rand, plantea una confrontación absoluta entre individuo y masa. La primera frase del filme pronunciada por el decano de arquitectura, que está a punto de expulsar al alumno protagonista por aspirar a ser original, es la siguiente: "¿Quiere enfrentarse sólo contra todo el mundo?". Partiendo de este diálogo que sintetiza la idea de la película, Vidor plantea la biografía de un individuo cuya aspiración no solo es progresar para destacarse del colectivo, sino enfrentarse abiertamente a ese grupo social para singularizarse destacarse precisamente por oposición a un pensamiento del imaginario medio que, en sintonía con el ultraliberalismo (en permanente roce con el fascismo) de

la autora del libro y del guión, es caracterizado durante el film como algo común y vulgar, digno de desprecio.

En este sentido, el proceso de definición del personaje de Roark encarnado por Gary Cooper, surge de una metodología diferente a la del filme previamente analizado. Vidor no parte de la masa para singularizar un individuo que se integra en ella, como si aplicara un microscopio, si no que hace destacar desde el primer momento al personaje, por medio de efectos de iluminación (dejándole a contraluz en primer término frente al resto de personajes a lo largo de un encadenado de falsos *racords*, hasta que finalmente se presente orgulloso), o manteniéndole en la primacía del encuadre, integrado con diversos elementos arquitectónicos, siempre con una tímida o a veces radical posición contrapicada del encuadre, que le haga destacar y sobresalir. En contraposición con el trato al protagonista, las referencias al colectivo se producen siempre en sentido contrario. El subtexto del film, tan evidente que a menudo se convierte en el propio texto, alude permanentemente a esa oposición entre Roark y la sociedad. Por ejemplo, en el encuentro al comienzo del film entre el "joven" arquitecto (Cooper) y el viejo mentor en decadencia (Henry Hull) en el despacho de un rascacielos, la idea compartida de no dar al público lo que busca (en referencia a sus creaciones) establece la separación entre un grupo social que se encuentra en la calle –los personajes señalan hacia abajo–, pero que al mismo tiempo es elidido, es decir es ignorado; ni siquiera aparece. En un film pleno de elementos simbólicos –muy influido en este caso, como casi todo el cine de Hollywood del periodo, por el psicologismo de postguerra–, no puede obviarse esa correlación permanente entre los personajes que viven y se relacionan en espacios lujosos en lo alto de rascacielos (en una consideración de dioses del Olimpo), frente al colectivo social medio que permanece (ignorado activamente) a ras de suelo.

La exacerbación de esa oposición entre individuo y colectivo no se extrae de forma indirecta del planteamiento argumental, sino que se convierte en el objeto de tesis de un discurso transparente. Estamos ante un film activamente ideológico en el que todas las acciones de los protagonistas, personajes secundarios, y su relación con el entorno urbano, están dirigidas hacia la demostración de una conclusión. En este sentido, los personajes actúan como representaciones de una idea fija que tiene dos consecuencias narrativas. La propia autora expresa que su obra literaria es una forma de filosofía personal novelada: "Ya que mi propósito es la presentación de un hombre ideal, tengo que definir y presentar las condiciones que lo hacen posible y que requieran su existencia" (Rand, 1968: 30). La primera es un utilitarismo funcional del desarrollo psicológico de los personajes. El humanismo tradicional de Vidor se pliega en consonancia con el estilo que caracteriza a la autora del texto, para dar paso a la construcción de unos personajes que no actúan en función de una lógica narrativa, sino en la orden a la descripción de un mundo conceptual –la sociedad que presenta el film tiene más de mundo feliz a lo Huxley que de representación realista de la sociedad norteamericana–, y que responden a patrones preestablecidos.

De este modo, si el protagonista corresponde a un ideal de individualidad pétreo y el colectivo está siempre ausente, y solo es citado en términos de desprecio (salvo en el simbólico momento en el que se convierte en una turba linchadora ante la acción violenta del protagonista), el crítico arquitectónico del diario (encarnado por Robert Douglas), convertido en antagonista del texto, termina asemejándose de forma nada indisimulada a un comisario político que obliga incluso a firmar confesiones –en una escena que adquiere en tono y forma la apariencia de una sesión de tortura–.

La acción agresiva del protagonista al volar la construcción social que no respetaba sus diseños, adquiere así el carácter de una autoafirmación simbólica llevada a la práctica, y defendida en el discurso como un acto justo.

La escena final, plena de simbolismos sexuales, con el héroe subido en lo alto de un rascacielos, mientras su ya mujer llega en ascensor, se convierte en la correspondencia exacta en términos positivos y también provocadores de la previa acción criminal justificada. Y el cierre, resulta simétrico en opuesto al que rubricaba *Y el mundo marcha*. Si en aquel, el individuo seleccionado como ejemplo narrativo era devuelto a la masa por medio de un travelling de alejamiento que permitía ir viendo a todos los centenares de espectadores de una función; en *El manantial* es un travelling de acercamiento, por medio de una grúa, el que permite ver en la cúspide a un solo hombre, en un encuadre y una posición que lo ensalza de modo definitivo.

3.3. El entorno urbano como metáfora de la individualidad

La ciudad y el entorno urbano, en general, y la arquitectura y los edificios singularizados, en concreto, no solo son el paisaje omnipresente de *El manantial* de una forma expresa, sino que se constituyen en el motor metafórico, siempre transparente, de su discurso ideológico. En este sentido, si en términos sociales se produce la citada confrontación extrema entre individuo y sociedad, en términos arquitectónicos se produce una oposición similar entre aquellas construcciones eclécticas o impersonales, consideradas como vulgares, y los edificios construidos por el protagonista, siempre originales y vanguardistas, rechazados por la mayoría, y solo apreciados por un minúsculo grupo de personajes, tratados positivamente por la narración. Estos diseños, en la línea de las obras de Frank Lloyd Wright, en quién se inspiran indisimuladamente tanto la obra literaria como la fílmica[3], son la extensión de la singularidad destacada del protagonista.

En este sentido, si en *Y el mundo marcha*, la ciudad, tratada en colectivo, era una especie de engranaje o colmena animada que representaba la masa; en *El manantial*, la ciudad no se plasma como un entorno colectivo, sino como un área compuesta de edificios y espacios singulares, que reproducen el carácter férreamente individual del protagonista. En esta línea la acción sobre los edificios, e incluso sobre los materiales (el mármol en la cantera, o en la chimenea de la protagonista), adquiere un carácter simbólico en dos niveles, el ideológico y el sexual. El tratamiento o la preocupación sobre los mismos, sea agresiva cuando se destruyen o se modifica su diseño original, o atenta cuando se preserva su singularidad, actúa como una metáfora de la actividad de la sociedad sobre el individuo y viceversa.

Por ejemplo, la acción agresiva del protagonista al volar la construcción social que no respetaba sus diseños, adquiere así el carácter de una autoafirmación simbólica llevada a la práctica, y defendida en el discurso como un acto justo. El individuo ataca así a la masa. Mientras que cuando sus diseños de rascacielos, sufren las alteraciones (con la introducción de adornos neoclásicos, por ejemplo), por parte de clientes y arquitectos alternos, es el héroe en su singularidad el que se ve agredido por la masa.

Así mismo, la escena final, plena de simbolismos sexuales, con el héroe subido en lo alto de un rascacielos, mientras su ya mujer llega en ascensor, se convierte en la correspondencia exacta en términos positivos y también provocadores de la previa acción criminal justificada. Y el cierre, resulta simétrico en opuesto al que rubricaba *Y el mundo marcha*. Si en aquel, el individuo seleccionado como ejemplo narrativo era devuelto a la masa por medio de un travelling de alejamiento que permitía ir viendo a todos los centenares de espectadores de una función; en *El manantial* es un travelling de acercamiento,

[3] De hecho, Frank Lloyd Wright fue reclamado para realizar los diseños que tanto físicamente, a través de maquetas o decorados, como sobre el papel aparecen en la película, pero la idea se desechó por los altos honorarios del arquitecto.

por medio de una grúa, el que permite ver en la cúspide a un solo hombre, en un encuadre y una posición que lo ensalza de modo definitivo.

4. Conclusiones

En definitiva la idea que se extrae del análisis comparativo de los dos filmes es doble. Vidor plantea una operación inversa a la hora de abordar la narración en lo referido a la relación entre hombre y colectivo, y a su elongación metafórica al introducir el elemento urbano.

En *Y el mundo marcha* (1928) es el narrador, es decir el cineasta, el que opera sobre la historia destacando un personaje del colectivo a modo de ejemplo, pero trazando en el fondo el recorrido de un grupo social. La ciudad en este sentido, vista como un todo dinámico, se corresponde simbólicamente y de forma directa con ese colectivo.

Por el contrario, en *El manantial* (1949) no es el narrador omnisciente el que singulariza al individuo del colectivo, sino el propio personaje el que se destaca en base a sus características específicas dentro de la masa, oponiéndose a ella. El entorno urbano actúa en este caso como suma de edificios singulares, en correspondencia con esa voluntad de desdibujar el colectivo para destacar a un solo hombre.

La evolución en este sentido, ejemplifica a través de la obra de Vidor, una evolución muy concreta en el imaginario social norteamericano. De la visión colectiva y progresista, dentro de un positivismo capitalista, que destaca en los años veinte y treinta, agudizada incluso por los efectos de la Gran Depresión y del posterior New Deal; se pasa a un posicionamiento casi opuesto, potenciado por las consecuencias de la Guerra Fría, el fulgor anticomunista, y la instauración del capitalismo liberal de los 50, con la consolidación del *american way of life*. En este sentido, el tratamiento estético y contextual del entorno urbano en los filmes analizados se convierte en la metáfora absoluta de esta evolución del imaginario.

Bibliografía

Palomo, Miguel Ángel (2009). "*Y el mundo marcha*" (Libreto del DVD de *Y el mundo marcha*). Madrid: Notorious Ediciones.

Rand, Ayn y Branden, Nathaniel (ed.) (1968). *The Objectivist*. New York: The Objectivist, Inc.

Rand, Ayn (1975). *El manantial*, Barcelona: Planeta.

Rhodes, Chip (1993). "Filliang the Void: Work and the Modern Subject in King Vidor's The Crowd" en *Studies in the Humanities*. Vol. 20, nº 2, p. 115

Vidor, King (1928). *The Crowd* [DVD]. EE.UU: Metro-Goldwyn-Mayer.

— (1949). *The Fountainhead* [DVD]. EE.UU: Warner Brothers.

— (2003). *Un árbol es un árbol*. Barcelona: Paidós.

ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE MEDIOS AUDIOVISUALES: UNA OPORTUNIDAD PARA DESARROLLAR NUEVOS ESPACIOS DE APRENDIZAJE EN LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

Leandro Madrazo
Universitat Ramon Llull

1. Introducción

En el curso 2011/12, en el marco de la asignatura SDR – Sistemas de Representación (www.salleurl.edu/sdr) que se imparte en la Escuela de Arquitectura La Salle, iniciamos un programa de colaboración con el LOOP Festival de Barcelona con el objetivo de investigar nuevos ámbitos de aplicación del video en la enseñanza de la arquitectura. El fruto de esta colaboración ha sido el programa UMVA – Unidad Móvil de Video Arquitectura, que se ha venido desarrollando a lo largo de los últimos cuatro años. En el marco de este programa, los estudiantes, bajo la supervisión de los profesores de la asignatura y de artistas propuestos por el LOOP Festival, han estudiado los usos y significados del espacio urbano utilizando el video como medio e instrumento de análisis y comunicación.

2. Sistemas de representación

SDR – Sistemas de Representación es una asignatura obligatoria que forma parte del programa de estudios de Arquitectura que lleva impartiéndose desde el curso 1999 / 2000. El objetivo de la asignatura es promover y desarrollar en los estudiantes las capacidades que les permitan representar y comunicar los procesos de creación relacionados con la concepción de la forma y el espacio, en consonancia con los modos de pensar contemporáneos y utilizando los medios y técnicas propios de nuestra época (Madrazo, 2006). Más que una asignatura en el sentido tradicional, SDR es un espacio de aprendizaje (*learning space*) multidisciplinar y abierto en el que se ponen en relación diversas materias: arquitectura y arte, estética y composición, comunicación visual y diseño gráfico, cine y fotografía. Estas materias se interrelacionan a partir de las actividades de aprendizaje que se llevan a cabo en diversos medios (textos, dibujos, maquetas, fotografías, videos) utilizando técnicas de representación analógicas y digitales.

SDR contribuye a que los estudiantes adquieran unos conocimientos básicos para su formación como arquitectos:

- Un conocimiento acerca de algunas cuestiones fundamentales de la arquitectura y el diseño –función, forma, espacio, técnica, materialidad, proce-

so– adquirido a partir de la experiencia y la reflexión personal.

- Un conocimiento sobre los procesos creativos adquirido mediante la práctica del pensamiento basado en el diseño (*design thinking*), por la que el alumno es capaz de plantear y resolver un problema de manera autónoma, siendo consciente de lo que aprende y cómo lo aprende.
- La capacidad de integrar diversas técnicas y herramientas –digitales y analógicas– en los procesos de creación y comunicación.

Los contenidos de la asignatura, que se imparte en dos semestres a lo largo del segundo y tercer curso, se estructuran en seis temas: Texto, Figura, Imagen, Espacio, Objeto y Luz. En cada uno de ellos se abordan, desde una perspectiva interdisciplinar, cuestiones que ponen en relación a la arquitectura con otras materias y disciplinas. El tema Espacio se dedica al estudio de la representación del espacio a través de las diversas formas artísticas –la pintura y la arquitectura, principalmente– y técnicas –la fotografía, el cine y el video. Las actividades de aprendizaje que llevan a cabo los estudiantes tienen como objetivo no solo representar un espacio existente –arquitectónico, urbano o de cualquier otra escala– sino también reproducirlo utilizando el lenguaje propio de cada medio; por ejemplo, mediante las técnicas de montaje del lenguaje cinematográfico. En última instancia, se trata de contraponer la experiencia del espacio –el ser en el espacio– con su representación en un medio determinado.

Hasta el curso 2011/12, el "espacio urbano" era uno de los temas que los estudiantes podían escoger para llevar a cabo sus trabajos, junto a otros como el "espacio plástico", generado a partir de la percepción de objetos en el espacio, o el "espacio virtual" creado con animaciones por ordenador[1]. A raíz del programa UMVA, optamos por centrarnos en el análisis de las interacciones entre los habitantes y los espacios que habitan y a los que sus vivencias dotan de significado.

3. La imagen audiovisual en la enseñanza de la arquitectura

Tradicionalmente, tanto en la etapa de formación como en la práctica de la profesión, los arquitectos se han dedicado más a la creación y representación del espacio que al estudio del espacio vivido, más a desarrollar técnicas y métodos para diseñar espacios que a analizar sus usos y significados. Sin embargo, la concepción y la experiencia del espacio no son ámbitos disociados, sino que están estrechamente relacionados: los espacios diseñados por los arquitectos influyen en el comportamiento de sus habitantes, y recíprocamente, los usos que se hacen de ellos ponen de manifiesto los aciertos y desaciertos de las decisiones adoptadas por los proyectistas. Por tanto, desarrollar la capacidad para comprender la relación entre el espacio proyectado y el espacio vivido –en sus sucesivas escalas, de la doméstica a la urbana y territorial– y en múltiples expresiones –materialidad, flujos, usos y significados– debería ser un objetivo de la formación del arquitecto. En este contexto, la imagen audiovisual –especialmente el video digital– puede ser un instrumento útil para analizar y comprender los fenómenos que tienen lugar como resultado de la interacción entre las personas y los espacios que habitan (Penz y Lu, 2011).

Con el video, al igual que con el cine, se puede captar y reproducir el espacio vivido. Las imágenes filmadas permiten al espectador revivir la experiencia del espacio, proyectándose o sumergiéndose en él o reconstruyéndolo

[1] Una selección de videos realizados por los alumnos está accesible en: https://www.youtube.com/user/SDREspacio

a partir de lo que percibe en una obra audiovisual. El video –como el cine– facilita la confluencia de diversos medios –como el teatro, la pintura, la literatura, la arquitectura y la publicidad– en una misma obra, e incita a descubrir relaciones entre las diferentes visiones de la realidad que comporta cada uno. Desarrollar la capacidad para ver y entender el mundo a través de los distintos medios –concretamente, la pintura, la fotografía y el cine– fue uno de los objetivos de la pedagogía de la visión en movimiento que propuso Moholy-Nagy (1947), una visión que implicaba no solo representar el mundo para comprenderlo sino para reproducirlo (o sea, recrearlo) a través de los medios. La idea de que el cine, como antes la fotografía, ha contribuido a forjar una manera de ver y comprender el mundo contemporáneo, como defendía Moholy-Nagy, es hoy comúnmente aceptada.

Como ocurrió antes con el cine, la aparición del video abrió nuevos campos a la expresión artística, como el videoarte y la performance. Más tarde, el video digital ha puesto las técnicas cinematográficas –que abarcan desde la grabación con cámaras digitales hasta el montaje y la postproducción con programas de edición– al alcance de cualquier usuario. Por lo que respecta a la enseñanza del arte, el diseño y la arquitectura, el video facilitó la introducción del lenguaje audiovisual en los programas educativos. Las experiencias y aplicaciones pedagógicas del video, en los diversos niveles de enseñanza y ámbitos de estudio, son tan variadas como los objetivos que pueda plantearse cada docente.

El carácter interdisciplinar intrínseco al lenguaje audiovisual y la variedad de los géneros (el documental, el reportaje, la entrevista o el videoarte, entre otros), hacen que cada aplicación pedagógica del video en un programa de estudios de arquitectura sea única, al estar determinada por la manera en la que cada docente lo integra en un ámbito determinado (cursos de proyectos, análisis y composición de edificios, técnicas de comunicación, análisis espacial y del entorno urbano). A título de ejemplo, en las décadas de 1980 y 1990 en la ETH de Zúrich se impartían cursos en los que empleaba el video como herramienta de composición, para representar y recrear el espacio a partir de la estética propia del medio (Manz y Lichtenstein, 1994). En la actualidad, en la misma escuela se imparten cursos de *landscape architecture* en los que se emplea el video para representar la complejidad del paisaje urbano que no puede captarse a través de los planos (Girot, 2006). En la Architectural Association[2], el video es una de las técnicas, junto a dibujo, la fotografía, el modelado y la fabricación digital, que se utiliza en los cursos de Media Studies. En la University of Minnesota[3], se imparte un curso sobre creación de videos a partir de encadenar imágenes para desarrollar la capacidad de percibir la dimensión espaciotemporal. En otros casos, el video se ha empleado para realizar un análisis sintáctico del espacio, registrando el comportamiento de los usuarios (Dursun, 2012).

4. UMVA – UNIDAD MÓVIL DE VIDEO ARQUITECTURA

En el año 2011, el LOOP Festival de Barcelona puso en marcha una iniciativa para promover el uso del video en la enseñanza universitaria. Un equipo de trabajo formado por un artista multidisciplinar, representando al festival, y tres profesores de SDR desarrollaron durante varios meses de trabajo un programa educativo para integrarlo en el tema Espacio de la asignatura. Las primeras ideas que surgieron en las reuniones, que se prolongaron tres meses, giraron en torno a dos ejes: la utilización del video para analizar y comunicar los usos

[2] http://www.aaschool.ac.uk/STUDY/UNDERGRADUATE/?name=compms

[3] http://arch.design.umn.edu/programs/bda/scalingtime.html

y significados del espacio urbano a partir de la propia experiencia de los alumnos y de los testimonios de los habitantes, y la exposición de los videos realizados por los alumnos en los espacios públicos estudiados. El resultado de estas reflexiones fue la UMVA – Unidad Móvil de Arquitectura.

La UMVA nos brindó la oportunidad de desarrollar un nuevo espacio de aprendizaje de carácter multidisciplinar –integra arquitectura y videoarte, espacio público y comunicación audiovisual–; abierto –las clases y debates se imparten no sólo en la escuela sino también en los centros cívicos colaboradores y en los espacios públicos–; centrado en el alumno –las actividades de aprendizaje tienen como objetivo desarrollar la capacidad de observar, analizar y comunicar los usos del espacio–; combinado –al integrar las actividades en el espacio físico con las que se llevan a cabo en el espacio on-line; y participativo –promueve la colaboración activa entre ciudadanos y miembros de la comunidad académica en el análisis y valoración de los espacios habitados–. Desde el punto de vista de la innovación pedagógica, la UMVA aspira a crear un espacio de aprendizaje que supere los límites de la enseñanza tradicional (Oblinger, 2006).

4.1. Actividades realizadas

En la primera edición, llevada a cabo en el curso 2011 /12, se seleccionaron cinco zonas de estudio situadas en la ciudad de Barcelona y en su periferia. En cada uno de los emplazamientos tuvieron lugar actividades divulgativas con la colaboración de entidades culturales, centros cívicos y asociaciones vecinales. Los ciudadanos participaron en el análisis de los espacios de diversas maneras: aportando sus experiencias en las entrevistas realizadas por los alumnos, que se grabaron en video; atendiendo a los debates que tenían lugar alrededor de la furgoneta instalada en los espacios públicos; y contemplando los videos realizados por los alumnos que se proyectaban en la furgoneta. Para difundir estas actividades, se creó un blog[4] en el que se iba reflejando el itinerario de la UMVA, y en el que se publicaban los videos realizados por los alumnos. De esta manera, el video derivaba en una herramienta de análisis del entorno social y urbano que facilitaba la creación de espacios de encuentro entre la sociedad y la universidad. La difusión de los trabajos a través de Internet buscaba superar los límites del espacio académico para dar a conocer a los ciudadanos las visiones sobre la ciudad contenidas en los videos realizados por los estudiantes.

Este mismo planteamiento se repitió en el curso 2012/ 13 cambiando algunos emplazamientos y limitándolos a la ciudad de Barcelona. Además, y gracias a la colaboración con el LOOP Festival, se incluyeron en el programa clases impartidas por artistas multidisciplinares quienes explicaron a los alumnos sus trabajos realizados en video. Estas presentaciones se hicieron en diversos centros cívicos y culturales de la ciudad que colaboraron con nuestro programa.

La tercera edición de la UMVA, en el curso 2013 /14, se circunscribió al análisis de un solo barrio, El Raval en Barcelona. En esta ocasión se contó con la colaboración del MACBA, a través del cual se pudo contactar con una decena de entidades que colaboraron facilitando documentación sobre el barrio y relatando a los alumnos sus experiencias como residentes del mismo. Además, el acuerdo con el LOOP Festival nos permitió contar con dos artistas multidisciplinares que participaron como tutores en el curso, junto a los profesores de la asignatura.

[4] http://umvascreen.blogspot.com.es/; http://umvaraval.blogspot.com.es/

4.2. Proceso de trabajo

Para facilitar a los alumnos el trabajo de análisis, se propusieron tres líneas de aproximación al espacio:

- El espacio en la gente: las memorias y vivencias, la experiencia del espacio narrada por los propios protagonistas, recogidas en documentales y entrevistas.
- La gente en el espacio: la interacción de las personas con los espacios que habitan y a los que dotan de significado con el uso que hacen de los mismos; la estructuración de los espacios a partir de su uso.
- La forma del espacio: la morfología del espacio, los elementos físicos y formales que lo definen; la forma del espacio que resulta a partir de las secuencias de movimientos a través de él, sus flujos y velocidades.

Con el fin de facilitar a los alumnos la tarea de análisis y documentación de los lugares elegidos y la posterior producción de un video en un corto período de tiempo (seis semanas), se planteó un proceso de trabajo estructurado en las siguientes etapas:

a) Documentación y contacto con habitantes del barrio (1 semana). En una primera fase del proceso, los estudiantes se despliegan en el barrio para entrar en contacto con los representantes de las entidades y vecinos y conocer, a través de ellos, el valor y significado que los diversos colectivos –vecinos del barrio y de otras partes de la ciudad como turistas y comerciantes– otorgan al espacio que habitan. La clase se divide en equipos de 3-4 estudiantes, a los que se asigna la tarea de obtener documentación acerca del barrio mediante la observación directa (por ejemplo, los usos de los espacios públicos, los grupos y etnias que los utilizan, las actividades que tienen lugar en ellos) y a partir de diversas fuentes (fondos bibliotecarios, Internet, y también entrevistas con representantes de entidades cívicas y vecinos).



Fig. 1 – Análisis y observación de los espacios en el barrio Trinitat Nova, Barcelona. Autores: Pablo Llamazares, Gemma Navarro y Nadim Osman, 2014/15. Fuente: SDR Arquitectura La Salle

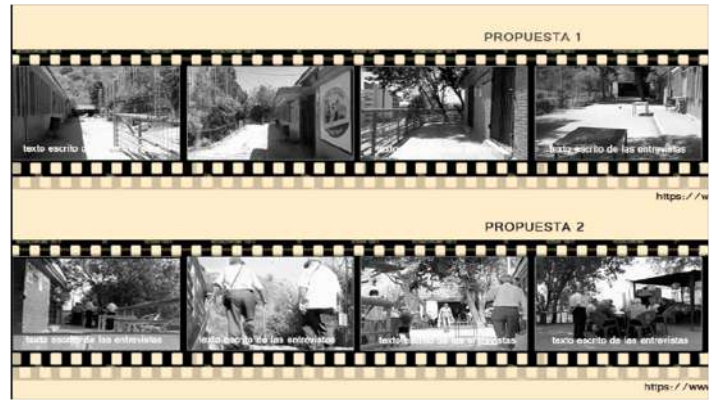


Fig. 2 – Propuestas de temas a desarrollar presentadas en forma de secuencias. Autores: Pablo Llamazares, Gemma Navarro y Nadim Osman, 2014/15. Fuente: SDR Arquitectura La Salle

b) Identificación de temas de análisis (2 semanas). Los resultados de la fase de documentación son expuestos y debatidos por el conjunto de la clase. A continuación, se identifican una serie de temas para ser desarrollados en video. Esta labor se lleva a cabo dividiendo a la clase en talleres, cada uno de ellos dirigido por un artista y un



Fig. 3 – Video "Societat Ocellaire, Trinitat Nova, Barcelona" (https://www.youtube.com/watch?v=QeD22kDqXnQ). Autores: Pablo Llamazares, Gemma Navarro y Nadim Osman, 2014/15. Fuente: SDR Arquitectura La Salle



Fig. 4. "Relato en primera persona de los usuarios anónimos de Bocatas, El Raval, Barcelona" (https://www.youtube.com/watch?v= (https://www.youtube.com/watch?v=ZBInoGJyfn0). Autores: Alex Guilà e Ignasi López, 2013/14. Fuente: SDR Arquitectura La Salle

profesor de la asignatura. Finalmente, se asigna un tema a cada grupo de alumnos para ser desarrollado en formato video.

c) Realización del video (3 semanas). La última fase del proceso tiene como objetivo realizar un video de cinco minutos de duración máxima, en equipo. Los objetivos a perseguir en cada video y el proceso para llevarlo a cabo son debatidos a lo largo de las sesiones de trabajo en cada taller. Los estudiantes realizan los videos bajo la supervisión de los artistas colaboradores y de los profesores de la asignatura. La función de los tutores es acotar el límite del trabajo a realizar, establecer la división de papeles dentro del equipo (guion, grabación, producción y sonido), determinar los procedimientos de obtención de imágenes (de otros videos, grabaciones a pie de calle), proponer técnicas sencillas para obtener los materiales audiovisuales (por ejemplo, cómo grabar una entrevista), y transmitir su experiencia con medios digitales para llevar a cabo el montaje y postproducción.

El proceso descrito anteriormente se ha seguido en las ediciones de los cursos 2013/14 y 2014 /15.

5. CONCLUSIONES

El programa UMVA nos ha permitido crear un espacio de aprendizaje de carácter multidisciplinar, enraizado en la comunidad, que supera los límites académicos y promueve la colaboración entre la universidad y la sociedad. La producción de los videos ha permitido a los estudiantes analizar la interacción entre las personas y los espacios que habitan y obtener testimonios de su experiencia en el espacio. A través de las actividades llevadas a cabo, los estudiantes han podido desarrollar sus capacidades de observación, análisis y documentación, utilizando el video como medio para representar y reproducir el espacio. Asimismo, el contacto directo con vecinos y representantes de las diversas organizaciones les ha hecho conscientes de la necesidad de disponer de un lenguaje compartido que permita el diálogo entre los profesionales de la arquitectura y los usuarios finales de sus actuaciones. La reali-

zación de un video ha dado a los estudiantes la oportunidad de poner en práctica algunas técnicas básicas del lenguaje audiovisual como la narrativa, el montaje o la complementariedad de la imagen con el sonido. A través de este lenguaje, el conocimiento adquirido a partir del análisis de los espacios ha podido ser transmitido a un público no especializado. Con el fin de difundir los videos entre la ciudadanía, se han utilizado medios físicos (exposiciones en la furgoneta) y digitales (blogs, YouTube). Todo ello ha dado lugar a un nuevo espacio de aprendizaje que aspira a contribuir al proceso de renovación y de actualización de los programas de estudios de arquitectura.

6. Reconocimientos y agradecimientos

En el equipo de trabajo que inició el programa UMVA en el curso 2010/11 intervinieron Rubén Verdú, artista y coordinador del programa educativo del LOOP Festival, y Mario Hernández, Albert Vallverdú, arquitectos y profesores de la asignatura SDR. Marta Sabat, licenciada en bellas artes, y Angel Martin Cojo, arquitecto, profesores de la asignatura SDR, han colaborado en la docencia de las ediciones de la UMVA. En la edición de 2013/14 colaboraron como tutores los artistas multidisciplinares Pau Faus y Miquel Garcia. A estos dos artistas se sumó un tercero, Domènech, en el curso 2014/15. La labor que todos ellos han realizado a través de sus contribuciones a las clases, y guiando el trabajo de los alumnos, ha sido esencial para la consecución de los objetivos de este programa.

Asimismo, queremos a agradecer a los alumnos de la asignatura de SDR de tercer curso su dedicación, compromiso y esfuerzo sin los cuales no hubiese sido posible conseguir los resultados que se perseguían.

Nos gustaría expresar nuestro agradecimiento a las entidades y organizaciones que han colaborado en las diversas ediciones de la UMVA, ayudándonos en la planificación y desarrollo de las actividades y facilitando las instalaciones para impartir algunas de las sesiones: el MACBA, el Citilab Cornellà, la Biblioteca Francesc Candel, el Centre Cívic Can Felipa, y Fabra i Coats – Fàbrica de creació de Barcelona. Finalmente, quisiéramos agradecer a los responsables del programa LOOP Festival de Barcelona, Emilio Álvarez y Conrado Uribe, su iniciativa para impulsar el programa UMVA y su apoyo para continuar desarrollándolo a lo largo de estos cuatro años.

Bibliografía

Durson, Pelit (2012). “An Analytical Tool for Thinking and Talking about Space” en M. Greene, J. Reyes y A. Castro (eds.), *Proceedings: Eighth International Space Syntax Symposium*, Santiago de Chile.

Girot, Christophe (2006). “Vision in Motion. Representing Landscape in Time” en *The Landscape Urbanism Reader*, 91.

Madrazo, Leandro (2006). “Systems of representation. A pedagogical model for design education in the information age” en *Digital Creativity*. Vol. 17, nº 2, pp.73-90.

Manz, Rudolf y lichtenstein, Claude (eds.) (1994). *Video. Denk-Raum Architektur*. Stuttgart: Teubner.

Moholy-Nagy, László (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald.

Oblinger, Diana (ed.) (2006). *Learning Spaces*. Disponible en http://www.educause.edu/learningspaces (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

Penz, François y Lu, Andong (2011). *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*. Bristol, Chicago: Intellect.

CINE Y ESPACIO URBANO: GUEST, DE JOSÉ LUIS GUERIN

Luz Marina Ortiz Avilés
Universidad de Córdoba

1. Introducción

José Luis Guerin, cineasta heterodoxo del cine español, con una concepción del cine distinta de las tendencias dominantes de producción que llegan a las pantallas de cine españolas y funambulista del género cinematográfico, presentó en 2010 su último largometraje titulado *Guest*. El título del filme hace referencia al estatuto del director durante su realización por cuanto se trata de un diario de registros realizados con una pequeña cámara doméstica, entre septiembre de 2007 y septiembre de 2008, aprovechando los viajes promocionales del trabajo previo del director, *En la ciudad de Sylvia* (2007). Durante dos años se propuso aceptar sin condiciones todas las invitaciones a festivales de cine que recibiera por su filme anterior, por lo que *Guest* es el resultado de un periplo por un total de 45 ciudades, siendo Venecia la ciudad que abre y cierra el filme –primero con la presentación de *En la ciudad de Sylvia* al Festival de Cine de esta ciudad en 2007, y un año más tarde con la participación del director, como jurado, en este certamen–.

Guest va a resultar así, la historia de un explorador invisible, un viajero que va a indagar allí donde el cine sea posible, esto es precisamente fuera de los Festivales de Cine, en su periferia. Es la historia de un *flâneur* que sale al encuentro con lo desconocido, sin un itinerario cerrado de viaje. Las ciudades de destino le vienen dadas por las invitaciones recibidas –ese va a ser su pacto con el azar– y en ellas, como el *flâneur*, sale a callejear sin una idea predeterminada, con la esperanza de que algo suceda, esto es, a la búsqueda de una revelación. Los paseos por esas ciudades desconocidas irán moldeando simultáneamente un filme que no se revelará al propio cineasta hasta que un conjunto de encuentros fortuitos le permiten descubrir una estructura capaz de explicar su motivo. Y es que, más allá del acopio de notas a partir de las cuales pudieran surgir futuros trabajos –catálogo de pequeñas películas imaginadas–, *Guest* no es sino la manifestación de una relación, la del cineasta –la del artista– con el entorno, el espacio urbano, y la interpretación que éste hace del mismo. En *Guest* la cámara se convierte en un elemento transitorio, de vivencia efímera, que lejos de meditar el espacio que habita tan fugazmente, va a reaccionar instin-

tivamente a él mientras lo recorre. La cámara es condenada a la deambulación por distintos emplazamientos planetarios. De este modo, *Guest* constituye el punto de vista de alguien que pasa efímeramente por muchas ciudades e intenta convertir su paso por ellas en testimonio y huella de una forma de transitar el espacio urbano.

2. El *flâneur*

En el capítulo VIII del libro *Physiologie du flâneur*, de M. Louis Huart (1841), el autor describía al "perfecto *flâneur*" como aquel hombre que posee buenas piernas, buenos oídos y buenos ojos, características o ventajas físicas con que debe contar este tipo social para llevar a cabo sus actividades de flânerie. Estas actividades son el callejeo, la percepción y la observación de todo cuanto acontece a su alrededor. Sin embargo, si atendemos sólo a las actividades, y no al modo en que estas son llevadas a cabo, este hombre podría reconocerse también en otros tipos sociales que nada tienen que ver con el *flâneur*. Tales tipos son el *badaud*, el *dandy*, el *Eckensteher* o el *voyeur,* entre otros. Así, van a resultar fundamentales las características o rasgos particulares que singularizan al *flâneur,* siendo su rasgo más distintivo, la interpretación que éste realiza de todo cuanto observa.

Prestando atención a este rasgo distintivo, veamos la diferencia existente entre esos otros tipos sociales y el *flâneur*. En primer lugar, el *badaud* queda deslumbrado ante cualquier espectáculo callejero; es el urbanita que ve la ciudad rutinariamente y posee una mirada mecánica (no reflexiva e interpretativa, como corresponde al *flâneur*). El *dandy*, aunque encuentra algunas semejanzas con el *flâneur* a diferencia de éste se ofrece a sí mismo para ser observado. El *Eckensteher*[1] se apoya en las esquinas bien por ebriedad, bien por incapacidad física pero su observación no es interpretativamente activa. Por último, el *voyeur* encuentra su diferencia con el *flâneur* en la exclusividad de las connotaciones eróticas de su mirada, pues aunque el *flâneur* también puede observar las zonas oscuras de la ciudad, su mirada no estaría definida únicamente por la observación de actitudes íntimas de otras personas. Como vemos, aunque son numerosos los tipos sociales que poseen una actividad observadora, todos ellos se diferencian del *flâneur,* bien en el modo en que llevan a cabo la observación, bien en el objeto de su interés. Así, el rasgo fundamental que distingue al *flâneur* de estos otros tipos sociales es la interpretación de cuanto percibe y observa.

El *flâneur*, por tanto, puede definirse como aquel tipo social que deambula por las calles y espacios públicos de las ciudades, y que lo hace según un callejeo no planificado. Su paso por la ciudad es lento y cauteloso y su trayectoria viene marcada por el azar. Durante su callejeo emprenderá una actividad perceptiva y observadora, siendo su máxima el incógnito absoluto –no en términos de vestimenta sino en lo que a su actividad se refiere–. En él, la observación prima sobre la interacción. Su mirada es atenta y reflexiva. Dice Louis Huart, a propósito del modo de observación del *flâneur*: "El hombre ocupado mira sin ver, –el ocioso ve sin mirar–, el *flâneur* ve y mira" (Huart, 1841: 120). El *flâneur* entiende la urbe como un espacio para ser leído, como un texto a interpretar.

3. José Luis Guerin se configura como *flâneur*

Como explicábamos en la introducción, *Guest* es el resultado de un periplo por 45 ciudades. Según cuenta el cineasta catalán, todo empezó como una medida de protección contra la mirada depredadora de los medios cuando su filme *En la ciudad de Sylvia* (2007) –el traba-

[1] Tipo social reconocible en el Berlín de la primera mitad del siglo XIX.

jo previo del director– fue a la sección oficial del Festival de Venecia. Decidió entonces asistir cámara en mano, filmando a quienes le estaban filmando a él. Sin embargo, enseguida pensó en su estatuto de invitado, en el estatuto de alguien que no elije los lugares de destino sino que le vienen dados por las invitaciones a festivales que recibiera su último trabajo. Así, se propuso aceptar todas las invitaciones que recibiera durante un año, con una asignatura por su parte: "ver algo en cada lugar".

Lejos de conformarse con las imágenes que le proporcionaran los festivales donde acudía como invitado, decidió aprovechar la infraestructura que le ofrecían los certámenes para indagar, precisamente, fuera de aquellos, en la periferia. Es decir, se alejaba de las galas y proyecciones de los festivales donde lo esencial es la consagración del espectáculo cinematográfico para zambullirse en el espacio urbano de la ciudad donde, a su juicio, se encuentra la verdadera celebración del cine. Como cineasta, su pacto con el azar lo embarcará en un periplo por 45 ciudades, situándolo en el mundo como invitado pero no será sino el modo en que lleva a cabo su estancia en los distintos emplazamientos lo que lo determinen como personaje en este diario de registros.

Sin ideas predeterminadas pero con una predisposición al encuentro con lo fortuito, a la revelación, José Luis Guerin sale a callejear con una pequeña cámara en cada una de las ciudades que visita. Como si la cámara se tratase de un cuaderno de notas, el cineasta catalán sale a la calle a relacionarse con el mundo dejando con cada registro una huella de su paso fugaz por las distintas ciudades, esto es, la huella de una forma de transitar el espacio urbano.

Como ha indicado el cineasta catalán, al situarse en el espacio público con una camarita hay una serie de personas que se convocan, que acuden a la cámara. En su mayoría son personas sin voz que buscan ser escuchadas y que encuentran en la videocámara un objeto al que dirigirse, es decir, una oportunidad de manifestarse. Dice Guerin (Paz Morandeira, 2011: 2): "Guest ha surgido de complicidades fugaces generadas en el espacio público". Y es que los personajes de *Guest* han sido sus cómplices naturales. Por su parte, este efecto de convocatoria del instrumento cinematográfico nos advierte la pérdida de invisibilidad del operador –siendo el incógnito absoluto, como decíamos, una de las máximas del *flâneur* durante su actividad–. Sin embargo, José Luis Guerin puede considerarse invisible por cuanto su actitud como realizador es la de testigo de una realidad preexistente. Incluso sus interacciones con los personajes, efectuadas con el fin de generar nuevas situaciones que enriquezcan el filme, no funcionarán más que como activadores o catalizadores de las acciones que les siguen, dejando que el desarrollo de las mismas escape nuevamente a su control. Es ejemplo de ello la secuencia en que Guerin pregunta a unos cubanos por los "solares", dando lugar a un diálogo en el que el director termina siendo invitado a ver una de "esas casas". La curiosidad del cineasta catalán activa las acciones que se suceden a continuación –la visita a un "solar"– pero una vez tiene lugar el tránsito hacia el espacio privado, abandona esa presencia activa y recupera su invisibilidad. José Luis Guerin, como si de un cazador se tratara, se oculta tras su pequeña camarita y, como invitado, captura las imágenes apropiándose de ellas. Esta práctica cinematográfica encuentra su correspondencia con el cine directo de Jean Rouch: Cineasta y antropólogo francés conocido por sus documentales etnográficos relacionados con temas africanos que durante sus filmaciones también activaba ciertas acciones para después capturarlas quedando al margen de su desarrollo.

A propósito de las interacciones que tienen lugar entre el cineasta y algunos de los personajes, cabe señalar que en algunas de ellas se ha incluido, por vez primera, la voz del director[2]. Dice Guerin al respecto: "Hay momentos, muy pocos, en los que, más allá de la situación, decidí incluir mis palabras como contenido significante"(Morandeira, 2011: 2). Es decir, su voz está ahí cuando resulta precisa para enriquecer la situación que se está creando y aunque al principio se mostró reticente luego consideró ineludible su inclusión por cuanto algunas de las situaciones que aparecen venían configuradas por los diálogos que él había mantenido con los personajes, es decir, por su mediación. Su voz viene a hacer justicia a los personajes que aparecen en el filme resultando, según palabras del cineasta: "un inevitable efecto colateral" (Natche, 2010: 101).

En definitiva, su actitud es la del *flâneur*. Deambula por las calles y espacios públicos de las distintas ciudades y lo hace según un callejeo no planificado. Su trayectoria, como sus destinos, viene marcada por el azar. Durante su callejeo mantiene una actitud observadora y perceptiva, recogiendo con su pequeña videocámara las historias de la calle: pequeños fragmentos de películas imaginadas. De este modo, se dan cita en el filme contadores de historias, poetas, retratistas, etc. todos ellos improvisadores del espacio público, a propósito de los cuales Guerin llega a decir: "Luego vi que yo era un poco como un trasunto burgués de ellos" (Biénzobas, 2014: 3). Y aunque su pequeño equipo resultará un obstáculo para su invisibilidad, como el *flâneur*, disfrutará de su anonimato tras la cámara al registrar una realidad preexistente o, en el caso, una acción en la que sólo actúa como catalizador. Cuando la presencia del cineasta resulta algo más que un simple activador, y el personaje resulta encauzado o dirigido por su mediación, la voz de Guerin es incluida en el filme.

4. *Guest*: Una cartografía de la flânerie

De las 45 ciudades[3] que forman el itinerario seguido por José Luis Guerin entre septiembre de 2007 y septiembre de 2008, sólo unas pocas van a aparecer en el filme. Como ha aclarado el cineasta catalán, las ciudades e imágenes desechadas no son peores o menos interesantes que las que finalmente conforman *Guest*, sino que éstas últimas –las que aparecen en el filme– son aquellas capaces de ponerse en relación a partir de las correspondencias y ecos que se advierten entre personajes, líneas temáticas, relaciones de causa-efecto, etc. Es decir, *Guest* está constituido por aquellas imágenes que parecen sostener una trama.

Cuando el cineasta catalán empezó a filmar, todo era factible. Sin embargo, conforme avanzaba en su itinerario fue advirtiendo un tejido de correspondencias que fue delimitando los posibles. Es decir, era el propio material lo que nutría y delimitaba las posibilidades creando la composición. De este modo, a pesar de haberse filmado como el diario de registros de un periplo por 45 ciudades, *Guest* no se configura como el catálogo de urbes que habría cabido esperar sino que viene a constituirse como el registro del paso fugaz del cineasta por los

[2] Posteriormente dará un paso más en el relato en primera persona y la presencia de la voz, en *Correspondencias Jonas Mekas- J.L. Guerin* (2011). Según el cineasta catalán: "Un paso aislado que nunca hubiera dado de no haber hecho *Guest*" (Natche, 2010: 101).

[3] Las ciudades que componen el itinerario al completo del 2007/8, en orden cronológico de visita, son: Venecia, Madrid, La Coruña, París, Marsella, Bogotá, Santa Marta, Vancouver, Nueva York, Madrid, Sao Paulo, Macao, París, Estrasburgo, París, Santiago de Compostela, Gijón, Belford, La Habana, Valencia, Londres, Palms Spring, Los Ángeles, Rötterdam, Ámsterdam, Harvard, Pamplona, México D.F., Miami, Las Palmas de Gran Canarias, Nantes, Hong Kong, Cali, Buenos Aires, Tubingem, Stuttgart, Lisboa, Jeonju, Seúl, Palma de Mallorca, Edimburgo, Madrid, Jerusalén, Wroclaw, Lima, Cuzco, Santiago de Chile y Venecia.

distintos emplazamientos planetarios. Es decir, pretende configurarse como la huella de su tránsito por el espacio urbano: el del *flâneur* cámara en mano. Así, las ciudades que vemos en el filme no son presentadas con rótulos informativos o hitos turísticos reconocibles –el interés no reside en su representación cinematográfica– sino que serán los temas tratados, el acento de los hablantes, sus facciones o los diálogos con los personajes lo que facilite al espectador alguna información sobre el lugar en que se desarrollan las acciones. Son ejemplo de ello los cubanos que dialogan con Guerin a propósito de la situación de la vivienda en su país o el chileno que habla acerca de la colonización de Chile por parte de España.

Fruto de su estatuto de invitado itinerante, que no tiene tiempo para meditar el espacio que transita –como sí ocurría en sus filmes anteriores[4], delimitados a un espacio muy acotado para su observación–, *Guest* resulta una suerte de retrato coral del mundo que, como todo retrato, refleja tanto del modelo como del artista –el cineasta–. Es decir, resulta una cartografía de la flânerie por cuanto es huella a la vez del espacio urbano y de la forma que Guerin tiene de transitarlo, esto es como un *flâneur*. *Guest* constituye la manifestación de una relación: la del cineasta con el entorno.

Este diario de registros va a resultar así una cartografía subjetiva de las ciudades que lo constituyen. Es decir, el registro de un punto de vista, el del cineasta y, más concretamente, el que se desprende de su actividad en esos lugares, por lo que *Guest* no va a resultar tampoco una representación de las sociedades que dan entidad a las ciudades que conforman el itinerario, sino el reflejo de una parte de éstas: sólo aquella que se convoca –que acude–, o va reaccionar en algún modo a la presencia en el espacio público de la cámara. Así, gran parte de los registros que conforman el filme corresponden al paso del cineasta por distintas ciudades de Latinoamérica donde la impresionante elocuencia de la palabra popular hace de sus espacios públicos lugares tremendamente generosos para el artista. No obstante, las historias allí contadas, sus personajes, etc. van a encontrar correspondencia en otros emplazamientos planetarios, sosteniendo en su conjunto una trama que asiste a las amplias geografías del mundo y que permiten descubrir en *Guest* una cartografía subjetiva: una cartografía de la flânerie.

5. Nueva York: Un espacio urbano singular en el diario de registros que conforman *Guest*

La visita del cineasta catalán a Nueva York resulta un caso aparte en este cuaderno de bitácora. Al llegar, Guerin va a ser víctima de sus experiencias cinéfilas como espectador, convirtiéndose la ciudad en una evocación cinematográfica de otras películas. Su experiencia como espectador trasciende más allá de su estatuto de invitado, de viajero. Tanto es así que no conseguirá ver la ciudad pues, donde quiera que mire, sólo verá películas. No obstante, también esto es el reflejo de su relación con el espacio urbano de Nueva York, esto es, su relación como cineasta –pero mucho más como espectador–. Simplemente, al callejear el espacio urbano, la yuxtaposición de películas evocadas será tal que supondrá un impedimento para la búsqueda de motivos que desarrollar. Nueva York resultará un vacío en el inventario de pequeñas películas imaginadas pero no un espacio urbano carente de contenido en tanto entrada de este diario de registros.

Aprovechando que durante su estancia en esta ciudad pasaron en televisión el melodrama *Retrato de Jennie*

[4] En *Los motivos de Berta* (1984) indagaba el páramo castellano en la localidad segoviana de Melque; en *Innisfree* (1990) indagaba el paisaje humano del pueblo de Cunga St. Feichin; en *En construcción* (2001) el barrio del Raval de Barcelona y en *En la ciudad de Sylvia* (2007) la ciudad de Estrasburgo.

(1948) de William Dieterle, incorpora a la entrada neoyorquina de *Guest*, un fragmento del *soundtrack* de dicho filme: precisamente aquel con que éste se inicia y en el que se exponen algunos de los eternos misterios del hombre: ¿Qué es el tiempo? ¿Qué es el espacio? ¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte?, todos ellos misterios que el cineasta catalán ha tratado en trabajos previos como *Los motivos de Berta* (1984) o *Tren de sombras* (1997), por ejemplo. Por otro lado, *Retrato de Jennie* pone también de relieve su interés en el cine como un arte del retrato, siendo éste también un tema explorado en trabajos previos del director como son el tríptico *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *En la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos* (2008) o su videoinstalación *La dama de Corinto* (2010). El *soundtrack* va a ir acompañado de imágenes abstractas de Nueva York –de sus rascacielos- que parecen reflejar la alienación cinéfila de Guerin en esta ciudad (fig. 1). Es decir, las imágenes y el *soundtrack* que conforman esta primera parte de la entrada de Nueva York en el diario de registros (4 de octubre, jueves) resultan una manifestación de su circunstancia como artista en ese entorno así como, una declaración de sus intereses como cineasta.

Posteriormente, en la segunda parte de la entrada del diario a propósito de su paso por Nueva york (8 de octubre, lunes), va a incorporar el encuentro con el cineasta lituano Jonas Mekas –gran referente del cine americano *underground*– por cuanto sirve a Guerin como oráculo para el resto del viaje. Esto es así porque durante el diálogo que ambos mantienen en un café de esta ciudad –integrado en el filme–, Jonas Mekas va a explicar su principio del cine: 'I react to life'. Mekas entiende el cine como una reacción a la vida o, más precisamente, como una forma de vivir. Dice el cineasta lituano: "Yo no elijo. Yo respondo al momento. Reacciono a la vida. Voy caminando por las calles y decido: "Ahora debería filmar". Reacciono a lo que veo…" (Diálogo Mekas-Guerin). Su principio es esencia del cine directo y aunque Guerin no pretende imitar a Mekas en su periplo, sí va a adoptar este principio como base de la que partir para la realización de este film-viaje.

Así, como decimos, el paso de Guerin por Nueva York resulta un caso aparte en este diario de registros. No una entrada con personajes o líneas temáticas con que soñar una película sino una exposición de sus circunstancias como artista, resultando muy revelador por cuanto se hace patente la repercusión directa que tiene en la obra su relación con el entorno.



Fig. 1 – Imagen abstracta del espacio urbano de Nueva York. Fotograma de *Guest*

6. Conclusión

Como muestran sus obras cinematográficas, José Luis Guerin se presenta como un cineasta interesado en la indagación de los espacios. Su interés nace normalmente de una fascinación por las huellas del pasado que perduran o encuentran sus ecos también en el presente.

Mientras en los trabajos previos del director encontramos un espacio más o menos delimitado –acotado–, no va a ser así en *Guest*, donde un pacto con el azar lo lleva

a recorrer 45 ciudades en un año. Pese a esto, sólo algunos de los destinos que componen el itinerario de viaje han sido incluidos en el filme. Estos son aquellos capaces de tejer entre sí las correspondencias y ecos necesarios para urdir una trama.

La configuración de José Luis Guerin como *flâneur* resulta determinante en la realización de este film-viaje, pues va a ser el modo en que va a transitar el espacio urbano de los distintos emplazamientos planetarios lo que concluya las imágenes registradas. Esa forma de transitar el espacio urbano es la que corresponde al *flâneur*. Así, Guerin va a deambular por las calles cámara en mano según un callejeo no planificado –sin rumbo–. Durante el callejeo emprenderá una actividad perceptiva, observadora y reflexiva. Aunque la pequeña videocámara será un obstáculo para su invisibilidad, el cineasta catalán permanecerá en el incógnito absoluto en términos de actividad por cuanto actúa como testigo de una realidad preexistente. Incluso cuando interactúa con las distintas personas del espacio público –personajes desde el momento en que habitan el espacio fílmico de *Guest*–, lo hará sólo como activador de una acción volviendo enseguida a ocultarse tras la cámara y esperando el desarrollo de los acontecimientos sin mediar en ellos –como a su acecho–. Si la actuación del cineasta fuera más allá de la mera activación de una acción, su voz ha sido incluida para hacer justicia a los personajes del filme, haciendo las veces de manifestación de los principios que conserva como artista.

Así, de la actividad de flânerie de Guerin, surge un diario de registros que se presenta como un retrato coral de los emplazamientos por los que ha pasado tan fugazmente. Es decir, no encontramos en *Guest* la representación cinematográfica de una ciudad ni la indagación de un espacio bien delimitado, sino la huella de un tránsito por muchos espacios -siempre pasajeros- en los que no ha habido tiempo para la meditación. Es decir, *Guest* se escribe como lo hace el trazo de un artista callejero, esto es velozmente, capturando primero el instante y pensándolo después.

Las correspondencias y ecos que se establecen entre los distintos emplazamientos permiten levantar una cartografía de la flânerie. Esto es una cartografía subjetiva, es decir, una cartografía que se desprende del punto de vista y la actividad que tan particularmente desarrolla Guerin, y que encuentra en el diario de registros su excepción a su paso por Nueva York, donde el cineasta catalán sufre tal alienación cinéfila que no consigue ver la ciudad. Aun así, aprovechará la singularidad con que el entorno de esta ciudad se le revela para descubrir al espectador –en un encuentro con Jonas Mekas– el principio cinematográfico que sirve de base al filme, esto es: "I react to life" y, por otro, sus intereses como cineasta, aquello que lo "mueve".

Bibliografía

Baudelaire, Charles (2008). *El pintor de la vida moderna*. España: Bilingües de base.

Benjamin, Walter (2001). "El 'flâneur'" en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. 3ª edición. España: Taurus, S.A.

— (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.

Bienzóbas, Pamela (2014). "Entrevista a José Luis Guerin: "Mi experiencia como espectador vertebra mi relación con el cine" en *Mabuse. Revista de Cine*, Nº 92. Disponible en http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86624 (última consulta: 25 de febrero de 2014).

Casas, Quim; Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique y Talens, Jenaro (2011). "Guest: Textos" en *Guest* [DVD]. España: Versus Entertainment.

Cuvardic, Dorde (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Editions Publibook Université.

García, Rocío (2007). "Profeta en Venecia" en *El País*, 27 de julio de 2007. Disponible en http://elpais.com/diario(2007/07/27/revistaverano/1185487221_850215.html (última consulta: 9 de septiembre de 2013).

— (2011). "Cazador de voces" en *El País*, 19 de marzo de 2011. Disponible en http://elpais.com/diario/2011/03/19/babelia/1300497186_850215.html (última consulta: 23 de abril de 2014).

Guerin, José Luis (2011). *Guest* [DVD]. España: Versus Entertainment.

Huart, Louis (1841). *Physiologie du flaneur*. Paris: Aubert editeur.

Lorente Bilbao, Eneko (2014). "Correspondencias fílmicas en la ciudad expandida: Guerín-Mekas" en *AusArt Journal for Research in Art*. Nº 1, volumen 1, junio de 2014. Disponible en http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/article/view/11993/11720 (última consulta: 25 de noviembre de 2015).

Losilla, Carlos; De Lucas, Gonzálo y Quintana, Ángel (2007). "Sobre esbozos y retratos" en *Cahiers du Cinéma España*. Septiembre de 2007, Nº 4. Madrid.

Monterde, José Enrique (2007). "José Luis Guerin: ¿Documental?, ¿ficción? Cine" en Cerdán, Josetxo, y Torreiro, Casimiro (ed.), *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Natche, Jaime (2010). "Conversación itinerante. Entrevista con José Luis Guerin" en *Lumière*. Nº 4, pp. 99-102. Disponible en http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf (última consulta: 25 de noviembre de 2015).

— (2010). "Posteridad de lo pasajero" en *Lumière*. Nº 4, pp. 96-98. Disponible en http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf (última consulta: 25 de noviembre de 2015).

Paz Morandeira, Víctor (2011). "Entrevista a José Luis Guerin" en *A Cuarta Parede*. 10 de septiembre de 2011. Disponible en http://www.acuartaparede.com/entrevista-jose-luis-guerin-1/?lang=es (última consulta: 20 de noviembre de 2013).

Schlögel, Karl (2007). "El flâneur: forma de movimiento, forma de conocimiento" en *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.

Silva, Hernán (2013). "Diálogo con José Luis Guerin: En el Centro Cultural de España". En *La Fuga*. Disponible en http://www.lafuga.cl/dialogo-con-jose-luis-guerin/604 (última consulta: 23 de Abril de 2014).

Sorlin, Pierre (2001). "El cine y la ciudad: una relación inquietante". En *Secuencias: revista de historia del arte*, Nº 13. Disponible en http://fj7gg9gb2q.search.serialssolutions.com/?&rft.issn=1134-6795&rft.atitle=El+cine+y+la+ciudad%3A+una+relaci%C3%B3n+inquietante&rft.aulast=Sorlin&rft.aufirst=Pierre&rft.date=2001 (última consulta: 23 de Noviembre de 2015).

Torreiro, Casimiro (2010). "De tendencias y autores (La configuración artística del documental catalán contemporáneo)" en Torreiro, Casimiro (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

CIUDADES IMAGINADAS, CIUDADES SOÑADAS, CIUDADES (RE)CREADAS

Ana Panero Gómez
Dorset College Dublin

La interacción entre los espacios urbanos y el arte es un fenómeno tan complejo como inabarcable. Buena prueba de ello son estas Jornadas de Arte y Ciudad que desde hace años vienen recogiendo diversas perspectivas y estudios acerca de esta enriquecedora confluencia.

En este sentido, uno de los enfoques más apasionantes es aquel que explora ejemplos artísticos en los que ciudades reales sirven de base creadora para plasmar escenarios urbanos en los que los protagonistas viven y se desarrollan con entidad propia. De esta forma, la persona artista consigue recrear la ciudad real en otro plano consciente, ya sea el literario, el fílmico, el fotográfico, el teatral o el pictórico. Es el caso, entre otros, del París retratado por Balzac o del Oviedo de Leopoldo Alas "Clarín"; de la Roma de Fellini; del Nueva York de Woody Allen, Berenice Abbott o Alfred Stieglitz; de la Córdoba de Julio Romero o la Verona de Shakespeare.

Pero vayamos ahora un paso más allá y veamos la otra cara de la moneda: en esta interacción entre lo que suele denominarse "lo real" y "lo ficticio", se asume con relativa facilidad un sentido del agente: la del sujeto humano sobre lo creado. Es decir, entendemos que la ciudad física, previa a la obra de arte, condiciona e influye a esta última. Sin embargo, he aquí una de las mágicas cualidades de lo artístico, porque este sentido se invierte en ocasiones, y es la obra de arte la que puede llegar a modificar "la realidad". Ocurre entonces que las consecuencias de lo creado van más allá de la intención y la perspectiva de sus autores, cuando es la ciudad tangible la que se ve no sólo *plasmada en* la obra, sino *transformada por* la obra.

De esta forma, las representaciones urbanas se superponen a la ciudad real, la modifican y la recrean. Si algunos de los lienzos de Van Gogh no hubieran existido, París sería una urbe distinta a la que es hoy; sin el Ulises de Joyce, Dublín no poseería muchas de las estructuras urbanas de las que disfruta actualmente.

No hablamos únicamente del cambio o producción de lugares *físicos*, también del *modo en que se viven* estas ciudades. Estos trabajos artísticos intervienen en la forma de experimentar e interpretar el espacio urbano.

Thomas Kuhn afirmaba que el ser humano experimenta una necesidad psicológica de posicionarse con respecto a

su entorno, y que tras tomar conciencia de éste, inventará una visión del mundo que lo vincule a su hábitat (Kuhn, 1957: 6). A lo largo de la historia, diversos grupos humanos han construido distintas dicotomías en un esfuerzo por armonizar conceptos antagónicos arraigados en la sociedad y en su entendimiento de la naturaleza. Y en esta tendencia a dicotomizar y clasificar lo observado, las construcciones referidas a "lo real" y "lo ficticio" son fundamentales en el imaginario colectivo y en la forma misma de entender las creaciones artísticas.

En ocasiones, la persona artista referencia en su obra una parte de "la realidad", y esa recreación se carga de contenido, se convierte incluso en un símbolo con tal fuerza que llega a modificar esa misma "realidad" que le precedía.

Centrándonos en ejemplos urbanos, tenemos el caso de la Place du Forum en Arlés (Francia): en 1888 Van Gogh plasmó este lugar en su conocidísimo lienzo *Terrasse du café le soir.* Además de haberse convertido en un lugar de visita obligada, precisamente por la fuerza y popularidad del cuadro, la plaza fue reformada entre 1990 y 1991 con el fin de asemejarse al máximo a esta famosa obra (Ref. Web 1 y Ref. Web 2). Es más, decidieron rebautizar el lugar, que actualmente se llama "Café Van Gogh".

Tampoco son escasas, por mencionar otro de muchos ejemplos, las guías turísticas que pasean a los visitantes de Nueva York y Nueva Jersey por los lugares donde se movían los protagonistas de series televisivas como *Sexo en Nueva York*, *Los Sopranos,* o las películas de Woody Allen. Así pues, la experiencia e interpretación de la ciudad aparece totalmente marcada y transformada por la obra.

1. El Dublín que sobrevive a Joyce

En la época en que James Joyce escribió *Ulises* (1922), la literatura del país experimentaba una recuperación de la lengua irlandesa; muchos de los autores de aquel momento centraban además sus relatos en las zonas rurales de la isla esmeralda. En ese sentido, Joyce fue un revolucionario cuando basó su obra magna en su Dublín natal y su identidad como urbe.

Joyce describe en *Ulises* las aventuras del pequeño burgués Leopold Bloom por la capital irlandesa a lo largo del 16 de junio de 1904. De acuerdo con su traductor al español, José María Valverde, el Dublín descrito por Joyce en aquella novela es comparable al Londres de Dickens o al París de Balzac (Joyce, 1983: 13). Efectivamente, cuando aún estaba escribiendo aquella pieza literaria, Joyce le comentó a un allegado: "Quiero dar una visión de Dublín tan completa que si de repente un día la ciudad desapareciera de la faz de la tierra pudiera ser reconstruida a partir de mi libro" (Norris, 1998: 1. Traducción propia).

Sin embargo, el Dublín que Joyce conoció hace más de un siglo ha ido, gradualmente más que de repente, desapareciendo efectivamente de la tierra. Hay que tener en cuenta que aquella novela que reflejaba el Dublín de 1904 fue escrita entre 1914 y 1921[1], en plena guerra de la independencia irlandesa (enero de 1919 - julio de 1921), una circunstancia que cambió la ciudad y su estructura para siempre. La capital irlandesa en aquellos años veinte ya era muy distinta de la ciudad descrita por Joyce. Y a pesar de ello, algunos de sus lugares sobrevivieron a la historia gracias a su aparición en el mundo literario.

Joyce describe con detalle la farmacia Sweny's, situada en el número 1 de Lincoln Place en Dublín (Ref. Web 3 y

[1] Parte de la novela apareció por entregas en el periódico americano *The Little Review* entre 1918 y 1920. Posteriormente fue publicada íntegramente por primera vez en París en 1922 por Sylvia Beach.

Ref. Web 4). Hoy en día, aquel espacio permanece abierto al público gracias al esfuerzo de personas voluntarias dedicadas a preservar la tienda tal y como estaba en tiempos de Joyce: siguen manteniéndose las blancas estanterías, los botes, los frascos y el instrumental de botica, a pesar de que aquello ya no sea una farmacia, sino un lugar de encuentro donde se venden libros de segunda mano y se leen textos del famoso escritor irlandés. Eso sí, allí continúan produciendo y vendiendo el jabón de limón que popularizó el protagonista de la novela.

También la vivencia de la ciudad se ha transformado gracias al *Ulises*. Desde 1954 los dublineses celebran cada 16 de junio el "Día de Bloom" ("Bloomsday", juego de palabras por similitud con la expresión inglesa Doomsday, el Día del Juicio). Quienes participan en este evento suelen comer lo mismo que los personajes de la novela y recorrer el itinerario donde se desarrolla la acción[2] (Ref. Web 5). Por cierto que a lo largo y ancho de la ciudad pueden verse, durante todo el año, placas conmemorativas de la obra de Joyce y que marcan diversos puntos del famoso paseo de Leopold Bloom. Por otra parte, Bloomsday se celebra el mismo día en otras ciudades del mundo como Melbourne, Tokio, Capetown, Roma, Buenos Aires, Toronto o Nueva York.

Uno de los lugares más emblemáticos de la novela es la torre martello en Sandycove, en el sur de la ciudad. Era una de las torres defensivas que los ingleses construyeron en los alrededores de Dublín para proteger la ciudad de la invasión de las tropas napoleónicas. Tras la publicación de la obra, el edificio ha sido restaurado y convertido en el Museo de James Joyce (Ref. Web 6). El escritor estuvo residiendo allí en septiembre de 1904, apenas unos meses después del día ficticio retratado en *Ulises*.

Por su parte, el pub Davy Byrne, en el número 21 de Duke Street, ha sobrevivido al paso del tiempo y sigue abierto al público (ya existía realmente en 1904). En la actualidad es típico tomar allí sus sándwiches de queso gorgonzola y su vino, alimento y bebida que tomaba Leopold Bloom en la novela (Ref. Web 7 y Ref. Web 8)

Dublín es un claro paradigma de espacio urbano transformado por el arte. Pocos autores han sido capaces de promover la imagen de una ciudad como lo ha hecho Joyce. Véase, por ejemplo, cómo Jorge Luis Borges se refiere a Dublín en su texto "Irlanda", contenido en su obra Atlas (1984): "Caminé por las calles que recorrieron, y siguen recorriendo, todos los habitantes de *Ulysses*".

2. La Gradiva de Jensen (I): Atenas - Roma - Múnich. La búsqueda *real* del objeto

Existen obras de menor repercusión artística y que sin embargo han conseguido transformar sutilmente la forma material y perceptiva en la que se viven determinados espacios urbanos. Es el caso de *Gradiva. Una fantasía pompeyana* (Jensen, 1903), una novela corta del escritor germano Wilhelm Jensen publicada en 1903, y que a pesar de no ser muy conocida ha dejado su huella no sólo en una, sino en varias ciudades europeas. Algunos de esos espacios aparecen directamente retratados en el texto literario; otros espacios modificados a causa de la novela deben su cambio a circunstancias derivadas de la transcendencia de la obra.

Gradiva cuenta la historia de Norberto Hanold, un joven arqueólogo alemán que se obsesiona con la imagen de una mujer que aparece en un relieve clásico. Le llama la atención su particular manera de caminar: mientras el

[2] Algo muy similar sucede con "La noche de Max Estrella" que se celebra en Madrid y donde se reproduce el recorrido de los personajes de *Luces de bohemia* (1920), de Valle-Inclán.

pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho se yergue en una verticalidad casi perfecta. Por esta forma de andar, Hanold bautiza a la figura con el nombre de Gradiva, "la que avanza", e imagina toda la historia de su vida: está convencido de que fue una joven pompeyana muerta en la erupción del Vesubio. Viaja entonces hasta aquella ciudad sepultada en busca de sus huellas, y allí encuentra a una muchacha con este mismo paso. Al verla, asume que se trata del fantasma de Gradiva, se acerca a ella y conversan en varias ocasiones durante tres días.

Se descubre luego que aquella joven es en realidad Zoë Bertgang, una mujer de carne y hueso, y antiguo amor de la infancia del protagonista. Zoë había consentido entrar en la fantasía de Norberto, fingió ser ese fantasma que veía en ella para llegar al origen de su obsesión y sacarle finalmente de su mundo imaginario.

En una edición anterior de las Jornadas de Arte y Ciudad se había analizado cómo los espacios urbanos en los que Gradiva aparecía representada habían construido el simbolismo y el significado del personaje (Panero Gómez, 2015). En esta ocasión se observarán los efectos contrarios, esto es, cómo la novela ha influido en la (re)construcción y vivencia de distintas ciudades.

Al igual que Norberto, Jensen poseía una copia con la imagen de una joven caminante; las similitudes entre lo que el autor relata en la novela y sus propias experiencias biográficas son indiscutibles:

> La idea de mi pequeña "fantasia" se originó en el antiguo altorrelieve que me produjo una impresión particularmente poética. Poseo varios de ellos en una excelente reproducción de Narny[3] en Múnich (de ahí el frontispicio) pero durante años busqué en vano el original en el Museo Nazionale de Nápoles [sic], original que nunca pude encontrar, habiendo averiguado tan sólo que se halla en una colección en Roma (Carta de Jensen a Freud. 25 de mayo de 1907 –fragmento–, Jensen, 1977: 18-23).
>
> En ocasión de su visita a una de las grandes colecciones de antigüedades de Roma, Norberto Hanold había descubierto un altorrelieve que lo atrajo en forma excepcional, de modo que mucho le alegró poder obtener una excelente reproducción en yeso, una vez vuelta de Alemania. Hacía ya varios años que esa reproducción ocupaba un lugar preferente en una de las paredes de su gabinete de trabajo (Fragmento de la novela Gradiva, Jensen, 1977: 41).

El relieve que aparece descrito en la novela, aquel que había obsesionado a Norberto, existe más allá del texto literario: es una escultura romana –fechada en el s. II DEC– copia de un relieve ático del último tercio del siglo V AEC. Según diversos estudios[4], la talla de la muchacha caminante pertenecía a una de las dos planchas donde aparecían las triadas las Horas y las Aglaurias; el conjunto formaba parte de una representación del nacimiento de Erictonio que a su vez era la base de un grupo escultórico mayor, con las figuras –atribuidas a Alcámenes– de Hefesto y Atenea. La obra se situaba en el interior del Hefestión, un templo dórico ateniense mencionado por Pausanias (ναὸς Ἡφαίστ ον).

---

[3] Ilegible en el original: en la carta de Jensen a la que se refiere Freud, el nombre es Nanny; se trataba del comerciante en objetos de arte Felix Nanny, de Munich, sito en Türkenstrasse, 92. Actualmente en ese establecimiento hay una tienda de objetos antiguos. La reproducción era probablemente un molde en escayola. En otras transcripciones de la carta, el nombre de Nanny aparece como "Narny" (cf. "Drei unveröffentlichte Briefe von Wilhelm Jensen", en *Psychoanalytische Bewegung I* (1929). p. 208) o "Manny" (carta de Freud a Jung fechada el 26 de mayo de 1907. cf. Freud, 1997: 568-570).

[4] Thompson, 1949: 23 y ss; Dinsmoor, 1941: 1-171; Olsen, 1938: 276-287; Karouzou, 1954-1955; Morgan, 1962-1963a: 210-220; Morgan, 1962-1963b: 221 y ss.; Morgan: 1962-1963c; Thompson, 1962: 339-47; Harrison, 1977: 137-178, 265-287, 411-426.

Como se ha apuntado anteriormente, en su segunda carta a Freud (25 de mayo de 1907), Jensen le confirma que sobre el relieve había "averiguado tan sólo que se halla en una colección en Roma". Es decir, había escrito la novela sin haber visto la escultura original, a pesar de haberla buscado durante años.

Freud tuvo más suerte: el 24 septiembre de 1907, después de haber analizado la novela de Jensen en su texto *El Delirio y los sueños en la "Gradiva" de Jensen* (1907), Freud descubrió el relieve de Aglauro en el Museo Chiaramonti durante uno de sus viajes a Italia. Así le describió a su esposa Martha el hallazgo: "Imagínate mi alegría cuando, después de tan prolongada soledad, vi hoy en el Vaticano un rostro conocido y querido; pero el reconocimiento fue unilateral, ya que se trataba de Gradiva, colgada en la parte superior de una pared". (Freud, 1968).

Obsérvese cómo relata aquel suceso: su vivencia de la ciudad de Roma se transforma en el momento en el que se encuentra con esta escultura, una obra de arte previa a la novela de Jensen y al análisis del propio Freud. Su búsqueda condiciona su recorrido por la urbe.

Después de aquello, el padre del psicoanálisis encarga una copia de la talla para su propio gabinete. La imagen, cargada ahora de simbología, se popularizó entre sus seguidores: "Después de que Freud hubiera publicado su libro, se convirtió en costumbre entre los psicoanalistas la de colgar en la pared una copia del relieve. Él mismo tenía una en su sala de espera" (Jones, 1962: 403. Traducción propia). Freud nunca se deshizo de aquella escultura: primero estuvo en su vivienda de Viena, en Berggasse 19, y posteriormente en Londres, en Maresfield Gardens (Olmos, 1997: 51). Hoy en día puede verse en el Freud Museum de Londres.

3. La Gradiva de Jensen (II): Pompeya. El encuentro ficticio del sujeto

> Si usted quiere llamarlo así, acaso haya habido un poco de "idea fija" en mi opinión, infundadamente preconcebida, de que esa escultura debía hallarse en Nápoles, ampliándose hasta decidir que representaba a una pompeyana. Así la veía caminar, en mi mente, sobre las losas de Pompeya, que conocía exactamente por los muchos días de frecuente permanencia entre sus escombros (Carta de Jensen a Freud. 25 de mayo de 1907 –fragmento–, Jensen, 1977: 18-23).
>
> Durante su viaje por Italia había permanecido durante varias semanas en Pompeya, con el fin de estudiar sus antiguas ruinas; ya de regreso a Alemania, un día comprendió súbitamente que la joven representada por el relieve caminaba allí, sobre esas curiosas losas destinadas a los peatones (Fragmento de la novela Gradiva, Jensen, 1977: 41).

Jensen había creído que la escultura que él poseía y en la que aparecía la figura que luego inspiraría a su Gradiva, era un relieve pompeyano; Norberto Hanold parecía tener la misma seguridad acerca del origen de la muchacha.

En 1969, Giorgio Albertazzi guioniza y dirige *Gradiva*, la primera película dedicada a esta heroína[5]. La obra no tuvo gran distribución en los cines, y se emitió en la televisión italiana RAI el 20 de agosto de 1980. Se presentó al Festival di Locarno (1970) y recibió el Premio al Mejor Director (G. Albertazzi) y el Premio al Mejor Ac-

[5] Título: *Gradiva*; dirección: Giorgio Albertazzi; reparto: Laura Antonelli, Peter Chatel, Giorgio Albertazzi; Guión: Giuseppe Berto, Ghigo De Chiara, Giorgio Albertazzi; director de fotografía: Stelvio Massi; música: Mario Nascimbene; año: 1969; duración: 101 minutos.

tor (Peter Chatel) (Poppi; Pecorari, 1996: 345). Se pudo ver en cines en España[6] doce años después de que se rodara en Italia.

La Gradiva de Albertazzi destaca en primer lugar porque actualiza el argumento de Jensen, hace una versión moderna de su texto a través de diversos recursos: si la erupción del Vesubio había sido el desastre natural en torno al que se desarrolla parte de la trama, en la película son las inundaciones de Florencia producidas en los días 3 y 4 de noviembre de 1966 las que dan lugar al descubrimiento del relieve de Gradiva y al comienzo de la obra. Los personajes viven en esa época de los años sesenta del siglo XX, pero mantienen los nombres y apellidos completos (Norbert Hanold y Zoë Bertgang). Con todo, Albertazzi modifica el argumento, y da a entender que éste Norbert Hanold es el hijo del arqueólogo de la novela de Jensen.

Por otra parte, Albertazzi retoma aspectos fundamentales de la novela de un modo que ninguna otra obra lo ha hecho. Gran parte del rodaje se llevó a cabo entre las ciudades de *Sorrento* y *Pompeya*. Lo interesante es que en el texto de Jensen se habla de las rosas de Sorrento como símbolo del amor y la vida, mientras que Pompeya era la imagen de la ciudad sepultada, la arqueología y los fantasmas. Albertazzi muestra algo que no había aparecido en ninguna obra (ni ha vuelto a aparecer hasta el momento): muchos de los espacios reales de Pompeya que se recorren en la novela, como por ejemplo la Casa de Meleagro, el escenario donde se producen los encuentros entre Norbert y Gradiva tanto en el texto original como en esta obra audiovisual (Ref. Web 9).

Otra de las obras nacidas del texto del Jensen y que transformó igualmente varios espacios urbanos fue *Gradiva Project* (2007), de William Cobbing. Entre el 6 de diciembre de 2007 y el 28 de septiembre de 2008 el Freud Museum de Londres celebraba la exposición *Gradiva: The Cure Through Love* (*Gradiva: la cura mediante el amor*), donde explicaba la importancia y desarrollo de esta figura en el ámbito del psicoanálisis. El título de la muestra provenía de las palabras que Freud dirigió a Jung en una carta del 6 de diciembre de 1906 referidas a la heroína de Jensen:

> Esencialmente, podría decirse que la cura es efectiva a través del amor. Y en realidad la transferencia nos provee de la más contundente, de hecho la única prueba incuestionable de que las neurosis están determinadas por la vida amorosa del individuo (Freud / Jung, 1974: 12-13).

Cobbing versiona el relieve original del personaje y crea una placa de hierro para cubrir el sistema de alcantarillado a la entrada del museo. De este modo, la imagen de Gradiva se encuentra literalmente cubriendo y descubriendo el mundo externo y el interno, el consciente y el inconsciente, la vida y la muerte. Esta misma placa se colocó también en el alcantarillado de Pompeya, estrechando así los lazos entre el espacio de la novela de Jensen y el espacio donde se recoge gran parte del legado freudiano (Ref. Web 10).

Más allá de estos trabajos fílmicos y escultóricos, existe otra curiosa correlación entre Gradiva y uno de los personajes femeninos más conocidos en la literatura española, Dulcinea del Toboso. Dulcinea y Gradiva no son sólo personajes creados por otros personajes (Don Quijote idealiza y da vida a Dulcinea; Norbert Hanold hace lo propio con Gradiva), sino que además se han cargado de tal peso simbólico que han llegado a modificar el plano de la realidad extraliteraria: la escultura que inspiró a Jensen, aquella copia romana del siglo II DEC que repre-

[6] Según los datos de la Filmoteca Española, la película tuvo una recaudación en los cines de aproximadamente 1.759.299, 54 de pesetas (10.598,19 euros) y fue vista por 13.557 espectadores.

sentaba a Aglauro, se conoce ahora como "la Gradiva". Esta última figura se ha apoderado de su morfología, un personaje ha desplazado a otro, hasta el punto en que en el cartel explicativo que el Museo Chiaramonti expone junto a este relieve se habla de Gradiva, no de Aglauro.

En cuanto a Dulcinea, señala Alcalá Galán:

> El poder de realidad que ha cobrado el personaje de Dulcinea es bien conocido, y la historia de la propia villa de El Toboso con respecto a la poderosa presencia de este mito extraliterario es prueba fehaciente de que la fuerza del deseo y de la imaginación de don Quijote ha conseguido materializar a un ser soñado por un personaje inventado por un escritor (Alcalá, 1999: 129).

Y añadía en una nota al pie una anécdota histórica tremendamente ilustrativa:

> Durante la invasión napoleónica, las tropas francesas avanzaban hacia el sur, saqueando las poblaciones que encontraban a su paso; al llegar a El Toboso, el general DuPont ordenó que se respetara completamente la villa, ya que no quería ser recordado como el hombre que destruyó la patria de Dulcinea (Alcalá, 1999: 129).

Otro ejemplo destacable se halla cerca del lago Lavarone, en Trento, donde se muestra un relieve con la figura de Gradiva, copia de la escultura romana del Museo Chiaramonti (Ref. Web 6). Esta obra se hizo como homenaje al análisis que Freud había hecho de la novela de Jensen, una interpretación que llevó a cabo en sus vacaciones estivales en aquella región en 1906. Asimismo, el 9 de julio de 1994 se bautizaba allí un paseo peatonal con el nombre de "Passeggiata Gradiva".

Por otro lado, el 28 de julio de 2007 se instala otro relieve de Gradiva en la calle Kurfürstenstraße de Berlín (núm. 115 y 116), junto a la Casa de la Fraternidad judía de Asistencia Mutua (Ref. Web 12). Aquel había sido el espacio donde tuvo lugar el VII Congreso Internacional de la IPA (International Pyschoanylytical Association), entre el 25 y el 27 de septiembre de 1922, el último congreso al que asistió Freud. El siguiente congreso psicoanalítico que acogió Berlín (núm. XLV) después de la Segunda Guerra Mundial, se desarrolló entre los días 25 y 29 de julio de 2007, y fue entonces cuando se instaló la placa conmemorativa con la efigie de Gradiva.

Como puede comprobarse, no sólo las ciudades influyen en las obras de arte como escenarios que repercuten en la interpretación del público y las vivencias de los personajes. En ocasiones, si el producto artístico arraiga con suficiente fuerza en el imaginario colectivo, puede ser capaz de traspasar la frontera de la ficción y transformar para siempre ese mismo espacio urbano y el modo en que es vivido.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ GALÁN, MERCEDES (1999). "La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda" en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Vol. 19, nº 2, pp. 125-139.

BORGES, JORGE LUIS (1984). *Atlas.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

DINSMOOR, WILLIAM BELL (1941). "Observations on the Hephaisteion" en *Hesperia Supplements*. Vol. 5, pp. 1-171.

FREUD, SIGMUND (1968). *Briefe 1873-1939*. Frankfurt am Main: Fischer.

FREUD/JUNG (1974). *Letters* (W. McGuire, ed.). Bollingen Series. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Harrison, Evelyn B. (1977) "Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion" (tres partes): en *American Journal of Archaeology*. Vol. 81, nº 2, 3 y 4.

Jensen, Wilhelm (1977). "Gradiva. Una fantasía pompeyana" en FREUD, Sigmund, *El delirio y los sueños en "Gradiva", de W. Jensen (Con el texto del relato de Wilhelm Jensen).* Barcelona: Grijalbo.

Jones, Ernest (1962). *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*. Vol. 2 Berna und Stuttgart: Verlag Hans Huber.

Joyce, James (1983). *Ulises*. Barcelona: Bruguera.

Karouzou, Semni (1954-1955). *Athenische Mitteilungen* LXIX – LXX.

Kuhn, Thomas (1957). *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge: Harvard University Press.

Morgan, Charles H. (1962-1963a). "The Sculptures of the Hephaisteion I: the Metopes" en *Hesperia.* Nº 31, pp. 210-220.

— (1962-1963b). "The Sculptures of the Hephaisteion II: the Friezes" en *Hesperia.* Nº 31, pp: 221 y ss.

— (1962-1963c). "The Sculptures of the Hephaisteion I: the Pediments, Akroteria and Cult Images" en *Hesperia.* Nº 32.

Norris, Margot (1998). *A Companion to James Joyce's Ulysses*. Nueva York: Bedford Books.

Olmos Romera, Ricardo (1997). "Freud, Jung y W. Jensen. Fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología" en *Revista de Arqueología*. Nº 193, pp. 46-55.

Olsen, Eric (Apr. – Jun. 1938). "An Interpretation of the Hephaisteion Reliefs" en *American Journal of Archaeology.* Vol. 42, nº 2. pp: 276-287.

Panero Gómez, Ana (2013). *Análisis iconológico de la figura de Gradiva. Construcciones del personaje en la cultura plástica y audiovisual contemporánea.* Bajo la dirección de Pilar Aumente Rivas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información.

— (2015) "Simbolismo y significación de las representaciones urbanas en la iconología de Gradiva" en Chaves Martín, M. A. (dir.) *Artes plásticas y ciudad*. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 253-260.

Poppi, Roberto y Pecorari, Mario (1996). *Dizionario del cinema italiano: I film dal 1970 al 1979 (I, A – L).* Vol. 4. Roma: Gremese Editore.

Spector, Jack (1988: Mar.). "The State of Psychoanalytic Research in Art History" en *Art Bulletin*. Vol. 70, nº 1, pp. 49-76.

Thompson, Homer (1949). "The Pedimental Sculpture of the Hephaisteion" en *Hesperia*. Nº 18, pp. 23 y ss.

— (1962). "The Sculptural Adornment of the Hephaisteion" *American Journal of Archaeology* 66, pp. 339-47.

Obras referenciadas

Ref. Web 1: *Place du Forum en Arlés*. Disponible en https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b8/a4/d6/b8a4d62578c9d8fbc51d0875fc782e2c.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 2: *Terrasse du Café le Soir* (1888) Vicent van Gogh. Disponible en http://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/cafe-terrace-place-du-forum-arles-1888?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 3: *Farmacia Sweny's, Dublín (I)*. Disponible en https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/7d/9c/99/7d9c998113d7b831bce14921ce3b2273.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 4: *Farmacia Sweny's, Dublín (II)*. Disponible en http://sweny.ie/site/wp-content/gallery/sweny_loc

ation/swenys9.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 5: *Bloomsday*. Disponible en http://intelligenttravel.nationalgeographic.com/files/2015/06/bloomsday-dublin-590-590x392.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 6: *Sandycove Tower*. Disponible en http://farm4.static.flickr.com/3128/2568142325_f785188689_b.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 7: *Pub Davy Byrne (I)*. Disponible en http://davybyrnes.com/dev/wp-content/uploads/2011/07/db-history.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 8: *Pub Davy Byrne (II)*. Disponible en http://www.jndstravelog.com/Europe/Dublin2006/Images/Pub_DavyByrnes.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 9: *Fuente de la Casa de Meleagro, Pompeya*. Disponible en http://www.tarraconensis.com/pompei_romano/casa_meleagro_01_pompeya.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 10: *Gradiva Project (2007), de William Cobbing*. Disponible en http://www.freud.org.uk/exhibitions/10509/william-cobbing-/ (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 11: *Relieve Gradiva en Lavarone, Trento (1994)*. Disponible en http://static.panoramio.com/photos/large/34695461.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

Ref. Web 12: *Relieve Gradiva en Kurfürstenstraße, Berlín (2007)*. Disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Gedenktafel_Kurf%C3%BCrstenstr_116_(Sch%C3%B6n)_Gradiva2.jpg (última consulta: 4 de diciembre de 2015).

EN LA CIUDAD DE LOS BOLCHEVIQUES: GLUMOV, MISTER WEST Y OCTOBRINA

Alfonso Puyal
Universidad Complutense de Madrid

El poeta futurista Vadim Shershenevich, introductor de Filippo Tommaso Marinetti en Rusia, dejó escrito en el ensayo *Calle verde* (1916): "La tarea del poeta contemporáneo es la transmisión expresiva de la dinámica de la ciudad contemporánea (...) El ritmo de nuestra época radica solo en su forma, y por tanto debe encontrarse un método formal" (Lawton, 1988: 152). Ya en plena revolución, los comunistas futuristas (Komfut) plantearon en 1919 una ideología cultural en alianza con las tendencias izquierdistas del arte; coyuntura que pronto enfrentaría al formalismo con los fines utilitarios del arte. Ciudad, máquina y dinamismo son legados del futurismo que el constructivismo soviético de los años veinte recogerá para su producción, tanto artística como ideológica. Y el cine, en tanto que tecnología estética de la modernidad, estaba inherentemente vinculado a estos referentes.

En su vertiente cinematográfica el constructivismo hace de la ciudad un escenario donde transcurren acciones trepidantes, situaciones burlescas y acrobacias. El circo, el music-hall y los espectáculos de variedades se convierten en nuevos materiales que se incorporan primero al teatro, preconizado por el Frente de Izquierdas de las Artes (LEF), e inmediatamente después al cine. Esa visión lúdica de lo moderno está en conexión con el montaje de atracciones, con los nuevos métodos de interpretación escénica o con el americanismo, tendencias que caracterizan las tempranas producciones de Lev Kuleshov y la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) o la primera experiencia cinematográfica de Sergei M. Eisenstein. Al mismo tiempo, el espacio urbano se erige en epítome de la tecnología desplegada por la Nueva Política Económica (NEP), que a partir de 1921 impulsa la industrialización de la URSS: fábricas y rascacielos, dinamos y motores, tráfico rodado, telecomunicaciones y, ciertamente, el cine. En "Cinematógrafo y cine" (1922), Alexei Gan entendía que el nuevo medio, "como aparato laboral esencial de la tecnología social, como extensión 'orgánica' de la sociedad, es una preocupación para el Estado proletario" (Taylor y Christie, 1988: 68). Esta tecnificación de la ciudad se ve reflejada no solo en *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov –paradigma de las sinfonías metropolitanas–, sino en el menos conocido documental *Moscú* (*Moskva*, 1927), realizado por su hermano, Mikhail Kaufman.

El presente trabajo aborda ambas cuestiones –la mecanización y la visión "excéntrica" de la ciudad por los cineastas soviéticos– a partir del estudio de tres filmes que definen el periodo. El primero de ellos es *El diario de Glumov* (*Dnevnik Glumova*, S. M. Eisenstein, 1923), cortometraje satírico que se integra en la puesta en escena de *Hasta el más sabio se equivoca*, pieza teatral de Aleksander Ostrovski. El segundo es *Las aventuras extraordinarias de Mr. West en el país de los bolcheviques* (*Neobychainye prikliucheniia mistera Vesta v strane bolshevikov*, Lev Kuleshov, 1924), largometraje realizado junto a los alumnos del Taller Experimental de Cine. La tercera película analizada es *Las aventuras de Octobrina* (*Pokhozhdeniya Oktyabriny*, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1924), de la cual únicamente han quedado fotografías, testimonios y otros documentos adyacentes, pero posiblemente se trate de una de las experiencias más audaces del frente de izquierda en su derivación fílmica. Como recordaba uno de sus ideólogos: "Queríamos un nuevo arte dinámico que combinara circo, carteles, todos los géneros populares, incluyendo el cine (…) Nuestra ambición era, por tanto, organizar estos materiales y hacerlo a través del montaje" (Kozintsev, 1977: 41). Ese elemento constructivo que es el montaje está presente en todas estas producciones, que no pueden dejar de relacionarse con las iniciativas plásticas y teatrales que se estaban llevando a cabo desde el Proletkult (Cultura Proletaria) o la sección de artes visuales (IZO), dependientes del Comisariado Popular de Educación.

1. SONRISAS PRIMAVERALES DEL PROLETKULT

La ciudad de Moscú se erige en escenario de *El diario de Glumov* (1923), parodia de los seriales extranjeros de misterio y aventuras. La película se proyectó en diferentes momentos del epílogo de *Hasta el más sabio se equivoca*, según una adaptación de Sergei Tretiakov y bajo la dirección de Sergei Eisenstein. Esta producción contenía "una breve película cómica hecha especialmente para la obra (no separada, sino incluida en el plan de montaje del espectáculo)" (Eisenstein, 1986: 13). *El sabio* atendía a los preceptos más radicales del teatro de izquierdas, expuestos por el director en su fundamental texto "Montaje de atracciones", publicado ese mismo año en la revista *Lef*:

> La atracción (desde el punto de vista teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, esto es, todo elemento que someta al espectador a una influencia sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para producir determinados choques emocionales, en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio por el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final (Eisenstein, 1923: 74).

Entre los "choques emocionales" empleados en la pieza teatral estaba la pantalla cinematográfica ubicada en el proscenio, mientras los personajes de carne y hueso interpretaban la acción o ejecutaban acrobacias. Tal y como recoge en "Mi primera película" (1928), Eisenstein decidió rodar las peripecias de Glumov en exteriores, en vez de utilizar un estudio:

> Aquellas escenas que yo filmé no tenían mucho que ver con el cine propiamente dicho. Pero había en ellas primeros planos mezclados con panorámicas e incluso un toque de película de aventuras cuando Alexandrov (...) trepaba sobre los techos y saltaba desde un 'avión' hasta un auto que marchaba a toda velocidad, llegaba a la entrada del teatro Proletkult cuando se apagaba la pantalla y, a gritos, irrumpía en la sala con el rollo de la película en la mano.
>
> Con el lírico nombre de 'Sonrisas primaverales del Proletkult' este pequeño film fue incluido de inmediato en el 'Cine-Pravda de primavera' y se proyectó el 21 de mayo de 1923 en el aniversario del *Cine-Pravda* (Schnitzer y Martin, 1974: 54-55).

Por medio de un giro escénico, la acción se transfería al cine, y el diario escrito de Glumov era sustituido por un diario filmado; parodia por un lado de los noticiarios Pathé y por otro del mencionado *Kino Pravda* de Vertov. Las secuencias proyectadas funcionaban como prolongación visual de la acción teatral:

> Pero lo divertido era que los propios contenidos generalizaban también –en metáforas visuales (literales y por ende cómicas)– las situaciones de la obra sobre las que las entradas del diario servían de confesión (...) Así, el teatro daba un salto al cine, prolongando metáforas hasta niveles de literalidad inalcanzables para el propio teatro (Eisenstein, 2001: 16).

La película incluye una trepidante escena –el robo del diario– rodada en la cornisa de la mansión Morozov, emplazamiento desde donde se divisa el horizonte de la ciudad (fig. 1). Era éste el palacio donde tenía su sede el teatro Proletkult y donde se representaba *El sabio*; igualmente, el último plano de *Glumov* se sitúa en la entrada del mismo edificio. El papel de Golutvin lo encarna –en las tablas y en la pantalla– un acróbata de complexión atlética que después será ayudante de Eisenstein en su primera etapa, Grigori Alexandrov:

> Por aquellos años Harry Piel era muy popular en el cine (...) y Eisenstein hizo de mí una especie de Harry Piel (...) Golutvin rodaba el diario del protagonista y esto daba pretexto a las persecuciones. Ahora bien: el diario estaba en una cinta cinematográfica: nuestra primera película (...)
>
> En aquella película insertada en la obra de teatro había números de circo principalmente; secuencias excéntricas. Y cuando se terminó, Eisenstein quiso continuar su labor en el cine (Schnitzer y Martin, 1974: 60, 61).

El diario despliega de este modo un efecto de extrañamiento, al fundir y confundir la representación cinematográfica –el contenido del diario robado– con la representación teatral –Golutvin aparece en la sala con la lata de película que acaban de ver los espectadores–.



Fig. 1 – *El diario de Glumov* (S. M. Eisenstein, 1923). Fuente: Goskino

2. LA CAPITAL BOLCHEVIQUE

En calidad de profesor en la Escuela Estatal de Cinematografía (GTK), Lev Kuleshov había dirigido en marzo de 1921 seis experimentos con película cinematográfica. Ante la escasez de material fílmico, se servían de cámaras fotográficas que registraban los ejercicios de interpretación –los célebres "filmes sin película"–. Por ello, elevó una petición dirigida a la sección de foto y cine del Centro Regional de Educación Política en Moscú para que le suministrara noventa metros de película virgen. Dichas prácticas respondían a la necesidad de Kuleshov por enseñar los fundamentos básicos del montaje a sus alumnos. Apenas ha perdurado el metraje de estas experiencias, aunque sí un fragmento del experimento número

cinco, que consistía en la "Combinación arbitraria de varios lugares de acción en una única composición –13 metros" (Kuleshov, 1996: 366) (fig. 2). Esta "superficie terrestre creada" –así denominada por el director– articula una continuidad de acción a base de planos rodados en distintas localizaciones de la ciudad de Moscú, a los que se han añadido imágenes de archivo procedentes de un noticiario sobre Washington. De la fragmentación y combinación de las partes se obtiene la contigüidad espacial de una ciudad –por otro lado– inexistente. Moscú sufre así una doble transformación: de una parte, deja de ser un lugar vivencial para convertirse en un espacio de actuaciones; de otra parte, mediante la operación de montaje, la ciudad se desintegra para volver a recomponerse. Tal y como afirma el director en *El arte del cine* (1929): "La fuerza del cine está en el montaje, porque con el montaje es posible destruir y reconstruir y, ante todo, recrear el material" (Kuleshov, 1974: 52).



Fig. 2 – La ciudad recreada por Lev Kuleshov, 1921. Fuente: Kuleshov, 1996

Otro de los experimentos estaba relacionado con la gimnástica, la rítmica y la danza, disciplinas que interesaban especialmente a Kuleshov para ser aplicadas a los movimientos de los actores-modelos: "1) Plano de un baile desde una única posición de cámara – 10 metros. 2) El mismo baile presentado con la ayuda del montaje – 10 metros" (Kuleshov, 1996: 366). Mediante el montaje, con primeros planos y transiciones rítmicas, el director obtuvo de la danza resultados totalmente diferentes, convirtiéndolo en algo cinemáticamente expresivo. Fue Zinaida Tarkhovskaya la bailarina que posó para este ejercicio; la misma que intervendrá en varios espectáculos de la FEKS y protagonizará *Las aventuras de Octobrina*. Kuleshov dibujaba "partituras de acción", con la cuales esquematizaba los movimientos de los modelos, en una suerte de notación coreográfica: "El movimiento puede ser planificado y delineado", escribía en el informe del Taller de Cine correspondiente a la primera mitad de 1923 (Kuleshov, 1988a: 63). Un inciso debe ser abierto aquí: se trata de la afinidad de los artistas plásticos con la danza moderna, con el propósito de estudiar la abstracción de la forma o la representación del movimiento. Dicha aproximación se concreta en la figura de Gret Palucca, bailarina alemana cuyas fotografías sirvieron a Kandinsky para explicar los esquemas gráficos en *Punto y línea sobre el plano* (1926); o a Moholy-Nagy como ilustración para *Pintura, fotografía, film* (1925).

En noviembre de 1922 Lev Kuleshov se escinde de la escuela estatal y en enero de 1923 organiza el Taller Experimental junto a un escogido número de discípulos, entre ellos el director Vsevolod Pudovkin. El taller se instala en los locales de ensayo del Teatro Heroico Experimental, donde siguen el método de actuación de su director, Boris Ferdinandov, basado en la metrorítmica. Su primera producción como colectivo será *Las aventuras extraordinarias de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924), cuyos episodios de acción se planifican rigurosamente:

> La precisa disposición espacial de los movimientos de los modelos, la organización de la acción en función

> siempre del tiempo, y las diversas técnicas de montaje utilizadas en la película y en las pruebas, han producido los resultados que se esperaban (Kuleshov, 1988b: 165).

Es sabida la fascinación que Kuleshov profesaba al cine comercial americano. En "Americanismo" (1922) declara: "El éxito de las películas americanas reside en el máximo grado de especificidad cinematográfica, en la máxima presencia de movimiento, en el heroísmo primitivo, en el vínculo orgánico con la vida contemporánea" (Taylor y Christie, 1988: 73). Destacar aquí esta última consideración, en la inteligencia de que cine ha sabido reflejar –quizá mejor que cualquier otro medio– la vida moderna y la dinámica de las ciudades. La apropiación que el director soviético hace del cine de Hollywood no entra en conflicto ni con el programa ideológico del arte de izquierdas ni con las nuevas técnicas de montaje que está avanzando, basadas no tanto en la continuidad lineal de los acontecimientos como en la organización del material:

> El director no debería concebir primero el contenido del episodio y luego tratar el material visual para devolverlo a la pantalla. La concepción de un episodio y la elaboración del mismo deberían brotar de las imágenes, del material que se haya filmado. Además, los distintos cortes y una distinta construcción –el montaje de planos– pueden cambiar la concepción de todo un episodio (Kuleshov, 1974: 92).

Esta "americanitis" (*amerikanshchina*) queda patente en *Mr. West*, que vuelve a desplegar la funcionalidad de la metrópoli bolchevique enfrentada al esplendor de los zares. El filme muestra un paisaje urbano formado por tráfico rodado, altos hornos y maquinaria pesada. La persecución de la que es objeto Cowboy Jetty, papel interpretado por el futuro cineasta Boris Barnet, le obliga a atravesar un cable eléctrico, tendido entre dos edificios. En otro momento nuestro personaje trepa por el edificio hasta alcanzar la azotea. Desde allí se divisa la catedral de Cristo Salvador junto a una fábrica con cuatro chimeneas humeantes; otra vez lo viejo entra en dialéctica con lo nuevo (fig. 3). La acrobacia y la acción propia de los seriales cinematográficos nos remiten a las atracciones escénicas, a las acciones excéntricas. "La tendencia más poderosa, que se origina en América y ofrece nuevas oportunidades al genuino Exentricismo: las comedias fílmicas de aventuras detectivescas han producido toda una serie de maravillosos actores", escriben en 1922 Yutkevich y Eisenstein (1988: 31), llenos de entusiasmo.



Fig. 3 – *Las aventuras extraordinarias de Mr. West en el país de los bolcheviques* (Lev Kuleshov, 1924). Fuente: Films sans frontières

Pero, entre los artefactos tecnológicos exhibidos en *Mr. West*, el más innovador, el que mayor alcance posee es la antena de radio de Moscú, terminada de erigir por Vladimir Shukhov en 1922. Aunque se trata de una obra de ingeniería, su estructura de geometría hiperbólica parece atenerse a la estética constructivista. Además de su carácter funcional, la torre adquiere cierto cariz escultórico, habida cuenta de que artistas soviéticos como Tatlin,

Gabo, Vialov, Lavinsky o Klucis habían diseñado antenas de radio que no llegaron a proyectarse. Además, la estación de radio será elogiada por Alexander Rodchenko a través de la fotografía y por Walter Benjamin en su *Diario de Moscú* (1927).

Adentrados en el argumento de la película, en un paseo en coche por las calles de Moscú, el comisario de policía enseña a John West la verdadera ciudad bolchevique, hasta llegar al Comisariado del Pueblo de Correos y Telégrafos. Los planos finales están dedicados a la antena y al acto heroico de la transmisión a distancia, en tanto que símbolo tecnológico del progreso soviético. Asimismo, el documental de Kaufman *Moscú* se cierra con unas imágenes de la torre Shukhov, tomada en contrapicado desde ángulos oblicuos, al más puro estilo de la Nueva Visión fotográfica. Los rótulos que clausuran el filme subrayan el poder ideológico de la radiofonía: "Y cada día la estación de radio de la 'Gran Komintern' habla al mundo entero sobre la vida de la Unión Soviética".

3. EXCENTRÓPOLIS

La actividad de la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) arranca en noviembre de 1921 y al año siguiente el grupo lanza el manifiesto *Ekszentrism*, una publicación de dieciséis páginas cuyo estilo y contenido acusan la influencia de Marinetti –al que citan– y de su manifiesto "El teatro de variedades", de 1913:

> 4. El teatro de Variedades es el único que utiliza hoy en día el cinematógrafo, que lo enriquece con un número incalculable de visiones y de espectáculos irrealizables (batallas, tumultos, carreras, circuitos de automóviles y de aviones, viajes transatlánticos, profundidades de ciudades, de campos, de océanos y de cielos) (Marinetti, 1999: 115).

El futurismo era bien conocido entre los jóvenes excéntricos, habida cuenta de que Marinetti fue invitado a Rusia entre enero y febrero de 1914. A raíz de la visita se publicaron ese mismo año tres ediciones de sus manifiestos, dos de las cuales incluían la traducción del texto sobre el music-hall; una aparecida en San Petersburgo y la otra en Moscú, a cargo de Shershenevich.

"Excentricismo" arroja un repertorio repleto de referencias a la cultura de masas (novela por entregas, cartel, anuncio publicitario), a los espectáculos populares (circo, cabaret, boxeo) o los iconos de la pantalla (Charles Chaplin, Max Linder). Aunque heterodoxo en sus planteamientos, este grupo establecido en Petrogrado –poco después Leningrado– tenía un reconocimiento oficial, al depender del Departamento Provincial de Educación Nacional (GUBONO). Dos de los autores de aquel manifiesto procedían de la pintura: Grigori Kozintsev había aprendido en los talleres de Alexandra Exter y Natan Altman, mientras que Sergei Yutkevich realizaba ilustraciones de estilo geométrico para la revista *Espectáculos* (1922-24), dibujos que acusaban la influencia del constructivismo y el maquinismo. El joven Yutkevich, que por entonces estaba trabajando en el Taller Teatral de Foregger (Mastfor), y con Eisenstein en la invención de atracciones escénicas, definirá la FEKS como "una extraña amalgama de temas revolucionarios, music-hall a la americana, filmes de aventuras, arte abstracto y altísimo nivel en el arte de la decoración teatral" (Schnitzer y Martin, 1974). Leonid Trauberg, que había comenzado como regidor en el Teatro de la Ópera Cómica, sentará algunas bases del excentricismo:

> Nosotros sostenemos que el teatro actual (…) tiene que tomar ejemplo de tres cosas: Norteamérica, la Calle y la Máquina. Proclamamos: la americanización del teatro, la *bulevardización* del teatro y su mecanización (...) Nosotros estamos convencidos de que el ritmo de la Revolución, el ritmo del escándalo y el ritmo de la propaganda, son los ritmos que hacen el teatro de hoy ("Pedimos perdón si...", 1922; en Rapisarda, 1978: 133).

Los tres se introducirán enseguida en el diseño escenográfico y la dirección teatral para recalar finalmente en la realización cinematográfica. Hay que tener presente que el "almacén de los excéntricos" se había originado como iniciativa teatral, cuyos directores preferían denominarse "maquinistas del espectáculo". El cuarto firmante del manifiesto era Georgi Krizitsky –después productor y crítico teatral–, para quien el sentido del teatro era "el sentido de la cuerda floja, el sentido del azar" ("Excentricismo"; en Rapisarda, 1978: 36). Llega un momento en su trayectoria en el cual la FEKS abandona la producción teatral y el taller de actores para realizar películas. Este viraje vendrá primero con *La mujer de Edison* (1923), guion que no llega a la pantalla, y después con el mediometraje *Las aventuras de Octobrina*, protagonizado por una chica de las juventudes comunistas (Komsomol) en pugna con un ministro conservador y un nuevo rico surgido de la NEP. "Todos los personajes parecían haberse descolgado directamente del camión de propaganda que tanto regocijaba a la población en el desfile del Primero de Mayo", comenta Kozintsev (Schnitzer y Martin, 1974: 122).

La exaltación de la ciudad y el americanismo son otras de las constantes diseminadas por el manifiesto excentricista. En la cubierta del mismo figura el nombre ficticio de "Excentrópolis (antigua Petrogrado)", para remarcar desde un principio ese carácter rupturista con el pasado:

> Hoy: fábricas, talleres, astilleros (…)
>
> Hoy: la técnica de Norteamérica. La industria, la producción bajo la bandera estrellada. O americanización, o la funeraria (…)
>
> El ritmo de la máquina, concentrado por Norteamérica, introducido en la vida del boulevard (...)
>
> Nuestras vías: París, Berlín, Londres (...)
>
> ¡Constructivistas, máquinas, puentes, edificios, os esperan! ¡Pintores excéntricos, music-halls, circos, paredes de rascacielos están libres para vuestro pincel gigantesco! ("Excentricismo"; en Rapisarda, 1978: 33, 35, 46).

Una buena parte de los elementos citados en la proclama estará representada en sus películas. Por ejemplo, el culto al parque de atracciones y al "estruendo de las montañas rusas" ("Excentricismo"; en Rapisarda, 1978: 35) aparecen en *La rueda del diablo* (*Chertovo koleso*, 1926), segundo largometraje de Kozintsev y Trauberg. Se trata de la secuencia en que la cámara se acopla al vagón y produce un vertiginoso travelling. No en vano, Yutkevich llegará a decir que "todas las teorías del 'excentrismo' nacieron sobre esas montañas americanas" (Schnitzer y Martin, 1974: 39). Tampoco hay que pasar por alto que uno de las acepciones que Eisenstein asignó a la teoría del montaje de atracciones procedía de los Luna Park.

Las fachadas de los edificios devienen en enormes superficies donde fijar imágenes. De ahí su fascinación por las vitrinas de la ROSTA, carteles con eslóganes distribuidos por la Agencia Oficial de Telégrafos Rusa, expuestos en las oficinas de correos o en los escaparates vacíos de las tiendas abandonadas. De ahí también el hilo argumental de *Octobrina*, que está basado en consignas políticas y comerciales rotuladas en los intertítulos. Según Kozintsev: "La influencia de los espectáculos de propaganda ideológica y de las ventanas de la 'Rosta' se revelaba a cada instante en la película" (Schnitzer y Martin, 1974: 121).

La ciudad pasa a ser un espacio escénico en el que se desarrollan espectáculos de masas. La calle, el bulevar adquieren de esta manera un marcado carácter performativo –especialmente intenso en los primeros años de la revolución–, con la celebración de numerosos festivales y actos propagandísticos (dramatizaciones, desfiles, caravanas, demostraciones). Surgen acciones extraídas de todo contexto lógico, de tal manera que personajes y objetos se muestran por el procedimiento de la confrontación de materiales heterogéneos. En la primera mono-

grafía dedicada al grupo, titulada *FEKS* y publicada en 1928, Vladimir Nedobrovo explicaba el método del extrañamiento, tomado de la escuela formalista:

> Nosotros ya no vemos las cosas que habitualmente nos rodean. Como hemos perdido la facultad de pensar, ejecutamos nuestros gestos habituales inconscientemente. La visión repetida de un objeto en un contexto determinado automatiza dicha visión (…) Para ver las cosas, es preciso extraerlas del proceso de automatización. Comenzaremos a ver un objeto de manera nueva si lo colocamos en una relación insólita con los demás objetos (…) El sentido del método excéntrico de los FEKS consiste en arrancar los objetos y las ideas de su proceso automático (Rapisarda, 1978: 89, 90).

Dicha desfamiliarización se concreta en varias secuencias de *Octobrina*: la utilización de un camello como soporte publicitario por las calles de Petrogrado, o la oficina ambulante instalada sobre un sidecar, a su vez equipado con máquina de escribir, megáfono, prismáticos, escoba de barrendero y manguera de riego. Muchas situaciones de *Octobrina* suceden en las alturas: el aeroplano en vuelo, el paseo en bicicleta por los tejados, la grúa industrial del puerto, la cúpula de la catedral de San Isaac (fig. 4). En las fotografías que se conservan del filme se distingue la ciudad de fondo, una constante que lo emparenta con *Glumov* y *Mr. West*. El extrañamiento se desencadena cuando esos espacios insólitos se hacen habituales para sus personajes. El excentricismo tenía entre sus objetivos organizar un nuevo modo de vida cotidiana a través de la singularización de las formas existentes, de romper con la percepción automática de la realidad. Según Leonid Trauberg, *Octobrina* no trataba de parodiar la vida cotidiana soviética; más bien era "una interpretación cómica de la vida soviética, pero en ningún caso ridícula" (Noussinova, 1993: 51).

La influencia del método formal y de la singularización del objeto provenían de Viktor Sklovksi, quien precisamente escribirá el prefacio a la monografía de Nedobrovo: "De cualquier manera, la teoría del montaje de atracciones va ligada con la teoría del excentricismo. Este último está basado en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática, entre ellos" (Sklovski, 1971: 167-68). Otro formalista muy vinculado es Yuri Tynianov que, además de firmar el guion de dos películas para ellos, elogió las audacias de *Octobrina*. En "A propósito de la FEKS" (1929) habla del colectivo en los siguientes términos:

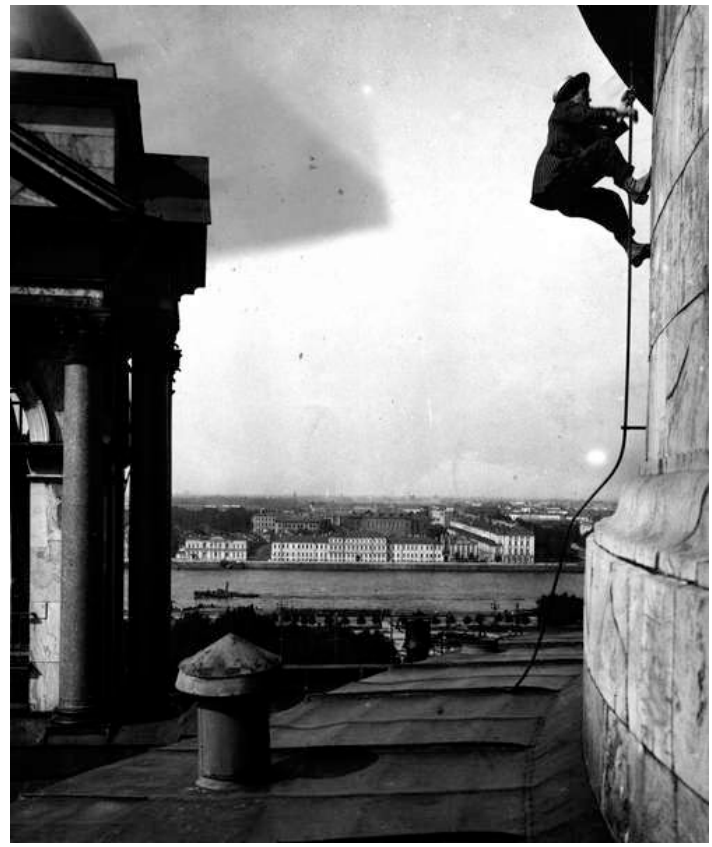


Fig. 4 – *Las aventuras de Octobrina* (Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1924). Fuente: Noussinova, 1993

> Ellos han sacado, fruto no de las epopeyas monumentales, sino del 'cómico' elemental que mantiene todavía

> huellas de la invención que fue el cine, de elementos que permiten sin modestia ni respeto excesivos observar, probar, manipular lo que otros, más deferentes pero menos inteligentes, consideran casi un tabú: la esencia misma del cine entendido como arte (Alberà, 1988: 176).

Puede sorprender la conexión que había entre los lingüistas y teóricos de la literatura y las prácticas más arriesgadas del cine soviético, pero en definitiva ambos campos compartían la misma vocación experimental. Los formalistas estaban interesados en la semántica del cine; en el modo en que el mundo natural era transformado en signos visuales a través de los recursos de la forma cinematográfica, y en cómo el montaje condicionaba su significado. En ese sentido, tampoco hay que olvidar a Adrian Piotrovski, el mismo que defendiera los primeros espectáculos escénicos de la FEKS y participara en la colección de ensayos *Poetika Kino* (1927), que escribió el guión de *La rueda del diablo*. Pero no todos los foros progresistas eran favorables a las extravagancias del grupo. En el seno de los debates en torno al cine actuado frente al no actuado, levantados por la revista *Novyi Lef*, Osip Brik será partidario de la "fijación del hecho" (1927), mientras que Sergei Tretiakov –defensor de la "factografía"– cuestionará en el texto "Nuestro cine" (1928) un arte alejado de la causa proletaria. De este modo, los miembros de la FEKS

> se encerraron en un laboratorio teatral (…) pero al final no fueron lo suficientemente valientes como para llevar su imagen ante la amplia masa de espectadores (...) La mayoría de la gente todavía no es consciente de que muchos de los grandes éxitos de nuestro cine izquierdista se origina en el circo y las acrobacias (Tretiakov, 2006: 40).

Y otro tanto haría Dziga Vertov desde su visión documental de la Unión Soviética. En "Fábrica de hechos" (1926) exigía no querer "saber nada más con la FEKS (...) ni con la 'fábrica de atracciones' de Eisenstein. No queremos saber nada con fábricas de besos y arrumacos" (Vertov, 1974: 72). De hecho, la etapa inicial de los excéntricos, caracterizada por las técnicas del slapstick y otros ejercicios formales, dará paso a un cine más próximo al realismo psicológico (*El abrigo*, 1926) o al compromiso histórico (*La nueva Babilonia*, 1929).

La urbe entendida como lugar de lo moderno, como escenario de atracciones y espectáculos excéntricos. Las películas del periodo más experimental de la cinematografía soviética no dejaron de mostrar ese aspecto lúdico, sin renunciar al programa ideológico de la revolución. Mientras unas imágenes aludían al esplendor de la ciudad imperial, otras ensalzaban los elementos funcionales de lo moderno (avión, tanque, tractor). Dicho contraste entre lo viejo y lo nuevo se aprecia tanto en *Glumov* como en *Mr. West* y *Octobrina*; contraste –o superposición– que igualmente se observa en los documentales *Moscú* y *El hombre con la cámara*, donde la tradición rusa da paso a la modernización soviética. Estamos ante un aspecto consustancial a todo proceso de crecimiento urbano, pero también ante una acusada tendencia de la vanguardia a yuxtaponer lo primitivo con lo novísimo.

BIBLIOGRAFÍA

ALBÈRA, FRANÇOIS (ed.) (1988). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós.

EISENSTEIN, SERGEI (1923). "Montaje de atracciones" (Montazh attraktsionov) en *Lef*. Nº 3, junio 1923, pp. 70-75.

— (1986). "Del teatro al cine" en *La forma del cine*. México: Siglo Veintiuno, pp. 11-23.

— (2001). "(Ritmo)" en *Hacia una teoría del montaje*, vol. 2. Barcelona: Paidós, pp. 11-22.

KOZINTSEV, Grigori (1977). "Propos" en *Positif*. Nº 194, junio 1977, pp. 41-43.

KULESHOV, Lev (1974). *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. Ed. Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press.

— (1988a). "Informe sobre la primera mitad de 1923 y catálogo de trabajo y el material humano del taller de cine Kuleshov" en LUENGOS, JAVIER (ed.), *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 59-69.

— (1988b). "Mr. West" en LUENGOS, JAVIER (ed.), pp. 165-66.

— (1996). "Proposal Addressed to the Photo-Kino Section of the Regional Centre of Political Education" en *Film History*. Nº 8. 3, 1996, p. 366.

LAWTON, Anna (ed.) (1988). *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*. Ithaca: Cornell University Press.

MARINETTI, FILIPPO TOMMASO (1999). "El teatro de variedades" en SÁNCHEZ, JOSÉ A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, pp. 114-19.

NOUSSINOVA, NATALIA (1993). *Leonid Trauberg et l'excentrisme. Les debuts de la Fabrique de l'Acteur Excentrique, 1921-1925*. Crisnée: Yellow Now/Stuc.

RAPISARDA, GIUSI (ed.) (1978). *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona: Gustavo Gili.

SCHNITZER, LUDA y JEAN; MARTIN, MARCEL (eds.) (1974). *Cine y revolución. El cine soviético por los que lo hicieron*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

SKLOVSKI, Viktor (1971). *Cine y Lenguaje*. Barcelona: Anagrama.

TAYLOR, Richard y CHRISTIE, IAN (eds.) (1988). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

TRETIAKOV, SERGEI (2006). "Our Cinema" en *October*. Nº 118, otoño 2006, pp. 27-44.

VERTOV, DZIGA (1974). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

YUTKEVICH, SERGEI y EISENSTEIN, SERGEI (1988). "The Eighth Art. On Expressionism, America and, of course, Chaplin" en EISENSTEIN, SERGEI. *Selected Works. Writings, 1922-1934*. Ed. Richard Taylor. Londres: British Film Institute, pp. 29-32.

CUIDAD Y COMUNICACIÓN VIRTUAL: EL MAPA INMATERIAL DE PORTO

Cristina Tereza Rebelo
Instituto Universitário da Maia
CECS- UM/LEAD-UFRGS/CITEI-IU

1. The construction of immateriality

The profound changes of the last twenty years, fundamentally from demographic, social, technological and geo-economic nature, orient a new vision and a new texture towards cities. In fact, for Hobsbawm (1995), cited by (Albuquerque, 2006: 17) transmutation has become so radical that times are "marked by agility, flexibility, the ephemeral, by appearance, by the spectacle". Inside this juncture, territory covers the imperative need to develop affirmation, distinction, promotion and mobilization strategies in order to create a brand. Like mentioned by Ashworth (Ashworth; Kavaratzis, 2009: 2) "is inside people´s mind that the city takes form trough the transformation of perceptions and images," and the supremacy of visual –image– upon verbal is gaining importance, especially in the area of communication and city marketing. In this perspective, Joly (1996) sustains that "an image is always a message to the other, a tool of expression and communication," so, independently of the message, it needs a referential which reports to a common symbol between emitter and addressee. Being one of the most powerful artifices on the hands of creatives, image could be considered as an influence weapon of collective imaginary, allowing it existence as a mean of society persuasion based on strategies of understanding cities as brands or focusing on cities as tourism destinations.

The concerning for a good image has been crucial and is possible to observe the priority given to cultural and touristic investments. The primacy granted to those areas, are on one hand related to positive cultural image among the residents where the reform intends to take place, but also by ensuring credibility to the ones who look from outside, as targets of those reforms. As said by Moreira (Moreira; Silva, 2007) city culture "is connected with surroundings and attaches people to past, present and future (…) and that´s what marks city as a unique individuality, since culture is inimitable and uncopiable" (adapted). Therefore, cities are seeking to communicate their styles through positive images and existing communication strategies.

2. Porto: the city with a brand

Result of a contemporary trend the city materializes a meaning beyond its name, thereby a name other than the

name. Cities are discussed in more extensive reference fields, as a product and as a challenging phenomenon of marketing, competing to differentiation and preference and establishing the product-city concept. Thus, the place branding embodies tangible and intangible, formal and symbolic facets that benefit the construction of a narrative about the space; image, representational and identity factors are pillars on this process of assigning a brand and surely materialize place personality.

As representations we can relate the so-called "model cities" like "brand images built by the combined action of local governments along to hegemonic actors with localized interests, multilateral agencies and global networks of cities." (Sanchéz, 2001: 31-49). Similarly, but in a more cultural meaning appears the so-called "literary cities" where culture, in its broadest sense, has been offering an asset to municipal institutions mainly of touristic interest inside the construction of a symbolic image.

Likewise the label of "entertainment city" is developed in line with the spectacularization of urban experience. (Vieira, 2008). So, the space is transformed into scenery on which all is an object of aesthetical and contemplative consumption. Moreover, in a further avant-guarde perspective, is possible to remark the notion of "intelligent city" related to the technological booming of the latest years, where city promotion is connected with digital development strongly instituting a global city.

The Ancient and Most Noble Always Loyal, Unvanquished city of Porto, has gotten the most variegated references in cultural, historical and political feature as a result of its character and localist verve which is ancestrally connected with people and freedom. This diversity is pointed out by Rio Fernandes (2015) when saying that there is a lot of ways to state about Porto. Specialist on city development, he clarifies that looking from outside "we are a name distinct by the Port wine, by the football and its greatness to the city, without forgetting a third dimension of Humanity Heritage".

This cultural distinction is now fulfilling some historic crisis on which the past was seen like a problem despite the literary movement and much known lyricism of Porto.

> Romanesque and prosaic, archaic and cosmopolitan, traditional and revolutionary, liberal and bourgeois, rude, strong and melancholic, for us Porto is the portuguese city par excellence. The character of Porto is its verticality, is its straightforwardness, imbued with a frank and sincere rudeness. (...) Porto is not just a place, a piece of geography, but a people with intense feeling of carrying the hopes, a fabric, a network of meanings and images that allows us to cohabitate within a space whose production refers to this ground. The city, this city is in itself a cultural artifact. Memories repository from an ancient time, an identity, it is at the same time, a spot of permanence place of change and relationship (Veiga, 2004) (adapted).

Presently, Porto "is a city that´s worth visiting," and is endorsing an image of a "city with character." Considering that the *turistification* of Porto is a reality, the city has obtained a multi-territorial character which highlights the sentimental relation with physical and symbolic space, which distinguishes Porto as a unique city (Fernandes, 2015).

3. Managing the immaterial chart

Within the approach of the conception of city images, is possible to quote Anholt (2006: 18-31) who describes a framework for evaluating city brands called the "city brand hexagon" that is used to create the Anholt-GMI City Brands Index. It has been developed as a mean for evaluating the effectiveness of branding activities. The hexagon consists of the following components: Presence (the city's international status and standing-how familiar

people are with the city); Place (the physical aspects of the city-how beautiful and pleasant or otherwise the city is); Potential (the opportunities the city has to offer, for instance in terms of economic or educational activities); Pulse (the existence of a vibrant urban lifestyle or lack thereof-how exciting people think the city is); People (the local population in terms of openness and warmth; also safety issues) and Prerequisites (the basic qualities of the city; the standards and price of accommodation and public amenities). In the opinion of Gaio and Gouveia (2007: 27-36), the factors are focused on the characteristics of the space and population dimension; their status or political power; crime rates; localization; historical and cultural value; product placement on films or TV series; nature and volume of media range; heritage and natural beauties and finally, the character and amount of institutions within the city. Correspondingly, Holloway e Hubbard (cit. in Gaio; Gouveia, 2007: 27-36) refers that "the image comes directly from straight interaction with the city and comes from the contact with territorial and / or indirect identity that results from communicative figurations delivered by the territory" (adapted).

Liping Cai (2002: 720-742) sustains that marketing programmes are designed to boost the brand identity and marketing communications aims to select an optimal mix of media to support marketing programmes in enhancing the identity.

Mediatization helps to clarify why cities, communities, cultures and identities become mediated in an effort to rescue their position and significance into a global world; "there is an essential affinity between media and space and amid mediated experience growth and space issues." (Cruz, 2007: 23-27).

In this sense, media represents identity and the way of being social.

João Correia (2001) affirms that "space is subjected to a kind of technological manipulation, which tends for its absolute implosion, and (…) the study of this interaction must attend to time contraction and space mapping that largely results from the media." Referring to the local media as an alternative, the same author also states that "a more direct relationship with the public, allows that mediation crisis was overcome by a relationship where community regained itself a major role as a medium".

So, the media exert a mediating role among citizens and the city and they become strategic for local actors though shaping representations about its transformation. This transformation produces signs of well-being and satisfaction in the consumption of leisure facilities, creates behaviors and lifestyles and fosters the development of the local space through perceived pictures; and perceive, is to have made an image reading and have it decoded in all its implied messages, deciphering it socially and culturally.

The media are a significant factor on cultural and social cities landscape and play an important role in the processes that accompany the renewal of places that interacts and interferes with the course of events through advertising images, and social mobilization campaigns. Thus, exert a real fascination on civil and political society and are a pressing force in the elaboration of collective images, which can be absorbed in the individuals and groups representations. In fact, social communication policies have the effect of producing the "feeling of living in a privileged environment, which taken to its limit, manifested at times, one inflated feeling of citizens towards their city". (Sanchéz, 2001: 31-49).

Therefore, the construction an emotional geography contributes to the dissemination of a certain image that will be spread by the media, using emotion resources within a local identity strategy.

4. COMMUNICATING AND MAPPING THE CITY

City communication usually defines its identity. Scattering a city "personality" implies diverse means and forms of communication which can be entitled as perceptible or as symbolic. A relevant discourse supports the idea of "imagined communities" and is referred by Ferrão (2002: 39-42) that accordingly, thinks that the metropolis is grounded on everyday experience of many actors, individual and collective, often without explicit interpretation in their own cognitive maps: "the metropolitan experience is not accompanied by a correspondent degree of metropolitan consciousness." The author sustains that it is required to "create a innovative geographical scale of territorial identification, to construct an imagined community, giving it names, faces, symbols and boundaries, even if invisible" to endorse a new generation of social practices of multi presence and sense of belonging. The conception of "imagined communities" (...) presumes the existence of institutions and actors producing collective sense for the new range of identifications and new interpretative maps, by using emotion and symbolic significances so that "imagined community will only be effective if there is a wide sharing of feelings of belonging to the same territory" (Ferrão, 2002: 39-42).

An interesting process of defining the city is their own self-expression means, as well as those affected by the distinctive achievement of this self-expression: tour guides, websites, corporate city identity, the various local media and in more avant-garde view, the mobile applications-Apps. In the case of Porto, it is noticeable how these platforms have helped the generation of a cultural and attractive city image by answering a required city mapping process in several interactive processes. This interactivity does not exist without intrinsic and extrinsic communication processes, giving place to the idea that the city communicates. In a symbiotic process, the city produces a metacommunication, since form and content come together to grant an identity that brands the city as unique and different and likely to be recognized and interpreted.

Following, the discussion of the studied types of virtual communication and city mapping is presented.

4.1. The city logo and City Hall

There may be observed certain sterility in the initial corporate design. The main logo in green portrayed the former ex libris –the Tower of Clérigos– but was poor in personality and dynamism. Therefore, the touristic revenue and the "exciting life that Porto has acquired in most recent years, generating pronounced vitality and cultural events to the city" were not represented. The need to represent more effectively the vibration and rhythm of contemporary Porto, creates a new idea which is graphically uniformed with some city places, buildings and experiences that alluding to its artistic and cultural heritage in a more symbolic representation of vitality and pulse.

This design seems to lay down a much more poetic visual identity.



Fig. 1 – Corporate family and Town Hall logo. Available in http://www.logotipo.pt/blog/novo-logotipo-camara-porto



Fig. 2 – New city logo *designed* por Eduardo Aires. Available in http://www.pportodosmuseus.pt/wp-content/uploads/2015/04/logo_porto.jpg

4.2. Mobile Apps - Porto Apps

The media, considered in their traditional or digital venues, are classified like a kind of memory guardians giving voice to events and cities or communities, removing it from obscurity areas, where the undeniable power of public visibility, creates the conditions to a metaphoric existence shaped by a new potentiality: the city appears, therefore it exists. From a developing research about Porto - city branding (Rebelo; Faria, 2015) aiming to understand what kind of information about the city is roughly understood or appreciated by tourists (and the utilization of mobile applications, thematic sites and social networks due to Porto)**,** was possible to assess what kind of information is explored by the visitors or tourists. Mainly, the usage of the internet to get information about Porto was the most referred item by those interviewed. Official communication about Porto and mobile Apps were only followed by social networks, noticing the reputation of new technologies related to city branding. Amongst this new tendency, the most visited site was "www.visitporto.travel" followed by the mobile Apps: "Porto Street Map", "Porto Walking Tours and Maps, "Porto Tour", "Porto Tour-Official City Pass", "Porto-Guia de Viajes", Porto Lazer", "Around Porto" and "MovePorto".

As a result, Sanchéz (2001: 31-49) points out that the media, have been deeply used as vehicles and builders of determined readings of the city, decisively intervening on the creation of cultural values and social representations, which in time, promote some behaviors and different form of utilization of public space. Thus, mapping the city is now grounded on new technologies and digital media and visitors and/or tourist are embedded on Porto essence and spirit.



Fig. 3 – Mobile App "Visitporto.travel." Available in https://twitter.com/visitporto

4.3. Best Tourism Destination

The third aspects of the discussion proposed is the International Award of Best European Tourism Destination won by Porto which was a remarkable event in order to obtain international visibility and reputation. Porto is recognized as one of the oldest touristic destinations of Europe, a city full of charm surrounded by old monuments and artistic features, whose Old Town was pronounced by Unesco as World Heritage. Contemporary and old at the same time, Porto is a city with a unique style due to its vibrant nightlife and documented festivities like São João.



Fig. 4 – Best Tourism destination. Available in http://www.europeanbestdestinations.com/top/europe-best-destinations-2014/

Recognized, international and branded with a unique image and identity, Porto is denoted by websites, Youtube videos and mobile Apps.

> Porto is exceptional. In more ways than one. Elected Best European Destination 2014 by the European citizens, Porto, the "Cidade Invicta" (unvanquished city) is history, is architecture, culture, gastronomy, trade, encounters and discoveries.
>
> Porto has all the charm of towns which happily cohabit with their river. You can stroll along the River Douro (river of gold) in the Ribeira, fly over it by helicopter or discover Porto 's architecture, its amazing landscapes and magnificent bridges by taking a cruise on this majestic river. Porto is also a sea city and in the briefest of time a tram will bring you to Foz do Douro's gentle beaches face to face with the Atlantic. Porto knows how to make you feel welcome; very likely it will conquer your heart and leave a long lasting impression. You will find it hard to leave (2015).

Among tourists and visitors, Porto is also branded by the exquisite Port Wine and gastronomy. Other significant topic for this internationalization, are the amenities offered by the low cost flights and means to arrive to Porto which became even more current and frequent from other sides of the world. Thus, is usual to see in Porto visitors from China, Russia and United States. Consequently, is possible to presume that the shaped identity strategy for the city stands solid and accomplished.

5. Conclusions

Communities are both producer of content and highly influenced by the surrounding media, generating some patterns and outlines of proximity and identity. By creating a local reference frame, the media amplifies local visibility and generates an opening to the outside world not only as a material space but metaphorical one. In these current times of globalization, the media culture is organized around media and its convergence, in a rapid process of civilizing evolution that is only gaining momentum.

Cities and places are driven to maintain their tangible or intangible identity and sovereignty, which can distinguishes them from other places and regions.

Strategic branding is a great approach to promote attractiveness to a city, and identity became the most important aspect on this performance. Local media and digital media are connected and embody a local reality context confirming identity by bequeathing the instruments and means for citizens to learn about societies and communities itself. Presently, Porto became a city with a renewed identity visible on the graphic representation that embedded tourists, visitors and new icons. Accompanied by new digital platforms, innovative and original information/communication structures like mobile Apps and websites, was possible to increase the vibrant atmosphere of the city and enlarge the movement towards tourists and travel.

Due to international recognition and reputation, "Porto style" is a reality.

References

Albuquerque, A. A. (2006). *O paradigma do mercado no urbanismo: Contribuições do marketing para o urbanismo na virada do milénio*. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, MDU – Universidade Federal de Pernambuco, Recife – Brasil: UFP Ed.

Anholt, Simon (2006). "The Anholt-GMI city brands index: How the world sees the world's cities" in *Place Branding*. Vol. 2 , No. 1, pp. 18-31.

Cai, Liping (2002). "Cooperative branding for rural destinations" in *Annals of Tourism Research*. Vol. 29 , No. 3, pp. 720-742.

Correia, João (2001). *Comunicação e Cidadania: os média e as dinâmicas nas sociedades pluralistas*. (Tese inédita de Doutoramento). UBI, Covilhã: UBI Ed.

Cruz, Maria Teresa (2007). Espaço, media e experiência: na era do espaço virtual e do tempo real. *Revista comunicação e Sociedade*, 12. Lisboa: CECL. Pp. 23-27.

Ferrão, João (2002). "As Regiões Metropolitanas como Comunidades Imaginadas: da Experiência Quotidiana à Acção Estratégica". In APOR (Eds.), *Porto d´Ideias: A Cidade Em Debate*. Porto: Agência para o Desenvolvimento do Porto. Pp. 39-42.

Gaio, Sofia; Gouveia, Luís (2007). "O Branding Territorial: uma abordagem mercadológica à cidade". *Revista A Obra Nasce*, Porto: Ed. UFP. Pp. 27-36

Fernandes, Rio (2015). *Proceedings of* "Porto Conceito". Casa da Cultura de Paranhos. Porto. Gabinete de Estudos do PSD. Available in https://sites.google.com/site/grupodeestudosportodeencontro/porto_conceito (last view 3rd of November 2015).

Kavaratzis, Mihalis (2004). "From city marketing to city branding: Towards a theoretical framework for developing city brands". *Place Branding*, Vol. 1, 1, pp. 58–73.

Kavaratzis, Mihalis; Asworth, Gregory (2005). "City Branding: An Effective Assertion of Identity or A Transitory Marketing Trick?" *Tijdschrift Voor Economische en Sociale Geografie*, Vol. 96, No 5, 506-514.

Joly, Martine.(1996). *Introdução à análise da imagem.* S.P: Papirus,

Moreira, J. R.; Silva, M. J. (2007). "Marketing das Cidades - Estudo da Identidade: O Caso da Cidade da Covilhã". Grupo de Investigação FEDRA, *Revista Conocimiento, Innovación y Emprendedores*: Espanha: Camino al Futuro.

Oficial page "Best European Tourism destination Award. Available in http://www.europeanbestdestinations.com/top/europe-best-destinations-2014/ (last view 2nd November 2015).

Oficial page "Logo.pt".Available in http://www.logotipo.pt/blog/novo-logotipo-camara-porto (last view 2nd November 2015).

Oficial page "Porto dos Museus". Available in http://www.pportodosmuseus.pt/wp-content/uploads/2015/04/logo_porto.jpg (last view 21st October 2015).

Oficial page "Visitporto. Travel." Available in https://twitter.com/visitporto (last view 26th October 2015).

Sanchéz, Fernando (2001). "A reinvenção das cidades na virada de século**:** agentes, estratégias e escalas de acção política". *Revista Sociologia Política*, 16. Available in http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/17498.pdf (last view 27nd of June 2013). Pp 31-49.

Veiga, Miguel (2007): *Discurso na Câmara do Porto,* in *Youtube.* Available in https://www.youtube.com/watch?v=8bMQFeZ0-Xc (last view 12nd of May 2013).

Vieira, Célia (2008). "Cidades Literárias e Cidades Digitais: a Página Literária do Porto", Trabalho apresentado em Congress of the Americas II, Tecnologico de Monterey, In *Proceedings of Congress of the Americas II*, México: Tecnologico de Monterey.

TORRES Y MURALLAS - LA IMAGEN DE LA CIUDAD COMO EXPRESIÓN DEL PODER DE LOS DUQUES DE BORGOÑA Y FLANDES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

Oskar Jacek Rojewski
Universitat Jaume I

Paolo Privitera
Universitat Politècnica de València

1. Introducción

Entre los siglos XIV y XVI se registró un aumento de la atención de los soberanos europeos hacia la demostración de su poder, de su estatus político y de la ideología que ellos representaban (Boureau, 1996: 9-25). La jerarquía social, entonces, afectó a la producción artística con el desarrollo de un nuevo simbolismo de la riqueza y de una renovada visualización del poder. A través de unos códigos oportunamente estudiados, las imágenes, los objetos, los materiales y los gestos adquirieron un significado que representaba no solamente el rango social, el poder financiero y el político, sino también las aspiraciones y las ideologías. Con la reforma de la estructura cortesana durante el ducado de Felipe el Bueno de Valois-Borgoña (1419-1467), la corte borgoñona fue reconocida como maestra de un ceremonial complejo y cargado de simbolismo utilizado como propaganda política, de coste reducido respecto a las guerras, para mantener el control sobre los territorios y, en particular, sobre las ciudades que durante la Baja Edad Media se fueron diferenciando más marcadamente de los pueblos, adquiriendo una identidad política y sumando unas aspiraciones de autogobierno cada vez más pujantes (Samsonowicz, 2012: 17-19). En Flandes, a partir de 1385, las ciudades desempeñaron un rol antagónico respecto a los Duques de Borgoña quienes, además de las armas, utilizaron el simbolismo en la comunicación masiva para reforzar su autoridad política (Blockmans; Donckers, 1999: 82-83). Como en otros aspectos, los Habsburgo, que tomaron el poder de Flandes en 1477, perpetuaron las tradiciones políticas de los Valois-Borgogna.

Guiados por la idea de crear un estado unitario, los duques de Borgoña pusieron en marcha una política centralizadora dirigida a la reducción de las libertades administrativas y económicas logradas anteriormente por las ciudades flamencas (Vaughman, 2002ª: 239-240). El conflicto político, que desembocó más de una vez en enfrentamientos armados, se reconoce como eje interpretativo de la imagen de la ciudad flamenca en la segunda mitad del siglo XV. A nivel iconográfico, las aspiraciones contrapuestas de los ciudadanos flamencos y de los duques se tradujeron en una representación distorsionada de los conjuntos urbanos, adecuada para destacar en ca-

da caso el órgano de la ciudad construida que más interesa según el mensaje político que se quiere transmitir.

Es menester recordar que, en sentido más general, la imagen de la ciudad es una figuración de las necesidades de su población, testigo inmanente de la relación entre el poder vigente y los habitantes de la ciudad (Mínguez; Rodríguez, 2009: 11), y por tanto también de sus conflictos. Por esta razón, el simbolismo y el significado de la ciudad son la clave para poder analizar las representaciones urbanas bajo la óptica de la relación con el poder en las imágenes encargadas por el duque de Borgoña y diferenciarlas de las que aparecen en las tablas votivas de los burgueses en la segunda mitad del siglo XV. Además, hay que considerar que la imagen de la ciudad amurallada en esta época llega a transformarse en un símbolo de la cultura caballeresca, propio de las generaciones antecedentes (Porras Gil, 2002: 139).

Ciudad	Fecha de la muralla	Dimensión (ha)
Venecia	(ciudad e islas contiguas)	600
Milán	Siglo XV	580
Gante	Siglo XIV	570
Colonia	1180	560
Florencia	1284	480
París	1370	440
Bruselas	1357	415
Lovaina	1357	395
Brujas	1297	360
Pisa	Siglo XII	200
Barcelona	1350	200
Malinas	Siglo XIV	160
Aviñón	1356	140

Tabla 1 – Tamaño y fecha de construcción de las murallas de ciudades de Europa Occidental hacía siglo XV. Fuente: Benevolo, 2006: 176

2. LAS CIUDADES EN FLANDES Y SUS ESTATUS POLÍTICOS

Respecto a la ciudad bajomedieval, durante el siglo XV se registra una importante evolución sistémica, antecedente directo del pasaje a la Edad Moderna. John Gilissen (1982: 45-63) propone cuatro aspectos fundamentales para definir la ciudad bajomedieval: la topografía, la demografía, la economía y la sociedad. El aspecto topográfico resulta fundamental para el desarrollo de este estudio, ya que en este ámbito se engloban la arquitectura y el urbanismo, en particular acerca del impacto visual de las construcciones defensivas y de los edificios que fueron construyéndose dentro de los recintos urbanos, creando una dicotomía definitiva entre ciudades y pueblos.

En lo que concierne a las dimensiones urbanas, resulta útil observar los centros flamencos en relación a los más destacados conjuntos europeos de la Baja Edad Media (Tabla 1). Se evidencia así que la región de Flandes destacaba por densidad de aglomerados urbanos medio-grandes respecto a otras regiones europeas, una peculiaridad territorial que impulsó los comercios y la redistribución de bienes. La riqueza acumulada por este conjunto de ciudades repercutió en su estado político, cada vez más autónomo respecto a los diferentes condados de Flandes.

En el año 1384 los duques de Borgoña heredaron los territorios y los títulos de Conde de Flandes, de Rethel, de Artois, de Nevers y de Palatinato de Borgoña, un dominio muy amplio y regulado anteriormente por diferentes soberanías feudales donde cada ciudad había alcanzado distintos privilegios económicos y políticos.

Hasta el año 1404 la historiografía suele diferenciar el ducado de Borgoña (feudo francés) de los territorios del norte (los mencionados condados, feudos del Sacro Imperio Romano Germánico), ya que las normativas prin-

cipales procedían de dos sistemas políticos distintos. Sin embargo, a lo largo de la primera mitad del siglo XV el duque Felipe el Bueno intentó unificar sus provincias con importantes reformas administrativa e incluso creando una red de dependencias eclesiásticas para reforzar la presencia de su familia en los obispados locales (Vaughan, 2002b: 19-20).

Wolfgang Braunfels (1988) clasificó las ciudades medievales según su estatus político en cuatro categorías que se relacionan tanto con la forma urbana como con la imagen de la ciudad, a saber: ciudades sede de obispados, ciudades con palacio ducal, ciudades-puertos y ciudades autónomas (principalmente en Italia). En el siglo XV, además, aparece otra categoría: la ciudad comercial. Resulta interesante analizar las posesiones del siglo XV de los duques de Borgoña según este marco.

Las ciudades con sede obispal quedaban fuera del poder jurídico ducal, ya que su soberano era el mismo obispo. En estos conjuntos urbanos la catedral marcaba el paisaje urbano y a su alrededor solían encontrarse las casas y los palacios laicos, pertenecientes al duque y a los nobles más destacados de territorio (Castelnuovo, Sergi, 2009: 571-573). En esta categoría se incluyen las ciudades de Lieja, Tournai, Cambrai y Utrecht. En la segunda mitad del siglo XV todas estas ciudades, aunque formalmente autónomas, estaban indirectamente controladas por el duque de Borgoña, quien tenía el derecho de proponer los candidatos para el título obispal. Fue así como el duque Juan sin Miedo obtuvo la cátedra para su hijo ilegítimo, Juan de Borgoña, que fue obispo de Cambrai (1439–1479). De la misma manera, David de Borgoña, obispo de Utrecht (1456-1596), era hijo ilegitimo del duque Felipe el Bueno. El control sobre los obispados locales resultaba fundamental para reafirmar el poder del duque en sus propios territorios y en los colindantes.

Las ciudades con palacio ducal eran posesiones directas del soberano y contaban con una autonomía reducida. En cambio, el gobierno del soberano que emanaba de estas ciudades al resto del territorio se ocupaba directamente del mantenimiento de las infraestructuras. El palacio ducal, centro nodal del conjunto urbano, solía encontrarse en posición excéntrica, cerca de las murallas, en forma de palacio fortificado o de castillo. Destacaban en este tipo las ciudades de Dijon, Lille y Bruselas. Dijon era la sede de la corte de los duques Valois-Borgoña y Lille fue la sede financiera y el centro administrativo del *Maitre de la chambre aux diners,* el tesoro de Flandes. A partir de la segunda mitad del siglo XV, Bruselas se consolidó como centro jurídico de las tierras flamencas.

Las ciudades puerto se caracterizaban por un gran número de privilegios económicos y jurídicos, adquiridos gracias a las ingentes cantidades de dinero que se movían en estos aglomerados. En estas ciudades el poder del soberano había ido perdiendo fuerza a favor de una gestión más autónoma guiada por los ciudadanos. El nodo central era el mercado, cerca del cual aparecían las sedes de los gremios, las filiales de los bancos italianos y los hospitales. Otro aspecto urbano característico eran los palacios y las casas de los mercantes, que se diseminaban por la ciudad constituyendo pequeños puntos nodales. Normalmente el peso urbano del poder eclesiástico era reducido, presentando únicamente iglesias parroquiales, focos de la devoción de los burgueses. Brujas y Gante eran las ciudades-puerto más importantes en Flandes. La ciudad de Brujas, amurallada ya en el año 915, contaba con un florido mercado a partir del año 957 gracias al puerto fluvial en el rio Reye, una vía de comunicación privilegiada que penetraba profundamente en el interior antes de desembocar en el Mar del Norte. Además, en 1134 factores naturales cambiaron la conformación de la costa abriendo un golfo amplio y profundo –el Zwin– en el cual los mercaderes flamencos instalaron un puerto

exterior –el Damme– abriendo un canal de comunicación con el Reye. Gracias a estas potentes infraestructuras la ciudad prosperó en los comercios, transformándose en el siglo XIII en el principal puerto europeo de comunicación con el Mar del Norte, hecho que le permitió adquirir una autonomía cada vez mayor respecto a los condes feudales (Benevolo, 2006: 212). Con la llegada de los duques de Borgoña, sin embargo, Brujas, como también Gantes, se clasifica más acertadamente como ciudad comercial, caracterizadas por una estrecha relación con el soberano interesado en mantener el derecho sobre los beneficios derivados del mercado.

2.1. Conflictos entre la ciudad y el duque

La relación entre los duques de Borgoña y las ciudades del Condado de Flandes fue conflictiva a lo largo del siglo XV, ya que los soberanos, primero los Valois y después los Habsburgo, atacaron los privilegios políticos y administrativos adquiridos anteriormente por dichas ciudades. En la base de los enfrentamientos se encontraba, según Pirenne Henri (2014: 36-40), la gran autonomía de los gremios que luchaban en contra de los procesos de centralización administrativa con el fin de mantener sus privilegios. Además, a partir del año 1477, cuando los Habsburgo tomaron posesión del ducado, los gremios reforzaron su posición gracias al apoyo de la nobleza local, movida por el miedo a la pérdida tanto de su posición económica como de sus tradiciones políticas.

En 1383 la ciudad de Gante fue la primera en rebelarse contra el duque de Borgoña, al no reconocer a Felipe II el Audaz de la casa Valois como heredero legal de Luis II de Male. Gante contó con el apoyo del Reino de Inglaterra, pero, tras un asedio de dos años, el acuerdo de Tournai, firmado en 1385, apaciguó el enfrentamiento: Felipe II fue reconocido como soberano y Gante obtuvo el perdón por su infidelidad. Los privilegios de la ciudad fueron confirmados y prometidos a todas las ciudades que habían apoyado la rebelión; el duque garantizó el derecho al libre comercio y resolvió renunciar a los acuerdos con el Papa Urbano VI a cambio de la ruptura de la alianza entre Gante y el Reino de Inglaterra (Vaughan, 2002a: 36-38). Ya a partir de los primeros años se demostró que el gobierno de los duques de Borgoña en Flandes no sería tarea difícil por tener que controlar condados y ciudades que habían alcanzado un alto nivel de autonomía.

Durante el ducado de Felipe el Bueno (1419-1467) el poder ducal se reforzó, aunque las rebeliones de las ciudades no cesaron. El duque reorganizó la administración creando nuevas instituciones entregadas a nobles locales de confianza, como por ejemplo la familia de gobernadores Croy. La historiografía denomina el estado de los duques de Borgoña entre 1435 y 1476 como *unión personal* o como *imperio pragmático de dos estados* (Blockmans; Prevenier, 1999: 103), pero también subraya el aumento del poder del duque en Flandes. Las definiciones historiográficas señalan el control incompleto de los duques de Borgoña sobre Flandes respecto a otros estados de la misma época.

El conflicto entre el duque y la ciudad de Brujas fue el resultado de los primeros intentos de centralización del poder por parte de Felipe el Bueno. En el año 1436 los ciudadanos desterraron a los funcionarios juridiciales del duque, dando comienzo a una rebelión que fue contenida solo dos años después, cuando 300 ciudadanos tuvieron que hacer muestra de sumisión arrodillándose frente al duque. Apelando a su infidelidad, el duque trasladó el poder jurídico de la ciudad al Consejo de Flandes, en Bruselas.

En el año 1453 se levantó nuevamente la ciudad de Gante: la rebelión acabó con el éxito del duque. La ciudad perdió su poder jurídico y los gremios tuvieron que entregar sus enseñas al duque como gesto de sumisión.

A partir del año 1467 el control jurídico de las ciudades más poderosas de Flandes fue reunido en Bruselas (Blockmans; Prevenier, 1999: 127-129).

A la muerte de Felipe el Bueno (1467) la ciudad de Lieja no aceptó a su heredero, Carlos el Temerario, hecho que desencadenó un conflicto sanguinario. El duque atacó brutalmente durante dos semanas la ciudad, que resultó destruida. Terminado el conflicto, el duque donó, en forma de enmienda, unas reliquias del patrón de Lieja -San Lamberto- a la catedral. El relicario, que todavía se conserva en el tesoro de la catedral, es una estatua de oro que representa al duque arrodillado y a San Jorge -patrón de las ciudades- a sus espaldas. (George, 2001: 3-23).

Los conflictos políticos entre las ciudades y el duque tuvieron repercusiones en la imagen y en la construcción de las propias ciudades flamencas. Un ejemplo claro se obtiene analizando las decoraciones exteriores de los edificios intramuros pagados por los ciudadanos: la riqueza de la decoración escultórica de los edificios públicos (como los ayuntamientos, los hospitales, las sedes de los gremios) y privados (casas particulares de burgueses adinerados) tenía que competir y resaltar respecto al esplendor y la inversión económica que el duque dedicaba a sus palacios urbanos y a las murallas (Hörsch, 1997: 45-63). En este contexto donde la imagen urbana se transforma en un arma política, resulta evidente que la representación artística de las propias ciudades presenta unas características simbológicas dignas de estudio.

3. Modelos de representación de la ciudad y expresión del poder en Flandes

Antes de definir las características de los paisajes urbanos creados por los duques y por los burgueses en la segunda mitad del siglo XV, resulta necesario destacar algunos ejemplos anteriores donde se detecta un uso simbológico de torres y murallas como imagen del poder financiero o militar.

En *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (alrededor de 1410), la representación de un castillo al fondo de las ilustraciones se refería a residencias realmente existentes, simbolizando el poder y la propiedad del duque. En esta obra se han reconocido, entre otras, arquitecturas como el castillo de Lusignan, una de las residencia ducales, en el fondo de la miniatura del mes de Marzo (Husband, 2008: 12-16).

La representación de las residencias nobiliarias se mantuvo en el círculo cortesano seguramente hasta la segunda mitad del siglo XV, como viene confirmado por uno de los manuscritos regalados al duque Felipe el Bueno por el Rey de Armas de la Orden del Toisón de Oro, Gilles Gobet (Nijsten, 2004: 385-387). En este manuscrito se representaron en distintas ilustraciones a cada uno de los caballeros de la orden: el caballero de pie se encuentra en una sala con ventana que enmarca la vista de su residencia, dejando constancia de las posesiones territoriales del noble. Ejemplo de ello es la miniatura que representa a Jean de Croy, conde de Chimay.

3.1. Imágenes de la ciudad en los manuscritos de los duques

En la segunda mitad del siglo XV la corte borgoñona aumentó los encargos de manuscritos para diferenciarse de los coleccionistas particulares y, sobre todo, de los burgueses, que no accedían a este tipo mecenazgo. Los encargos estaban confiados principalmente a talleres de las ciudades flamencas como Brujas, Gante o Amberes, pero también se encargaron manuscritos a talleres de París (Wijsman, 2013: 83-84).

Siguiendo la tradición simbólica anterior, las imágenes encargadas por la corte presentan un carácter simbólico

y sintético concentrado en los elementos de la ciudad construida que representaban el poder del soberano, es decir, las murallas y el palacio ducal. De esta manera la ciudad expresa únicamente su estatus político de pertenencia a los dominios del duque de Borgoña.

En primer lugar, es oportuno mencionar las Crónicas de Haneo, ejemplo de historia familiar de la dinastía de los Valois de Borgoña. La obra de John Froissart, acabada en la segunda mitad del siglo XIV, era una relación de la Guerra de los 100 años escrita en latín. El duque Felipe el Bueno, en su búsqueda de referencias históricas para reforzar la legitimidad de su familia, encargó la traducción al francés. La obra fue elaborada por el artista de la corte Jean Waquelin que creó un programa extraordinario para la historia de la casa borgoñona. El discurso histórico incluyó grandes eventos épicos, como la Guerra de Troya, puesta en paralelo con las guerras medievales entre Francia e Inglaterra (Small, 2000: 17). En el año 1446 el duque pagó el primer tomo de la traducción y la decoración pictórica de la crónica que fue ejecutada por distintos artistas, entre los cuales estaba Rogier van der Weyden. Los dos tomos siguientes fueron acabados entre los años 1454 y 1468 y decorados por talleres de Brujas (Bousmanne, 2000: 75). Las miniaturas del manuscrito presentan la ciudad de manera idealizada, haciendo referencia a las ciudades míticas. En el folio 48 se observa la ciudad encerrada por la muralla y fortificaciones medievales; en el centro de la ciudad se encuentra un palacio del gobernante, que es la construcción más destacada en el paisaje distorsionado. Esta manera de representar la ciudad permite exaltar el soberano de la ciudad que debería ser interpretado como un ejemplo de buen gobierno, el duque de Borgoña en Flandes, que encargó el manuscrito. En otra miniatura, que según el texto representa la construcción de una ciudad, destacan sobre todo las fortificaciones, símbolo de la ciudad.

Otro ejemplo de relevancia que permite ver las características de la imagen de la ciudad en los encargos de la corte son las iluminaciones procedentes del Libro de Horas de Arenberg, también denominado Libro de Horas de Catarina de Cleves, sobrina del duque Felipe el Bueno. El libro fue encargado después del año 1430 y posteriormente rellenado con ilustraciones. Las escenas añadidas en la década de los años 60 del siglo XV por el taller Willem Vrelant de Brujas representan la vida de Cristo. La escena de las ilustraciones es un paisaje extraurbano, un espacio natural en primer plano con un paisaje urbano al fondo definido por construcciones que son principalmente de tipo militar, en particular murallas, puertas y torres defensivas. En las miniaturas de los folios 13 (Salvator Mundi) y 99 (El camino al Calvario), las propiedades de los duques presentan una evidente relevancia respecto a las torres de las iglesias y los otros edificios de la ciudadanía. La misma imagen de la ciudad fue aplicada en este manuscrito en el caso de las escenas que representan la iconografía de dos santos en los folios 46 (San Cristóbal) y 47 (San Jorge). Las ciudades no están nombradas y los detalles no permiten su identificación concreta, ya que las miniaturas representan solamente una imagen general. La escena, sin embargo, está situada en el área extramuros de una ciudad amurallada.

Otro ejemplo de la misma época es el manuscrito del Libro de Oraciones de Carlos el Temerario, decorado por el taller de Lieven van Lathem en el año 1469, actualmente en la colección del Getty Institut de Los Ángeles. En las miniaturas aparecen escenas que tienen lugar dentro y fuera de una ciudad que viene presentada a través de fortificaciones. En los folios 17 (La Decapitación de San Juan) y 119v (El Entierro), las edificaciones representadas son bien las murallas, pagadas y mantenidas por los fondos ducales, o bien el palacio sede del poder soberano. En contraposición se detecta una reducción de importancia, cuando no una absoluta ausencia,

de los edificios públicos o eclesiásticos, ya que estos se encuentran rodeados por edificaciones militares.

El desarrollo del Humanismo en Europa del Norte viene confirmado gracias a varios manuscritos encargados por la corte como objetos de lujo y lectura durante las ceremonias. Uno de los escritores que trabajó para la corte de Carlos el Temerario, el portugués Vasco de Lucena, tradujo la historia de Alejandro Magno por encargo del duque. Las iluminaciones para este manuscrito fueron ejecutadas por uno de los seguidores de Lieven van Lathem denominado Maestro de *Jardin de vertueuse consolation*, probablemente entre 1470 y 1475 (Kren, 2010: 11-13). Las imágenes representan eventos memorables de la vida de Alejandro Magno, escogido como referencia histórica de la magnificencia del duque Carlos el Temerario y como refuerzo de las aspiraciones imperiales del soberano. A lo largo del manuscrito podemos encontrar muchas referencias poéticas a la vida del antiguo emperador y alusiones a la vida del duque. A parte de las miniaturas ambientadas en la corte, el manuscrito presenta muchos ejemplos de escenas ambientadas en ciudades o en sus alrededores. En las Competiciones (fol. 99) y la Batalla de Alejandro en Sudracae (fol.204) se puede observar cómo la imagen de la ciudad ha sido construida en base a la misma lógica simbólica descrita anteriormente: la muralla y los elementos defensivos sintetizan la ciudad. Aunque no se logre identificar unas ciudades concretas, los elementos arquitectónicos confirman que el artista conocía las fortificaciones de Flandes.

3.2. Imágenes de la ciudad de los burgueses

Un conjunto de imágenes que permiten poner en evidencia la diferencia entre la visión de la ciudad por parte del duque y por parte de los ciudadanos se encuentran en el manuscrito de Los Privilegios de la ciudad de Gante, donado a Felipe el Bueno por parte de la ciudad durante su entrada triunfal en 1453 después de la victoria del duque sobre la rebelión de la misma Gante. De particular interés resultan las imágenes que representan el poder ducal sobre la ciudad, como la celebración de la rendición de los ciudadanos (fol.349v.). La imagen está acompañada por la descripción del evento que tuvo lugar en las afueras de la ciudad, el día 30 de julio de 1453:



Fig. 1 – Maestro de *Jardin de vertueuse consolation,* La Batalla de Alejandro en Sudracae, fol. 204, 1470-1475. Fuente: Getty Research Institute, Los Angeles

> Después de la batalla de Gavere una gran parte de los ciudadanos de Gante se reunió con Felipe el Bueno en un cuarto de camino entre la ciudad y Gavere. Algunos de los burgueses llevaban sólo camisas blancas y otros llevaban solamente negras, pero todos estaban descalzos con la cabeza descubierta (…) (Gregory, 2000: 12).

La imagen fue encargada por los ciudadanos y, aunque represente la gloria del duque con los gremios humillados que le entregan las banderas, intencionadamente propo-



Fig. 2 – Los burgueses de Gante Gante se rinden a Felipe el Bueno, después de la batalla de Gavere (Fol. 349), Los Privilegios de la ciudad de Gante, 1453, Österreichische Nationalbibliothek, Viena

ne en el fondo la ciudad de los ciudadanos. En la representación se pueden identificar dos construcciones reales: la torre del ayuntamiento de la ciudad –*Stadhuis*– y la Iglesia de San Nicolás, cuyas capillas habían sido financiadas cada una por un gremio distinto de la ciudad. Las torres identificadas no presentan una perspectiva real y destacan con fuerza respecto al resto del paisaje urbano. Si se analiza con más detalle, en realidad la torre de la *Stadhuis* es mucho más baja que la torre de San Nicolás, aunque en la imagen las dos construcciones no presenten más que una pequeña diferencia. Por otro lado, son excluidas de la imagen de conjunto las murallas, escondidas detrás de una colina que no se corresponde con la orografía llana de la zona, así como el palacio de los condes de Flandes *Gravensteen*, donde se acomodaba la corte, y la abadía de San Bavón, sujeta a la jurisdicción del obispo de Tournai, partidario del ducado. Esta imagen que tenía que representar a la derrota de la ciudad, está cargada de un simbolismo urbano que denota una identidad ciudadana que quiere omitir los elementos identificados con el poder ducal, que había arrasado la ciudad.

A parte del caso del manuscrito de los Privilegios, los soportes donde habitualmente se puede analizar la visión de la ciudad de los burgueses son las tablas encargadas por los mismos a los talleres de las ciudades. Algunos de estos pintores llegaron a cubrir cargos oficiales, como Dirk Bouts, pintor de Lovaina en el año 1472, hecho que demuestra un reconocimiento al trabajo llevado a cabo por el artista respecto a la ciudadanía. Otros pintores que no han sido identificados en las fuentes sino sólo a través del análisis estilístico fueron denominados por el tema de su obra principal, como el Maestro de la Vista de Santa Gúdula, que en el paisaje de La predicación de San Gery figuró la fachada de la colegiata de Bruselas.

Un fenómeno interesante que aparece hacia la mitad del siglo XV es el encargo de tablas por parte de los ayuntamientos para decorar las salas de juntas. La más antigua de ellas se conoce únicamente a través de documentación escrita: una obra de Rogier van der Weyden *La Justicia de Trajano y Hequinabaldo,* que se componía de cuatro tablas acabadas y entregadas al ayuntamiento de Bruselas en el año 1450 (Campbell; Van der Stock, 2009: 240-241). Una de las obras inspirada por las tablas de Rogier, *La Justicia del Emperador Otto III*, fue encargada al taller de Dirk Bouts entre 1471 y 1475 para decorar los inte-

riores del nuevo ayuntamiento de Lovaina, recién acabado en el año 1469. La parte derecha del díptico representa la historia del juramento de fidelidad de la mujer adúltera del Emperador. En el fondo de esta escena se observa un paisaje urbano marcado por una torre esbelta que estilísticamente podría ser identificada con la torre del ayuntamiento de Bruselas. En este caso, la torre, que simbológicamente es la ciudad y que sirve de fondo a una escena de justicia, representa a la comunidad a través de un símbolo reconocido de pertenencia al grupo. Es más, la estructura binaria del fondo crea una dualidad entre la torre y la hoguera donde fue justiciada la adultera, como para crear una trasposición de valores donde la ciudad se vuelve juez y observa impasible la ejecución de su justicia. Por último hay que recordar que el poder jurídico de las ciudades flamencas se había trasladado a Bruselas, aunque el encargo fuera de la ciudad de Lovaina, hecho que refuerza la teoría de la identificación entre la torre y la Justicia.

Otra tabla que decoraba el ayuntamiento de Brujas era la Justicia de Cambises, de Gerard David, acabada en el año 1498. La escena está ambientada dentro de una ciudad. En la tabla izquierda se reconocen los escudos de los soberanos de Flandes, el duque Felipe el Hermoso y doña Juana de Castilla. El paisaje que se observa detrás de los arcos es la ciudad de Brujas, que puede ser identificada por la torre de la *Poortersloge*, logia de los mercaderes, sede de la Orden del Oso Blanco y lugar de celebraciones de los contratos de relevancia para los intereses de la ciudad (Ainsworth, 1998: 81-83).



Fig. 3 – Dirk Bouts, *La Justicia del Emperador Otto III,* entre 1471 y 1475. Fuente: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

El apogeo de la producción artística de mecenazgo burgués en la cual se pueden encontrar paisajes urbanos reconocibles tuvo lugar en Brujas junto con el desarrollo del comercio internacional y la recuperación de los privilegios por parte de los comerciantes (1493). La transición política fue celebrada por las creaciones artísticas de los pintores locales, que contaban con muchos clientes entre los burgueses. Sin embargo, la conciencia con la cual se recrearon los paisajes urbanos no era iniciativa propia de los pintores, sino un requerimiento explícito y firmado por el cliente (Martens, 1994: 8). De esta manera, las afueras de la ciudad de Brujas se convirtieron en un lugar sagrado por la presencia de Santos y Vírgenes de la devoción privada. Los paisajes de la ciudad de Brujas se reconocen principalmente por la torre de la Iglesia de la Nuestra Señora y por la Torre del Campanario (*Belfort*), elementos que aparecen en varias tablas que salieron del taller del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, entre las cuales destacan el Tríptico de la Lamentación con San Juan Bautista y Santa Catalina, dos tablas que representan a Santa Catalina y que probablemente formaron parte de unos altares, y la tabla central del altar de San Nicolás. La misma tendencia de representar el paisaje de Brujas fue aplicada por el Maestro de la Madonna André en La Virgen con el Niño entre ángeles (sobre 1500) y por Gerard David en La Virgen con el Niño y cuatro ángeles (sobre 1515). La ciudad al fondo de las imágenes devocionales con santos y Vírgenes se revestía a su vez de un significado sagrado y muy elitista, con una iconografía propia en la cual los edificios escogidos identificaban la ciudad y con ella la pertenencia del mecenas a la *pietas* comunitaria.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación, algunas de las imágenes no han sido identificadas con la ciudad concreta. Se pueden diferenciar en las representaciones visuales dos tendencias principales que no necesariamente se basan en la vinculación entre el paisaje urbano y la ciudad, sino en la procedencia de la imagen y el lugar de su presentación. Como resultado, se definieron dos conceptos de la ciudad distintos: uno propio del mecenazgo del duque de Borgoña y otro apoyado por la burguesía -los habitantes y los gestores de las ciudades de Flandes.

Las imágenes producidas en la segunda mitad del siglo XV se caracterizan por la presencia del paisaje urbano compuesto a conciencia y distorsionado de manera adecuada para modificar su mensaje. Como han confirmado los ejemplos citados anteriormente, el paisaje formó parte de los programas compositivos percibido desde diversas perspectivas y distancias. Por una parte, el espectador podría estar alejado de la ciudad, contemplarla desde las afueras pero con el poder de reconocer su forma y su estatus político. Otro punto de vista, el interior de la ciudad, le afectaba igualmente y permitía reconocer las mismas características. El avance de la importancia del rol de las imágenes del paisaje urbano tuvo un estrecho vínculo con los cambios de las dependencias feudales y con el desarrollo de los centros urbanos, sobre todo en el caso de las ciudades de Flandes. Además, con este avance se creó una conciencia de unidad entre los burgueses para mantener el *status quo* político frente al nuevo linaje de los duques.

En la pintura flamenca de la segunda mitad del siglo XV el reconocimiento y la interpretación de los elementos arquitectónicos a escala urbana son posibles únicamente después del estudio del contexto político y económico, ya que el simbolismo arquitectónico representa directamente a la persona o el poder que lo construyó.

Analizando las imágenes de las ciudades producidas por encargo del duque, éstas representan los elementos que había construido y que mantenía el soberano, como las murallas y los palacios. Sintetizando la imagen de la ciudad y exaltando los elementos urbanos ducales, se consti-

tuye una simbología del poder y del control del soberano sobre los aglomerados urbanos. El objetivo de estas imágenes es presentar las ciudades como dependientes del duque, el protector, y, sobre todo, magnificar la familia de los Valois-Borgoña. En varias representaciones las ciudades tienen una función simbólica o narrativa como parte de la historia representada; son elementos del paisaje y a la vez son un mensaje simbológico principal. Las referencias a la situación política de la fecha de creación de estas obras no son fáciles de detectar hoy en día; sin embargo, debían considerarse cultura general de la sociedad del siglo XV, hecho que permitía leer las imágenes de manera correcta y sencilla. En consecuencia, las representaciones visuales de las ciudades son unas visiones idealizadas por parte de los artistas que trabajaron para el duque y reprodujeron las ciudades en sus manuscritos según la voluntad ducal. En este sentido los paisajes urbanos representarían las categorías de pensamiento del ambiente cortesano sobre la ciudad en la cual destacan por importancia los elementos financiados por el duque, que transmiten el valor del control y de la protección del soberano.

Por otro lado, la significación de la arquitectura en las obras ejecutadas bajo el mecenazgo de los burgueses utiliza la ciudad y sus elementos para trasmitir el mensaje de la cohesión ciudadana y de los valores comunes necesarios para el florecimiento de las cualidades cristianas, y a la vez de una identificación con la comunidad local.

Bibliografía

Ainsworth, Maryan W. (1998). "By His Own Hand: Aspects of David's Working Methods in His Documented Paintings" en *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Benevolo, Leonardo (2006). *Storia delle città*, Vol. 2, Bari: Giuseppe Laterza & figli.

Blockmans, Wim y Donckers, Esther (1999). "Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries" en Blockmans, Wim y Antheun, Janse (ed.). *Showing Status: Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*. Brepolis Publishers, pp. 81-111.

Blockmans, Wim y Prevenier, Walter (1999). *The Promised Lands The Low Countries Under Burgundian Rule, 1369-1530*, Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Boureau, Alain (1997). "Ritualite politique et modermte monarchique" en *L'Etat ou le Roi. Les fondations de la modermte en France (XlVe- XVIIe siede),* Paris.

Bousmanne, Bernard (2000). "Le deuxième volume des 'Chroniques de Hainaut' (Bruxelles, KBR, ms. 9243): manuscrit 'non parfait' ou commande de prestige?" en *Les Chroniques de Hainaut Ambitions d'un prince bourguignon*. Publications of the Belgian Royal Library, Brepolis, pp. 75-82.

Braekevelt, Jonas; Buylaert, Frederik; Dumolyn, Jan y Haemers, Jelle (2012). "The politics of factional conflict in late medieval Flanders" en *Historical Research*. Vol. 85, 227, Institute of Historical Research, University of London, Blackwell Publishing, pp. 13–31.

Braunfels, Wolfgang (1990). *Urban Design in Western Europe. Regime and Architecture 900-1900*. Medieval Academy of America.

Buylaert,Frederik y Haemers, Jelle (2014). "War, Politics, and Diplomacy in England, France and the Low Countries, 1475–1500. An Entangled History" en Hannes, Kleineke y Christian, Steer (ed.), *Harlaxton Medieval Studies XXIII, Proceedings of the 2011 Harlaxton Symposium*. The Yorkist Age, pp. 195-220.

Campbell, Lorne y Van der Stock, Jan (2009). *Rogier van der Weyden: 1400–1464. Master of Passions*. Leuven: Davidsfonds.

Castelnuovo, Enrico y Sergi, Giuseppe (2009). *Arte e historia en la Edad Media, Tiempos, espacios, instituciones*. Vol. 1, Akal.

Duschesne-Guillemin, Jacques (1976). "On the Cityscape of the Mérode Altarpiece" en *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 11.

Gasiorowski, Maciej (2009). "Rogier van der Weyden: Tryptyk 'Narodzin Chrystusa'. Miasto jako reprezentacja" en: *Artium Quaestiones*. Vol. XIV, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pp. 29-98.

George, Philippe (2001). "Le reliquaire de Charles le Téméraire du Trésor de la Cathédrale de Liége. Un message á déchiffer" en *Annales de Bourgogne*. Vol. 71, 1, pp. 3-23.

Gilissen, John (1982). *La coutume. Typologie des sources du moyen age occidental*. Turnhout: Brepolis.

Gregory, Clarc T. (2000). *Made in Flanders. The Master of the Ghent Privilages and Manuscript Painting in the Southern Netherlands in the Time of Philip the Good*. Brepolis.

Hörsch, Markus (1997). "Anmerkungen zur Architektur der südlichen Niederlande in der Zeit der Burgunderherzöge" en *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Berlín, pp. 45-63.

Husband, Timothy (2008). *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Kren, Thomas (2010). *Illuminated Manuscripts from Belgium and the Netherlands in the J. Paul Getty Museum*. Getty Publications.

Martens, Maximiliaan P. J. (1994). "Bruge during Petrus Crstus´s Lifetime" en *Petrus Cristus. Renaissance Master of Bruge*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Mínguez, Víctor y Rodríguez, Inmaculada (2009). "Presentación. Mitos, praxis y sueños de la morada apacible" en Mínguez, Víctor y Rodríguez, Inmaculada, *El sueño de Eneas: Imágenes utópicas de la ciudad*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Biblioteca Valenciana, pp. 9-19.

Nickel, Helmut (1966). "The Man beside the Gate" en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*,.Vol. 24, no. 8 (April).

Nijsten, Gerard (2004*). In the shadow of Burgundy. The court of Guelders in the Late Middle Ages*. Cambridge University Press.

Pirenne, Henri (2014). *Medieval Cities: Their Origins and the Revival of Trade, Princeton Classics.*

Porras Gil, María Concepción (2002). "Castillos y fortalezas en la segunda mitad del siglo XV: de la guerra al emblema" en *Estudio e Investigación. Biblioteca*. 17, pp. 129-143.

Samsonowicz, Henryk (2012). *Życie miasta średniowiecznego*. Poznań: Wydawnictwo Pozańskie.

Small, Graeme (2000). "Les Chroniques de Hainaut et les projets d'historiographie régionale en langue française à la cour de Bourgogne" en *Les Chroniques de Hainaut Ambitions d'un prince bourguignon, Publications of the Belgian Royal Library*. Brepolis, pp. 17-22.

Vaughan, Richard (2002a). *Philip the Bold: the formation of the Burgundian state.* New edition, The Boydell Press.

— (2002b). *Philip the Good: The Apogee of Burgundy.* New edition, The Boydell Press.

Wijsman, Hanno (2013). "Book Collections and their Use. The Example of the Library of the Dukes of Burgundy" en *Queeste. Journal of Medieval Literature in the Low Countries*. 20, pp. 83-98.

LA COMUNICACIÓN DE LA CONFLICTIVIDAD URBANA POR LAS ASOCIACIONES VECINALES. EL CASO DE LA INTEGRACIÓN DEL AVE EN MURCIA

Juan Manuel Salmerón Núñez
Rafael García Sánchez
Universidad Politécnica de Cartagena

1. Introducción: la integración de la alta veolocidad ferroviaria en la ciudad

Algunos autores han puesto de manifiesto que el crecimiento progresivo de las ciudades es una realidad que no ha hecho sino agudizarse en los últimos decenios, de forma que la mayoría de la población es urbana, y el territorio se encuentra surcado por metrópolis configurando una red cada vez más tupida (Ascher, 1995). Por ello la comunicación ha adquirido una relevancia determinante en una sociedad cada vez más global:

> La comunicación es a la vez la característica y el reto principal de las ciudades metropolitanas. La competitividad en la globalización exige maximizar tanto la comunicación con el exterior, como la comunicación interna, en la medida que la ciudad metropolitana es un sistema de centros urbanos (Borja, 1998: 248).

Algunos países como es el caso de Francia, aprovechó el éxito comercial de su línea de TGV París-Lyon para extender esta red de alta velocidad a otras metrópolis, configurando en la década de los noventa la integración urbana de esta infraestructura. A pesar de que "las estaciones periféricas raramente son la ubicación soñada por los responsables del urbanismo local, quienes quieren para sus ciudades que un polo de esta importancia sirva a la ciudad central" (Ribalaygua, 2005a: 58), en el caso francés se llegaron a establecer hasta siete ciudades de tamaño pequeño con estación periférica[1].

En España también se inició la alta velocidad ferroviaria con la exitosa línea Madrid-Sevilla inaugurada en 1992, y en su extensión a partir del año 2000 "la tendencia francesa de ubicación de la estación en la periferia de las ciudades intermedias, dejando servidas las ciudades término con estaciones centrales, parece ser el nuevo modelo que sigue nuestra red nacional" (Ribalaygua, 2005b: 96). Es mayoritaria la posición periférica de la estación entre las ciudades de menos de 100.000 habitantes, mientras que en las de más de 200.000 habitantes lo es la posición central, ya sea integrada en el centro, o como nuevo polo de centralidad desplazado hacia el límite consolidado.

[1] Estos siete casos estudiados por Ribalaygua son Mâcon, Montchanin, Vendôme, Haute Picardie, Valence, Avignon y Aix-en-Provence.

Estas nuevas centralidades se caracterizan entre otros por ser "a la vez infraestructras y nudos de comunicaciones, zonas atractivas para el terciario cualificado, y operaciones emblemáticas o monumentales". El resultado es que "en bastantes casos, la nueva centralidad permite a sectores poco integrados en la ciudad acceder a un nivel superior de calidad urbana" (Borja, 1998: 257). Grandes obras infraestructurales, "como la reconversión de una zona ferroviaria o fabril, pueden ser también operaciones de redistribución de rentas si garantizan la creación de centralidades accesibles a los sectores populares y mejoran los equipamientos y los servicios de los entornos" (Borja, 1998: 261).

En algunas ciudades como es el caso de Segovia, en las que el Gobierno de España había desestimado la ubicación de una parada de TAV, "tras más de una década de movilizaciones implicando la interacción de un complejo grupo de agentes apoyando su ejecución, se consiguió su inclusión en el Estudio Informativo del Corredor Norte-Noroeste del AVE en 1999" (Casellas, 2011: 160). Sin embargo debido a su pequeña población, su estación fue fijada en la periferia. En otras ciudades con mayor población, sí que se eligieron posiciones centrales asociadas a operaciones urbanísticas, estableciendo para ello diversos acuerdos entre administraciones, bajo la figura de convenios, protocolos y otras formas menos complejas.

2. Redefinición de la integración urbana y conflictividad

El hecho de que las inversiones para la integración de la infraestructura sean elevadas, junto con la dependencia de las plusvalías generadas por la liberación de los suelos ferroviarios, hace a este modelo muy vulnerable frente a las condiciones de la situación económica y en particular del sector bancario e inmobiliario. Por ello, la recesión del mercado inmobiliario y "la crisis iniciada a mediados de 2007 llegaba incluso a comprometer su ejecución final" (Bellet, 2011: 258).

La no aplicación a partir de 2010 de las inversiones del Plan Estratégico de Infraestructuras de Transporte, y la aparición en 2012 con importantes recortes del Plan de Infraestructuras de Transporte y Vivienda (PITVI), vino a plasmar la gravedad de esta situación de falta de recursos. Las propuestas concretas tanto para la red de AVF como para los proyectos de integración urbana pendientes de ejecutar, quedaron reflejadas en el documento de ADIF de 2013 "Nuevos criterios para el desarrollo de los corredores de alta velocidad ferroviaria", alterando sustancialmente las condiciones de llegada del AVE. Centrado en la reducción de costes, implicaba la desatención a las necesidades de la población situada en los barrios de las estaciones, mutilando los objetivos sociales que han de estar presentes en la planificación urbana y en sus grandes proyectos:

> El plan, en la medida en que es una respuesta a una sensación de crisis, que resulta de la voluntad de insertarse en nuevos espacios económicos y sociales globales y que pretende incorporar a una población que se siente muchas veces excluida o poco tenida en cuenta, es un proyecto de comunicación y de movilización ciudadana, y de promoción interna y externa de la urbe (Borja, 1998: 150).

A pesar de que las ciudades de tamaño intermedio estén situadas como actores débiles frente a los agentes nacionales, jugando "un papel residual en el proceso de decisión del TAV a escala multinivel" (Feliu, 2007: 118), no hay que menospreciar la organización de los actores locales existente en estas ciudades intermedias, y en especial el rol de las asociaciones vecinales cuando la conflictividad social les afecta de lleno.

3. Las asociaciones vecinales en la integración de la AVF en la ciudad de Murcia

La ciudad de Murcia es un caso en el que la conflictividad ya expuesta, ha tenido un gran nivel de desarrollo en la actividad de las asociaciones vecinales, con una clara conciencia de implicación en el proyecto de integración urbana de la infraestructura, y un amplio abanico de relaciones multiescala, tal y como aconseja Feliu:

> Los actores locales deben seguir directrices a favor de: tomar un rol activo y propositivo ante las otras escalas de decisión; establecer una red de actores locales amplia, donde los agentes protagonizen diferentes roles; aumentar el grado de participación real de los diferentes agentes de la ciudad a los proyectos locales (Feliu, 2007: 118).

Se han podido identificar los siguientes agentes sociales de carácter vecinal activados en la integración urbana del AVE en Murcia: la plataforma pro soterramiento (que integra 10 asociaciones vecinales: Barrio del Carmen, San Pío X, La Purísima-Barriomar, Santiago El Mayor, El Progreso, Ronda Sur, Ermita del Rosario, Los Dolores, Patiño, y Nonduermas), Los Comerciantes de la zona Sur de la ciudad de Murcia, y con un ámbito más general, la Federación de Asociaciones de Vecinos de Murcia.

"De entre las asociaciones cívicas, la más longeva y destacada por sus actuaciones es la plataforma pro soterramiento". (Salmerón, 2015: 247). Nació a principios de los años noventa, en 1991 con la intención de defender el soterramiento de las vías ferroviarias a su paso por los barrios, al sur de la ciudad de Murcia, debido a la problemática que supone de aislamiento, problemas ambientales y seguridad en los pasos a nivel.

Su principal acción vecinal ha sido las asambleas y la toma de medidas en las mismas, como por ejemplo las convocatorias de manifestaciones y concentraciones. En las concentraciones habría que distinguir las acordadas ante organismos oficiales en determinados momentos, de aquellas otras concentraciones en las propias vías del tren con intentos ocasionales de obstaculación del paso, o cortes temporales del tráfico ferroviario.

Entre las manifestaciones que incluyeron un recorrido, cabe destacar dos con afluencia media (en torno a los 2.000 vecinos según medios de comunicación) en diciembre de 2012, y junio de 2013, y otras dos en enero y febrero de 2014, siendo la segunda la más multitudinaria de todas la habidas, con 20.000 vecinos, 130 asociaciones y representación política del Ayuntamiento y de la Comunidad Autónoma. Las dos últimas manifestaciones de estas características (con una asistencia menor, en torno a varios cientos de vecinos según organizantes) tuvieron lugar en noviembre de 2014 ante la Delegación del Gobierno, y febrero de 2015 en la Plaza del Cardenal Belluga.

Entre las concentraciones periódicas más recientes se pueden citar las acordadas desde enero de 2014, ante el Palacio de San Esteban, sede del Gobierno Regional, todos los viernes coincidiendo con los Consejos de Gobierno. En cuanto a las concentraciones en los pasos a nivel de las vías del tren, desde julio de 2012 se vienen celebrando cada martes en el paso a nivel de Santiago el Mayor, la mayoría de ellas pacíficas. En algunas ocasiones como en mayo de 2014 han sido simultáneas en varios pasos a nivel[2], obteniendo para ello el acuerdo de asambleas celebradas en otros barrios afectados. En otras ocasiones ha contado con presencia policial, cargas a los manifestantes, y práctica de detenciones, imponiéndoseles posteriormente sanción a los detenidos.

En este sentido, la principal asociación vecinal ha buscado la implicación de los agentes europeos y nacionales.

[2] Información publicada en Diario La Verdad, el 27/05/2014 titulada "Protesta simultánea en tres pasos a nivel".

Respecto de los europeos, el hecho de estar las obras cofinanciadas a través de los fondos FEDER, permitía la aplicación a las mismas de las políticas de cohesión europeas y el reglamento comunitario para estos fondos. Así contactos previos con un eurodiputado de *UPyD*, permitió que éste realizase en noviembre de 2013 en la *Comisión Europea* una pregunta en relación con acciones para que las LAV no generasen problemas urbanísticos y sociales en la Región de Murcia.

De igual modo, en noviembre de 2014 la visita a Bruselas del representante de la plataforma para encontrarse con las eurodiputadas de los grupos parlamentarios de *UPyD*, *Izquierda Plural*, y *Equo-Compromis*, permitió la presentación por parte del primer gupo, de un escrito ante la Comisión Europea en relación con la investigación abierta por la posible insuficiencia de la DIA del proyecto integral, para ser aplicada al proyecto modificado. En cuanto a la implicación de los agentes nacionales, como consecuencia de las iniciativas vecinales, gracias al acuerdo de la plataforma adoptado en la asamblea de marzo de 2013, se acudió al Defensor del Pueblo, tras presentación de escritos y posterior solicitud de reunión. Recientemente, en febrero de 2015, la institución dependiente de las Cortes Generales respondió a esta mediación, comprometiéndose a iniciar las actuaciones oportunas ante la Secretaría de Estado de Infraestructuras.

En abril de 2013 la plataforma organizó un viaje de un autobús con vecinos afectados al Congreso de los Diputados donde fueron respaldados por diputados de IU, PSOE y UPyD. En la misma, los diputados Llamazares y De las Heras adquirieron el compromiso de defender la integración de esta infraestructura. En junio de 2014 se pudo materializar en la *Proposición no de Ley* presentada en la Mesa del Congreso por el grupo parlamentario de *Izquierda Plural* sobre la urgencia de realizar las infraestructuras necesarias en la ciudad de Murcia.

Estas relaciones han permitido la devolución de estas visitas, de modo que han sido representantes de estos organismos los que se han desplazado a la zona de actuación para comprobar personalmente la situación. Asi, representantes nacionales se han desplazado a la zona, como las visitas del diputado Llamazares en febrero de 2013, o del diputado Simancas en marzo del mismo año, en su calidad de portavoz del grupo parlamentario socialista en la Comisión de Fomento del Congreso de los Diutados. También en mayo de 2014 la candidata a eurodiputada de UPyD visitó los barrios afectados[3], y tras las elecciones europeas, en septiembre de 2014 la visita le correspondió a la eurodiputada de Podemos.

Las asociaciones han desarrollado encuentros y entrevistas con representantes de otros agentes como la administración estatal (delegado del Gobierno), local, regional, y empresariales, aprovechando situaciones ocurridas para exponer puntos de vista, y tratar de que fuesen compartidos. Así por ejemplo, citamos la del portavoz de la plataforma con el delegado del Gobierno en enero de 2014, para interesarse por la finalidad de las prospecciones geotécnicas en terrenos de ADIF realizadas en esas fechas.

En ocasiones en las cuales se ha encuestado sobre el AVE, como ha sido la publicación anual del estudio de opinión *Barómetro social de la Región de Murcia*, se han aprovechado sus resultados. Los encuestados en las mismas se expresaban mayoritariamente a favor de su llegada soterrada, siendo utilizados en sus reuniones posteriores con otros agentes para exponerlos como "la opinión de la sociedad murciana".

[3] Información publicada en portal oficial de UPyD el 04/05/2014 titulado "Encuentro entre Maite Pagazaurtundúa, número dos de UPyD al Parlamento Europeo, y la Plataforma Pro Soterramiento".

Otra iniciativa utilizada por las asociaciones vecinales como herramienta de presión ante el Gobierno Regional, fue la recogida de firmas para exigir el cumplimiento del proyecto integral (16.000 en total recabadas durante seis meses) entregadas en mayo de 2013 en el Registro General de la Comunidad Autónoma.

La estrategia de las asociaciones frente a los tribunales de justicia es uno de los últimos medios empleados. Por un lado, a principios de 2014 la plataforma recurrió a la Fiscalía (TSJ) que abrió diligencias para la investigación sobre si la llegada en 1ª fase con semisoterramiento cumplía la legislación ambiental, al apoyarse en una DIA distinta (del proyecto completo) siendo transferida la causa en 2015 a los tribunales de Madrid. En este sentido, planteó otro argumento sobre la posible ilegalidad de las obras, al suponer expropiaciones para una situación temporal. Por otro lado, interpuso en mayo de 2015 ante la Junta Electoral Central recurso contra el adelanto de la fecha de celebración del Consejo General de ADIF antes del proceso electoral, por entender que pudiera influir en el mismo.

También ha sido consciente del interés en que los partidos políticos definiesen en su programa electoral su postura ante el proyecto de integración urbana del AVE, en especial en las elecciones municipales y regionales de mayo de 2015. Para ello llegó a organizar en abril una mesa redonda-debate con asistencia de público y como invitados los representantes de partidos regionales con candidaturas titulada: *El futuro de nuestra región: soterramiento e infraestructuras ferroviarias*.

El uso de los medios de comunicación local y regional ha sido otro medio utilizado por los agentes vecinales. Por un lado, la prensa escrita: en el diario *La Verdad de Murcia*, entre enero de 2006 y julio de 2015 se publicaron 287 noticias sobre la implicación de la Plataforma en la integración urbana del AVE, suponiendo un impacto medio de una noticia sobre el tema cada 12 días. Por su parte, el diario *La Opinión de Murcia*, cuenta al respecto con 100 noticias desde enero de 2008 hasta julio de 2015. Se encuentran por otro lado las entrevistas radiofónicas y televisivas, destacando la emisión en los programas *Espacio abierto*[4] , y *Primera línea*[5] de la televisión murciana.

Muchas de estas noticias publicadas se concentran en torno a los días previos y posteriores a determinados eventos del proceso, de modo que "por la amplia difusión que hacen acerca del TAV, actúan como fuente de difusión de información pero también de creación de opinión" (Casellas, 2011: 165).

4. Base teórica para su interpretación

Los trabajos de investigación en relación con el papel de los agentes en la integración urbana de las infraestructuras, como es el caso de la AVF, cuentan con el apoyo de teorías como la *Reticular* con su propuesta metodológica del sistema local territorial SLoT (Dematteis, 2003), y está aplicada en estudios de ciudades como Lérida, Avión y Novara (Feliu, 2007). También se han usado teorías como la de los *Regímenes Urbanos*, puesta de moda en la transformación urbana del contexto europeo (Casellas, 2005), y está aplicada en estudios sobre la integración del AVE en la ciudad de Segovia.

Mediante su aproximación a los conceptos de *poder como herramienta productiva* para obtener un beneficio

[4] Debates con varios invitados entre ellos un representante de la plataforma, días previos a la manifestación de febrero de 2014, y en febrero de 2015 al cumplirse un año de la anterior.

[5] Entrevista con una duración de una media hora al portavoz de la plataforma dos días después de la publicación en el BOE en octubre de 2014, de la licitación por ADIF de las obras de llegada del AVE a Murcia.

compartido, a los *esquemas de cooperación* como procesos de relación que incluyen mecanismos de lealtad, y al concepto de *capital social* como redes y relaciones sociales cuyas manifestaciones son las asociaciones ciudadanas, esta teoría permite abordar toda la complejidad de este proceso de integración (Casellas, 2011).

Sin embargo, aun siendo muy provechosas estas dos teorías citadas, este artículo propone utilizar la teoría de la *Relación dinámica de Poder y Aprendizaje en el proceso de planeamiento* basada a su vez en la *Relación de Poder* de Luke, y en los *Niveles de aprendizaje* de Baetson. Esta teoría fue aplicada en el análisis de la integración de la AVF en la ciudad de Stuttgart (Schmidt-Thomé, 2014), y junto con la teoría Reticular ya citada en las ciudades de Murcia y Cartagena (Salmerón, 2015).

En las tres dimensiones del poder conceptualizadas por Luke, la primera corresponde con el estudio de la toma de decisiones donde un actor acomete propuestas a las que otros actores se oponen. La segunda dimensión, presta su atención en los medios utilizados por el poder de dominio para silenciar materias importantes, manteniendo las mismas fuera de la agenda de decisiones. También incluye la manipulación de la información dificultando la acción del resto de agentes. La tercera dimensión consiste en los intentos de captar influencias decisivas del sistema, o estructurales, ya que la complicidad para actuar es una forma de poder.

Por su parte, Bateson enunció sus tres niveles de aprendizaje, en el que el primero o *aprendizaje memorístico*, está basado en el sistema prueba-error que procede como un ciclo desde la toma de decisiones hasta una nueva elección corregida. Así el actor puede optimizar una determinada solución. El segundo nivel o *aprendizaje posterior*, implica reevaluaciones de elecciones aportando habilidades para resolver en el futuro, problemas similares. El actor aprende a aprender, filtrando la información de forma que retiene la información útil, y así potencia su propia habilidad para actuar. Tiene su conexión con la segunda dimensión del poder enunciada por Luke.

El tercer nivel está caracterizado por las *situaciones de doble vínculo* o de discordancia entre los dos niveles anteriores de aprendizaje en las que, ni los cambios en las acciones, ni en las variables de gobernanza ayudan para afrontar los recurrentes desencuentros. Es este nivel el que conecta con la tercera dimensión del poder descrita por Luke.

Juntando las dos conceptualizaciones de Bateson y Luke, los autores citados muestran que el poder de dominio no es percibido en oposición al poder práctico, sino que como resultado de un aprendizaje de los agentes, se posibilita que en los diferentes niveles se superen los efectos opresivos del poder de dominio. Así se construye un ajuste dinámico en el que la actividad del sistema puede corregirse a sí misma, logrando la apertura del poder de dominio.

5. Procesos dinámicos de relación de poder y aprendizaje en el caso

En la actuación de las asociaciones vecinales como agentes locales del presente caso, se observa una actividad inicial de aprendizaje que abarca desde la plasmación del proyecto inicial con el Protocolo de 2006, hasta la primera reunión de la sociedad de integración, tenida en 2009 ya finalizándose los trabajos de planeamiento. Fuera de esta cronología, el aprendizaje "memorístico" por oposición a las modificaciones y de ciclo de tomas de decisiones, se ha materializado en cada asamblea que la plataforma ha ido realizando de forma periódica, y en los encuentros con otros agentes para intercambio de puntos de vista sobre cada acontecimiento destacado del proceso, especialmente a partir del 2012, hasta la actualidad.

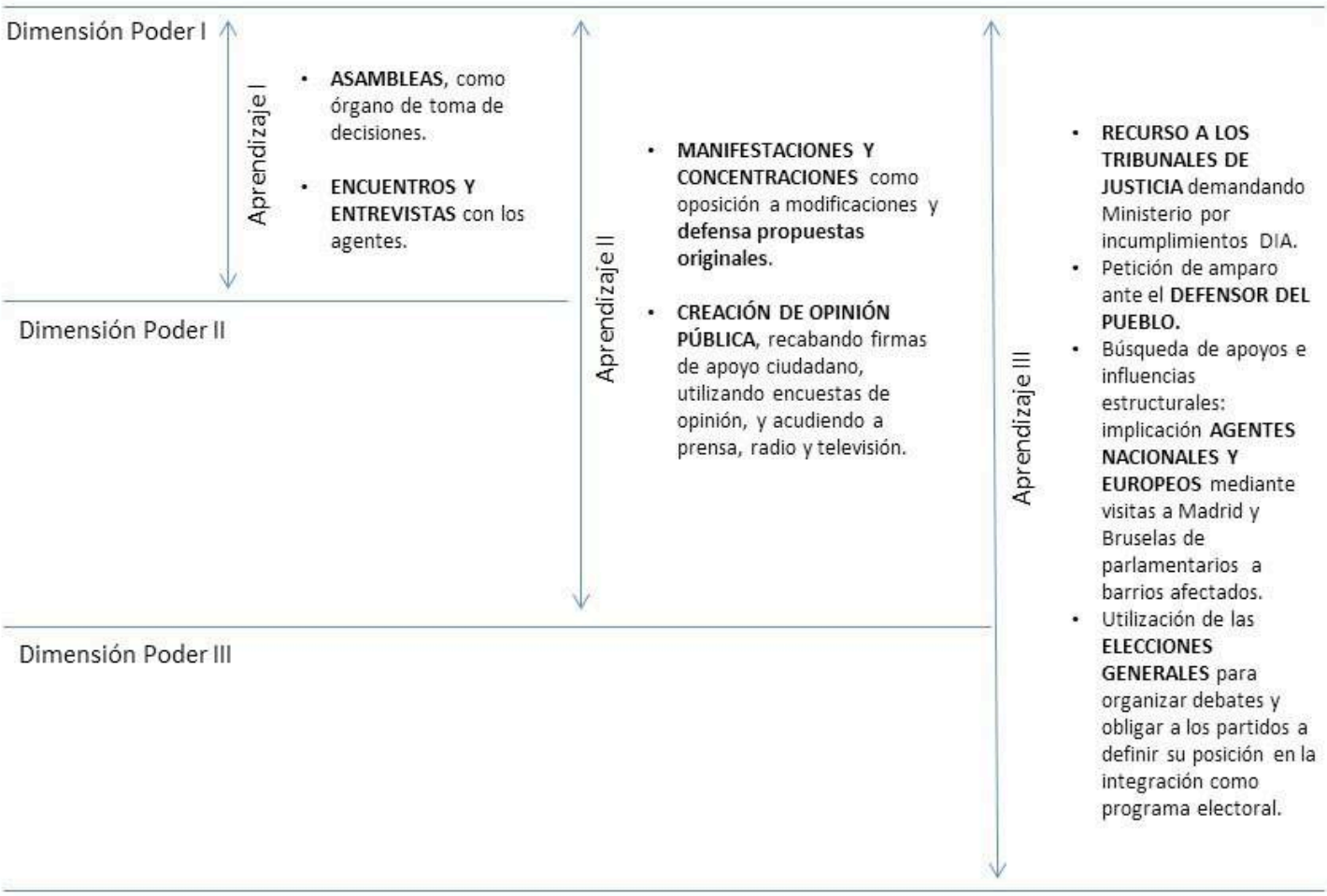


Tabla 1 – Dinámica de poder y aprendizaje en las Asociaciones Vecinales de Murcia. Fuente: J.M.Salmerón, inspirada en Schmidt-Thomé, y Mäntysalo, 2014: 129

El segundo nivel o aprendizaje posterior comienza en 2012 con la aparición de la conflictividad social, interpretando la información que transmiten las administraciones implicadas, sus contradicciones e incumplimientos, y denunciándolo mediante manifestaciones y concentraciones. También creando opinión pública como ya hemos visto, mediante recogida de firmas, utilización de encuestas, y participación en medios de comunicación como prensa, radio y televisión.

En determinadas ocasiones en las que la consecución de objetivos no ha dado resultados con las acciones anteriores, para buscar influencias estructurales se ha utilizado el recurso al Defensor del Pueblo y a los Tribunales de Justicia, así como la implicación de agentes europeos y nacionales mediante acciones tanto en la sede de estos organismos, como con visitas en el propio ámbito local. Por último la intervención para que en las elecciones municipales y regionales, los partidos políticos manifes-

tasen en el programa electoral su posición al respecto, ha culminado este tercer nivel de aprendizaje.

La combinación de todas estas medidas proporciona a este agente local una estrategia que, si no llega a ofrecer resultados definitivos, al menos sí garantiza la defensa de las cuestiones sociales del proyecto de integración y en cualquier caso es referente para el resto de agentes:

> Sus reivindicaciones están cambiando las actitudes de la población en general, al aportar nuevas perspectivas sobre desarrollo local y nuevas estrategias de reivindicación. Asímismo, enfatizan su fuerza disuasoria, ya que sus reivindicaciones y denuncias hacen más cautelosas a las instituciones públicas y los agentes económicos (Casellas, 2011: 169).

6. Conclusiones

La aplicación de la teoría seleccionada a las asociaciones vecinales de Murcia, muestra tanto su validez para la realidad de los procesos complejos del planeamiento urbano, como las múltiples posibilidades de acción desplegadas. Estas estrategias prueban el carácter dual, técnico-político de las decisiones en materia de integración de infraestruturas en la ciudad, y en particular de la alta velocidad ferroviaria en Murcia. Los factores políticos en ocasiones resultan más decisivos que los técnicos, debiendo considerar en ellos "la actitud de la población civil, la cual tiene mecanismos y capacidad para influir en la toma de decisiones, igual que en las características de un proyecto que considera crucial" (Casellas, 2011: 169).

Así pues, tras constatar los cambios realizados en el proyecto, desvirtuando las pretensiones principales de las asociaciones, los objetivos de las mismas organizaron mecanismos de oposición a estos cambios, concienciado sobre la mayor importancia de como llegue, resolviendo los perjuicios para la población de los barrios afectados, frente a la menor importancia de los beneficios en el desarrollo económico local que generaría un adelanto en el calendario de su llegada.

La multidimensionalidad de los grandes proyectos urbanos se revela clave en este caso para su correcto desarrollo, dependiendo "de la eficacia del sistema democrático basado en la descentralización del Estado y la autonomía local, la representatividad y la transparencia del gobierno de la ciudad y la multiplicación de los mecanismos de participación y de comunicación" (Borja, 1998: 262).

Cuando esta multidimensionalidad está ausente, y no son atendidas las necesidades sociales surge la conflictividad social, y se pone a prueba la cohesión del sistema local de gentes, es decir su capacidad para defender un proyecto de ciudad y organizar relaciones multinivel entre los diferentes actores, y entre los propios actores locales. "Tanto en un ámbito como en el otro, pueden producirse mejoras organizativas en la línea de lo que muchos autores llaman el paso de un proceso de gobierno (government) a uno de gobernanza (governance)" (Feliu, 2007: 118).

Bibliografía

Ascher, François (1995). *Metapolis, ou lávenir des villes*. Paris: Editions Odile Jacob.

Bellet Sanfeliu, Carmen y Gutierrez, Aarón (2011) "Ciudad y Ferrocarril en la España del Siglo XXI. La integración de la Alta Velocidad Ferroviaria en el Medio Urbano" en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. Nº 55-2011, p. 251-279. Disponible en http://boletin.age-geografia.es/articulos/55/12%20AGE%2055.pdf (última consulta: 1 de noviembre de 2015).

Borja, Jordi y Castells, Manuel (1998). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información.* 6ª edición. Madrid: Santillana ediciones.

Casellas, Antonia (2005). "Aproximaciones teóricas para el análisis de la transformación urbana. Urban regime analysis en el contexto europeo" en *Documents d´Analysis Geogràfica*. 46, pp. 139-147.

Casellas, Antonia; Bellet Sanfeliu, Carmen y Alonso Logroño, María Pilar (2011). "Gobernanza, infraestructuras y desarrollo territorial: análisis a través de una estación de tren de alta velocidad" en *Ería*, 84-85, pp. 159-172. Disponible en http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RCG/article/view/9641/9387 (última consulta: 1 de noviembre de 2015).

Dematteis, Giussepe (2003). "I modelo SLoT come strumento di analisi dello sviluppo locale, Rossignolo, C; Imarisio, C. (a cura de), SloT quaderno 3" en *Una geografia dei luoghi por lo sviluppo locale. Approcci metodologici e studi di caso*. Baskerville. Bologna, pp. 13-27.

Feliu Torrent, Jaume. (2007). "La organización de los actores en el desarrollo territorial, el tren de alta velocidad en la ciudad intermedia" en *Investigaciones Geográficas,* nº43, pp. 97-120. Disponible en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24694918878947722976613/032060.pdf?incr=1 (última consulta: 1 de noviembre de 2015).

Ribalaygua, Cecilia (2005a). "Estrategias de las pequeñas ciudades para acoger el AVE" en *Revista Ingeniería y Territorio*. Nº 70, pp. 58-63. Disponible en http://www.ciccp.es/revistaIT/textos/pdf/08-Cecilia%20Ribalaygua.pdf (última consulta: 1 de noviembre de 2015).

— (2005b). "Alta velocidad y ciudad. Estrategias de incorporación de las nuevas estaciones periféricas francesas y españolas" en *Cuadernos de investigación urbanística*. Nº 44, Madrid. Disponible en http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/viewFile/259/254 (última consulta: 1 de noviembre de 2015).

Salmerón Núñez, Juan Manuel (2015). Tesis doctoral: *Renovación urbana e innovación en la gobernanza metropolitana asociada a las Estaciones Ferroviarias del AVE en la Región de Murcia*. Universidad Politécnica de Cartagena. (No publicada).

Schmidt-Thomé, Kaisa y Mäntysalo, Raine (2014). "Interplay of power and learning in planning processes: A dynamic view" en *Planning Theory*. May 2014 vol. 13, nº 2, pp. 115-135. Disponible en http://www.researchgate.net/publication/256474868 (última consulta: 1 de noviembre de 2015).

ARTE Y CIUDAD EN LA PLANIMETRÍA HISTÓRICA DEL ARCHIVO DUCAL DE MEDINACELI*

Antonio Sánchez González
Universidad de Huelva

A Juan Manuel Márquez Delgado, que nos dejó en plena juventud cuando empezamos a trabajar sobre este material
–In memoriam–

1. La colección iconográfica del Archivo Ducal de Medinaceli: Generalidades

La colección documental iconográfica objeto de este trabajo forma parte de la embrionaria sección de "Mapas, Planos y Dibujos" del Archivo Ducal de Medinaceli (ADM), creada a partir de 1890 en la sede madrileña del palacio ducal en el Paseo del Prado por el archivero Antonio Paz y Mélia. Cuando éste publicó a principios del siglo XX sus *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli*... (Paz, 1915) apenas se había recopilado unos cuantos ejemplares. Con posterioridad la colección fue progresivamente aumentando con los aportes realizados por los sucesivos archiveros de la Casa Ducal hasta nuestros días.

Para entender mejor este importante material iconográfico debemos adentrarnos previamente en la dimensión del Archivo Ducal que custodia estos fondos. En este sentido, Medinaceli es una de las más importantes Casas nobiliarias españolas, tanto por su especial origen regio como por la política de alianzas desarrollada a lo largo de varios siglos con otras familias nobles de los diversos reinos peninsulares, lo que le aportó un inmenso patrimonio señorial dentro de la propia Península Ibérica y también en los dominios españoles continentales. Ninguna otra Casa nobiliaria tuvo un origen más encumbrado, cual descender de la antigua Casa Real de la dinastía Borgoña-Palatina pero con derechos al trono. Y es que los Medinaceli ostentan la línea de primogenitura de la antigua monarquía castellano-leonesa, en su condición de descendientes directos del hijo primogénito del rey Alfonso X el Sabio, el infante Fernando de la Cerda, rama que quedó relegada del trono en el mismo siglo XIII. Y, pese a la pérdida de la Monarquía, la familia de la

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación I+D de Excelencia, con referencia HAR2013-41500-P: "La colección de Mapas, Planos y Dibujos del Archivo Ducal de Medinaceli. Catalogación y Estudio", del Ministerio de Economía y Competitividad, del que el autor es su investigador principal.

Cerda llegó a forjar ya en el siglo XIV un importante estado señorial en torno a la villa castellana de Medinaceli, sobre cuya base territorial el linaje fue amasando en adelante un inmenso patrimonio señorial, fundamentalmente mediante la agregación de otras importantes Casas de la más alta nobleza española, portadoras de otros extensos estados y señoríos repartidos a lo largo y ancho de la Península, que formaban un auténtico "estado dentro del Estado". Toda esta riqueza patrimonial generó la formación y consolidación de un importantísimo Archivo histórico en el seno de la Casa Ducal, nutrido desde la Edad Media por la suma de los fondos de esas innumerables Casas nobiliarias agregadas y concentradas.

Actualmente el depósito contiene 75 secciones documentales, la mayoría de las cuales se corresponden a las secciones orgánicas de esos cuantiosos estados señoriales agregados. Se completa, además, con otras secciones complementarias de diverso carácter, como la miscelánea "Archivo Histórico", de altísimo valor cultural, que incluye las piezas textuales más selectas desde el punto de vista histórico, político, militar, artístico, literario o anecdótico del conjunto. De carácter facticio son las secciones de "Privilegios Rodados" y de Manuscritos e Impresos. Son abundantes las series de árboles genealógicos y escudos heráldicos que custodia el Archivo. En este grupo se ubica también el embrión de colección de "Mapas, planos y dibujos", que aquí nos atañe, integrada hoy por medio millar de piezas, algunas de ellas de gran valor histórico y también artístico por su belleza. Abarca, al menos, desde el siglo XV-XVI hasta el XX, predominando la documentación de los siglos XVIII y XIX. El material está realizado en su mayor parte en papel a tinta, en buena medida, además, coloreado normalmente a la aguada. Los mapas y planos suelen presentar la escala en que están realizados y algún tipo de explicación, leyenda o rotulación. Las representaciones monumentales, urbanas, cartográficas e iconográficas abarcan geográficamente toda España y también algunos territorios del continente europeo, además de determinados ejemplares del norte de África y el Nuevo Mundo. En cuanto a su ámbito temático la gama es diversa: representación del territorio, urbanismo, obras de construcción, bocetos artísticos, croquis de campañas bélicas, etc. Una documentación que –por su riqueza y variedad– tiene un especial interés para la Historia socio-económica, la Historia de las instituciones, la Historia político-militar y la Historia de la cultura y el arte.

Toda esta documentación se conserva actualmente en la doble sede que tiene el Archivo: la Casa de Pilatos en Sevilla y el antiguo Hospital de San Juan Bautista, o Palacio Tavera, en Toledo. En Sevilla se encuentran las secciones puramente andaluzas y en, Toledo, las restantes secciones documentales de los Medinaceli. En el caso que nos ocupa, la mayor parte de la colección de mapas y planos se encuentra en Toledo.

2. Procedencia del material

Obviamente todo este amplio material iconográfico procede de los aportes documentales de los muchos archivos incorporados al Ducal de Medinaceli a través de las agregaciones de los distintos y numerosos estados señoriales y Casas nobiliarias vinculadas a los Medinaceli con el paso de los siglos (Sánchez, 1997a y 2015a). Por resaltar algunas de las más significativas, traemos aquí a colación las posesiones catalanas de estados tales como *Ampurias*, *Pallars* u *Osona* (que fueron dominios feudales soberanos surgidos al amparo de la llamada "marca hispánica" carolingia, desgajándose de este Imperio en la alta Edad Media), *Prades, Entenza, Aytona, Camarasa* y otros estados y baronías (también emplazados en el Principado catalán); *Segorbe*, *Denia* y *Cocentaina* (en tierras levantinas del antiguo reino de Valencia); *Lerma, Santa Gadea, Buendía, Villalonso, Las Na-*

vas-El Risco, Cogolludo, aparte el propio estado principal de *Medinaceli* y de los dominios jurisdiccionales del *Adelantamiento Mayor de Castilla* (en la meseta norte castellana y antiguo reino de León); *Paracuellos* y *Malagón* (en zonas del centro peninsular y tierras manchegas de la meseta sur); *Ribadavia, Puebla de Parga, Cillobre, Junqueras, Torés, Amarante, Teanes, San Miguel das Penas, Oca* u *Orense* (en Galicia) y otros dominios repartidos por la cornisa cantábrica; *Ricla, Villafeliche, Alfamén,* Peralta de la Sal, Alfajarín, Cuatro Castillos, Hoz y otras baronías de la Casa de *Castro* (en Aragón), etc. En Extremadura, las secciones de los estados de *Feria* (que engloba la documentación histórica del condado y ducado del mismo nombre, más el marquesado de Villalba), y de *Medellín* (que alberga el fondo particular de este condado); y, en Andalucía, las secciones de *El Puerto de Santa María, Alcalá de los Gazules, Tarifa, Castellar* (de la Frontera), *Alcalá de la Alameda* (en el antiguo reino de Sevilla), *Priego, Comares,* Benadalid y Benalauría (en el reino de Córdoba y en los reductos nazaríes del reino de Granada), *Santisteban del Puerto, Solera* y las posesiones próximas a Úbeda de Francisco de los Cobos como *Sabiote* (en el Santo reino de Jaén). A esta larga nómina, que deja fuera otros muchos dominios peninsulares de la Casa Ducal, hay que añadir un fondo portugués relativo a las posesiones de la Casa de Caminha, los condados de Vila Real, Alcoutim, Valença y Valadares, marquesado de Vila Real y ducado de *Caminha*, preferentemente (Sánchez, 1990: 83-95)[1]. Obviamente, todas estas posesiones que recalaron en la Casa Ducal de Medinaceli tienen sus fondos documentales en el Archivo. Son las secciones orgánicas de estados, a las que antes nos referimos.

3. Algunas muestras representativas de planimetría de la Ciudad

Existen varios centenares de dibujos, mapas y planos, de diversa temática y técnica compositiva, que se custodias en los depósitos del Archivo Ducal. Todos ellos conforman, como adelantamos,esta extraordinaria colección iconográfica, de entre los siglos XV-XVI y XX, de la que nosotros traemos a esta comunicación solo algunas de las piezas que mejor representan a la ciudad en su planimetría o traza urbana, en sus vistas panorámicas o en el alzado de sus plazas, así como las plantas y alzados de algunos de sus edificios emblemáticos, tanto de carácter civil (casas, castillos y palacios) como religioso (catedrales, iglesias, ermitas, monasterios, etc.). También incluimos aquí algunas muestras de otra planimetría histórica relacionada con la ciudad.

3.1. Trazado urbano y panorámicas de la ciudad

De la traza urbana de la ciudad, la colección encierra algunas muestras interesantes. Nosotros aportamos un plano de la ciudad de Solsona, que tiene la particularidad de presentar a distinto color las casas que pertenecen a la jurisdicción ducal y episcopal (Burgueño, 2001). También recuperamos un óleo restaurado con una vista panorámica de la villa de Priego en el siglo XVIII, con título de "*Adarve, paseo, obra nueva, fuentes y adornos que se hicieron en la villa de Priego*"[2], entre otras vistas panorámicas de ciudades representadas planimétricamente en el Archivo como El Puerto de Santa María, con el río Guadalete por delante, o toda la bahía de Cádiz desde el

[1] En cursiva aparecen las secciones documentales propiamente dichas. El resto de los estados señoriales citados se encuentran en secciones dependientes, con denominación de los estados principales generalmente.

[2] Presenta la particularidad de que hasta hace unos años estaba fragmentado el plano de varios trozos, siendo la primera vez que se edita restaurado. Archivo Ducal Medinaceli (ADM), *Mapas y planos*, cajón 11 (Procedencia: secc. *Priego*, 113-5).

fortín de la propia ciudad portuense, donde ondea el estandarte blanco de los Medinaceli, como Condes que eran del Gran Puerto de Santa María.

Además, resulta significativo el alzado de la plaza ochavada de la villa de Aguilar de la Frontera, que data de



Fig. 1 – Vista panorámica del adarve de la villa de Priego, óleo del s. XVIII (Archivo Ducal de Medinaceli). Fuente: A. Sánchez

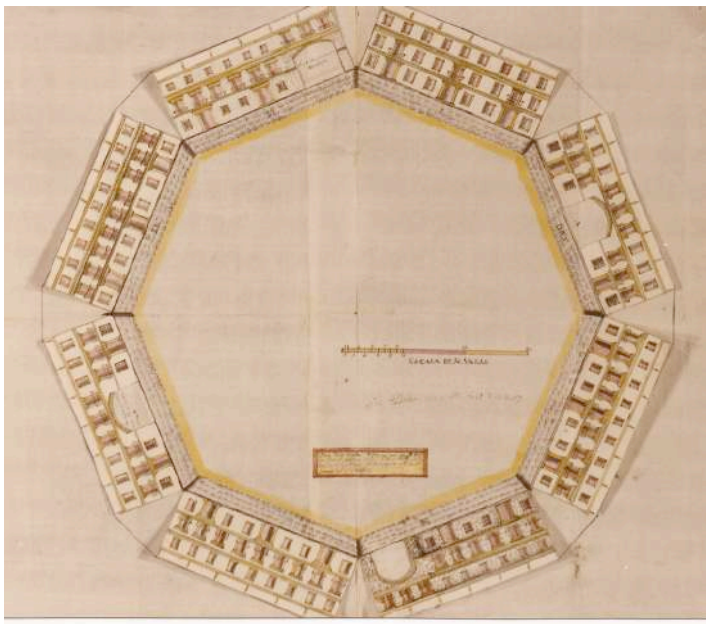


Fig. 2 – Plaza Mayor ochavada de Aguilar de la Frontera, 1806 (Archivo Ducal de Medinaceli). Fuente: A. Sánchez

principios del siglo XIX, con título de "*Plan de la nueba plaza que ze fabrica con el mayor zelo en la villa de Aguilar de la Frontera. Principiada a 1º de Junio de 1806*"[3]. Cada una de las ocho fachadas del recinto se levanta en el plano, a modo de infantil "recortable".

Son también numerosos en la colección los mapas de territorios en los que se identifican y representan localidades y monumentos en alzado, que resultan muy interesantes, como en los casos de los términos de Navalperal, Medina del Campo o la comarca del castellonense del Alto Palancia (Sánchez, 1986) y otros en Francia o el norte de África.

3.2. Arquitectura palaciega y de antiguas fortalezas

Son cuantiosas, por otro lado, dentro de la colección iconográfica de mapas y plano de la Casa Ducal de Medinaceli, las plantas y alzados de algunos edificios emblemáticos (palacios, castillos, iglesias, etc.). Sirvan de muestra los casos del castillo y palacio de Bornos (actual Ayuntamiento de esta villa gaditana), que incluye la planta general y los alzados de fachada y galerías renacentistas del patio y jardín (Sánchez, 1997b); del magnífico plano de fachada del palacio ducal de la villa de Medinaceli, trazado por el arquitecto Juan Gómez de Mora en 1623 (Sánchez, 1987), o los plantas y alzados varios del cercano palacio de Cogolludo. En ocasiones, existen dentro de la colección proyectos de edificios que después se frustraron, como es el caso del palacio de los duques de Medinaceli que proyectó Vicente Acero para El Puerto de Santa María (Romero, 2004).

Así mismo contiene la colección iconográfica de los Medinaceli unas interesantes plantas de los recintos fortificados de Trípoli, Veracruz y San Carlos de Portobelo.

[3] ADM, *Mapas y planos*, cajón 1 (Procedencia: secc. *Priego*, 101-6).

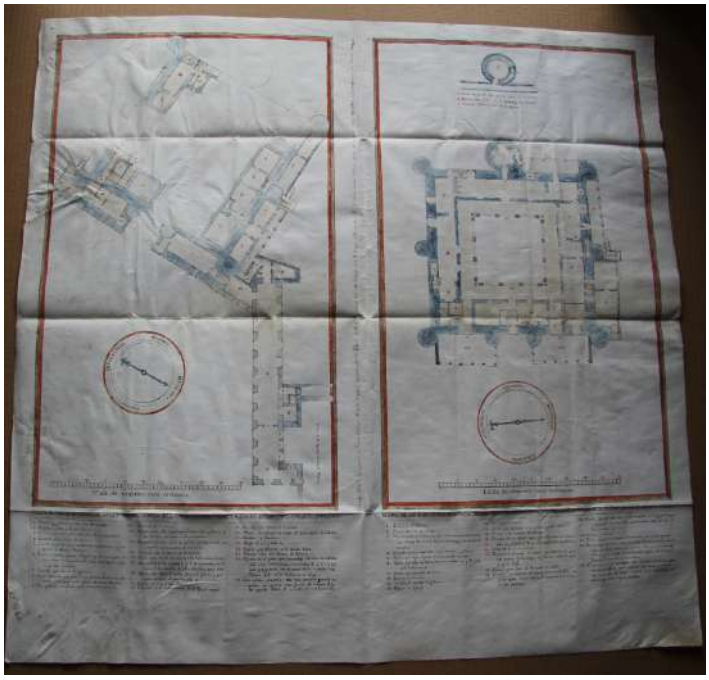


Fig. 3 – Planta del castillo de Zafra (Archivo Ducal de Medinaceli). Fuente: A. Sánchez

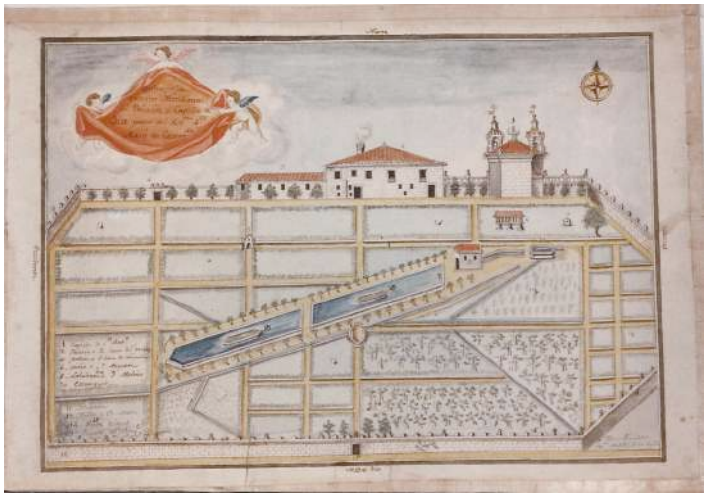


Fig. 4 – Plano del Pazo de Oca, obra de Pedro Peinador, 1805 (Archivo Ducal de Medinaceli). Fuente: A. Sánchez

3.3. Arquitectura religiosa y asistencial

También existe en el Archivo Ducal abundante planimetría histórica de edificios religiosos. Precisamente el plano más antiguo de la colección, que data de los comienzos del siglo XVI, es de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla (Sánchez, 2015b). También hay planos de innumerables iglesias de los dominios ducales (como las de Aytona, Cardona, Medinaceli…, e "iglesia nueva" de Barcelona, entre tantas otras), algunas de ellas colegiales (como las de Toro, Zafra y Cardona) y de numerosas ermitas. Igualmente existe en el Archivo abundante material iconográfico de innumerables monasterios que tuvieron vinculación directa con los linajes agregados a la Casa Ducal de Medinaceli, de los que fueron sus benefactores, como son los casos paradigmáticos del monasterio de Poblet (enterramiento de los duques de Segorbe, como descendientes del "infante Fortuna", luego vinculados a la Casa de Cardona), Santes Creus, las Cartujas de Vall de Crist (Sánchez, 1986) y de Santa María de las Cuevas en Sevilla (enterramiento de los duques de Alcalá, Adelantados de Andalucía), Santa María la Real de Huerta (primer enterramiento de los Medinaceli) o la Sacra Capilla del Salvador en Úbeda (enterramiento del secretario imperial de Carlos V, Francisco de los Cobos, y de sus sucesores, los marqueses de Camarasa), etc.

Muchos de estos edificios religiosos eran patronatos y sedes de capellanías fundadas por diversos nobles, quienes también sobresalieron en la fundación y sostenimiento de numerosos centros asistenciales, entre los que por su importancia destacamos al Hospital de San Juan Bautista en Toledo, fundado por el cardenal Juan Pardo Tavera (actual sede, en parte, del Archivo de la Nobleza española).

3.4. Otra planimetría artística de la ciudad

Sobresale dentro de la colección iconográfica de los Medinaceli la interesante serie de planos, de gran formato,

correspondiente a los alhoríes o graneros de la ciudad de Montilla, en uno de cuyos planos se localizan las casas del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba. También podríamos encuadrar aquí diferentes tipos de diseños de elementos plenamente relacionados con la ciudad, como puentes, acueductos, jardines torres de edificios, fachadas y planos de innumerables casas, dibujos de herrajes y de diversos elementos arquitectónicos, elementos a veces que están en el límite entre lo urbano y lo rural.

También existe entre la colección una amplia gama de dibujos con diseños de retablos, espejos y consolas, relojes, etc., o el sitial que dibujó a principios del siglo XVII Juan de Arfe para el Duque de Lerma en el Convento de San Pablo de Valladolid.

4. Proyecto de estudio integral

De la amplia y valiosa colección iconográfica del Archivo Ducal de Medinaceli, en la que se incluyen tantos ejemplares que atañen a la representación de la ciudad en su relación con el arte, como los que aquí hemos presentado, un equipo de profesores pertenecientes a varias Universidades españolas estamos actualmente realizando un estudio lo más completo posible, dentro del Proyecto I+D de Excelencia HAR2013-41500-P, del Ministerio de Economía y Competitividad (plan nacional 2013-2016). En este estudio procuramos, no solo analizar cada plano y hacer su correspondiente ficha descriptiva para el catálogo que estamos elaborando sino verlo también como manifestación artística de la sociedad que creó este importante material iconográfico, para lo que estamos preparando una serie de trabajos parciales que iniciarán la edición. Supliremos así una gran laguna en el conocimiento de la documentación de un Archivo Nobiliario tan rico como el de la Casa Ducal de Medinaceli pues, hasta el presente, nadie había acometido este proyecto, ya que solo se han realizado estudios parciales sobre determinadas piezas concretas de esta documentación singular.

El equipo investigador está conformado por un competente grupo de especialistas, que aglutinan sobrados conocimientos tanto del material planimétrico de carácter histórico-artístico como cartográfico-topográfico. Además, casi todos sus miembros tienen antecedentes de participación en distintos proyectos, ya realizados o en curso, relacionados con otras colecciones similares, que se convierten en referentes a seguir por nosotros. Nos referimos especialmente al que se está ejecutando por los profesionales de los Archivos Estatales españoles, preferentemente en Simancas e Indias, así como los llevados a cabo por la Academia de la Historia y algunos Museos y Archivos del Ejército. En consecuencia, sirve de aval a este proyecto I+D la alta cualificación del equipo, así como su probada experimentación. Pero, sobre todo, la riqueza que atesora una colección tan singular, de la que aquí solo hemos dado una pequeña pincelada.

Bibliografía

Burgueño, Jesús (dir.) (2001). *Atles de les viles, ciutats i territoris de Lleida*. Lleida: Diputació - Col•legi d'Arquitectes de Catalunya.

Paz y Mélia, Antonio (1915). *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Medinaceli*. 2 vols.: I. Archivo. Madrid.

Romero Medina, Raúl (2004). "El palacio de los duques de Medinaceli y el proyecto inédito de Vicente de Acero para El Puerto de Santa María" en *Revista de Historia de El Puerto*. 33, 2004, pp. 51-79.

Sánchez González, Antonio (1986). *Aportación a la documentación cartujana de Val de Cristo», en Cartuja de Vall de Crist (1385-1985)*. Castellón, pp.

231-236 (con un plano del manantial de la Esperanza, en término de Segorbe).
— (1987). "Un histórico palacio, un magnífico hotel" en *Palace Hotel*. Madrid, 1987, pp. 34-43 (con los planos del palacio de los duques de Medinaceli en el madrileño paseo del Prado).
— (1990). "Fondos documentales portugueses en el Archivo Ducal de Medinaceli en Sevilla" en *II Jornadas de Historia sobre Andalucía y el Algarbe, Siglos XIII-XVIII*. Écija, pp. 83-95.
— (1997a). "El Archivo General de la Casa Ducal de Medinaceli: un modelo de aportación de los Archivos Nobiliarios españoles a la ciencia Archivística" en *Il futuro della memoria. Atti del Convegno Internazionale di studi sugli Archivi di famiglie e di persone*. Pubblicazioni degli Archivi di Stato SAGGI, 45. Roma, 1997, I, pp. 347-367.
— (1997b). "Bornos en la documentación del Archivo Ducal de Medinaceli, bajo la órbita de la Casa de Alcalá de los Gazules" en *Boletín monográfico sobre el IV Centenario de la fundación del Convento del Corpus Christi y Colegio de la Sangre de Bornos*. Cádiz: Delegación Provincial de Educación (con varios planos arquitectónicos de edificios históricos de esta villa gaditana).
— (2015a). "El Archivo Ducal de Medinaceli: un Archivo de archivos" en *IV Congresso Internacional Casa Nobre: Un património para o futuro*. Oporto: Universidade, en prensa.
— (2015b). "Heráldica episcopal hispana: la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla y sus vestigios emblemáticos" en *Actas del VII Seminário Ibérico de Heráldica e Ciências da História "Heráldica religiosa - factor de união entre o velho e os novos mundos".* Lisboa, Universidad Lusófona de Humanidades e Tecnologías, 31 mayo 2014. Lisboa: Universidade Lusófona, en prensa.

"SMART CITY" Y PATRIMONIO CULTURAL: LAS APLICACIONES MÓVILES DE CIUDADES PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD ESPAÑOLAS*

María Sánchez Martínez
Fernando Bonete Vizcaino
Universidad CEU San Pablo

1. Introducción

Los avances tecnológicos que se han producido en el último cuarto de siglo y, principalmente, el desarrollo de Internet, han propiciado el acceso de los ciudadanos a una cantidad infinita y muy variada de contenidos. Además, la aparición de dispositivos portables como las tabletas y los *smartphones*, han hecho florecer un universo de aplicaciones que ayudan a los usuarios en su vida cotidiana a acceder a una amplia tipología de contenidos como son el ocio, la cultura, el turismo, la salud, la educación o el comercio electrónico. Evidentemente no todas las aplicaciones que se desarrollan son útiles o interesantes y en ocasiones no son más que una prolongación adaptada de los contenidos de la página Web.

Desde el momento en el que los ciudadanos comienzan a acceder a la red, las descargas, las visualizaciones y la navegación en los contenidos van conformando un tejido digital que permite conocer las necesidades, usos y gustos de estos usuarios. Dentro de los cambios y avances que se están produciendo, las ciudades se han convertido en un sistema en tiempo real que genera grandes cantidades de datos; su uso inteligente, de la mano de las tecnologías de la información y comunicación, pueden facilitar el aprovechamiento de todo el potencial que las ciudades inteligentes encierran, no solo en lo que a eficiencia y sostenibilidad ambiental se refiere, sino también en cuanto a la estimulación de la innovación para el patrimonio cultural, en la creación de aplicaciones que permitan su difusión, accesibilidad, modelos de negocio nuevos y, por supuesto, que permitan avanzar tanto a las ciudades como a los ciudadanos.

La relevancia de la cultura para el desarrollo ha sido numerosas veces invocada en el marco de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y, más recientemente, en

* Esta comunicación ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación "Smart Cities: problemas de accesibilidad a los contenidos digitales en ciudadanos de edad avanzada" (FUSP-BS-PPC17/2014), financiado por la Universidad CEU San Pablo y el Banco Santander y con el visto bueno de la ANEP, con un total de 6 investigadores participantes dirigidos por la profesora Dra. Dª María Sánchez Martínez.

2013, en la Declaración de Hangzhou y con el clarividente encabezamiento *Situar la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible*.

1.1. Justificación

Las infraestructuras basadas en la tecnología están contribuyendo a que las ciudades sean más eficaces en cuanto a la optimización de las necesidades de los ciudadanos, además de contribuir a su desarrollo socioeconómico. Con todo, la nueva economía se hace hueco, también en las ciudades y a través de las *Smart Cities*, con soluciones innovadoras que a su vez consiguen una mayor calidad de vida para sus ciudadanos.

En el contexto de competitividad e innovación de las *Smart Cities* parece que el patrimonio cultural es el gran olvidado, a pesar de que representa una herencia cultural e histórica que compete a varios sectores, como son el turismo, el urbanismo o la arquitectura, y de que es una fuente de riqueza innegable, como se trasluce de los resultados de la Cuenta Satélite de la Cultura en España, que indican que, en 2012, la aportación del sector cultural al PIB español se cifró en el 2,5% teniendo un peso de magnitud similar o superior al generado en 2012 por los sectores de la Agricultura, ganadería y pesca, 2,5%, la Industria química, 1% o las Telecomunicaciones, 1,7% (MECD, 2015).

Encontrar un valor añadido a través de la participación y la innovación parece ser objetivo clave del Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020 (MECD y CDTI: 2014), y esto es posible en el contexto de cambio propiciado por las *Smart City* y sus tres motores (*M2M*, *IoT* y *Big Data*), que brindan una oportunidad única e inmejorable para fomentar el acceso, la difusión y promoción del turismo y patrimonio cultural a través de medios digitales electrónicos. Sin embargo, parece que no es tan fácil generar estrategias y modelos digitales de actuación cultural y de patrimonio en el contexto de las *Smart Cities*. En primer lugar, debido a todos los conceptos que encierra en sí mismo y, en segundo lugar, por la gestión de intangibles que representa el patrimonio y la cultura digital. A pesar de esto, es necesario que el patrimonio cultural de una ciudad se utilice también para generar innovación y riqueza en base a las posibilidades de las nuevas tecnologías y, de esta manera, contribuir en la construcción de ciudades en las que su identidad histórica, patrimonial y cultural, así como los bienes que la componen, se puedan transmitir tanto a los ciudadanos que la integran como a los que la visitan.

1.2. Objetivos

Desde que en el año 1982 España adoptara la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (España: 1982), el reconocimiento internacional que tienen algunas de nuestras ciudades no es solo un honor, sino también una responsabilidad a la hora de asumir las obligaciones que esto conlleva.

Los objetivos a los que optan las Ciudades Patrimonio (ciudadespatrimonio.org: 2015) son, por un lado, actuar de manera conjunta en la defensa del patrimonio histórico y cultural de las ciudades que lo componen y, por otro, defender intereses comunes, estudiar soluciones a problemas similares y promover un turismo cultural y de calidad histórica y artística a través de sus ciudades.

Si las nuevas tecnologías y los dispositivos digitales pueden otorgar la estructura e innovación necesarias para llegar a los ciudadanos, es imprescindible conocer el grado de aprovechamiento que las empresas y las administraciones públicas están realizando no solo en la creación de aplicaciones que fomenten la participación ciudadana, sino también en materia de accesibilidad, la integración del conocimiento y, además, la difusión de

nuestro patrimonio cultural. Por este motivo, se han planteado los siguientes objetivos:

a) Identificar qué ciudades de las contempladas han optado por brindar su oferta cultural a través de aplicaciones destinadas a dispositivos móviles propiedad del ciudadano o turista.

b) Valorar la procedencia de dichos proyectos, su producción y difusión, así como la calidad del servicio que presta al usuario según su operatividad y funcionalidad.

1.3. Metodología

Son muchas y variadas las aplicaciones que han desarrollado ayuntamientos y empresas a lo largo de los últimos años con mayor o menor éxito. Pueden ser cuatificadas por el número de descargas que indican las diferentes tiendas para Android e iOs, y de forma cualitativa a través de los comentarios de los usuarios. A pesar de la presencia y constancia de esta información y datos, y la posibilidad existente de tomarlos para su uso y aprovechamiento de forma rigurosa para la consecución de los objetivos planteados, se ha decidido analizar las aplicaciones desarrolladas por dos empresas, Signlab y GVAM a partir de una serie de variables.

1.3.1. Selección de Signlab y GVAM

Signlab y GVAM constituyen las dos únicas empresas en España con una apuesta seria en la misión de unir patrimonio y TICs. Ambas cuentan con un nutrido sistema de acuerdos a nivel nacional con consistorios de toda España, pero también con distintos *partners* de gran solvencia, entre los que se cuentan, como muestra de la íntima vinculación con los dispositivos *smartphone*, la Fundación Vodafone y la Fundación Orange, respectivamente. Ambas empresas han desarrollado aplicaciones para las Ciudades Patrimonio de la Humanidad designadas por la UNESCO en España y, en ambos casos, las aplicaciones que desarrollan tienen un alto nivel de descargas (millones) tanto en la *Play Store* como en la *AppleStore.* Por último, Signlab ha puesto en marcha un sistema pionero en la traducción automática de texto a lengua de signos española.

1.3.2. Selección de las variables

En el marco de los estudios sobre aplicaciones móviles, acceso a contenidos móviles o diseño de *apps*, existen determinadas variables que pueden indicar el éxito o el fracaso de las mismas. Además, las variables seleccionadas intentan verificar la adecuación o no de las aplicaciones y sus contenidos en el contexto de las ciudades inteligentes. En base a estos criterios, se han seleccionado y definido las siguientes variables:

a) Ciudad de procedencia.

b) Tipo de contenido en cuanto a la relevancia y necesidad de lo que ofrece al ciudadano.

c) Difusión. Además de su posicionamiento en las tiendas de aplicaciones, si se está dando a conocer a los ciudadanos por otros canales como son Web, oficinas de turismo o publicidad. Del mismo modo si disponen de opciones en otros idiomas de cara a la internacionalización.

d) Diseño. Tanto el externo (funcionalidad, flujo, *feedback*) como el interno (operatividad y accesibilidad) y por supuesto si este diseño permite la opción de utilizar los datos que se obtienen o se solicitan.

e) Tipo de servicio que ofrecen en el sentido de si solo se limitan a ofrecer un catalogo de fotos y texto o hay algún tipo de valor añadido.

2. *Smartphone, apps* y patrimonio

Que el *smartphone* es el dispositivo móvil por antonomasia, y ha batido y sigue batiendo los vaticinios más expertos y optimistas, lo demuestran estadísticas de la más variada procedencia y diverso foco. Entre las más evidentes cabe destacar el estudio elaborado por el Interactive Advertising Bureau (2015b) acerca del imparable dimensionamiento del mercado *smartphone*, que ha logrado acaparar a 15,4 millones de españoles del total de 18,2 millones de internautas de nuestro país.

No solo en términos absolutos de presencia y ventas demuestra su superioridad; lo hace también frente a todos sus compañeros de la electrónica, con cifras de frecuencia de uso diario que doblan las de su competidor más "portátil", la tableta: una media de tres horas y veintitrés minutos al día, casi una hora más que el tiempo de uso medio diario registrado en 2014. Además, el *smartphone*, a través de la comodidad y gran usabilidad de sus *app*, es el nuevo flamante invitado al universo *e-commerce*, hasta el punto de haberse introducido la nomenclatura del *m-commerce* (*mobile commerce*) como resultado de un porcentaje más que clarividente: el 34% de todo el *e-commerce* de nuestro país, situando a España en el quinto puesto en el ranquin mundial de *m-commerce* (The App Date, 2015).

Precisamente, "cultura" y "viajes", categorías de interés para nuestra comunicación, son dos de los sectores en que los españoles más gastan a la hora de adquirir *apps* en el mercado de las aplicaciones y de pagar y contratar a través de las mismas bienes y servicios. Los datos de The App Date (2014, 2015) ya nos sorprendieron al respecto cuando 2014 se reveló como el año en que la categoría *Smart City*, junto a la la novedad *Wearables*, fue la que experimentó un mayor crecimiento en el número de descargas de aplicaciones móviles, o cuando los porcentajes correspondientes al uso del *smartphone* para el ocio y el tiempo libre ascendieron a un 36,8%.

Todas estas cifras parecen apuntar a una lucrativa relación de conveniencia entre categorías tan interesantes para nosotros como la cultura, el turismo, las ciudades… Las matemáticas no son la única evidencia. El Plan Nacional de Ciudades Inteligentes se ha expresado en términos muy claros en cuanto a la necesidad de aprovechar esta nueva oportunidad de utilizar la cultura como medio para el desarrollo sostenible, pidiendo un destino turístico innovador, consolidado sobre una infraestructura tecnológica de vanguardia, que garantiza el desarrollo sostenible del territorio turístico, accesible para todos, que facilita la interacción y la integración del visitante con el entorno e incrementa la calidad de su experiencia en el destino y mejora la calidad de vida de los residentes (Ministerio de Industria, Energía y Turismo, *et al.*, 2015: 14).

Con todo, la combinación de esas categorías a las que antes nos referíamos, "cultura" y "viajes" o, lo que es lo mismo, "turismo y ciudad", con las Tecnologías de la Información y la Comunicación, representan un equipo en alza evidente, pero escasa y tardíamente explotado hasta el momento. El célebre *Horizon Report: 2011 Museum Edition* (2011), documento de referencia emitido por el New Media Consortium y el Marcus Institute for Digital Education in the Arts, marcó hace ya cuatro años una guía pautada de la evolución que debería seguir la incorporación de la cultura a las nuevas tendencias para aprovechar la efervescencia tecnológica, en un proceso que comenzaría con la producción y desarrollo de aplicaciones móviles culturales y terminaría en la creación e introducción de soluciones domóticas y gestión de grandes bloques de información de control y uso masivo, pasando por la publicación electrónica y la realidad aumentada.

En pleno 2015, cercanos a la línea final de ese horizonte, y en pleno asentamiento del paroxismo tecnológico, las ciudades españolas se hallan todavía en vías de implementar el primero de esos objetivos: solo el 4% de aquellas que poseen algún bien de interés cultural disponen de una *app*[1] (Solano, 2014). Las españolas GVAM y Signlab son dos de las empresas tecnológicas del sector cultural que han abordado con mayor compromiso y tesón el reto de poner solución a esta carencia, copando el mercado de las aplicaciones móviles con propuestas para muy diferentes espacios, pero siempre dedicadas a favorecer la experiencia tanto de los oferentes (museos, galerías, ciudades), como de los demandantes, buscando la mejor experiencia de usuario. A continuación analizamos ambas iniciativas empresariales introduciendo su principal apuesta de valor y focos de acción, centrando la atención en las Ciudades Patrimonio de la Humanidad españolas.

3. Signlab

Nacida en Córdoba en el año 2012, se ha especializado en el desarrollo de aplicaciones móviles destinadas al turismo, aunque la actividad de esta empresa cobró toda su importancia a partir de la introducción de *Textosign*, la herramienta que permite la conversión de texto a Lengua de Signos Española (LSE), máxime si tenemos en cuenta la actual legislación sobre la accesibilidad e integración de personas con discapacidad sensorial en la sociedad.

Signlab sirve dos versiones de sus aplicaciones, una gratuita para usuarios que solo disponen de un día para visitar la ciudad y otra *premium* por la que habría que pagar una cantidad simbólica. Las ofrece de todas las designadas como Patrimonio de la Humanidad de España, y de algunas más, como Madrid, Sevilla, Albacete o León. Además, cuenta con varias *apps* como *Crea Ciudad* para comunicar incidencias al ayuntamiento de la ciudad, o *Rutas Literarias*, para trazar rutas de una ciudad desde un punto de vista literario. Sin embargo, el número de descargas de estas últimas está muy lejos del resto de aplicaciones.

El contenido de las aplicaciones consta básicamente de la geolocalización del dispositivo; a partir de ese momento busca los monumentos más relevantes de la ciudad y los posiciona en un mapa. También ofrece un pequeño texto explicativo de cada monumento, así como una serie de fotografías, siendo realmente útil si solo se dispone de un día para visitar la ciudad.

El diseño es sencillo, la usabilidad a través de los iconos permite una navegación muy intuitiva, y la disposición de los contenidos es ordenada, ocupando apenas tres pantallas. Este servicio gratuito se ve contrapesado por la incorporación de publicidad superpuesta al contenido, haciendo molesta por su interrupción la lectura de los textos. No se incorpora ninguna forma de retroalimentación, ni dirección de mail ni buzón de consultas. Tampoco acceso a contenidos de los denominados *Social Media*. El contenido es escaso y no permite que haya un gran flujo de interacción para generar sensaciones gratificantes en el usuario, más bien sigue el lema "lo que ves es lo que obtienes". La accesibilidad está bien proyectada y el posicionamiento de la *app* en las tiendas de aplicaciones responde al nombre de la empresa; su descarga es sencilla y su operatividad no se detiene durante la navegación, no presenta errores declarados. Obtiene datos de los usuarios a través de sus necesidades de acceso, con la ubicación necesaria para la geolocalización y el acceso a fotos y multimedia del dispositivo donde se descarga.

[1] Se cuentan como aplicación móvil aquellas desarrolladas de manera profesional y con cierta calidad de oferta, respaldadas por entidades tecnológicas mínimamente sólidas.

4. GVAM

Nacida con el objetivo de revolucionar el concepto de "visita" en museos y salas de exposiciones a través de proyectos *app*, GVAM dio pronto el salto a espacios más amplios, como las ciudades, y aglutina hoy un amplio grupo de *partners*, además de contar con el apoyo y financiación de los Ministerios de Educación Cultura y Deporte, y de Industria, Energía y Turismo.

Entre los municipios que contrataron sus servicios, se hallan todas las ciudades patrimonio de la Humanidad, englobadas en el llamado Proyecto Áppside firmado entre la empresa, su entidad colaboradora la Fundación Orange, y el Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España (GVAM: 2015). En el marco de esta iniciativa ya cuentan con su aplicación los municipios de Ibiza, Cuenca, Ávila y Segovia, para sus ciudades al completo, y Córdoba para su *Alcázar* en exclusiva. Se sirve el contenido de forma gratuita para los dos sistemas operativos mayoritarios, Android e iOS, constando cada aplicación de una serie de recorridos turísticos emblemáticos de la ciudad con una indicación de distancia (a pie y en coche), duración de la visita y espacio que ocupa en la memoria del dispositivo. El recorrido principal de cada ciudad viene integrado, descargado, con la *app*, mientras que los recorridos adicionales habrán de ser descargados por el usuario, también gratuitamente, si desea ampliar los contenidos. Esta opción nos parece acertada, pues ofrece la posibilidad al usuario de decidir qué espacio de la memoria del dispositivo quiere ceder a la aplicación.

En cuanto a la accesibilidad, todas las ciudades incorporan en sus correspondientes aplicaciones la opción a subtítulos, bien para reforzar el audio o bien para sustituirlo si el usuario lo desactiva por razones circunstanciales. La opción a lenguaje de signos para personas sordas ha sido implementada en las aplicaciones de Ávila, Cuenca y el *Alcázar* de Córdoba, estando disponible en algunos recorridos, no todos, en el caso de Ibiza y Segovia. La audiodescripción, con descripciones adicionales para personas ciegas, es incorporada por la totalidad de *apps*. En cuanto a los idiomas, solo Ávila y el *Alcázar* incluyen los contenidos en inglés, Ávila en su misma aplicación, previa descarga del paquete de idioma, y el *Alcázar* con una aplicación adicional replicada, pero distinta, en inglés.

En cuanto a los contenidos propiamente dichos, es de destacar la presencia de la geolocalización para poder llegar a destino y comenzar el recorrido, así como la organizada y bien pensada elección y proyección de los distintos parajes a visitar, si bien se echan en falta algunos extras para cada uno de los puntos destacados en el recorrido, algo más de material fotográfico, por ejemplo, de esos parajes emblemáticos, o planos e infografías que enriquezcan su visionado en directo y que cambien y se vayan mostrando según avance la narración. Las voces elegidas para la misma son personalizadas, y su reproducción se mantiene en segundo plano, permitiendo la navegación a través de la aplicación sin necesidad de pausar la visita, en el caso de Ávila (si bien implementar la opción a pausar la reproducción también en segundo plano sería conveniente).

En cuanto al diseño, si bien las diferentes aplicaciones siguen a grandes rasgos un mismo esquema estructural que las identifica como parte de un mismo proyecto y empresa, siendo el mismo muy intuitivo, la apariencia de la interfaz ha sido adaptada a cada ciudad de acuerdo a su espíritu patrimonial, y los colores, en este sentido, se hacen abanderados de principios de expresión y de una determinada psicología en sintonía con el municipio. De esta manera, mientras que en Cuenca, habida cuenta de la importancia del terreno sobre el que se asienta, predominan las tonalidades marrones y terrosas, en Ibiza, ciudad mediterránea de estilos más desenfadados y frescos, se presentan los blancos y azules como principales. En Segovia, el gris con entramados es un recuerdo evidente de los sillares de granito de su *Acue-*

ducto, mientras que en Ávila se prefiere la sobriedad del color negro aderezado con cierta variedad de tonalidades que contrarrestan su seriedad. En el *Alcázar* se ha preferido la presencia de imágenes del monumento en sustitución de los colores de fondo.

5. Conclusiones

El desarrollo continuado de las TICs, la popularización y gran éxito de los dispositivos *smartphone*, y su implementación como parte y aprovechamiento de nuevos proyectos urbanos, han conllevado mejoras en las infraestructuras, aprovechamiento energético y gestión y reducción del gasto en conformidad con las preferencias de los ciudadanos y buscando su comodidad y ahorro.

Sin embargo, la cultura ha sido la gran ausente de este proceso de cambio, aun cuando guarda un evidente protagonismo en la ciudad a través del inmenso patrimonio nacional, con un total de quince ciudades Patrimonio de la Humanidad. GVAM y Signlab, con sus limitaciones, son baluartes de este empeño por hacer de la cultura no solo un fin, sino también un medio para el desarrollo y la identidad de los ciudadanos, que a través de las TICs y dispositivos tan cercanos como el *smartphone* pueden obtener una nueva y más cercana toma de contacto sus raíces históricas y culturales.

Quedan enormes posibilidades por explotar en este sentido: el aprovechamiento de las herramientas del Internet de las cosas, el *Open Data*, la realidad aumentada… y realidades mucho más asequibles que ya forman parte de la vida cotidiana, como la sinergia de estas *apps* con las redes sociales y a través de las mismas, la opción de que el ciudadano tome partido y participe aportando sus vivencias en entornos culturales tan ricos y suyos como los bienes patrimoniales y artísticos de su ciudad. Además, la presencia del concepto *Smart City* apenas se deja sentir en la configuración de las aplicaciones ya que no ofrecen servicios reales que permitan la participación del ciudadano respecto del patrimonio cultural de la ciudad ni el pago de servicios, accesibilidad, conocimiento o incluso de gestión eficiente de los recursos patrimoniales.

Bibliografía

España (1982). "Instrumento de aceptación de 18 de marzo de 1982, de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, hecha en París el 23 de noviembre de 1972" en *BOE*, 1 de julio de 1982, núm. 156, pp. 17883-17887.

GVAM (2015). "Las 15 Ciudades Patrimonio de la Humanidad tendrán una app accesible gracias a Áppside" en *Página oficial de GVAM*. Disponible en http://www.gvam.es/las-15-ciudades-patrimonio-de-la-humanidad-seran-accesibles-a-todos-sus-visitantes-gracias-a-appside/ (última consulta: 9 de noviembre de 2015).

Interactive Advertising Bureau (2015). *Estudio anual de mobile marketing*. Disponible en http://www.iabspain.net/wp-content/uploads/downloads/2015/09/Estudio-Mobile-2015.pdf (última consulta: 26 de octubre de 2015).

New Media Consortium y Marcus Institute for Digital Education in the Arts, The NMC Horizon Report: 2011 Museum Edition. Disponible en: http://www.n-http://www.nmc.org/pdf/2011-horizon-report-museum.pdf (última consulta: 27 de octubre de 2015).

Página oficial del Instituto de Open Data. Disponible en https://theodi.org/smart-cities/ (última consulta: 30 de octubre de 2015).

Página oficial del Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Disponible en http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dms/microsites/cultura/patrimonio/p

lanes-nacionales/planes/investigacion-conservacion/documentos-de-referencia/importancia-economica-del-patrimonio-cultural.pdf/ (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial del Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Disponible en http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/2015/principales-resultados/Anuario_de_Estadisticas_Culturales_2015_Principales_resultados.pdf/ (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial de Ciudades Patrimonio de la Humanidad. http://www.ciudadespatrimonio.org/presentaciondelgrupo/index.php?id=2/ (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Solano, J. (2014). "Smart Cultura y Open Data", conferencia dictada durante el ciclo *Smart City: aproximación al desarrollo económico urbano del siglo XXI*. Universidad Complutense de Madrid y Banco Santander, 23 de julio de 2014.

The App Date (2014). *5º informe estado de las apps en España*. Disponible en: http://www.theappdate.es/v-informe-estado-apps-espana/#fin (última consulta: 26 de octubre de 2015).

— (2015). *Cómo descubrimos apps los españoles*. Disponible en http://cdn.theappdate.es/informes/infografia-como-descubrimos-apps-espana-2015.pdf (última consulta: 26 de octubre ce 2015).

— (2015b). *Informe sobre las apps en España 2015: la era appcommerce*. Disponible en http://www.theappdate.es/blog/informe-sobre-las-apps-en-espana-2015-la-era-appcommerce/ (última consulta: 26 de octubre de 2015).

‘UN, DEUX, TROIS... PARIS!’ LA NARRACIÓN DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE LA MÚSICA POPULAR: ZAZ Y SU REVISIÓN DE LAS ‘CHANSONS FRANÇAISES’ DEDICADAS A LA CAPITAL

Mónica Tovar-Vicente
Universidad Complutense de Madrid

1. La música popular como representante socio-cultural: el caso de la *chanson française*

1.1. El humilde cantar: de cómo lo melódicamente popular se convierte en internacional

Generalmente, cuando se efectúa una profundización en la Historia de la Música occidental, una de las primeras perspectivas que se abordan es la dicotomía entre la catalogada como “música culta” y su opuesta, la popular. Una distinción sustentada en parámetros socio-económicos por los que, durante décadas, la primera quedaba ligada a las clases medias y, más notoriamente, altas, asistentes a las óperas y, en casos específicos, mecenas de los considerados como autores clásicos de la época. Por su parte, los estratos humildes se correspondían con una tradición oral por la que las canciones eran entonadas por diferentes conjuntos que no siempre habitaban en la misma ciudad o, incluso, región imitando el ejercicio de los cantares prototípico de etapas anteriores. Una diferencia a nivel de emisión-expansión (en tanto que el destinatario del mensaje musical con letra es más amplio y, según lo propuesto, favorece su flujo comunicativo superando las barreras espaciales asociadas a esos escenarios en los que se escucha a la partitura culta e, incluso, su determinación al estar regida por la disponibilidad de una orquesta o conjunto instrumental que pudiera interpretarla) que es completada, en términos definidores, por la simpleza, como defiende Ulrich Michels en su *Atlas de la música* y en el que, además de identificar en el siglo XVIII al nacimiento de la vertiente melódico-textual popular, determina sus dos principales características: una “forma sencilla que ‘intenta provocar la apariencia de lo conocido…’ (Schulz)[1], un ritmo equilibrado y calmado, un ámbito reducido, intervalos sin dificultades, fáciles de cantar y de retener” y una “estructura comprensible siguiendo los versos del poema: dos arcos melódicos de igual conclusión (a, a’) para la misma rima, un tercer arco emparentado con semicandencia (b1) y cadencia conclusiva en la repetición (b2)” (1996: 125). Si bien de sendas consideraciones se desprenden justificaciones que explican la relativa universalidad de la canción popular, contemporáneamente, se debe

[1] Con este apellido, el historiador alemán remite al autor de *Der Mond ist aufgegangen*, melodía que toma como prototípica de la composición popular.

tener presente una influencia evolutiva que puede ser considerada favorable: con el surgimiento de la industria discográfica, el discurso melódico-textual de las clases bajas conoce una nueva forma de expresión que reduce notoriamente las distancias geográficas a favor de una globalización (que, como se propone para el caso analizado, deriva a una *glocalización*) reforzada cuando se instauran las conocidas como "industrias culturales". En este sentido, Guillaume Kosmicki en el año 2006 complementa, desde el posicionamiento de la actualización, a la propuesta anterior: señalando al desarrollo tecnológico, determina que la música popular también acoge en su conceptualización a las melodías destinadas a un público joven y en las que coexisten las estrategias de difusión y publicidad orientadas a la obtención de un beneficio económico, rasgo distintivo de la industrialización cultural. Igual posicionamiento desde el que se expresa Simon Frith quien, junto a la permanencia de lo tradicional (ritmos, géneros compositivos e instrumentos), percibe a un auditorio amplio como destinatario y a una construcción de identidades nacionales, étnicas o sexuales a partir del consumo de lo melódicamente popular (*cfr.* 2006: 55-56). Precisamente, de esta valoración se extraen dos de los principales pilares en los que coinciden la mayoría de los autores que han abordado la génesis e identidad de la *chanson française*: la influencia de la escritura literaria precedente (con nombres destacados como los de Rimbaud y Baudelaire) y el reforzamiento (tanto a nivel interno como externo) del gen nacional a partir de esta creación musical.

1.2. Un icono francés atemporal: cuando la música define y expresa a lo local

Si, de acuerdo a lo propuesto, la canción popular gala actúa como representante cultural de su país, debe advertirse que la asignación de este rol no se desprende, únicamente, de su componente textual. La genética de este tipo de composición musical se comprende como una conjunción ampliada; es decir, junto a una concepción creativa y autoría desarrolladas dentro de los límites del territorio hexagonal cuyos primeros destinatarios o, atendiendo a la perspectiva industrial, consumidores se encuentran en ese mismo espacio, se erigen las presencias instrumentales, representativas del mismo (como, por ejemplo, se reconoce en el acordeón) y, retomando las primeras líneas, las propias letras, reflejo de las situaciones sociales y culturales que conforman su Historia y que se expresan acompañadas de las propias impresiones y valoraciones de aquellos artistas que las escriben y/o interpretan. Por tanto, una suma de tres factores: geográfico-espacial (Francia), instrumental y lírico-textual. Próxima a este planteamiento se posiciona Joëlle Deniot, investigadora de la Universidad de Nantes y quien, en el portal de Internet que le dedica a la *chanson française*, defiende que es una combinación de los ideales literarios y políticos del país al que remite efectuando la siguiente valoración cronológica

> En efecto, no es algo azaroso que se hable de la Edad de Oro de la *chanson française* durante los años cincuenta, en el período inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial. Durante la ocupación, los poemas son musicalizados (Brassens canta a Paul Fort), los poetas en la Resistencia se aproximan a las canciones, lo trágico invadiendo a Piaf lleva la voz realista a su máxima expresión, el cabaret hace emerger a una nueva generación de autores compositores intérpretes de los que Mouloudji es uno de sus primeros representantes... Todos estos estilos de inspiración nuevos o de más larga memoria convergen para hacer resonar a la canción como una verdadera poesía oral, normalmente compartida, después de las fracturas ocasionadas por la guerra, en la recuperada unidad nacional[2]. [n. d.]

[2] Traducción M. Tovar.

A pesar de que de su planteamiento se deriva la existencia de unas etapas previas a aquella en la que se identifica al período de esplendor de la canción popular francesa, consideración compartida por una gran parte de los autores que la han analizado, no existe un acuerdo tácito en cuanto a la concretización de la fecha de su nacimiento; como tampoco sucede cuando se intentan definir con exactitud sus características fundamentales[3]. Una imprecisión reconocida, igualmente, por Martina Skácelová quien, parafraseando a otro autor (Guy Erismann), apunta metafóricamente a un cierto componente genético e, incluso, derivado del determinismo del emplazamiento al disponer que la *chanson* es francesa como también lo son el *quartier latin* (Barrio Latino), la *Île de France* o el canal *Saint-Martin.* ¿Implica esta equiparación que la melodía con letra popular gala es, *per se*, parisina al igual que sucede con esas otras referencias?

Si se efectúa un recorrido rápido y global sobre la historia artística del país vecino, su capital emerge como foco central aglutinador. Múltiples creadores se concentraron a ambas orillas del Sena fomentando la aparición de barrios representativos y, ante todo, testigos de sus actuaciones y encuentros beneficiándose de la propia naturaleza de una ciudad que ostentaba, durante varios años, la categoría de epíteto de la libertad en sus diferentes posibilidades. Pero, al mismo tiempo, ese lienzo metropolitano que asume una identidad testimonial con respecto al nacimiento de aquellas obras, se convierte en objeto creativo; con esto, lo que se quiere decir es que la ciudad adquiere un rol protagonista, actuando como elemento central de la creación enriqueciéndose, al mismo tiempo, de determinadas corrientes que abogan por una manifestación naturalista e, incluso, en cierto grado, de práctica imitación de lo observado. Y, precisamente, en esa suerte de encrucijada creativa que se aprecia durante varios años, es destacable cómo el cine, en su deseo de mostrar a una París lo más real posible, incluye momentos musicales en los que esas clases humildes que se han mencionado líneas atrás interpretan grupalmente canciones o actúan como receptoras de las mismas y a las que accedían a través de folletines repartidos por los entonadores principales quienes, *grosso modo*, recuperando la figura del trovador, fomentaban el acceso y la difusión de las partituras populares[4].

Ahora bien, el hecho de que esta dimensión urbana acogiera a esa especie de revolución-evolución artística justifica, en gran medida, la conclusión de que la *chanson française* ostenta su gentilicio. Skácelová lo explica desde igual propuesta histórica, ya que, coincidiendo con la valoración de que ejerce como figura dominante en el ámbito artístico, apunta a una pérdida de relevancia por parte de las corrientes melódicas regionales (entre otras, la marsellesa) señalando lo concreto para el caso de la canción popular que, además, aboga por una uniformidad de la que la capital ha sido su principal determinante manteniéndose imperturbable durante el paso del tiempo y estableciéndose como una suerte de marca sonora del folklore nacional (*cfr.* 2007: 17-18). Una acción centralizadora que, asimismo, se percibe en

[3] En un artículo publicado en la sección musical de la versión digital del periódico *L'express* el 5 de marzo de 2010 se planteaba la cuestión de qué es, en su generalidad, una *chanson française*. El autor del mismo, Gilles Médioni, reflexiona sobre la incapacidad de la definición al apreciar una dicotomía: junto a unas rimas enriquecidas, una poesía musical y una visión concreta del mundo se presentan los conceptos contrarios; una dualidad que le permite proponer a lo inesperado, manifestado a través del componente textual de las partituras, como uno de sus principales rasgos distintivos.

[4] Entre otros ejemplos, el inicio del largometraje dirigido por René Clair *Sous le toits de Paris* (1930) en el que un conjunto de vecinos interpreta coralmente un tema con letra o una secuencia de *Le dernier métro* (François Truffaut, 1980), producción ambientada en el período de la ocupación, en la que ese auditorio humilde escucha a un cantante callejero acompañado de un acordeonista.

varios párrafos del trabajo editado por Dietmar Rieger (*La chanson française et son historie*, 1989) y en los que, entre otros, la realidad militar que encumbró a la capital como núcleo de la que emerge una concienciación nacional supuso esta manifestación melódico-textual que, por su propia naturaleza, favorece una recepción e interpretación más fluidas que promueven la esperanza de un futuro prometedor. Se desprende, así, de estas líneas la acción *glocalizadora* que la canción popular francesa ha ejercido y mantiene en la actualidad y, de mismo modo, el concepto que titula a este segundo apartado, dado que, a pesar de haber supuesto, prácticamente, el silenciamiento de los modelos compositivos regionales, el parisino ha asumido la condición icónica, nacionalizándose y, por ende, haciendo de lo local lo global (a nivel territorial); misma naturaleza que mantiene de cara a la exterioridad como estereotipo de lo melódicamente tradicional.

2. *GLOCALIZAR* LO POPULAR: ZAZ Y SU VERSIÓN DE LO PARISINAMENTE MUSICAL

Antes de profundizar en el examen realizado del trabajo discográfico objeto de análisis, se considera oportuno determinar algunos conceptos y consideraciones tomados como referentes apareciendo, en primer lugar, la acepción del término *glocal* aplicada. De acuerdo con Sonia Fernández, su adjetivo remite a todas aquellas interconexiones instauradas a nivel mundial entre sociedades, individuos, culturas e instituciones, mientras que, desde el posicionamiento de los *mass media*, conlleva una relación dual entre los consumidores-receptores de sus mensajes: lo local se globaliza, ampliando sus múltiples fronteras inherentes (sociales, culturales, económicas, etc.) mientras que, inversamente, lo mundial se localiza en tanto se desarrollan actuaciones de apropiación-aplicación a un escenario geográfico concreto (*cfr.* 2002: 151-159). Y esto se aprecia en el caso de la *chanson française* y, de forma específica, en el de Zaz. Si el modelo compositivo popular y tradicional de la canción gala se identifica, según se viene defendiendo, como representativo y, además, es escuchado por grupos sociales con una nacionalidad y un idioma diferentes, queda patente la globalización de su componente local. Pero, al mismo tiempo, su génesis, afianzada por el transcurso temporal, permanece inalterada posibilitando su distinción y que compositores e intérpretes ajenos al panorama musical francés puedan originar discursos melódicos de tales rasgos.

Prueba de esta realidad, y emerge de la misma el segundo aspecto que se desea abordar, es la propia mundialización de la cantante quien, a pesar de entonar textos melódicos en su lengua materna, ha conocido un éxito que es evidenciado por sus giras de conciertos en países no francófonos (entre otros, Japón, Polonia o la República Checa). Pero, al mismo tiempo, su catalogación como una de las voces representativas de la *chanson française* actual ha favorecido a la par que motivado esta situación distinguiéndose, de misma forma, una especie de reencarnación de esa Edad de oro del género musical analizado y, más concretamente, de una de sus voces principales: la de Édith Piaf. Previamente a la grabación de su primer disco, Zaz era una de las artistas callejeras habituales en el 18ème *arrondissement* parisino; es decir, el distrito que alberga en sus dimensiones a algunos iconos artísticos y arquitectónicos como el *Moulin Rouge*, la basílica del *Sacré-Cœur* o, en su propia extensión, la *butte Montmartre*. Mismo tipo de actuación que, precediendo a su reconocimiento social y cultural, caracterizó a los primeros años artísticos de *La môme.* En este sentido, la correlación entre sendas cantantes se afianza, igualmente, en términos compositivos, ya que, si la vocalista actual ejemplifica la recuperación de la tradición de la transmisión oral musical, también incluye en su repertorio a varias de las partitu-

ras con letra popularizadas por su antecesora integrándolas, de hecho, en dos de sus discos (*Dans ma rue*, en el primero –*Zaz*, 2010– y *La vie en rose*, en el segundo –*Recto Verso*, 2013–). Igualmente, esa ubicación en un escenario natural, abierto, urbano supone otro de los conectores entre ambas que no debe pasar desapercibido, puesto que, el citado distrito retoma su condición de espectador *per se*, pero, sobre todo, ejemplifica a un área metropolitana que, en su globalidad espacial, se comprende como continente de la actividad musical parisina, ya que, el 18ème, ubicado en la *rive droite*, comparte orilla con otros *arrondissements* en los que se localizan la mayoría de los principales edificios y salas contemporáneos ligados a los espectáculos melódicos (entre otros, la *Opéra Garnier* y *L'Olympia*, en el próximo 9ème o la *Opéra Bastille* y el *Palais Omnisports Paris-Bercy* en el 12ème).

Esta equiparación que la artista analizada plantea desde diversas perspectivas con la *chanson française* histórica (referida, en este caso, como aquella internacionalmente comprendida como representativa) culmina con la grabación de su tercer trabajo, según se explica en el folleto del CD. De esta manera, su realización y justificación se apoyan en la demanda del público, solicitante de una reinterpretación de algunos de los clásicos populares, encontrando en la capital a su principal fuente de inspiración; objeto que, a la par, le permite el homenaje musical que supone el disco de título homónimo. Una revisión de lo parisinamente melódico que no se expresa, únicamente, a través de los referentes instrumentales y textuales, también, gracias a la selección de los artistas que los popularizaron, todos ellos ligados a la *ville lumière*. Por tanto, un recorrido melódico por la catalogada como "ciudad de la luz" efectuado mediante las 13 partituras con letra protagonizadas por diferentes temas y correspondientes a diversas décadas.

3. NARRAR MELÓDICAMENTE LA CIUDAD: PARÍS, OBJETO EXPERIENCIAL Y EMOCIONAL

De acuerdo a lo que se ha venido defendiendo, la *chanson française* se define, entre otros atributos, por su longevidad; una que, caracterizada por un período de esplendor, mantiene su contemporaneidad sustentada en una suerte de evolución-adaptación en paralelo al propio desarrollo histórico. Así, el cancionero que revisa Zaz se caracteriza, principalmente, por tres aspectos en los que se ahonda a continuación: el cubrimiento de un período de tiempo específico, la versión de partituras con letra transmitidas inicialmente por algunas de sus voces fundamentales y una temática general definida por su génesis descriptiva de experiencias y emociones que se distancia del recorrido urbano en su acepción más precisa.

3.1. Quién y cuándo canta: la revisión de seis décadas de *chanson française* parisina

Uno de los primeros resultados obtenidos al examinar el momento de concepción de cada una de las partituras con letra conformantes de *Paris* y los artistas encargados de su popularización es la correspondencia con seis décadas diferentes siendo uno de los principales datos derivados la unicidad asociativa en tanto que la asignación de las canciones se efectúa a un único artista sin existir una repetición.

De esta forma, los primeros diez años aglutinadores se corresponden con los iniciados en 1930 gracias a la versión de *J'ai deux amours*, concebida para Joséphine Baker, artista norteamericana afincada en la capital francesa y uno de los nombres más representativos de su tradición cabaretera y del *music-hall*. El segundo título de la década es *Paris sera toujours Paris* (1939), composición clave en la discografía de Maurice Chevalier, intérprete

encargado de difundir el estereotipo del personaje francés en el imaginario cinematográfico hollywoodiense. La dualidad se mantiene durante el período siguiente, ya que, *La romance de Paris* y *A Paris* fueron publicadas en 1941 y 1949, respectivamente. En cuanto a los nombres asociados, dos voces masculinas prototípicas de la *chanson* se encargaron de su entonación: Charles Trenet, en el primer caso[5], e Yves Montad, en el segundo. Los 50 suponen el período de mayor identidad de ejemplificación al contar con cinco casos. Así, en su inicio Charles Aznavour integra en su discografía a *J'aime Paris au mois de mai*, interpretándolo en forma de dueto en el producto discográfico examinado; un año después, en 1951, la película de igual denominación realizada por Julien Duvivier convierte a *Sous le ciel de Paris* en una partitura de destacado conocimiento popular reforzado por la grabación e integración que hace de la misma en su repertorio Édith Piaf (quien es comprendida como la artífice potencial de su cierta internacionalización)[6]. 1953 supone la única representación de una doble conceptualización-creación: en este año, *I love Paris - J'aime Paris* y *Paris canaille* son comunicadas al público respondiendo, en ambos casos, a una multiplicidad enunciativa. Si la primera es compuesta por Cole Porter y no cuenta con recurso textual hasta que es integrada en el musical *Can-can* y, posteriormente y de nuevo, en la columna sonora del film de mismo nombre (Walter Lang, 1960); la segunda, concebida en su totalidad por Léo Ferré, ha sido reinterpretada por otros artistas clave del género como Catherine Sauvage y Juliette Gréco. Manteniendo el diálogo entre los universos discográfico y fílmico, la quinta representante de la década es *La complainte de la butte*, incluida en el montaje sonoro de *French Cancan* (Jean Renoir, 1954) y donde es entonada por Cora Vaucaire y Jean Gabin.

Por su parte, los años 60 y 70 se distinguen por incorporar al ejercicio selectivo la unireferencialidad al corresponderse con *Champs Elysées* (1969) y *La parisienne* (1976). A pesar de su iconicidad, la primera canción es una adaptación de la inglesa *Waterloo Road* (popularizada por Lionel Morton y Jason Crest) realizada, específicamente, para Joe Dassin. Por su parte, y al igual que la creación de 1953, la melodía de la del 76 fue compuesta por Marie-Paule Belle encargada, asimismo, de su interpretación y grabación. Contrariamente, la última década (la inaugurada a partir de 2010) retoma la duplicidad: por un lado, *Paris, l'après-midi*, un ejercicio de añadidura, ya que, melódicamente apareció en 1955[7] no siendo hasta el 2013/2014 cuando Zaz y sus colaboradores incorporan al recurso textual. Por el otro y con nacimiento posible en misma fecha, *Dans mon Paris*, única partitura con letra creada completamente *ex profeso* para el disco analizado y definida por un carácter autobiográfico.

Por tanto, un recorrido temporal definido por la historia conformante de la tradición músico-popular francesa en el que, de acuerdo a lo reiterado, el concepto urbano nacional (como sinónimo de París) actúa como recurso integrador. Ahora bien, a raíz de esta agrupación surge la cuestión que se responde en el siguiente epígrafe y que no es otra que, si de acuerdo a esa función denominativa ya se localiza geográficamente a la historia melódica, ¿qué urbe es la narrada y/o precisada a través del recurso textual?

---

[5] En este sentido, merece destacarse que fue compuesta para la banda sonora del largometraje de título homónimo dirigido por Jean Boyer. Asimismo, en la revisión discográfica, Thomas Dutronc, hijo de Françoise Hardy, otra de las artistas femeninas características del género, colabora con Zaz.

[6] En el caso del discurso fílmico, el encargado de su entonación es el cantante y actor Jean Bretonnière.

[7] Correspondiéndose su autoría con J. Lewis y su denominación con *Afternoon in Paris*.

3.2. Ejes temáticos de *Paris*: del ensalzamiento de la ciudad a su crítica socio-cultural

Al examinar los nombres de las 13 partituras con letra estudiadas se aprecia una reiteración enunciativa al estar tituladas nueve de ellas, entre otros conceptos, por el de "Paris". Asimismo, tres de estas lo presentan acompañado de términos asociados al amor (*I love Paris – J'aime Paris*, *La romance de Paris* y *J'aime Paris au mois de mai*), sustantivo ligado a la capital francesa en tanto es comprendida como epíteto de la ciudad romántica. De igual modo, una cuarta partitura responde a esta concepción (*J'ai deux amours*) permitiendo la alusión a otras dos composiciones en las que el referente urbano también responde al principio de la negación, si bien, regido por la sustitución a partir de otros elementos arquitectónicos y estructurales que ejercen igual función localizadora. Se trata de *Champs Elysées* y *La complainte de la butte*. Por su parte, *La parisienne* presenta una cierta identidad híbrida al no expresar específicamente a la metrópoli, pero, sí señalar a una de sus habitantes, componente de igual relevancia que los de sendos casos precedentes. Ahora bien, si se asocian cada uno de los títulos con el contenido literario narrado en las diferentes creaciones melódicas y, además, se añade la variable del factor temporal (es decir, década en la que se conciben), se aprecia una evolución que promueve la distinción del período histórico como factor determinante.

En esta suerte de ejercicio comparativo a la par que aproximativo, las partituras con pentagrama vocálico-textual de los años 1930 y 1953 responden a un mismo principio. El contenido musicalizado en *J'ai deux amours* presenta a la urbe parisina como un objeto de deseo que, asociado a la figura de Baker, invita a su valoración desde un posicionamiento artístico; esto es, ese referido afianzamiento de París como núcleo de emergencia y refuerzo de varias de sus áreas, escenario favorable para su expresión. Y la declaración sentimental que supone esa melodía con letra se reitera 23 años después a partir de la firmada por Porter (*I love Paris – J'aime Paris*), uno de los referentes de este aglutinamiento creativo. La cercanía entre sendas canciones se comprende, también, desde la lírica: en ninguna se expresan escenarios o elementos estructurales de la metrópoli quedando ligada a una concepción personalista que evoca a una identidad regida por un amor incondicional y alimentada por la génesis de lo irrealizado en tanto que se manifiesta a una ciudad más fantástica que experiencial o natural[8].

El período que se corresponde con la II Guerra Mundial y sus posteriores años se define por una cierta vertiente positiva; con esto, lo que se quiere decir es que, si la canción popularizada por Maurice Chevalier (*Paris sera toujours Paris*) defiende a una ciudad que, incluso durante los enfrentamientos, mantiene su identidad y, sobre todo, su particular brillo (entendido como sinónimo de belleza), *La romance de Paris* asegura la posibilidad de la estabilidad emocional y familiar potenciada por el propio sentimiento de similares características que reside en ella. Por su parte, *A Paris* mantiene la dominancia del concepto "amor" como asociado inherentemente a la misma identificando, de igual forma, al río que la cruza como fundamental para su cotidianidad. Asimismo, el tema con letra ligado a Yves Montand supone el primer ejemplo en el

[8] De hecho, la frase musical "*Moi, j'aime Paris tous les moments, toutes les saisons*" ("Yo, amo París todo el tiempo, durante todas las estaciones". Traducción M. Tovar) de la canción de Porter recoge su principio temático; mientras que, en *J'ai deux amours*, el posible preconocimiento se deba a lo narrado y/o experimentado por otros remarcando su condición de objeto anhelado (clarividente, en este sentido, se considera a las oraciones "*Ce qui m'ensorcelle/C'est Paris, Paris tout entier/Le voir un jour/C'est mon rêve joli*" - "Lo que me hechiza/Es París, París toda entera/Verla algún día/Es mi mayor sueño". Traducción M. Tovar-).

que el contenido textual remite a un hecho histórico concreto, la Revolución Francesa, a través de los sintagmas "*A Paris, au quatorze de juillet*" y "*On a pris la Bastille*"[9].

Estas confesiones románticas a la metrópoli, que ejerce de protagonista de la historia melódica o de escenario de lo que en ella se narra, se mantienen durante los dos primeros títulos de la década de los 50 gracias a *J'aime Paris au mois de mai* y *Sous le ciel de Paris*. Ahora bien, si la primera se define por ser una descripción de la urbe durante el mes de mayo (como aglutinador de la estación primaveral) el cual, por sus características climáticas, la dota de mayor dinamismo y vitalidad, así como, de una hermosura derivada de la claridad solar; el segundo la define como una fuente de romanticismo que actúa a un doble nivel: enamorando a sus propios habitantes (sedentarios o puntuales) y promoviendo las relaciones emocionales entre ellos. París es, en consecuencia, lienzo de proyección y experimentación de uno de los conceptos que la acaba definiendo.

Por su parte, después de 1953 se reconoce la pérdida de protagonismo de esta narrativa confesional que es sustituida por una dualidad. Como un grupo, *Paris canaille* y *La parisienne* se comprenden como críticas satírico-humorísticas: la capital gala ya no es sinónimo de felicidad inexplicable y sí un conglomerado de realidades. El libertinaje sexual apreciado en sendas creaciones se presenta junto a los temas nucleares de los robos, la apariencia no correspondida con la pertenencia a las clases sociales elevadas y los problemas ciudadanos (con la presencia de mendigos) en la canción firmada por Ferré. Por su parte, *La complainte de la butte* y *Champs Elysées* suponen, de acuerdo a lo anticipado, los dos casos en los que el término "París" no hace acto de presencia asumiendo la función identificativa esos otros dos referentes que, como sus nombres indican, describen la realidad asociada a los mismos: ese núcleo artístico y de cierta degradación social y sexual que históricamente ostenta la colina de Montmartre y la función conectora y aglutinadora efectuada por la avenida más emblemática de la "*ville lumière*".

En cuanto a las dos canciones inéditas, la coautoría de Zaz en ambas no supone una reincidencia en la valoración de la ciudad: *Paris l'après-midi* responde a la naturaleza descriptiva en tanto se exponen acciones cotidianas que, *grosso modo*, la definen (la tendencia a reunirse en plazas y bares, la llegada de los que viven en la *banlieue* a través de las líneas férreas y la actividad inherente al Sena promovida por su propia identidad fluvial –la presencia de los *bateaux mouches*– y su estructura –los muelles acondicionados y habitados puntualmente por residentes y turistas–). Al contrario, *Dans mon Paris*, por la mera presencia del pronombre personal posesivo, anticipa que el contenido textual responde a la interpretación subjetiva de la metrópoli objeto musicalizado: localizando a la narración melódica, fundamentalmente, en los distritos del norte, alejados del centro y, por ende, del río (*Ménilmontant* –20ème–, *Belleville* –*ibídem*–, *Barbès-Rochechouart* –18ème– y *Montmartre* –*ibídem*–), la cantante parece poner voz a la exasperación de los parisinos dada la reiteración promocional de esa ciudad entonada durante las décadas previas y que consideran irreal. De esta forma, detalla a esa otra cotidianidad sustentada en barrios y distritos multiétnicos y populares en los que los iconos y la actividad turística no tienen cabida. De hecho, merece remarcarse la alusión que hace a sus orígenes artísticos al entonar "*C'est à Montmartre que vous m'avez connue*"[10] para especificar, en sus dos inclusiones, que eran callejeros, recordando esa influencia de la transmisión histórica y oral de la canción popular nacional.

[9] Respectivamente, "En París, el 14 de julio" y "Se tomó la Bastilla". Traducción M. Tovar.

[10] "Es en Montmartre donde me habéis conocido". Traducción M. Tovar.

Recapitulando lo expuesto, se aboga por la estructuración de las 13 unidades melódico-textuales en dos grandes conjuntos: el primero acoge a las compuestas entre 1930 y 1951 (inclusive) distinguiéndose por una valoración y expresión metafórica de la ciudad; mientras que el segundo, desde 1953 y hasta la actualidad, participa de una evolución interpretativa y conceptual en la que ese cierto fenómeno maravilloso se pierde en aras de una mayor descripción realista y social que, en los casos indicados, revierte en el protagonismo de algunos de los componentes icónicos de la urbe.

4. CONCLUSIONES: NUEVAS APROXIMACIONES A LO ICÓNICO DESDE LO EXPERENCIAL

Partiendo de la realidad de que el objeto discográfico examinado responde a una lógica selectiva sustentada, de igual forma, en la premisa de homenajear a la capital francesa a través del género musical nacional popular, la conclusión general resultante niega el protagonismo referencial a la descripción compositiva urbana; es decir, la enunciación específica de arquitecturas y unidades estructurales es sustituida por su contrario, lo anónimo. Términos genéricos como *musée*, *quartier*, *avenue*, *toit*, *faubourg*, *banlieue*, *rue* o *cité* silencian, dada su reiteración, a expresiones concretas que, igualmente apreciadas en casos determinados[11], implicarían una localización precisa de la historia melódica narrada. Así, se extrae del análisis de cada una de las 13 canciones y de su comparativa global la imposibilidad identificativa que, al mismo tiempo, favorece la presencia y consiguiente afianzamiento de una ciudad musicalizada cuya identidad emocional (dada la coincidencia referencial) supera cualquier distribución administrativa. París emerge como el modelo nacional que, favorecido por su propia naturaleza y personalidad, produce sentimientos amorosos tanto hacia ella misma en su rol de receptora como en el complementario de lienzo del que emergen las relaciones entre sus habitantes. La capital francesa ya no es comprendida como símbolo de lo inalterable, si no que, su propia evolución tiene como consecuencia a la modificación de quienes la residen y la Historia participa, igualmente, a tal efecto promoviendo la aparición de desigualdades y nuevas realidades socio-culturales en paralelo a la adquisición del rol representativo por parte de algunos de sus constituyentes arquitectónicos y estructurales los cuales, anclados al mismo en el imaginario social, actúan como sustitutos del primigenio concepto definidor remitiendo a porciones urbanas determinadas e, incluso, a períodos temporales y artísticos fundamentales para la naturaleza contemporánea de la metrópoli.

La urbe es abordada en esta selección melódica desde la doble perspectiva de lo cotidiano y lo mitificado siendo comprendida, en ambos casos, a partir de una monoidentidad personal, la parisina, que la distingue, la reconoce y la hace reconocible. En estas canciones, París no es solo un entramado de espacios, es un ser vivo que actúa sobre sus residentes ocasionando ese amor bidireccional que la ha acabado protagonizando y distinguiendo, al mismo tiempo que asume su consideración de núcleo nacional aglutinando a múltiples realidades que son entonadas a través de un ejercicio alusivo experiencial y que, *grosso modo*, le anticipan al espectador qué historia protagonizará si esta se desarrolla en ese lugar ocasionando la conjunción tanto con lo espacial como con lo emocional.

[11] Por ejemplo, en *Sous le ciel de Paris* se entonan el *Pont de Bercy*, la *Île Saint-Louis* o *Notre Dame*; en *Champs Elysées* las plazas con las que conecta la avenida (*Concorde* y *Étoile*), mientras que en *Paris canaille* se identifican a las puertas metropolitanas de *Lilas* y *Pantin* y al *Faubourg Saint-Honoré*. Únicamente, *Dans mon Paris,* a partir del ejercicio comparativo, hace hincapié en conceptos reconocibles y, por ende, asociados a áreas diferenciadas (entre otros, el *Boulevard Voltaire*, en el 11ème *arrondissement*; el restaurante "*Tour d'argent*", localizado en el 5ème o los mercados de *Saint-Ouen –marché aux puces-*, en la *banlieue* y *Des Enfants Rouges*, en el perímetro del barrio *Le Marais* -3ème-).

BIBLIOGRAFÍA

DENIOT, JOËLLE [n. d.]. *Página web de investigación dedicada a la 'chanson française'.* Disponible en http://www.chansons-francaises.info/ (última consulta: 7 de noviembre de 2015).

FERNÁNDEZ, SONIA (2002). "La *glocalización* de la comunicación" en *Ámbitos. Revista andaluza de Comunicación*. Números 7-8, pp. 151-163. Sevilla: Departamento de Periodismo II, Universidad de Sevilla.

FRITH, SIMON (2006). "La industria de la música popular" en FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. (Eds.). *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*, pp. 53-86. Barcelona: Ma Non Troppo.

KOSMICKI, GUILLAUME (2006). *Musiques savantes, musiques populaires: une transmission?* Disponible en http://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires& musiquessavantes.pdf (última consulta: 7 de noviembre de 2015).

MÉDIONI, GILLES (2010). *C'est quoi une chanson française?* Artículo publicado en la sección cultural de la edición digital del período *L'express.* Disponible en http://www.lexpress.fr/culture/musique/c-est-quoi-une-chanson-francaise_853099.html (última consulta: 7 de noviembre de 2015).

MICHELS, ULRICH (1996). *Atlas de música.* Volumen I. 8ª reimpresión (primera edición en 1982). Madrid: Alianza Editorial.

Página oficial de las bibliotecas municipales especializadas de París (Catálogo). Disponible en http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/catalogue/ (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

RIEGER, DIETMAR (ed.) (1988). *La chanson française et son histoire*. Tübingen: Narr.

SKÁCELOVÁ, MARTINA (2007). *Chapitres de l'histoire de la chanson française: la chanson dans l'enseignement du FLE.* Disponible en http://is.muni.cz/th/80359/pedf_m/ Diplomova_prace-nacisto.pdf (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

ZAZ (2015). *Paris* [CD] (Edición española). París: Warner Music France.

URBE LUDENS: EL PLACER DE 'HACER JUNTOS' CIUDAD

Angelique Trachana
Universidad Politécnica de Madrid

1. Frente al 'totalitarismo' del diseño de 'autor'

La ciudad en la historia ha producido espacios donde se alteran las condiciones del transcurrir de la vida cotidiana y donde acontecen rituales y eventos extraordinarios. La historia nos revela cómo la ciudad, cuando se proyecta con un concepto unitario o cuando simplemente surge por sinergias en el tiempo, forja una estructura que consiste en una sucesión de eventos arquitectónicos y espacios colectivos singulares –con voluntad artística– que se diferencian claramente de los procesos productivos típicos, es decir, la reproducción de tipos. Son los espacios lúdicos, en lo esencial ámbitos de la expresión, de la confrontación y de la producción cultural, esto es, de las diversas formas de expresión de la existencia tanto material como espiritual de los seres humanos. En su esencia, esos espacios tienen carácter público. Son espacios de la ciudad dinamizadores del devenir de la vida cotidiana y comunitaria. Los elementos que conforman estos espacios expresan a veces el mundo de ideas, discursos y utopías de la ciudad. Pero no se puede reducir su significado al trazado, diseño arquitectónico, sistema constructivo, formas de ocupación y uso previstos en su proyecto. Fundamentalmente, esos dependen de la interpretación y muchas veces de una refundación y el uso espontáneo que se les dé. Su uso puede, por tanto, salir fuera de las previsiones y programas proyectados. En estos espacios entonces se realiza la libertad de la expresión, la participación y el ejercicio de la ciudadanía. Por lo general hoy, presentan poco o ningún interés para los poderes económicos y promotores del espacio urbano. No es de extrañar, por tanto, la poca intensidad con la que se promueven en la ciudad emergente dada la nula rentabilidad económica que presentan pues, su esencia es el disfrute y no la productividad. No es que a las ciudades de hoy, les falten espacios sociales y lúdicos sino que son edificadas, ocupadas, reglamentadas y administradas sin que la concepción del espacio público forme parte de los presupuestos y componentes de la identidad ciudadana. Los espacios del ocio promovidos por las instituciones, las empresas mercantiles y los consorcios de ambas, de explotación habitualmente privada, no responden precisamente a los impulsos naturales y las actividades espontáneas individuales y colectivas que surgen en total libertad (Trachana, 2014: 21-22).

Frente a la situación dada, recordamos como en los años 60 la Internacional Situacionista promulgaba una utilización experimental, no productiva, del espacio urbano. Los situacionistas defendían la construcción de situaciones o eventos aislados y diferenciados, proyectos urbanos de carácter fragmentario frente al carácter objetivo, unitario y totalmente coherente que pretendía conferir a *la imagen de ciudad* el urbanismo dirigido a la 'sociedad de los espectadores' (Debord, 1967 y 1988). La ciudad tendría espacios dedicados a los juegos y la satisfacción de los sentidos. Ésta idea, sin duda, deudora del espíritu de Laugier (1999) comulgaba con el romanticismo y el barroco en sus arriesgadas aventuras y descubrimientos espaciales, fruto de los viajes y la asimilación de diversas culturas. Hoy, diríamos, conecta con las nuevas concepciones del arte como acción, participación, implicación y compromiso con lo real y con lo colectivo. El arte ya no se concibe únicamente como obra individual, ha salido de la galería a la calle para proporcionarnos una percepción más fuerte e intensa de la realidad" (Perniola, 2000: 17). Esta idea del arte actual concibe la ciudad como dinámicas y obras colectivas, como una potencial obra de arte total –situación o ambiente– inspirada y realizada por y para la comunidad sin sustraerse de la vida.

El concepto de "no lugar" de Marc Augé (1994), por otro lado, denunciaba la carencia de comunicación intersubjetiva en los lugares de tránsito y consumo que proliferan en la ciudades de hoy: los aeropuertos, los aparcamientos, las grandes superficies comerciales, entre otros, donde no se produce ninguna relación interpersonal ni se genera lenguaje. Por el contrario en los verdaderos lugares se manifiesta un sentimiento de pertenencia y de familiaridad, se evoca la memoria de las efemérides, se reafirma la identidad histórica y social por la repetición de manifestaciones y rituales cívicos. Son lugares de una densidad significativa, de una complejidad y siempre actualidad en tanto que siguen siendo escenarios vivos de la sociedad. Son, por eso, elementos estructurales o primarios de la ciudad según Aldo Rossi (1969). Desde la más remota antigüedad han habido espacios reglados, es decir, se han generado tipos arquitectónicos que han formado parte de la ordenación de la ciudad. Hoy siguen siendo referencias vivas para la creación de nuevos espacios urbanos. Pero a esas estructuras habría de añadir aquellos poco conformados y a veces efímeros o improvisados que sectores de la sociedad pueden promover, aquellos que pueden surgir desde las bases como reivindicación de espacio vital. Es más, habría que reivindicarlos. Habría que investigar en formulas de espacios de calidad de la mano de profesionales dispuestos a experimentar y trabajar con la colaboración de los sectores más sensibles de los ciudadanos y las instituciones. El proyecto del espacio público habría de integrar necesidades sociales y culturales con soluciones a problemas ambientales, recreación de la naturaleza en las áreas urbanas, la recuperación de espacios degradados y residuales y la conservación de fiestas, juegos y rituales arraigados y todas aquellas actividades que se generan de forma natural por los propios ciudadanos, los diferentes sectores de edad y genero sin discriminación a nivel cultural, social y económico. En las diferentes regiones del mundo sobreviven fórmulas ancestrales de manifestaciones populares, juegos, fiestas y rituales que siguen acaparando la emoción popular. Algunos de ellos se llevan a cabo en espacios específicamente acondicionados y otros en las populares plazas polivalentes y calles de la ciudad. Esos lugares adquieren así toda su significación y sentido. En esos escenarios día a día se actualizan y se revisan las señas de identidad a través de la arquitectura pero a veces son los espacios poco conformados, las calles y los vacíos de la ciudad, los que absorben con toda naturalidad y carácter de temporalidad esas expresiones populares. Son las propias gentes de la ciudad las que conforman los espacios sociales y no tanto los espacios conformados los que conforman la sociedad.

En las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias arquitectónicas abogaron por la desintegración de la calle y de todo el espacio público altamente organizado, prometiendo a cambio un espacio de libertad y goce cerca de la naturaleza donde la frontera entre lo privado y lo público se aboliría. El 'espacio libre' como un continuum espacial no podía sino facilitar las "demandas de libertad, naturaleza y espíritu libre". El espacio naturalista, libre, ilimitado se consideraba superior a cualquier espacio estructurado. A este concepto de 'espacio libre' se asociaba la reivindicación de 'tiempo libre' de la sociedad moderna; tiempo libre, deporte, salud, cerca de la naturaleza. Pero como se demostró, no fue más que una "fantasía incrustada en la ciudad moderna que pronto empezó a desvanecer y reconocerse que el ideal del 'espacio libre' y su neutralidad indiscriminada o uniformidad igualitaria resultaba apenas alcanzable, ni siquiera deseable" (Colin Rowe, 1980).

El fracaso de la ciudad moderna se ha tratado de superar en la segunda mitad del siglo XX cuando sus postulados entraron en plena crisis por haberse producido manifiestamente efectos de uniformidad, monotonía y baja calidad espacial; por haberse prestado a los intereses de la especulación inmobiliaria. La plataforma crítica que se formó frente a esos fenómenos, entre sus diversos componentes, tuvo el movimiento situacionista que protagonizó una nueva forma de ver y experimentar la vida urbana. En vez de ser prisioneros del racionalismo moderno expresado en términos de 'trabajar, descansar, circular' que dio lugar a la zonificación de la ciudad, el Situacionismo planteaba crear situaciones como momentos emocionales concretos de la vida deliberadamente construidos para la organización colectiva. Guy Debord (1957) consideraba la transformación urbana como la posibilidad de una intervención sobre la totalidad de los factores complejos e interactuantes en el marco material de la vida y los comportamientos que entraña. La concepción de un 'urbanismo unitario' integraría el conjunto de las artes y las técnicas como medios que concurren en una composición integral del medio y combatiría el sistema ideológico opresivo de "la dominación capitalista" y la reproducción mecanicista y mercantilista del espacio de la ciudad.

Sobre esta base ideológica está siempre el deseo de goce personal asociado siempre con la generación de un espacio para el disfrute colectivo diluyendo lo personal en lo colectivo. Frente a las típicas intervenciones donde prevalece la proyección personal, la originalidad, la innovación en el diseño arquitectónico, se trata más bien de una gestión inteligente y lúdica compartida entre los diversos agentes participantes. No se trata de ocupar o de trasformar un espacio de forma egoísta sino de abrir momentos de libertad y de ocio en áreas que carecen de espacios para actividades sociales lúdicas y de definir zonas que escapen del control 'totalitario' del diseño de 'autor' que padecen los espacios públicos de la ciudad de hoy. Un verdadero espacio lúdico nunca es el resultado de un proyecto que surge de la proyección del ego personal sino un espacio creado para el disfrute colectivo. Se trata pues de encontrar formulas en las que las personas se impliquen y participen en la creación del espacio, que puedan apropiarse de él y darle una continuidad temporal. Sin personas ninguna intervención tiene sentido y vida. Muchos espacios diseñados por autores de prestigio fracasan precisamente por dejar de tener en cuenta la gente, ser para la gente, pues tienen como ambicioso propósito el de convertirse en un evento para una 'sociedad de espectadores'.

2. CIUDADANÍA PROACTIVA

Frente a las transformaciones de plazas y espacios libres en los centros urbanos y cascos históricos, frente a la decoración de rotondas de tráfico rodado y plazas insulsas en los barrios periféricos a las que nos tienen acostumbrados las administraciones locales y donde suele haber una total desconexión entre ciudadanos, futuros usuarios

(vecinos principalmente), arquitectos y administraciones promotoras, se están produciendo hoy diversas iniciativas que buscan oportunidades de acción directa; formulas de actuar de manera autónoma, independientemente de los programas políticos y donde algunos profesionales consiguen salir de los encargos habituales para atreverse con otro tipo de proyectos. Es más, cuando la crisis económica ha truncado las obras públicas, esos, habitualmente, jóvenes profesionales tienen la capacidad de ver nuevas oportunidades de proyecto, detectan nuevas necesidades, buscan diferentes promotores y soluciones a los problemas que se presentan. Por lo general forman grupos interdisciplinares desplazando el ego personal en actuaciones donde el punto de mira ya no se pone en obras estelares y emblemáticas. Ellos se identifican con el usuario, llegan directamente a él usando las nuevas tecnologías y herramientas colaborativas innovadoras.

Demostrada hoy la ineficacia de los procesos de reconfiguración o restauración de espacios públicos concebidos siempre desde el punto de vista de los intereses de las élites económicas, políticas y profesionales, las formas más positivas de intervención pasan necesariamente por procesos colaborativos e interdisciplinares implicando la inteligencia local en diálogo con los saberes disciplinares coordinados por profesionales. Hoy más que nunca podemos decir, no es tanto de lo nuevo de lo que se necesita sino más bien de agregar valor a lo existente, de transformarlo potenciando sus características propias, inventando nuevas posibilidades de apropiación. En este sentido, tenemos, cada vez, más ejemplos buenos de actuaciones profesionales sobre situaciones dadas dirigidas a ser efectivamente funcionales, sostenibles, naturales y populares.

Numerosísimos ejemplos de espacios lúdicos y necesarios, transformaciones urbanas capaces de asumir un uso temporal como las muy difundidas huertas urbanas o la gestión creativa de solares vacíos o edificios abandonados –con ejemplos en Madrid el solar de la calle Doctor Fourquet o el edificio de la antigua Tabacalera y en otras ciudades europeas las *wagenplatz*, *container cities* y otros lugares bastante insólitos– se llevan a cabo hoy fuera de los canales convencionales; por los propios usuarios para mitigar necesidades, problemas económicos y sociales desde el desempleo y la desocupación o el abastecimiento, el ocio y la socialización. Entre ellos están también las prácticas de disentimiento referidas a las ocupaciones temporales ideadas desde el ingenio, el reciclaje y la acción parasitaria, la "a-legalidad" en la que se mueven, las prácticas de supervivencia y de la marginalidad con sus mecanismos flexibles para permanecer en la ciudad; la ciudad entendida dentro de una economía crítica obligada a desarrollar nuevos mecanismos de configuración espacial a través del reciclaje, la inclusión de espacios residuales, etc.

Así el funcionamiento de la ciudad contemporánea en lo que concierne a las dinámicas de la vida colectiva empieza a extenderse más allá de los lugares de ocio, de turismo o de consumo, en nuevas redes –efímeras, cambiantes, transformables– de espacios utilizados colectivamente, espacios residuales que se activan temporalmente por las personas que los ocupan adquiriendo un sentido colectivo. La ciudad está habitada también por prácticas que no dejan huellas permanentes, que aparecen y desaparecen, como la Plaça dels Ángels frente al MACBA en Barcelona, que se activa con la presencia de grupos practicando *skateboarding* o la plaza de Azca en Madrid donde los sábados un colectivo de jóvenes *traceurs* muestran sus habilidades físicas practicando *parkour*, el arte del desplazamiento. Con pequeños comportamientos como éstos nacen nuevas relaciones con lo público y nuevas dimensiones de vida que transforman, a su modo, las características habituales que envuelven al espacio 'público'.

Las *container cities* y *wagenplatzs* constituidas por remolques-vivienda, vagones y casetas de obra como ejemplos de ocupación informal colonizan diferentes vacíos en-

contrados en Berlín tras la caída del muro y en otros países como Holanda y Suiza donde persisten varios de ellos. Son comunidades que resisten en la actualidad como movimientos de ocupación y como medio de vida alternativo al sistema capitalista; sirven de referente como espacios físicos donde la resistencia y la contracultura se defienden día a día mediante actos cotidianos además de colaborar activamente en las luchas antifascistas, contra la especulación inmobiliaria o el racismo.

El arte urbano y otras formaciones de connotación informal y espontánea, reuniones y fiestas, mercadillos o incluso centros comerciales espontáneos surgidos dentro de barrios marginales donde se mezcla lo legal con lo ilegal y tantas otras actividades han ido acogiéndose por el Estado en su sistema de organización oficial. En la mayoría de los casos, la obsesión por la seguridad ha transformado el paradigma espontáneo en una verdadera estrategia de control y represión, todo lo contrario de aquello para lo que habían nacido.

El Proyecto del Campo de Cebada es un ejemplo de iniciativa vecinal para la reactivación temporal del espacio urbano que ocupa el solar del derribado polideportivo de La Latina en el Distrito Centro de Madrid que se constituye con una interlocución constante con las instituciones competentes. Consiste en la generación de una dinámica de reuniones vecinales y de un interés colectivo para el desarrollo de actividades participativas, lúdicas, culturales, educativas, no consumistas, necesarias para el barrio. Es un espacio singular habilitado en pleno centro de la ciudad para jugar, patinar, montar en bici, correr, reunirse… Cuenta con vecinos que proceden de diversas áreas profesionales, sociológicas e ideológicas. En este espacio se da prioridad a la relación humana más que a los proyectos en sí mismos. Surge así una estructura extraña que es un hecho de arquitectura, autoconstrucción, autogestión y donde todos los días se inaugura algo. El continente cambia constantemente ya que no solo es una construcción física sino un ambiente que se construye a la medida que se escuche y donde-la disposición de la ciudanía es gratis. Ya dispone de varias instalaciones y en él se organizan todo tipo de eventos y festivales. 'Edumeet', por ejemplo, son unos encuentros informales, cada 15 días, en los que se debate sobre educación, aprendizaje y cultura. Se constituye así en un ámbito educativo y cultural, un ámbito de construcción social y un espacio para llevar a cabo todo tipo de proyectos con la participación activa de la gente. El proyecto se abre a todas las propuestas e iniciativas constructivas en sintonía con las demandas y necesidades vecinales.

Las instituciones locales explotando el potencial de los medios tecnológicos empiezan también a promover iniciativas para incrementar la participación del ciudadano en la vida artística y social de su ciudad instaurando además eventos y celebraciones a nivel del conjunto de la ciudad. Estas actuaciones bordean los límites de la, hasta ahora prioritaria, profesionalización del sector cultural con el amateurismo que se constituye en alternativa y proceso complementario. Las 'Noches en blanco' madrileñas o 'Noches Eufóricas' de la ciudad francesa de Tournefeuille, por ejemplo, son proyectos que concilian políticas culturales y el apoyo a la creación, el vínculo entre el arte y la ciudanía involucrando la participación ciudadana en una transformación efímera del espacio urbano. Estas noches, la gente se reúne en torno a un acontecimiento a escala de la ciudad donde ellos son los actores y espectadores a la vez, en un entorno que combina equipamientos públicos y un entorno tecnológico-artístico.

Mientras, la disciplina urbanística sigue planteando una dicotomía entre la ciudad planeada y la no planeada y lo informal se percibe como problemática, como desorden visual. Y sin embargo, tiene un aspecto vital pues, se manifiesta como una gran energía de interacción social. Por eso y frente a la exclusión, en sus múltiples códigos que han desarrollado las ciudades contemporáneas, ha-

bría que valorar las formas emergentes de intervención urbana por asimilarse a tendencias naturales, actuaciones efímeras, reversibles, participativas y sostenibles; por la inclusión, la reutilización y reciclaje de espacios, elementos y materiales desechables; por la espontaneidad con que la ciudadanía genera y regenera espacios vitales al margen del poder y los sistemas productivos; por los aprendizajes en convivencia y ciudadanía que implican y que son transferibles en la academia.

Esta forma de entender lo urbano, que se propone como una alternativa a la planificación excesiva, respalda el hecho de que la política se asemeje a vigilancia y se justifique un dirigismo neoliberal que da poder a las fuerzas corporativas a ejercer la represión en nombre del bien público. En las economías de escasez de recursos que predominan hoy, acudir a un "urbanismo blando" (Trachana, 2013) o en formulas autoconstruidas, rápidas, ligeras, desmontables, rigurosamente funcionalistas incluido bajo coste, pero no menos estratégicas a situaciones corrientes y porque no de una estética eficaz, es responder a necesidades que tanta gente y de cualquier parte del mundo tiene y depende de ellas. Eso es superar las tradicionales concepciones de la forma/diseño del espacio público por "acciones urbanas" de cierta informalidad y abiertas a la interacción múltiple entre los usuarios, el medio y el tiempo. Eso hace preguntarse qué puede hacerse y que no esté haciéndose todavía.

3. ARQUITECTOS Y USUARIOS

En las ciudades europeas tenemos muchos paradigmas de acciones urbanas alternativas llevadas a cabo por una clase de nuevos profesionales de la arquitectura, profesores, estudiantes y artistas que se enfrentan a la nueva situación social y económica (en cuanto a los encargos) con nuevas técnicas e ideas; proyectos que enfocan las dinámicas urbanas a través de los campos de la arquitectura, el urbanismo y el arte desde las perspectivas de la participación ciudadana, la 'inteligencia colectiva', la reactivación urbana, el espacio público o la recuperación artística de vacíos urbanos tratando de abaratar costes y experimentando fórmulas ecológicas, sostenibles y de autoconstrucción. Peculiar es el modo de acción del colectivo Basurama pues, han difundido viajando por los cuatro continentes una aproximación diferente a los residuos que nos rodean y al reciclaje realizando talleres y acciones involucrando la gente y las instituciones locales; o L'Atelier d'Architecture Autogérée (AAA) que está coordinando huertos urbanos comunitarios en Paris con el respaldo de las autoridades municipales. Grupos y colectivos como PKMN, Estudio Bijari, Bruit du Frigo, Esterni, Supersudaca, Raumlabor, entre muchos otros, desarrollan acciones urbanas como formas instantáneas de intervenir en las ciudades, como prácticas directas e intervenciones críticas a través de la provocación política. Todos ellos y muchos más, imposible de enumerarlos todos aquí, investigan nuevas formas de construir espacios cívicos con recursos reducidos, ecológicos y sostenibles y las nuevas tecnologías como *leitmotiv* (Trachana, 2014: 218).

El grupo romano Stalker (Nieddu, 2009) busca otro modo de abordar las intervenciones en la ciudad multicultural y caótica indagando sobre aspectos marginales, los espacios residuales, los no-lugares que son, según ellos, los verdaderos espacios para indagar, crear, construir; para entender la ciudad del futuro y para cambiarla. En el Campo Boario, en pleno centro histórico de Roma, por ejemplo, colaboraron con la comunidad inmigrante de kurdos transeúntes para organizar eventos incluyendo los festivales kurdos, talleres, concursos, exposiciones de arte y otras actuaciones para el sitio. Su manera de actuar fue la de no tener un proyecto en mente sino despojados de preconceptos y prejuicios observando y entendiendo "qué cosa era, lo qué sucedía ahí dentro" y cómo de alguna manera podrían envolver aquella situación, "haciéndola pasar de una forma de degradación a una interesante". No

se trataba de dar una respuesta en términos de forma o de proyecto arquitectónico sino a través de "un trabajo de tejido relacional" tratando hacer que se comuniquen las realidades diversas que se encontraban conviviendo en un mismo espacio. Esto fue a través de una aproximación lúdica ocupándose como artistas organizadores de los *juegos del Campo Boario*, una serie de acciones lúdicas que se llevaron a cabo de manera que los participantes pudieron olvidar sus problemas cotidianos e involucrarse en el juego como una representación artística que hablaba de sí mismos. Más allá de la transformación física del espacio ellos distinguen otra mental o psicológica que pasa por una percepción nueva del espacio.

La intervención realizada en el solar municipal de la calle Doctor Fourquet de Madrid fue el fruto de dos años de trabajo intenso conjunto del colectivo milanés Esterni con las instituciones madrileñas, la Casa Encendida, el COAM (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) y la Junta de Distrito Centro. Fueron capaces de realizar una plaza para los vecinos del barrio, con sus árboles, su huerto, su plaza para el trueque, su escenario para representaciones, su terreno de fútbol y su discoteca silenciosa. Hoy en día existe un proyecto completo y complejo de cogestión del espacio con los 300 vecinos que firmaron la petición formulada al ayuntamiento para poder seguir usando este espacio el tiempo que esté disponible. Los autores de esta intervención han estado alentando la creatividad ciudadana para iniciar cuantas más intervenciones en solares urbanos posibles y para presentar propuestas e ideas programáticas al concurso 'urbanaccion2' que han lanzado con la Oficina de Concursos del COAM. Cuantas más ideas se pongan sobre la mesa, piensan que, se harán mejores las ciudades en las que vivimos.

En España se han instaurado diversos colectivos que se dan a conocer mediante recetasurbanas.net, straddle3.net, caldodecultivo.com, estonoesunsolar.com, unos 50 en total, que han hecho brotar del vacío legal, solares vacíos, construcciones temporales, participación ciudadana, planes de empleo… una serie de acciones que cambian las reglas del juego y una nueva lógica que está detrás de estos proyectos. Buscan renovar el concepto de espacio público en dominio público. Arquitectos, ingenieros, paisajistas y obreros se toman el trabajo como "oportunidades



Fig. 1 – Organización de los juegos del Campo Boario en Roma por Stalker. Fuente: http://asakoiwama.net/Campo-Pranzo-Boario

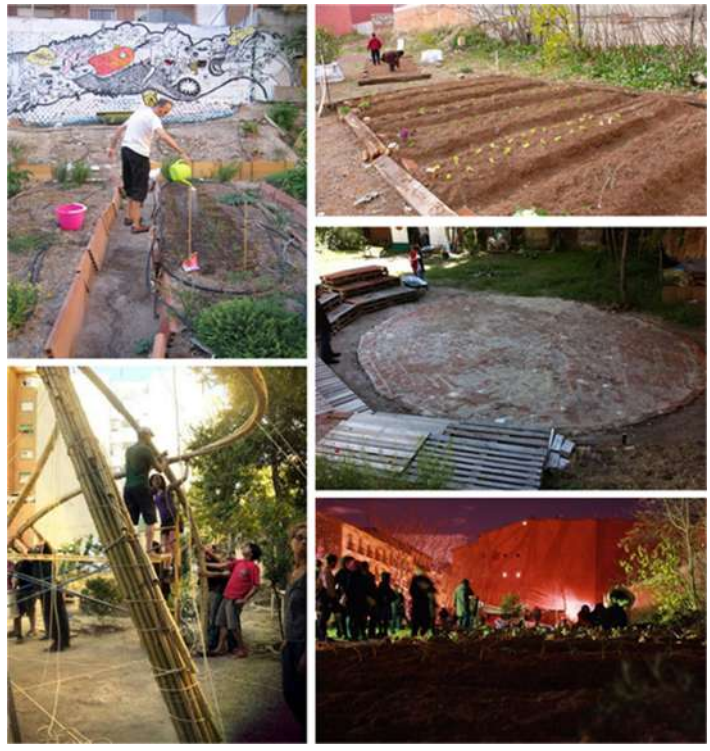


Fig. 2 –"Esta es una plaza". Solar municipal de la calle Doctor Fourquet, Madrid, transformado. Fuente: http://estaesunaplaza.blogspot.com.es/

para el aprendizaje y la cooperación" con una ideología dispuesta a poner los medios para llegar a ver un cambio en las ciudades. Más allá de diseñar (la mayoría de las veces no hay tiempo para dibujar planos), se responsabilizan de la construcción de los proyectos.

Referencias son también Andrés Jaque con su denominada Oficina de Innovación Política; Ecosistema urbano, un grupo que trabaja también fuera de España realizando talleres y proyectos; son autores del Ecobulevar de Vallecas, una actuación que propicia actividades en un espacio público urbano que no son comerciales, que se desligan del binomio ocio-consumo y donde el ciudadano forma parte activa; o 'dreamhamar' un proyecto en el cual implicaron a través de las redes la Hamar *kommune* de Noruega a participar en un proceso de reflexión colectiva para determinar la nueva configuración de la plaza Stortorget. Santiago Cirugeda de 'Recetas urbanas' ha creado una red llamada "Arquitecturas Colectivas", que usa como herramientas de trabajo e información, tanto los encuentros presenciales como plataformas digitales. Hackitectura y Zoohaus son plataformas de trabajo multidisciplinar que proyectan en la convergencia de espacio físico y digital.

Las instituciones públicas, cada vez, más implicadas en proyectos alternativos de este tipo están secundadas por las instituciones corporativas. El ayuntamiento de Zaragoza, por ejemplo, ha promovido la ocupación de una veintena de solares que se han convertido por el grupo Esonoesunsolar, en parques, huertos, espacios de socialización con canchas deportivas, juegos para niños y otras actividades, en menos de dos años, siendo un plan municipal de empleo. El Colegio de Arquitectos de Madrid ha impulsado la creación de 'Madrid Think Tank', una plataforma-laboratorio de ideas abierto, en la cual la participación de empresas, administraciones, instituciones e individuos, puedan contribuir a construir un proyecto urbano colectivo para Madrid, con el propósito de mejorar la ciudad y la calidad de vida para sus



Fig. 3 – Acciones realizadas para la configuración de la plaza Stortorget de Hamar, Noruega, por Ecosistema urbano. Fuente: http://ecosistemaurbano.com/portfolio/dreamhamar/



Fig. 4 –Vacíos reciclados para nuevos usos por el grupo Estonoesunsolar en Zaragoza. Fuente: https://estonoesunsolar.wordpress.com

habitantes. A través de convocatorias públicas de ideas se pretende propulsar iniciativas innovadoras y participativas.

Así que las innovaciones en la transformación del espacio urbano, podemos decir que, son procesos participativos, abiertos e imaginativos, implementados con medios tecnológicos; muchas veces se inician en la red y se verifican

in situ. En ellos se implican diferentes entidades que proceden desde abajo, desde las bases de la ciudanía. Colectivos, asociaciones de vecinos, grupos interdisciplinares afrontan acciones desde una perspectiva distinta de la arquitectónica y urbanística; acciones basadas en la percepción sensible, la imaginación, la creatividad y la colaboración de los ciudadanos. Se trata de la capacidad de los ciudadanos para acometer iniciativas y proyectos no convencionales conjuntamente con los profesionales; o a reaccionar frente a la programación urbana para poder rectificar errores que la administración es incapaz de acometer o donde los arquitectos y los urbanistas se están equivocando, demandando e introduciendo cambios. El nuevo ciudadano activo puede imaginar, eso es crear y recrear las condiciones de su entorno y su propia vida.

4. IMPLICACIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN O LA ESENCIA DE LA CIUDAD PARTICIPATIVA

Así los patrones clásicos de intervención urbana de la Modernidad hasta ahora vigente, alimentados por la crisis económica, se someten a una revisión desde una ampliación de miras. Se está produciendo un desplazamiento "hacia lo estratégico", frente al interés por la pura expresión del proyecto arquitectónico, que implica una convergencia de diferentes disciplinas, grupos sociales, entidades públicas y financiadoras. Esos nuevos procedimientos requieren nuevas y herramientas tanto teóricas como prácticas, más adecuados a su tiempo. Los nuevos modelos de gestión colectiva del espacio convivencial se están experimentando hoy gracias a la conectividad. Internet hace que se generen nuevas dinámicas de comunicación y relación, capaces de mejorar la cohesión de las colectividades, lo que tiene un reflujo en acciones y transformaciones de "lugares" de coexistencia. La configuración de estos espacios públicos vuelve a dar a la sociedad un papel fundamental devolviendo a estos espacios la vitalidad que actualmente parecen haber perdido (Di Siena, 2011).

Estos espacios de nueva generación, casi siempre en las fronteras entre la necesidad y la creatividad de sus "usuarios", se crean a partir del momento que personas actúan conjuntamente. Esa es una innovación que da prioridad a la creación de vida social y de cultura política antes que en la construcción física del espacio. La mayoría de las veces, la creación de esos espacios es ajena a las políticas culturales, es más, actúa en sustitución de ellas y por la carencia de ellas. Son propuestas naturales de fundamento ético que incluyen reducción de costes sin excluir principios estéticos y principalmente tienen un carácter colectivo lúdico.

La tecnología contemporánea ofrece inmensas posibilidades para la información y la acción ciudadana. Se habla hoy de la "ciudad de código abierto" –término que alude el acceso libre a la información urbana que las administraciones públicas disponen a los ciudadanos– y de la "ciudad inteligente" o *smart city* –que a través de las tecnologías digitales ofrece una diversidad de servicios avanzados– pero la verdad es que la transformación de la realidad urbana está en manos de los ciudadanos y no en la tecnología en sí como producto y como tal, mero consumible y objeto de negocio; a la medida que la creatividad ciudadana vaya encontrando nuevas soluciones a los nuevos y antiguos problemas de la ciudad, lo que es factible a partir de las posibilidades infinitas de elección que existen. Entendemos esa creatividad como la capacidad que tienen los ciudadanos como individuos para captar la realidad y transformarla, generando y expresando nuevas ideas. Según Florida (2009), a la medida que esta capacidad de los ciudadanos se convierta en un estilo de vida, se vislumbran posibilidades nuevas para crear y recrear su entorno vital, mejorando sus condiciones de habitabilidad y convivencia.

La ciudad ya no se puede entender como su imagen mítica, como su representación estable. En términos de Delgado (2007) y Lefevbre (1978) "es lo 'urbano' lo que genera la ciudad", 'lo urbano' como un continuo fluir que no puede cuajar, las prácticas de los ciudadanos mo-

vilizados. El espacio urbano es el espacio que genera y donde se genera la vida urbana como experiencia compartida. Frente a la pretenciosidad de los métodos de 'alto diseño' basado en conceptos abstractos y sometido en la tiranía del discurso que impide el acceso a las cosas mismas, los procesos innovadores de la ciudad se vislumbran guiados por el sentido común y como obra conjunta de ciudadanos motivados y comprometidos con la cosa común que es el espacio urbano y profesionales sensibles.

Un resquicio de optimismo para el futuro, posiblemente el único que puede haber para las megalópolis, centrándose en el espacio urbano, son las prácticas que construyen el entorno como espacio antropológico: la apropiación y la utilidad urbana, los acontecimientos imprevistos y las posibilidades de relaciones aunque mínimas, la 'lugarización' latente que permanece fuera de las bolsas de la regulación. Está tomando cuerpo el ciudadano pro-activo y creativo, capaz de crear y recrear su propia vida y su propio espacio vital; y está emergiendo la ciudad practicada como alternativa a la ciudad como imagen, al urbanismo especulativo que ha simplificado la ciudad, acentuado las desigualdades, fragmentando las ciudades y marginando las partes informales de la ciudad. Surge así la provocación, hoy más que nunca, de rescatar los valores positivos de la parte informal de la ciudad; de centrarse en la esencia participativa de la ciudad como innovación y creatividad, permanente cambio, superposición e integración de procesos vitales. En ella germinan los nuevos y más comprometidos recorridos de la convivencia. En ella reside un inmenso potencial creativo pues, tiene lugar en espacios que presentan una intensa dinámica de intercambios, de comunicación y de libertad.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, MARC (1994). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

DEBORD, GUY (1957)."Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". Disponible en http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva htm (última consulta: 8 de septiembre de 2015).

— (1976). *La sociedad del espectáculo.* Madrid: Miguel Castellote, (1967).

— (1988). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

DELGADO, MANUEL (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.

DI SIENA, DOMENICO. (2011). "Ciudades de Código Abierto. Hacia nuevos modelos de gobernanza local" en *Creatividad y Sociedad* . Nº XVII. Disponible en http://www.creatividadysociedad.net

FLORIDA, RICHARD (2009). *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona: Paidós.

LAUGIER, MARC-ANRONIE (1999). *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Akal

LEFEBVRE, HENRI (1978). *El Derecho a la ciudad.* Barcelona: Península.

NIEDDU, ALEXANDRO (2009)."Stalker y la transurbancia". Entrevista a Francesco Careri y Lorezo Rómito del Grupo Stalker. Disponible en http://furor-amoris .blogspot.com/2009/06/stalker-y-la-transurbancia.ht ml (última consulta: 30 de mayo de 2012).

PERNIOLA, MARIO (2002). *El arte y su sombra.* Madrid: Cátedra.

ROSSI, ALDO (1971). *La arquitectura de la ciudad.* Barcelona: Gustavo Gili Aldo (1969).

ROWE, COLIN y KOETTER, FRED (1981). *Ciudad Collage.* Barcelona: Gustavo Gili.

TRACHANA, ANGELIQUE (2014). *Urbe Ludens*. Gijón: Trea.

— (2013)."La ciudad sensible" en *Urban.* NS05, pp. 97-111. Madrid: DUOT.

LA IMAGEN EN LA CIUDAD: OBJETO Y COMUNICACIÓN

Paola Velásquez Betancourt
Universidad de Chile

1. Introducción

La imagen en la ciudad juega dos roles fundamentales, el primero en tanto que componente esencial de la comunicación social y el segundo en tanto que objetos diversos diseminados en el espacio urbano. Entre todas esas imágenes, podemos establecer diferentes categorías según sus modos de producción, técnicas y soportes, tipos de mensajes y sus localizaciones, lo que nos permite distinguir las relaciones de fuerzas entre los distintos grupos presentes en el espacio urbano. Las imágenes de publicidad comercial son el reflejo de la vida económica del país; las imágenes políticas que invaden la ciudad en tiempo de campañas, son el reflejo del poder político e institucional y las expresiones informales y artísticas son el reflejo de la cultura ciudadana.

Nuestro interés inicial fue trabajar con las imágenes en el espacio público y componer ¨una geografía de las fuerzas ideológicas presentes en el terreno¨ (Masselot, 1993: 39), pero encontramos escasos ejemplos con éste enfoque para abordar el tema. Comenzamos entonces una exploración, apuntando a leer las imágenes en la ciudad a través de sus diversas manifestaciones y a examinar la dimensión visual del espacio urbano en un periodo de tiempo definido en Santiago de Chile para a través del conocimiento situado identificar las particularidades con que se manifiesta el fenómeno de las imágenes en un contexto específico. Ésta prospección en el vasto terreno del mundo de las imágenes puestas en escena en el espacio urbano nos permitió construir un vasto corpus. A partir del trabajo de terreno sintetizado en cartografías, intentaremos reconocer los modos de funcionamiento de los diferentes grupos de imágenes que se distribuyen y se introducen en el espacio urbano, deviniendo omnipresentes en nuestra vida cotidiana y veremos como se inscriben en la composición visual y espacial de nuestro entorno. Por una parte, las series de fotografías nos permiten analizar el paisaje urbano, así como la relación entre las imágenes y la arquitectura, y por otra, la localización en el plano nos permiten observar las diferentes densidades y lógicas propias a cada tipo de imágenes.

Las imágenes en el espacio urbano tienen una temporalidad muy variable, habitualmente efímera, lo que dificulta el trabajo de terreno que exige una actualización

permanente del registro. Pero encontramos también excepciones notables como algunas enseñas luminosas de larga permanencia que han devenido íconos de la ciudad de Santiago. Un buen ejemplo es el caso de dos enseñas dinámicas de neón que datan de 1956 y que fueron declaradas monumentos históricos nacionales, una correspondiente a una marca de champagne y la otra de medias, decisión apoyada ampliamente por la comunidad. De grandes dimensiones ambas publicidades se encuentran localizadas sobre edificios con estructuras propias próximos a la intersección de un parque y una avenida lo que les otorga gran visibilidad y un gran número de miradas debido a los flujos constantes de las calles adyacentes. Su protección ha sido una iniciativa que logró gran aceptación por parte de los habitantes del sector que perciben las enseñas como íconos emblemáticos, no solo del barrio si no de la ciudad en su totalidad y la memoria colectiva de sus habitantes.

Otro aspecto interesante es que en la elaboración de las imágenes presentes en la ciudad se manifiestan las técnicas más diversas, desde las más artesanales como el esténcil a las más recientes como el mapping. Asistimos así a una superposición de técnicas a lo largo del tiempo, donde las nuevas formas de materializar las imágenes en el espacio urbano no eliminan las más antiguas, si no que se van adicionando constantemente y todas encuentran sus espacios, proceso marcado por el momento de preeminencia de cada nueva técnica.

Cada uno de los grupos productores de imágenes: tiene su propia forma de materializarla, la mejor adaptada a los mensajes que quiere vehicular, sus soportes y sus objetivos comunicacionales, participando en la competencia por el espacio afichable de la ciudad.

En el siglo XX, el paisaje urbano acogió los signos de la cultura moderna y contemporánea, con modalidades y aceleraciones diferentes según los contextos sociales y físicos que le son propios. En Chile, en particular, es a partir de los años 90´ que la ciudad comenzó a ser recubierta por imágenes que se deslizan por todos los rincones con una diversidad infinita de formas, lugares y mensajes. El fenómeno de las imágenes en el espacio urbano se desarrolla en paralelo al crecimiento económico del país, luego de la adopción del modelo neoliberal a fines de los años 70´ durante la dictadura. Un contexto de sociedad de consumo y una legislación prácticamente inexistente han constituido un medio ideal para el desarrollo expansivo del fenómeno de las imágenes en Santiago.

2. El terreno

Limitamos el terreno de observación al triángulo fundacional de la ciudad de Santiago, elección relacionada a la calidad histórica del territorio, donde se manifiestan gran parte los períodos y símbolos arquitectónicos de la capital (palacio de gobierno y otros edificios institucionales, plaza de armas, Museos, bibliotecas, iglesias, universidades tradicionales, centro de negocios y comercial, parques y espacios de manifestaciones sociales). Por otro lado, en este sector se concentran todas las manifestaciones gráficas presentes en al ciudad desde las mas artesanales a las experiencias que utilizan las últimas tecnologías, es ésta concentración de modos y de significaciones las que orientaron la elección del terreno. El fenómeno de las imágenes es particularmente sensible en una ciudad donde el espacio organizado administrativamente en comunas muy diferentes según su nivel socioeconómico, su concepción urbanística y arquitectónica, las diferentes morfologías acogen un marcaje territorial de imágenes, que a su vez es diferenciado y desigual resaltando la segregación entre los diferentes sectores de la ciudad. Pero el casco histórico de Santiago que forma un triangulo bien delimitado, ofrece la posibilidad de estudiar el fenómeno en toda su diversidad. Por el norte lo limita el río Mapocho, al sur Avenida Alameda, eje prin-

cipal de la ciudad y al oeste la autopista norte-sur, cuya forma establece una gran fisura en el tejido urbano.

En el análisis de las imágenes presentes en la ciudad, las consideraremos como uno de los componentes esenciales del paisaje, que organizado de manera sistémica, es decir según una lógica propia llena el espacio, poblándolo de informaciones y de mensajes. Las imágenes constituyen un sistema de comunicación materializado por expresiones heteróclitas; vehiculando mensajes muy diversos que representan a los diferentes grupos que componen la sociedad que concurren por el espacio afichable del centro de la ciudad que ofrece una llegada transversal de los mensajes al conjunto de la sociedad. Además tienen una función topológica en la construcción de la ciudad, ya que es un fenómeno compuesto por diferentes formas de acciones materiales en el espacio. Nuestro objetivo es analizar la imagen en situación por lo que estructuramos el trabajo en terreno con la intención de abordar el conjunto imagen-contexto, lo que nos permitirá reconocer los parámetros situacionales en relación a las diferentes categorías de imágenes observadas. Se pretende construir un relato, compuesto por un levantamiento de imágenes en la ciudad, realizado con fotografías de las cuatro categorías definidas según su modo de producción y el mensaje que vehiculan. Estos son : las imágenes comerciales de gran formato, muy numerosas y de imponentes dimensiones; el espacio del metro como ejemplo de experimentación y saturación de estímulos visuales; las manifestaciones salvajes como expresión ciudadana y las campañas políticas en tiempos de elecciones en tanto que momentos de fuerte invasión de imágenes en el espacio urbano.

La recolección de fotografías se realizó de manera periódica en recorridos previamente definidos que nos permiten observar los cambios y los tiempos asociados a los diferentes grupos de imágenes. Los recorridos se organizaron según los lugares y sitios significativos para la investigación identificados en una exploración exhaustiva realizada al inicio del trabajo. Complementado con una mirada siempre atenta y una cámara fotográfica permanentemente en el bolsillo. La parte gruesa de este trabajo de terreno se realizó en el período 2006-2007, seguido de puestas al día esporádicas para constatar la evolución de los lugares hasta el año 2010.

2.1. Construcción de un relato gráfico del registro mediante cartografías y series de fotografías

Compusimos las configuraciones espaciales de las imágenes que nos permitió reconocer los puntos de concentración de los diferentes tipos de imágenes. El plano considera los límites del área estudiada, los espacios verdes, los edificios notables y los lugares de localización de la publicidad comercial de gran formato. Constatamos con los puntos negros que representan las grandes publicidades, que estás se localizan mayoritariamente en el perímetro del sector, en razón de la amplitud que ofrecen las perspectivas de los grandes ejes y la densidad y regularidad de los flujos de circulación. En el interior del sector solo observamos ocupaciones temporales en algunos espacios verdes o en las estructuras de cierre de obras de construcción en desarrollo.

Al examinar con mas detalle la avenida Alameda, eje estructurante de la ciudad que contienen una secuencia de edificios notables de diferentes periodos y estilos, una superposición de flujos (transporte, peatones, vehículos particulares) y una concentración de publicidad comercial en lugares de alto valor simbólico. Mediante una síntesis gráfica asociamos fotografías de las diferentes situaciones, la localización de las publicidades en relación a los edificios patrimoniales para ver cómo se insertan en el tejido urbano y cómo se relacionan con la arquitectura. Incluimos también la ubicación de las tres pantallas gigantes instaladas en los últimos años y el afi-

che comercial con soporte permanente mas grande de la ciudad. Las fotografías que dan cuenta del recorrido muestran la diversidad de formas, dimensiones, soportes, estructuras y los diferentes emplazamientos ofrecidos por la arquitectura, entre los cuales los coronamientos de los edificios son los más frecuentes para este tipo de publicidad y aseguran su permanencia en el tiempo. La constante actualización del trabajo de campo en un largo período de tiempo nos permitió reconocer el como a partir de la observación del fenómeno de las imágenes evidencian dinámicas urbanas y sociales de manera casi instantáneas. Un ejemplo ocurrió el año 2008 cuando al inicio de la crisis económica los grandes soportes publicitarios instalados en Av. Alameda evidenciaron la situación quedando desprovistos de imágenes, ya que las grandes empresas no renovaron los anuncios deviniendo espacios mudos que en su conjunto expresan las dinámicas económicas en el paisaje urbano y la imagen de la ciudad, dando cuenta del dinamismo y capacidad reactiva del fenómeno de las imágenes.

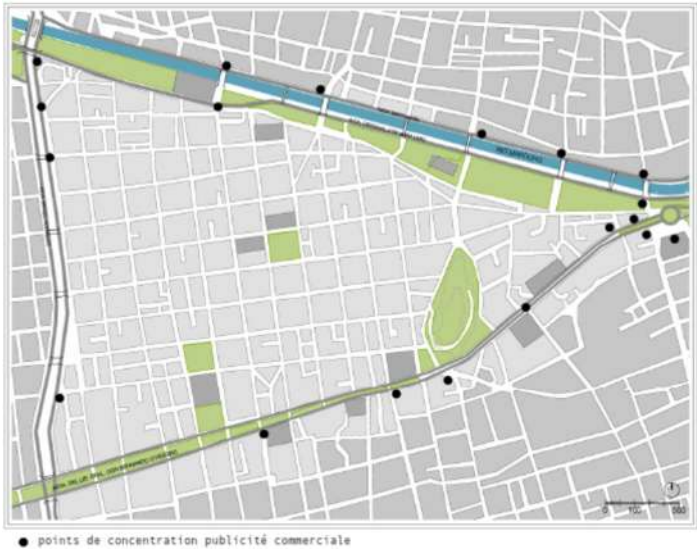


Fig. 1 – Localización de la publicidad de gran formato. Fuente: P. Velasquez



Fig. 2 – Santa Lucía, publicidad comercial mas grande de la ciudad, enero 2008. Fuente: P. Velasquez

Un gran terreno con una construcción liviana de un piso que alberga una feria de artesanías ofrece las condiciones óptimas para la instalación de una fachada publicitaria de grandes dimensiones, dando lugar a la imagen publicitaria mas grande hasta hoy en la ciudad con una estructura propia permanente. Con una superficie total de 100x4,5 metros y una periódica renovación del mensaje, además de la alta calidad de impresión adquiere un rol protagónico en la composición visual del lugar. Sus proporciones, su altura en relación al suelo, la orientación del terreno en relación al contexto urbano y los espacios libres le confieren un rol central en el campo visual desde diferentes puntos de vista. La imagen fachada sirve para ocultar el vacío en la composición volumétrica del conjunto. En la noche adquiere aún mayor protagonismo en la composición del espacio debido a su fuerte iluminación consolidando su rol de telón de fondo de la plaza. Características que la han instalado como un punto de referencia para los habitantes, remplazando al monumento instalado en la plaza justo frente a la imagen y un elemento central en la descripción que hacen los pasantes del lugar. Vemos como en un espacio heteroclita del Santiago contemporáneo donde compiten edificios emblemáticos, monumentos (naturales artísticos y escultóricos), así como espacios públicos y nuevas edificaciones, es la imagen publicitaria gigante quién deviene protagonista en la lectura y recordación del lugar.

Veremos a continuación la localización de las expresiones salvajes para visualizar la relación de fuerza presentes en el espacio entre las diferentes categorías de imágenes estudiadas. Observamos que de manera opuesta a la publicidad comercial, las zonas identificadas con gran concentración de expresiones salvajes se sitúan al interior del barrio estudiado. En razón de su localización y su altura, estas expresiones establecen una relación de proximidad con el peatón, un contacto físico directo y una comunicación frontal. El ejemplo del muro ubicado en calle Lastarria, correspondiente a una fachada abandonada (15 x 2.5m) de un edificio construido en la segunda mitad del siglo XIXe que devino un soporte muy valorado y punto de convergencia para las diferentes artes de calle. Los escasos espacios abandonados o sin control en el área central de la ciudad refuerzan su atractivo y gran valoración por parte de los habitantes y los artistas. Grafitis, esténcil, afiches o carteles y adhesivos comparten el espacio y componen una mixtura gráfica, a pesar de lo cual el lugar no se desmarca del contexto para adquirir mayor visibilidad, no obstante su condición de fachada abandonada se instala como espacio de comunicación y que gracias a la gráfica resultante un muro que miramos. Este espacio de intercambio y de información para los habitantes del barrio y de expresión de la cultura local actúa como contrapeso a la estética dominante de la comunicación publicitaria e institucional. La superposición continua de imágenes, con técnicas diversas y temporalidades variables construye un muro estratificado que durante sus momentos de reposo revela su arqueología y la pátina del tiempo.

Respecto a los esténciles, pudimos identificar que según una clasificación a partir de sus mensajes podemos construir mapas temáticos para poder reconocer las localizaciones de cada grupo, donde los números los identifican. Así aparece una lógica de distribución en el barrio y podemos establecer una comparación entre los grupos que representan (publicidad cultural, manifestaciones artísticas, estudiantes en paro, minorías sexuales, anticapitalistas, ecológicos, etc).



Fig. 3 – Carteles calle Bellavista, Santiago de Chile, julio 2008. Fuente: P. Velasquez

La técnica del esténcil utiliza una matriz para su realización lo que permite la repetición de los mismos diseños en diferentes lugares característica principal que asegura un bajo costo, una fácil realización y la posibilidad de repetición infinita, es un procedimiento que en algunas situaciones alcanza la saturación de algunos lugares o barrios en momentos de movimientos sociales. La repetición es una condición intrínseca de la técnica del esténcil, que permite reconocer a los autores y sus terrenos de acción (Fresnault-Deruelle, 1998), pero también las lógicas de posicionamiento en relación tanto al espacio o condiciones propias del lugar, como en la relación con otros tipos de imágenes y las texturas y colores, así como las tensiones visuales y las secuencias espaciales. Utilizar esta técnica en un espacio corresponde primero a un proceso de colonización y luego un proceso de saturación: la primera intervención estimula a otros autores a intervenir en el mismo lugar y el muro deviene una galería espontánea. Si bien la repetición familiariza al pasante con este tipo de expresiones al mismo tiempo lo sorprende constantemente con nuevos descubrimientos.

La acción del autor del esténcil comienza con la visualización global de las formas físicas del sitio, el reconocimiento de formas, colores y texturas, luego la elección del emplazamiento específico en el espacio. Finalmente la acción es llevada a cabo mediante un gesto rápido y espontáneo. El esténcil combina percepción y espontaneidad, lo que favorece su integración en el medio, casi como tatuajes sobre las superficies de la ciudad; donde todo puede ser blanco para devenir soporte de expresiones de artistas y reivindicadores. El esténcil hace aparecer una o varias delgadas capas de pintura según la complejidad del diseño o por el contrario hace desaparece la capa de suciedad mediante el uso de agua a presión. El procedimiento contrasta con la publicidad comercial, que luego de haber utilizado los grandes muros pintados con la aparición de la impresión de gran formato, instala soportes propios especialmente adaptados que permiten la renovación permanente de mensajes cambiando la temporalidad de las imágenes en el espacio urbano; son nuevos objetos que colonizan el espacio urbano parasitando la arquitectura.



Fig. 4 – Esténciles Parque Forestal, Santiago de Chile, noviembre 2007. Fuente: P. Velasquez

Los esténciles no se imponen visualmente, aparecen en el azar de un recorrido y por el efecto sorpresa se manifiestan a la atención del pasante. Constituyen microeventos que funcionan de manera opuesta a la vedette publicitaria de gran formato. El mensaje del realizador de esténcil es primero el de una anexión, de una victoria sobre el sitio dejando huellas que permiten visualizar y geoespacializar su terreno de acción. La diversidad de mensajes afichados en el espacio urbano gracias al esténcil es enorme: ideas políticas, reivindicaciones de diversas minorías, grupos étnicos, publicidad cultural, manifestaciones artísticas e incluso publicidad comercial mediante campañas de guerrilla dialogan de infinitas maneras. Algunas veces, en un momento particular, los esténciles aparecen en el marco de una contingencia social,

como lo vimos durante el paro de estudiantes secundarios en 2006 o movilización pingüina que se oponían a la nueva Ley de educación nacional. Así durante algunos meses en que los establecimientos públicos de educación estaban tomados por los estudiantes el centro de Santiago fue invadido de esténciles asociados al movimiento dándole visibilidad en el conjunto de la sociedad contrarrestando el efecto de invisibilidad generado por el monopolio de los medios masivos. Además esta técnica es una herramienta importante para las organizaciones culturales independientes que no cuentan con recursos suficientes para participar de los espacios comerciales y utilizan éste medio para darse a conocer e informar de actividades, lugares y contactos.

Las principales lógicas asociadas al fenómeno de las imágenes de manera transversal son la multiplicación, la superposición y la desaparición, que con infinitas variaciones participan en la construcción del paisaje urbano.

3. UN PAISAJE DINÁMICO

A partir de la clasificación y análisis del trabajo de campo podemos identificar los tres lugares donde se concentran las imágenes:

- La zona definida entre el suelo y los 3 metros, límite de pagado manual de carteles y realización de esténciles, es la altura ideal para imponerse a la mirada del peatón, concentra una gran parte de las imágenes, siendo la mayoría expresiones informales y publicidad comercial en mobiliario urbano. Área que corresponde a la escala visual y táctil del peatón.
- Las publicidades de gran formato instaladas sobre los techos de los edificios con soporte propio, se suceden sobre los principales ejes de la ciudad. Incorporándose solo a la escala visual de peatones, pero principalmente dirigidas a automovilistas, provocando un contacto visual prolongado mediante la visión lejana.
- El metro, lugar donde se desarrollan y prueban nuevos soportes publicitarios y tecnologías, diversificación de formatos, técnicas y espacios, que si sumamos a la señalética, informaciones y obras artísticas emblemáticas de gran formato provocan una saturación de imágenes en el espacio de la red. Una mixtura de técnicas, soportes, dimensiones, y mensajes que hacen de este espacio un caleidoscopio visual donde se combinan las escalas táctil y la visual, en un continuo perceptivo de estímulos visuales solicitando permanentemente al usuario.

Como lo presenta Lawrence Halprin, "La naturaleza esencial del paisaje es el cambio. El paisaje no es estático"(Halprin, 2006). Para entender de que manera las imágenes participan en esta idea, trabajamos con series de fotografías de un mismo lugar en momentos diferentes en un largo período de tiempo, confirmando que el conjunto de imágenes conforman uno de los elementos más dinámicos, numerosos y diversos del paisaje urbano contemporáneo. Las imágenes modelan los cambios mas visibles, constituyen un sistema visual que participa en tanto que uno de los estratos protagonistas del proceso paisajero, su evolución técnica que además de permitir su diversificación ha logrado una cada vez mas rápida renovación de los mensajes, masificando hoy las imágenes en movimiento en la ciudad dando cuenta del momento de aceleración de la sociedad. Por otro lado han permitido avances hacia la desmaterialización del soporte a partir de lo cual todas las superficies de la ciudad pueden devenir soporte de imágenes y entrar en la dinámica de la metamorfosis. Fenómeno que puede reconfigurar combinación y relación de elementos invariantes y elementos cambiantes en la construcción del espacio.

El espacio urbano es una construcción permanente una puesta en escena de imágenes materiales e inmateriales que van construyendo el paisaje. Hoy encontramos gran variedad de imágenes y soportes materiales: discursivas, cinéticas, estáticas bidimensionales, tridimensionales y escénicas. Dentro de las imágenes subjetivas consideramos las imágenes inmateriales o imágenes mentales (Zamora, 2007) en tanto que representaciones mentales acumuladas en le cerebro asociadas a experiencias o acontecimientos pasados y a la memoria colectiva que como una especie de archivo visual disponible en todo momento y que son utilizadas de manera asociativa según las necesidades o estímulos "externos".

Los espacios sinestésicos son construidos mediante procesos relacionales, dinámicas diversas, donde la "inteligencia visual" desarrollada por los habitantes durante el siglo XX aparece como fundamental para vivir la ciudad actual y para la superación del logocentrismo instalándose en el centro de "lo visual", asociado a la mirada económica de la sociedad actual (Debray, 1992). Sinestésico en el sentido que la flexibilidad física y simbólica del espacio urbano permite que cada quién "organice" sus percepciones de una manera singular, construyendo una lectura propia del lugar y rehaciéndola cada vez que sea necesario, pero que logra mantener el sentido colectivo e histórico asociado al lugar.

Las técnicas de representación habitualmente utilizadas en arquitectura son estáticas frente a una realidad dinámica y una percepción siempre en movimiento; por lo que no logran dar cuenta del dinamismo de la imagen puesta en escena en el espacio urbano y el como son leídas por los habitantes. Los planos solo nos permiten dar cuenta de un momento puntual de ese dinamismo en la sucesión de eventos observados. Es necesario explorar nuevos métodos de investigación del espacio para poder observar y dar cuenta de la velocidad de los cambios del paisaje urbano de las ciudades actuales, en una sociedad que privilegia el ver como forma principal para realizar una cartografía al día. La gran aceptación que han tenido las nuevas tecnologías se estructura en su asociación a la modernidad y el desarrollo, es por esto que en ciudades como Santiago de Chile han encontrado un lugar privilegiado para la experimentación y expansión aumentando rápidamente su participación en la construcción del paisaje físico y social imponiendo una mirada tecnologizada que de alguna manera es el reflejo del paisaje metropolitano, de su configuración como elemento central de la modernidad (Villani, 20014: 29). Las nuevas formas espaciales posibles que condicionarán nuevos hábitos requerirán de un habitante con capacidades adaptadas a una percepción y lectura rizomática en la experiencia de las ciudades.

Bibliografía

Fresnault-Deruelle (1998). *L'image placardée*. Paris: Nathan.

Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.

Halprin, L. (2006). "Coreografía" en COLAFRANCESCHI, *Lanscape+100 palabras para habitarlo*. Barcelona: GGilli.

Masselot, M. (1993). *dans la ville, l'affiche, Comment une affiche de cinéma fonctionne-t-elle?* Director: P. Fresnault-Deruelle. Tours : Maison des sciences de la ville.

Villani, T. (2014). *Psychogéographies urbaines. Corps, territoires et technologies*. Paris: ETEROTOPIA.

Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Ed. Espiral, Universidad Autonóma de México.

EL PROYECTO SMART CITY DESIGN COMO VÍA DE DESARROLLO DE LA CIUDAD DE CORTONA

GIANLUCA EMILIO ENNIO VITA
Politecnico de Milán

1. INTRODUCCIÓN. EL WORKSHOP

Cortona es un municipio de más de 23.000 habitantes con unas características físicas muy particulares. El principal núcleo de población se encuentra en lo alto de una montaña rodeado por una muralla de origen etrusco. Es el principal centro turístico y cultura de la Val di Chiana en Arezzo (Toscana) y su superficie se extiende por todo el valle siendo el cuarto término municipal más grande de la Toscana. Todo el casco urbano se encuentra protegido y la ciudad ha presentado su candidatura para ser Patrimonio de la Unesco.

Desde hace cuatro años, como iniciativa del profesor Gianluca Emilio Ennio Vita del Politécnico de Milán junto con otras universidades y escuelas italianas y españolas se celebra durante el verano un workshop en dos fases: curso de modelado/renderizado 3D con el software open source Blender + workshop de proyecto sobre el tema Cortona SmartCity.

Los participantes siguen un curso de software 3d open source y desarrollan de forma individual o en grupo un proyecto de arquitectura y diseño insertado en el contexto de la ciudad de Cortona. El objetivo de este curso es aprender a utilizar el software 3d como instrumento de proyecto en un excepcional marco, la ciudad de Cortona, que ofrece unos fuertes condicionantes espaciales, conceptuales y geográficos.

Los software Open Source son ya una realidad consolidada y fiable con las cuales es posible sustituir o implementar los software "tradicionales" consintiendo a quién los utilice obtener elaborados gráficos de nivel y cualidad absolutos sin necesidad de inversiones económicas o seguir prácticas ilícitas, pero es mucho más importante el hecho de que el Open Source es además una filosofía de proyecto que innova y pone en crisis los conceptos tradicionales de propiedad intelectual, instaurando un proceso económico innovador con grandes perspectivas. Son programas que se actualizan y desarrollan entre todos sus usuarios. Open source no significa "trabajar gratis" si no "ganar de forma diferente". El software que se utiliza en el workshop es Blender.

El curso de Blender se inserta el workshop de proyecto Cortona Smarcity que está formado por una serie de

"lectures", ejercicios y trabajos de taller en los que se desarrolla con ayuda de los docentes un proyecto sobre el tema CortonaSmartCity.

El curso ha sido desarrollado a partir de una experiencia decenal de docencia en el Politécnico de Milán.

2. El Workshop de 2015

El lema de la última edición fue "Smart City; con la testa tra lA nuvolA" (con la cabeza en la nube)

El concepto de "SmartCity" es por sí mismo bastante simple, se podría decir que la Smart-city es al Smart-phone como la "city" está al "pone"… una ciudad con "más cosas dentro". Simplificando podemos decir que nosotros con Smart-city entendemos una ciudad que cambia información entre los ciudadanos, la administración y el tejido económico de modo rápido y eficiente.

El hecho de que sea un concepto claro no nos ayuda a responder a la pregunta de cómo debería ser una "SmartCity", no sólo porque se haya hecho poco para transformar nuestras en "Smart" si no por el hecho de que no está todavía claro cuales sean las posibilidades (y los peligros) de las ciudades "inteligentes". Podemos decir de hecho que los objetos con los que convivimos son siempre "más inteligentes", pero no siempre se trata de una inteligencia útil. No siempre esta se transforma en calidad de vida y calidad de las cosas. Por ello es necesario que exista un proyecto que transforme el "objeto ciudad" en algo más útil y bello.

Utilizar la "inteligencia" de los objetos para pensar ciudades mejores ha sido siempre un tema de proyecto del Workshop CortonaOPen3D. Cada grupo, o participante individual, asesorado por los docentes, desarrolló un tema de proyecto ligado a la ciudad de Cortona. Después de haber individualizado "qué necesita la ciudad" se trató de dar soluciones al problema con un proyecto que podrá estar ligado al campo de la comunicación, del diseño o de la arquitectura, y que debía ser ilustrado con una serie de imágenes (render y otros) a una comisión final que valoró y premió el mejor proyecto.

2.1. Con la testa tra la Nuvola (con la cabeza en la Nube)

El tema de proyecto de la IV Edición (2015) atiene al proyecto de arquitecturas y objetos de diseño que consientan interactuar de modo útil, simple y eficaz con la "Nube" de información que flota sobre nuestras cabezas. Los objetos se hacen inteligentes, los teléfonos y la ciudad se transforman en "Smart". El diseño y el urbanismo ya no pueden, razonablemente, evitar "estar conectados". Es imprescindible saber proyectar "del tirador a la ciudad" comprendiendo que hoy quien proyecta una casa, un museo, una silla, un cartel o cualquier "cosa" no puede evitar ponerse el problema del "si" y "cómo" interactuar con la nube.

Algunos argumentos tratados fueron: el led, las etiquetas RIFID, arduino y los prototipos interactivos, los "open data" y su implementación en la fase de proyecto, su éxito en el plano formal, las nuevas formas de hacer arquitectura.

2.1.1 Temas de proyecto

Los proyectos debían abordar un tema entre la arquitectura y el diseño, sobre el tema: "Smart City Design" dentro de la ciudad de Cortona y se podía elegir o proponer un tema en una de las siguientes categorías:

a) Tema de diseño, con un proyecto a pequeña escala (por ejemplo: mobiliario urbano; columnas digitales para islas "smart" comunicación para

un sistema integrado de “museo difuso”, mobiliario para las exposiciones en interiores).

b) Tema arquitectónico, un proyecto “media” (por ejemplo: nueva ala para el museo de Cortona; la cubierta para la musealización de las tumbas etruscas del "Sodo", cubierta para los conciertos realizados en la plaza Signorelli, diseño de exposiciones (Fortaleza del Girifalco, Antiguo Hospital) para CortonaOnTheMove (festival de fotografía internacional celebrado en la ciudad de Cortona) ; proyectos para CortonaUp (incubadora de empresas).

c) Tema Smart City, (por ejemplo, el plan de transporte a escala urbana y territorial “inteligente” integrado pública/privado para la ciudad de Cortona; proyecto de Urban Simulation; Cortona Antigua recorrido ciclo turístico dedicado a la Cortona romana etrusca y medieval).

El tema era de libre elección entre los indicados o sugeridos por el propio participante y realizado, según su elección, individualmente o en grupo. Los proyectos fueron evaluados por dos jurados, uno compuesto por los participantes del workshop y una vez más, como es tradición, otro integrado por profesores universitarios y miembros de la administración de la ciudad de Cortona. Los dos jurados evaluaron la calidad de los proyectos y su coherencia con las premisas del taller. Entre las propuestas encontramos diferentes aproximaciones a los problemas de la localidad, desde el proyecto de adecuar los muros para poder recorrerlos perimetralmente como ‘promenade arquitectónica’, hasta la instalación de landkmarks interactivos en la zona del valle, pasando por la instalación de huertos urbanos en el lugar que ahora es el principal aparcamiento público, mejora de los accesos llegando incluso a propuestas tan creativas como un tobogán de acceso al aparcamiento y muchas otras.

Resulta importante explicar la metodología de enseñanza del programa utilizado para realizar los proyectos, que nos permite comprender cómo se llega a estas soluciones innovadoras partiendo de unas premisas y necesidades de la ciudad de sobra estudiadas y discutidas en precedencia a la realización de este workshop que sin embargo no habían sido todavía resueltas.

2.1.2. Metodología de enseñanza del programa Open Source Blender 3D para resolver los problemas de la ciudad

La primera parte consiste en una introducción al software y a la modelación. El objetivo es realizar modelos tridimensionales precisos y veloces partiendo de un diseño .dwg o creando objetos directamente dentro de Blender. En el aspecto más avanzado del módulo se experimentan las diversas técnicas de modelado pasando por las clásicas técnicas de BOX-MODELING y EDGEbyEDGE-MODELING, pasando por al concepto de SUBDIVISION SURFACE, para llegar al DETAIL-SCULPTING y a los PARTICLE-SYSTEMS. Cuando se termina este módulo el instrumento utilizado no supone ya un problema para desarrollar cualquier idea de proyecto.

Después el alumno aprende a aplicar los materiales y texturas: a los objetos modelados se les aplica un “shader” (normalmente llamado “material”) que imita la reacción a la luz de los objetos... Es importante comprender la naturaleza de los materiales y su funcionamiento. Se puede trabajar de modo realístico o gráfico según las preferencias, las situaciones y el resultado que se quiere obtener. Intentando terminar con la idea del concepto TEXTURE como una simple imagen aplicada a una superficie, se estudiarán todos los elementos fundamentales que son necesarios para crear un material virtual de alta calidad. La habilidad adquirida en comprender y gestio-

nar los elementos como TEXTURE-PAINTING, NORMAL MAPPING y otros "mapping" que componen un SHADER complejo.

Cuando se han aprendido los principios de la técnica anterior se pasa al módulo de luz e iluminación: El objeto o proyecto modelado se "pone en escena" con técnicas virtuales similares a las usadas por los fotógrafos en la realidad. Se crea una escena y se posicionarán las luces imitando situaciones de interior o exterior, como sucede en el cine o en un estudio fotográfico. Es una guía para crear diferentes SETUP de iluminación de la escena en función de las necesidades de representación, con particular atención a la iluminación en las situaciones más clásicas (interior/exterior, diurno/nocturno) y a las exigencias más específicas (diseño de producto).

Cámara, fotografía y render: Conseguir un buen render depende en gran parte de la elección de un buen encuadre. Tanto en la realidad como en el espacio virtual depende en gran parte de la elección de un buen encuadre. En ambos casos se trata de "sacar una foto" pero no basta saber cómo hacerlo, hay que desarrollar también cierta sensibilidad por el "corte" del encuadre.

Por ultimo se realizan los trabajos de retoque fotográfico y posproducción. Cuando el render se ha realizado es siempre necesario intervenir para mejorar su aspecto y capacidad comunicativa. Esta operación se puede realizar al interno de Blender o usando un software de retoque digital. Es necesario aprender a mirar de modo objetivo la imágenes y comprender qué se puede mejorar y cómo hacerlo. Algunas modificaciones se basan en modificaciones objetivas, otras en la sensibilidad estética de cada uno.

Para los alumnos más familiarizados con el uso del programa es posible seguir además un módulo de animación, física y Simulación: en la óptica de ir más allá de la creación de contenidos estáticos, se exponen los elementos necesarios para la producción de animaciones, comprendidos estos elementos será posible adentrarse en las posibilidades ofrecidas por los motores de simulación física del software. (Simulación de fluidos, flujos de aire, diferentes condiciones atmosféricas, representación realística de materiales textiles…)

Modulo Workflow Optimization en él se analizan los métodos más adecuados para implementar las técnicas adquiridas. La optimización del flujo de trabajos se completa con las impostaciones óptimas de rendering: la atención a estos factores contribuye a la producción de diversos elementos de la imagen adaptados a la fase de COMPOSITING y COLOR GRADING final.

3. Resultados del Worshop

Durante el workshop, el instrumento que se utiliza para proyectar (el software Blender) resulta tan importante como el tema de los proyectos desarrollados (la Smart city).

La herramienta con la que se proyecta influye sobre el tema de proyecto y viceversa. Si utilizásemos otro instrumento para realizarlo, los resultados serían totalmente diferentes. Usando papel y lápiz obtendríamos proyectos diferentes. Este hecho es una evidencia absoluta.

Sería más difícil describir cuales serían las diferencias y quizá no sería ni siquiera muy interesante saberlo. Lo que sin embargo sí que es interesante es comprender cómo cambia el proyecto de la ciudad y en consecuencia como cambia la ciudad misma.

Carlo Ratti en uno de sus textos parangona de modo eficaz los cambios sucedidos en el ámbito de las ciudades con los que se han producido en los vehículos de Formula 1 (Ratti, 2013: 21). Antes, para vencer servía un buen motor, un óptimo chasis y un gran piloto. Hoy los coches están llenos de sensores que leen y analizan el estado de las diferentes partes mecánicas y de mecanismos que ac-

túan sobre el vehículo modificándolo como consecuencia de los datos obtenidos. Sin un buen paquete de sensores y mecanismos no es posible ganar una carrera.

Las ciudades contemporáneas están experimentando un proceso análogo. Ya no se construyen solamente con muros si no también con datos. No resulta suficiente un mapa o una planta para leer la ciudad y como consecuencia no es suficiente actuar sobre ellos para controlar su desarrollo. Se hace necesario encontrar un sistema de análisis y de actuación diferente y mucho más sofisticado.

La buena noticia es que quizá no sea necesario instalar una miríada de sensores para leer la realidad de una ciudad. Los datos a menudo están ya en la "nube" de informaciones que nuestras acciones telemáticas producen constantemente. Una cantidad de datos enorme. Exorbitante.

La mala noticia es que la masa misma de los datos los hace poco legibles. Cuando hay demasiada información el problema se convierte en elegir cuál es la útil. El exceso de información obstaculiza y diluye el "principio de autoridad" de la misma información.

Los procesos decisionales se basan en la adquisición de información y en la aplicación de las medidas adoptadas. Si la información obtenida es redundante, excesiva y no estructurada, el proceso decisional y la sucesiva acción se enredan y no consiguen ser eficaces. A veces son incluso perjudiciales.

Me gustaría, llegados a este punto, aclarar porqué damos tanta importancia al instrumento software.

Existen diversos motivos, el primero, como se ha sugerido precedentemente, es que "el medio es el mensaje" como sostenía McLuhan (McLuhan, 1964: 15). El instrumento tiene en sí mismo una potencia intrínseca que lo convierte indudablemente en un elemento ACTIVO en la acción de proyectar.

El software no es el instrumento con el que se REPRESENTA el proyecto… es el instrumento con el que se CONCIBE el proyecto. Así como, siempre citando a McLuhan, el lenguaje no sirve solamente a expresar el pensamiento si no también a formularlo.

El segundo motivo es que no se trata de trabajar con un simple software para la realización de imágenes digitales. Lo que se produce en el interior del ordenador es un auténtico y propio universo paralelo. Un mundo dotado de reglas y relaciones de espacio y también e tiempo, increíblemente similares a las de la realidad. El producto digital que se realiza, incluso el más simple, no es un dibujo si no un modelo espacio-temporal. Es propio la variable tiempo que hace extraordinariamente potente la operación mimética que se desarrolla en el interior de la máquina informática.

El tercero y más significativo de los motivos es que el software que utilizamos posee una característica fundamental: es un software Open Source. Esto significa que cualquier persona que esté alfabetizada en la composición de programas informáticos puede libremente añadir quitar y modificar partes del programa.

De estos tres puntos se puede deducir que el software tiene la posibilidad de convertirse en mucho más que un instrumento para producir bellas imágenes. Puede llegar a ser un instrumento de análisis y control potentísimo como trataremos ahora de explicar.

Blender está concebido como una "suite". Esto significa un conjunto de componentes, libremente agregables que pueden cumplir operaciones de todo género siguiendo un desarrollo temporal.

Todos los instrumentos de dibujo, hasta ahora, representaban el instante y no el flujo de tiempo. Esto significa que un sistema que está en grado de producir una representación que se desarrolla en el tiempo (es decir en una

cuarta dimensión) tiene potencialidades de representación absolutamente inéditas.

Tenemos un instrumento de proyecto, análisis, modelación que representa la realidad de forma extraordinariamente más eficaz que cualquier otra cosa que haya existido precedentemente. Es además un instrumento que siendo concebido en modo modular y Open Source consiente a cualquiera añadir y modificar partes y piezas para los más diversos objetivos.

Las potencialidades del sistema son extraordinarias y hasta ahora prácticamente inexploradas.

En el workshop que se realiza en Cortona tenemos por lo tanto dos factores que se encuentran:

De un lado la ciudad contemporánea o Smart City que representa un sistema de grandísima complejidad que ya no es posible gobernar solamente con mapas y planimetrías, si no que necesita de nuevos instrumentos que consientan la gestión de la complejidad. Las dos dimensiones de los dibujos tradicionales no son ya suficientes para representar la complejidad. Sirven instrumentos nuevos.

Por otra parte, tenemos un software de modelación tridimensional que si bien presenta una gran complejidad, tiene la capacidad de representar en cuatro dimensiones. Además está pensado de forma abierta, modificable y modular. Esto le consiente pasar del ser una herramienta para la realización de imágenes, vídeos o videojuegos a un instrumento para el proyecto de la complejidad.

En que modo esto pueda ser realizable en la práctica todavía no estamos seguros de poderlo imaginar… Pero el trabajo que proponemos llevar adelante en las próximas ediciones del workshop.

4. Los proyectos 2012-2015

Los proyectos realizados durante el workshop en estas cuatro ediciones representan un interesante campo de verificación del "estado del arte" en el campo del proyecto de instrumentos innovadores para la ciudad por parte de la futura generación de proyectistas (la mayor parte de los participantes de escuelas de arquitectura y diseño). Seguramente podemos decir que la complejidad de la ciudad "Smart" esta todavía lejos de ser totalmente comprendida y gestionada. Podemos sin embargo extraer muchas indicaciones interesantes.

Los proyectos se pueden dividir en tres categorías, según su escala.

Tenemos proyectos que trabajan en la escala del diseño, otros en la de la arquitectura y otros que funcionan a escala territorial.

Los proyectos más cercanos al a escala del diseño producen pequeñas estaciones de información o "islas digitales". Es decir, lugares donde la experiencia de conexión digital está localizada y posicionada en un lugar preciso.

Se denota un gran deseo de aplicar el web a un espacio físico. Casi todo lo que se puede hacer en las islas digitales proyectadas por los participantes se podría realizar también desde el propio Smartphone mediante una aplicación. Sin embargo, se trata de añadir calidad y fuerza al acto informático enlazándolo a un lugar, a una situación y a un contexto. Los participantes han pensado en pequeñas columnas, asientos, áreas de servicio, cubiertas de espacios abiertos que más allá de su calidad estética o de proyecto, manifiestan la necesidad de restituir fisicidad y tactilidad a la experiencia digital. Podría trazarse un paralelismo con el mundo de la música, en el cual prácticamente han desaparecido los soportes físicos. Hoy la música no se compra, o roba, en un disco o una cinta de cassette. Se ha

convertido en un flujo de datos y esto tiene innegables ventajas pero también lados negativos. No se posee. Ya no es tuya, y vuelve el deseo de poseerla en un soporte, por ejemplo el vinilo.

Más allá de la inútil nostalgia, hay una necesidad real de atribuir a la experiencia cuotidiana lugares y objetes que sean físicos, de madera, piedra o metal. La memoria, y diría que la vida misma necesitan objetos que se puedan tocar.

Los proyectos a escala arquitectónica manifiestan una deseo de libertad respecto a los lugares comunes y también un cierto elitismo. Llevar a la gente lejos de los trazados convencionales. No hacer cosas de turistas. Proyectar en los espacios olvidados. Descubrir la verdadera ciudad, los lugares reales de la vida lejos de los trazados más reaccionarios típicos del "turista".

Este deseo, a veces ingenuo, pone a la luz una de las grandes contradicciones de la ciudad contemporánea y sobre todo de los conjuntos histórico-artísticos.

Estamos en una sociedad dónde es facilísimo y relativamente económico moverse. Todos podemos viajar con una facilidad impensable hasta hace pocos años. Pero el intento de quien proyecta para la ciudad innovadora es el de alejarse del flujo, percibido evidentemente como despersonalizado, privo de riqueza cultural.

Lo que da la riqueza a los conjuntos histórico artísticos es lo que tiene el peligro de matarlos, se va a visitar al ciudad y al hacerlo se la destruye, o mejor, se la desnaturaliza transformándola en una especie de Disneyland carente de verdadera calidad y los proyectos propuestos tratan de evitar esta eventualidad.

La escala territorial, finalmente, ha llevado a la propuesta de proyectos e intentan que la ciudad salga de sus muros. Cortona es una ciudad en la cual la presencia de las murallas es extremamente fuerte. O se está dentro de los muros o se está fuera, sin mediación. Los proyectos que tratan de trabajar en el territorio intentan a menudo buscar la ruptura de este vínculo que se percibe tanto como carácter del lugar que como límite, frontera, barrera.

Por ello encontramos proyectos que sobresalen hacia el amplio territorio cortonés tratando de reparar y sanar las fracturas entre el centro y la periferia. Esto ocurre tanto de forma física (como por ejemplo saltando los muros o fijando "landmarks" en el territorio) que simbólico, dando nuevos y diferentes significados y funciones a los propios muros.

5. CONCLUSIONES

A aventura de la Smart City se encuentra sólo al inicio. Es imposible prever como se desarrollarán las ciudades en un futuro próximo, pero ciertamente continuaremos, humildemente tratando de experimentar y poner a prueba las ideas de aquellos que constituirán las próximas generaciones de proyectistas, arquitectos y diseñadores.

BIBLIOGRAFÍA

RATTI, C. (2013). *Smart City, Smart Citizen.* Milano: Egea.

MCLUHAN, M. (1964). *Gli strumenti del comunicare. Mass Media e società moderna in un classico del pensiero contemporáneo.* Milano: Il Saggiatore, 1999.

URBANISMO HOOK-UP. LAS NUEVAS CARTOGRAFÍAS DEL DESEO EN LOS TIEMPOS DE GRINDR Y TINDER*

Guzmán de Yarza Blache
Jorge León Casero
Universidad San Jorge

1. Introducción

La relación entre sexualidad y espacio urbano siempre ha sido una constante en el análisis de los procesos de construcción de las identidades. En la primera parte de este artículo realizamos un análisis histórico de los principales tipos sociales producidos en virtud de los distintos modos de articulación urbana de lo sexual, lo político y lo socioeconómico. Estas etapas se definen a partir de determinados textos que han definido de manera seminal las diferentes relaciones de poder entre los elementos que conforman la ciudad, y que por su propia naturaleza se solapan, contradicen y contestan sin solución de continuidad. La contextualización de estos textos ha permitido definir cuatro sujetos abstractos que podrían representar el conflicto sexual y social escenificado en cada una de las épocas analizadas; el *Afrodisicrata, el Flaneur, el Fantasma y el Profeta*, siendo este último el sujeto característico de la sociedad actual en tanto que capacitado por el empleo de una tecnología móvil que ayunta la geolocalización con la segmentación sexual e identitaria.

La segunda parte del artículo describe las herramientas que este nuevo ciudadano *Profeta* emplea en la construcción de su identidad, con la consiguiente modificación de los pactos urbanos y sociales que hereda del *Fantasma* postmoderno/post-metropolitano de la etapa inmediatamente precedente.

Por último, y a modo de conclusiones, el artículo enumera de manera no exhaustiva una serie de posibles líneas de investigación que surgen a partir de las consideraciones expuestas, y que configuran una primera hoja de ruta para el análisis de la ciudad contemporánea desde el punto de vista de la identidad sexual y las herramientas tecnológicas que lo capacitan.

* Esta comunicación recoge resultados del grupo de investigación de la ETSA-USJ, *Arquitecturas Open Source*, financiado por el Departamento de Industria e Innovación del Gobierno de Aragón en calidad de grupo emergente S-129.

2. EL *AFRODISICRATA*

> Lo que no habíamos imaginado hasta ahora es que el trabajo (tanto discursivo como técnico) de los arquitectos, urbanistas, fotógrafos, cinematógrafos, demógrafos, ingenieros del territorio… era, entre otras cosas, la producción de un sujeto sexual (Preciado, 2008: s/p).

A partir de la década de los 70, el estudio interdisciplinar de las relaciones entre sexualidad, política y espacio urbano ha sido una constante en la investigación académica. Dentro de este contexto de redefinición de la filosofía política y los estudios urbanos, diversas propuestas de una teoría de género casi siempre deudora de los planteamientos de Michel Foucault[1] han ido remarcando progresivamente la influencia crucial del empleo del espacio urbano como uno de los principales elementos configuradores de la subjetividad sexual en la producción biopolítica de los sujetos propia de los actuales dispositivos de seguridad.

Ahora bien, si queremos poder dar una descripción ajustada de dichos dispositivos que configuran la construcción de sí mismo y de lo común, no creemos que sea directamente aplicable la relación establecida por Foucault entre sexo y política en su comentario a las *episthémes* propias del mundo griego y romano, concebida por este último en tanto que aquel arte consistente en gobernarse a uno mismo y a los demás (Foucault, 2005a, 2005b). En su lugar, lo propio del mundo moderno se configura precisamente en la sustitución progresiva de la primacía de dicha relación sexopolítica por una más propiamente pornocapitalista, consistente esta última en el auge de la relación entre deseo y producción mercantil como relación hegemónica en la configuración de las relaciones sociales. En el caso de la sexopolítica grecorromana comentada por Foucault, este gobierno de sí mismo en el orden de los placeres es concebido siempre

> como una relación de dominación, una relación de control: lo que muestran los términos utilizados –se trate de Platón, Jenofonte, Diógenes, Antifón o Aristóteles– para definir la templanza: 'dominar los deseos y los placeres', 'ejercer el poder sobre ellos', 'mandar en ellos' (*kratein*, *archein*) (Foucault, 2005a: 77).

En otras palabras, el tipo social propio de aquello que "los griegos llamaron la *chresis aphrodision*, el uso de los placeres", no es sino el *Afrodisícrata*, auténtico gobernador por la fuerza (*kratos*) de unos placeres que, en tanto que puro placer afrodisíaco, se mantienen en una relación con el sujeto carente de todo deseo, de todo *Eros*. Desde este punto de vista, la templanza en tanto que auténtico arte o "práctica de los placeres" (Foucault, 2005a: 61) se definiría entonces como una "soberanía del individuo sobre sí mismo", como una "experiencia donde la relación con uno mismo toma la forma no sólo de un dominio sino de *un goce sin deseo* y sin turbación" (Foucault, 2005b: 78)[2].

A diferencia de dicho dispositivo gubernamental de la Antigüedad, la experiencia propiamente moderna será precisamente aquella en la que prime el deseo como elemento básico de una configuración sociopolítica sin gobernantes ni gobernados. Un deseo no natural y no orientado directamente ni al sexo ni a la reproducción. Sino un deseo producido, artificial, y técnico. Propiamente hablando, una seducción. En las sociedades modernas, tal y como afirmaba Baudrillard a este respecto, "igual que el poder, el sexo nunca es la clave de la histo-

[1] Concretamente, estamos pensando en el trabajo de Judith Butler, Elisabeth Grosz, Jane Rendell, Eve K. Sedgwick, Aaron Betsky, José Miguel Cortés o Beatriz Preciado entre otros.

[2] La cursiva es nuestra.

ria" (Baudrillard, 1981: 47). "Por eso hay que dar la vuelta por completo (…) a lo que describe Foucault en la Voluntad de Saber. Pues Foucault no tiene ojos más que para la producción del sexo como discurso" (Baudrillard, 1981: 50).

En lugar de apelar a una práctica o gestión de las pasiones como gobierno de sí mismo que capacite para el gobierno de la comunidad política, el mundo moderno dejará de concebir el espacio público de la política como el ámbito de aparición de los ciudadanos para la toma conjunta de decisiones relativas al Bien Común, sustituyéndolo por la simple yuxtaposición en permanente cambio de objetos seductores. Esto es, de mercancías.

Una yuxtaposición que implicará una disyuntura no únicamente espacial, sino también temporal, que en su progresiva aceleración conllevará finalmente la pérdida última de la presencia y permanencia física de las cosas y los ciudadanos como determinantes del aspecto político del espacio público, constituyendo de este modo un primer paso hacia la virtualización fantasmática de las relaciones sociales propias de la transmetrópoli Grindr o Tinder. Tal y como comentaba Lewis Mumford en relación al impacto de la tecnología sobre la percepción y uso del espacio público al comienzo de la modernidad, llega un momento en el que al contrario de lo que había ocurrido con anterioridad al desarrollo de la ciudad moderna,

> time expressed itself, not as cumulative and continuous, but as disjunctive: it ceased to be life-time. The social mode of baroque time is fashion, which changes every year; and in the world of fashion a new sin was invented, that of being out of date. Its practical instrument was the newspaper, which deals with scattered, logically incoherent 'events' from day to day: no underlying connection except contemporaneity (Mumford, 1938: 92).

3. El *flaneur*

> Noise, chaotic, has no rhythm
> (Lefebvre, 2004, 27)

Paradigma urbano de la lógica temporal de la moda es la metrópoli: La metrópoli haussmaniana del *flaneur* de Baudelaire y la metrópoli dadaísta de la *Grosßstadt* alemana. A propósito de la primera, siguiendo en este punto a Simmel, afirmaba Walter Benjamin que "Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico" (Benjamin, 1972: 132). Se delineaba de este modo una aplicación del *Nervenleben* simmeliano a la experiencia del *flaneur* y el dandi descritos por Baudelaire que marcaba el punto de inicio de la metrópoli como deconstrucción de lo privado y lo público, del *oikos* y de la *polis*. A partir de este momento, la ciudad ya nunca más iba a poder ser ni un ámbito espacial claramente delimitado que otorgara a sus ciudadanos un estatuto jurídico diferente del resto del territorio ni un espacio homogéneo e isótropo con una equidad absoluta en su accesibilidad al espacio público por parte de los ciudadanos.

Ahora bien, si en el caso de Simmel la característica propia de la metrópoli era la antítesis irreconciliable entre la experiencia del *shock* y el *Verstand* (Intelecto), esta no va a ser en modo alguno la visión de Baudelaire comentada por Benjamin. Para el sociólogo alemán, la intensificación de la vida nerviosa continuamente experimentada por el continuo *shock* de imágenes constantemente percibidas como sin relación alguna entre ellas es causa de una profunda angustia que el sujeto metropolitano debe asumir mediante la técnica de la indiferencia so pena de quedar alienado por los efectos de la producción mercantil. El dandy baudelairiano, en cambio, acepta gustosamente la experiencia del *shock* como la vida propia de la modernidad sin conflicto alguno con el intelecto. Baudelaire es el Gran Sí y Amén a la

metrópoli como eterno retorno del cambio. Un superhombre de la tecnología liberal.

Para Baudelaire, con toda la ideología anti-heideggeriana que ello conlleva, esta experiencia del dandy es precisamente "estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes" (Baudelaire, 1996: 8), de modo que "el bulevar es la vivienda del flaneur" (Benjamin, 1972: 51). "El flaneur es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías" (Benjamin, 1972: 71). Antes que a una alienación psicológica o a una pérdida del espacio público, el *shock* baudelairiano remite a una extensión en red de las conexiones yuxtapuestas y discontinuas con las cosas y las personas, pero siempre a través de "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente" (Baudelaire, 1996: 10).

Se genera de este modo una nueva concepción de espacio público más allá de la ideología del Bien Común o la Voluntad General rousseauniana, que apuesta precisamente por el sumatorio de las voluntades de cada uno. Una nueva ideología mercantil de la democracia directa como ideal baudelairiano en el que "su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la 'cosa común'" (Benjamin, 1972: 79)

En último término, la experiencia metropolitana del *shock* supone la crisis definitiva de la Justicia como equilibrio, de lo bello como lo armónico y lo com-puesto, y de la política como la planificación u ordenación demiúrgica de las cosas com-unes. A partir de ahora el hombre moderno será epítome del exceso, el desequilibrio, la asimetría, la fragmentariedad y la espontaneidad como imposibilidad última de la planificación urbana. En su lugar, lo único que permanecerá en su continuo cambio será la radical yuxtaposición de unos objetos paradójicos, "todos flotando en el mismo plano, con la misma gravedad específica, en el movimiento constante de la economía del dinero". (Tafuri, 1972: 42). Tal y como afirmaban Marx y Engels en el manifiesto comunista,

> lo contrario de cuantas clases sociales la precedieron, que tenían todas por condición primaria de vida la intangibilidad del régimen de producción vigente, la época de la burguesía se caracteriza y distingue de todas las demás por el constante y agitado desplazamiento de la producción, por la conmoción ininterrumpida de todas las relaciones sociales, por una inquietud y una dinámica incesantes. Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma, lo santo es profanado, y, al fin, el hombre se ve constreñido por la fuerza de las cosas a contemplar con mirada impasible su vida y sus relaciones con los demás (Marx, 1999: 407).

4. EL *FANTASMA*

> The implosion of space into time, the transmutation of distance into speed, the instantaneousness of communication, the collapsing of the workspace into the home computer system, will clearly have major effects on specifically sexual and racial bodies of the city's inhabitants as well as on the form and structure of the city (Grosz, 1992: 251).

Dentro de este incremento progresivo de la discontinuidad espacial y temporal del ámbito público de la ciudad, el impacto causado por los *mass media* característicos de la sociedad de consumo típica de la segunda postguerra (televisión, publicidad y comunicación de masas) sobre la fenomenología de las relaciones sociales va a promover un nuevo salto cualitativo desde la experiencia del *shock* propia de la metrópoli hacia la constitución del simulacro en tanto que experiencia fantasmática del espacio urbano.

Partiendo de la consideración de que siempre y en cualquier tiempo y lugar "*the street is traffic*" (Virilio, 2006a: 33), el hecho determinante de la desaparición del espacio público de las ciudades para Virilio será la aceleración absoluta del *shock* típico de la metrópoli que los *mass media*

permiten llevar a cabo. Punto límite de dicha aceleración para la materialidad humana sería el concepto de "tiempo de exposición" que Virilio concibe como aquel tiempo necesario para poder percibir algo de forma consciente.

Para dar cuenta de la completa pérdida del "tiempo de exposición" al que conduce la instantaneidad de los *mass media*, Virilio plantea una triple clasificación de la era de la imagen. En primer lugar, estaría una era de la lógica formal propia de la pintura, el grabado y la arquitectura que llegaría hasta el siglo XVIII, caracterizada por la presencia estable y permanente de lo percibido, no condicionado por tiempo de exposición alguno. En segundo lugar, una era de la lógica dialéctica caracterizada por la fotografía y el cine propios del siglo XIX, donde el tiempo de exposición del último se establece normalmente en 1/24 de segundo, tiempo por debajo del cual el ojo ya no es capaz de percibir la sucesión de imágenes estáticas y las traduce mentalmente en la ilusión de movimiento, esto es, en la ilusión de continuidad de una serie de imágenes discontinuas pero perversamente yuxtapuestas. Por último estaría una era de la lógica paradójica propia de la holografía y los *mass media* de la que Virilio afirma sintomáticamente que supone "el agotamiento de una lógica de la representación pública". (Virilio, 1994: 64).

Sobrepasada por sobreexposición toda capacidad de percepción de los eventos, del *shock* en tanto que *shock*, desaparece también toda lógica de la continuidad y la presencia. El exceso mórbido de información es la mejor forma de no percibir absolutamente nada. Llegados a este punto, la ceguera es absoluta y el espacio público deviene fantasmático, e irreal.

Para Virilio entonces, el nuevo modo de realidad en el que consiste lo virtual instaura un horizonte negativo de des-aparición definitiva del espacio público de la ciudad como espacio de la presencia del ciudadano *qua* ciudadano. En su lugar, la única posibilidad de eficiencia de la acción política sería no tanto la constitución de redes virtuales de socialización como la capacidad para manipular los procesos inmediatos de transmisión imperceptible de información, es decir, de la capacidad para pre-procesar *open source* la codificación informática a través del manejo de pre-procesadores de hipertextos (una información de la que, como es obvio, sólo una ínfima parte de la misma es mostrada habitualmente por las pantallas).

Con este horizonte de sentido en mente, afirma Virilio cómo "la esencia de aquello que insistimos en llamar urbanismo se compone/descompone de estos sistemas de transferencia, tránsito y transmisión, estas redes de transporte y transmigración cuya configuración inmaterial reitera la organización catastral y la construcción de monumentos" (Virilio, 1984: 12).

La postmetrópoli tecnológica de simulacros hiper-acelerados se configura de este modo como esa nueva forma de vida urbana donde el *flaneur* da paso al fantasma en tanto que presencia virtual o desmaterializada. Déficit de presencia en un espacio público cuyo mismo carácter de público ha sido puesto en duda. Un cambio de paradigma que, según Beatriz Preciado, supone el paso del "flaneur perveso" de Aaron Betsky a la lesbiana como "zorra topofóbica":

> Mientras que la figura del gay aparece como un 'flaneur perverso' (por recoger la feliz expresión de Aaron Betsky), la lesbiana se ve desmaterializada, de modo que su inscripción en el espacio es fantasmática, tiene la cualidad de una sombra, posee una condición transparente (…) la lesbiana en cuanto identidad vendría definida precisamente por esta ausencia de localización espacial (Preciado, 2008: s/p).

Una presencialidad fantasmática de la identidad, pues, pero cuya misma conceptualización en tanto que tal es realizada siempre a condición de mantener la consideración tradicional del espacio público como espacio físico,

continuo y estático de presencialidad estable. Ahora bien, este modelo de espacio público de aparición no es el único posible, sino únicamente aquel generado según la *ephistéme* propia de las ciudades estáticas o de velocidad moderada donde, precisamente por ello, la *forma urbis* (el diseño morfológico del espacio público) aún tenía eficacia política. Por el contrario, en la era de las metrópolis, la arquitectura entendida como diseño formal del espacio físico y material ya no puede seguir funcionando como la infraestructura del espacio público en tanto que espacio de aparición, sino que esta corresponderá más propiamente a la denominada "arquitectura de sistemas", esto es, al diseño de un espacio virtual adaptado a unos modos de empleo de las urbes que, tanto en sus aspectos políticos como mercantiles, siempre se conformarán primordialmente a partir del modo en que se configuren las relaciones sexuales y de seducción.

5. EL *PROFETA*

> La forme d'une ville
> Change plus vite, hélas!, que le coeur d'un mortel
> (Charles Baudelaire. Le Cygne)

La herencia del *Fantasma*, fragmentada, fugaz y contingente, ha sufrido un vuelco radical de la mano de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TICs), dando paso a lo que hemos denominado la figura del *Profeta*, nuevo tipo social cuya naturaleza última, al igual que dichas tecnologías con las que ha fundido indisolublemente los procesos subjetivos de construcción de su identidad, evidencia tal y como afirmaba Virilio, las tres características de lo Divino: ubicuidad, instantaneidad e inmediación.

Si bien en un primer momento podría parecer que la continua conexión a escala mundial y tiempo real que permite el empleo de las TICs daría la oportunidad de configurarse como una superación 100% virtual de la ruptura de la ciudad orgánica a la que dio lugar la yuxtaposición acelerada de mercancías, en realidad, la proyección directa sobre el espacio físico de la metrópoli de estas tres características del nuevo sujeto posibilitada gracias al empleo de aplicaciones concretas para el encuentro sexual basadas en la geolocalización como *Grindr*, *Tinder* o *Happn*, supone un incremento exponencial de la discontinuidad del espacio público que ha generado una hiper-segmentarización e hiper-especialización tal en la producción de identidades que torna imposible la configuración de identidades grupales, minoritarias o no.

Lo que en última instancia se ha producido es una homogeneización completa del espacio público por la actuación de un gradiente constante de microdiferenciación. En lugar de la utopía de una ciudad virtual global e instantánea en absoluta continuidad consigo misma, lo que realmente se ha producido es una sobrediferenciación de un espacio que ya no es ni completamente presente ni completamente fantasmático. En este sentido, la aparición de las redes sociales en general, y de *Grindr, Tinder* o *Happn* en particular, ha permitido un nuevo modo de autoconstrucción sexual e identitaria del individuo en su uso tanto físico como virtual de la ciudad consolidada.

Si el *Afrodisicrata* foucaltiano veía cómo sus relaciones se regían por las jerarquías propias de una concepción soberana de gobierno, el *Flaneur* baudelairiano buscaba el encuentro sexual a través del azar y la mercantilización de los afectos, y el *Fantasma* viriliano asistía aturdido al colapso del espacio público de la mano de los *mass media*, el *Profeta* usuario de *Tinder y Grindr* reconstruye esos pedazos de ciudad al modo de una tecnoderiva situacionista que fluctúa entre lo físico y lo virtual. Dentro de esta ambigüedad de naturaleza, el Profeta reconfigura continuamente pedazos de mundo que redistribuye a través de micro-redes de proximidad, lo que también le permite irradiar su condición y sus apetencias a una distancia supra-humana pero físico-temporalmente viable hasta en-

trar en conflicto con otros centros y proclamar su mensaje de inmediación presente: "Venid hacia mí".

Un auténtico *Profeta* de sí mismo que mediante la tecnología consigue que la construcción dinámica de su Ego sea capaz de superar las limitaciones tradicionales del espacio físico de la ciudad y colisione con las esferas de influencia de otros individuos de credo semejante, sin que para ello dependan del gobierno, el azar del encuentro o la difusión telemática y fragmentaria de impactos audiovisuales.

El empoderamiento tecnológico que sufre el *Profeta* tiene a su vez un gran impacto en lo referido al rol que las minorías han tenido en la configuración del tejido social de la ciudad. Como contraposición al estatus del *Flaneur Perverso* y de la *Zorra Topofóbica*, lo cierto es que las aplicaciones estudiadas en esta comunicación, nacidas en un primer momento para servir a esas minorías, se han extendido posteriormente hasta unas mayorías heterosexuales que corren el peligro de volver a constituirse en el totalitarismo propio de una cultura de masas. Si con anterioridad a la era del Profeta el encuentro entre miembros de las minorías había quedado supeditado a situaciones de marginalidad y secretismo, llegándose incluso a construir un interesante código de signos y señales que relacionaban los distintos espacios urbanos a los que dichos individuos acudían, en la actualidad esta situación se ha invertido, de manera que la lectura que el dispositivo móvil proporciona a su usuario consiste en una suerte de Edén en el que todos los individuos geolocalizados que aparecen en su radio de acción comparten potencialmente sus gustos y apetencias.

Un sencillo gesto binómico (gustar o no gustar) sobre una pantalla táctil es lo único que separa a los individuos de un encuentro sexual. El tejido social que se genera a través de estas aplicaciones mantiene un carácter físico y geográfico tradicional, pero genera un filtro social consistente en una personalización extrema de los gustos y apetencias. Si en un primer momento Grindr dio servicio a la comunidad homosexual, y Tinder a la heterosexual, al poco tiempo han comenzado a aparecer otras aplicaciones similares que buscan un grado mayor de segmentación y especialización: 3inder consigue conectar a personas que desean formar tríos, por ejemplo. Otras redes como WAPO y WAPA desarrollan estrategias similares, en el último de los casos con intención de conectar a las lesbianas, cuya condición topofóbica ha promovido que Grindr sea una red fundamentalmente masculina.

La condición de los *anormales* comentada por Foucault a propósito de los dispositivos disciplinarios ha encontrado un espacio social superpuesto al urbano, en el que se constituyen verdaderas microcomunidades auténticamente monotópicas (por contraposición al carácter utópico o heterotópico de ciertos espacios comentados por el filósofo francés), no tanto en lo marital, como en lo identitario: Se ha pasado de la más absoluta minoría a un proceso de selección tecnológico que construye sociedades físico-virtuales en las que todos los individuos son potencialmente similares. Las figuras del *Flaneur Perverso* y de la *Lesbiana Topofóbia* quedan anuladas y solapadas digitalmente con las posiciones tecno-dominantes, en tanto que la neutralidad tecnológica de la geolocalización ya no depende del lugar que ocupen dentro de la ciudad sino de la personalidad (falsa o no) que construimos a través de la interrelación físico-virtual.

La escalada de este tipo de aplicaciones se prevé geométrica, de manera que no es difícil imaginar una situación en la que la promesa de la denominada "*media naranja*" se haga realidad, al menos de manera instantánea y por hiper-especialización tecnoconstruida, pues la información que puede deducirse a partir de nuestra vida en las redes sociales conlleva, indudablemente, a una segmentación cuasi infinita de las búsquedas. El análisis Big Data de nuestro comportamiento online tendrá consecuencias

dramáticas en lo referido a nuestra búsqueda de pareja, toda vez que los algoritmos sean capaces de encontrar vínculos supra geográficos, supra sociales e identitarios en nuestro comportamiento digital cotidiano, redibujando nuestro deambular urbano de acuerdo con una autohomogeneización de un encuentro no ya casual sino, y esto es lo más paradójico de todo, absolutamente predeterminado en su supuesta espontaneidad.

6. LÍNEAS DE FUGA HACIA UNA CARTOGRAFÍA POLÍTICA DEL DESEO

> Sin una gestión del espacio y de la visibilidad del cuerpo en el espacio público no hay subjetivación sexual (Preciado, 2008: s/p).

A partir de una concepción del espacio público como producto social el artículo ha pretendido analizar las diferentes etapas por las que la relación entre el ciudadano, su sexualidad y el uso que hace de la ciudad han pasado a lo largo de la historia. Este análisis ha dado como resultado la aparición de cuatro sujetos que representan otras tantas relaciones diferentes, en las que el rol de la sexualidad del individuo en la ciudad viene aparejado con la construcción social en la que desarrolla su actividad.

Hemos señalado cómo en la última etapa planteada, que está teniendo lugar en la actualidad de la mano de la tecnología de la geolocalización y las aplicaciones de ligoteo o *Hook Up*, las relaciones que se establecen entre los diferentes grupos sexuales ha cambiado radicalmente en cuestión de pocos años. Las anteriores situaciones de marginalidad e invisibilidad han sido suplantadas por la aparición de un plano virtual de relaciones segmentadas, que transforma lo "anormal" en "normal" y lo visible en invisible, al menos a ojos del propio colectivo. El rol del espacio físico y urbano, esencial en la definición de las anteriores etapas, ha pasado a un segundo lugar, cuya importancia está todavía por determinar. La relevancia de este cambio de paradigma en el uso del espacio público de acuerdo con la sexualidad y el empoderamiento tecnológico es de una magnitud tal que este artículo no pretende sino establecer, a modo de conclusiones, una serie de puntos que puedan funcionar como hoja de ruta para futuras investigaciones.

En primer lugar, este empleo perverso de la tecnología de la información pone directamente en crisis todas las técnicas de planificación urbanística del espacio en tanto que técnicas clásicas de normalización y gobernanza de la población, actualmente desarrolladas en las denominadas *Smart Cities*. Por el contrario, el nuevo empleo social de las tecnologías Hook-up promueve ella sola un carácter monotópico del espacio social perfectamente autogobernado por sus propios usuarios. Ya no hay diferencias que normalizar debido al carácter micro que estas adquieren en las redes sociales.

En segundo lugar, el urbanismo Hook-up conlleva también una nueva mutación del espacio público que ha dejado de ser visto como el espacio de la seducción publicitaria de mercancías para pasar a ser reconfigurado como el espacio híbrido de la seducción generada por el establecimiento de relaciones sociales en sí mismas. En la era del capitalismo de servicios lo importante no es producir cosas ni consumirlas, sino establecer relaciones o agenciamientos sexuales.

En tercer lugar, la cartografía sociopolítica de las ciudades se desvincula definitivamente de la condición institucional de sus lugares simbólicos estáticos (ayuntamiento, equipamientos públicos, etc) para empezar a configurarse en función de unas nuevas *cartografías del deseo* basadas en el análisis dinámico del Big Data proveniente del uso de estas aplicaciones. Una cartografía que permitiría un análisis del empoderamiento tecnológico que las nuevas aplicaciones conllevan y que suponen un vuelco en la relación del individuo con los estamentos institucionales,

con la promesa inherente de una tele-sexo-democracia. Todo lo cual implica la necesidad de dar un paso más allá de la normalización y "arquitecturación" del espacio público de la ciudad propia del siglo XVII y el paradigma disciplinar (Foucault, 2006), abriendo procesos participativos complejos y procesuales.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, CHARLES (1996). *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.

BAUDRILLARD, JEAN (1981). *De la seducción.* Madrid: Ediciones Cátedra.

BENJAMIN, WALTER (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.

FOUCAULT, MICHEL (2005a). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.

— (2005b). *Historia de la sexualidad 3. El cuidado de sí*. Madrid: Siglo XXI.

— (2006). *Seguridad, territorio y población: Curso en el Collège de Francia (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GROSZ, E. (1992). "Bodies-Cities" en COLOMINA, B. (ed.), *Sexuality and Space*. New Jersey: Princeton Papers on Architecture.

LEFEBVRE, HENRI (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. New York: Continuum.

MARX, KARL (1999). *El capital I. Crítica de la Economía Política*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

MUMFORD, LEWIS (1938). *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace and Company Inc.

PRECIADO, B. (2008). "Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle" en CORTÉS, J. M. (ed.), *Cartografías Disidentes*. Barcelona: SEACEX.

TAFURI, M. (1972). "Para una crítica de la ideología arquitectónica" en TAFURI, M.; CACCIARI, M. y DAL CO, F. *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.

VIRILIO, PAUL (1984). *L'espace Critique*. Paris: Christian Bourgois Editeur.

— (1994). *The Vision Machine*. Bloomington : Indiana University Press.

— (2006a). *Speed and Politics*. Los Ángeles: Semiotext.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

SECRETARÍA DE ESTADO DE INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN

