Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

NARRATIVAS URBANAS

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

NARRATIVAS URBANAS

VIII JORNADAS INTERNACIONALES ARTE Y CIUDAD

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

NARRATIVAS URBANAS.
VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

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

© De los textos: sus autores

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

Premaquetación y coordinación de textos: Estíbaliz Pérez Asperilla

Maquetación y diseño de portada: Sara Pérez Asensio

ISBN: 978-84-09-07822-6

Depósito Legal: M-42149-2018

Impresión: Discript S.L. Madrid

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 *Distritos Culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos* (Ref. HAR2015-66288-C4-2-P). Plan Nacional de I+D+i, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Proyectos de Excelencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. EN TORNO A LAS NARRATIVAS URBANAS 1
Miguel Ángel Chaves Martín

IMÁGENES, IMAGINARIOS Y MEMORIA URBANA

FOTOESCAPARATES DE LA CIUDAD. ARTE Y COMUNICACIÓN EFÍMERA 9
Juan Miguel Sánchez Vigil

MEMORIA E IDENTIDAD A TRAVÉS DEL PAISAJE LINGÜÍSTICO: EL CASO DE GRANADA.....23
Antonio B.Espinosa-Ramirez / Yael Guilat

MIRADA CRÍTICA E INTERDISCIPLINAR DE UN COMPLEJO ÁMBITO URBANO:
EL CASCO ANTIGUO DE TARRAGONA COMO ESPACIO VIVIDO Y DE MEMORIA 33
Marta Serrano Coll / Albert Beneyto

LA CONTRIBUCIÓN DE LA CARTOGRAFÍA A LA CONSTRUCCIÓN DE
LA IDENTIDAD URBANA: EL CASO DE NUEVA YORK.....47
Ana del Cid Mendoza

COMUNICACIÓN Y REFOTOGRAFÍA COMPARADA.
EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA, EL CASO DE FEZ Y GRANADA.....61
José Muñoz Jiménez

LA CIUDAD DEL LOCO Y EL MUERTO.
GRANADA ANTE LA CONTEMPORANEIDAD.....71
Julen Ibarburu Antón

SEPTIMAZO IMAGINADO. “CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS A TRAVÉS
DE IMAGINARIOS URBANOS EN EL SEPTIMAZO EN BOGOTÁ” 81
Laura Marcela Cardona Tibocha

LA CIUDAD COMO ESCRITURA: LENGUAJE, METÁFORA Y SIGNIFICACIÓN.
DISTINTAS LECTURAS DE LA CIUDAD. 93
Óscar Canalís Hernández

NUEVOS OASIS. LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA RUINA CONTEMPORÁNEA 101
José Manuel García Perera

LA CONSTRUCCIÓN Y TRANSMISIÓN DE LA IDENTIDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS
DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA Y SU REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA
EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS EN LOS AÑOS 80 115
Daniele Vitturini

DE LA PINTURA A LA PALABRA:
EL GRECO, TOLEDO Y NÁPOLES ENLA OBRA DE ANNA MARIA ORTESE.....129
Leonardo Vilei

LA CIUDAD ESTRIDENTISTA 141
Juan Agustín Mancebo Roca

EVOCACIÓN, RECUERDO Y OLVIDO. LA IMAGEN DE ANDALUCÍA
EN LAS PRIMERAS CAMPAÑAS TURÍSTICAS DEL SIGLO XX. 149
Luis Méndez Rodríguez

ATLAS FOTOGRÁFICO DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO 161
Luiz Arthur Leitão Vieira

CIUDAD Y ESTACIÓN PENITENCIAL. DE LAS LUCES DIECIOCHESCAS
A LA SENSUALIDAD ROMÁNTICA. LOS CORTEJOS PROCESIONALES Y SEVILLA
DURANTE LA SEMANA SANTA (1777-1868 173
Rocío Plaza Orellana

LA MONTAÑA DEL PRÍNCIPE PÍO: SU IMAGEN HISTÓRICA Y CONTEMPORÁNEA 185
María Dolores Arroyo Fernández

CULTURA AUDIOVISUAL, CINE Y CIUDAD

LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA CULTURA TELEVISIVA DE LAS CIUDADES
A LAS ÁREAS RURALES: EL TELECLUB EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 60 201
Almudena Muñoz Gallego

"UN MONTÓN DE IMÁGENES ROTAS". ROMA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO 211
Aurora Conde Muñoz

LA CIUDAD COMO TEMPLO DEL SEXO Y LA VIOLENCIA EN LA DÉCADA
DE LOS 70 EN EL CINE AMERICANO 221
Berta Cavilla Navarro

ATRAVESANDO LAS AGUAS LAGUNARES.
EL REGISTRO CINEMATOGRÁFICO DE LA LLEGADA A VENECIA 231
Francisco Antonio García Pérez

COMUNICAR A LA MÚSICA POPULAR URBANA:
ZAZ Y LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE SUS CANCIONES SOBRE PARÍS 241
Mónica Tovar Vicente

LA PLASMACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID
EN LA II REPÚBLICA, LA GUERRA CIVIL Y LA PRIMERA POSGUERRA
COMO HERRAMIENTA IDEOLÓGICA 255
Ricardo Jimeno Aranda

VATICANO, ARTE Y ESPACIO URBANO.
ANÁLISIS DE *THE YOUNG POPE* (2016), DE PAOLO SORRENTINO 267
Elios Mendieta Rodríguez

ENTRE REALIDADES Y CUENTOS. UNA APROXIMACIÓN
A LA PROMOCIÓN DE LA CIUDAD A PARTIR DEL STORYTELLING 281
Livier Olivia Escamilla Gabildo

CIUDAD, NUEVAS TECNOLOGÍAS, REDES SOCIALES Y GESTIÓN CULTURAL

ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN E IDENTIDAD DIGITAL DEL PATRIMONIO ESPAÑOL 291
María Dolores García-Santiago / María Dolores Olvera-Lobo

EL MEDIEVO TECNIFICADO Y EL RENACIMIENTO URBANO: EL CASO DE BARCELONA 301
Margarita Rodríguez Ibánez

CIUDAD, TICS Y PERSPECTIVA DE LA MUJER 313
Angelique Trachana

LABORATORIOS EDITORIALES.
CONTAR LA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA DESDE NUEVAS PLATAFORMAS.....327
David Arredondo Garrido / Marisa Mancilla Abril / Domingo Campillo García

ARTE, CIUDAD Y REALIDAD AUMENTADA: POKEMON GO Y SU IMPACTO EN EL PATRIMONIO.....339
Enrique Meléndez Galán

CIUDAD Y COMUNICACIÓN: PANTALLAS DIGITALES PUBLICITARIAS
EN LA PLAZA DE CALLAO EN MADRID 351
Jennifer García Carrizo

DESMATERIALIZACIÓN, DESCORPOREIZACIÓN E INMATERIALIDAD EN EL SIGLO XX.
EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN ESTÉTICO Y MATERIAL HACIA UN ARTE
QUE UTILIZA EL ESPACIO COMO SITE 361
David Trujillo Ruiz

IMÁGENES, HASHTAGS Y BASE DE DATOS:
LA EXPERIENCIA AUDIOVISUAL DEL TALLER MASP.ETC.BR. 375
Artur Vasconcelos Cordeiro

LA CIUDAD EN UN CLIC.....389
Rocío Villalonga Campos / Lourdes Santamaría Blasco

NUEVOS LUGARES PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA COLECTIVA
RESPONSABLE: EL FESTIVAL AL SUR DEL BARRIO DE EL CARMEN, MURCIA 403
Ignacio López Moreno / Borja Morgado Aguirre

FORMAS ALTERNATIVAS DE GESTIÓN CULTURAL DESDE ABAJO:
¿HACIA UN MODELO NÁPOLES? 417
Marco Rossano

COMUNICAR A TRAVÉS DEL ARTE Y EL DISEÑO: EL CASO DE LAVAPIÉS 425
Laura González-Díez / María Tabuenca Bengoa / Belén Puebla Martínez

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS EN LA CIUDAD DE VALENCIA.....435
Bàrbara Martínez Biot

LA LETRA PROTAGONISTA, REAL Y AUSENTE, DE LA CIUDAD 445
Jesús Del Hoyo Arjona / Cristina Simon Pascual / Cristina Flórez Baquero

EL CARMEN: MAPA COLABORATIVO DEL TEJIDO SOCIAL INTERCULTURAL.....459
Verónica Perales Blanco / María Abellán Hernández

LA CIUDAD EN TRASLACIÓN.
EL FOTOLIBRO COMO SEGUNDO CONTENEDOR DEL ESPACIO FÍSICO 469
Seber Ugarte / Verónica Miguez

CIUDAD, ARTISTAS, INSTITUCIONES, ARTE PÚBLICO Y ESPACIO SOCIAL

ARTE 'PRÊT-À-PORTER': EL MECENAZGO CHIC 477
Ascensión Hernández Martínez

SQUATS ARTÍSTICOS EN *SEINE SAINT-DENIS* COMO FACTORES DE DISTRITO CULTURAL 489
Pilar Aumente Rivas

UNA OPORTUNIDAD: PERSONAS EN REHABILITACIÓN POR DROGODEPENDENCIAS Y JÓVENES CON DISCAPACIDAD INTELECTURAL EN RIESGO DE EXCLUSIÓN SOCIAL. CONECTACTO EL ARTE A LA VIDA. 501
Belén Blesa Aledo / Cecilia Mateo Sánchez

POÉTICAS EXPERIMENTALES EN EL CONTEXTO URBANO....511
Pilar Rosado Rodrigo / Mar Redondo Arolas / Eva Figueras Ferrer

JOSÉ DUARTE, EL ARTISTA VALIENTE 523
Sonia D'Agosto Forteza

MANINI PINTOR EN EL *CHALET BIESTER* DE SINTRA 529
Iván Moure Pazos

EL GUERRERO DE GOSLAR EN SANTA CRUZ DE TENERIFE: LA RELACIÓN PENROSE –WESTERDAHL COMO ORIGEN DE LA DONACIÓN DE HENRY MOORE 537
Ángeles Alemán Gómez

INTENCIONES, PROCESOS, CONSECUENCIAS EN LA CREACIÓN DE ÁREAS CULTURALES URBANAS. DE LOS MUSEOS ILUSTRADOS EUROPEOS AL COMPLEJO ICÓNICO DEL EUR_ROMA 545
Elena Merino Gómez, Fernando Moral Andrés, Alexandra Delgado Jiménez

AURIGAS EN LA CIUDAD: EL CASO DEL AURIGA DE DELFOS COMO SÍMBOLO MASCULINO HOMOERÓTICO EN EL SIGLO XX....557
Carlos Treviño Avellaneda

ÁNGEL FERRANT Y LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN MADRID: 1934-1954 569
Ignacio Asenjo Fernández

ARTE COLECTIVO Y POLÍTICA EN PERSPECTIVA URBANA 583
Jorge Bassani

ENTRE EL ACTO Y LA EXPERIENCIA: "EL ARTE" EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICO-VISUALES LOCALIZADAS EN LAS PERIFERIAS URBANAS DEL GRAN BUENOS AIRES, ARGENTINA 597
María Florencia Blanco Esmoris

LAS COLECCIONES PÚBLICAS EN LA ROMA ANTIGUA 609
Marta Carrasco Ferrer

MURALISMO Y "PIXAÇAO" EN LA CIUDAD DE SÃO PAULO: NUEVAS PERSPECTIVAS Y ANÁLISIS DE LAS INSCRIPCIONES VISUALES URBANAS....621
Vivian Ap. Blaso S.S. César / Renan Brienza Simões / Vinicius Attie Buainain Georges

UNA LECTURA DE LA MASCARADA DE BERLÍN, JOHN HEJDUK....633
Carlos Barberá Pastor / Francisco Llinares Martí

CIUDAD, DANZA Y RECONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO 643
José Ignacio Lorente Bilbao

4 KM/H. LA VELOCIDAD DEL PENSAMIENTO....655
Laura Apolonio / Mar Garrido-Román / Fernanda García Gil

ARQUITECTURAS DEL TRÁNSITO. POÉTICAS DEL ESPACIO URBANO CONTEMPORÁNEO EN TRES PROYECTOS DE LA ESCULTURA TERESA ESTEBAN....667
Lucía Cotarelo Esteban

EL USO DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO EN LOS LÍMITES ENTRE LA CIUDAD Y LA INSTITUCIÓN DEL ARTE: EL CASO DEL PROYECTO BAR LAS DIVAS, DE HECTOR ZAMORA.....679
Maria Helena Cavalheiro

LA CÁRCEL MODELO DE BARCELONA. ARTE Y MEMORIA EN EL ESPACIO PÚBLICO 689
Núria Ricart Ulldemolins

¿DE QUÉ TIEMPO ES ESTE LUGAR? ¿DE QUÉ LUGAR ES ESTE TIEMPO? MONUMENTOS EN MOVIMIENTO: ARTE PÚBLICO Y TRANSFORMACIÓN POLÍTICA EN PALESTINA 701
Octavi Rofes Baron

NAOSHIMA, LA ISLA JAPONESA DE LAS CALABAZAS GIGANTES. LA REGENERACIÓN DEL TERRITORIO A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO 711
Olga Kolotouchkina

DOMINGOS DE BAILE: DE LOS ORÍGENES A LA DESAPARICIÓN DE UN ESPACIO DE SOCIABILIDAD EN LOS PUEBLOS DE LA SIERRA DE GUADARRAMA 719
Miguel Ángel Soto Caba

COMUNICACIÓN DE LA CIUDAD PORTUARIA A LOS CRUCERISTAS: CONVICIENCIA, SOSTENIBILIDAD Y TURISMOFOBIA.....731
Juan Manuel Salmerón Núñez / Rafael García Sánchez

CIUDAD, PATRIMONIO Y PAISAJE URBANO

SUMERGIRSE EN LA MODERNIDAD: LA LLEGADA A LA METRÓPOLIS COMO RITO INICIÁTICO.....743
Juan Calatrava

LA DIMENSIÓN TERRITORIAL, URBANA Y ANTROPOLÓGICA DE LAS TORRES DE LA ALHAMBRA 761
Agustín Gor Gómez

UN PARQUE ENCICLOPÉDICO LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO: EL PARQUE DEL PASATIEMPO.....775
Carlota González Míguez

LA PÉRDIDA DE UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA. LA ESPECULACIÓN Y EL DERRIBO Y SUSTITUCIÓN DE LOS HOTELES DE LA BURGUERSÍA EN ARAGÓN.....787
Isabel Yeste Navarro

¿PATRIMONIO VERDE? EL PARQUE URBANO, UNA CUESTIÓN PATRIMONIAL.....801
Laura Ruiz Cantera

ORNATO VEGETAL EN LA CIUDAD DE SEGOVIA (MEDIADOS DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX) 815
María Gloria Sanz Sanjosé

DIMENSIÓN SOCIAL Y TERRITORIAL DE LAS MURALLAS DE ÁVILA: LECTURAS DESDE LA ICONOGRAFÍA 825
Adela Acitores Suz / Pedro Iglesias Picazo

ÁRABES EN CHILE: EXPRESIONES ARQUITECTÓNICAS Y MONUMENTALES EN SANTIAGO.....835
Jorge Roberto Miholovic Suárez / Rosa Isabel Martínez Lillo

MOVILIDAD URBANA Y FABRIL EN EL BARRIO DEL ENCINO.
UNA MIRADA DESDE EL PAISAJE URBANO HISTÓRICO 847
Alejandro Acosta Collazo

CALLE PILOTO. ESTRATEGIAS DE VISUALIZACIÓN PARA UNA INTERVENCIÓN URBANA 857
Inés de Rivera Marinel.lo / Daniel Lorenzo Almeida / Núria Salvadó Aragonès

MUSEUMSINSEL BERLÍN: LA RENOVACIÓN DE UN PAISAJE CULTURAL URBANO 863
José de Coca Leicher / Ángeles Layuno Rosas

EL PROCESO CREATIVO DE LA CASA-PALACIO DEL PUMAREJO DE SEVILLA:
UNA RECONQUISTA DE LA CIUDAD DESDE LA AUTOGESTIÓN Y LA "CUIDADANÍA" 879
María Barrero Rescalvo

DE LAS CHABOLAS DEL POZO DEL TÍO RAIMUNDO A LAS "DOMINGUERAS" DE ENTREVÍAS 889
María del Puig Guillem González-Blanch

MIRADAS AL PAISAJE DE GRANADA: LA ARQUITECTURA
PARA LA CONTEMPLACIÓN EN LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE 899
Marta Rodríguez Iturriaga

PROCESOS COLABORATIVOS EN PATRIMONIO INDUSTRIAL 913
Raquel Ramiro Mansilla

WHARVES & WAREHOUSES: ARTE Y OBSOLESCENCIA 925
Estíbaliz Pérez Asperilla

ASPECTOS DE LA RELACIÓN ARTE, NATURALEZA Y PAISAJE
EN LA CONTEMPORANEIDAD 937
Sylvia Furegatti

PROYECTO Y FORMA URBANA. DINÁMICAS ARQUITECTÓNICAS CONTEMPORÁNEAS

LA RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX:
MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN 949
Franz Graf

NOTAS SOBRE LA REGENERACIÓN URBANA DE BARCELONA A TRAVÉS DE
SUS REVISTAS ESPECIALIZADAS: 1970-1992. EL CASO DE *2C CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD* (1972-1985) 961
Alejandro Valdivieso

LA ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO DE ENCUADRE:
ACTITUDES CONTEMPLATIVAS NACIDAS EN LA MODERNIDAD 973
Emilio Cachorro Fernández

REFLEJOS URBANOS 983
Ricardo Hernández Soriano

EL RIJKSMUSEUM: REHABILITACIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL
TERRITORIO, SOCIEDAD Y CULTURA DE LA CIUDAD DE ÁMSTERDAM 993
Aurora Fernández Rodríguez

DESAFÍO DE LAS CIUDADES SOSTENIBLES PLANEADAS: IDEAL X CAPITAL 1005
Bianca dos Santos Magalhães / Adriana Soares De Schueler

LAS POLÍTICAS DE LA VIVIENDA SOCIAL EN GUADALAJARA, MÉXICO
LAS FORMAS DE LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA 1017
Juan López García

CIUDAD EXTRAÑADA. UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA
PARA PENSAR LAS NUEVAS MOVILIDADES URBANAS 1027
Lucía de Abrantes

LA CIUDAD COMO ESTRUCTURA SOCIAL. EL NUEVO SOPORTE DE LA VIVIENDA 1041
María del Carmen Martínez-Quesada

UN IDEAL CONSTRUIBLE. LOS DIBUJOS DE TONY GARNIER
PARA "UNE CITÉ INDUSTRIELLE" 1055
Ángel Martínez Díaz / María José Muñoz De Pablo

LAS ESCUELAS MUNICIPALES DE INSTRUCCIÓN PRIMARIA DE FLORENCIA (1865-1918) 1069
Mónica Vázquez Astorga

EL ARQUITECTO PEDRO FALQUÉS Y SUS PROYECTOS DE PLAZA CATALUÑA;
UN EPISODIO DECISIVO DE LA CONFIGURACIÓN DEL NUEVO CENTRO URBANO
DE BARCELONA (1886-1903) 1083
Joan Molet Petit

EL JARDÍN HISTÓRICO COMO ESPACIO PÚBLICO EN EL CONTEXTO
URBANO DE LA CIUDAD DE SEVILLA 1097
Mercedes Molina-Liñán

EQUIPAMIENTOS CULTURALES PARA LA REGENERACIÓN DEL FRENTE
MARÍTIMO CANTÁBRICO: LOS AUDITORIOS DE SANTANDER Y SAN SEBASTIÁN 1107
María del Carmen Bermejo Lorenzo

JARDÍN: ALGO MÁS QUE ARQUITECTURA EN LA CIUDAD 1121
Irene Laviña Pérez

"ENTRE CIUDADES", UN ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN DE LOS PAISAJES
CULTURALES. BARCELONA COMO MODELO DE CIUDAD-PUERTO
EN COMPARACIÓN CON ALICANTE 1135
Teresa-M. Sala García / Pablo Sánchez Izquierdo

INTRODUCCIÓN.
EN TORNO A LAS NARRATIVAS URBANAS

Miguel Ángel Chaves Martín
Universidad Complutense de Madrid - Director VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad

Cada habitante de Eudossia confronta con el orden
inmóvil de la alfombra una imagen suya de la ciudad,
una angustia suya, y cada uno puede encontrar
escondida entre los arabescos una respuesta, el relato
de su vida, las vueltas del destino.

(Italo Calvino. Las ciudades invisibles, 1972)

Once años y ocho convocatorias han transcurrido ya desde la primera edición de las Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, y lo celebramos con una nueva publicación y con la satisfacción por la consolidación del objetivo que siempre nos habíamos marcado: crear 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. La intensidad con la que actualmente se vive el fenómeno urbano hace imprescindible una reflexión profunda sobre lo que la ciudad es, así como sobre los cambios de sentido que se han ido produciendo y se siguen operando en estos momentos en las distintas relaciones entre los factores que tejen el ámbito de lo urbano. Todo ello nos sigue estimulando 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.

Con esa intención se desarrollaron, durante los días 22, 23 y 24 de noviembre de 2017, las sesiones de las VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, convirtiendo una vez más a la ciudad en el foco de atención de la necesaria mirada interdisciplinar con la que siempre hemos querido plantear este evento. Se mantuvo la estructura que marcó desde el inicio los tres grandes bloques temáticos que dieron título a cada una de las sesiones: "Comunicación y Ciudad", "Ciudad y Artes Visuales", "Arquitectura, Patrimonio y Ciudad", volviendo a incidir en la transversalidad de estas miradas cruzadas que plantean lo urbano como el ámbito en el que se vienen desarrollando 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.

Hemos querido poner de manifiesto también la transversalidad de planteamientos que desde las diferentes sesiones de trabajo establecen un hilo conductor que impide crear compartimentos estancos y termina relacionando la comunicación, las artes visuales, la arquitectura y el patrimonio en el ámbito de lo urbano desde la gestión a los imaginarios, desde el arte público a las instituciones, desde el paisaje histórico urbano a las dinámicas proyectuales contem-

poráneas, buscando la imbricación de ponencias y comunicaciones más allá de la sesión en la se plantearon, y que creemos queda bien reflejado en los seis grandes bloques temáticos que organizan esta publicación:

- Imágenes, imaginarios y memoria urbana
- Cultura audiovisual, cine y ciudad
- Ciudad, nuevas tecnologías, redes sociales y gestión cultural
- Ciudad, artistas, instituciones, arte público y espacio social
- Ciudad, patrimonio y paisaje urbano
- Proyecto y forma urbana. Dinámicas arquitectónicas contemporáneas

Dentro de esos epígrafes, y debatido en las mesas redondas, quisimos en esta ocasión también incidir en un tema de especial interés para nuestro grupo de investigación sobre el que venimos trabajando en coordinación con otros grupos dentro de un proyecto de investigación de excelencia (I+D) sobre Distritos Culturales como nuevos polos de regeneración urbana a través de la cultura, poniendo de manifiesto una parte significativa de los resultados de la investigación desde los diferentes enfoques y temas trabajados. La presencia de artistas como agentes dinamizadores y el impacto de sus acciones colaborativas; el arte público, especialmente la pintura mural, como catalizador de proyectos de regeneración urbana; la presencia de establecimientos artísticos, museos, instituciones culturales, cafés, academias, etc.; así como el ámbito de las imágenes y los imaginarios urbanos que comunican y construyen la imagen y la marca de un distrito cultural, hay sido los ejes fundamentales sobre los que se ha vertebrado la investigación. El objetivo era mostrar el avance de la investigación en el análisis interdisciplinar de los distritos culturales en el proceso de configuración de la ciudad contemporánea, atendiendo a su especificidad como lugares de "alto nivel cultural" siguiendo la terminología de Lazzeretti, referida a aquellos lugares artísticos y culturales en los que un conjunto de actores económicos, no económicos e institucionales deciden utilizar algunos de los recursos compartidos (artísticos, culturales, sociales, medioambientales) con objeto de desarrollar un proyecto común atendiendo tanto a factores creativos como productivos. Los Distritos delimitan claramente un área de usos múltiples en la ciudad, en la que una alta concentración de servicios culturales sirve de reclamo para el desarrollo de otras actividades, siendo protagonistas de la revitalización de espacios urbanos y configurándose en catalizadores del sistema del arte contemporáneo, mediante la presencia de artistas, talleres, estudios, arte público, museos, galerías de arte, academias y otras instituciones culturales.

Volviendo a la ciudad, entendida 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", como afirmaba Giulio Carlo Argan, nos obliga a mirar la ciudad desde la transversalidad de cuantas miradas se cruzan en su análisis y comprensión. En este complejo entramado cultural que es la ciudad, y especialmente la ciudad contemporánea, el papel de los creadores, de los artistas, ha sido una referencia continua e inestimable para entender las distintas concepciones de lo moderno, a la vez que se han dejado estimular por ella hasta hacerla generadora de sus visiones, de sus anhelos, y también de sus rechazos. 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. El resultado es, por tanto, un proceso más amplio y complejo de construcción de la imagen urbana, tanto en su configuración inicial como en su posterior

desarrollo, transformación y uso, con destrucciones, renovaciones, cambios morfológicos y creación de nuevos iconos y valores patrimoniales que se configuran como marco estratégico de la revitalización urbana.

Esta forma de entender 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, en palabras de Martín Barbero, al reconocimiento de lo comunicacional y, por extensión, a la cada vez más necesaria interdisciplinariedad de los estudios culturales urbanos. En ese sentido, García Canclini entiende estos espacios sociales desde su construcción simbólica, cargada de recursos expresivos y comunicativos, una noción de ciudad comunicacional en la que

> (...) los circuitos mediáticos adquieren más peso que los tradicionales lugares en la transmisión de informaciones e imaginarios sobre la vida urbana, y en algunos casos ofrecen nuevas modalidades de encuentro y reconocimiento (García Canclini, 1999: 171).

Ya a principios del siglo XX George Simmel veía en los estímulos de la metrópoli, en la "vida nerviosa y la creciente intensidad intelectual de la gran ciudad" el principal argumento para estudiar al individuo en su dimensión social analizando sus transformaciones aparejadas a la vida urbana. Su alumno Robert Park insistía en 1925 en la importancia del "estado mental" (la "vida del espíritu" simmeliana) para entender la ciudad más allá de su dimensión física:

> La ciudad es más bien un estado mental (*state of mind*), un cuerpo de costumbres y tradiciones, y la organización de actitudes y sentimientos inherentes a estas costumbres y transmitidas dentro de esta tradición. La ciudad no es, en otras palabras, simplemente un mecanismo físico y una construcción artificial. Está vinculada a los procesos de las personas que la componen, es un producto de la naturaleza y particularmente de la naturaleza humana (Park, 1925: 1, citado por Aguilar, 2001: 9).

Esta forma de entender la cultura urbana, alejada de las meras cuestiones técnicas, y enfocada hacia un planteamiento histórico y cultural preocupado sobre todo por las relaciones espacio/tiempo, ciudad/ambiente, se concreta en 1938 en la obra de Lewis Mumford *La cultura de las ciudades*, definiendo éstas como la obra de arte más grande creada por el hombre. Desde la interdisciplinariedad que le inculcara su maestro Patrick Geddes, la visión de la ciudad en Mumford abarca tanto la sociología como la historia, la filosofía y la arquitectura, la tecnología, la economía, el urbanismo..., en un planteamiento renovador y arriesgado que pasadas las décadas recobra nuevo protagonismo.

> La ciudad constituye un hecho de la naturaleza, lo mismo que una cueva o un hormiguero. Mas también es una obra de arte consciente, y contiene, dentro de su armazón comunal, muchas formas de arte más simples y más personales. La mente adquiere forma en la ciudad y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente. El espacio, lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios. Al elegir los planos horizontales y los picos verticales, al utilizar o rechazar un lugar natural, la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de la existencia. La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes disposiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano. La ciudad es de utilidad física para la vida colectiva y un símbolo para aquellos movimientos colectivos que aparecen en circunstancias favorables. Junto con el idioma, es la obra de arte más grande del hombre (Mumford, 1938: 8).

Cuando el espacio físico se convierte en un lugar antropológico, la ciudad se carga de relatos; de sensaciones y percepciones de quienes los usan y los transitan; de individuos convertidos en seres sociales que interactúan con el espacio urbano caracterizándolo, reconociéndose en él y creando sus propios imaginarios y símbolos con los que construyen los nuevos mapas mentales del territorio. Kevin Lynch hablaba del lugar en su doble dimensión física y social, identificando elementos relevantes en su morfología urbana que marcan puntos de referencia que permiten la identificación de lugares, la orientación en el espacio y la configuración simbólica del espacio habitado.

> Mirar la ciudad es un ejercicio relativamente vago hasta que la ciudad puede ser significada y narrada, que es lo mismo que decir percibida. (...) La ciudad es entendida hoy por muchos como un crisol de relatos, como un conjunto de fondos (decorados) donde se han desarrollado y se desarrollan acciones sociales que se pueden contar (Seguí, 2006: 2-3).

No hay una única manera de contar la ciudad, de experimentarla, de sentirla. En el discurso, en la forma en que se relata un acontecimiento, en el manejo de los tiempos y el espacio, plasmando sus valores o defectos, se está construyendo una simultaneidad de visiones que caracterizan el relato de la ciudad y sus señas de identidad, sus imágenes y sus imaginarios. Paul Ricoeur afirmaba que "el tiempo se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal" (Ricoeur, 1995: 113). El relato está presente en todo y transciende los objetos y los espacios. Presentan historias y también las construyen creando nuevos imaginarios. Narrativas que pasan así a engrosar la memoria colectiva y la percepción del lugar.

> El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, el cuento, la fábula, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además de estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta (Barthes, 1970: 9).

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. Destacar la buena disposición que siempre han tenido hacia nuestra propuesta, su constante apoyo, colaboración e implicación directa, tanto en la inauguración como en las diferentes sesiones de las Jornadas, a la Facultad de Ciencias de la Información que nos acogió, al Director del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación, Ubaldo Cuesta, al Jefe del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC, Miguel Cabañas, y al profesor de investigación del mismo Departamento, Wifredo Rincón. El éxito de los resultados es consecuencia directa de la calidad de los investigadores, enriqueciendo el debate y las diferentes mesas de trabajo con la presentación de 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 de trabajo 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 Estíbaliz Pérez Asperilla, Jennifer García Carrizo y Sara Pérez Asensio. A todos, mi más sincero agradecimiento

por seguir creyendo en la oportunidad y necesidad de un proyecto que se consolida año tras año, y con la esperanza de que este viaje hacia nuestra Ítaca particular, hacia la ciudad que cada uno llevamos dentro, tatuada en nuestra piel o cargada en nuestra maleta de viaje como las ciudades invisibles de Italo Calvino, sea, como aventuraba Kavafis, un largo viaje cargado de experiencias y conocimientos antes de llegar a destino.

REFERENCIAS

Aceves, F. J. (1994): "La ciudad y la comunicación. Apuntes de un encuentro con los urbanistas". *Anuario de Investigación de la Comunicación*, CONEICC I, México, pp. 129-146.

Aguilar Díaz, Miguel Ángel (2001): *Narrativas urbanas y sentido del lugar*. UAM, México.

Argan, Giulio Carlo (1984): *Historia del Arte como historia de la ciudad*. Laia, Barcelona.

Barthes,Roland (1970). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Tiempo Contemporáneo, Argentina.

Berg, Edgardo H. (2009): "Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo". *Espéculo, revista de estudios literarios*, UCM, nº 42.

García Canclini, N. (1999): *La globalización imaginada*. Paidos, México.

Lynch, Kevin (2015): *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 3ª ed.

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

Mumford, Lewis (2018): *La cultura de las ciudades* [1938]. Pepitas de Calabaza, Logroño.

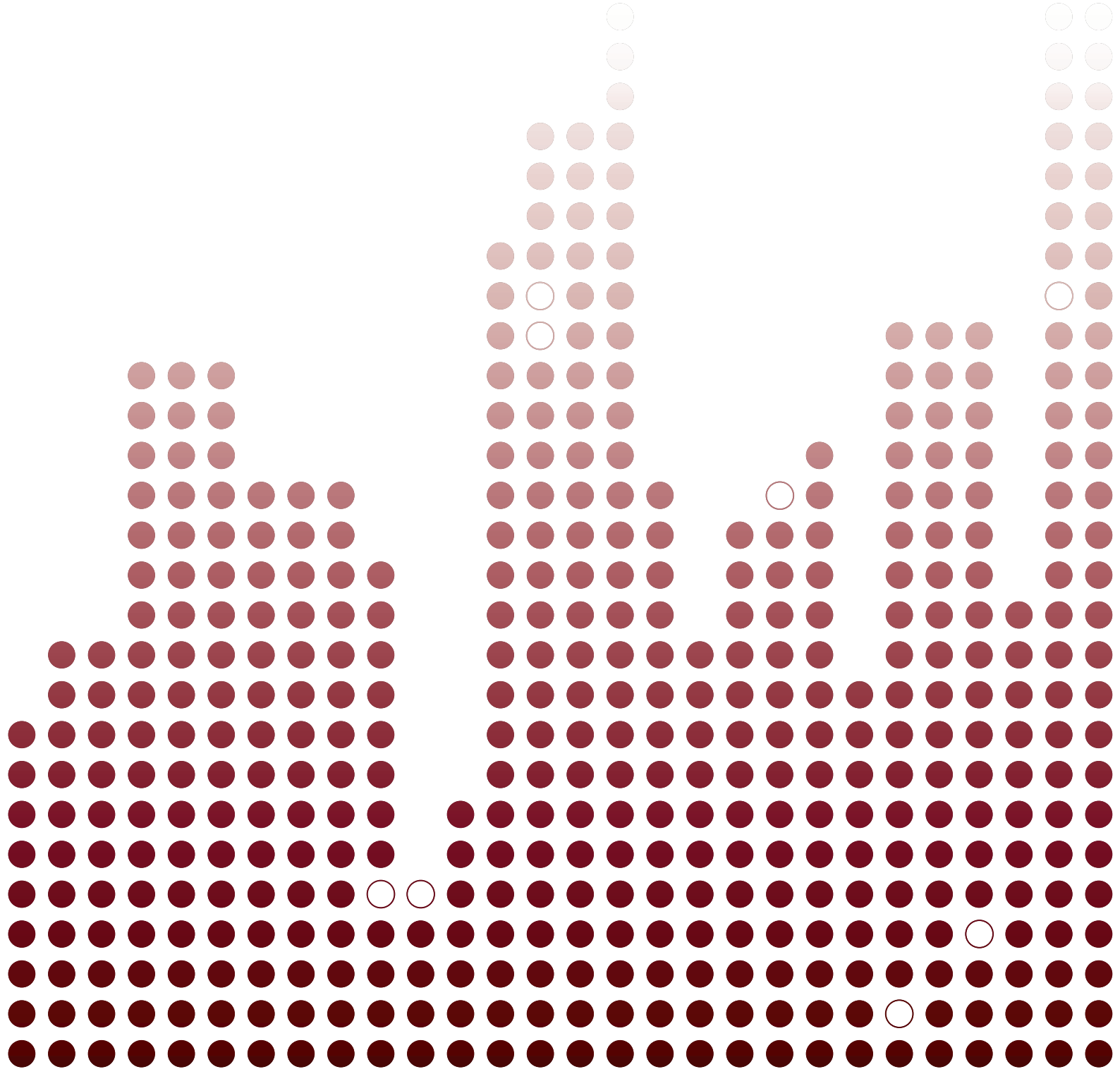
Park, Robert R. (1984): *The city: suggestions for the investigation of human behaviour in the urban enviroment* [1925]. Chicago, University Press, reed. 1984.

Ricoeur, Paul (1995): *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, México.

Seguí de la Riva, F. Javier (2006): *Arquitectura y Narración*. ETSAM, UPM, Madrid.

Simmel, Georg (1986): "Las grandes urbes y la vida del espíritu" [1903], dentro de *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, págs. 247 y ss.

IMÁGENES, IMAGINARIOS Y MEMORIA URBANA



FOTOESCAPARATES DE LA CIUDAD. ARTE Y COMUNICACIÓN EFÍMERA

Juan Miguel Sánchez Vigil
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Cuando todos los temas de la vida
están en los escaparates de las tiendas
es que la vida carece de ánimo espiritual.

Ramón Gómez de la Serna
"Observaciones", *El Sol*, 11 de enero de 1931.

El Diccionario de la Academia define el escaparate como "Espacio exterior de las tiendas, cerrado con cristales, donde se exponen las mercancías" (Real Academia Española, 2017). Sin embargo, no hay referencia a lo expuesto, a los objetos, a esa amalgama de cosas necesarias e innecesarias para subsistir: comida, ropa, libros, muñecos, bisutería... Tampoco se dice nada de la manera de mostrarlos en ese espacio: la estética, la forma de presentarlos, el modo de comunicar con lo efímero.

Los escaparates no son solo espacios sino también contenidos que responden a una narración y/o representación creativa. Los escaparates son un símbolo de la vida, un abecedario del que surgen greguerías (sentencias, observaciones). Representan a la sociedad en sus clases, las formas de ser y estar, los deseos, las ilusiones, los sueños. Los escaparates son creaciones artísticas efímeras. Originales, modernos, vanguardistas, absurdos, críticos, condescendientes, provocativos, tópicos, tradicionales. Los escaparates son arte y comunicación en la ciudad.

Una vez leído el estudio "Una breve historia del escaparate madrileño moderno" de Huergo Cardoso (2013), vinculado a las vanguardias y a la visión del cambio en el periodo de entreguerras, me atrevo a elaborador pseudogreguerías fotográficas a modo de diccionario, siguiendo la estructura alfabética (A-Z) y con permiso de Ramón Gómez de la Serna.

Fotoescaparates de la ciudad tiene como objeto mostrar una selección de imágenes captadas en distintos momentos para dejar constancia de lo que ya no existe, y que durante un tiempo fue expuesto con la intención de mostrar, luego también comunicar, una realidad determinada. Se trata de un conjunto de fotografías cuyo significado responde a la visión personal del autor, que actúa en este caso como un mirón entre la masa. Estas representaciones efímeras, *performances* que fueron cuando estaban vivas, persistirán a través de la imagen.



ALIMENTACIÓN

En la variedad está el gusto. En los campos de refugiados los brazos se extienden para suplicar el maná de los cielos o de los aviones que sobrevuelan los escombros. Comer en esos territorios no es sinónimo de alimento sino de supervivencia. La balanza se desequilibra también en esto. En los concursos de televisión los cocineros son ahora eminencias o genios. Los platos minimalistas, o de bocado exquisito, se adornan con hojas de perejil o hilos de caramelo, y se busca premiar al paladar con sabores recreados. Mientras tanto, los brazos vuelven a extenderse para suplicar un cuenco de arroz o algo de pan. En este escaparate de mantecados, rosquillas, dulces y bebidas se amontonan los deseos de los refugiados a los que un puñado de arroz les permite pasar el día. Nada es verdad ni es mentira, todo es según el valor que se le de a la comida.

ANOREXIA



En la variedad está el gusto. En los campos de refugiados los brazos se extienden para suplicar el maná de los cielos o de los aviones que sobrevuelan los escombros. Comer en esos territorios no es sinónimo de alimento sino de supervivencia. La balanza se desequilibra también en esto. En los concursos de televisión los cocineros son ahora eminencias o genios. Los platos minimalistas, o de bocado exquisito, se adornan con hojas de perejil o hilos de caramelo, y se busca premiar al paladar con sabores recreados. Mientras tanto, los brazos vuelven a extenderse para suplicar un cuenco de arroz o algo de pan. En este escaparate de mantecados, rosquillas, dulces y bebidas se amontonan los deseos de los refugiados a los que un puñado de arroz les permite pasar el día. Nada es verdad ni es mentira, todo es según el valor que se le de a la comida.



ÁTICO

Desde las alturas todo se relativiza. Los astronautas dicen que desde el espacio las fronteras de los países no se advierten, tan solo los mares azules, las nubes blancas como pinceladas o los marrones y verdes de la tierra castigada. Deberíamos vivir en países aticados para romper las fronteras, para desdibujar los límites. Vistas así las cosas, desde lejos y con los ojos de pájaro, los discursos nacionalistas, los agentes parcelarios, los visionarios se quedarían sin argumentos con los que engañar a las masas. Sin embargo, por más que nos esforcemos, nuestra visión no será escuchada y se confundirá la verdad con la mentira. Los discursos radicales, incluidos los nacionalistas, más bien parecen los monólogos de la vagina o de un reflejo en el escaparate.

BODEGÓN



El mundo se compone de fragmentos, de instantes, de detalles, de intrahistorias. No es posible contemplarlo en su conjunto, como tampoco fue posible la torre de babel. El mundo, nuestro mundo, son objetos que acumulamos como fetiches, trastos inútiles, restos del pasado o del presente que al morir se abandonan en el bosque enmarañado como el de este escaparate, para que cuando alguien los encuentre vuelvan a ser tesoros. Todos estos objetos, procedentes de cajones o de vitrinas, de contenedores o basureros, son las prótesis de nuestra existencia, artilugios o cacharros en los que nos apoyamos o nos escondemos, y con ellos se compone el inmenso bodegón de la vida.



CAFÉ

En el café comienza la otra vida, la irreal, quizá la verdadera. Antes blanco sobre negro en cuartillas y cuadernos, ahora bits y bytes en tabletas o celulares de irrealidad virtual. Antes palabras de tertulia, emocionadas, críticas o adulatorias, y ahora conversaciones solitarias de teléfono móvil. En el café brotan los versos y se detienen los tiempos a precio de saldo. Al igual que las modas, los cafés se van y se vienen, se cierran y se abren, o viceversa, pero siempre hay un extraño personaje, solitario, misterioso, que ocupa un rincón alejado para que su vida comience cada día sorbo a sorbo. Sólo, con leche, cortado, americano, con azúcar o sacarina, o sin edulcorantes, para no olvidar que los tiempos a veces son amargos.

CERVANTES



La gastronomía del Quijote como reclamo turístico. He aquí otro ejemplo del ingenio o de la estupidez, según se haga la lectura. Los zarajos, los entresijos o las gallinejas de los pastores, hambre de ayer, convertidos en exquisito bocado, las migas, las harinas de almorta, y los cocidos de retal pagados a precio de oro por la sofisticación de la parafernalia. El Quijote sirve para todo: el turismo, la gastronomía, la autoayuda, la psicología, el derecho, la política, el honor, incluso para disfrutar con su lectura. Cabalgan los héroes de Cervantes, don Alonso y Sancho, en el contraluz de un paisaje improvisado, a la espera de que anochezca para encontrar cualquier mesón donde tomar un caldo o una sopa caliente por dos euros, con tropezones de pan duro, tocino fresco y un par de dientes de ajo.



CLUB

La venta de los cuerpos, su alquiler, es el mayor de los negocios. Esta carne no figura entre los nombres al uso: añojo, falda, babilla, solomillo, lomo. Los precios difieren según el lugar, el modelo de explotación y la procedencia de las carnes, porque en este asunto no hay ideología ni pensamientos enfrentados: piernas nigerianas, chuletas rumanas, pechugas subsaharianas, muslos orientales, alitas albanesas, ternera infantil. En todas las ciudades hay clubes que son los escaparates de la hipocresía, lugares apartados en las carreteras con luminosos reclamos donde las mujeres, a veces niñas, se alquilan más allá de su voluntad. Y en la puerta los coches de marca junto a las furgonetas de los obreros, porque en este caso no hay división en las clases sociales.



CONCIENCIA

El cristal rayado del escaparate es como la conciencia herida. La huella se hunde en el vidrio hasta perforarlo y la hendidura causa muescas irreparables. Todo se desvirtúa entonces, todo pierde el sentido y se oscurece como cuando el agua se enturbia. La memoria se confunde y las gentes que conocimos recorren el espacio como en un bucle. A veces, las imágenes de nuestras vivencias no encuentran su destino en la cabeza, y las escenas van y vienen como si buscaran un final diferente al que tuvieron en su momento. Alguien dijo que las buenas o malas conciencias coincidían con los finales de las películas, porque cuando la historia no termina bien no dejamos de darle vueltas y el cristal entonces se raya.



COPLA

Fue femenina hasta que la cantó Carlos Cano. Fue mujer de mantilla y peineta, dama de abanico en mano en las pinturas de Goya, hasta que me detuve a escuchar sus letras desgarradoras, hirientes, tristes como fados, o descubridoras de dobles vidas oscuras. Escaparate de saeta, de Semana Santa, de fiesta religiosa donde la carne era pecado, bajo una arquitectura moderna de cristales y hormigones. Encajes que configuran escenarios de posguerra con voces de Concha Piquer o de Miguel de Molina. Abanicos románticos para lenguajes de amor, un teatro donde hace tiempo que se bajó el telón y que de vez en cuando se desempolva para advertirnos de que cualquier tiempo pasado siempre fue peor, aunque lo disfrazaran con mantillas y peinetas.

CRUCIFIXIÓN



También la religión se vende en escaparates, como la ropa o el vino, como los libros o el pescado, como los coches o los apartamentos, como los teléfonos móviles o simplemente como los regalos. Envuelta en platas de orfebre o en bisutería de imitación, en baños de oro o de cobre, en platinos o diamantes. La oferta es rica: custodias, relieves, copones, candelabros, velones, estelas con bordados, casullas de seda y organdí, relicarios...El brillo deslumbra, desconcierta, contradice la entrega de quien incluso muere por tender la mano en esos mundos de Dios. Y en la ironía del escaparate, el Cristo crucificado contempla a su Iglesia con resignación. Desnudo, escuálido, en un contraste que sonroja o produce morbo. Un Cristo que en este escaparate también se vende para su exhibición.



DESFILE

Al caminar nos mostramos. Cada cual elige la piel con la que exponerse. Trajes grises, gominas, sandalias o botas, abrigos de piel o gabardinas. La vida es una representación efímera que se diluye con la edad. Del rosa al amarillo, de la parafernalia a la ropa común que a nadie importa. Trajes de día y de noche, un muestrario por el que nos etiquetan y que casi siempre confunde. En las celebraciones es el vestido el que nos distingue y el desfile permanente el que nos afianza. En este desfile de escaparate no hay otra cosa que monotonía, y en ciertas prendas se vislumbra el final, con un montaje consuetudinario o de costumbre, los disfraces de estar por casa con los precios incluidos, esa ropa neutra que nos recuerda la habitación desordenada.



DESIGUAL

No son verdad las frases hechas, porque son solo eso: frases o palabras entrecortadas. No todos somos iguales. Mienten quienes lo propugnan y mienten quienes nos hacen creer que lo creen. El mundo es así, plagado de desigualdades... Yo quiero ser como aquel, tú como yo, él como nosotros... Todos hemos querido ser distintos a nosotros mismos en alguna ocasión, todos hemos querido ser prójimos. Es el inconformismo, cuyas fronteras no existen, y si así fuera las reventaríamos con excusas para tapar a veces las envidias. He aquí la ironía de la vida plasmada en una imagen casual, determinante, un escaparate que al poner la realidad ante nuestros ojos nos hiere, nos derrota.



DESPOJOS

Las prótesis de los judíos y gitanos asesinados se amontonan en una urna de cristal junto a los crematorios de Auswitch. Alguien las apartó para ponerles precio y venderlas al peso. Con ello simbolizó el horror y la muerte. En las zapaterías de remiendo se guardan los pies de madera, patrones para costura que nos recuerdan que algún miserable inventó las minas con las que sembrar los campos que en otro tiempo dieron vida. Hay escaparates que no se comprenden pero están ahí, a la espera de que alguien se detenga y clave los ojos en algo extraño que reclame su atención. Estos despojos tuvieron sentido en algún momento, y hoy esperan su reciclaje, para que nadie sepa lo que antes fueron.



DESTINO

Hay quien piensa que el destino es único, y sin embargo son muchos los destinos que se cruzan en cada viaje. Alrededor de este escaparate de lujo los indigentes del alcohol pululan entre la marea de turistas con la mano extendida pidiendo monedas. Las botellas parecen indicar un único camino. Elegantes, pulcras, etiquetadas con el pedigrí de las bodegas. Como puntas de flecha, señalan a un lugar que no se observa, quizá hacia un rincón de orines en la plaza, o a un banco de madera carcomida donde el envase no es cristal sino cartón, camuflado en una bolsa de plástico mugrienta que se va agotando en cada trago. Lo que ahí se vende no son envoltorios sino sensaciones.



EROS

En las adivinanzas está el juego. ¿Qué sucede en este lugar oscuro? Desde la rejilla del armario el contraluz dibuja los cuerpos y la luz tenue transforma la escena en deseo. Mientras el mirón aguarda a que se desnuden, escucha la conversación de estas mujeres que posan como si fueran ciertas. La luz tenue esconde la figura de Eros, el dios griego del amor y del sexo. Al otro lado del cristal los clientes se agolpan y espían de reojo las insinuantes formas de mentira, cautivados por las muñecas de serrín o de plástico prensado. No son de verdad, pero lo parecen, y sin necesidad de moverse erotizan este espacio donde el deseo se expande desde el cuerpo hasta la mente.



ESCALAFÓN

Nos presentamos ante los demás con el uniforme elegido, con la máscara. En el recorrido nos vamos o nos van colgando medallas. Hay quien recurre al ardor guerrero y hay quien pretende la elegancia, hay quien se esconde en el gris o en el negro, y hay quien lla-

ma la atención para asegurarse el puesto. Los comunes de los mortales antes de salir de casa hacen la representación ante el espejo, en privado, y se van probando los trajes o los vestidos hasta encontrar el adecuado. Siempre hay alguien por debajo o por encima de nosotros, siempre la jerarquía y para darle sentido los uniformes, los entorchados, los fajines. Escalafón: "Lista de individuos clasificados por grado, antigüedad o méritos".

FILOSOFÍA



Es así como te quieren, como nos quieren. Iguales en forma y fondo, pulidos, herméticos, sin ojos que observen ni bocas que hablen, sin oídos que escuchen, sin nariz que huela a podrido, sin paladar, absolutamente impecables, morfológicamente exactos. De frente o de perfil, de espaldas o sentados, agachados o erguidos, pero siempre clónicos. He aquí nuestra ficha policial, la fotografía en la que irá pintándose la cara según crezca el pensamiento. Cada frase, cada reflexión, cada debate irá dibujando un gesto hasta configurar el rostro. Y una capucha, por si en algún momento hay que esconder la vergüenza de no haber sabido ser persona.



GALONES

El poder se mide por galones, por medallas, por adornos en los uniformes. En el muestrario general hay galones anchos y estrechos, largos y cortos, los hay bordados y entorchados, pegados con velcro o cosidos. Y así la medida del poder pende de un hilo. Capitán o mayor, comandante o brigadier, teniente o general, presidente o rey. Sin galones no somos nadie. Sin embargo, estos adornos de quita y pon disimulan la crueldad del dictador, le dan aspecto romántico, como a Chaplin en *El Gran Dictador*. Es como camuflar la navaja bajo la seda, o como vestir con traje de paseo a los soldados para tapar que en la guerra está la muerte.

GÉNERO



Seda y algodón, tejidos de género. Tejidos que cubren los golpes. La violencia no debería tener género, pero lo tiene. Cada segundo de cada minuto millones de mujeres son explotadas, torturadas, agredidas o utilizadas. No es cuestión de números. Para el salvaje, morir por ser mujer es menos que morir por ser persona. La violencia sigue siendo muy barata, la de género es gratis y encima goza de rebajas cuando se condena. En el último mes del año se hará balance y un centenar de mujeres aparecerán en las estadísticas, pero estos números no hacen otra cosa que falsear la realidad. La violencia de género está, como digo, más allá de las cifras, siempre oculta bajo la seda o el algodón.



GLAMOUR

Hay muchas formas de vida, tantas como clases sociales. Algunos sueñan en traspasar la raya y consiguen alcanzar el sueño, otros se disfrazan cada día para engañarse a sí mismos. El glamour es el encanto sensual que fascina. Hay escaparates fascinantes, donde lo que se muestra se pierde en el contexto. Esta mujer de juguete tiene la mirada perdida, quizá dejó pasar el tren como la Penélope de Serrat o tal vez se encuentre arrepentida. A veces, lo que se pretende vender en una calle de moda transforma el arte efímero de la ciudad en un muestrario de sensaciones. Los escaparates de la moda en los barrios acomodados pretenden el glamour, pero lo que consiguen a veces es la frustración de quien no puede mimetizarse.

IDEAS

La política debería ser la confluencia de ideas, pero no se define así. A veces las ideas se diluyen en nubes, no en las virtuales de Internet sino en las de tormenta. Las ideas se identifican con el pensamiento, pero este axioma es falso en tiempos de la postverdad. El sentimiento ha usurpado ese espacio y todo se trastoca porque la razón se excluye. Si le diéramos la vuelta al contrasentido nunca podríamos explicar el amor, porque pasaría del corazón a la cabeza. En los sombreros y en las gorras de los escaparates se esconden las palomas del mago, los naipes, los conejos. Al fin y al cabo muchas ideas surgen por arte de magia.





JAULA

Recuerdo de la visita al zoológico. Fotografía del álbum de familia para un jubilado. Desde la jaula de cristal, el grupo infantil le mira fijamente para entender su pasado, también su presente. Dos generaciones, dos formas de vida con un cristal antibalas por medio, dos escenas separadas, como los animales del zoológico en los parques de fieras. Más o menos lo que viene a ser el desencuentro por falta de palabras y por el miedo. A las siete en punto pasa el autobús y el viejo ocupa el asiento de siempre, mientras el grupo infantil continua en su jaula haciendo como si nada.

LOLITA



Buscaba en el reflejo de este escaparate el impacto de las terrazas en las calles de la ciudad, su encaje en las aceras y en las plazas, su excesivo protagonismo, cuando de pronto la vi reflejada por sorpresa. Tenía gafas de pasta y unos enormes ojos que se confundían entre el ramaje. Tenía el gesto de la ingenuidad, de la falta de respuesta a las peguntas, de la libertad. Primero dudé, pero luego supe que era ella, el personaje de una novela en un escaparate junto a la calle Mayor. Era la *Lolita* de Navokof, recién salida de las páginas para someterme a la prueba. Y me enamoré, me atrajo la sensualidad, la seguridad de su inexistencia, me pudo el saber que nunca habría nada entre nosotros, salvo lo que yo quisiera imaginarme.



MIEDO

¿Quién puede matar a un niño? Es el título de la película de Narciso Ibáñez Serrador en la que el espectador pasa de víctima a verdugo, un guión donde el espectador, como en La naranja mecánica, desea la muerte de los protagonistas. Los escaparates son, en ocasiones, como la fotografía fija de una película de terror, de una escena tenebrosa, o de una situación vivida. Los maniquíes de niños me infunden miedo, incluso me aterrorizan. Están ahí, quietos, inertes, como esperando vengarse de las prohibiciones, de los zapatos y vestidos apretados, de los ridículos peinados y de los disfraces con que los visten. En este escaparate las niñas son seres de otro mundo, rígidas, sigilosas, amenazantes, con los ojos perdidos en el horizonte. Me alejo del cristal, respiro, y apresuro el paso, por si fueran de verdad y nadie lo advierte.



NATURALEZA MUERTA

Los reflejos de los árboles en los escaparates son como los residuos del incendio. Negros de contraluz, carbonizados, como paisajes de películas de fantasmas inexistentes. La muerte es incompatible con la naturaleza, y solo sirve para crear fantasmas como estos en los que las camisas de rebajas revolotean entre las ramas secas del otoño mientras el sol calienta las piedras de los edificios decimonónicos. Si me encuentro con escaparates de naturalezas muertas procuro no reflejarme en los cristales, no vaya a ser que mi cuerpo se quede al otro lado y con él los 21 gramos del alma que pesa mi último suspiro.



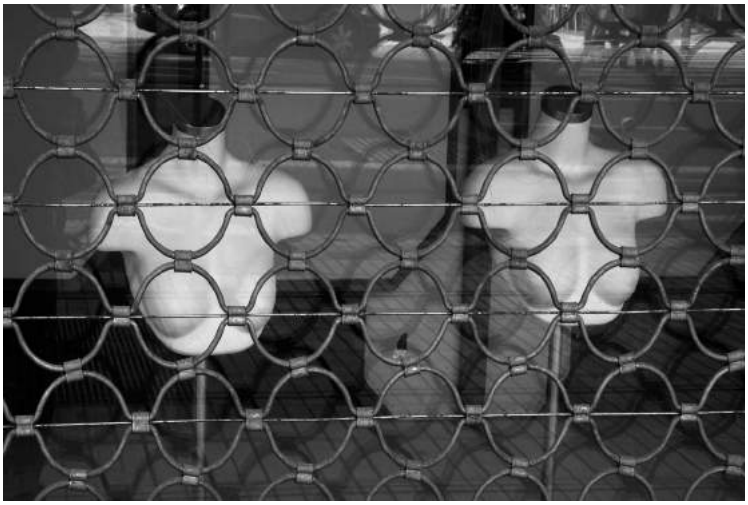
OVNI

Informativo del Canal Internacional. A las 18,30 horas de hoy domingo, 12 de noviembre, un objeto volador no identificado ha sido visto en los alrededores de la Facultad de Ciencias de la Información, próximo a los campos de rugby. Un testigo asegura que ha permanecido inmóvil unos diez segundos antes de proyectarse a gran velocidad hacia el centro de la ciudad. El objeto, de forma ovalada y descrito por varias personas como una especie de bocadillo gigante relleno de calamares, ha sido fotografiado en la Plaza Mayor observando a tres individuos que se encontraban en el interior de un bar. La policía municipal revisa en este momento las cámaras de edificios públicos y privados con el fin de seguir la trayectoria de tan extraño aparato. En un breve comunicado se recomienda a la población que resista la tentación hasta que se compruebe si el artefacto es comestible.



PODER

Picado y contrapicado. Miseria o poder. En el primero de los dos planos el mundo se hace pequeño, diminuto, como las migas de pan en la mesa, como los granos de arena en la playa. En el segundo plano se dibuja la fuerza, el poder. El hábito siempre hizo al monje, también las posturas o los gestos. Esa mirada, clavada en el infinito, delata la esencia de la competitividad, una palabra que para las empresas significa entrega, pasión, y para quien la practica termina en enfrentamiento, en soledad, en metas que no son personales sino impuestas. El poder se identifica con la norma, con la costumbre, con la corbata, con el vestuario clásico de los escaparates, o al menos así ha trascendido.



PRISIÓN

Los escaparates son de cristal, como los muros transparentes, y también de metal como los alambres de espino. Los cierres metálicos transforman el espacio en cárceles, en prisiones donde se respeta el orden, y donde los cuerpos y las almas viven desnudos. Más allá de nuestro espacio hay otros espacios, lugares oscuros donde lo que se representa parece sano, atractivo, seductor. Cuando el cierre cae, las maniquíes cobran vida, pero dentro de su celda, de la que nunca saldrán hasta que vayan al desguace. He aquí la prueba, nada se ofrece tras los simétricos círculos, solo la geometría de la soledad.

PROFILÁCTICOS



Al peso, en papel de estraza o de periódico, en cucuruchos, así se ofrecían las legumbres, las pastas o los arroces. Judías pintas o blancas, lentejas, garbanzos, fideos de cabellín. Todos libres, recogidos a puñados para sentirlas al tacto. Ahora, sin embargo, todo es profiláctico, empaquetado, plastificado para evitar las enfermedades, los contagios. Por eso cada vez es más necesario el condimento, las especias, los ingredientes, cualquier cosa que elimine el sabor neutro. Importa también la forma, el adorno, la parafernalia, todo cuanto luzca el envoltorio para conseguir llegar al fondo.



REALITY

La realidad también se finge. Véanse los shows televisivos en los que cada cual juega su papel para alcanzar el premio. Bajo la luz potente de los platós se toma conciencia de actor, se asume el papel de héroe o de villano, de cobarde o ruin, de idiota o de lo que sea, y cuando las bombillas se apagan queda el ansia, la necesidad de seguir inmerso en el reality, confundiendo así esto con aquello, lo que soy con lo que todos creen que soy. Lo que cuenta es estar expuesto, vendible a través de las redes, clasificable, y que nuestro nombre aparezca en esa lista que solo sirve para que más tarde pregunten: ¿Quién era? ¿Quién fue?



REBAJAS

Al peso, en papel de estraza o de periódico, en cucuruchos, así se ofrecían las legumbres, las pastas o los arroces. Judías pintas o blancas, lentejas, garbanzos, fideos de cabellín. Todos libres, recogidos a puñados para sentirlas al tacto. Ahora, sin embargo, todo es profiláctico, empaquetado, plastificado para evitar las enfermedades, los contagios. Por eso cada vez es más necesario el condimento, las especias, los ingredientes, cualquier cosa que elimine el sabor neutro. Importa también la forma, el adorno, la parafernalia, todo cuanto luzca el envoltorio para conseguir llegar al fondo.

SANTERÍA



De la razón han escrito los clásicos desde que se inventó la filosofía. De la sinrazón también, y del espacio que ocupa el rito cuando la preposición sin, quiebra los sentidos. La santería, los fetiches, no son cosa de locos sino de quienes provocan la locura, aquellos que cierran la puerta a la verdad, los que engañan, los que se instalan en el poder. En el escaparate podemos elegir el santo con el que confesarnos, el rosario con el que cantar la retahíla, la medalla o la estampa que nos proteja...Cuando nos roban la razón buscamos refugio en cualquier cosa, por eso las santerías, como las farmacias, abren las 24 horas del día.



SEPARACIÓN

Llamé por teléfono para preguntar el precio del traspaso y me contó toda su historia. Me sorprendió que la dueña de aquella voz susurrante me contara los últimos detalles de su separación como si me conociera de toda la vida. "Lo entenderá si mira el escaparate" –me dijo. "Ella nunca me escuchaba, se creía dueña de mí, como si fuera parte del negocio. No entendía que el amor está por encima del dinero, y yo la quería". Traté de cortar la conversación pero fue imposible. Siguió hablando sin parar hasta que llegué a la parada del autobús en la que tenía que bajarme. Decidí colgar. Al día siguiente me detuve ante el escaparate tratando de buscar una explicación a sus palabras, y no acerté a vislumbras otra cosa que la más absoluta soledad.



SPAIN

España limita al norte con el mar Cantábrico y los montes Pirineos, al este con el mar Mediterráneo, al sur con el mismo mar y el estrecho de Gibraltar, y a oeste con el océano Atlántico y Portugal. España se divide en regiones, en estereotipos de escaparate que a los extranjeros les resultan lejanos, incomprensibles. Este muestrario de muñecos se inventó para los viajeros de otro tiempo. Tiene mucho de nacionalismo, con la puerta de la vitrina cerrada, esperando a que alguien los compre para colocarlos sobre un aparador antiguo o como pieza de colección para el museo personal. Las puertas de la vitrina son como las fronteras, y así los muñecos expuestos viven encerrados sin hablarse entre ellos, mirando al frente, nunca de lado, no vaya a ser que con el diálogo se entiendan.

TEATRO



Es así, como el escenario de un gran teatro en el que en el que representamos la vida. Con el telón arriba, preparado para caer en cualquier momento, cuando el director de escena lo considere. Es como la ventana indiscreta, pero no desde la que miramos sino desde la qe nos miran. Ahí estamos, abigarrados, vestidos de domingo o de diario, con las casas milimetradas y el espacio onírico. Y en nuestro papel de actores vamos pasando por distintas etapas: principal, secundario, galán, cómico, trágico... Pasen y vean, la función va a comenzar.



TRÍO

Al cerrar los ojos a la realidad somos partícipes del consentimiento. Podemos adornar o justificar el discurso, podemos incluso envolverlo en la elegancia, pero a los ojos cerrados siempre les faltará el brillo de la vida, de la existencia. Este es el papel reservado a muchas mujeres: acicaladas, atractivas, elegantes, adornadas y sugerentes, pero siempre con los ojos cerrados, es decir fuera de contexto. Por eso, cuando los 21 gramos del alma salen del cuerpo con el último suspiro, la mano piadosa nos cierra los ojos y así consentimos iniciar la travesía hacia no se sabe dónde. ¡Qué pena que a estos rostros bellos les falten los ojos!



VIAJE

Las lámparas ovaladas o circulares siempre fascinan porque su luz embauca en espirales. La luz amarillenta que se escapa por las rendijas del papel o la madera relaja los sentidos y nos transporta en juncos orientales, chalupas como nueces o canoas talladas en troncos. Es como el *Viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez, pero sin sufrimiento, el mismo que ahora hago ante este escaparate donde se agolpa el arte con el retrato de James Dean o los dibujos de Toulouse Lautrec. Viajar en un escaparate es reconocer que el mundo es tan pequeño que se lleva en un bolsillo, y al mismo tiempo tan grande que llena nuestra imaginación.

REFLEXIÓN FINAL

Cuando la ciudad duerme, los escaparates se mantienen despiertos. En la noche son como los fragmentos descartados de las películas, como fotogramas. El arte efímero de quien los compone cobra entonces, en la soledad, un valor añadido. Desde la ventanilla del coche las imágenes se suceden y en su conjunto vienen a componer la obra de arte efímera que mañana será distinta: naturalezas muertas, sombras, geometrías, luces...

La fotografía de todos los escaparates es un imposible, porque en ellos, como escribió Gómez de la Serna, están todos los temas de la vida, aunque yo no crea que por ello nuestra vida carezca de ánimo espiritual.

4. BIBLIOGRAFÍA

Gómez de la Serna, Ramón (1931). "Observaciones", *El Sol*, 11 de enero de 1931.
Huergo Cardoso, Humberto (2013). "Una breve historia del escaparate madrileño moderno", en *Arte y Ciudad*, Junio, 3-1 (Extraordinario), pp. 227-258.
Real Academia Española (2017). Diccionario de la Lengua. *http://www.rae.es. Consulta: 20 septiembre 2017.*

MEMORIA E IDENTIDAD A TRAVÉS DEL PAISAJE LINGÜÍSTICO: EL CASO DE GRANADA

Antonio B. Espinosa-Ramirez / Yael Guilat
IPAZ / Universidad de Granada - Oranim Academic College (Israel)

1. EL PAISAJE LINGÜÍSTICO, ESPACIO Y MEMORIA

Las ciudades son espacios donde la identidad y la memoria encuentran su lugar de comunicación y transmisión a través del espacio urbano; monumentos, estatuas, nombres de calles o de edificios son parte de un imaginario que se transmite al ciudadano y al visitante e impregna de identidad el lugar. Memoria, identidad e imaginario forman parte una narrativa que se convierte en lugar de negociación y de conflicto, de lucha por dotar el espacio de un discurso que se transmita en el tiempo a los ciudadanos y que estos asumen.

La ciudad de Granada representa un caso singular en este aspecto. Ciudad de enorme peso histórico y patrimonial, en el que se conjugan su pasado árabe, la presencia cristiana, el orientalismo decimonónico y su imaginario, el ser capital de un reino y posteriormente de una unidad administrativa desde el primer tercio del siglo XIX, el formar parte de una nueva comunidad autónoma como es Andalucía en la que encuentra un difícil anclaje, etc., convierten su espacio urbano en un caso de estudio singular donde la tradición, la vanguardia, los elementos tradicionales y las diferentes interpretaciones de su propio pasado son parte de un conflicto vivo que trata de dotar a la ciudad (y por tanto a los propios habitantes y visitantes) de una identidad no definida.

El paisaje lingüístico (en inglés *linguistic landscape*, a menudo citado en su abreviatura LL) es definido como la lengua de los signos públicos con contenido verbal a la cual se asocian otros lenguajes presentes en la esfera pública (Pons Rodríguez, 2012). El aparato teórico identificado con el análisis del paisaje lingüístico, inicialmente desarrollado por Landry y Bourhis (1997: 25) ha estado centrado en el estudio de las actitudes frente a visión de objetos lingüísticos (letreros comerciales, vallas de publicidad, señalización vial, callejero) se ha ido ampliando abarcando áreas referenciales al paisaje semiótico (Guilat, 2015). En la actualidad, la finalidad del estudio no es sólo identificar y describir las funciones denotativas y connotativas de las elección de la lengua, el texto y su soporte sino interpretar la significación atribuida al uso de variantes lingüísticas por los diferentes agentes (institucionales, privados, productores y consumidores, ("*top-down versus bottom-up*") en un entorno determinado, física y temporalmente. El signo, como unidad de análisis consiste en el texto o los textos incluyendo sus soportes con el intento de no deslindar la escritura de su materialización y su estética capacidad referencial (Backhaus 2006: 55). El paisaje lingüístico incluye además en su área de conocimiento aspectos de la cultura visual y de cultura material, en lo definido como *geosemiótica* por Scollon y Scollon (2003) término que acentúa la importancia del contexto social y cultural en el cual el signo está ubicado. Blommaert (2013), Pavlenko y Mullen (2016) aportaron el concepto de inscripción diacrónica del signo ampliando el análisis fenomenológico y sincrónico con la temática de la memoria, la construcción de la identidad colectiva y su narrativa pública espacial.

El paisaje lingüístico es posiblemente uno de los mejores mecanismos para estudiar estos procesos de creación de identidad y de transmisión de memoria e imaginario. Nuestro análisis describe e interpreta los cambios referentes a los contenidos verbales y a los soportes del callejero granadino, con especial atención al discurso patrimonial partiendo de datos empíricos, y tomando fuentes de archivos históricos y entrevistas. El objetivo de la investigación es dilucidar las actitudes y motivaciones privadas e institucionales en la construcción material y simbólica del callejero a través del tiempo, en su contexto ideológico, con el propósito de revelar la intersección entre memoria, identidad e imaginario en la producción del discurso del espacio urbano.

2. GRANADA, SU MEMORIA Y SU CALLEJERO



Fig. 1 — Rotulación del siglo XVIII. Fuente: A.B. Espinosa y Y. Guilat

La actual ciudad de Granada es heredera de los drásticos cambios que se van a producir tras la conquista de la ciudad por los cristianos en 1492. La ciudad que heredan tras la conquista había tenido un proceso de formación desde época prerromana pero definido fundamentalmente por los ocho siglos de ser una ciudad englobada en el mundo musulmán. La nueva ciudad debía reflejar el acto de incorporar al mundo cristiano-occidental la última ciudad musulmana de la península ibérica (y por tanto de Europa Occidental) y eso la convierte en símbolo y en elemento central que cierra una narrativa: la de la denominada Reconquista. La nueva ciudad debe reflejar el espíritu de la Contrarreforma religiosa devenida del espíritu de Trento (1545-1563), el de la *Ecclesia Triumphans*. Se tiende a una sacralización del espacio urbano tanto en el aspecto mental como en el simbólico mediante la presencia de numerosas cruces y la configuración de espacio urbano en torno a las antiguas mezquitas (o sinagoga) convertidas en iglesias. La ciudad se articula por tanto en torno a las denominadas parroquias o colaciones. Las calles se denominan por su cercanía o vinculación a la parroquia, por los oficios, la costumbre o los nombres de los personajes vinculados a la nueva ciudad cristiana. Es una ciudad que perdurará básicamente hasta el siglo XIX y que pretende ser la "expresión simbólica de la privilegiada vinculación de la fe católica de la ciudad, definitivamente exorcizada de su pasado islámico" (Calatrava y Ruíz Morales, 2005).

Esta articulación de la ciudad comenzará tibiamente a modificarse a finales del siglo XVIII con las iniciativas racionalistas que, tomando como base la articulación de la ciudad en parroquias —a modo de barrios o distritos— reorganiza la ciudad en manzanas y calles colocando la primera rotulación en los edificios. Es también el momento (1795) en el que se realiza lo que podemos considerar primer plano racional de la ciudad, el realizado por Francisco Dalmau, que pretende tener una visión racional y exacta de una ciudad posiblemente con vista a las futuras intervenciones urbanas. Es asimismo, el primer callejero de la ciudad. Las calles y edificios más importantes se encuentran numerados y se pueden leer a los lados del plano.

El siglo XIX, que se inicia con la invasión francesa de la ciudad y las reformas urbanas, trajo también una nueva intervención política en la denominación de los espacios públicos: el poder dominante del momento desarrolla una nomenclatura cambiante dependiendo de la sucesión de regímenes y la alternancia de partidos (González-Martínez, 1987). A esta práctica que ya no dejará de realizarse hasta prácticamente los años objeto de este estudio, se une otra no

menos importante: la de la utilización de lápidas de piedra o mármol para señalar los espacios más destacados del espacio urbano o para señalar las viviendas donde nacieron o vivieron destacados personajes de la historia nacional o local, contribuyendo, de esta manera a la forja de una narrativa y una memoria de la ciudad. El siglo XIX fue también la época en que Granada, bajo la influencia de un espacio tan señalado como la Alhambra, se convierte en el destino de los denominados viajeros románticos (Viñes, 1999) que contribuyen a crear una nueva narrativa de la ciudad donde el pasado musulmán se relee bajo el influjo del orientalismo.

Esta nueva lectura, de enorme trascendencia para el futuro, cala también en el propio imaginario granadino que, en esa clave romántica y orientalista cultural, comienza a reelaborar su propia historia y a recuperar una pasado musulmán resimbolizado y mítico al que no será ajeno, con los años, el incipiente turismo que viene a buscar esa nueva narrativa, esos espacios que tan bien ha sabido publicitar los viajeros románticos mediante narraciones y grabados que presentan una ciudad mágica envuelta de orientalismo.

El siglo XIX viene marcado también por la intervención urbana en la ciudad por parte de las clases burguesas necesitadas de nuevos espacios que, a la par que desde su posición de poder económico y político, fomentan y consienten esa nueva narrativa, llevan a cabo actuaciones urbanas que destruyen buena parte de la ciudad medieval con el trazado de una nueva vía urbana o cubren el cauce del río que circula por el centro de la ciudad. Nos encontramos también durante dicho siglo con una intervención política que unifica el estilo de la rotulación de las calles y la numeración de las casas en piedra y con normativas municipales para corregir tanto la ortografía como el estilo de los rótulos de los comercios e incluso de las lápidas del cementerio. Podemos ver en ese siglo XIX como un tiempo de confrontación entre: unas ideas ancladas en el espíritu de una ciudad marcada por el proceso de Reconquista, las nuevas ideas ilustradas y emancipadoras que penetran lentamente en una ciudad conservadora, la nueva narrativa romántica-orientalista, las necesidades burguesas y la especulación urbana, y la progresiva pérdida de peso de una ciudad que ha dejado de ser cabeza administrativa al desaparecer como tal el antiguo Reino de Granada y pasado a ser una ciudad más en la nueva Andalucía creada en dicho siglo. Toda esta amalgama de ideas y elementos contradictorios tendrán su máximo exponente en el discurso de un personaje clave para entender el devenir de la memoria de la ciudad y del imaginario que transmite, ya sea bien mediante sus ideas o su utilización: Ángel Ganivet. Escritor y diplomático granadino, podemos encajarlo en un movimiento político cultural regeneracionista. Ganivet será uno de sus precursores, pero su idea de regeneracionismo tiene mucho que ver con la nostalgia del pasado, con la crítica de un presente representado por la ciudad capitalista, industrial y moderna que le angustia, su crítica está hecha desde un pasado preindustrial, desde unos valores moralizantes que no coinciden con los de la sociedad liberal burguesa. Su concepto de ciudad quedó plasmado claramente en una serie de artículos que publica en el periódico El Defensor de Granada entre el 29 de febrero de 1896 hasta el 13 de abril del mismo año y que se publican bajo el título de Granada La bella. Ganivet construye un imaginario de ciudad ideal-irreal, una ciudad construida con "ideas viejas con espíritu nuevo, y acaso ideas nuevas con espíritu viejo; pero desde el comienzo dése por sentado que mi intención no es cantar bellezas reales, sino bellezas ideales, imaginarias. Mi Granada no es la de hoy, es la que pudiera y debiera ser" (Ganivet, A, 1998: 33). Sus ideas serán parcialmente retomadas años más tarde, tras el inicio de la Guerra Civil en 1936.

El regeneracionismo local vendrá en realidad no de la mano de Ganivet, sino de la de un grupo de jóvenes intelectuales granadinos que fundan la revista Granada 1915 y que dará lugar a la conocida como tertulia del Rinconcillo, autentico granero de ideas nuevas que conectan Granada con la España y Europa más cosmopolita y de la que formarán parte pintores, escritores, músi-

cos y literatos que alcanzarán fama mundial1 (Mora Guarnido, 1958; Gibson, 1998). Su idea de regeneracionismo no tiene nada que ver con la Andalucía, sentimental, romántica, pintoresca y trágica del mito y el discurso oficial.



Fig. 2 — Placa de piedra S.XIX. Fuente: A.B. Espinosa y Y.Guilat

Los rinconcillistas, van a abordar ese proceso de regeneración que les enfrenta a la Granada oficial y decimonónica sin olvidar la tradición y las raíces que tienen gran importancia en su ideología, su poética y que se van a reflejar en una multitud de actividades y proyectos conjuntos que pretenden homenajear y rescatar del olvido aquello que para ellos representaban hitos en la historia y la cultura de Granada; nos encontramos con que su actuación se basa en la tradición, la memoria y el regeneracionismo, teniendo en el espacio público su lugar de plasmación (Escoriaza, 2007). Ellos no rechazan la rememoración del pasado, pero si la narrativa oficial, el discurso pomposo y la memoria esculpida en mármol. Para ello van a recuperar como elemento físico la utilización de la fajalauza2 (tradicional cerámica de origen árabe con el que se confeccionaban los objetos de uso más humildes), elevándola al rango de obra manual artística y con ella confeccionarán los diferentes "azulejos" que en actos privados organizan en la ciudad aportando al paisaje urbano un nuevo elemento que contribuye a dar una nueva narrativa a la ciudad donde se une tradición, vanguardia y memoria.

De todos los miembros de aquél grupo fue Antonio Gallego Burín el que tenía una orientación más política. Su idea de ciudad comienza a plasmarse en su proyecto "El turismo en Granada" que presenta en 1928, siendo delegado de turismo y en el cual muestra cómo debe plasmarse en el espacio urbano lo que él considera el valor emocional de una ciudad centrada en su historia (Gallego Burín, 1928). No pasarían muchos años hasta que surja la oportunidad de ponerla en práctica: Gallego se convierte en el primer alcalde fascista de Granada recién iniciada la Guerra Civil en julio de 1936.

3. EL DISCURSO FRANQUISTA

Apenas un mes de iniciada la guerra, el gobierno municipal surgido del golpe decide actuar cambiando los nombres de las calles de la ciudad (AMG, Negociado de Estadística, expediente 26, 1936). En la información suministrada por el expediente administrativo se propone el cambio de denominación de determinadas calles, en algunos casos "porque los balillas han querido arrancar violentamente las lápidas…", para la supresión de nombres extranjeros o "interpretando el sentir de todos los granadinos que dieron prestigio y renombre a nuestra España y desenado conmemorar sus nombres gloriosos" proponen la supresión de algunos nombres de personajes destacados de la época republicana por los nuevos nombre de la narrativa fascista en la que destacan los personajes de José Antonio Primo de Rivera, Calvo

[1] Entre ellos caben destacar a Federico García Lorca, Manuel de Falla, Manuel Ángeles Ortíz, Ismael de la Serna, Hernenegildo Lanz o Fernando de los Ríos, Constantino Ruíz Carnero, MIguel Pizarro, Melchor Fernández Almagro o Antonio Gallego Burín, entre otros.

[2] Tanto la utilización de la Fajalauza como el discurso artístico de los rinconcillistas ha sido estudiado por Escoriaza, 2006; García Bascón, 2006 y 2007; y Garzón Cardenete, 2006).

Sotelo. Las propuestas incluyen, no sólo el renombrar los espacios, sino los proyectos de construcción de obeliscos a su memoria. En septiembre de dicho año nos encontramos con la primera disposición que renombra un total de 89 calles, aunque no siguiendo un mismo esquema memorialistico y en el que debemos diferenciar entre la narrativa fascista de exaltación de sus héroes y una lectura historicista de la ciudad que tiene mucho que ver con la idea que pretende mostrar Gallego.

Así, las calles se renombran siguiendo denominaciones tradicionales anteriores al siglo XIX, de alguna manera, se borra el discurso liberal decimonónico y se crea una nueva narrativa que hunde sus raíces en la historia del Reino de Granada. Es un imaginario que responde a la idea de ciudad de arte, idea que comparte con su amigo y también Rinconcillista Melchor Fernández Almagro(1922, 1929 y 1959). El de reforma de Gallego que inicia a finales de 1939 y culmina en 1949, responde a un ideal de ciudad prometida que tiene su plasmación en la creación de la ciudad como retablo barroco construyendo una "dialéctica imperial y trascendente que enlaza con los valores pasado pero que no acaba de sincronizar con los horizontes doctrinales falangistas" (Juste, 1995:256). La ciudad se concibe como utopía en términos ahistóricos. Siguiendo a Juste (1995: 253) podemos considerar que es el periodo "más coherente, mítico, polémico y responsable de la ciudad" en el que al margen de los parámetros fascistas generales en los que se inscribe su administración municipal, Gallego se muestra heredero, y a la vez hacedor, de una contradictoria tradición granadina en la que se mezcla regeneracionismo y tradición.

Uno de los mejores ejemplos de este nuevo imaginario nos lo encontramos, no sólo en el cambio de denominación de las calles, sino en los rótulos utilizados. Así desde el año 1944 al 1946 encarga la colocación de 900 nuevos rótulos con los nombres de las calles, un número realmente considerable (AHM Gr, expediente Fomento 535). El nuevo modelo cambia los anteriores elementos de piedra por unos rótulo de barro encargados a el ceramista Ruíz de Luna en los que podemos encontrar dos diseños, el que se coloca en el barrio del Albaicín y que tiene como motivo los antiguos modelos de rótulos del siglo XVIII con la Granada coronada y los de las calles del centro de la ciudad donde debemos destacar la figura de una Granada con el lema "nací con la corona" haciendo referencia al antiguo Reino de Granada que forma parte del propio escudo de España y que muestra la identidad de la ciudad.

Esta actuación de Gallego no debe dejar de contemplarse también desde el discurso oficial memorialístico del franquismo que claramente actúa sobre los espacios de memoria mediante (Cuesta Bustillo, J, 2002:20-21):

a. La acción de borrar mediante el olvido o el silencio impuesto el pasado inmediato que extienden a toda la época liberal-parlamentaria de los siglo XIX y XX, es una amnesia colectiva impuesta.

b. Mediante memorias impuestas que llevan al secuestro de la Memoria y al cambio de recuerdo, estableciendo una continuidad entre el pasado imperial español, en una lejana época moderna y el proyecto de la Nueva España.

Esto es claramente visible en el proyecto memorialista granadino en el que vemos cómo el nuevo discurso del espacio público borra los nombres del pasado reciente y del siglo XIX para conectar con la época barroca del antiguo Reino de Granada que conecta con el pasado imperial español.

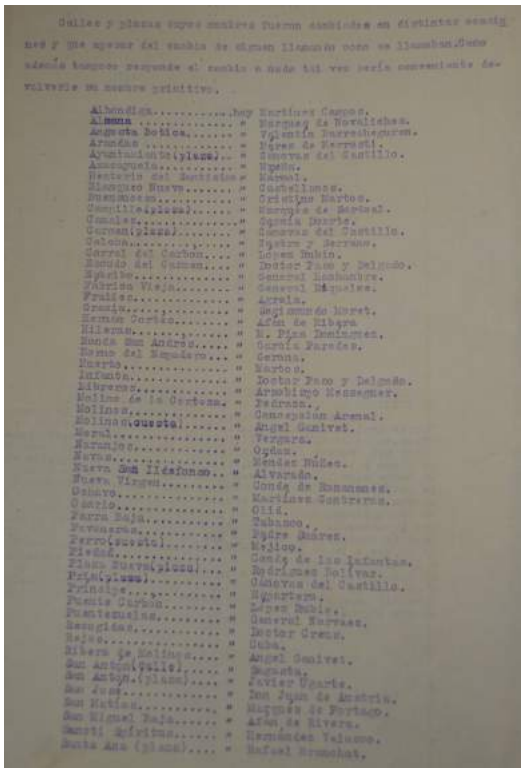


Fig. 3 — Cambio de denominación de calles, seltiembre de 1936. Fuente: Archivo Municipal de Granada.

Una de las primeras actuaciones del nuevo gobierno es la construcción de una Cruz de los Caídos, un memorial que, en consonancia con la nueva retórica oficial se inaugura en octubre de 1938, siendo uno de los primeros de España (Juste, J, 1995: 182-184). La ciudad se poblará posteriormente, al igual que el resto de España de simbología oficial franquista. Los vencedores de la guerra se encuentran con un país en ruinas que hay que reconstruir, y esta reconstrucción no sólo es material, sino que está cargada de un simbolismo que represente "el aspecto físico de la renovación moral y espiritual de la Nueva España" (Box Varela, Z, 2008:354-355) en las que está presente el trinomio: Victoria, Reconstrucción e Imperio.

3.1. Las décadas del franquismo

Las siguientes décadas de la dictadura franquista (50, 60 y 70) van a suponer un cambio sustancial de la ciudad de Granada en el que se impone un modelo de desarrollo urbanístico basado en la especulación del suelo, y en el abandono o destrucción de espacios patrimoniales:

Esta etapa coincide también con un abandono del discurso identitario y memorialístico que desarrolló Gallego. Se sigue utilizando la fajalauza como material, pero la antigua Granada y el lema "nací con la corona" desaparecen y en su lugar aparece una Granada de nuevo diseño. Los nombres de las nuevas calles o urbanizaciones toman, en muchos casos, nombres de personajes relevantes del franquismo o de hechos significativos en su discurso. Así nos encontramos con calles como 18 de Julio, Alférez provisional, Ruíz de Alda, etc. o bien sustituyen nombre tradicionales como Camino de Ronda por nombres de personajes del régimen como Carrero Blanco. Muchas de las nuevas edificaciones son construidas al amparo del Instituto Nacional de la Vivienda (viviendas de protección) y sobre las fachadas quedan las plazas con los símbolos franquistas. Podemos afirmar que Granada, durante estas décadas deja de tener un proyecto identitario y memorialístico definido que se refleje en el paisaje urbano: todo queda al albur de los cambios políticos internos del régimen y de la especulación urbana.

4. LA TRANSICIÓN EN GRANADA

Granada había sido una ciudad y una provincia, duramente castigada por la represión fascista durante la Guerra civil y después de ella (Gibson, 1971). La figura de García Lorca, las tapias del cementerio y los lugares de ejecución en el barranco de Viznar formaban parte de una memoria colectiva todavía muy viva. Los años previos a la muerte del dictador y los años de la transición habían hecho visible una oposición centrada en varios frentes: el sindical, el universitario, el político, el religioso y el cultural (De la rebelión al abrazo, 2016). Los años de la tradición van a contar también con la presencia amenazante e intimidatoria en las calles de grupos de extrema derecha.

Las primeras elecciones municipales en el nuevo periodo democrático tienen lugar el 3 de abril de 1979 dando como resultado una amplia victoria de los partidos de izquierda3. La sesión de constitución del nuevo ayuntamiento tiene lugar el 19 de abril de 1979 y en ella es elegido como alcalde el socialista Antonio Camacho. Es durante esa sesión donde tienen lugar las primeras intervenciones que inciden sobre la memoria colectiva y que van a reflejar el espíritu que guía la transición. Así, el socialista Juan Tapia dedica "un recuerdo a aquellos socialistas que formaron parte del último ayuntamiento democrático de Granada"4 y el comunista Damián Pretel afirma "que en nuestra opinión los funcionarios del ayuntamiento no tienen responsabilidad por los desmanes y arbitrariedades que a lo largo de estos pasados 40 años se han producido en Granada (AMGR. Leg. 11644), así mismo se procede a quitar el yugo y las flechas del ayuntamiento.



Fig. 4 — Nuevos modelos de placas los que se incluye la Granada coronada y el lema "nací con la corona". Fuente: los autores.

El proceso de retirada de los símbolos de la dictadura se va a producir paulatinamente en a ciudad durante los primeros años de la democracia, en el periodo comprendido entre 1979 a 1983. Así, en sesión celebrada el 15 de mayo de 1979 se procede a la retirada de la placa existente en la fachada del ayuntamiento que hacía referencia a la victoria fascista en la Guerra civil española (AMGR. Leg. 11549). La tensión provocada por grupos antifranquistas y de extrema derecha, en torno a la placa que rotulaba el nombre de la Avd. de José Antonio (fundador del fascismo español) lleva a que en el 7 de diciembre de 1982 el ayuntamiento pleno acuerde la condena de estos actos y afirme "su voluntad de colaborar y velar por la concordia de todos los españoles, condenando enérgicamente todos aquellos actos que pretenden resucitar actitudes de enfrentamiento que, mayoritariamente, nuestro pueblo rechaza" y el mismo 21 de diciembre se nombre una comisión encargada del estudio para el cambio de denominación de las calles de la ciudad (AMGR. Libro de actas de la Comisión Permanente, diciembre de 2982)5. También la propia Universidad de Granada, ante el temor a los actos vandálicos, decide colocar en el interior de unos jardines cerrados la escultura homenaje a Fernando de los Ríos profesor universitario y figura destacada del socialismo español en la primera mitad del siglo XX.

Los cambios van a afectar, en un primer momento a las calles principales en las que se sustituyen los nombres de personajes de la dictadura por los que tenían anteriormente o por nuevos asociados al nuevo periodo democrático. Así Jesús Quero (Quero, Jesús, 2016), concejal de PSOE afirma que "La mayor parte de los nombres de las calles se cambiaron en el primer periodo de la transición. No hubo controversia o polémica porque los nombres de los franquistas "patanegra" no habían sido incorporados al lenguaje ciudadano. Las placas estaban en los

[3] La Unión de Centro Democrático (UCD) partido de centro-derecha obtiene 11 concejales, El Partido Socialista Andaluz (PSA)6, al igual que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), el Partido Comunista (PCE) obtiene 3, y la Candidatura Granadina de Trabajadores (CGT), de orientación izquierdista 1, La derecha conservadora declarada no obtiene suficientes votos para obtener algún concejal o bien dan su voto a UCD.

[4] El último alcalde democrático de la ciudad, antes de la Guerra civil había sido José Fernández Montesinos, socialista y cuñado del poeta Federico García Lorca, fusilado en las tapias del cementerio granadino en el verano de 1936.

[5] Dicha comisión estuvo formada por representantes de todos los partidos políticos con representación municipal.

muros pero el pueblo no las usaba o no sabía que ese había sido el nombre oficial", además apunta que "sólo unas pocos ejes centrales de la ciudad tenían nombres franquistas: Plaza nueva (Plaza del General Franco), Campillo Bajo (plaza del general Sanjurjo) o Puerta Real y Acera de Darro (Avenida de José Antonio)" Para Quero los nuevos nombres debían responder a una recuperación de la Historia de Granada.

La misma apreciación la sostiene José Miguel Castillo Higueras, concejal del Partido Comunista, que jugó un papel central en la nueva política de renombrar espacios públicos y desarrollar el nuevo-antiguo discurso memorialístico de la ciudad (Castillo Higueras, José Miguel, 2016). Esta opinión también es compartida por el que fue concejal socialista Antonio Mª Claret García que afirma que la nueva política pretendía una vuelta a la propia identidad granadina y a recuperar los valores liberal-progresista del siglo XIX que habían sido borrados durante la dictadura (Garcia, Antonio Claret, 2016). A pesar de ello, algunas actuaciones, como el desmontaje de la denominada Cruz de los Caídos, homenaje a los caídos en el bando franquista, se tiene que tomar sin publicidad alguna por el peligro latente de oposición de los grupos de extrema derecha (Quero, Jesús, 2016). Podemos considerar que el cierre definitivo de la sustitución del nuevo discurso memorialistico tiene lugar el 6 de diciembre de 1983 con la instalación en uno de los boulevares principales de la ciudad de un monumento homenaje a la nueva Constitución democrática de 1979. Para el diseño, se recupera un proyecto de 1832 que nunca llegó a realizarse n homenaje a la primera constitución democrática española de 1812. De esta manera, el pasado democrático y el presente cierran el nuevo discurso.

5. CONCLUSIONES

Podemos afirmar que la memoria de Granada y la identidad se han movido siempre en permanente conflicto tal como se refleja en su paisaje linguístico a través del callejero. Si hasta inicios del XIX esta memoria tiene su discurso hegemónico en la narrativa producto de su historia y más en concreto en el Reino de Granada, a partir del siglo XX y más centrados en el XXI, esa narrativa entra en conflicto con los avatares políticos, y en consecuencia sociales y administrativos, por los que se desarrolla la historia contemporánea española.

Durante el siglo XIX la narrativa identitaria, la memoria transmitida, se rompe debido a las diferentes circunstancias políticas; las calles cambian de denominación conforme los sucesos van acaeciendo. El legado liberal se confronta al conservador: dos narrativas, dos formas de entender el pasado y de transmitirlo tienen su reflejo en el espacio público. A ello hay que añadir los intentos de racionalización urbanística. La identidad del antiguo reino se empieza a diluir en una visión romántica, en una idea de la propia ciudad heredada de la narrativa transmitida por los viajeros ingleses y franceses: Granada asume ser foco del discurso orientalista.

El inicio del siglo XX, retoma de nuevo el discurso propio, en unos momentos en el que el regionalismo toma fuerza y los intelectuales granadinos enfocan su quehacer en transmitir una idea de Granada lejos de orientalismo y de la narrativa folclórica andaluza que les es extraña. Las ideas de Ganivet y del *arts and crafts*, se unen al cosmopolitismo de esos intelectuales que desarrollan una narrativa nueva pero basada en la propia tradición popular granadina. Ese movimiento peculiarmente granadino, se rompe con la Guerra Civil. El nuevo discurso franquista encuentra en la figura de un alcalde (miembro de ese grupo de intelectuales) una plasmación que, sin obviar las nuevas referencias narrativas del fascismo español, centra su actividad en recuperar una narrativa propia, basada en el antiguo reino granadino desapare-

cido a inicios del s. XIX, sobre todo centrada en su etapa más gloriosa (los siglos XV al XVII). Inicia un planteamiento memorialistico en el que la ciudad se convierte en un escenario en el que el patrimonio le confiere su propia identidad y transmite su narrativa; algo no ajeno al atractivo turístico de Granada ligado a su herencia patrimonial y cultural. Este planteamiento historicista va decayendo a los largo de las décadas franquistas.

El periodo democrático se inicia con un pacto entre las diferentes fuerzas que componen el nuevo ayuntamiento (sin apenas presencia conservadora) que deciden recuperar la narrativa y la memoria del pasado liberal de la ciudad y mantener la narrativa propia ligada al reino de Granada; Ese pacto permite el cambio de denominación de muchas calles ligadas a la dictadura y el desmontaje de monumentos de la época (aunque no todos). Quedan por resolver la eliminación de monumentos franquistas debido a la presencia de grupos de presión de ultraderecha. Podemos decir que los nuevos ayuntamientos democráticos asumen parte del discurso heredado en unos momentos en los que Granada debe encajar su papel en la recién creada autonomía andaluza.

Desde entonces el discurso narrativo y el espacio público, reflejan la lucha entre la propia memoria granadina, la propia identidad y la narrativa andaluza. Un ejemplo es la sustitución de un monumento a la Constitución por una estatua homenaje al flamenco. El paisaje urbano de Granada es, actualmente, el reflejo de una ciudad en busca de su propia memoria, en busca de un discurso hegemónico propio contra el que chocan la neoidentidad andaluza y la propia narrativa memorialística de la ciudad producto del conflicto entre distintas tendencias políticas.

BIBLIOGRAFÍA

Backhaus, Peter, *Signs of Multilinguilism in Tokyo; A Linguistic Landscape Approach,* Clevedon: Multilingual Matters, 2006.

Blommaert, Jan. *Ethnography, Superdiversity and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity.* Bristol, UK; Buffalo, NY: Multilingual Matters, 2013.

Box Varela, Zira (2008). *La fundación de un régimen. La construcción histórica del franquismo* (Dissertation).

Calatrava, Juan y Ruiz Morales, Mario (2005). *Los planos de Granada 1500-1909*. Granada, Diputación.

Castillo Higueras, José Miguel (2016) *Entrevista realizada por Antonio B.Espinosa.*

Cuesta Bustillo, Josefina (2002). "Tiempo y recuerdo: dimensiones temporales de la memoria política en España (1936-2000)" Navajas Zubeldia, C. (ed.) *Actas del III Simposio de Historia Actual*: Logroño, 26-28 de octubre, Vol1, pp. 17-52

Escoriaza, Emilio (2007). "La generación de plata. Primeros pasos de la vanguardia en Granada". *La generación de plata, primeros pasos de la vanguardia en Granada*. Granada, Junta de Andalucía, Caja Granada, pp. 61-121

___ (2006). "Arte, industria, tradición y museos" Cerámicas de Manuel Ángeles Ortíz. Granada, Museo Casa de los Tiros, pp.35-44.

Fernández-Almagro, Melchor (1922) "Un azulejo en honor de Gautier" *El Noticiero Granadino*. Granada, 4 de septiembre de 1922.

___ (1929). "La ciudad vieja y el espíritu nuevo. Sobre la reforma de Granada" *El Defensor de Granada*. Granada, 7 de febrero de 1929.

___ (1959). "El problema de las ciudades de arte" *Las Provincias,* Valencia, 1 de setiembre de 1959

Gallego Burín, Antonio (1928) *El turismo en Granada. Memoria que, sobre la importancia y las necesidades de éste, presenta el subdelegado del Patronato en Andalucía.* Ed, Fasc. Junata de Andalucía, 1995.

Ganivet, Angel (1998) *Granada La bella*. Granada, Colegio de doctores y licenciados.

Garcia, Antonio Claret (2016) *Entrevista realizada por Antonio B. Espinosa.*

García Bascón, Antonio (2007) "Artistas adolescentes y modernos". *La generación de plata, primeros pasos de la vanguardia en Granada*. Granada, Junta de Andalucía, Caja Granada, pp.39-57

___ (2006). "Cerámicas de Manuel Ángeles Ortíz". *Cerámicas de Manuel Ángeles Ortíz*. Granada, Museo

Casa de los Tiros, pp11-22.
Garzón Cardenete, Juan Luis (2006) "Cerámica de Fajalauza". *Cerámicas de Manuel Ángeles Ortíz*. Granada, Museo Casa de los Tiros, pp. 23-34
Gibson, Ian (1998) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona, Plaza y janés
___ (1971). "La represión nacionalista en Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca." París: Ruedo Ibñerico.
González Martínez, José (1987) "El callejero granadino. Algunos aspectos de su nomenclatura". *Gazeta de Antropología*. 1897 (5) *Disponible en http://www.ugr.es/~pwlac/G05_07Jose_Gonzalez_Martinez.html (consultado en 15 de marzo de 2016)*
Guilat, Yael (2015). "Redefining the public space as a semiotic resource through Institutional Art events: the Bat Yam Biennale of Landscape Urbanism as a LL case study" in Robert Blackwood, Elizabeth Lanza and Hirut Woldemarian (eds.), *Contesting & Negotiating Identities in LL*, London: Bloomsbury Publishing, PP. 163-179.
Juste, Julio (1995). *La Granada de Gallego y Burín* 1938-1951. *Reformas urbanas y arquitectura.* Granada, Diputación.
Landry, Rodriguez and Richard Bourhis, "linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study". *Journal of Language and Social psychology* 16:1, 1997, pp. 23-49.
Mora Guarnido, José (1958). *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires, Losada.
Ortega Oroz, Elena (2015). *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina* (1937-1945) (Dissertation).
Pavlenko, Aneta, and Mullen, Alex (2016). "Why Diachronicity Matters in the Study of Linguistic Landscapes." *Linguistic Landscape*, 1(1–2): 114–132.
Pons, Rodríguez, Lola (2012). *El paisaje lingüístico de Sevilla: Lenguas y variedades en el escenario urbano hispalense,* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012.
Quero, Jesús (2016). *Entrevista realizada por Antonio B. Espinosa.*
Scollon, Ron and Suzie Wong Scollon, (2003). *Discourses in Place. Language in the Material World,* London-New York: Routledge & Taylor and Francis Group, 2003.
Viñes Millet, Cristina (1999). *Historia Urbana de Granada*. Granada: CEMCI.

MIRADA CRÍTICA E INTERDISCIPLINAR DE UN COMPLEJO ÁMBITO URBANO: EL CASCO ANTIGUO DE TARRAGONA COMO ESPACIO VIVIDO Y DE MEMORIA

Marta Serrano Coll / Albert Beneyto
Universitat Rovira i Virgili

1. INTRODUCCIÓN[1]

El presente trabajo, firmado por una historiadora del arte y por un geógrafo, tiene la intención de presentar un análisis interdisciplinar sobre el casco antiguo de Tarragona que fosiliza muy claramente la ciudad medieval a pesar de la inflación del período romano por parte de las instituciones, tanto de carácter público como privado. En estas líneas presentamos un diagnóstico y un pronóstico de este singular casco antiguo, cuyo patrimonio material e inmaterial —que pone de manifiesto una serie de valores procedentes de la Edad Media como la sanidad pública, la educación, la representabilidad social y política— es desconocida muchas veces, con las consecuencias (peligro, muchas veces) que esto tiene en cuanto a su conservación y, por tanto, en cuanto a la pérdida de memoria colectiva que supone. Abordamos también una reflexión sobre las complejas relaciones que se establecen entre el patrimonio (su conocimiento, valoración, gestión y uso por parte de las instituciones) y los residentes, no siempre adecuada y con problemáticas todavía por resolver. Todo ello ligado a la habitabilidad de este espacio urbano, es decir, a cómo el casco antiguo está sufriendo una pérdida de población cruel considerable, o de repoblación (gentrificación en algunas calles) y cómo se está convirtiendo más que en un lugar de residencia, en un espacio recreativo, con las implicaciones que esto supone a nivel de paisaje y de paisanaje. Acompañamos el estudio con los resultados de un concienzudo análisis objetivado sobre la *Part Alta*[2], en el que se han tenido en consideración diversos aspectos: encuestas a los residentes, la iluminación de las calles, el tipo de servicios que ofrecen los negocios de sus calles y plazas y lo que de ello se deriva, la contaminación acústica, o, también, los edificios deshabitados, en estos últimos años en crecimiento. como residentes y para denunciar las profundas alteraciones que ha sufrido su entorno urbano.

2. EL MARCO TEÓRICO: LA *PART ALTA* DE TARRAGONA COMO ESPACIO DE MEMORIA

La ciudad de Tarragona está presidida por el casco antiguo que, desde antaño, se denomina *Part Alta*. Este espacio urbano constituye en realidad el verdadero centro histórico en el que se encuentran monumentos relevantes como, por ejemplo, las imponentes estructuras romanas de lo que fue la imperial Tarraco; entre otras, significativos restos del foro provincial, extensos lienzos de murallas con sus correspondientes torres, fragmentos de las gradas del circo con sus bóvedas estructurales, o parte del muro de cerramiento del monumental temenos del

[1] Este trabajo se enmarca (y es deudor en su marco teórico y conceptual) dentro del proyecto de investigación Recercaixa todavía vigente *Landscape and Identitarian Heritage of Europe: Cathedral Cities as Living Memories,* liderado por los profesores Gerardo Boto Varela, de la Universitat de Girona, y Mario Arias Oliva, de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona.

[2] El casco antiguo o centro histórico de la ciudad de Tarragona se encuentra localizado sobre un cerro, motivo por el cual se conoce con el nombre de Parte Alta o *Part Alta* en catalán.

recinto cultual. Obviamente, quien recorre sus calles lo hace una vez visitados otros lugares representativos, visitables de la ciudad, como el foro de la colonia o el espléndido anfiteatro. De este modo, turistas y ciudadanos reconocen en Tarragona la herencia romana, la huella imperial que todavía hoy emerge entre sus calles y plazas que piensan *modernas* y que en gran parte *distorsionan* la comprensión de su preciado conjunto arqueológico. Porque, sobre todo desde el 30 de noviembre de 2000, cuando fue declarada Patrimonio de la Humanidad por UNESCO[3], Tarragona es, ante todo, romana, aunque en esta afirmación, y por ende reclamo y visibilización, se oculte la verdadera evolución histórica de la ciudad.

Es cierto que nuestro Ayuntamiento es consciente del problema que supone la priorización de contenidos patrimoniales en la narrativa de la perspectiva histórica de la ciudad, pero todavía estamos en peligro de seguir el ejemplo de otros centros urbanos que han transformado, o mejor travestido, la realidad histórica de su centro urbano. El caso más reciente es el de Tortosa, que en agosto de 2015 inició la demolición de unas casas que constituían la antigua fachada fluvial que había sido declarada Conjunto Histórico Artístico en 1975, con el fin de abrir una gran plaza ante el Ebro para ofrecer vistas a la Catedral, que había quedado escondida durante siglos tras las edificaciones (en realidad, desde siempre, porque nunca fue vista desde el río: de hecho, su fachada barroca fue concebida, diseñada y construida para ser vista desde una perspectiva en diagonal). Esta alteración del paisaje urbano que se observa en tantas ciudades, que pone de relieve sólo unos contenidos culturales y patrimoniales, relega a un segundo plano los demás, lo que tiene claras consecuencias en cuanto a su relevancia, significación y, por ende, conservación. Pero, además, afecta a las tramas habitacionales y comerciales de estas zonas y, por supuesto, a las estructuras sociales de sus residentes.

Es decir, convendremos todos en que muchas de las iniciativas que afectan al patrimonio (dejando al margen lo que concierne a la preservación y lo que ello implica), están pensadas para su rentabilidad económica, estrechamente imbricada con el turismo, lo que puede abocar no sólo a una imagen estereotipada, no pocas veces falsa, de la ciudad, sino también a la generación de unos centros urbanos deshabitados, porque han sido convertidos, por razones diversas, en espacios inhabitables.

2.1. El proyecto *Recercaixa Landscape and Identitarian Heritage of Europe: Cathedral Cities as Living Memories*

Ante la necesidad de reflexionar sobre nuestros cascos urbanos, espacios en los que se conjuga una serie de intereses administrativos, económicos, culturales y sociales, y ante la urgencia de proponer soluciones a los problemas que sufren, se ha generado hace dos años el proyecto Recercaixa que engloba a un equipo interdisciplinar[4] liderado por los profesores Gerardo Boto de la Universitat de Girona y Mario Arias de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Este proyecto,

[3] Los elementos del conjunto son las murallas romanas, el recinto de culto imperial, el foro provincial, el circo, el teatro romano, el anfiteatro con su basílica visigoda e iglesia románica de Santa María del Milagro, la necrópolis paleocristiana, el acueducto de les Ferreres, la torre de los Escipiones, la cantera del Mèdol y el arco de Roda de Barà. El 17 de agosto de 2015 este mismo organismo declaró el Conjunto Arqueológico de Tarraco como de Valor Universal Excepcional.

[4] En el equipo participan miembros de diversos departamentos de la Universitat de Girona, de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona y de la UNED. Los departamentos implicados son: Comunicación audiovisual (Toni Pérez-Portabella y Jan Gonzalo); Historia e Historia del Arte (Gerardo Boto, Marta Serrano, Esther Lozano); Derecho Público y cátedra *Tarragona Smart Mediterranean City* (Santiago Castellà y Sergi Lozano); Filología inglesa y germánica (Elena Ferran); Filología románica y Facultad de Ciencias de la Educación y Psicología (Jacky Verrier Delahaie); y Metodología de las Ciencias del Comportamiento (Urbano Lorenzo).

focalizado en la inadecuación de los escenarios turísticos que se muestran como pretendidos elementos definitorios de una ciudad, y en la problemática de habitar en el centro histórico que, originariamente, nació para ser vivido, está centrado en tres grandes ámbitos o perfiles:

a) Perfil académico-intelectual: el paisaje monumental que define las ciudades históricas europeas, y que es visible y habitable, configura un imaginario europeo que es común para todos nosotros, sea cual sea nuestro origen y condición social. Y, en esta idea genérica de lo que es una ciudad europea, todos coincidimos en señalar unos elementos constructivos que son comunes en todas ellas: la existencia del ayuntamiento, de una iglesia sobresaliente a nivel arquitectónico que es la catedral, de una serie de calles y plazas que pueden ser más o menos irregulares, etc. Esta percepción, no obstante, abarca la materialidad de estos edificios, pero no su significación inmaterial: aunque no seamos conscientes, los fundamentos que nos definen como europeos (la sanidad y educación públicas, los principios de la representatividad y de la protección –tanto personal como económica-, la multiculturalidad...) son ideales que se encuentran enclavados, hincados, precisamente, en todas estas construcciones que definen una ciudad catedralicia y, que son, aunque no lo sepamos, fundamentalmente del periodo medieval. Por otro lado, todos convenimos en que estos ítem configuran o definen lo que llamamos el centro histórico que es, en realidad, el resultado del devenir de una escala de siglos, a pesar de que las administraciones tiendan a subrayar una sola herencia como reclamo turístico o cultural: judío, en el caso de Gerona; gótico, en el caso de Barcelona; o romano, en el caso de Tarragona. Nuestra investigación nace para reivindicar otro de los pasados del entorno urbano tarraconense; el medieval, con el fin de dar significación, o de hacer significante, un patrimonio histórico desconocido que nos identifica como europeos. Nuestro propósito es acentuar una herencia que ya existe pero que no se visibiliza y, por tanto, que ni se percibe, ni se entiende, y por ende, tantas veces ni se custodia o protege.

b) Perfil educativo: *Landscape and Identitarian Heritage of Europe* ha nacido con la voluntad expresa de que sus resultados no queden circunscritos o restringidos al ámbito exclusivamente académico: nuestra vocación de transferencia social está en la base misma del proyecto. De acuerdo con los postulados de la obra social "La Caixa", que insta a que sus proyectos estén íntimamente vinculados con la ciudadanía para que conozca los beneficios de la investigación científica y la perciba como algo no sólo necesario, sino cercano, el perfil educativo promueve implicar a la sociedad en el marco del concepto RRI (*Responsible Research and Innovation*) introducido hace algún tiempo por la Unión Europea[5]. Con un ideario inclusivo y participativo, y con la determinación de imbricar ciencia, investigación e innovación con la sociedad, nos hemos propuesto como objetivos:

   1.- Preservar la memoria de la topografía antigua y de los edificios cívicos y religiosos de nuestras ciudades; 2.- Explicar a la sociedad cómo han llegado las ciudades a ser lo que son a través de talleres académicos y escolares; 3.- Mejorar y enriquecer el conocimiento de los ciudadanos acerca de su paisaje urbano; 4.- Diseñar tecnologías de última generación para transferir los resultados de la investigación a la sociedad; 5.- Asegurar el respeto y la preservación de los centros históricos mejorando la oferta cultural y diseminando el conocimiento de nuestro patrimonio; 6.- Promover la noción de que los paisajes urbanos catedralicios alojan y conservan la memoria y la identidad europeas.

[5] Que consiste en seis elementos clave: compromiso público, igualdad de género, educación, acceso abierto y ética, todo ello bajo el paraguas integrador de la gobernanza. Más detalles en la página web http://www.rri-tools.eu. Mayor información, detallada y actualizada, sobre el proyecto *Landscape and Identitarian Heritage of Europe: Cathedral Cities as Living Memories* en la página web https://www.cathedralcities.net.

Para conseguir abordarlos contamos con *"Investiga amb recerCaixa"*, que tiene como objetivo fundamental fomentar el interés por la investigación por parte de los colegios con el ánimo de favorecer las vocaciones científicas de los niños y el trabajo en equipo.

Formar parte de este programa está resultando muy provechoso para dar a conocer nuestro proyecto en el ámbito educativo y los beneficios que aporta a nivel social pero, sobre todo, para potenciar el patrimonio europeo y explicar a los niños, en edades comprendidas entre los 9 y 11 años y mediante un enfoque didáctico innovador basado en la experimentación[6], que las raíces de la sociedad actual se fundamentan en las ciudades catedralicias. El objetivo medular que queremos conseguir es que los niños y niñas de nuestra ciudad se identifiquen, ya no como guardianes, sino como herederos del patrimonio tangible e intangible de la *Part Alta*, y que relacionen, gracias al material y a los recursos didácticos que hemos elaborado, los orígenes de la actual sociedad europea a través de la ciudad en la que viven.

c) Perfil político y de gestión: como queda dicho, entendemos que las ciudades catedralicias, entre otras Tarragona, son portadoras, a través de su patrimonio tangible e intangible, de la identidad de Europa. En esta línea, defendemos que la herencia medieval de todos estos centros urbanos tiene que ser revalorizada porque en su epidermis pétrea (tengamos o no la facultad de poderlo reconocer) puede rastrearse una memoria significante que, todavía oculta, está en peligro de extinción por la ignorancia, la desidia, o la primacía de razones económicas que, tantas veces, impactan negativamente en la red y estructura urbanas: en su cohesión, desarrollo e, incluso, en su supervivencia. Resulta una obviedad afirmar que para la conservación de un centro histórico, en nuestro caso de Tarragona, es indispensable, en primer lugar, establecer vínculos entre la ciudadanía y el patrimonio. Los ciudadanos, mediante estrategias que les permita aumentar la conciencia del valor de lo que les rodea, tienen que sentirse co-propietarios de esta herencia intangible que, integrante de su entorno urbano, emerge entre sus calles y les pertenece. En segundo lugar, es preciso generar políticas de uso, no sólo esporádico o parcial, de estos espacios por parte de la ciudadanía y de los ocasionales visitantes. Por ello, es conveniente ofrecer directrices para una planificación y regulación de estos centros históricos que vayan más allá de su rehabilitación para la entrada de negocio, turismo y ocio con el fin último de promover su habitabilidad, aunque poniendo especial cuidado en el mantenimiento de su autenticidad y evitando las huidas poblacionales o los desplazamientos de los residentes originarios en beneficio de la elitización o gentrificación. Este tercer y último pilar sólo concluirá cuando hayamos ofrecido a las entidades públicas y gubernamentales del municipio las propuestas y recomendaciones políticas públicas con la ambición de que estas normas, que en parte estamos redactando bajo la supervisión de fundaciones como *Tarragona Smart Mediterranean City*[7], puedan ser fácilmente adaptables a otras ciudades catedralicias europeas.

[6] La gamificación del aprendizaje, la realidad alternativa (con producciones audiovisuales), y otras herramientas que estamos utilizando como el *storytelling* o la *flipped classroom*, están orientadas al descubrimiento de causas y origen de la catedral y su entorno partiendo de la indagación y el análisis del pasado, y teniendo en cuenta tanto el patrimonio material como el inmaterial. Esta tarea la estamos realizando también a través del proyecto educativo Euritage didactic, premiado por el Consell Social de la Universitat Rovira i Virgili, y en el que participan tres centros públicos de educación primaria de Tarragona: El Miracle, Pau Delclòs y Saavedra.

[7] Sobre la fundación, remitimos a *http://www.tarragonasmart.cat/mediterranean-city/*. También particia la Fundación *Ars Civilis*. Vésase, sobre ella, véase http://www.arscivilis.org.

2.2. Pérdida de memoria y problemas en la habitabilidad: paisaje y paisanaje

Al igual que ocurre en otros centros históricos europeos, la *Part Alta* está sufriendo en los últimos años una transformación de sus espacios y su entramado social muy notable. Por ejemplo, con la voluntad de ofrecer un destino cultural amable y agradable a vecinos y visitantes, se han dado licencias para instalar terrazas en entornos singulares, como es el caso de la *plaça del Forum*, hasta el punto de eclipsar y en gran parte dañar el valor patrimonial de este sector. También se han construido parkings en las inmediaciones. Uno de ellos, el parking inteligente Jaume I, que en su día se gestó como un alarde de ingeniería y que ha quedado completamente obsoleto antes de estrenarse, ha dañado gravemente las perspectivas visuales de la plaza en la que se ubica, que se ha visto reconvertida por esta inútil obra de ingeniería en una descomunal e impresionante escalinata que se alza, majestuosa, hacia lo alto. La construcción del segundo, el de la *Plaça de la Font* (del Ayuntamiento), que sí cumple sus funciones, conllevó el desmantelamiento y destrucción de la fuente medieval que, erigida con el esfuerzo ciudadano y del poder episcopal en el siglo XV, daba nombre a la plaza. Estos ejemplos ponen de manifiesto los daños irreversibles que experimenta el patrimonio en los cascos antiguos, un legado que, una vez fulminado, va desprendiéndose progresivamente de las memorias de quienes eran sus propietarios, los ciudadanos, hasta desaparecer por completo.

No menos dañino es reconvertir estos centros históricos en escenografías que, aunque atractivas y seductoras, adulteran cuando no distorsionan la realidad. En Tarragona, Roma domina, indiscutiblemente, el patrimonio de la localidad; de hecho es casi el único producto cultural vendido a los turistas, quienes *sólo* pretenden encontrar restos romanos durante su paseo por la ciudad, al margen, obviamente, de la excepcional catedral que, tan sobresaliente, culmina nuestro horizonte urbano. Tanto es así que en la década de los 60 se planificó la expropiación de la manzana de casas que estaban ubicadas en las llamadas *voltes del circ* para hacer emerger el graderío del circo romano a costa de derrumbar unos inmuebles. No fue hasta 1978 cuando se volvió a poner en marcha esta planificación, que cobró el nombre de *Pla Pilats,* y que junto con otras iniciativas[8] tenía como objetivo conocer con precisión el potencial arqueológico y arquitectónico conservado en los diferentes lugares de la ciudad y establecer criterios claros de conservación y preservación de este patrimonio. La ciudadanía, una vez iniciada la expropiación y el derribo de gran parte de estos bloques de viviendas en 1995, pudo verificar y aclamar el resultado: ¡las gradas y parte de la arena del circo emergían bajo los escombros! Lo que todos desconocían, y desconocen, es que estos bloques desmantelados fosilizaban parte del entramado urbano de la ciudad del siglo XIV, con lo que su destrucción no sólo ha supuesto la pérdida de un testimonio urbano relevante, sino que también ha ido en menoscabo de los vecinos, que se han visto impelidos a desplazarse a otra parte.

Todo ello lleva a plantearnos, a debatir, una serie de argumentos que giran en torno a cuáles son los propósitos de quienes gestionan el patrimonio en nuestros centros históricos y si, acaso inconscientemente, están ofreciendo una imagen estereotipada de la ciudad al poner de relieve un período histórico (en nuestro caso romano sobre todo desde la declaración por parte de la UNESCO) y soslayando una diacronía que, aunque innegable, no vende. Queremos dialogar y polemizar sobre los intereses económicos latentes en nuestros centros urbanos y las consecuencias que tienen a nivel cultural y social: ¿existe verdaderamente una voluntad por buscar un compromiso entre la rentabilidad económica, la epistemología del conocimiento y la habitabilidad en estos espacios tan significantes? Porque, recordemos, estos núcleos urbanos cargados de historia y, por tanto, de herencia patrimonial tangible e intangible tantas veces desconocida por voluntad de algunos, se

[8] Como los planes especiales del Centro Histórico —*Part Alta* de 1984— o la revisión del Plan General de Ordenación Urbana de 1982.

están convirtiendo el centros de peregrinación, de visita efímera, para los transeúntes de fuera, y en espacios de recreo, ocio y diversión para los ciudadanos. Este proceso, rápido y perceptible no sólo en Tarragona como es bien sabido, ha obligado a los pocos vecinos que todavía quedan, y que no se resignan ni sucumben ante las dificultades de vivir en un espacio cada vez más inhabitable, a organizarse con plataformas como *Farts de soroll!* (hartos de ruido) para reclamar sus derechos como residentes y para denunciar las profundas alteraciones que ha sufrido su entorno urbano.

3. EL MARCO EMPÍRICO: LA *PART ALTA* DE TARRAGONA COMO ESPACIO VIVIDO

Para poder reflexionar y argumentar sobre las problemáticas que inciden en la *Part Alta* ha sido necesario realizar un diagnóstico lo más objetivado posible. Antes de ofrecer los resultados de este análisis, procedemos a referirnos sobre el marco teórico que ha precedido esta segunda parte y que ha permitido comprender y conocer más sobre el principal objeto de estudio: los espacios públicos. En este caso en concreto nuestro análisis va a abordar un ámbito espacial que vincula diferentes campos como la geografía humana y urbana, la historia y la historia del arte, sobre todo a este primero en sus más reciente estudios.

3.1. Conceptualización de los espacios públicos

Aunque el concepto de espacio público trae consigo un sinfín de definiciones y perspectivas que, en mayoría, se alejan de la objetividad, las líneas que siguen procederán a su presentación, en la medida de lo posible, más cercana a su origen etimológico. Una de las conceptualizaciones más objetivas, desde la disciplina del urbanismo, toma en consideración el espacio público como aquel suelo de carácter no edificable, de titularidad y dominio público, del que no puede sacarse de manera única y exclusiva un provecho económico (Esteban, 2007: 21). El dominio público es una herramienta que permite establecer los límites de la parcelación del suelo de titularidad privada, de forma que indica el inicio de las fachadas mediante las alineaciones y calzadas.

El diseño del espacio público es determinante en la morfología que adopta una ciudad. En ese sentido se demuestra la carencia de planificación alguna en las áreas urbanas europeas en la época preindustrial, caracterizadas por las deplorables condiciones de salubridad. En la época postindustrial el éxodo rural, el surgimiento de la clase burguesa industrial y la movilidad urbana, entre otros, generó la necesidad de ensanchar y crear nueva ciudad. En el caso de Barcelona, Cerdá decidió diseñar las calles de manera que los coches actualmente pueden circular por ellas, lo que demuestra la importancia de la planificación y del diseño del dominio público para el funcionamiento del día a día de las ciudades.

En la vertiente más sociológica podrían definirse estos lugares urbanos como el propio hábitat natural de las personas (Teixeira, 2012: 6), porque juegan un papel fundamental en la integración de la sociedad y su diversidad: son zonas donde gente de orígenes y motivaciones diferentes y de manera individual o colectiva, comparten el espacio. De hecho, muchos de los recuerdos de los visitantes y también de los ciudadanos son retratados en estos entornos comunitarios, y como se decía, las calles y plazas acaban definiendo con sus actividades y características cómo es la ciudad.

Por más que la diversidad de orígenes es una evidencia y una de las victorias en el espacio descrito de uso común en las ciudades, los turistas transeúntes no son los que conviven diariamente con los conflictos, contradicciones e incomodidades en estos. En algunos casos, es el sector de los servicios y ocio que mueve la propia masificación turística el que merma cualquier

posibilidad de convivencia. Sin duda alguna la aplicación de cualquier medida restrictiva puede ser solicitada por la ciudadanía, desde un sentido político, y nunca debe permanecer ajena a la alteración de las condiciones del espacio que es, no olvidemos, público y, por tanto, de todos.

> "El espacio público es siempre un espacio colectivo donde se encuentran los diferentes, los actores diversos, las partes que comparten el espacio y que al hacerlo lo elevan a la categoría de público y colectivo, es decir, los diferentes toman conciencia de la diferencia porque son susceptibles de encontrarse, interactuar y finalmente interaccionar, por ello el compartir el espacio creativamente significa estar en un lugar, ser parte, sentirse parte, tomar o tener parte y hacer lugar. En consecuencia, el espacio público, es aquel espacio de propiedad pública, y de dominio y uso público. La propiedad pública infiere un sentido político, el dominio público un sentido cultural y el uso público un sentido social" (García; Martí, 2013: 22-23).

Se da a entender, aunque es obvio que no siempre ocurre, que las personas que frecuentan los lugares públicos, lo hacen libremente y se encuentran predispuestas a entender que existen unas normas de uso o convivencia (Delgado; Malet, 2011: 61-62). De esta manera se presupone que la sociedad ha sido educada de manera que haga uso del espacio público de forma racional y bajo unas directrices sociales y políticas preestablecidas. Del mismo modo que debe existir el respeto entre personas, debe prevalecer el sentido de público por encima de la clase dominante. En ese caso, la administración es quien debe dar a conocer su capacidad de mediación y, por tanto, no dejar de intuir la neutralidad en esos espacios y poder así explotarlos en la misma medida. De esta forma se puede considerar el espacio público como un espacio físico que permite revivir el del Ágora en la antigua Grecia, un espacio en el cual el urbanismo faculte a la ciudadanía hacerse visible y real.

3.2. La calidad de los espacios públicos

En este apartado se aborda el concepto de la calidad del espacio público, que se encuentra estrechamente relacionada con la calidad urbana que engloba el conjunto de los espacios presentes en la ciudad. Se puede afirmar que los condicionantes de la calidad de estos espacios dependen, en mayor parte, de la planificación urbanística, la cual en cualquier caso se define y diseña con el objetivo de mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. De este modo, se podría decir que el concepto de calidad permite no sólo caracterizar los espacios públicos sino que también determina en qué grado se satisfacen las necesidades subyacentes de la ciudadanía (Teixeira, 2012: 17-18), necesidades que vienen preconcebidas a raíz de la libre percepción de la sociedad, por lo que influyen las condiciones en las que se presenta el lugar y, a su vez, la expectativa generada *a priori* por el usuario.

Al igual que ocurre con el concepto de espacio público, cuando se analiza su calidad también se encuentran multitud de definiciones y perspectivas. A todo esto cabe añadir el concepto de identidad en los lugares de uso común, y el caso es que, a lo largo de la historia, los espacios públicos han estado marcados por una evolución en relación al valor simbólico. Es un ejemplo el caso la ciudad histórica de Nápoles[9] (Cerasoli, 2014: 235-250) en la que, por un lado, imperaban plazas y calles con alto valor simbólico que yacían como escenario para el desarrollo vital de la sociedad en todos los sentidos de su expresión. Por otro, la ciudad contemporánea, aunque capaz de acoger un mayor número de población, diseña el espacio público sin entender de límites urbanos y generando una percepción de uniformidad y cierta agorafobia que difiere del reclamo de la sociedad local y el manifiesto vital en épocas anteriores.

[9] Ciudad que participa activamente, junto con Jerusalén, en el proyecto Recercaixa.

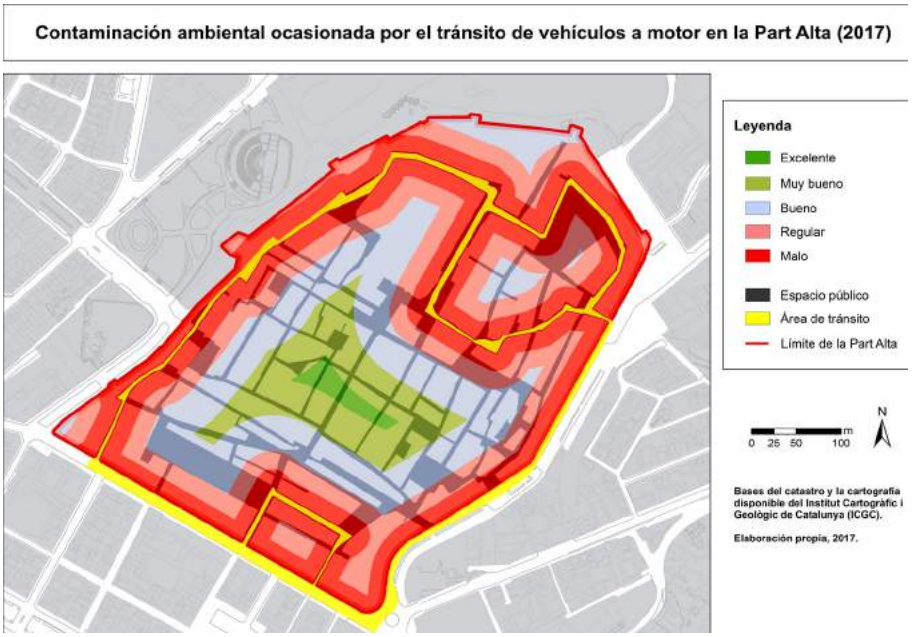


Fig. 1 — Contaminación ambiental ocasionada por el tránsito de vehículos a motor en la Part Alta (2017). Fuente: © A. Beneyto.

En estas últimas representan un lugar sin identidad donde las fachadas y los vehículos motorizados invaden las calles y las plazas, lugares que no destacan por su simbolismo y centralidad, más bien por su ambiente estacional y, en determinados casos, incluso marginal del que muchos ni siquiera quieren ni oír hablar. Se constata así una pérdida de calidad en el espacio público, pues sus condiciones no son las idóneas para satisfacer las necesidades de la sociedad plural del presente. En este sentido se remarca que para que sea evidente la calidad de los espacios públicos y con ella la del conjunto urbano, será preciso encontrar vitalidad, un sentido de identidad y una adecuada movilidad. Solo así acabará representando un escenario multifuncional, integrado y, lo que aún es más importante, equilibrado para el colectivo puesto que las motivaciones e intereses son diversos.

La transformación de los lugares públicos es un hecho, aun así es necesario identificar cuáles han sido los principales detonantes que lo han provocado. Tomando como base la Pirámide de Maslow adaptada, es conveniente considerar la seguridad, la equidad y la accesibilidad, en orden descendiente. Estos representan los principales factores claves para propiciar la vida urbana activa (Jalaladdini; Oktay, 201: 667), uno de los indicadores fundamentales para que se den condiciones de buena calidad en el espacio público.

a) Accesibilidad. En la base, se presenta como condición imprescindible para que se dé el resto. Puede entenderse de dos formas: la accesibilidad visual que permite a los usuarios conocer lo que sucede en el espacio; y la accesibilidad física, la que permite al usuario llegar y desplazarse en el espacio.

b) Equidad. En la zona media de la pirámide, para garantizarla es necesario habilitar el espacio para cualquier usuario independientemente de la franja de edad y grupo o clase social al que pertenezca, por lo que no debe haber discriminación por grupo étnico y origen, sexo, edad, o nivel adquisitivo, entre otros. En definitiva tiene que constituir un entorno democrático, de uso colectivo.

c) Seguridad. En la cúspide piramidal, depende directamente de los anteriores factores citados. Por una parte, que el lugar sea accesible y, por tanto, concurrido; y que sea equitativo y no entienda de discriminaciones son coeficientes determinantes para configurar una estructura social sin conflictos.

En conjunto, buena parte de los detonantes pueden ser evitados o minimizados por la administración. Sin embargo el ámbito privado a menudo no encuentra límites a su desarrollo interesado, desigual y con fines lucrativos. En esta línea algunos de los lugares de las ciudades contemporáneas han sido abducidos completamente por el fenómeno de la privatización, estén o no vinculados al turismo. Efectivamente, la especialización funcional de las ciudades ha tergiversado la idea original del espacio de equidad y multifuncionalidad con el devenir de estos lugares llamados públicos. Un claro ejemplo son los centros comerciales y demás espacios cerrados que fomentan su uso a merced de las necesidades del sistema capitalista. Y cuando los límites de la administración no son claros o pecan en exceso, son también las calles y las plazas que restan inaccesibles y se trasforman en escenario de la vitalidad más insalubre.

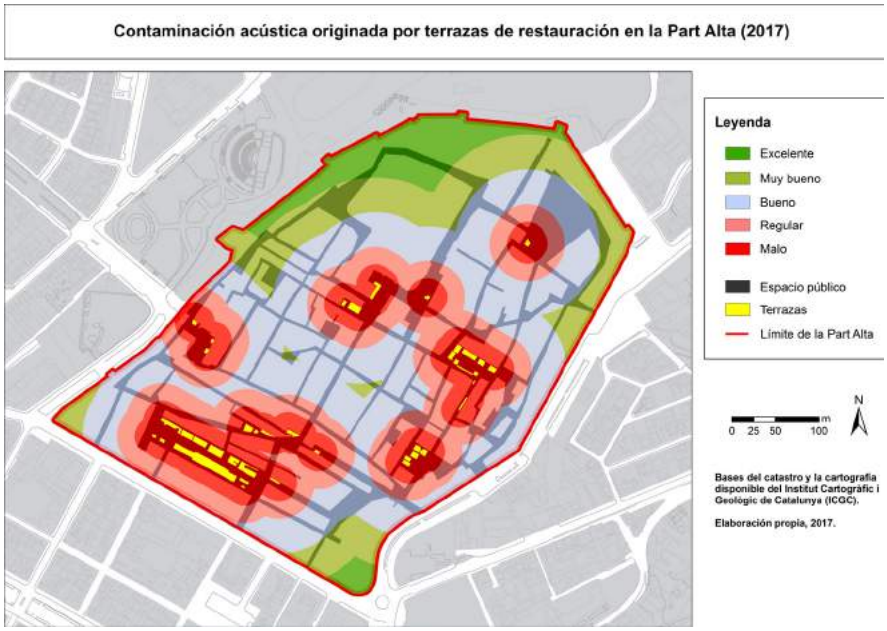


Fig. 2 — Contaminación acústica originada por terrazas de restauración en la Part Alta (2017). Fuente: © A. Beneyto.

4. EL MARGEN DE ACTUACIÓN EN EL CENTRO HISTÓRICO DE TARRAGONA

En la investigación llevada a cabo en el centro histórico de Tarragona se han podido caracterizar algunos aspectos determinantes en relación con la calidad que presentan los espacios públicos de la *Part Alta,* aspectos en los que confluyen diversos intereses sociales y económicos contrapuestos. En este caso no sólo el análisis técnico ha permitido esclarecer en qué situación se encuentran estas calles y plazas, sino también la respuesta por parte de distintos representantes de asociaciones y colectivos sociales y, también, económicos. Cabe mencionar que a lo largo del estudio realizado se han analizado un total de 93 espacios públicos establecidos en tres fases distintas de análisis y, en determinados casos, se ha efectuado una diagnosis de su situación.

4.1. Principales contradicciones de la administración local

En referencia a los resultados obtenidos a través de la aplicación e instrumentalización de una metodología previamente perfilada, se podría decir que son realistas en cuanto a objetividad ya que en todo momento se han recopilado datos actuales del casco histórico. En este sentido las aportaciones, en este caso, por parte de la principal asociación de vecinos —Asociación de Vecinos de la *Part Alta*, AVVPA— y de su presidente, el Sr. Manel Rovira, confirman las contradicciones en relación a determinadas actuaciones llevadas a cabo por el actual gobierno municipal.

Entre otros factores, la situación de la presión ambiental en el centro histórico se presenta como una problemática con una de las mayores contradicciones por parte de la administración. Este aspecto es determinante en cuanto al confort de los usuarios transeúntes ya que permite estudiar los efectos de la circulación fluida y la presencia de otros elementos que producen contaminación acústica y ambiental en estos lugares. Particularmente en la *Part Alta* se observa que el acceso con vehículo rodado es el principal condicionante de la elevada presión ambiental sobre todo en las calles. Actualmente es posible acceder al interior del centro histórico en automóvil desde el *Portal de Sant Antoni* sin restricción alguna. Más allá de que puedan acceder vehículos dentro de la zona amurallada, es totalmente sorprendente a la vez que incongruente el hecho de que se pueda llegar sin restricción al otro lado del casco, al *Portal del Roser*, lugar por donde sí se restringe el paso de vehículos a los no residentes[10].

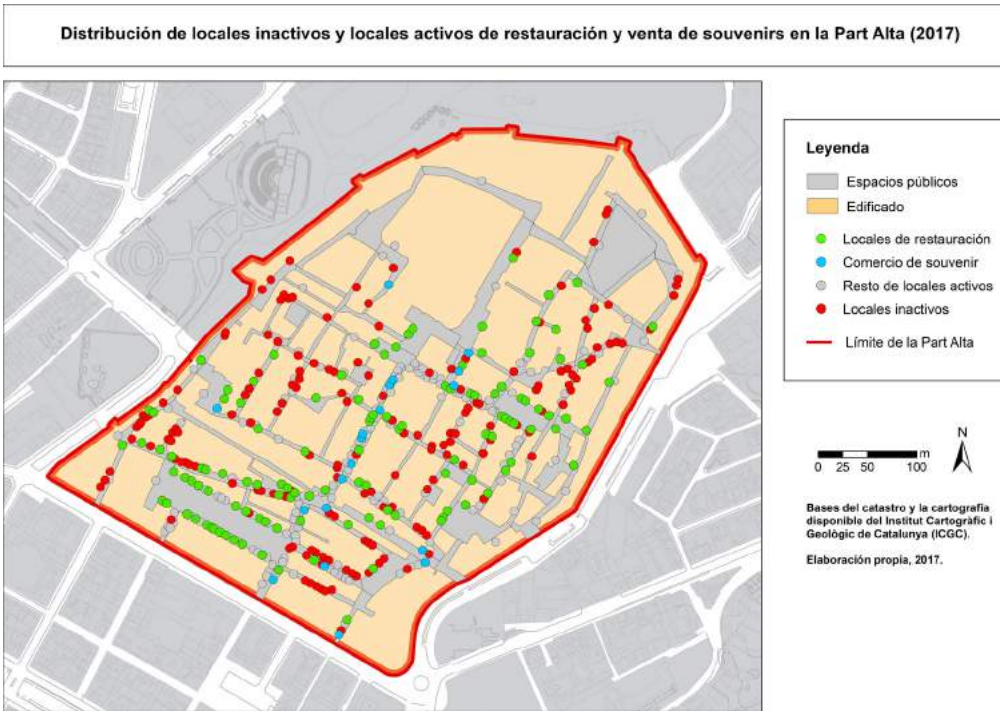


Fig. 3 — Distribución de locales inactivos y locales activos de restauración y venta de souvenirs en la Part Alta (2017). Fuente: © A. Beneyto.

A todo esto, teniendo en cuenta que la mayoría de las calles no sobrepasan los entre 6 y 10 metros de anchura, se identifican carencias en referencia a las condiciones de seguridad peatonal.

Está claro que la circulación fluida existente en el barrio condiciona la sensación de seguridad de peatones que tienen que estar pendientes de la presencia continua de vehículos y la ocupación de aceras como nuevo espacio para el estacionamiento informal. Se podría afirmar que se suma a un conflicto más al que el gobierno local no ha sabido dar respuesta en el último Plan de Ordenación de Movilidad establecido el año 2012[11]. En este caso nos encontramos ante un conflicto real entre vehículos y peatones, que ya hace tiempo que la AVVPA denuncia y lucha por resolver.

[10] Lo que ha originado hasta no hace mucho importantes conflictos, puesto que también han tenido restringido el paso vehículos de emergencia como las ambulancias, con lo que perdían minutos valiosos hasta llegar a los domicilios. Desde este febrero el *Àrea de Mobilitat* del Ayuntamiento de Tarragona y *Emergències Mèdiques* (SEM) han acordado la reapertura del *Portal del Roser* en caso de emergencias.

[11] Puede consultarse en *http://www.tarragona.cat/mobilitat/mobilitat-sostenible.*

4.2. El acecho de la actividad a merced del turismo de masas

Como se comentaba, se da el caso en el que los responsables políticos no ejercen adecuadamente su papel a la hora de establecer los límites de acción en el espacio común de las ciudades. En Tarragona, en concreto en su centro histórico, la permisividad frente al desarrollo de actividades privativas se ha establecido como una situación normalizada. En este caso, el factor de vitalidad se presenta como un aspecto desequilibrado por así decirlo, de modo que en determinadas calles y plazas de la *Part Alta* se peca por exceso de vitalidad. De hecho, es justo allí donde se concentra la mayoría de eventos anuales y semanales, la mayor densidad de locales, y gran parte de las concesiones de espacio público para terrazas de restauración.

Con todo, desde la asociación de vecinos se transmite el malestar, sobre todo en período estival, a causa de la celebración de excesivos eventos musicales de madrugada y, por tanto, pasividad desmesurada en cuanto a la limitación horaria del funcionamiento de los locales. En esta línea, la asociación también es clara y apoya la postura que algunos residentes han ido adoptando durante estos últimos años: las terrazas han ocupado literalmente plazas y accesos a residencias, incluso algunas de las calles más estrechas del casco, infringiendo literalmente las restricciones recogidas en ordenanzas municipales. Es evidente que la oferta de servicios de restauración es superior a la demanda, ya no solo de los residentes sino del conjunto de los tarraconenses. Así pues, es fácil concluir que existe un interés económico en relación a la presencia también de turistas que condiciona el hecho de que hasta 4 de cada 10 locales activos correspondan a actividades de restauración, en su mayoría bares y restaurantes. Incluso si a estos se suman los relacionados con el comercio de souvenirs, se alcanza la cifra del 50% de los locales.

Por el contrario, la principal asociación de restauradores —la Asociación de Restauradores de la Part Alta, ARPA— indica que los controles por parte del consistorio son más frecuentes y efectivos en los últimos años, pero aun y así existe una contradicción relacionada con la alta permisividad de la administración local a la hora de conceder licencias. De esta forma, y como consecuencia, el espacio público se encuentra cada vez más ocupado y privatizado.

Otra situación complicada, también relacionada con la vitalidad, es el precio del alquiler de los locales. Según algunos restauradores, en estos últimos años se ha incrementado el precio de locales de pequeñas dimensiones. En este caso, la asociación de vecinos coincide en el hecho de que actualmente aún se hace más evidente el aumento de los precios en sintonía o en concordancia con la presunta mejora de la coyuntura económica. En general se podría decir que se dibuja una situación complicada que, con toda probabilidad, puede llegar a afectar al comercio tradicional y de proximidad si no existe una regulación por parte de la administración. En cambio, ambas asociaciones han afirmado que se sienten protegidos por las regulaciones relativas a las franquicias que se imponen desde el ayuntamiento. En este sentido, afirman que no se dan las condiciones para que este tipo de licencias suplante la presencia de comercios tradicionales y otros servicios con oferta de producto para la persona y el hogar.

4.3. Otros aspectos mejorables

Gracias a la diagnosis que hemos realizado se han recopilado datos que han puesto de relevancia, e incluso han hecho emerger, nuevas problemáticas, sobre las que hemos puesto también nuestro punto de mira. Se podría decir que se presentan como dificultades que en algunos casos no afectan directamente al espacio público, pero que en cualquier caso tienen repercusiones sobre la perspectiva que se adopta desde los lugares públicos en referencia al paisaje urbano.



Fig. 4 — Fotografía de las terrazas de restauración presentes en la plaça del Sedassos, Tarragona, 7 de julio de 2016. Fuente: © A. Beneyto.

En relación con la voluntad que teníamos sobre conocer con la mayor exactitud posible el estado en el que se encontraban los edificios de la *Part alta*, se observa que el estado de conservación de la fachada de hasta 300 viviendas es entre regular y muy malo. En determinados casos se han podido identificar carencias en la rehabilitación de la fachada que se ve afectada por la propia erosión desde su construcción, aunque también se han hallado viviendas que presentan graves daños de estructura y que, por tanto, es imposible que sean habitadas. En referencia a las primeras se han podido cuantificar un total de 93 viviendas, en la mayoría de los casos con perceptible deterioro exterior de la fachada, incluyendo pintura, balcones y, sobre todo, enfoscado. En cuanto a las segundas, se registran hasta 57 edificios en mal o muy mal estado, en gran parte con ventanas y puertas tapiadas y, en menor número, con estructuras interiores parcial o completamente demolidas. Sin duda, la rehabilitación de las viviendas en uno de los centros históricos más concurridos de Cataluña no ha sido la prioridad de la administración. De hecho no sorprende, puesto que tampoco lo han sido algunos de los principales edificios de patrimonio histórico que se encuentran en este mismo lugar, con el peligro de preservación y supervivencia que ello supone.

Por otra parte, y volviendo de nuevo a la seguridad, hemos analizado la disposición de puntos de alumbrado público. En cuanto a este factor determinante en la seguridad, sobre todo en franjas nocturnas, se ha establecido que la distancia mínima que debe darse entre puntos de alumbrado en el espacio público no debería ser superior a los 8 metros. Partiendo de ese límite, se ha identificado que hasta una media del 21% de la superficie total de los espacios públicos abiertos del centro histórico de Tarragona dispone de una distribución insuficiente de alumbrado público, ya sea de farolas o focos. En consecuencia, y en consonancia con esta clara falta de iluminación, la percepción de seguridad se ve sin duda afectada ya no solo por la mencionada circulación de vehículos, sino por la carencia de luz, sobre todo en plazas que presentan hasta un 30% de su superficie en clara oscuridad o lobreguez.

Otro de los indicadores analizados es el paisaje urbano, en el que entran en juego multitud de factores. Por un lado, se presentan como condicionantes aspectos relativos a la estructura y morfología de la calle o la plaza; esto es, la apertura que presentan estos lugares en relación a la distancia entre edificado, la presencia de elementos o espacios reconocidos por su singu-

laridad o la disposición de elementos naturales como arbolado, macetas o áreas ajardinadas. Por otro lado, se estudian las condiciones que dependen más de la actividad pública o privada que se desarrolla en estos espacios, como podría ser la presencia de suciedad, elementos que entorpecen su uso o la diversidad y multifuncionalidad en el entorno.

A partir del análisis, los resultados coinciden en confirmar que las calles y las plazas distan en referencia a determinados aspectos que definen el paisaje urbano. Por una parte, las calles se caracterizan por ser espacios cerrados, aspecto que va ligado a la corta distancia existente entre edificios. A su vez, se diferencian de las plazas por la carencia de elementos naturales, lo que les otorga un carácter antrópico sustancial. También difieren en relación con la presencia de elementos singulares, siendo las plazas las que se caracterizan por acoger la mayor parte de los edificios de valor histórico y cultural del conjunto de la ciudad. Sin embargo, estos lugares públicos coinciden, sin distinguir entre calles y plazas, en el estado de la limpieza, que calificamos sin dudar como de muy bueno. Asimismo, identificamos una baja densidad de locales activos, cosa que es determinante en la diversidad y vitalidad en el espacio; y en este caso son sólo algunas plazas y calles —*plaça de la Font, plaça del Fòrum, carrer Major y carrer de la Merceria*— las que destacan por su marcado componente comercial y de ocio. Así pues, es posible confirmar que existe una dualidad inherente a los espacios más concurridos y demandados por la población local y los visitantes respecto a los frecuentados únicamente por residentes.

5. LA *PART ALTA* DE TARRAGONA: UN ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN Y LA ACTUACIÓN (A MODO DE CONCLUSIÓN)

En el marco del proyecto de investigación *Recercaixa Landscape and Identitarian Heritage of Europe* se analiza el casco antiguo de Tarragona para demostrar que los principios de la identidad europea, la memoria colectiva y la construcción del imaginario sobre lo que es una ciudad de Europa, surgen, precisamente, en estos núcleos históricos. El patrimonio que albergan estos centros urbanos no siempre está en sintonía con el discurso narrativo que de él se ofrece a los visitantes —sean turistas o no, esporádicos o más o menos constantes— , que no pocas veces los abandonan con una idea sesgada, imprecisa, de lo que son en realidad. Silenciar este patrimonio material e inmaterial, porque está al margen de la promoción turística, supone confinar esta herencia al ámbito de la insignificancia y de la irrelevancia, lo que vemos está teniendo, y tendrá, claras consecuencias en su conservación. Igualmente, acentuar solamente el valor de un momento histórico en detrimento de los demás puede favorecer la toma de decisiones que vayan en menoscabo de otros vestigios del pasado también singulares, a pesar de que no sean vendibles por parte de la administración pública y de los entes económicos. La rentabilidad del patrimonio es un hecho, pero ni puede falsearse el devenir de la historia, ni puede permitirse que los centros históricos se conviertan en escenografías que aunque cumplan con las expectativas de los visitantes, tanto alteran la habitabilidad por entorpecer, incluso imposibilitar, la convivencia de quienes residen, o al menos lo intentan, en todos ellos.

El análisis objetivo que hemos realizado en la *Part Alta* de Tarragona ha puesto de manifiesto hasta qué punto se está propiciando la "museización" de este centro histórico, lo que está teniendo importantes consecuencias a nivel ciudadano: la zona, claramente adaptada al turismo y al ocio mediante, entre otras iniciativas, los locales, está siendo cada vez menos acogedora —incluso francamente hostil en distintos momentos del calendario cotidiano— para los residentes. Por otra parte, se ha puesto de relevancia la escasez de contacto y de comunicación entre los agentes económicos y los representantes de las principales organizaciones sociales,

estos últimos portavoces de quienes conviven con las principales problemáticas que hemos podido identificar, y que hemos analizado, en el casco antiguo. Todo ello aliñado con la falta de respuesta por parte de las administraciones en sus distintos niveles y, sobre todo, en relación con el consistorio, quien ha elaborado un Plan de Ordenación de Movilidad que, aunque consensuado con algunas organizaciones de la *Part Alta*, no ha logrado configurarse como una herramienta efectiva para erradicar estos problemas y dificultades que hemos detallado.

BIBLIOGRAFÍA

Cerasoli, Mario (2014). "Espacio público y calidad urbana" en Sánchez González, Diego y Dominguez Moreno, Luis Ángel (1ª ed.), *Identidad y espacio público*. Barcelona: Gesida S.A.

Delgado, Manuel y Malet, Daniel (2011). "El espacio público como ideología" en *UrbanDocs* de FEPSU. Volumen 1, nº1, 2011, pp. 57-65. *Disponible en http://www.fepsu.es/urbandocs/espacio-publico-1.htm (última consulta: 21 de marzo de 2016).*

Esteban Noguera, Juli (2007). *L'ordenació urbanística: conceptes, eines i practiques.* 2ª edición. Barcelona: Diputació de Barcelona.

García Doménech, Sergio y Martí-Ciriquián, Pablo (2013). "¿Renace el espacio público urbano?" en *Ángulo Recto*. Volumen 5, nº 2, 2013, pp. 21-36. *Disponible en http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/issue/view/2458 (última consulta: 19 marzo de 2016).*

Jalaladdini, Siavash y Oktay, Derya (2011). "Urban Public Spaces and Vitality: a socio-spatial analysis in the streets of Cypriot towns" en *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. Volumen 35, 2012, pp. 664-674. *Disponible en http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812004478 (última consulta: 10 de abril).*

Teixeiras Dias, Ana C. (2012). *Metolodogias de avaliação da qualidade dos espaços públicos.* Proyecto de fin de máster, Universidade do Porto. *Disponible en https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/65168.*

LA CONTRIBUCIÓN DE LA CARTOGRAFÍA A LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD URBANA: EL CASO DE NUEVA YORK

Ana del Cid Mendoza
Universidad de Granada

1. POLISEMIA Y VERSATILIDAD DEL DOCUMENTO CARTOGRÁFICO

En 1966, la Asociación Cartográfica Internacional definió así el término *cartografía*:

> Conjunto de estudios y de operaciones científicas, artísticas y técnicas que, a partir de los resultados de observaciones directas o de la explotación de una documentación, intervienen en la elaboración, análisis y utilización de cartas, planos, mapas, modelos en relieve y otros medios de expresión, que representan la Tierra, parte de ella o cualquier parte del Universo (ICA, 1966).

De manera explícita —con "operaciones artísticas y técnicas"— , esta acepción reconocía en la cartografía la presencia de contenidos de carácter no sólo científico sino acientífico o, lo que es igual, contenidos objetivos y subjetivos. La cartografía se nos presenta así como una disciplina que, a través de los recursos y códigos que le son propios, es capaz de condensar y vehicular información, de carácter polisémico y referida a un marco espacial determinado, hasta un posible futuro observador.

En los documentos cartográficos se deposita, por tanto, una información objetiva, imparcial y verificable —por lo general, tanto mayor, en cantidad y calidad, cuanto más nos acercamos cronológicamente a la contemporaneidad— ; pero también, y a pesar de que pueda resultar paradójico a veces, en los mismos documentos se incluye una con frecuencia evidente, e igualmente importante, información de orden cultural, filosófico y simbólico.

En este sentido, la complejidad de la imagen cartográfica no difiere de la de otro tipo de imágenes (pictóricas, fotográficas, cinematográficas, del arte popular...), tal y como han puesto de manifiesto brillantes contribuciones de la historiografía de las últimas décadas, la cual ha sabido tender fructíferos lazos con la antropología cultural1 y plantear unas reflexiones metodológicas que han resultado absolutamente extrapolables y pertinentes para el análisis de los documentos cartográficos.

Parece oportuno introducir aquí un paréntesis para recordar cómo la fuerza y la densidad del concepto de *mapa* (una de las más habituales y más tradicionalmente extendidas manifestaciones de imagen cartográfica) ha sido muy bien comprendida a lo largo de la historia en los ámbitos de las Letras y las Artes. Acude a la mente, por ejemplo, la figura del escritor escocés Robert Louis

[1] Sirvan como ejemplo, de entre una amplísima bibliografía: Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Barpal Editores. Traducción del alemán por Vélez Espinosa, Gonzalo . Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. Traducción del inglés por de Lozoya, Teófilo. Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Murcia: Cendeac. Traducción del francés por Mallier , Françoise. Freedberg, David (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra. Traducción del inglés por Jiménez, Purificación y Gª. Bonafé, Jerónimo.

Stevenson, quien no sólo articuló en torno a un mapa imaginario un relato clave de la modernidad literaria, *Treasure Island*, sino que, en su ensayo sobre la casa ideal, hablaba de una habitación de trabajo en la que debería haber una gran mesa destinada exclusivamente a mapas y planos de todo tipo (Stevenson, 1998: 13-22). Sin salir del campo literario, la pasión por la cartografía constituye el tema del relato, tantas veces citado, de Jorge Luis Borges que narra la existencia de un imperio cuyos habitantes llegaron a realizar un mapa a escala 1:1 que cubría por completo el territorio real (Borges, 1954: 131-132). En el ámbito de las artes plásticas, mapas, planos y vistas urbanas han concitado la actividad de grandes artistas de la historia y se han convertido en el foco de atención de algunas de sus obras maestras. Sirvan como ejemplo los dibujos de paisaje y el plano urbano de Imola de Leonardo da Vinci, la doble vista de Toledo de El Greco así como varios de los trabajos de Johannes Vermeer, en los que globos terráqueos, mapas e instrumentos de medición y dibujo forman parte de la escena. Tampoco podemos olvidar la relevante presencia de la cartografía en la compleja historia del coleccionismo de obras de arte y de *curiosidades*, desde las *Wunderkammern* renacentistas y manieristas hasta los museos contemporáneos.

Los ejemplos de este tipo son inagotables —aunados podrían componer un densísimo trabajo que abordara exclusivamente la presencia de la metáfora cartográfica en la historia cultural, pictórica o literaria— ; y es que la cartografía ha ejercido siempre una enorme fascinación sobre el público en general y particularmente, por razones obvias, sobre los arquitectos.

El estudio que aquí se presenta parte de la siguiente premisa: si bien los documentos cartográficos, como representaciones de la realidad, están sujetos a una estandarización de miradas sobre el territorio cuyo carácter inicial es puramente científico, constituyendo éste —desde luego— uno de sus principales valores, dichos documentos también responden a técnicas y objetivos vinculados tanto a una época como a unos agentes responsables de su elaboración. En un mapa —en el sentido más amplio de la palabra *mapa*— se puede encontrar una amplia variedad de motivaciones (celebrativas, religiosas, científicas, políticas, militares, artísticas, económicas, demográficas y, por supuesto, simplemente urbanísticas), de autores (cartógrafos profesionales, geógrafos, ingenieros civiles, ingenieros militares, arquitectos, artistas...) o de soportes[2] (en piedra, tablas de arcilla, grandes pergaminos, papel, formatos enrollables, desplegables, incorporados a la arquitectura como elementos murarios, etc.) y, por ende, modos de uso, de contemplación y de consulta.

Por tanto, la compleja naturaleza del mapa exige del investigador una mirada escrupulosa, interdisciplinar y que deje de privilegiar el documento en su estado final para reivindicar la importancia del proceso mismo de su proyección y producción, tanto a nivel intelectual como material. Sólo así es posible un análisis profundo y una comprensión completa de este tipo de documentos.

2. CARTOGRAFÍA URBANA E HISTORIA DE LA CIUDAD

En las cuatro últimas décadas, aproximadamente, se ha registrado un auge asombroso de los estudios de cartografía y, más específicamente, de cartografía urbana. Este fenómeno presenta un aspecto cuantitativo de significativa relevancia: los mapas, los planos y otras representaciones gráficas de la ciudad han ido ocupando un espacio cada vez mayor y con un carácter

[2] Procede aquí recordar la etimología misma de la palabra *mapa*, derivada de la expresión latina *mappa mundi*, es decir, "el paño del mundo". Del mismo modo, la palabra *plano* alude a la idea de representación bidimensional. Esto nos evoca la indisoluble relación que existe entre aquello que se representa y el soporte material que vehicula dicha representación.

más protagonista en los elencos de investigaciones urbanas y en todos los repertorios bibliográficos. Pero, aun siendo importante esta proliferación, mucho más lo es —de ello se ha venido hablando hasta ahora— el gran cambio cualitativo que se ha registrado en la consideración y evaluación de toda esta familia de documentos.

En efecto, el desarrollo de los estudios de cartografía urbana no puede disociarse de la propia evolución conceptual y epistemológica que ha sufrido la idea misma de historia urbana. La profunda revisión historiográfica que ha puesto en crisis el *gran relato* de la modernidad acuñado durante los años heroicos del movimiento moderno y ha hecho posible cuestionar axiomas, redefinir conceptos e introducir ideas nuevas acerca de la arquitectura del siglo XX, además, ha desbloqueado la manera en que se entiende la historia de la ciudad en su relación con la historia de la arquitectura y ha dado paso a una visión mucho más rica, compleja y articulada de ambas, situación a la que se ha sumado la representación gráfica de las mismas.

Hasta hace poco las investigaciones sobre lo urbano de los historiadores de la economía, de la política, de lo social o de la demografía constituían un terreno propio de la Historia cuyos logros, en general, pasaban inadvertidos para quienes, desde el terreno de la arquitectura o de la historia del arte, abordaban la evolución de una ciudad primordialmente como una historia de su diseño, de su planeamiento y de sus realizaciones, es decir, básicamente como una historia de su construcción material. Al margen de todo ello, algunos estudiosos de la literatura, la pintura, la fotografía o el cine (además de, por supuesto, los especialistas en cartografía histórica) comenzaban a encontrar, para sus respectivos ámbitos, un amplio campo de investigación en las representaciones urbanas.

En gran medida, ha sido la confluencia de estas líneas de investigación y el inicio de fructíferos intercambios entre ellas lo que ha originado esta nueva visión mucho más abierta y global de la historia urbana. En este marco, resulta cada vez más evidente que las posibilidades de contribución de la cartografía urbana a una historia de la ciudad mucho más articulada y de miras más amplias han sido, hasta hace bien poco, minusvaloradas. Desde el momento en que los mapas y planos de ciudades han dejado de ser contemplados, exclusivamente, como fuentes de información para ser examinados en detalle como objetos de investigación en sí mismos, en cuanto que cristalizaciones privilegiadas de las visiones de lo urbano en una cultura o en un momento histórico determinados, se ha abierto el camino para entender los estudios sobre cartografía urbana y representación de la ciudad como una parte esencial de esa Historia Urbana renovada aunque, al mismo tiempo, dotados de autonomía metodológica y objetual.

Mapas y planos urbanos, en calidad de visualizaciones mediadoras entre la realidad y la abstracción, constituyen, por tanto, terrenos excepcionales para observar la superposición de capas históricas presente en ese palimpsesto que es toda ciudad, como planteaba Walter Benjamin al comparar la labor del historiador de lo urbano con la del arqueólogo, quien debe combinar siempre el análisis individual de cada capa de sedimento histórico con la visión global de la potencia completa de los estratos[3]. De hecho, la metáfora del palimpsesto permitía a Benjamin evocar la coexistencia tensa y forzada de diversos lechos de tiempo y de memoria en una misma realidad urbana, y no es en absoluto casual que el filósofo alemán soñara, por ejemplo, con una película compuesta únicamente a partir de imágenes tomadas de los planos de París[4].

[3] "El recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de eso que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar." (Benjamin, 2009: 350)

[4] "¿No puede hacerse un film apasionante a partir del plano de París, del desarrollo en orden temporal de sus distintas configuraciones, del condensar el movimiento de sus calles, sus bulevares, sus pasajes y sus plazas a lo largo de un siglo en el espacio de una media hora? Y ¿no es ese el trabajo del *flâneur*?" (Benjamin, 2013: 169).

Por una parte, los mapas y planos urbanos pueden ser portadores de una información objetiva muy útil para trazar la evolución histórica de una ciudad, información que resulta además imprescindible en campos tan dispares como el planeamiento urbano, las estrategias de control del territorio o la disciplina militar, por no hablar de la propia economía inmobiliaria de las ciudades. Estos documentos contienen por lo general, como es de esperar, información explícita, y estudiándolos en detalle se puede seguir —si la secuencia es lo suficientemente continua— la transformación del parcelario, del callejero, de los espacios verdes, de las infraestructuras o de la toponimia de una ciudad a lo largo de su historia.

Por otra parte, sin embargo, los mapas y planos urbanos no dejan de ser siempre evocaciones convencionales de la realidad, construidas a partir de códigos culturales y formales que los constituyen y los explican y que son los canales por los cuales se vierten en una imagen las concepciones espaciales de una sociedad o de un momento histórico dado, y, en este sentido, los mapas y los planos no son meros soportes pasivos de datos que estarían objetivamente "ahí fuera", en la "realidad", sino verdaderos conformadores de esa misma realidad.

A los documentos cartográficos se les podrían aplicar las mismas reflexiones que recientemente se han realizado a propósito de los estudios sobre historia del paisaje[5]: al igual que no existe un *paisaje* sin la mirada de quien lo mira, se puede decir también que, desde el punto de vista conceptual, el documento cartográfico construye y no meramente refleja la realidad de cuya imagen es portador. Por ello, es necesario reivindicar la función activa de mapas y planos.

A partir de aquí, el hilo conductor de muchos de los estudios realizados sobre esta materia, concretamente en las últimas décadas, ha sido la convicción de que la interrelación entre ciudad construida e imaginario urbano actúa y tiene efectos en ambos sentidos; lo cual quiere decir que la cartografía urbana no se limita a reproducir pasivamente una realidad material que le es ajena, sino que conforma una idea de ciudad que cristaliza en el ámbito del imaginario e interviene de manera activa en la configuración de la urbe que representa.

Con este trabajo se pretende poner de manifiesto, una vez más, la contribución de los documentos cartográficos a la construcción de una ciudad, a modo de catalizadores y transmisores de parte de las estrategias y mecanismos que construyen la forma y la identidad urbanas.

3. NUEVA YORK: PATRIMONIO CARTOGRÁFICO Y DINÁMICAS URBANAS

De entre las principales ciudades del mundo, Nueva York ocupa un puesto destacado también en lo que se refiere a la riqueza de su patrimonio cartográfico, a pesar de ser una urbe "reciente" para los parámetros europeos y de carecer, por tanto, de las densas y numerosas capas de historia que caracterizan a sus metrópolis homólogas al otro lado del Atlántico. Tan sólo para la isla de Manhattan —el corazón de esta inmensa aglomeración urbana— ya existen infinidad de mapas y planos de diferentes épocas y muy diversa índole.

En importantes repositorios locales como la New York Public Library y la New York Historical Society, en otros de ámbito nacional como la Library of Congress, en archivos internacionales, principalmente holandeses y británicos —como cabría esperar por razones históricas— , aunque también italianos y españoles, así como en diversas colecciones privadas distribuidas por

[5] Véase Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

todo el mundo se conserva un amplio repertorio cartográfico referido a Nueva York, compuesto por cartas náuticas, vistas panorámicas, mapas topográficos, planos catastrales, turísticos o de detalle, confeccionados por motivos y agentes diversos desde las primeras décadas del siglo XVI.

A la existencia de este extraordinario corpus, al mismo tiempo objeto y fuente de la historia urbana neoyorquina —como se viene argumentando— , contribuyeron varios factores. El primero a considerar tiene que ver con las heroicas expediciones en busca del llamado Paso del Noroeste (el atajo marítimo a las Indias Orientales) durante la era de los descubrimientos (siglos XV y XVI). Estas expediciones, financiadas por las monarquías europeas más poderosas, generaron abundantes representaciones cartográficas primero de la costa atlántica del continente americano y, después, concretamente del área de Nueva York. En abril de 1524, en un viaje financiado por Francisco I de Francia, Giovanni da Verrazzano se convirtió en el primer navegante europeo en avistar el puerto natural neoyorquino. Las cartas en las que el florentino informaba de las virtudes de la zona fueron complementadas en 1529 por el *mappamundi* de su hermano Girolamo, el mapa más antiguo de los que se conservan con el área de Nueva York dibujada.

La segunda circunstancia a tener en cuenta es que los primeros conquistadores de Manhattan, es decir, quienes desde Europa ostentaron su titularidad durante lo que la historiografía neoyorquina conoce como *the Dutch period* (1609-1664), eran "especialistas en mapas". Durante el siglo XVII, Holanda se convirtió en el mayor centro de producción y venta de cartografía. La imagen que se tenía del mundo en la Europa de la época se debía, prácticamente, a los dibujantes e impresores holandeses. Esto, sumado al hecho de que el nuevo asentamiento en el extremo meridional de Manhattan era una empresa comercial gestionada a distancia por la Compañía Neerlandesa de las Indias Occidentales, fomentó decididamente la elaboración de mapas y planos con los que supervisar el desarrollo de la entonces *Nieuw Amsterdam*. A esta época pertenecen ejemplares como el *Minuit Chart*[6], el *Manatus Map*[7], o el tantas veces referido en los estudios sobre la materia *Castello Plan*.

Más adelante, la conversión de América del Norte en teatro de importantes operaciones militares cuyo verdadero origen estaba en las grandes guerras europeas del siglo XVIII propició, especialmente del lado británico —una vez descartada Holanda como gran potencia— , el desarrollo cartográfico siempre asociado al reconocimiento del valor estratégico de los territorios. A pesar de que los primeros años de dominación inglesa no fueron muy prolíficos a nivel cartográfico, quizá por el lento crecimiento de la ciudad y por las no muy cordiales relaciones entre la Corona británica y sus colonias norteamericanas, los enfrentamientos con Francia por la posesión del territorio (la llamada *French and Indian War*, 1754-1763) y, más tarde, la guerra de la Independencia (la *American Revolutionary War*, 1775-1783) sumaron gran cantidad de mapas de escala territorial y planos de detalle de Nueva York, convertida en centro de mando de las fuerzas británicas.

Una vez independizada de Europa, el salto cualitativo de ciudad colonial a metrópolis moderna vendría de la mano del *Commissioners' Plan*: un diseño geométrico cerrado que venía a introducir el Orden en la hasta entonces abierta andadura de la urbe. A partir de este verdadero hito de la historia de Nueva York, el desarrollo de la producción cartográfica aumentó de manera exponencial. El Plan, de 1811, estableció en lo esencial las futuras líneas de desarrollo de la metrópolis neoyorquina y, a partir de aquí, una infinidad de planos topográficos y catastrales se encargaron, por una parte, de concretar y transportar al paisaje real el modelo teórico ideado por los comisionados y, por otra, de desarrollar significativas modificaciones de dicho modelo (la más importante

[6] Disponible en: *http://www.loc.gov/item/2003623406/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

[7] Disponible en: *http://www.loc.gov/item/97683586/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

de ellas, la creación de Central Park, no previsto en el plan). Con ellos se sentaron las bases cartográficas de una febril actividad edificadora que, reforzada por un evidente practicismo a la hora de derribar y volver a construir en un bucle infinito, acabaría por implantar, mostrando los primeros prototipos a finales del siglo XIX, el edificio *manhattanniano* por excelencia: el rascacielos.

Por último, con el siglo XX —sobre todo a partir de la II Guerra Mundial— , llegó el verdadero apogeo económico y cultural de Nueva York y, con él, la dinamización de ese urbanismo con tendencia al crecimiento voraz en extensión y en altura, a la segregación social y a la regeneración arquitectónica carente de prejuicios, complejos y nostalgias. Y, entonces, la avalancha de imágenes de todo tipo (también, por supuesto, las cartográficas) que se han encargado de identificarla y mitificarla como capital global del mundo se hizo imparable. De ello ha dado cuenta la historiografía moderna, abundando en estudios sobre la configuración de la imagen neoyorquina, tanto en la pintura y las artes plásticas, como en la literatura o, por supuesto, en el cine.[8]

4. UN PROYECTO PARA MANHATTAN

Entre los numerosos planos y vistas panorámicas de ciudades que se editaron en Europa a lo largo de los siglos XVI y XVII, en muchos casos como parte de grandes obras cartográficas que daban a conocer el aspecto de las capitales más importantes, se encuentra una peculiar vista de pájaro de Nueva York. La perspectiva, firmada con el apellido de una familia de grabadores parisinos, Jollain, lleva por nombre *Nowel Amsterdam en LAmerique, 1672*[9] (Fig. 1).

Simplemente el título de la obra ya resulta confuso, todavía hoy se desconoce el motivo por el cual sus autores decidieron emplear el nombre holandés, Nueva Ámsterdam, en lugar del británico, Nueva York, habida cuenta de que en 1672 —año que figura en la cartela y que se ha aceptado como fecha aproximada de la edición— habían transcurrido ocho años desde que la colonia había pasado a manos inglesas.

No obstante, lo que llama poderosamente la atención es el hecho de que, mediante esta perspectiva, Nueva York, una ciudad todavía incipiente (de apenas cincuenta años) en un territorio muy lejano para la época —por lo que suponía atravesar el océano— , se presenta ante Europa con el aspecto de una típica ciudad medieval portuaria. La imagen muestra una Nueva York flanqueada por varias colinas y el *Mer du Nort* (antigua denominación del Atlántico Norte), con varios recintos amurallados y calles sinuosas entre la cuales se abren dos grandes plazas —que parecen ser fruto de una cierta planificación— , una de ellas hacia el interior y la otra frente a la costa, donde tienen lugar la vida social y la actividad comercial de sus habitantes. Entre el denso caserío indiferenciado destacan, a mayor escala, algunas arquitecturas medievales: el castillo (en la cumbre más elevada), varias iglesias, monasterios y conventos, el ayuntamiento, el almirantazgo, la aduana y el edificio de la bolsa; todos ellos rotulados en francés sobre el dibujo. Como es obvio, la ciudad de la perspectiva poco tenía que ver con la Nueva York real.

[8] Als, Hilton (ed.) (1997). *Our Town. Images and stories from the Museum of the City of New York*. New York: Harry N. Abrams Publishers. Lopate, Philip (ed.) (1998). *Writing New York. A literary anthology*. New York: Washington Square Press. Sanders, James (2001). *Celluloid skylines. New York and the movies*. New York: Alfred A. Knopf. Still. Bayrd (1956). *Mirror for Gotham: New York as seen by contemporaries from Dutch days to the present*. New York: University Press. Weber, Bruce (2005). *Paintings of New York*, 1800-1950. Warwick: Chameleon Books.

[9] Disponible en: *https://www.loc.gov/item/2002623791/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

La vista de los Jollain es una copia, casi exacta, del retrato de Lisboa realizado por el pintor y grabador flamenco Franz Hogenberg e incluido en la encomiable obra del canónigo Georg Braun *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1617)[10]. En la época en que Hogenberg elaboró este trabajo, Lisboa era la capital de un floreciente imperio y vivía uno de sus momentos más álgidos. Su estructura urbana y su arquitectura eran resultado de veintiocho siglos de historia: una ciudad a las puertas del Atlántico, fundada por los fenicios y ocupada sucesivamente por griegos, romanos, visigodos, musulmanes y cristianos. Y así, con este grabado, la verdadera apariencia de Nueva York no es que continuara siendo una incógnita sino que había devenido en un prototipo popular y reconocible para los habitantes del Viejo Mundo.

En su *Delirio de Nueva York*, el arquitecto holandés Rem Koolhaas se hacía eco de la existencia y la significación de la *vista Jollain* y recogía, a la par, estas lúcidas palabras del historiador J.A. Kouwenhoven: "Para mucha gente de Europa, naturalmente, los hechos relacionados con Nueva Ámsterdam carecían de toda importancia. Bastaba con una visión completamente ficticia, siempre que encajase con su idea de lo que era una ciudad" (Koolhaas, 2004: 15). Y como el propio Koolhaas apunta, esta perspectiva, contemplada hoy, se puede reinterpretar como una imagen certera del primer "proyecto" para Nueva York, consistente en trasplantar a una isla del otro lado del Atlántico los modelos arquitectónicos y las fórmulas urbanas de Europa.



Fig. 1 — Nowel Amsterdam en LAmerique o Jollain View. Fuente: Library of Congress, Washington D.C. (EE.UU.)

[10] A decir verdad, el plagio de mapas y vistas urbanas era algo usual en aquella época de frenesí cartográfico, pues la demanda de las representaciones era tan elevada que en ocasiones no se disponía ni del tiempo ni de los recursos económicos necesarios para realizar imágenes nuevas. Los autores eran pocos y muchos los copistas que empleaban las mismas perspectivas con diferentes escalas y propósitos. Los Jollain hicieron una copia de una vista de Lisboa elaborada unos años antes por el afamado cartógrafo holandés Frederick de Wit, quien a su vez había realizado una copia del grabado original de Hogenberg para el *Civitates*. Es posible, incluso, que de Wit dispusiera de las planchas originales de Hogenberg, pues se conoce que dichas planchas cambiaron de manos por Europa hasta ir a parar a Holanda.

Y algunos de estos injertos echaron raíces. Así se explica que en pleno centro financiero neoyorquino sobreviva un entramado irregular de calles en el que Wall, Broad y Beaver Street parecen cicatrices imborrables de las primeras infraestructuras holandesas; o la obstinada presencia, en el mismo centro de negocios, de la Trinity Church, después de sucesivas reconstrucciones; o bien el carácter defensivo que aún rezuma el Battery, la división de las manzanas en lotes estrechos y alargados (100 x 20 o 25 pies) o la casa con estructura de madera y cubierta inclinada que permanece en la memoria colectiva de sus ciudadanos como la tipología tradicional de vivienda.

5. TERRITORIO E INFRAESTRUCTURAS

Los acontecimientos políticos y militares que en las últimas décadas del siglo XVIII se cerraron finalmente, después de una guerra cruenta, con la independencia de los Estados Unidos fueron determinantes para el desarrollo de la imagen cartográfica de Nueva York y toda su provincia, escenario de numerosas batallas. Cuando terminó la guerra, la región de Nueva York era ya la más cartografiada de toda Norteamérica (Cohen y Augustyn, 1997: 84). El trabajo de los topógrafos y cartógrafos militares se centró, especialmente, en los alrededores de los lagos George y Champlain, los valles de los ríos Hudson, Mohawk y Delaware, así como el puerto neoyorquino y sus inmediaciones, dado el valor de estos cursos fluviales como rutas alternativas para el movimiento de las tropas.

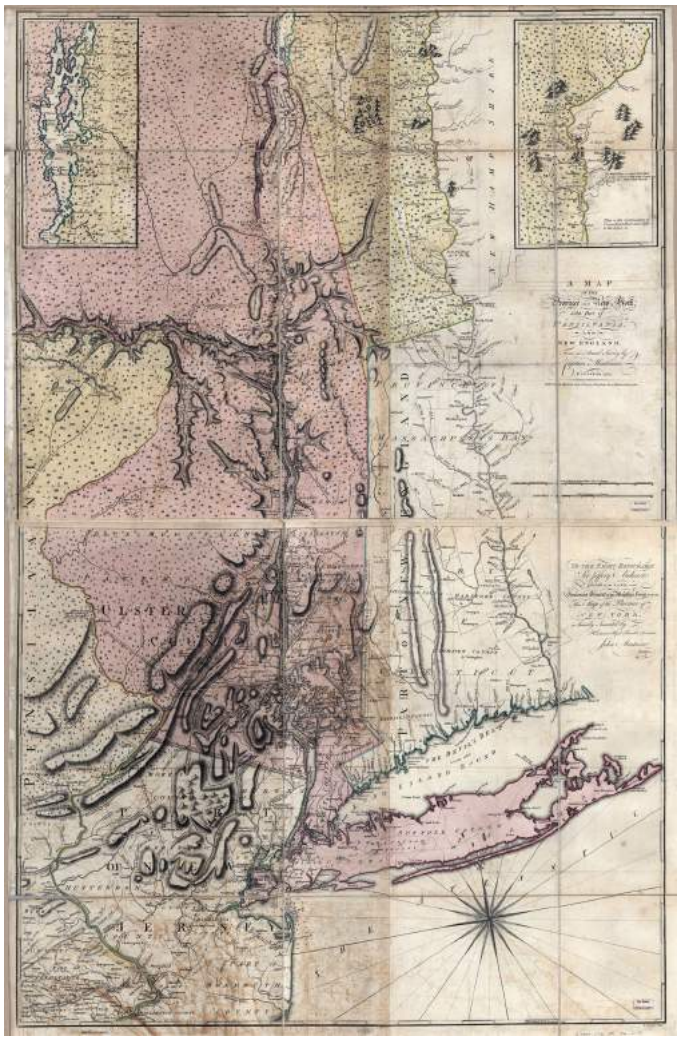


Fig. 2 — A Map of the Province of New York, with part of Pensilvania and New England, from an Actual Survey by Captain Montreor, Engineer, 1775. Fuente: Library of Congress, Washington D.C. (EE.UU.)

A este grupo de representaciones pertenece el plano de la provincia de Nueva York elaborado en 1775 por el ingeniero militar y capitán del ejército británico John Montresor (Fig. 2). En su versión original[11], el plano está compuesto por cuatro hojas a una escala de 1:320.000, aproximadamente, y representa la provincia de Nueva York al completo y parte de las de Nueva Jersey, Pensilvania, Connecticut, Massachusetts y Vermont. Dos ventanas, con los fragmentos del Lago Champlain y el río Connecticut que quedaban fuera de la representación, invaden los ángulos superiores de la lámina y completan el dibujo del recorrido fluvial que comunica el Atlántico con el interior de la provincia. La ciudad de Nueva York, ubicada estratégicamente a las puertas del Hudson, controlaba el acceso a este recorrido cada vez más transitado.

[11] Disponible en: *https://www.loc.gov/item/74692653/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

Dada la finalidad militar del documento, su autor delineó —con la máxima precisión y detalle que le permitieron tanto la escala del dibujo como los instrumentos, las técnicas y el ambiente de la época— todos aquellos rasgos del territorio (topografía, cursos de agua, caminos, vegetación, límites administrativos, construcciones defensivas) cuyo conocimiento resultara fundamental a la hora de plantear una estrategia bélica. Durante las décadas de 1760 y 1770 se elaboraron numerosos planos con estas características: el provincial del ingeniero Samuel Holland[12], el mapa corográfico del topógrafo Claude J. Sauthier[13], etc.

Pero más allá de su finalidad inmediata, toda esta familia de planos, la mayoría de ellos reeditados más de una vez y en diversas ciudades (norteamericanas y europeas), y empleados tanto por un bando como por el contrario[14], contribuyó a redefinir las relaciones entre la ciudad de Nueva York y su vasto territorio. Como si, en cierto modo, la amplitud y riqueza con la que durante esta época se dibujó el paisaje hubiera revelado nuevas claves para el desarrollo de la ciudad.

Fue en las últimas décadas del siglo XVIII cuando, por ejemplo, comenzó a gestarse la idea de abrir una vía fluvial desde el río Hudson hacia el extremo oeste de la provincia de Nueva York. Como es sabido, esta idea culminaría en 1825 con la inauguración del Canal de Erie, la mayor obra ingenieril de su tiempo, cuyas consecuencias económicas y demográficas para la ciudad de Nueva York superaron incluso las entusiastas expectativas de los comisionados del Plan de 1811.

También en esos años de final de siglo se abrió el debate acerca de las conexiones marítimas con los territorios vecinos más inmediatos: Brooklyn, Nueva Jersey, Staten Island y Governors Island. El funcionamiento de los transbordadores entre Manhattan y sus alrededores sería uno de los principales temas de discusión del siglo XIX. Ya en 1802 se registró la primera idea acerca de un puente sobre el East River que mejorara unas comunicaciones que se consideraban mal resueltas por los servicios marítimos. Más tarde llegaría la construcción de éste y otros puentes, del ferrocarril elevado, del metro..., y así hasta componer la actual Nueva York de las grandes infraestructuras; sin olvidar, en esta sucesión de acontecimientos, uno de los hitos en los que más claramente se reconoce la vocación territorial de esta ciudad: la creación de la unidad administrativa del *Greater New York* en 1898.

6. VIVIR Y VISITAR NUEVA YORK

En marzo de 1811, vio la luz el conocido como *Commissioners' Plan*: un informe elaborado por una asamblea, constituida apenas cuatro años antes por el Gobierno del estado de Nueva York, para planificar el futuro desarrollo urbanístico de la capital. El plano oficial que formaba parte de este informe[15], elaborado por el topógrafo y secretario de la comisión John Randel Jr., portaba simultáneamente dos visiones diferentes de la ciudad: un retrato fidedigno de la Nueva York contemporánea, por supuesto, pero también una declaración de confianza inquebrantable en un futuro acelerado de crecimiento urbano, así como el reconocimiento de la necesidad imperiosa de ordenar dicho crecimiento. Se trató de una previsión bastante arriesgada y

[12] Disponible en: *https://www.loc.gov/item/74692227/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

[13] Disponible en: *https://www.loc.gov/item/74692647/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

[14] El plano provincial de Montresor se reeditó dos veces en el año 1777: la versión incluida en el *North American Atlas* de William Faden y la versión del editor parisino Georges L. Le Rouge. Esto demuestra que fue un documento ampliamente difundido. El propio George Washington, general del ejército insurgente, tuvo un ejemplar (Allen, 2011: 167).

[15] Se realizaron tres ejemplares originales que se conservan en el New York State Bureau of Land Management, los New York City Municipal Archives y la New York Public Library. Ninguno de ellos es accesible online.

optimista que se debe contemplar en su propio contexto de vertiginosa expansión económica (apoyada en una mejorada base comercial e industrial y un sistema financiero nuevo y estable) y su consecuente explosión demográfica[16].

Como ya se ha mencionado, el *Commissioners' Plan* fue sólo el origen de una ingente actividad cartográfica. Sin ir más lejos, el propio Randel Jr. recibió poco después, de parte del Ayuntamiento de Nueva York, el encargo de realizar un levantamiento topográfico y catastral de toda Manhattan. Su labor se concretó en un monumental plano compuesto por 92 hojas de unos 81 x 50 cm, dibujadas con tinta y acuarela a una escala de 1:1200. Este plano se conserva hoy en la Manhattan Borough President's Office en forma de cuatro volúmenes encuadernados. Además del documento final, también se conservan —en este caso, en la New York Historical Society— los croquis o minutas generados durante todo el proceso de toma de datos.

Pero en paralelo a estas cartografías de carácter más técnico destinadas específicamente a la planificación urbanística, el mismo siglo XIX inauguró otra vía de producción de representaciones urbanas cuyo objetivo fue dar respuesta a la intensa demanda de dichas representaciones por parte del ciudadano de a pie, a nivel de "cultura de masas". Se produjeron entonces abundantes vistas de la ciudad de amplia difusión popular y sobre todo tipo de soportes, incluyendo objetos domésticos que engrosaban los ajuares de las clases medias.

Así, por ejemplo, apenas ocho meses después de la entrega oficial del plano de los comisionados, se publicó una versión del mismo adaptada al público[17]. Para difundir lo antes posible la primera imagen cartográfica del "futuro Nueva York", el arquitecto y topógrafo municipal William Bridges emprendió, por cuenta propia y con el apoyo económico de varios centenares de suscriptores, una edición que recuperaba —ya que el plano de Randel Jr. no lo tenía, de acuerdo con su carácter técnico— el efecto pictórico de las obras cartográficas británicas, aumentando de esta manera la belleza del documento y facilitando al ciudadano —por lo general bastante profano todavía en la materia— la comprensión del plan18. A este grupo de representaciones cartográficas de carácter divulgativo pertenecen también las concebidas y diseñadas especialmente para uno de los nuevos personajes de la escena urbana moderna: el turista. La figura cuasi-heroica del *Grand Tour* que emprendía largos, incómodos e inseguros viajes por puro afán de conocimiento fue paulatinamente reemplazada por un personaje más prosaico, instruido (aunque las inquietudes culturales ya no constituían el motivo único de su viaje) y, sobre todo, más apresurado. Para dar respuesta a las exigencias de este personaje surgió un nuevo prototipo cartográfico. Se distinguía por su carácter directo e intuitivo, aunque ello implicara, por lo general, una merma en el detalle y la precisión del dibujo; por incluir listados de calles, de edificios, información de interés para el visitante y, más adelante, anuncios publicitarios; así como por presentar un formato más pequeño de lo habitual y plegable, una cuestión meramente práctica pero fundamental en este caso.

El primer plano de Nueva York pensado para su consumo turístico se editó en una fecha tan prematura como 1831 (Fig. 3). Ciertamente se trata de un ejemplar muy elemental en todos los sentidos, cuya verdadera utilidad se puede poner fácilmente en entredicho. Para ello, basta

[16] El censo federal de 1810 señaló que sólo en la primera década del siglo XIX Nueva York había aumentado su población en un 60%, sobrepasando los 96.300 habitantes.

[17] Disponible en: *https://www.loc.gov/item/2005625335/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

[18] Para que la obra fuera accesible a un grupo más amplio de lo habitual, se puso a la venta en diferentes formatos y precios: desde la versión por hojas en blanco y negro (8$) hasta la versión de lujo, a color, barnizada y sobre rodillos (15,5$).

con observar, por ejemplo, que el sistema para la ubicación de los edificios de la leyenda se limitaba a la escritura de su dirección junto a su nombre, sin otra localización gráfica sobre la planta de la ciudad, con lo que quien no conociera las calles no podría situar los edificios fácilmente. Y sin embargo, a pesar del mencionado carácter rudimentario, está claro que el destinatario de esta imagen —al menos así lo quería su autor— era el visitante ocasional, tal y como aparece señalado en el título: *Plan of the City of New York: for the use of the Strangers*[19].

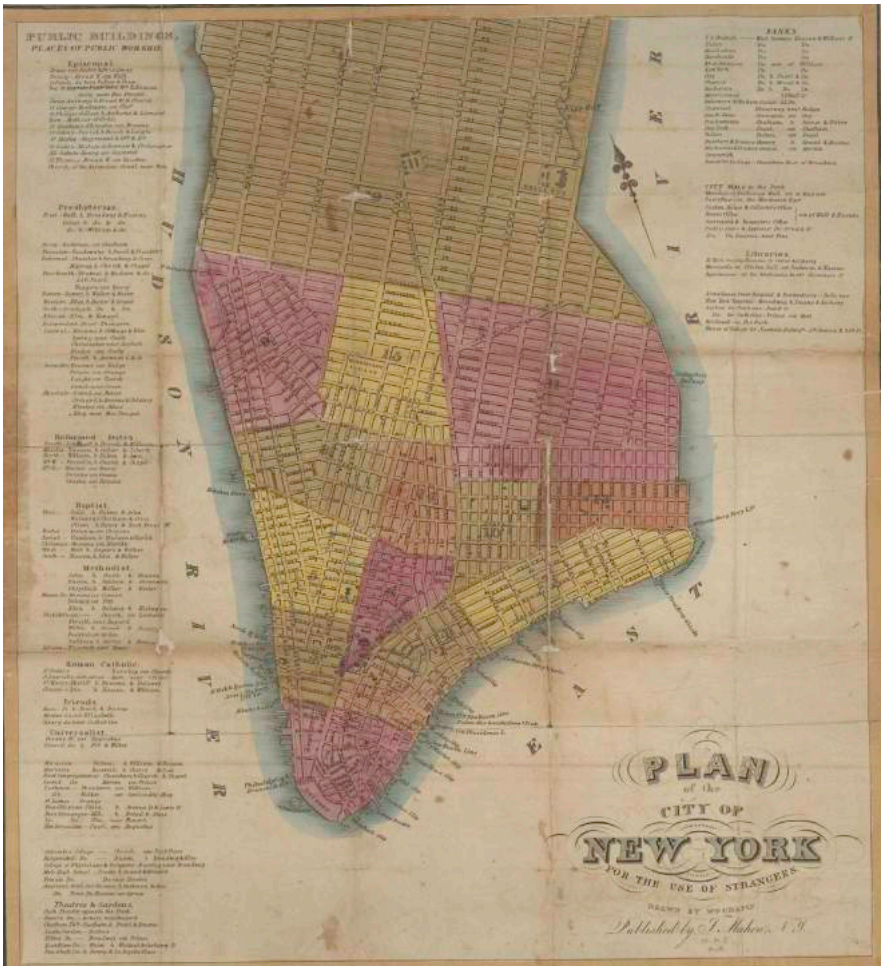


Fig. 3 — Plan of the City of New York: for the use of the Strangers. Fuente: New York Public Library, Nueva York. (EE.UU.)

No se puede dejar de mencionar lo que podríamos calificar como un subgénero específico dentro de la cartografía turística de Nueva York: las guías y planos dedicados exclusivamente a Central Park. La extraordinaria presencia de este paisaje natural-artificial dentro de la uniformidad de la retícula, sus espectaculares dimensiones, la complejidad de su trazado, su variada vegetación, su topografía, etc. lo convirtieron es una atracción para residentes y turistas. La guía dibujada por Oscar Hinrichs y editada en 1875 (dos años después de la inauguración oficial del parque) por una de las empresas litográficas más importantes de Norteamérica, Mayer, Merkel & Ottmann, constituye uno de los ejemplos más destacados de esta tipología cartográfica[20].

[19] Disponible en: *https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-efee-a3d9-e040-e00a18064a99 (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

[20] Disponible en: *https://www.loc.gov/item/2006636649/ (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

7. ENERGÍA Y RITMO

Todos tenemos una imagen mental de la Nueva York del siglo XX. Las diversas manifestaciones de la cultura contemporánea han terminado por producir una visión absolutamente arquetípica de ella, en la cual los datos concretos del territorio, el paisaje o las construcciones humanas parece que han perdido su carácter histórico para devenir en elementos icónicos atemporales. A este fenómeno tampoco ha sido ajena la propia cartografía, cuyas producciones han logrado desprenderse, si es que así era necesario, de contenidos y códigos que, en principio y por norma general, se diría que son inherentes a la propia disciplina cartográfica y, por tanto, inquebrantables. Algunas de las representaciones cartográficas de las últimas décadas parecen haber recuperado, de algún modo, parte de esa libertad perdida en el camino hacia la contemporaneidad, conforme la exactitud y el rigor científicos se imponían como los requisitos fundamentales de cualquier documento cartográfico. En estas representaciones, Nueva York se diluye, pierde su propia realidad física, para identificarse con el verdadero atributo de la metrópolis de hoy: el continuo fluir de materia y energía a un ritmo frenético. Se ha producido una transmutación de la sustancia representada: la realidad de la vida metropolitana ha venido a sustituir a la realidad material como objeto de la representación. Según esto, las lecturas de estas imágenes cartográficas se deben hacer no en términos físicos sino en términos sociológicos, con particular énfasis en los aspectos dinámicos del devenir de la ciudad.

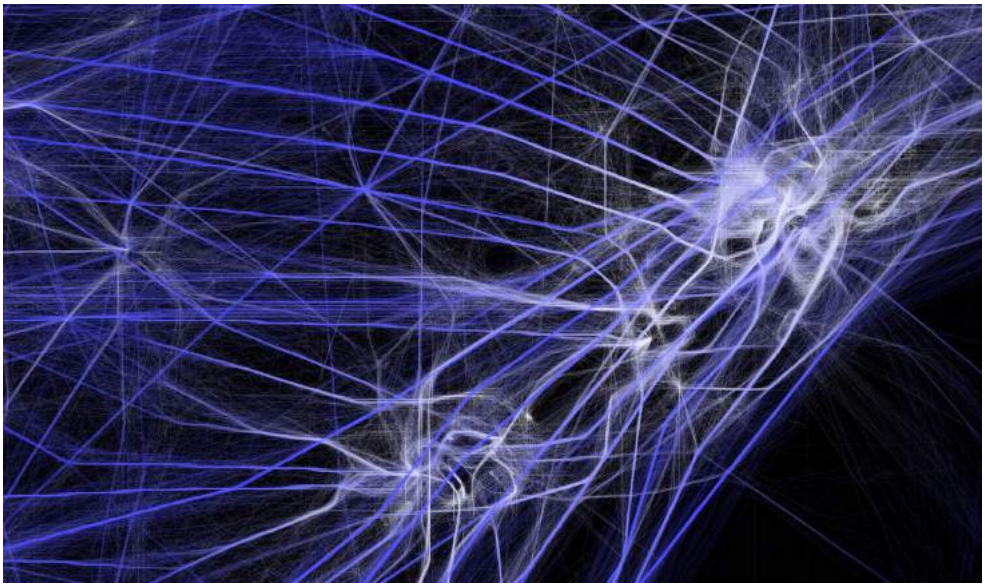


Fig. 4 — Flight Patterns. Northeast. Fuente: Aaron Koblin, http://www.aaronkoblin.com/work/flightpatterns/

Un ejemplo paradigmático en este sentido es el popular mapa diagramático del metro de Nueva York[21], concebido en 1972 por el diseñador italiano Massimo Vignelli (uno de los más importantes de la segunda mitad del siglo XX), para la Metropolitan Transit Authority. Esta representación, basada en una cuadrícula abstracta, en la que cada estación es un punto negro y cada ruta una línea de color diferente, destaca tanto por su sencillez, su lectura intuitiva y su atractivo código cromático, como por su absoluta desconexión con los rasgos geográficos del territorio, con todo lo que ello conlleva. Conceptualmente, la vista de los Jollain (con aquella Nueva York "medievalizada") y el mapa de Vignelli son muy similares, en ambos casos la "realidad" fue reemplazada por una suma de prejuicios, constructos culturales y deseos.

[21] Disponible en: *https://www.nycsubway.org/perl/caption.pl?/img/maps/system_1972.jpg (última consulta: 1 de octubre de 2017).*

En el orden de la cartografía abstracta podríamos incluir un conjunto reciente de visualizaciones generado por el proyecto *Flight Patterns* (2005). Este proyecto consistió, básicamente, en cartografiar los movimientos de los aviones y otras máquinas aéreas que flotan y se desplazan sobre los Estados Unidos, transportando personas, realizando tareas utilitarias, en misiones militares o, simplemente, vagando como escombros. En la imagen denominada *Northeast* (Fig.4), Nueva York *es* esa masa más septentrional de arañas blancas cuyos ángulos definen los aeropuertos JFK, LaGuardia y Newark. Las imágenes de *Flight Patterns* han recibido numerosos reconocimientos en estos años, incluyendo el primer premio *Science Visualization* concedido por la National Science Foundation, lo cual, para el tema que nos ocupa, resulta absolutamente relevante.

BIBLIOGRAFÍA

Adler, Phoebe; Howells, Tom y McCorquodale, Duncan (ed.) (2009). *Mapping New York*. London: Black Dog Pub.

Allen, David Y. (2011). *The mapping of New York State: a study in the History of Cartography*. *Disponible en: http://digital.library.stonybrook.edu/cdm/singleitem/collection/newyorkstatemaps/id/46/rec/1 (última consulta: 1 de octubre de 2017)*

Arnaud, Jean-Luc (2008). *Analyse spatiale, cartographie et histoire urbaine.* Marseille: Parenthèses.

Ballon, Hilary (2012). *The greatest grid: the master plan of Manhattan, 1811-2011.* New York: Museum of the City of New York - Columbia University Press.

Benjamin, Walter (2009). *Imágenes que piensan*. *Obras*. Libro IV, Volumen 1. Madrid: Abada Editores.

___ (2013). *Obra de los pasajes*. Obras. Libro V, Volumen 1. Madrid: Abada editores.

Black, Jeremy (1997). *Maps and Politics*. London: Reaktion Books Ltd.

___ (2000). *Maps and History: constructing images of the past*. New-Haven: Yale University Press.

Blackmar, Elizabeth (1989). *Manhattan for Rent, 1785-1850*. Ithaca: Cornell University Press.

Borges, Jorge Luis (1954). "Del rigor en la ciencia" en *Historia universal de la infamia*. 2ª edición. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.

Bridges, William (1811). *Map of the city of New York and island of Manhattan; with explanatory remarks and references*. New York: T. & J. Swords.

Brook, Richard y Dunn, Nick (2013). *Urban Maps. Instruments of Narrative and Interpretation in the City*. Aldershot: Ashgate.

Burrows, Edwin G. y Wallace, Mike (1999). *Gotham: a history of New York City to 1898*. New York: Oxford University Press.

Cohen, Paul E. y Augustyn, Robert T. (1997). *Manhattan in Maps, 1527-1995.* New York: Rizzoli.

De Diego, Estrella (2008). *Contra el mapa*. Madrid: Siruela.

De Seta, Cesare y Marin, Brigitte (eds.) (2008). *La città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana*. Napoli: Electa Napoli.

Domosh, Mona (1982). *Invented cities: the creation of landscape in nineteenth-century New York and Boston*. New Haven: Yale University Press.

Frampton, Kenneth (2004). *Nueva York: capital del siglo XX*. Madrid: Abada Editores.

Homberger, Eric (2005). *The historical atlas of New York City: a visual celebration of nearly 400 years of New York City´s history*. New York: Henry Holt.

Jenkins, Philip (2012). *Breve historia de los Estados Unidos*. 4º edición. Madrid: Alianza Editorial.

Koolhaas, Rem (2004). *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mackay, Donald A. (1987). *The building of Manhattan*. New York: Harper & Row.

Pizza, Antonio y Pla, Maurici (2012). *Chicago – Nueva York: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Madrid: Abada Editores.

Scobey, David M. (2002). *Empire city. The making and meaning of the New York city landscape*. Philadelphia: Temple University Press.

Stevenson, Robert Louis (1998). *La casa ideal y otros textos*. Madrid: Hiperión. Traducción del ingles por Santerbas, Santiago R.; Condor, María e Iriarte, Antonio.

Stokes, I.N. Phelps (1915-1928). *The iconography of Manhattan Island, 1498-1909: compiled from original sources and illustrated by photo-intaglio reproductions of important maps, plans, views, and documents in public and private collections*. New York: R.H. Dodd.

COMUNICACIÓN Y REFOTOGRAFÍA COMPARADA. EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA, EL CASO DE FEZ Y GRANADA

José Muñoz Jiménez
Universidad de Málaga

1. FEZ, GRANADA, Y SUS IMAGINARIOS

Resulta extraño y a la vez fascinante cómo el barrio del Albaicín de Granada refleja parte de su historia en el entramado urbano. Cómo a pesar del tiempo transcurrido y sin caer en una lectura fácil, encontramos similitudes con la ciudad antigua de Fez, ambas ciudades de pasado andalusí. Ambas reflejándose en el *espejo del tiempo*, y compartiendo en parte un remoto pasado del que no existe una reciproca ni equilibrada memoria. Las dos ciudades están vinculadas por un pasado que aún resulta evidente en su arquitectura histórica, en el urbanismo que estructura las calles de sus barrios, y aunque ambas están inmersas en procesos que manifiestamente les anclan en lo *imaginario*, la conquista de ese *imaginario andalusí* es mayor en el caso de los habitantes de Fez frente a los de Granada.

> Son ambas, Granada y Fez, «ciudades vórtice» y «lugares fuertes de la memoria», en los que la historia ha dejado una gran impronta, y su gestión corre a cargo de élites locales, celosas de sus secretos y recuerdos, sabedoras del capital en términos simbólicos que poseen. Más allá de las analogías, las diferencias son también notables, mientras que Fez fue ciudad imperial, Granada perdió pronto su centralidad en los proyectos castellanos, y mientras que la burguesía fassi ha sido extremadamente activa en el comercio, la granadina ha quedado estancada muy prontamente en la explotación del territorio circundante. Por eso Fez mantiene la creencia de ser «eterna e inmemorial» y Granada acentúa su visión de «decadencia». Desde el punto de vista comparativo, Fez, sin lugar a dudas, es más «andaluza», que Granada. Paradojas de la «conquista imaginaria» (González Alcantud, 2005a: LXXXIII-LXXXIV).

La evolución histórico-social de ambas difiere, el horizonte cultural y el contexto histórico marca en cada una su evolución. En el caso de Fez hemos de tener en cuenta gran parte de su reciente pasado colonial, ostentado en este caso por Francia, y que ha marcado necesariamente toda su evolución en el siglo XX, así como gran parte de la construcción de su «carácter orientalista, como podemos comprobar:

> Después de los tratados de Fez y de Madrid de 1912, Marruecos soportó el protectorado francés y español hasta su independencia, el 2 de marzo de 1956. Y, a pesar de la brevedad de este periodo, hubo, en el dominio urbano y en el campo de la arquitectura, un verdadero cambio de la situación previa. La colonización hizo de la ciudad marroquí el lugar, por excelencia, en el que la sociedad tradicional fue invadida y desarticulada por las estructuras tecnológica, jurídica y cultural de la modernidad. La ciudad colonial [...] es el producto de la historia moderna y reflejo de los cambios suscitados por la gestión francesa del país. De esta empresa, en la cual las trazas orientalistas o arabizantes son todavía visibles en la ciudad contemporánea, deberemos retener la especificidad de Marruecos en el cuadro de la política francesa urbanística en el Magreb" (Métalsi, 2006; 323).

En esta construcción de la ciudad colonial producto de la historia moderna, el imaginario creado históricamente es importante como aspecto mítico de la identidad, y de la identifica-

ción con este pasado geográfico del que es particularmente deudor el habitante de Fez, una de las pocas ciudades históricas y quizás de las más importantes del antiguo imperio[1]. Las estructuras de poder en Marruecos en sus diferentes momentos históricos unido a los asentamientos humanos, a la geografía física, a la forma en que los sultanes detentaban el poder, a la forma en que los colonizadores franceses dictaron leyes y ejercieron su poder, etc., ha tenido consecuencias en la configuración pasada y presente de los núcleos humanos.

> Las ciudades cuyos orígenes son adjudicados al mundo andalusí presentan una clara distinción cara al Mahzen[2], al poder real, que las distingue conceptualmente en la jerarquía de la urbes marroquíes. Es más, desde el punto de vista autóctono las ciudades marroquíes están jerarquizadas. «En el primer rango están aquellas que poseen el nombre de h'ad'riya, "citadines", las cuales merecen plenamente el nombre de ciudad; no hay más que cuatro; Tetuán, Fez, Salé y Rabat: se destaca en ellas una importante aportación de población andaluza». La «andalucidad» es un factor; por consiguiente, clave en el imaginario marroquí de la legitimidad social y la procedencia cultural (González Alcantud, 2006: 373-374).

Pretendemos observar por medio de la aproximación que trataremos a continuación (fotografía) unidos al mito del serrallo (el harén), los mecanismos en los que el imaginario orientalista se concreta con mayor fortaleza, aplicándolo al contexto que nos interesa, para que de esta manera emerjan aquellos elementos que consideraremos más importantes. El cine y la arquitectura evocan a través del reconocimiento de escenografías y construcciones urbanas ese otro poderoso arquetipo sexual fijado por el «fantasma» del harén, y la postal en este sentido tiene mucho que aportar. La fotografía impresa en estas postales es finalmente la clave que fija y ayuda a la memoria como vehículo físico de esa imaginación.

1.1. Arquitectura oriental

Francia tuvo desde muy pronto en su historia colonial escenarios suficientes en los que ensayó y puso en práctica diferentes modelos de urbanismo y construcción colonial. A principios del siglo XX Francia se hizo cargo de una parte de Marruecos mediante la figura del Protectorado, con una experiencia suficientemente dilatada como evidencia su experiencia entre otras geografías en Asía Oriental, la India, Egipto y más cercana a Marruecos, Argelia. Como suele ser habitual en estos temas, el producto urbano resultado de este colonialismo fue consecuencia del desequilibrio de fuerzas en el encuentro entre estas dos culturas. Las influencias terminaron siendo mutuas, pero con un desigual equilibrio en cuanto a la absorción de influencias. La historia del orientalismo en arquitectura está ligada a la de los encuentros entre dos órdenes arquitecturales y dos civilizaciones. De la conquista de Argelia en 1830 a la organización de la Exposición Colonial de Paris de 1930, este siglo, rico en proyectos urbanos, vive la aventura colonial y la «mentalidad» de una Francia conquistadora y creadora" (Métalsi, 2006; 324). Experiencias desastrosas como la de Argel[3] o también la de Túnez[4], en cuanto a la destrucción de las ciudades antiguas convertidas en laboratorios de urbanismo colonial, le sirvieron a

[1] El cercano Magreb es un territorio donde existen muy pocas ciudades, y las escasas que se pueden tildar como tales son todas antiguas urbes levantadas y construidas por los romanos y cartagineses (Bunes, 2006; 44).

[2] El Mahzen en Marruecos es el poder central, el que detenta y controlaba desde antiguo el sultán frente a las tribus bereberes. Actualmente el poder lo detenta el rey de Marruecos.

[3] Expuestas ampliamente entre otros autores por Federico Cresti (2008), Emilio González Ferrín (2008), André Nouschi (2007), Juan Calatrava (2006) y Mohammed Métalsi (2006),

[4] Que habría sufrido grandes cambios pero empieza a definirse el interés de realizar cambios en la política urbanística: "En la ciudad colonial, se reglan los problemas de crecimiento urbano y de circulación, y en la medina, se responde a problemas de conservación y saneamiento" (Métalsi, 2006; 325).

Lyautey para definir toda una completa normativa legal con la que pretendió preservar la ciudad medieval, la ciudad antigua de Fez, sin que ningún tipo de intervención posterior pudiera alterarla ni la ciudad sufriera cambios que modernizaran su estética.

> los arquitectos de Lyautey querían imponer un estilo. Las ordenes municipales relativas al dominio estético definían con exactitud el aspecto arquitectural de las fachadas que daban una coherencia monumental a las ciudades edificadas" (Métalsi, 2006: 333).

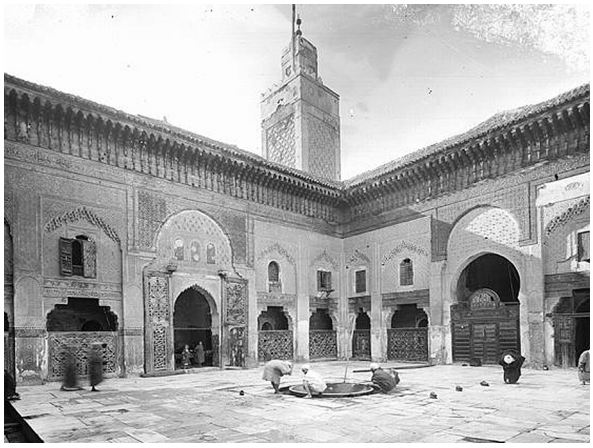


Fig. 1 — Medersa Bou Anania, Fez 1913. Fuente: Dieulefils 1916



Fig. 2 — Medersa Bou Anania, Fez 2009. Fuente: Muñoz 2012

También hubo una importante modelación de la ciudad producto de la creación de normas legales que limitaron la posibilidad de cambio[5], con normas concretas para su reconstrucción, o para cualquier arreglo necesario que tuviera que hacerse. Entre estas normas estaba la de separar la «ciudad colonial» de la «ciudad antigua», no mezclarlas, obligando a dejar un espacio alrededor de ellas que funcionara como espacio periurbano.

> Es a partir de los años 1900 cuando los constructores de la Francia colonial cesaron de levantar edificios públicos de estilo neoclásico, práctica seguida durante el siglo XIX, para adoptar una arquitectura neomorisca aun visible hoy día en todas las ciudades del Magreb. [...] Se creó un gran servicio de urbanismo, el cual instituyó sobre todo un arsenal jurídico, de reglamentos urbanos, un sistema de impuestos sobre la propiedad y planes de dotación de infraestructuras. [...] La experiencia marroquí corresponde en efecto a la era del «estilo del protector» y al fin del «estilo del vencedor» en Argelia y más aún en Túnez. Se funda en tres principios: la separación total de las dos ciudades, la protección y la restauración de las medinas y la experiencia de ciudades nuevas de vanguardia" (Métalsi, 2006: 328-330).

Es importante el eco que obtiene este nuevo estilo urbano normativizado frente a la total ausencia de normas anteriores, sobre todo a partir del gusto estético habido en la metrópolis y que no ha dejado de crear escuela.

[5] Y preservara la ciudad fomentando de alguna manera esa intemporalidad de la que actualmente hacen gala de ella las élites culturales y religiosas, además de ser esta una de las máscaras de la ciudad. Para ampliar este hecho se recomienda la lectura sobre «las transformaciones de la ciudad colonial» realizadas sobre Fez por Catherine Cambazard-Amahan (2008), Ali Amahan (2008) y Mohamed Chadli (2008), o sobre Tetuán por Mustafá Akalay, o sobre Sidi Ifni por Malik Souali (2008). También es interesante completar sobre el «asalto colonial a las ciudades del Magreb, seguido del asalto magrebí a la ciudad colonial» con los artículos de J.A. González Alcantud (2008), José Luis Villanova (2008) y Eloy Martin Corrales (2008).

> En el Congreso de urbanismo colonial de 1930, los participantes harán el elogio de la experiencia marroquí adoptando una recomendación relativa a la difusión generalizada de esta práctica urbana y arquitectural en las colonias francesas (Métalsi, 2006: 335).

En estas reconstrucciones resulta fácil excederse en las formas, en los materiales a usar, o en las intenciones que en muchas ocasiones se tienen. Así sucede en España, que en algunas ocasiones puede servirnos de ejemplo.

> Es usual que en España las denominaciones más recurridas para referirse a estas manifestaciones arquitectónicas sean la de «neoárabe» y la de «neomudéjar»; la diferencia entre ambas, al decir de Antonio Bonet Correa, es «la que existe entre la copia y mera imitación de un modelo histórico y prestigioso y la creación de un estilo capaz de ser aplicado a las distintas tipologías edificatorias modernas. Lo neo-árabe pertenece al mundo del "pastiche", al capricho y al gusto por lo singular, propio para crear un ambiente virtual, de sugestivas apariencias, próximas a la escenografía. Frente al neo-mudéjar, de vocación estructural y racional, con una fuerte carga tectónica, las obras neo-árabes son más bien decorativas, una especie de tramoya, un artificio teatral...» (Gutiérrez Viñuales, 2006: 233).

Esta disyuntiva entre neoárabe y neomudéjar también lo podemos encontrar en Fez en cuanto a la escenificación de la ciudad y la construcción, en muchos casos reconstrucción orientizante. La ciudad como vertebradora y espacio escénico de una amplia variedad temática en la que se circunscriben todos los otros temas posibles, que "tienen como telón de fondo la ciudad islámica, poblada de prostitutas y nombres de calle exóticos. [Donde] Delito, erotismo y exotismo se combinan para crear este Oriente urbano" (González Alcantud, 2008: 12)

2. IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE ORIENTE

Al igual que el cine, la fotografía contribuye a veces a la fijación y recreación de los estereotipos, y otras, a la recuperación de una cierta nostalgia. La fotografía también refuerza ese aspecto asociado a la intemporalidad del referente, quedando fijo a través del tiempo, siendo esta una de sus diferencias estructurales con el cine. Esos escenarios registrados se vuelven fácilmente intemporales sobre cualquier soporte fotográfico, los contextos y las vidas de las personas también, como sucedió en Fez mediante una sencilla forma de «hacer» por parte de los operarios-fotógrafos, casi siempre transmisores voluntarios pero inconscientes, de los mitos sociales.

La fotografía congela en su apariencia ese marco temporal que nos devuelve al momento del «acto» y al de la nostalgia, necesario para que el dispositivo psicológico del recuerdo pueda concretarse. "Las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo" (Belting, 2007: 265).

Las fotografías realizadas en Fez durante el siglo XX han pasado por diferentes vicisitudes históricas según fuera el hecho motivador que las originó o el medio en que se materializaron, siguiendo desarrollos paralelos a los acontecimientos históricos en cuanto a lo político, social, antropológico, psicológico, artístico.... Consideramos importante diferenciar dos grandes periodos marcados por los acontecimientos históricos: el primero, es el periodo de ocupación militar y posterior protectorado francés; el segundo, es el periodo que a mediados de los años cincuenta del siglo XX coincide con el nuevo paradigma que iba a modelar Marruecos, gracias a la declaración de independencia y por el aparente distanciamiento de la época del protectorado.

Los procesos históricos que desde los inicios de la ocupación de Marruecos produjeron la primera aproximación fotográfica a Fez, y de la que tenemos constancia, aunque fugaz y de la que han quedado pocos documentos, se produjo en la proximidad del sultán. Técnicos ingleses y franceses que fueron contratados para asesorar y enseñar al joven sultán Abd-el-Aziz. Casi paralelamente a esta acción se produce un interés considerable entre algunos militares que formaron parte del primer ejército de ocupación, y el que posteriormente formó parte del protectorado. Una pequeña parte de los fotógrafos que allí acudieron pertenecían a diferentes medios de comunicación y algún archivo de fotografía que comenzaron en esos años a inventariar visualmente el mundo. El medio fotográfico es interesante en esos años para algunas personas, que siendo militares ven en la fotografía un medio de ampliar ingresos o sencillamente desarrollan un interés por este medio. El trabajo conjunto de todos estos fotógrafos servirá para crear una importante documentación del lugar, no igualado posteriormente ni siquiera en la actualidad, a no ser por la actividad turística que no tiene ningún reflejo fuera de las fotografías que podríamos considerar como *fotografía de familia*.

El inventario fotográfico del mundo se inicia desde el debut de la fotografía a mediados del siglo XIX, llegando a algunas otras geografías en los años treinta del siglo XX, y en Marruecos concretamente se desarrolla desde finales del siglo XIX hasta los años cincuenta del siglo XX. En Alemania, este inventario lo desarrolla un fotógrafo de la importancia de August Sander. Un inventario en Marruecos que en sus planteamientos no es exhaustivo, al no ser la obra de muchos fotógrafos, si lo es en cuanto a la cantidad de material que se registra por estos diferentes fotógrafos. Existen algunas excepciones notables, como el trabajo del comandante Larribe en Fez o el amplio trabajo desarrollado por Marcelin Flandrin a través de todo Marruecos.

En este interés de documentar, todo resultaba fotografiable. Existió una doble vertiente en los trabajos realizados en esta época: por una parte la campaña militar era fotografiada en todos sus contextos (desfiles, marchas, campamentos, encuentros con las élites políticas locales, interiores de edificios donde habitan los militares, alguna escaramuza militar, enfrentamientos militares más serios de los que solo hay constancia posterior); y por otra parte «lo indígena» era fotografiado como sujeto propio del protectorado (en sus edificios a través de la arquitectura, paisajes urbanos o urbanizados, mezquitas, lugares de reunión, cementerios, escenas de calle, siempre a través de planos generales de los indígenas, algunos pocos retratos, algunas fiestas, y mujeres desnudas, probablemente prostitutas frecuentadas por las tropas de ocupación).

A partir de los años veinte el dominio de Francia sobre la colonia es total, la vida se pacifica y a esto le sigue un periodo de asentamiento en que se profundiza más en la diferente geografía, pero no cambia la aproximación anterior, se siguen los mismos esquemas fotográficos habida cuenta de su éxito[6].

El cambio fotográfico, la segunda etapa antes aludida, coincide con el cambio político-social que trajo la independencia de Marruecos, y que necesariamente evolucionó tanto en temática a fotografiar como en el punto de vista adoptado por los fotógrafos. Desaparecen totalmente los temas militares y los desnudos femeninos, se sigue fotografiando el paisaje urbano que sigue teniendo interés para la incipiente industria turística, incluyendo el tema humano, fotografiado en

[6] No podemos dejar constancia total de este hecho al no tener datos concretos, sin embargo nos resulta fácil inferir el éxito de esta fórmula fotográfica en la constatación de dos hechos: por un lado el alto número de tarjetas postales que se reproducen en todo el periodo del protectorado y por otra parte la misma utilización de las fotografías en todo ese periodo sin que en muchos casos se haga referencia a fechas de realización, salvo acontecimientos puntuales.

muchas ocasiones posando para el fotógrafo o «mostrando» productos artesanales valorados por el turismo. Es cuando empiezan a tomar importancia las curtidurías de pieles como tema casi exclusivo de Fez, por la vistosidad de sus colores. Este desarrollo en cuanto a los intereses fotográficos coinciden con los avances industriales en las técnicas de reproducción fotomecánica que mejoran el color aunque estos por lo general vulgarizaran el medio postal, obteniéndose peores resultados en cuanto a las temáticas, que corren paralelos a una banalización completa de la imagen. Los contextos fotográficos desaparecen en muchos casos de las imágenes.

Se ha podido comprobar que en la realización fotográfica editorial desarrollada actualmente por diferentes profesionales de la fotografía, y sobre temática arquitectónica, existen diferencias con los fotógrafos de inicios del siglo XX. En general apreciamos en las pocas fotografías encontradas y siempre en contextos editoriales, como es eliminado en muchas imágenes el contexto fotográfico actual de los lugares fotografiados. En las imágenes actuales se produce una selección en la que los edificios se fotografían parcialmente, se *reduce* su representación eliminando todo aquello que *reduce* su intemporalidad, tratándose de evocar en vez de mostrar. La Medina, como ciudad antigua poblada de miles de turistas que invaden los espacios históricos, y de personas autóctonas vestidas como en cualquier calle actual de las ciudades españolas o francesas, no evoca tan poderosamente ese imaginario, por lo que se necesita del recubrimiento de la intemporalidad. Algo similar ocurre en la literatura exotista:

> las reveladoras expresiones «moros de leyenda» o «guerreros de romance» remiten de manera inexcusable a un evidente proceso de literaturización de oriente. El orientalismo reestructura así todo el Oriente bajo el estilo y las necesidades de Occidente. Y una de estas necesidades exigía la configuración del Oriente como «eterno intemporal», para lo cual resultaban ineludibles todo tipo de referencias culturales y literarias (Correa Ramón, 2006: 182).



Fig. 3 — Generalife, Alhambra, Granada aprox. 1905. Fuente: Muñoz 2016



Fig. 4 — Generalife, Alhambra, 2014. Fuente: Muñoz 2016

Esta descontextualización a la que aludimos es, en definitiva, una desterritorialización, y también un mecanismo que contribuye a invocar los imaginarios que forman arquetípicamente nuestro inconsciente cultural. Esta fragmentación que presentan muchas guías de viaje, libros ilustrativos cuyo lector final será un potencial viajero, o soñador, nos parece que define una de las prácticas fotográficas actuales:

> Hablamos también de multiculturalidad que es el reflejo de otro concepto postmoderno por excelencia, el de fragmento. Los habitantes de las ciudades contemporáneas representan fragmentos de culturas existentes pero desterritorializadas. Culturas de las que percibimos signos y fragmentos de diferencia, inscritos en el paisaje urbano (Garnelo Díez, 2005: 47).

Frente a las temáticas de principios del siglo XX referidas anteriormente, se incluyen temas llenos de tipismos como puede ser la escenificada en todos los casos "*hora del té*", con temas que aluden directa o indirectamente a la crueldad, a la ociosidad, al sexo, al lujo, los baños, las odaliscas, el harén, etc. (Burke, 2001, 162) y que contrastan con la mirada exotista actual, en la que podemos presentar a otros fotógrafos que trabajan sobre la ciudad antigua y que en muchos casos deberíamos reflexionar no tanto sobre sus temáticas sino sobre otros aspectos que consideramos de interés y que seguramente presenten una cierta evolución del concepto orientalista, acomodado posiblemente a las nuevas circunstancias históricas.

Encontramos así una mirada fotográfica especial hacía las temáticas tradicionales por encima de cualesquiera otras, se sigue fotografiando la calle y los espacios públicos, concurridos, en aproximación de viajero o turista, sin profundizar en los aspectos psicológicos tan difíciles de tratar en la fotografía. Es la mirada del paseante, la mirada de lo exterior, la que se da en la mayoría de las imágenes encontradas, incluso cuando el fotógrafo es marroquí la aproximación no varía en cuanto a estos matices de la mirada, puesto que la mirada está condicionada culturalmente.

Por otra parte existe una forma de aproximarse a Marruecos, a través de pinceladas fotográficas, en el que se recurre a luces especiales, donde la *temperatura de color* nos acerca a esas pinturas orientalistas, y en las que además la *saturación del color* nos lleva a apreciar secuencias cuasi bíblicas, literaturizadas por escenas donde no hay atisbos de ningún tipo de contradicción que pueda hacernos participe de un presente temporal, en las que el tiempo horizontal parece estancado, en el pasado.

2.1. Refotografía

Si bien el hecho de re-fotografiar es un acto que se ha producido desde los inicios de la fotografía, la refotografía como concepto y acción es un hecho bastante más moderno. Su conceptualización y realización es considerablemente próximo al ámbito académico, donde se comparte la necesidad de utilización de la fotografía tanto como instrumento de investigación en diferentes áreas del conocimiento como, también, por pura contemplación artística-creativa que por medio de ciertos juegos visuales se ejercita la creatividad.

El norteamericano Mark Klett[7], fotógrafo y profesor de fotografía de la Universidad de Arizona, es quien finalmente ha dado forma desde los inicios de los años setenta a las variables y crecientes posibilidades de realización refotográfica, ampliando y concretando el marco teórico/práctico de este tipo de fotografía, con la importancia que pueda tener esta práctica como generadora de conocimiento.

Klett sitúa su fotografía en un espacio cercano a la serie fotográfica contenida en el espacio/tiempo, de tal forma que frente a la mutabilidad del espacio se ha de unir la transformación que el tiempo genera, afirmando que "la fotografía es un medio muy adecuado para estudiar el paso del tiempo y analizar la experiencia de una perspectiva" (Klett, 2012b: 158), es decir, la evolución del paisaje desde un punto de vista físico concreto. Según refiere Michel Frizot, la genealogía fotográfica de la que proviene Klett se inserta en el mismo corazón de la fotografía, que puede establecerse en una «cierta» tradición fotográfica de temática centrada en la naturaleza: "Si los

[7] En la biografía de Mark Klett se da una importante combinación de conocimientos que transversalmente enriquecen su aportación, al haberse introducido en la fotografía cuando era estudiante de geología, hecho este a su vez importante para comprender su amplia producción fotográfica.

nuevos topógrafos[8] tuvieron como precursor del medio oeste a Callahan u otros graduados del Instituto de diseño, cuyos panoramas mostrando los contornos geológicos se convirtieron en una declaración artística, teniendo un sucesor en alguien como Mark Klett" (Frizot, 1998; 658).

Mark Klett propició por medio de su trabajo «*The Photographic Survey Project*» en la década de 1970 "tres importantes elementos: la metodología indispensable para desarrollar este riguroso género fotográfico, el equipo humano necesario para alcanzar el ambicioso propósito de semejante proyecto, y un discurso sobre la construcción del imaginario colectivo, partiendo de unas imágenes tomadas en unos territorios casi salvajes que se han convertido en estados consolidados cuando los fotografía por segunda vez" (Martínez, 2012: 154). En palabras del propio Klett, evidenciando como señalamos anteriormente su anterior vinculación con la geología, y aplicando el conocimiento a la fotografía, afirma sobre la refotografía:

> Estas imágenes son fragmentos de instantes diferentes, creados con distintas finalidades y en momentos diferentes entre sí, pero sin embargo están hechas para un fin común en una sola hoja de papel. Sacadas de su época y de los contextos que las crearon —fuera cual fuera su importancia— , varias imágenes que atraviesan el tiempo son obligadas a cohabitar en la misma escena y a superponerse como los estratos de una formación rocosa al descubierto. Para continuar con la analogía, crean una formación de tiempo, y las capas de imágenes constituyen una geología visual del lugar. Las diferencias que presentan entre si se vuelven todavía más evidentes porque deben ser contempladas y comparadas como una parte de una totalidad nueva y compuesta (Klett, 2012b: 158).

Profundizando en el trabajo desarrollado por Mark Klett, "la refotografía se fundamenta en el lenguaje visual que es casi universal. La capacidad de señalar y comparar las diferencias entre fotografías abarca una amplia gama de intereses de la mirada y niveles de experiencia. Sin embargo, la capacidad de interpretar estas diferencias no es universal; porque cuando dos fotografías están emparejadas, un original y una refotografía, la combinación puede ilustrar el cambio y el paso del tiempo, pero ninguna imagen puede explicar los acontecimientos que condujeron a ese cambio" (Klett, 2011: 114). Por tanto comprendemos que la refotografía es un medio que, aunque a veces pueda utilizarse sin mayor interés que el puramente estético por la riqueza de estas comparaciones que produce, en investigaciones con enfoques precisos puede generar un conocimiento más profundo.

Podemos afirmar con Mark Klett que,

> Una fotografía de repetición, o refotografía es una fotografía hecha específicamente para duplicar aspectos seleccionados de otra fotografía, preexistente. La nueva imagen típicamente repite la localización espacial del original, mostrando al espectador la misma escena nuevamente e invitando a la comparación. Pero otras características de una fotografía existente, la iluminación o los eventos descritos, también pueden ser objeto de tentativa de duplicación. El verbo «intentar» es apropiado en este esfuerzo, ya que una fotografía realizada igual nunca puede repetirse exactamente en otra. Y las diferencias entre fotografías que son atractivas se vuelven informativas cuando son vistas juntas. El resultado es un díptico fotográfico que abarca un intervalo de tiempo. Las fotografías actúan como delimitadores del tiempo abarcado, y la combinación plantea interrogantes acerca de lo que no se ve, así como de lo que se ve, en cualquier foto. La capacidad de la refotografía para ilustrar el cambio, así como cuestionar suposiciones sobre el tiempo asegura su contribución única al medio de la fotografía (Klett, 2011: 114).

[8] Aquí, topógrafos se refiere a fotógrafos que trabajan temáticamente la fotografía de paisaje desde un punto de vista artístico.

Hemos comprobado que para desarrollar el concepto de refotografía en el trabajo de campo es importante fijar bien el contexto geo-espacial. La refotografía es el contraste que se realiza entre un mínimo de dos fotografías que reproducen el mismo espacio físico, o localización, en dos momentos históricos diferentes. Nos situamos así en el territorio de la secuencia fotográfica mediante el contraste espacial por medio del intervalo temporal de realización, es decir, el mismo espacio físico en diferentes momentos históricos[9].

Los ejemplos de este tipo de fotografía son múltiples, no es necesario que el tiempo acaecido entre las fotografías tenga una duración pronunciada, pues puede suceder entre dos fotografías del mismo lugar realizadas con la única diferencia de una fracción de segundo. También podría suceder al contrario, y que el tiempo entre las dos fotografías fuera, siempre como máximo, el mismo tiempo que abarca nuestra historia de la fotografía[10].

El referente por tanto es importante, no nos valdría un referente con menor grado de iconicidad que el original de la fotografía en blanco y negro[11], como pueda ser el dibujo o la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

Akalay, Mustafá (2008). "La ciudad de Tetuán a través de su arquitectura", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.

Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

Bunes Ibarra, Miguel Ángel De (2006), "El orientalismo español de la edad moderna: la fijación de los mitos descriptivos", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *El orientalismo desde el sur*. Barcelona: Anthropos.

Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Critica.

Calatrava, Juan (2006). "Le Corbusier y Argel", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *El orientalismo desde el sur*. Barcelona: Anthropos.

Calatrava Escobar, Juan y González Alcantud, José A. (Eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada.

Cambazard-Amahan, Catherine (2008). "Fez: interpretación del patrimonio en la época del protectorado", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.

Chadli, Mohamed (2008). "Aspectos institucionales de la gestión del patrimonio urbano en época del protectorado marroquí", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.

Correa Ramón, Amelina (2006). "Al-Andalus y Magreb, territorios de alteridad en el fin de siglo literario español: el caso del granadino Isaac Muñoz", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *El orientalismo desde el sur*. Barcelona: Anthropos.

Cresti, Federico (2008). "La transformación urbana de Argel en el primer periodo colonial (1830-1841)", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.

Dieulefils, Pierre (1916). *Maroc Occidental, Fès-Mecknès*. Paris: Edit. P. Dieulefils.

Frizot, Michele (Ed.) (1998). *A New history of photography*. Milan: Könemann.

[9] La otra secuencia posible e independientemente de la poética de su comunicación, es su característica más narrativa y que se acerca a lo cinematográfico, es decir, mismo tiempo continuo en diferentes espacios. Evidentemente, este tipo de secuencia ya no sería considerado refotografía.

[10] Este sería el tiempo máximo posible, siempre que realizáramos el contraste entre una de las primeras fotografías de la historia de la fotografía y ese mismo espacio en la actualidad.

[11] En la creación artística e incluso en la investigación de imaginarios culturales e identidades podría ser utilizada la fotografía frente a dibujos, pinturas y/o esculturas, no tanto por la necesidad de comparar entre dos realidades similares como si hacerlo frente a la invención de esas creaciones no fotográficas.

Garnelo Díez, Isabel (2005). *La fotografía de creación, Tesis Doctoral del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad*. Málaga: Editorial Universidad de Málaga.
Gómez Carrillo, Enrique (2005), *Fez, la andaluza*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
González Alcantud, José Antonio (2005). "Fez, a la luz inédita del modernismo hispano", en Gómez Carrillo, Enrique, *Fez, la andaluza*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
___ (Ed.) (2006). *El orientalismo desde el sur*. Barcelona: Anthropos.
___ (2008). *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.
Gonzalez Alcantud, J.A., Rojo Flores, S. y Muñoz Jiménez, J. (2016). *La Alhambra, mito y vida 1930-1990*. Granada: Editorial Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra.
González Ferrín, Emilio (2008). "Medinización: tres movimientos, tocata y fuga", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2006). "El orientalismo en el imaginario urbano de iberoamerica. Exotismo, fascinación e identidad", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *El orientalismo desde el sur*. Barcelona: Anthropos.
Klett, Mark (2011). "Rephotography as a Research Method", en Margolis, Eric y Pauwels, L. (Ed.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London: Sage Publications.
___ (Dir) (2012). *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett*. Barcelona: Editorial Ajuntament de Barcelona.
Linares, A. (hacía 1905). *El Generalife, impresión en fototipia*. Madrid: Impresión Hauser y Menet, (Colección particular de José Muñoz), en González Alcantud, J.A., Rojo Flores, S. y Muñoz Jiménez, J. (2016). La Alhambra, mito y vida 1930-1990. Granada: Editorial Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra.
Martín Corrales, Eloy (2008). — "La marroquinización de una ciudad española: Alhucemas, 1925-1956", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), La ciudad magrebí en tiempos coloniales. Barcelona: Anthropos.
Martínez, Ricard (2012). "Fotografía, paisaje y patrimonio", en Klett, Mark (Dir.), Refotografiar Barcelona amb Mark Klett. Barcelona: Editorial Ajuntament de Barcelona.
Métalsi, Mohamed (2006). "El orientalismo en la arquitectura de la Francia colonial en Marruecos", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), El orientalismo desde el sur. Barcelona: Anthropos.
Muñoz Jiménez, José (2012). *Exotismo e imaginario urbano. Confrontaciones en torno a la representación fotográfica de la ciudad antigua de Fez en el siglo XX, Tesis Doctoral del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad*. Málaga: No publicada.
___ (2016). "La Alhambra o la composición del imaginario", en González Alcantud, J.A., Rojo Flores, S. y Muñoz Jiménez, J. (2016). *La Alhambra, mito y vida 1930-1990*. Granada: Editorial Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra.
Nouschi, André (2007). "Argel: ¿Otra Andalucía?", en Calatrava Escobar, Juan y González Alcantud, José A. (Eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada.
Souali, Malik (2008). "Las ciudades enclave, una arquitectura colonial olvidada: el caso de Sidi Ifni", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.
Villanova, José Luis (2008). "Los organismos encargados de la gestión de las ciudades en el protectorado español en Marruecos", en González Alcantud, José Antonio (Ed.), *La ciudad magrebí en tiempos coloniales*. Barcelona: Anthropos.

LA CIUDAD DEL LOCO Y EL MUERTO. GRANADA ANTE LA CONTEMPORANEIDAD

Julen Ibarburu Antón
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Granada vive a lo largo del siglo XVIII numerosas reformas a manos de la nueva administración del reino. Los Borbones implementarán ciertos cambios profundamente influidos por la mentalidad ilustrada que se prodiga en las cortes europeas. De todos ellos nosotros nos centraremos en dos, que, a su forma, definirán a la urbe ante la contemporaneidad. Resulta curioso el modo en que la reforma de la Casa de Locos y la aparición de los cementerios extramuros se dan la mano, temporalmente, cuando las dos llevaban largo tiempo insertas en sus respectivos procesos de desarrollo. Quizá la que más desapercibida pasó fue la producida entre los dementes, sin embargo ambas supusieron para Granada un desarrollo en sus respectivas materias y la superación de viejos esquemas heredados de la modernidad. Desde la perspectiva de la Historia cultural contemplo ambos grupos sociales, en apariencia marginados del conjunto, para mostrar cómo desde la periferia, término que tan en boga está, se transformó la entidad e identidad de esta ciudad andaluza.

Asimismo, el presente artículo deriva tanto del Trabajo de Fin de Máster: *Miseria y Muerte. La exposición en Granada en el siglo XVIII*, presentado en julio del 2015 y dirigido por Francisco Sánchez-Montes y José Valenzuela, inscrito en el Máster Universitario de Historia: de Europa a América. Sociedades, Poderes y Culturas, de la Universidad de Granada; así como de la tesis que estoy realizando, bajo la misma dirección, y que lleva como título: *La Melancolía y la Furia. La locura en la Granada del XVIII.*

2. LOS MUROS QUE ME RODEAN. ESPACIO DE LOCOS Y MUERTOS

2.1. La Casa de Locos

Al poco de conquistar Granada los Reyes Católicos emprenderán uno de sus mayores proyectos: la construcción del Hospital Real. Un espacio de sanación y asistencia que irá transformándose a lo largo de los años hasta albergar a una diversa población: pobres, enfermos, expósitos y dementes, sancionada con las Ordenanzas promulgadas en 1756 por el marqués de la Ensenada. Todo el recorrido vital de la humanidad habitaba sus muros.

A pesar de que casi desde sus inicios, los locos aparecían como un grupo inserto en la institución, la atención que se les prestaba queda en una posición más bien controvertida. Incluso a través de las nuevas constituciones establecidas, en 1756, donde se repetía el modo correcto de gestionar la Casa, así como los deberes del alcaide de locos, quien debería velar por la cama, ropa y correcta separación entre hombres y mujeres, y aquellos más violentos, los

llamados furiosos, y los de talante más depresivo, melancólicos (*Ordenanzas*, 1756: 90-204), perdurara una situación de progresivo deterioro. Ya desde el siglo XVII en diversas visitas se llevaba solicitando la presencia de un libro donde se anotara un dato tan básico como las entradas y salidas de los locos[1].

No veremos la aparición de un registro efectivo de los movimientos de locos hasta finales del siglo XVIII, concretamente el 30 de junio de 1791:

> El señor Don Ignacio Martínez de Villela, del Consejo de su ciudad, su Oidor en esta Corte, Gobernador de las Salas del Crimen y Superintendente de esta Real Hospicio ha mandado se anoten por principio de este libro todos los locos de ambos sexos que existan hasta el día treinta de junio del presente año en su respectivo departamento, con arreglo a la certificación que ha dado la Contaduría y subsessivamente las entradas y salidas de los que se vayan recibiendo en virtud de dementes, con distinción de sexos, cualidad de la persona, naturaleza, edad y proporsiones de poder satisfacer, o no, sus alimentos. Todo lo qual certifico de orden de dicho Señor para su observancia.

Granada primero de julio de mil setecientos noventa y uno (Libro registro 7/703, 1791: 1).

A partir de este momento veremos cómo no solamente se recogían, de una forma bastante similar al sistema implementado en los expósitos, los datos de locas y locos que entraban y salían de la institución, sino que también serán registrados datos como *distinción de sexos, cualidad de la persona, naturaleza, edad y proporsiones.*

Como ejemplo, el caso de Francisco de la Plata, quien así era registrado:

En dicho día (17 de abril de 1792).

Francisco de la Plata (demente) vezino de esta ciudad, de la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, hijo de Miguel (defunto) y de Doña Ángela Muñoz. Es de edad de 23 años. Se recibió en virtud de decreto del Señor Superintendente ((Libro registro 7/703, 1791: 14).

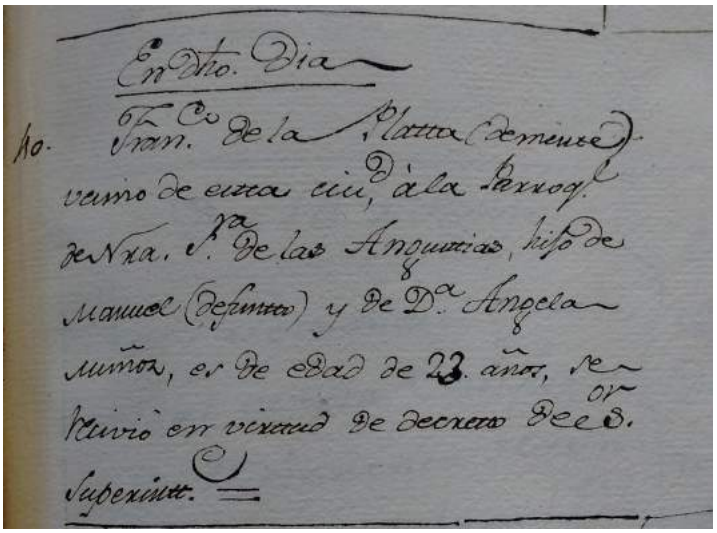

En dho. Dia
Fran.co de la Plata demente
vezino de esta ciu.d à la Parroq.l
de Nra. S.ra de las Angustias, hijo de
Miguel (defunto) y de D.a Angela
Muñoz, es de edad de 23. años, re-
civio en virtud de decreto Dec.o
Superiore.

Fig. 1 - Céduda de registro de demente. Fuente: Libro registro de enfermos/ entradas y salidas / Hospital de dementes. Libro 7/703. R. 14.

El sexo del demente era imprescindible para saber en qué departamento ubicarlo, mientras que, por otro lado, me aventuro a decir que el resto de datos tenían como objetivo fundamental el conocimiento de algún tipo de vínculos sociales que posibilitasen la manutención del demente. La alimentación y vestido de los locos, gastos básicos y prácticamente únicos que generaban, suponían un cierto coste no ya sólo a la Casa de Locos, sino a la institución que la albergaba, el Hospital Real, de tal forma que no sería extraño señalar

[1] Destacamos la visita de 1617 y la de 1631, ambas realizadas por don Pedro de Ávila, abad del Sacromonte y visitador real (Libro de visitas de San Lázaro, PEC 319; Libro de visitas del Hospital Real, PEC 320)

el valor concedido por las autoridades a aquellos dementes que tuvieran algún tipo de apoyo económico, ya fuera de carácter familiar (esposas, maridos, hijos o padres, generalmente) o bien institucional (Iglesia y Ejército).

Contar con un registro fiable puede parecernos que no es gran cosa, de acuerdo, tenemos unos libros muy grandes llenos de datos de locos pero ¿esto funcionaba? Es una pregunta que salta en la cabeza de cualquier historiador cuando se enfrenta a las fuentes documentales, especialmente aquellas de carácter asistencial. Bueno, en primer lugar, esta medida suponía rescatar a los locos que llevaban un tiempo ingresados, de hecho así comienza el libro de entradas, haciendo cuentas con los que ya estaban presentes; y, al mismo tiempo, introducía un aspecto tremendamente interesante: la visibilización. Por primera vez, independientemente del apoyo que tuvieran, aparecían todos los dementes con nombre y apellidos, así como una descripción que permitía, a su vez, una identificación relativamente sencilla. Desde una perspectiva sociocultural y antropológica este representa un cambio impresionante, el individuo sale del anonimato de la masa hospitalaria para identificarse como una persona con una trayectoria vital fielmente registrada.

Más adelante veremos la evolución, más completa, figurando la causa y fecha de su salida de la institución. Esta resultaba bastante simple: sanado, *aliviado*, o muerto. Tomemos ejemplo el caso de María Garrido:

16 de febrero de 1838
María Garrido, hija de José y de María Lucena, natural de Alhama.
14 de marzo de 1838. Falleció (Libro registro 2929, 1837-1865: 4).

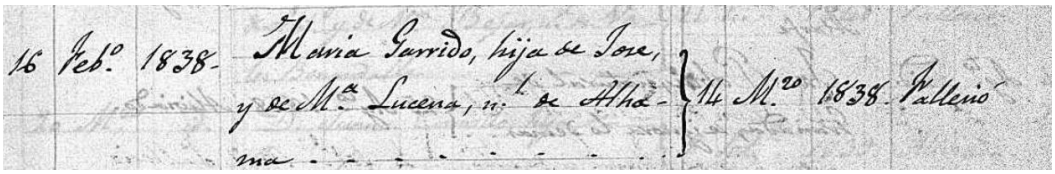

16 Febº 1838. María Garrido, hija de Jose, y de Mª Lucena, nat. de Alha- ma. } 14 Mº 1838. Falleció

Fig. 2 - Cédula de registro de demente. Fuente: Hospital de dementes. (Entradas y salidas de enfermos) 1837-1865, libro 2929. Pág. 4.

O Francisco Riaso:

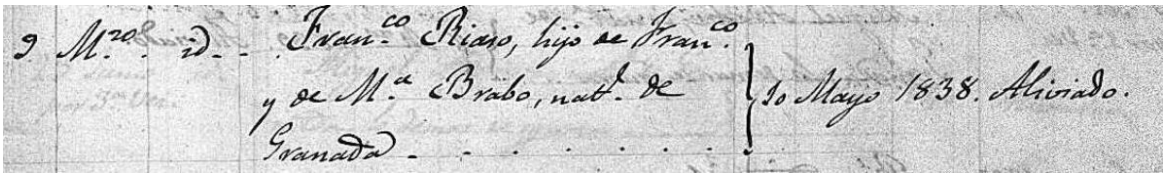

9 Mº 2ª d. Franco Riaso, hijo de Franco y de Mª Brabo, natl. de Granada. } 10 Mayo 1838. Aliviado.

Fig. 3 - Cédula de registro de demente. Fuente: Hospital de dementes. (Entradas y salidas de enfermos) 1837-1865, libro 2929. Pág. 4.

2 marzo ídem.
Francisco Riaso, hijo de Francisco y de María Brabo, natural de Granada.
10 de mayo de 1838. Aliviado (Libro registro 2929, 1837-1865: 4).

2.2. El primer cementerio

Paralelo a este fenómeno que se producía de una forma oculta, otro debate llevaba años gestándose, con una mayor notoriedad y visibilidad, a todos los niveles: dar solución a los inconvenientes que los cementerios intramuros suponían. Recordemos los problemas derivados del uso de los enterramientos en los camposantos parroquiales, donde en el siglo XVII y XVIII co-

mienza a hacerse patente la inviabilidad de estos espacios. Las pestes, hambrunas y guerras que sufre Europa a lo largo de la época del Antiguo Régimen llenarán las ciudades de muertos.

Las consecuencias del elevado uso de este espacio, malos olores, propagación de enfermedades, manadas de perros y animales desenterrando cadáveres, posiblemente influyeron en la salida de los enterramientos de las ciudades. Ariès cuando se enfrentó a la visión de la mortalidad en el XVIII ponía en relieve el atentado contra la dignidad de los muertos fruto de la acumulación de cuerpos en los *charniers*, los "carneros"[2], que no sólo afectaban a la imagen pública con los olores de sus fosas, sino que ponían de manifiesto el desinterés que las iglesias habían puesto en el entierro de sus fieles, la parte material (Ariés, 1992: 63-82).

Desde el siglo XVIII, a manos de la Ilustración, asistimos a dos fenómenos que se consolidarán en el siglo siguiente: la importancia del higienismo urbano y el cambio en la forma de concebir al muerto. La salud dentro de las ciudades, con obras de canalización y reformas, perseguía la eliminación de todo aquel residuo que contaminara la vida urbana; al tiempo que la sociedad dejaba de percibir al cadáver como un ente sobrenatural. Con la Ilustración[3] llegan ideas nuevas, el triunfo de la razón y la *Enciclopedia*, que destierran una buena parte de las creencias y mitos populares vinculados con la muerte. De esta forma, el cadáver dejará de verse como un elemento sujeto a fenómenos mágicos en sino como un peligro, un foco difusor de enfermedades y letal. Se desprende la necesidad de atender eficazmente los restos de los fallecidos, buscando emplazamientos correctos para ellos. En este sentido, podríamos hablar de una desacralización de los espacios funerarios, geográficos y mentales. La Iglesia había demostrado que no sabía ocuparse correctamente de ellos, recayendo la responsabilidad ahora en el Estado.

En España, concretamente en Granada, la situación vivida era muy similar a la que Ariès describió para Francia. Los osarios y sepulturas de las iglesias estaban saturados de cadáveres, como era el caso de Santa Ana o San Pedro. Demasiado próximas al Darro, las filtraciones del río acababan generando gran cantidad de problemas, con corrimientos de la tierra del cementerio. Las soluciones más comunes se basaban en la construcción de nuevos emplazamientos donde enterrar a los fieles, pero que pronto se volvían a saturar. Se hablaría en muchos casos de falta de "decencia" en los espacios religiosos, llenos de cadáveres (Collado Ruiz, 2013:6).

Al igual que sus parientes franceses, los Borbones hispánicos se preocuparon por la situación de los sepulcros, ordenando Carlos III la realización de un informe a la Real Academia de la Historia, en 1781, viendo la luz pasados dos años con el título de *Informe dado al Consejo por la Real Academia de la Historia en 10 de junio de 1783 sobre la disciplina eclesiástica antigua y moderna relativa al lugar de las sepulturas*, en el cual participó Jovellanos. Este autor ya había mostrado,

[2] Entendemos por el término *charnier* o "carnero" como el espacio de enterramiento, generalmente caótico, y originado por motivos de crisis, ya sea por epidemias, hambrunas o guerras. Una mortalidad elevada y brusca obliga a las poblaciones a enterrar a sus muertos en espacios semiabandonados en las periferias urbanas y sin una gestión clara eclesiástica.

[3] En el siglo XVIII los ilustrados comienzan a ser conscientes de los riesgos que entrañaba para la salud la presencia de cuerpos en descomposición mal enterrados. Ariès señala la aparición en 1768 de la obra del abad *Coyer Étrenne aux morts et aux vivants*, o diez años después, en 1778, *Los Peligros de las Sepulturas*, del anatomista francés Viq D'Azir, en la cual se explicaban los peligros de la manipulación de cadáveres y el contacto con sus emanaciones nocivas. Junto estas obras, la materia de las sepulturas también llamó la atención de muchos arquitectos franceses, con Patte y su *Mémoires sur les objets les plus important de l' architecture,* como pioneros. En el tratado el arquitecto francés analizaba con fría racionalidad los cementerios intramuros, señalando su falta de eficacia y sentido, defendiendo la construcción de espacios públicos de enterramientos, fuera de los muros de las ciudades (Calatraba Escobar, 2006: 247-277).

en 1781, sus ideas por escrito (Calatraba Escobar, 2006: 253) [4].Otros ilustrados que prestaron atención al carácter de los sepulcros fueron Bosarte [5], Ponz[6] o el carmelita Azero Aldovera[7].

Finalmente, el rey Carlos III tomó la decisión de extraer los cementerios de las urbes, un proceso que comenzó con la construcción del cementerio en 1784 el Real Sitio de San Ildefonso, iniciativa de Floridablanca, a modo de ensayo del proyecto que más adelante vería la luz con la Real Cédula de 1787, por la cual se instaba a las autoridades urbanas el acondicionamiento de espacios alejados. Las medidas de los borbones no implicaban necesariamente un cambio en la mentalidad colectiva de la población, así encontramos cómo en muchas zonas de España el muerto siguió gozando de un carácter sobrenatural a lo largo del siglo XVIII.

Sin embargo, la aplicación de esta medida tardó en cumplirse de una forma efectiva a raíz del carácter poco definido y permisivo de la Cédula. No se nombraba a unas autoridades concretas que dirigieran el proceso al tiempo que se permitía continuar enterrando dentro de las iglesias a aquellos que tuvieran en propiedad unos espacios así como a personajes ilustres. De acuerdo con Collado Ruiz, las obras comenzarán en Granada en 1788, dirigidas por el Presidente de la Real Audiencia, eligiendo, con una junta de expertos compuesta por doctores y arquitectos, los mejores espacios a las afueras de Granada: a un antiguo carnero al norte de la ciudad, próximo al cercado de la Cartuja, corresponderían los cadáveres de las parroquias de San Luis, San Gregorio, San Nicolás, San Bartolomé, San Gregorio, San Ildefonso, El Salvador, San Miguel, San Andrés, Santiago y San Justo y Pastor; en la zona del este de la ciudad, tras el convento de los Mártires se localizaría otro cementerio, donde enterrarían los cuerpos de los fieles de las parroquias de Alhambra, San Cecilio, San Pedro, San Juan de los Reyes, San José, Santa Ana y San Gil. Y un último emplazamiento, al sur, próximo a la ermita de San Antón, donde se concentrarían los muertos de las capillas con mayor número de fieles: San Matías, La Magdalena, Nuestra Señora de las Angustias, Santa Escolástica y la del Sagrario (Collado Ruiz, 2013:11).

A partir de la elección de estos espacios el proceso se eternizará, con constantes disputas entre el clero y las autoridades civiles al interpretar estas operaciones como un menoscabo a su autoridad. Además de la supuesta pérdida de poder, la Iglesia granadina veía tambalearse la importante fuente de ingresos que rentas y fundaciones dejadas por los difuntos suponían. No será hasta comienzos del siglo XIX cuando por medio de una Orden circular, en 1804, se retome el proyecto de una forma efectiva, designando otro espacio al oeste de la urbe y ad-

[4] La inquietud de Jovellanos por los cementerios intramuros es visible en varias de sus obras como sus *Reflexiones sobre la legislación de España en cuanto al uso de sepulturas,* de 1781, e incluso en sus Diarios, donde dispuso los detalles de su propio enterramiento.

[5] Famoso por sus *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos*, de 1790, analizaba la pérdida de armonía y decoro que se producía con la construcción dentro de las urbes de elementos discordantes como mataderos, cementerios y hospitales.

[6] El secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes incluyó en su *Viaje de España* un pasaje en el cual, en forma apostolar, reflexionaba sobre el sentido de los cementerios. Sin embargo parece que no pertenece a él sino a Jovellanos.

[7] El propio clérigo comenta lo nocivo de los enterramientos dentro de las propias iglesias y los muros de la ciudad, empleando un interesante argumento inspirado en el galenismo. Los cuerpos en putrefacción generarían gases nocivos que enrarecerían al aire de la ciudad. ‘‘Todos los desastres, todas las epidemias vienen las más veces porque las ocasiona la inhumación en las Iglesias, como lo prueba el Autor con muchos exemplos. A esto atribuye esas fiebres malignas, que despueblan las Ciudades, todas las veces que el ayre, cargado de miasmas cadavéricos, se esparce desde el interior de las Iglesias a fuera: entonces desgraciadas todas las víctimas que se hallan al corriente, que lleva estas mortales exálaciones.’’ (Azero Aldovera, 1736: 107).

ministrando el interior de los cementerios. La epidemia de peste amarilla que Granada sufre por esas fechas posiblemente ayudara a que se acelerase el proyecto.

Tras desechar varias opciones se levantará el cementerio de las Barreras sobre 1805, antecedente directo del camposanto de San José, ubicado en el mismo emplazamiento y cuya fecha de construcción nos resulta desconocida, si acaso podemos guiarnos por un documento que señala 1842 como el año en el que se crea el proyecto y presupuesto previsto de su levantamiento (Díaz Guervós, Díaz García, 177-195).

3. LA MUERTE DEL LOCO

Sendos fenómenos se imbrican cuando nos acercamos al estudio de la muerte del demente, un hecho que nos habla de vínculos familiares, transformaciones sociales y la evolución de la ciudad. Debemos previamente señalar la existencia de otro cementerio en el interior de la ciudad, amén de los parroquiales anexos a las diversas iglesias: el situado dentro de los muros del Hospital Real.

El espacio funerario de la institución fundada por los Reyes Católicos goza del particular honor de un total desconocimiento. Un silencio que supera lo documental para cobrar una entidad física tangible al haberse levantado un parking en su ubicación. De acuerdo con las constituciones del Hospital conocemos su localización en el lado suroeste del edificio (Cambil Hernández, 2010: 210-240).

Ante los vacíos en las fuentes nos queda hacer una deducción comparativa a partir de los datos que disponemos de otros personajes hospitalizados como eran los expósitos, bebés recién nacidos o con unos pocos días que eran abandonados. Este colectivo supuso un auténtico problema para los ilustrados, pues amén de la visión dantesca que suponía el encontrar por calles, acequias y hondonadas los cadáveres de las criaturas, se unía la preocupación por la vida perdida, su dimensión como trabajador y siervo del reino que quedaba irremediablemente deshecha. La gestión en el Hospital Real pasó por absorber la Casa Cuna, que pese a gestionar la masa de bebés que entran por el torno de la puerta la presencia de factores negativos fruto del abandono, pésima administración y las amas de cría, y enfermedades varias mantuvieron unas elevadas tasas de mortalidad que oscilaban en torno al 70%, unas cifras similares tanto a las cunas de Europa como otros puntos de la península (Fuente Galán, 2000: 230-233)[8].

[8] Dentro de la Casa-Cuna de Granada, de la Fuente Galán analizó la evolución de los expósitos desde la fundación de esta en 1753 hasta fin de siglo, 1799 como fecha de cierre para comprender los niveles de muerte. Unos cuarenta y seis años durante los cuales ingresaron 13.748 niños y niñas, falleciendo 10.804, el 78,6% del total, con una media que se aproxima a los 235 niños muertos por año. Sistematizando los resultados de la autora nos encontramos con que la mayor parte de los niños morían al poco de entrar en la Cuna. Es conveniente matizar este proceso, ya que las condiciones en las que muchos de los niños llegaban a la Cuna eran absolutamente deplorables, con signos de hipotermia y deshidratación, lo cual podría explicar, en parte, la alta mortandad que presentan los recién nacidos, sumado a las acciones de las amas. Distinguiría la autora tres períodos en esta línea de mortandad, un primero que iría desde 1753 hasta 1764, caracterizado por una mortalidad elevada, en torno al 70%, sin superar la media, creciendo paralelamente el número de ingresos con el de muertos, con las excepciones de 1757, 1758 y 1763, años en los que sin aumentar el número de expósitos que ingresan sí que lo hacen los que mueren. Desde 1765 hasta 1778 es una etapa bastante irregular, tenemos años como el propio 1765 donde los muertos superan la media al tiempo que en los años 1766, 1771 y 1775 la mortandad cae mientras los ingresos crecen. La última etapa muestra unas tasas de muerte altísima, superando la media, con los ingresos y la mortalidad bajo una relación directamente proporcional, con excepción de los años comprendidos entre 1782 y 1784 y 1794- 1795. Unas cifras comparables a las de otros puntos del país como ya Santiago de Compostela, de 77,3%, entre 1747 y 1754; Sevilla, con 79,7% como media del XVIII; o Almería, con un 78,2% (Fuente Galán, 2000: 230).

Esta elevada tasa de mortalidad se traducía en un volumen de cuerpos elevadísimo, los cuales eran asignados a las parroquias que se habían encargado de su bautizo, por lo general San Ildefonso y San Andrés, con los cementerios parroquiales y "carneros" que les pertenecían. El niño muerto pese a estar rodeado en un cierto anonimato continuaba gozando de la vinculación social que implicaba el ser enterrado por su parroquia, de esta forma, pese a situarse el mismo plano de marginalidad que los dementes, para estos la línea se quiebra.

Intuimos que los locos y locas fueron bautizados, vinculados con la cristiandad, sin embargo en el momento de su muerte esta conexión desaparece. En ningún documento se indica el emplazamiento de su enterramiento, por lo que pudieron haberse dado dos situaciones: sus familiares o amistades próximas eran avisadas para que reclamasen el cuerpo, o bien, la propia Casa de Locos gestionaba su entierro.

La primera hipótesis parece plausible hasta un cierto punto. Para aquellos ingresos que contaban con un respaldo familiar o social, quizá se avisara de su muerte. Sin embargo, la ausencia de documentos que registren la entrega del cuerpo o su salida, de alguna forma, no parece hablar en favor de esta idea. Asimismo siguen quedando la mayor parte de dementes de los que tan sólo se conocía su nombre, como mucho, y que no contaban con nadie que velara por ellos.

Si sus familiares se desentendían de ellos entonces ¿Quién lo hacía? No creo que sus cuerpos fueran entregados a parroquias próximas, habrían generado algún tipo de documento, que por otro lado pudo haberse perdido sin problema, y, más posiblemente, el párroco se habría negado a su entierro. Recordemos que en 1782 el sacristán de la parroquia de San Andrés escribía al Juez Superintendente del Hospicio pidiendo un aumento de su sueldo a raíz del continuo trabajo que tenía sepultando a los expósitos. De esta forma sólo nos queda la opción de su entierro dentro de los muros del Hospital Real, en el ya mencionado cementerio.

Esta idea no resulta tan extraña si tenemos en cuenta que el propio Hospital había sido levantado sobre el cementerio más grande de la Granada musulmana, el camposanto de Puerta Elvira. Con unas dimensiones considerables hasta el punto que cuando Jerónimo Münzer visitó la ciudad en 1494 lo medía como "en dos veces mayor que todo Nüremberg" (Lirola Delgado, 2006: 85). La ubicación del cementerio en el Hospital se localizaba como ya dijimos en la parte trasera, en el suroeste, hacia lo que en la actualidad son los jardines de Triunfo, donde se han encontrado numerosas tumbas islámicas. Excavaciones realizadas en 1990 desvelaron la presencia de numerosas inhumaciones en esta zona, dirigida por Isidro Toro Moyano y Manuel López López. Tipológicamente encontraron enterramientos simples en fosa, con muretes de alpañata y cubierta plana, estructuras a base de lajas de piedra, otras con muros de ladrillo también cubiertas, y cantos de río que constituían otras formaciones (Fresneda Padilla, Toro Moyano, López López, Peña Rodríguez, Arroyo Pérez y Pérez Torres, 1990: 173-174). Sin embargo en la excavación no se encontró ningún resto físico que se pudiera vincular con el Hospital, lo cual no implica más que el propio dato, puesto que pudo haberse situado en otra zona no excavada.

La idea de un reaprovechamiento objetivo del espacio parece demasiado arriesgada como para ser planteada, sin embargo debemos señalar la presencia de una continuidad cultural a través de la muerte. Los muertos musulmanes y cristianos se dan la mano a través de la institución y sus espacios de inhumación.

Claro, parece lógico pues que respecto los dementes que morían en la Casa de Locos la responsabilidad de su inhumación recayera sobre las autoridades del Hospital pero este hecho

posee un significado social y cultural abrumador. La institución hospitalaria, planteada desde lo civil, y gestionada entre los poderes de la Monarquía y la ciudad asumían una posesión de la Iglesia sobre el mundo de lo humano: el entierro.

Se plantea pues una nueva cuestión: el modo en que la locura constituía una quiebra irreparable en la religiosidad granadina. La enfermedad implicaba que la conexión entre la persona y la parroquia donde había sido bautizada se rompía, el Estado pasaba a hacerse cargo de su cadáver.

En cierta forma, las autoridades del Hospicio se adelantaron a la reforma de los cementerios extramuros en un movimiento de laicización que veríamos años más tarde con la creación del camposanto de San José.

Recuerdo una entrevista concedida en 1971 para la televisión alemana por Michel Foucault, quien charlando con el anarquista Fons Elders, hablaba sobre sus teorías de represión por la sociedad occidental. Señalaba en un punto, el mecanismo por el que se obtenía o producía conocimiento en Occidente, esto era a través de la represión. Antes de conocer algo, lo reprimíamos y castigábamos. Como ejemplos más evidentes, Foucault ponía la locura y la sexualidad, fenómenos que previo a la aparición de sus correspondientes disciplinas en el siglo XIX, fue necesaria su exclusión en el siglo XVII.

De un modo similar, mucho antes de que comenzasen a aparecer los primeros cementerios existió este espacio de enterramiento alejado de la Iglesia y bajo una gestión estatal, donde el requisito de entrada se guiaba por unos criterios médicos, la enfermedad. Se superaba de esta forma la vinculación con la parroquia "en favor" del Hospital, entrecomillado claro, puesto que era una obligación extra para las autoridades de la institución. Los locos ganaron la partida a los cuerdos.

Desde una vista superficial estos fenómenos quizá parezca que no gozan de una entidad lo suficientemente fuerte, sin embargo, si nos distanciamos de ellos vemos cómo cada uno marcó la entidad granadina ante los retos y nuevas líneas del siglo XIX. La reforma de los cementerios, como representación del cambio más visible, tangible a la vista y el tacto, se combina pues con el control efectivo sobre la Casa de Locos, con esa imbricación antropológica que une ambos supuso una ruptura respecto la situación previa. El Antiguo Régimen quedaba atrás y la ciudad de Granada entraba en la contemporaneidad. Las Luces habían tardado en encenderse pero su luz iluminaría ya los próximos siglos.

Aun así, debemos señalar que la puesta en marcha de estas reformas no solucionó todos los problemas, en parte heredados de los años anteriores. La situación de miseria en la Casa de Locos se prolongaría hasta el siglo XX, como refleja el informe emitido por el Presidente de la Diputación en 1941 sobre el estado del Hospital:

En primer lugar, destaca sobre todos la situación del Manicomio Provincial. Monumento artístico, sabor de reconquista, recuerdo histórico, primer hospital de dementes creación de la Reina Católica. Toda una amalgama de timbres gloriosos y ecos de imperio; y en medio de esas grandezas históricas, antro inmundo, lobreguez de muerte, muros carcomidos, duplicidad de rejas como garantía contra la fiera humana, celdas gemelas a chiqueros que retienen a la fiera promoriente y donde el ser humano se revuelca en sus propias excretas, dormitorios de soberbios artesonados, elevados sobre su suelo en decenas de metros, con ventanales inaccesibles, intensa y perjudicialmente fríos, en los que por su enorme cubicación, distribución y demás condiciones no es posible evitarle, patios reducidísimos, donde se hacinan estos desgraciados seres influen-

ciándose unos a otros de sus alucinaciones y perturbaciones; aquí y allá, recovecos en ruinas, pasadizos angostos, amenazantes de desplomarse, escaleras hundidas dejando ver la luz entre las grietas de sus desvencijados peldaños, pavimentos que trepitan bajo el paso del andar más pausado y precavido, paredes gibosas, mostrándonos la tumoración de su miseria ornamental, puertas y ventanas tuertas y patizambas, impresión de lo viejo, carcomido y decrépito.

En ese Centro, excelente y ostentoso en su parte monumental para museo o relicario de recuerdos y arte, pero a todas luces inadecuado a sus fines y hasta inhumano hoy por los distintos procederes asistenciales que reclaman otro ambiente bien ajeno al de hace más de cuatro siglos, se suceden generaciones de seres que sufren las consecuencias de lo inapropiado.

Para terminar este extremo, queremos consignar algunos juicios emitidos por visitantes oficiales al apreciar de viso la realidad de lo expuesto.

VISIÓN DANTESCA, ANTRO DE MUERTE, CUBIL DE ALIMAÑAS, LA ANTÍTESIS DE LO HUMANO, LO QUE NO SE CONCIBE EN EL SIGLO XX, etc., etc. En este local ampulosamente llamado Real Hospital de Dementes, se acogen a 407 enfermos que por ser felices con sus alucinaciones, desconocen la infelicidad de su estado por demencia olvidadiza de los sanos.

Si me fuera posible saber gritar más y mejor en este caso; si supiera domeñar todas las voluntades concitándolas en provocación de inquietudes, yo les acusaría a todos mis antecesores y me acusaría como lo hago en este caso, de no haber sabido clamar con más energía y tesón pidiendo piedad cristiana y justicia social para aquellos desgraciados dementes a nuestro cargo.

Como podemos apreciar a través del texto previo, la Ilustración no solucionó, ni mucho menos, los problemas estructurales de la Casa de Locos. Muchas veces tendemos a interpretar ciertos fenómenos artísticos, políticos o sociales, en definitiva, desde una perspectiva idealizadora. Como resolutorias de la tradición previa, que pasa a rodearse de un tinte oscuro y sumirse en el descrédito. El fenómeno ilustrado aportó un gran número de ideas novedosas que suponían un avance en aspectos como sanidad o asistencia.

Debemos recordar que la Ilustración siguió siendo un movimiento planteado desde las élites, con un discurso que si bien afectaba a todo el conjunto social su origen procedía de lo alto de la pirámide. De esta forma es necesario señalar que la mentalidad popular siempre se escapa a tratados y constituciones, anidando en los resquicios de la documentación más oficial.

Cuando afrontamos pues el estudio de las ciudades y sus componentes lo hacemos desde el centro vital y mental, alejados de las periferias culturales que también constituyen el total de la estructura. Esta ha sido la perspectiva que ha guiado nuestro estudio, con el claro objetivo de rescatar el valor de los muertos y los locos, ambos habitantes de los márgenes mentales de la sociedad hispánica; la transformación en su estado y condiciones obedeció a un proceso de cambio inserto en la política global borbónica, influenciada por el contexto de cambio europeo. En este sentido, el estudio de un caso como este, ejemplo de enfoque micro, nos sirve para entender no tanto los avances que aportó la Ilustración, desde esa perspectiva idealizadora sobre la que ya hemos hablado, como las transformaciones a larga duración que padeció Europa en su tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen (Visita del Presidente de la Diputación Provincial de Granada, 1943: 1-4).

BIBLIOGRAFÍA

Ariès, Philippe (1992). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus Ediciones.

Azero Aldovera, Miguel De (1736). *Tratado de los funerales y sepulturas que presenta al excelentísimo señor Conde de Floridablanca*. Madrid. Disponible en *http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099338&page=1 (última consulta: 13 de mayo de 2015).*

Calatrava Escobar, Juan (2006). "El debate sobre los cementerios extramuros en la España de las luces" en López-Guadalupe Muñoz, J. J. (ed.) (2006). *Memoria de Granada. Estudios en torno al cementerio*. Granada: EMUCESA.

Cambil Hernández, María de la Encarnación (2010). *Los Hospitales de Granada (siglos XVI-XXI): Tipologías, Catálogo e Historia*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Collado Ruiz, María José (2013). "La salida de los enterramientos de las iglesias hacia los cementerios extramuros en la capital granadina. Un largo y difícil proceso" en *Tiempo y sociedad*. Nº. 12, pp. 138-163.

Díaz Guervós, María Isabel; Díaz García, Amador (1988). *Notas sobre la historia del cementerio de Granada.* Granada: Universidad de Granada.

Fresneda Padilla, Eduardo; Toro Moyano, Isidro; López López, Manuel; Peña Rodríguez, José Manuel; Pérez Arroyo, Encarnación y Pérez Torres, Carmen (1992). "Excavación Arqueológica de emergencia en la necrópolis musulmana de Sahl Ben Malic. Hospital Real (Granada)" en *Anuario Arqueológico de Andalucía*. 1990, pp. 173-178.

Fuente Galán, María del Prado (2000). *Marginación y pobreza en la Granada del siglo XVIII: los niños expósitos.* Granada: Universidad de Granada.

Lirola Delgado, Jorge (2006). "Ritos funerarios y enterramientos de la Granada islámica" en López-Guadalupe Muñoz, J.J. (ed.) (2006). *Memoria de Granada. Estudios en torno al cementerio*. Granada: EMUCESA.

Fuentes Primarias

Libro de entradas y salidas de enfermos del Hospital de dementes (1791), libro 7/703.

Libro de entradas y salidas de enfermos del Hospital de dementes (1837-1856), libro 2929.

Ordenanzas, y Constituciones de el Real Hospicio General de Pobres, y de los Seminarios, y Agregados establecidos en la ciudad de Granada, mandadas guardar por Real Orden de S.M. de 10 de Agosto de 1756.

Visita del Presidente de la Diputación Provincial de Granada (1943).

SEPTIMAZO IMAGINADO. "CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS A TRAVÉS DE IMAGINARIOS URBANOS EN EL SEPTIMAZO EN BOGOTÁ"

Laura Marcela Cardona Tibocha
Pontificia Universidad Javeriana - Bogotá, Colombia

1. INTRODUCCIÓN

Los centros de las ciudades alrededor del mundo han sido el eje de situaciones económicas, políticas, culturales y sociales. Durante este último tiempo, los mandatarios de numerosas ciudades del mundo han procurado recuperar sus centros a niveles arquitectónicos y sociales logrando un cambio en la mentalidad o idea que se tiene de estos sectores; de forma particular, en Bogotá se ha iniciado un proceso de recuperación la cual incluye no sólo la limpieza y el embellecimiento de las estructuras urbanas sino va encaminada a una re-significación del Centro de la ciudad como emblema de una ciudad capital. Por lo tanto, esto generará una apropiación de quienes habitan, transitan y visitan el centro a nivel espacial, temporal y de sentido.

El Centro Bogotano es un escenario lleno de matices que envuelven una cantidad inimaginable de maneras de ver la realidad y de configurarla abriendo caminos inmensos de sociabilidad e interacción cuyos vínculos no son sólo de individuo a individuo sino con todos los sentidos que circulan. Estos se construyen en un mismo espacio vinculando lo administrativo, lo cultural, lo religioso, lo social y lo político y todos aquellos elementos que hacen parte de nuestra cotidianidad. Es decir, lo que la gente hace todos los días, tal como sus rutinas en familia, en su trabajo, en sus campos académicos y de entretenimiento, a sus lugares de enunciación individual y grupal.

Después de muchos años de caminar el Centro de mi ciudad he concluido que no conocía y no entendía nada de su funcionamiento, no entendía qué era lo que sus calles y habitantes como yo, comunicaban todo el tiempo. Hoy todas las palabras y lenguajes que eran silenciosas, gritan a todo pulmón su razón de ser, su significado, su sentido a través de los imaginarios. Como enuncia Álvaro Cuadra cuando expresa sobre Benjamin y el sentido:

> Benjamin inaugura una reflexión sobre los modos de significación inherentes a la nueva economía cultural. Los modos de significación dan cuenta, justamente, de la experiencia cuyo fundamento no podría ser sino perceptual y cognitivo, esto es, la configuración del sensorium, en una sociedad en que la tecnología y la industrialización son la mediaciones de cualquier percepción posible (Cuadra, 2007).

Por lo tanto, dicho sentido nace de la experiencia de la sensación individual sobre todo lo que nos rodea. Luego de haber caminado y experimentado el bien llamado Septimazo, descubrí formas diversas en las que nosotros vivimos y nos comunicamos con el espacio, con el otro y con las prácticas de ese otro; cabría entonces recordar a Nick Couldry quien explica que estas prácticas o "acciones están vinculadas no sólo por entendimientos explícitos, sino también por reglas comunes y el compartir referencias comunes de ciertos afines, proyectos y creencias" (Couldry, 2004: 121).



Fig. 1 — Mis abuelos en el Septimazo, Bogotá, 1978. Fuente: Álbum familiar

En resumen el Septimazo es un espacio, una costumbre y un recorrido como ha sido definido por muchos transeúntes. El Septimazo ha sido construido y enunciado gracias a las percepciones y experiencias de las personas, las anécdotas, las narraciones y la forma de enunciarlo es por medio de las imágenes que se tejen alrededor de este nombre. Por medio de habitar las estructuras físicas, de usarlas como vivienda, lugares de ocio y entretenimiento, los ciudadanos lo han re-significado una y otra vez por medio de los imaginarios urbanos. Dichos imaginarios que emergen del Septimazo dan cuenta de cómo socialmente se construyen significados, tal como enuncia Silva: "los imaginarios se dedicarán a entender cómo construimos y cómo archivamos en nuestras memorias individuales y públicas, desde nuestros deseos y sensibilidades sociales hasta nuestros modos grupales de ver, de vivir, de habitar y desahitar nuestros mundos" (Silva, 2013: 30).

De acuerdo a lo anterior el Septimazo es entendido en primera instancia como el recorrido que comprende la carrera séptima entre calles 26 y 11, es decir entre San Diego y la Plaza de Bolívar. Este trayecto se identifica debido a la presencia de lugares históricos emblemáticos para la ciudad y por eventos culturales y artísticos callejeros. Entonces el objetivo de esta investigación fue describir e interpretar los sentidos que emergen del Septimazo a través de imaginarios urbanos que fueron analizados desde las fotografías, las entrevistas, los diarios de campo y las representaciones gráficas del espacio.

2. APROXIMACIONES TEÓRICAS

La presente investigación se enmarca en los estudios de ciudad y comunicación en tanto permite estudiar la ciudad desde sus usos. Si bien las miradas son múltiples en América Latina desde el campo de la comunicación en los años 90 nace la necesidad de pensar la relación entre comunicación y ciudad, de estudiar y reflexionar sobre la experiencia, los usos de la comunicación, los significados, las representaciones, símbolos e imaginarios en la ciudad. Como menciona Badenes: "Para los comunicadores/comunicólogos, la ciudad se presentó como un espacio donde estudiar los usos de la comunicación, los diversos modos de simbolización, producción y consumo de significaciones colectivas en una sociedad" (Badenes, 2007).

Este enfoque se desarrolla por medio de cuatro líneas importantes: la que centra su interés en las prácticas urbanas en la ciudad vivida, la que analiza los imaginarios o las representaciones sobre la ciudad, la que discute la situación postmoderna y postindustrial de una ciudad en proceso de transformación, y finalmente, los estudios del espacio urbano como un relato en sí mismo, asociadas a la reflexión sobre los sitios de memoria. En todo caso, todas pretenden indagar sobre la producción colectiva de sentidos. Es así como la ciudad entra a ser punto focal de los años 90s, entendiendo esta como un espacio de convergencia de formas de vida, prácticas comunicativas en las calles. Es por esta razón que la ciudad se ve como laboratorio en donde los investigadores observan sistemáticamente, y no únicamente para su análisis sino para su intervención.

Durante los 90 e inicios del siglo XX hablamos de cambios no únicamente en lo social sino en lo epistemológico de las ciencias humanas. Al parecer la comunicación empieza a construirse a partir de diversas disciplinas en la que los procesos de comunicación se replantearán bajo alianzas de cooperación interactiva desde los que se edifican los discursos sociales y culturales. Los límites disciplinarios están dando lugar a unir al campo de la comunicación el capital reflexivo y la experimentación metodológica en el campo de los estudios culturales en tanto el saber acerca de las interacciones simbólicas se consolida como aporte significativo al campo de la comunicación.

Como elemento fundamental, se encuentra el sentido, el cual se presenta como el resultado de la mediación entre interacciones e imágenes sociales. Es la puesta en escena de creencias, hábitos, formas de vida, interacciones, estéticas de los extranjeros y nativos. También se desarrolla la experiencia del caminante o *flâneur* teniendo en cuenta su entorno; es decir las calles como libro, en donde este sujeto que anda y vaga no sólo lo hace desde su actuar antropológico sino poético, en tanto pone todos sus sentidos a la orden de su entorno y se deja extasiar por dicho entorno. La figura del caminante desde Benjamin como la de viajero de García Canclini en la cual la elaboración de la ciudad es personal, es individual y está sujeta a un itinerario único e irrepetible, ni siquiera por el mismo caminante, se muestra como una especie de Rayuela Cortaziana en donde el que vaga inventa su propia versión de las calles en cada paso y en cada nueva lectura haciendo que la ciudad se presente como espacio construido por lo narrado y lo experimentado.

3. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Esta investigación se enmarca en el enfoque cualitativo ya que el objetivo es la descripción e interpretación de las acciones humanas en el Septimazo. Teniendo en cuanta que la idea final fue ver la realidad desde los participantes mismos y cómo estas realidades interactúan con el investigador, con los demás actores y hasta con la ciudad misma. Cabe aclarar que, con la investigación no se pretendió generalizar los resultados obtenidos. Los resultados no son totalizadores, ni tampoco pretenden dar una visión única de los imaginarios urbanos en el Septimazo.

En la primera fase de la investigación que corresponde a la observación y a la toma de fotografías, fue posible ver los cambios tanto estructurales como en términos de tiempo del Septimazo. Las imágenes dan cuenta de los cambios del uso del espacio y de la manera en la que las personas lo habitan y practican. En la segunda fase, las entrevistas a quienes lo habitan, dan cuenta de las formas en las que las personas perciben y enuncian su ciudad, dan cuenta de los patrones que usan para habitar y practicar un espacio. Con el transcurso de la investigación y conforme a las historias de los personajes en el espacio, se hizo necesario la revisión de archivos históricos disponibles en internet tales como Twitter y Facebook, específicamente. Esto permitió contrastar y dar cuenta del origen de varios imaginarios urbanos sobre el lugar. De la misma forma, fue necesaria la revisión teórica existente sobre los imaginarios urbanos, lo cual delimitó y organizó varios de los hallazgos. Una última fase de la investigación correspondió a la recolección de dibujos hechos por personas en el Septimazo que revelen las diversas representaciones del espacio y de cómo se lo imagina la gente. Se recolectaron 40 dibujos de personas que transitan y habitan el Septimazo tales como: estudiantes, vendedores informales, vendedores formales, músicos, trabajadores de los edificios. Estos dibujos se recolectaron con el propósito de contrastar las entrevistas, para comparar las formas de enunciar y de representar el Septimazo.

Cabe aclarar que las fases de la investigación tienen como formato transversal las fotografías y la observación, al ser un espacio constantemente habitado, re-significado y móvil, la tarea

de la toma de imágenes y de observación no cesó sino hasta el final de la recolección de datos. Por otro lado, en el proceso de análisis de resultados se hizo una matriz con todos los datos disponibles para determinar los significados y las categorías emergentes. En el análisis de los diarios de campo, las entrevistas, las fotografías y las representaciones gráficas se pudo organizar la información en cinco categorías propuestas por Walter Benjamin y explicadas por Graeme Gilloch que organizaron los datos y los sustentaron desde las referencias teóricas.

Herramienta metodológica	Fisonomía	Fenomenología	Mitología	Historia	Política
Diario de campo	• Arquitectura • Monumentos • Huella, rastro, marca • Uso del lugar (residencial-comercial formal e informal) • Prácticas cotidianas	• Figuras retóricas: símil, metáfora, analogías. (Sensaciones, texturas, colores, formas)	• Relatos urbanos (mitos-leyendas) • Huella, rastro, marca	• Información de archivo histórico sobre uso del lugar (residencial-comercial formal e informal) Prácticas cotidianas	• Marchas de resistencia-reivindicación • Figuras retóricas: símil, metáfora, analogías.
Fotografías	• Arquitectura • Monumentos • Huella, rastro, marca • Uso del lugar (residencial-comercial formal e informal) • Prácticas cotidianas				• Marchas de resistencia-reivindicación
Entrevistas	• Arquitectura • Monumentos • Huella, rastro, marca • Uso del lugar (residencial-comercial formal e informal) • Prácticas cotidianas	• Arquitectura • Figuras retóricas: símil, metáfora, analogías. (Sensaciones, texturas, colores, formas)	• Relatos urbanos (mitos-leyendas) • Huella, rastro, marca	• Relatos urbanos (mitos-leyendas) • Huella, rastro, marca	• Marchas de resistencia-reivindicación • Figuras retóricas: símil, metáfora, analogías.
Dibujos-representaciones gráficas	• Arquitectura • Prácticas cotidianas • Uso del lugar (residencial-comercial formal e informal)	• Figuras retóricas: símil, metáfora, analogías. (Sensaciones, texturas, colores, formas)		• Arquitectura • Monumentos	• Marchas de resistencia-reivindicación

Fig. 2 — Tabla de análisis metodológico. Fuente: Cardona. L

4. SEPTIMAZO IMAGINADO

A través de recorridos, observaciones, fotografías, entrevistas a personas que trabajan, habitan, visitan y transitan el Septimazo, se construye dicho espacio; además las narraciones dan cuenta de cómo cada lugar cobra sentidos desde los diversos croquis urbanos, desde las experiencias, percepciones de las personas, desde los modos de ver que se encuentran en los intereses de los ciudadanos.

Los imaginarios urbanos de esta investigación nacen de la interpretación y de la puesta en escena de todas las imágenes, estéticas y significados que todos le damos al Septimazo. Si bien en esta investigación y como definición tentativa pensábamos en el Septimazo como un recorrido de la carrera séptima entre calles 26 y 11 en donde se ubican presentaciones artísticas de diversa índole, ahora es un concepto que está edificado por muchos más elementos simbólicos. Estos imaginarios son las realidades del Septimazo, son la configuración y la unión de un pasado con un presente y con un deseo futuro, pero también es tradición, bohemia, juego, azar, inseguridad, es el otro.

Aquí se vio la teatralidad de la ciudad, cómo esta carrera séptima es distinta a todas las carreras de Bogotá debido a las construcciones culturales y sociales del espacio, como dice Pereira "las poéticas y estéticas de la ciudad" (Pereira, 1995). Todos los imaginarios son presentados en formas de afirmaciones que dan cuenta del análisis de los datos recolectados, no son categorías creadas desde los referentes teóricos, sino por el contrario son el producto de la conjugación de todo lo recolectado siendo sintetizado en enunciados.

Entonces juego con los mapas del Septimazo, las casas coloniales y republicanas que sirven de estandarte para la creación de croquis urbanos que son finalmente, las formas de ver de los ciudadanos. Muestro cómo el Septimazo es también un territorio que da cuenta de las territorialidades y de los límites que sobrepasan lo físico para hacer de lo cultural un elemento palpable dentro de los espacios físicos creados por arquitectos, urbanistas y demás diseñadores citadinos. Finalmente, los imaginarios dan cuenta de las subjetividades del Septimazo imaginado y cómo estas repercuten en el Septimazo practicado. Entonces dos imaginarios urbanos de los nueve desarrollados para mostrar los movimientos del Septimazo en sus diversas capas experienciales.

4.1 Manicomio y Cementerio



Fig. 3 — Artista callejero representando un indígena de El Dorado, Bogotá, 2015. Fuente: Cardona. L

El primer imaginario urbano que emerge del Septimazo tiene que ver con los fantasmas del Septimazo. En medio de las observaciones y caminatas las personas tienen un elemento en común y es el mitológico. Existe una fuerte carga de misterio asociada con los personajes históricos, con los acontecimientos y con las creencias populares; por lo tanto las personas que habitan y visitan el Septimazo tienen como elemento común enunciarlo desdeel mito y la leyenda.

Los nombres de las calles, los acontecimientos históricos, las catástrofes históricas hacen que los habitantes del Septimazo relaten su ciudad desde la percepción que tienen de los sucesos. Antonia (75 años) ha trabajado en el Septimazo desde niña, asegura que ha vivido en un cuarto de la Candelaria hace más de 40 años y cuenta, como en un cuento de terror, cómo el centro es el epicentro de los fantasmas, como hay ánimas que rondan las calles entre lamentos y risas macabras. Ella menciona: "la gente cree que los fantasmas sólo aparecen de noche, pero no... en el día también hay y se esconden entre los vivos" (A. Tobón, comunicación personal, 04 abril de 2016). Con un poco de misterio, ella cuenta la existencia de la Mona, una mujer rubia que viste un gabán negro que asusta casi siempre a los celadores de los edificios más modernos.

Camilo (11 años) (C. Marín, comunicación personal, 15 de abril de 2016) relata que en las noches cuando su mamá termina de vender el maíz para jugar con las palomas, caminan juntos por la calle de la Catedral hacia las montañas y ve un niño saltar de cuadra en cuadra como si fueran las 12 del día. Aunque él no asegura que sea un fantasma, sus amigos le han contado que sí, que efectivamente existe una leyenda de un niño de ojos azules que deambula por las calles del centro de la ciudad. Por otro lado, Luz (56 años) relata entre risas que: "casa del centro que se respete tiene su fantasma. Como casi todas las calles tienen nombre o las casas fueron de gentes importantes de hace tiempo, se dice que sus almas viven todavía ahí. Yo nunca que visto nada, pero Mercedes, mi amiga, siempre ve un tipo disfrazo de los españoles dándole patadas y refunfuñando y una vez nos dijeron que era un tal Sámano". (L. Ardila, comunicación personal, 17 abril de 2016).

También existe la creencia de que el Septimazo alberga las ánimas de personas que han fallecido allí. Desde Jorge Eliécer Gaitán hasta ladrones. Al parecer el Septimazo es un cementerio que sirve para que las almas de las personas que han muerto deambulen entre los vivos. El corredor cultural ha sido testigo de varios asesinatos, pero es imposible ignorar la masacre del palacio de justicia en 1985 y el Bogotazo en 1948, esto hace que las personas piensen en el Septimazo como muerte, dolor y sufrimiento o final de cuentas, un cementerio.

Sin embargo, no todos las historias están relacionadas con personajes históricos. Manuel (33 años) (M. González, comunicación personal, 04 junio de 2016) cuenta como debajo de la séptima entre la Catedral y la Jiménez con séptima hay túneles que fueron usados como resguardo para personas que vivieron la catástrofe del Bogotazo el 9 de abril de 1948. También cuenta como muchos tesoros de la república y de la colonia están ocultos allí como documentos importantes y reliquias españolas y hasta indígenas.

Otro lugar que está cargado de historia y de creencias es el Museo del Oro. Catalina (30 años) cuanta como ha escuchado canticos indígenas que parecen reclamos. Ella cuenta: "cuando yo me voy para mi casa después de las 9 de la noche y de tomarme mis tragos escucho que del museo salen canticos, pero son como feos porque parecieran que reclaman. Yo creo que son todos esos indios que mataron los españoles para quitarles el oro". (C. Ortiz, comunicación personal, 26 Octubre de 2016) Además, menciona cómo las sombras de los edificios hacen que la gente se asuste, "uno tiene que conocer por acá, porque si no es mejor no caminar esto tarde. Aquí en la noche hay de todo, los fantasmas se emocionan y los locos de alborotan". Catalina, da cuenta de cómo la mitología rompe el tiempo y espacio y genera muchas veces la sensación colectiva de miedo haciendo de un lugar un espacio cargado de símbolos alimentados por las construcciones culturales. Pero también Catalina da muestra de cómo los fantasmas son usados para dar sentido al espacio desde el arte callejero.

4.2 La calentura del Septimazo

Recorrer el Septimazo es parte de una experiencia que para muchos es erótica, peligrosa y caliente. Si bien no fue un imaginario generalizado, si llama la atención que varias personas hayan referido su experiencia por el corredor como caliente pensado este término desde lo erótico, desde lo peligroso por la presencia de ladrones y vendedores de droga. Además, muchos también usaron la palabra caliente para referirse al efecto de la presencia policiaca contra los trabajadores informales y artistas desde la actual alcaldía de Enrique Peñalosa.

Martha (23 años) es vendedora de una de las ferias artesanales ubicadas en la carrera séptima. Ella menciona "el Septimazo es peligrosísimo, hay que saber andar y no hablar con nadie. Toca cuidar todo, es una zona muy caliente" (M. Orjuela, comunicación personal, 4 de febrero de 2016). Fernando (37 años) es vendedor informal y relata: "esto está lleno de campaneros y ladrones, cuando se alborotan esto se pone caliente, pero como uno es de acá a uno no le hacen nada". (F. Pérez, comunicación personal, 18 de mayo de 2016) Justo (67 años) es transeúnte frecuente del Septimazo y cuenta: "yo soy de acá y nunca me ha pasado nada, pero uno ya los conoce y ve cómo se mueven entre la gente y chalequean y roban. Y por las noches la cantidad de droga que se vende en algunas esquinas como escondidas es terrible. Esto por la noche se pone caliente. Terraza Parteur es una olla". (J. Ramírez, comunicación personal, 22 de enero de 2017)

Cuando las personas hablan de la experiencia desde lo erótico la enuncian así: Oswaldo (48 años) "caminar por el Septimazo es delicioso, uno ve de todo. Las mujeres son bellísimas y hay

de todos los lados de Colombia a uno le da como calor verlas" (O. Puentes, comunicación personal, 6 de marzo de 2016) Saúl (78 años) por su parte dice: "mi experiencia más caliente es cuando salgo del cine de la Esmeralda. Esa es mi única experiencia en el Septimazo" (S. Fajardo, comunicación personal, 25 de octubre de 2016). Mauricio (59 años) "caminar por el Septimazo es excitante, ves tantas cosas que se te sube la calentura" (M. Otálora, comunicación personal, 7 de noviembre de 2016).



Fig. 4 — Artista callejero y policías, Bogotá, 2016. Fuente: Cardona. L

Finalmente, la imagen del Septimazo como caliente también se le adjudica a los efectos de la alcaldía de Peñalosa. Varios artesanos y vendedores informales comentaron cómo la situación se ha puesto "caliente" desde que él administra la ciudad. Las personas que hablaron prefirieron no ser identificadas en esta investigación; sin embargo varias de las afirmaciones fueron: "la policía es agresiva con nosotros, nos quitan la mercancía y nos toca pelear a todos", "desde Peñalosa la vaina con la policía se puso caliente, todo es amenaza va, amenaza viene".

Las anteriores situaciones muestran cómo una calle adquiere una temperatura simbólica de acuerdo a los sucesos que acontecen allí. Del Septimazo emerge el calor de una sala para adultos en donde varios le dan sentido al lugar desde sus experiencias corporales, desde lo que pasa en una sala cuyos elementos eróticos son indispensables. Casi que el Septimazo adquiere la silueta de una mujer que cambia según las preferencias particulares de los caminantes, se ve la forma en la que una rubia, una morena, local o extranjera ponen a volar la imaginación del más inocente y da forma al espacio.

Sin embargo, también sube la temperatura de forma incómoda todo lo relacionado con la inseguridad de la zona. Las esquinas oscuras, las sombras y los lugares sospechosos hacen que las personas sientan calor en sus existencias y preocupa su tranquilidad. Además, el calor aparece cuando hay riñas entre los policías y los vendedores informales, en medio del alboroto las personas suben sus termostatos y se les alborota la adrenalina y muchas veces resultan en tragedias.

En este punto, es relevante resaltar cómo una palabra es re-significada por las personas que habitan y transitan el Septimazo. De esta palabra emergen varias formas de practicar y de experimentar el lugar para volverlo espacio simbólico desde las prácticas habituales de las personas.

5. CONSIDERACIONES FINALES

La cultura se genera a partir de lo simbólico, de los sentidos que construimos. Son diversas formas de percibir y representar la realidad desde matrices culturales diversas incluso perteneciendo a un mismo espacio geográfico y temporal. De acuerdo a lo anterior, se puede precisar que el Septimazo es un cuerpo latente que es un cuerpo perceptivo que hace uso de todos los sentidos humanos. El Septimazo es un espacio que es leído por sus habitantes

y caminantes. Es entonces cuando la relación entre lo imaginario y lo simbólico nace de la experiencia y de la percepción. Armando Silva refiere:

> Lo imaginario utiliza lo simbólico para manifestarse, y como la fantasía ciudadana hace efecto en un simbolismo concreto en temas urbanos como el rumor, el chisme, el nombre de los objetos, o la marca de un lugar como sitio territorial, entonces la condición ciudadana de urbanismo se hace presente como la imagen de una forma de ser (Silva, 2013: 49).

En el proceso de esta investigación fue evidente la marca conceptual sobre los imaginarios urbanos. Armando Silva desde su experiencia ayudo a modelar esta investigación del Septimazo imaginado, en donde se puede arriesgar a dar una definición de Septimazo y se puede afirmar la construcción de sentidos del lugar a partir de la experiencia del espacio habitado y practicado. Si bien el Septimazo es una costumbre, se puede precisar que no sólo responde a una costumbre sino a un popurrí cultural, a una colcha de retazos que dan sentido a la carrera séptima entre la calle 26 y 11 en Bogotá. No hay otro espacio igual en Bogotá, el Septimazo es único en tanto es evocado por muchos desde las tensiones sociales, la historia, memoria, los fantasmas, las sensaciones humanas y las matrices culturales.

En otras palabras, la interpretación de los imaginarios, permite reconocer lo volátil y móvil en lugares fijos, aparentemente acabados por su infraestructura. El cemento, las casas y las construcciones materiales emiten, gracias a los habitantes un sinfín de sentidos que van desde las experiencias personales y su relación con dicho espacio hasta las experiencias históricas que son apropiadas y reconstruidas por quienes habitan y transitan el Septimazo. Asimismo, es importante ver cómo el lenguaje es nuestra herramienta principal para que lo muerto tenga vida. Entonces las palabras son, en parte, los pasos que damos al caminar, las palabras y la unión de estas hace que inventemos, creemos y signifiquemos mundos alrededor de un solo lugar. Esto permite ver la relación de las personas con el Septimazo, en donde es enunciado desde las imágenes mentales.

Estamos hablando de elaboraciones culturales que propongo ver desde la ciudad misma hasta sus habitantes en la cual el estudio de imaginarios no es un capricho, como refiere Armando Silva: "la construcción de los imaginarios no es una cuestión caprichosa. Obedece al seguimiento de reglas, representaciones, formaciones discursivas y sociales profundas, de honda manifestación cultural" (Silva, 2013: 38).

Entonces el imaginario que nace del lugar físico de la séptima hace nacer el Septimazo como espacio en donde este es enunciado desde croquis experienciales y de formas de ver y recrear la realidad a partir de la percepción del afuera. De igual forma, se pudo entender la manera en la que lo territorial se desliga del territorio y nace desde la interacción, el intercambio y desde contextos micros y macros. Cuando se identificaron los imaginarios urbanos se pudo constatar que las personas hacen uso de sus experiencias y percepciones personales para construir un relato y dotar de sentido el Septimazo. Entonces el artista en quien camina, es quien habita, visita y trabaja el Septimazo, es quien configura lo imaginado desde el lenguaje empleando objetos y estructuras para sus propósitos simbólicos y de sentido.

Por otro lado y desde la perspectiva metodológica, las herramientas tales como: el diario de campo, las fotografías, las entrevistas y las representaciones gráficas o dibujos permitieron que se contrastaran los elementos emergentes para construir los imaginarios urbanos del Septimazo. Gracias a la influencia de estudios como los de Rosanna Reguillo se dio especial importancia a las entrevistas y a la observación en donde se pudo constatar verbalmente las imágenes que

las personas tienen del Septimazo a partir de sus experiencias y las asociaciones con los sentidos humanos. Gracias a los estudios de Néstor García Canclini, fue posible elegir la imagen o la fotografía como herramienta para pensar el Septimazo, tal vez no de la misma forma que él y su grupo lo hizo. Es decir, en esta investigación no se pretendía que las personas analizaran imágenes o fotos sino que las fotografías representan visualmente lo que las personas refieren en sus narraciones, además con ellas es posible precisar la ubicación y estructura de los elementos arquitectónicos y estructurales. Los dibujos permitieron en muchos casos comparar la versión verbal con la representación gráfica para dar cuenta de a qué le dan más importancia los caminantes frente a los habitantes de la séptima. Finalmente, el diario de campo fue una herramienta esencial para registrar los datos de las personas entrevistadas, los días y horas de visita al corredor cultural; igualmente, registra las percepciones personales del inicio de la observación.

Dichas herramientas permitieron identificar que quien camina el Septimazo percibe y hace parte de las fisonomías, siente y percibe lo propio y lo de otros, permite que sus sentidos humanos sientan la ciudad. Además, el caminante hace parte de la construcción de narraciones que construyen mitológicamente el espacio, pero también este caminante construye sus imágenes a partir de hechos históricamente comprobados, pero también de olvidos. De la misma manera, el caminante es subversivo, hace parte de reivindicaciones personales, sociales y políticas que permiten que el Septimazo sea habitado y practicado desde lo político.

Entonces, es menester pensar en lo que llamo la ficcionalización de la experiencia urbana en donde se piense en la construcción de una definición desde la ficción de los imaginarios urbanos. Los imaginarios urbanos son creaciones subjetivas que nacen de los sentidos humanos. Dichos sentidos humanos al estar en contacto con las diversas formas de ver la realidad, con los mitos, creencias, historia oficial y no-oficial de un lugar, arquitectura y formas de resistencias políticas generan y crean sentidos que configuran la realidad imaginada de los ciudadanos. Es entonces una forma que nace de la ficción; es decir de la visión interpretada de los ciudadanos de un lugar que es transformado en un espacio habitado. Es el resultado de la relación con la propia subjetividad y con la subjetividad del otro y de lo otro. Finalmente, los imaginarios urbanos permiten organizar nuestra experiencia en el espacio urbano desde lo simbólico y desde las ficciones que creamos a partir de la interacción con las estructuras físicas y las ficciones heredadas y propias que se reflejan en nuestras prácticas cotidianas.

Finalmente, valdría la pena reflexionar sobre las maneras en que Walter Benjamin percibe la ciudad y con ellas la forma en la que los imaginarios se insertan en ella. Si bien los imaginarios urbanos en el Septimazo responden a muchas formas planteadas por Gilloch, es necesario explorar más a fondo sus propuestas sobre Benjamin. A continuación, se presentan algunas reflexiones a partir del análisis como propuestas para ahondar en investigaciones futuras.

La arquitectura en el Septimazo es uno de los elementos más resaltables por las personas que lo transitan. Si bien es cierto que este trayecto está dotado de una fuerza arquitectónica importante, es también una acción misma. "Arquitecture and action shape each other; they interpenetrate" Gilloch sobre Benjamin (Gilloch, 1997: 6). Las estructuras no pueden ser leídas en blanco y negro ya que su existencia se da debido a estructuras sociales y económicas particulares y dan cuenta de prácticas culturales, sociales y comunicativas de diversas épocas. No en vano, las personas relacionan sus sentidos humanos y sus percepciones son las edificaciones; por ejemplo cuando a las personas se les preguntaba por el sabor del Septimazo varías pensaron en un sabor inexistente como es el sabor a arquitectura.

Por lo tanto, cuando las personas perciben la estructura fija desde sus patrones experienciales, le adjudican elementos volátiles que dan cuenta de elaboraciones socialmente construidas, teniendo en cuenta que el Septimazo es reconocido por quienes lo transitan como un icono histórico y arquitectónico de Bogotá. De esta manera, vemos como los edificios y las calles de asfalto son leídas desde los sentidos y dejan ver las fisonomías, lecturas y descifra-mientos en una ciudad. Gilloch enuncia: "urban physiognomies, readings or decipherments of the metropolitan environment in which the key to understanding social life is, on one level, located in the physical structure of the cities themselves" (Gilloch, 1997: 6).

Como es bien sabido, el estudio de la ciudad estará siempre ligado a las diversas experiencias de sus habitantes. Pero no son las experiencias que más sobresalen, son todas aquellas que hacen parte de lo oculto, de lo invisible, por lo tanto lo importante aquí se materializa en lo banal y lo trivial. Según Gilloch, Benjamin buscaba esto con su análisis fenomenológico: "...was preoccupied with, and stressed the significance of, apparently banal and trivial features of the metropolis. His cityscapes seek to develop a dialectical optic that perceives the everyday as the impenetrable and the impenetrable as the everyday" (Gilloch, 1997: 7) En este punto, la ciudad se mueve en la fragmentación, en la mercantilización o cosificación y marginalización de la experiencia en donde las prácticas humanas están mediadas por la modernidad y los procesos de consumo tanto económico como cultural.

Si bien es un espacio que está construido y dotado de sentido por sus prácticas cotidianas, como las representaciones teatrales, musicales y sus ventas de artesanías, es también un espacio que está construido por la experiencia del caminante que puede estar o no relacionado con el desciframiento de dichos acontecimientos que hacen parte del uso particular del territorio físico. Entonces, todas estás vivencias están en el aire que no necesariamente están atadas a lugares específicos, sino que hacen parte de lo que el caminante y el habitante es. Es también una forma de enunciación personal que marca de alguna manera el espacio.

Las ciudades habitadas y simbólicamente construidas también tienen una fuerte carga mitológica. Las construcciones también hacen parte de las narraciones de sus habitantes y caminantes que recurren a las historias que les contó alguien hace mucho tiempo, aluden a miedos, a fantasías de un espacio mejor, e irremediablemente todo esto pasa por su interpretación haciendo de cada narración una versión única del espacio habitado. Gilloch define el mito desde la comprensión de Benjamin como:

> Refers to archaic forms of perception and experience. Myths are stories which served to explain and account for natural occurrences, catastrophes and other phenomena which reference to superhuman beings, spirits, demons and magic. Myth is rooted in superstition, ignorance and fear (Gilloch, 1997: 9)

Desde lo histórico, si bien los monumentos dan cuenta de una vida pasada también buscan la preservación de artefactos, imágenes e ideas liberadas gracias al proceso de extinción y de reconstrucción. Con lo anterior, también es importante resaltar como consecuencia de dicho proceso, el uso y el re-funcionamiento subsecuente en las tensiones políticas del presente. Por lo tanto, la historia también es una construcción del presente: "history itself is a construction of the present age and must always be read backwards from the ruins which persist in the here and now. It is to be conceived as both a destructive and fundamentally redemptive enterprise" (Gilloch, 1997: 14).

Actualmente, la alcaldía busca que las caminantes tengan más contacto con la historia oficial de cada uno de los elementos del Septimazo porque hace parte del plan de remodelación del lugar. Entonces, la alcaldía ha buscado estrategias para que todos hagamos parte de la

construcción de la tradición Bogotana usando fotografías antiguas en el corredor, ha puesto a disposición de las personas, aspectos de su herencia que les permite entender el paso del tiempo y seguramente sucesos actuales que tienen su raíz en el pasado.

El aspecto político del Septimazo está presente en todas las prácticas comunicativas existentes, se podría decir que cada cuerpo está allí para resistir a algo. Junto con el elemento histórico que tiene la visión de una ciudad caótica, el político reafirma los conflictos y el perpetuo sufrimiento en una ciudad. El Septimazo es entonces un campo de batalla que: "not only determine the shape of contemporary society but also, because history is generated by the fusion of past and present, fundamentally give form to the whole course of human history" (Gilloch, 1997: 14). Es cuando el empoderamiento de los oprimidos y marginales recobra importancia.

Bajo esta premisa, el Septimazo es el lugar con más carga política en toda Bogotá. Desde la fundación de la ciudad, la séptima ha sido el epicentro de eventos políticos, religiosos, culturales y de interés popular. La calle ha sido el suelo de millones de marchas con propósitos de resistencia, reivindicatorios; en una sola palabra, de lucha. Sin embargo, no es la única marca política en el Septimazo. Las tensiones en el espacio de la séptima son constantes y en varios niveles, ya que van desde las alcaldías y cómo cada una tiene una versión de ciudad particular hasta los vendedores ambulantes. Las tensiones aquí contenidas son la respuesta a elementos históricos que hacen que el presente funcione de determinada manera. "History is not an unfolding, progressive sequence, but rather comprises unchanging suffering...the past forms the fundamental spur for revolutionary activity in the present" (Gilloch, 1997: 180).

Por otro lado, es relevante resaltar que la experiencia de la ciudad es conservada de distintas formas, desde el graffiti hasta la fotografía son formas de guardar la experiencia en un espacio, es lo que finalmente da cuenta de un lugar habitado y construido. Tanto para Benjamin como para Silva, la idea de texto y de archivo respectivamente, dan cuenta de la necesidad de las personas de dejar una marca personal de su existencia. Entonces texto es para Benjamin: "an imagistic approach; a concern with perspective, a demand for immediacy and for immanence" (Gilloch, 2010:18). La idea de Benjamin hace referencia a lo que produce el caminante después de sus paseos en la ciudad, es producto de su percepción sensorial y toda esa experiencia es almacenada en archivos que está contemplados en el plano de lo tangible como lo puede ser un álbum familiar, un graffiti o puede estar también en lo volátil como lo puede ser el arte público, lo cual tiene una mirada estética.

BIBLIOGRAFÍA

Badenes, Daniel (2007). "Comunicación y ciudad: líneas de investigación y encuentros con la historia cultural y urbana" en Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación Vol. 1, n°14, 2007. Disponible en http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/354
(última consulta: 18 de enero de 2016)

Couldry, Nick (2004). "Theorising media as practice"en *Social Semiotics*. Vol. 14, n°2, pp. 115-132.

Cuadra, Álvaro (2007). "La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital" en *Observatorio para la cibersociedad.* Disponible en http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=227(última consulta: 24 de octubre de 2016)

Gilloch, Graeme (1997). *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the city*. UK: Polity press.

Pereira, José (1995). "Comunicación, cultura y ciudad. Campo de reflexión, propuestas de investigación" en *Signo y pensamiento.* Vol. 14, N° 27, pp. 11-20

Silva, Armando (2013). *Imaginarios, el asombro social.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

LA CIUDAD COMO ESCRITURA: LENGUAJE, METÁFORA Y SIGNIFICACIÓN. DISTINTAS LECTURAS DE LA CIUDAD.

Òscar Canalís Hernández
Universitat de les Illes Balears

La ciudad se puede leer porque es una escritura y es un discurso. Ese discurso es también un lenguaje. La ciudad habla a sus habitantes y éstos le hablan al habitarla, recorrerla y observarla, cada uno a su manera. Esta es la idea que vierte Roland Barthes en su texto *Semiología y urbanismo* publicado en 1970 que recoge una conferencia pronunciada en 1967.

El objetivo del presente trabajo consiste en explorar algunos ejemplos de lecturas de la ciudad acometidos por distintos escritores, con un énfasis especial en algunos poetas y estudiar su encaje en la teoría formulada por Barthes al respecto. Para ello se hace referencia en primer lugar a las bases y precedentes de la misma. A continuación se presentan los distintos ejemplos elegidos relacionándolos entre sí desde el punto de vista temático y del posible carácter de antecedente de unos respecto a otros.

Barthes cita las intuiciones de Víctor Hugo en su novela *Nôtre Dame de Paris* al poner en boca de uno de sus personajes la frase "celui tuerà celà" mientras abre por primera vez un libro al mismo tiempo que contempla la catedral de Nôtre Dame. Según Barthes está refiriéndose a que el libro matará al monumento al equiparar ambos como modos de escritura rivales: uno sobre la piedra y otro sobre el papel. De ahí pasa a hacer la consideración de que la inscripción humana en el espacio es la propia ciudad que incluye monumentos y arquitectura en general. El usuario es desde este punto de vista una especie de lector que aísla fragmentos del enunciado y los actualiza mientras desarrolla sus obligaciones y desplazamientos.

Barthes también se refiere en su texto a Kevin Lynch como estudioso de la percepción de la ciudad por parte de sus habitantes o "lectores". Lynch destaca por su búsqueda en el espacio urbano de las unidades discontinuas que lo conforman y que podrían de algún modo asimilarse a fonemas y semantemas: los caminos o sendas, los bordes, los barrios, los nodos y los mojones o puntos de referencia. Lynch define estos elementos en su obra *La imagen de la ciudad* escrita en 1960. Algunos de estos elementos son marcados y otros no, o lo que es lo mismo: pueden dividirse en fuertes y neutros. El ritmo de una ciudad se deriva de la oposición, alternancia y yuxtaposición de esos elementos. Aquellos que son marcados están cargados de significado, más allá de su función como elementos aislados que pueden ser clasificados e inventariados al modo de la planificación urbanística. Lynch, en su libro *La buena forma de la ciudad*, de 1981, trata ya de lenguaje espacial y lenguaje estructural de la ciudad y apunta la importancia de los flujos o mareas de los habitantes en sus desplazamientos que imprimen ritmo a la ciudad y cuyo estudio supone incorporar el parámetro tiempo a los análisis puramente espaciales que con gran dificultad incorporan a lo sumo una tercera dimensión.

El estudio de los movimientos de los habitantes de una ciudad como método de observación de la misma ya había sido abordado por Yona Friedman diez años antes en su obra *Hacia una arquitectura científica*. Este autor estableció tres niveles o grados de observación de la ciudad. El más completo incluiría el conocimiento de la identidad de los usuarios de la ciudad, sus itinerarios y sus motivos para desplazar-

se. El intermedio contabilizaría las identidades y los itinerarios y el nivel mínimo únicamente el número de personas que llegan a un sitio determinado de la ciudad. Consideraba, no sin razón, que con los medios de la época solo se podía aspirar al nivel más básico de observación. En cuanto al intermedio imaginaba que solo sería abordable a partir de la filmación continua desde un helicóptero y un ejército de descifradores de las filmaciones que estimaba en un 30% adicional de población. Tal desproporción desvirtuaría todos los cálculos, con lo cual el esfuerzo de esa especie de policía secreta según su propia expresión, resultaría inútil. Según él, solo un ojo divino podría acceder al nivel completo de observación pues quién sino conocería las motivaciones de los usuarios para cada uno de sus desplazamientos.

Está claro que actualmente, mediante la captura y procesado de los datos generados por los dispositivos móviles de telefonía e internet, es ya perfectamente asequible el nivel intermedio de observación. También es posible una aproximación bastante fiable al nivel máximo o "divino" si se incorporan los contenidos de twits, mensajes, mails y llamadas. La tecnología ya lo permite, abstracción hecha de las cuestiones de privacidad y protección de datos.

Otros enfoques para una lectura de la ciudad, como el de Fabrizio Giovenale en *Come leggere la città*, de 1977, clasifican los elementos de la misma en zonas, redes y tramas de puntos o nodos. Aunque este autor no establece referencias lingüísticas, las redes y tramas quizá podrían asimilarse a tipos de oraciones formadas por otras unidades discontinuas. Giovenale distingue a su vez entre la ciudad-cerebro y la ciudad-vientre, refiriéndose metafóricamente a distintas partes de una misma ciudad: el área direccional, donde subdivide entre funciones del poder y culturales, y el área comercial. Estas áreas pueden ser a su vez discontinuas y por lo tanto también formar redes.

La propia expresión "lenguaje de la ciudad" es según Barthes metafórica y sería necesario dar un paso más para pasar a un estadio descriptivo de sus significaciones desarrollando una "semiología urbana". Para ello apunta un posible procedimiento con las siguientes etapas:

- Disociar el texto urbano en unidades.
- Distribuirlas en clases formales.
- Encontrar las reglas de combinación.
- Encontrar las reglas de transformación.
- Encontrar los distintos modelos que forman las unidades.

Por otro lado aporta tres observaciones que considera útiles para el procedimiento:

a) El simbolismo o discurso general concerniente a la significación no siempre supone una correspondencia regular entre significantes y significados. Esta noción de léxico compuesto de listas con esas correspondencias es caduca. En el caso de la ciudad no sería válido considerar los distintos lugares como significantes para asignar a cada uno una función como significado.

b) El simbolismo tiene que definirse antes bien como el mundo de los significantes, de las correlaciones estudiadas con minuciosidad para establecer una división significante en micro estructuras que vendrían a ser fragmentos de una oración.

c) La semiología ya no postula la existencia de significados definitivos. Estos acaban convirtiéndose también en significantes. Podemos encontrar cadenas infinitas de metáforas cuyo significado se encuentra siempre en retirada hacia el significante.

Precisamente el discurso urbano es de los que tienen una naturaleza infinitamente metafórica de lo cual se extrae su dimensión "erótica "entendida en el sentido de sociabilidad, de capacidad de atrac-

ción hacia el centro de la ciudad por ser un lugar privilegiado donde se juega con el otro, que tiene carácter lúdico y de alteridad. Se incluyen en las actividades de carácter "erótico" las formas de consumo de las compras y la gastronomía y las de ocio en general. Para ellas a menudo preferimos alejarnos del espacio de la residencia, la familia y la identidad. Pasa un poco como con las vacaciones y con el tiempo libre en general.

Hecho el anterior planteamiento, Barthes no propone propiamente una metodología sino un enfoque ingenuo por parte del lector que le lleve a descubrir nuevos aspectos de la ciudad. A partir de diversas relaciones personales, será útil que muchos individuos intenten descifrar la ciudad. Habrá posibilidad de combinar todas las distintas lecturas: desde la del habitante sedentario a la del forastero visitante con tal de elaborar el lenguaje de la ciudad.



Fig. 1 — Autorretrato. Baudelaire bajo la influencia del hachís. Fuente: El Cultural.

Este enfoque del lector supondrá las siguientes fases en el proceso:

- Multiplicar las lecturas de la ciudad, como ya han hecho muchos escritores a su manera.
- Reconstituir una lengua o código de la ciudad.
- Investigar las unidades, la sintaxis, sin tratar de fijar los significados de las unidades.

Entre las lecturas de la ciudad hechas por distintos escritores y especialmente por poetas destacan las de Rimbaud y Baudelaire, claros precedentes de los poemas de Fernando Pessoa y Cesário Verde que se incluyen a continuación para posteriormente proceder a rastrear sus paralelismos con los escritos anteriormente por ambos poetas franceses sobre temas muy similares.

Oda triunfal es un canto a la urbe moderna como crisol de actividades y ejemplares humanos, que junto a *Oda marítima* conforma la serie de poemas de hechuras que podríamos llamar "Whitmanianas" en la obra de Fernando Pessoa firmada como Alvaro de Campos. Describe un Londres a ritmo frenético incluyendo hasta la actividad de la rotativa de un periódico:

> À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
> Tenho febre e escrevo.
> Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
> Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
> Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!
> Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
> Em fúria fora e dentro de mim,
> Por todos os meus nervos dissecados fora,
> Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
> Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
> De vos ouvir demasiadamente de perto,
> E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
> De expressão de todas as minhas sensações,
> Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
> Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –

Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.
Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
Fraternidade com todas as dinâmicas!
(.....)
A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o cometa dum regicídio
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!
Notícias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Notícias passez à-la-caisse, grandes crimes –
Duas colunas deles passando para a segunda página!
O cheiro fresco a tinta de tipografia!
Os cartazes postos há pouco, molhados!
Vients-de-paraître amarelos como uma cinta branca!
Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de todas as maneiras,

También Pessoa dedica algún poema a su ciudad, Lisboa:

Lisboa com suas casas De várias cores, Lisboa com suas casas De várias cores, Lisboa com suas casas De várias cores ... À força de diferente, isto é monótono. Como à força de sentir, fico só a pensar. Se, de noite, deitado mas desperto, Na lucidez inútil de não poder dormir, Quero imaginar qualquer coisa E surge sempre outra (porque há sono, E, porque há sono, um bocado de sonho), Quero alongar a vista com que imagino Por grandes palmares fantásticos, Mas não vejo mais, Contra uma espécie de lado de dentro de pálpebras, Que Lisboa com suas casas De várias cores. Sorrio, porque, aqui, deitado, é outra coisa. A força de monótono, é diferente. E, à força de ser eu, durmo e esqueço que existo. Fica só, sem mim, que esqueci porque durmo, Lisboa com suas casas De várias cores.

Num Barrio Moderno, uno de los poemas de o libro de Cesário Verde describe en sus versos iniciales simultáneamente el ambiente exterior de los jardines, calles y casas y los interiores de las mismas entrevistos al abrirse unas persianas, de tal modo que hasta nos informa de los acabados decorativos de techos y paredes, ya sean estucos o papel pintado.

Y todo ello en un instante concreto: las diez de la mañana:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,

E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chaussée repousam sossegados,
Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados,
Ou entre a rama do papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.
Como é saudável ter o seu conchego,
E a sua vida fácil! Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas duma apoplexia.

(.....)

Subitamente - que visão de artista! -
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do Sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnais?!

Bóiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.

(.....)

Baudelaire dedicó un poema (Le Soleil, Tableaux Parisiens, Les Fleurs du Mal) a un arrabal de París, antiguo en vez de moderno como el de Cesário Verde, en el que también cita las persianas de las ventanas, en este caso como abrigo de lujurias secretas:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Éveille dans les champs les vers comme les roses;
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûrir
Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir!

Quand, ainsi qu'un poëte, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.

(Baudelaire, 2002: 350)

La misma simultaneidad de ambientes del poema de Cesário Verde la podemos percibir *en-Ville*, poema que Arthur Rimbaud dedica a describir unos espacios urbanos más densos y pétreos que los de Cesário Verde, envueltos en vegetación y placidez:

> Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu›une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon, - notre ombre des bois, notre nuit d›été ! - des Erinnyes nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, - la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, et un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue. (Rimbaud, 2002: 390).

También nos recordarán las descripciones poéticas que dedica Juan Ramón Jiménez a distintos espacios construidos de Sitges y Miami, en los cuales la simultaneidad se da no solo entre ambiente exterior e interior sino entre esos dos lugares tan distantes.

> ¡Qué estraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. (....). y quien habría de pensarlo cuando yo, con Miguel Utrillo y Santiago Rusiñol, gozábamos las blancas salas soleadas al lado de la iglesia, en aquel cabo donde quedó tan pobre el "Cau Ferrat" del Ruiseñor bohemio de albas barbas no lavadas. (Fragmento Tercero. Espacio).

En el libro de Cesário Verde encontramos abundantes referencias al paisaje y no precisamente ni solo relativas al paisaje urbano como se entiende actualmente, sino de un modo diferenciado, pero no es menos cierto que *Num Barrio Moderno* transmite una percepción integrada de ciudad y paisaje. En la poesía de Cesário Verde se encuentra presente una dualidad de valores no siempre armoniosa que se expresa a través de la dicotomía entre naturaleza y ciudad. Mientras la primera se relaciona con unos ciertos valores de continuidad ética y tradición, la segunda encarna la racionalidad:

> A cidade, na dualidades esencial de Cesário é aquele termo da mais racional tomada de posiçâo dialéctica para a melhor expressâo de sua personalidade. É aquele termo racionalmente assumido dialécticamente para a melhor espressâo do sistema ontológico pessoal. (Castro, 1990: 88)

En esta cosmogonía de visiones de la ciudad moderna, encajaría "Oda triunfal". Este tipo de canto cinético a la ciudad la emparenta con "Las ciudades" del poeta belga Émile Verhaeren, que a su vez nos recuerda por su ritmo a filmes como Berlín, sinfonía de una gran ciudad. (1927, Walter Ruttman) Verhaeren utiliza el término "ciudad tentacular" para referirse a la urbe moderna que extiende y entrelaza sus actividades y nos habla de sus "redes" casi un siglo antes de que lo hicieran los teóricos citados anteriormente a propósito de sus análisis semióticos acerca de la "legibilidad" de las ciudades.

En este caso sabemos que Pessoa dedicó este poema de Alvaro de Campos a Londres. Su canto a la belleza de la ciudad incluye una carga de ironía que la libera de toda sospecha de la ingenua admiración que profesó por esta ciudad entre otros Eugenio D' Ors, quien la consideraba el ideal de modernidad y civilización al que debía aspirar Barcelona.

Un ejemplo muy distinto de escritor que se inspira en la ciudad para sus creaciones visuales y verbales en las que transgrede las convenciones espacio-temporales es Julio Cortázar, quien lo hace desde una visión crítica precisamente hacia la escritura por sus limitaciones. En su obra *Prosa del observatorio* cuestiona la validez de la escritura por su discurso dominante frente a las posibilidades de la fotografía que combinada con la palabra propicia lecturas alternativas de la realidad urbana:

> Su narración por palabras y fotografías parte de lo urbano y vuelve a lo urbano. Cuestiona estructuras urbanas mientras las explota para su potencial revolucionario. En vez de una revolución urbana de la calle, Cortázar propone una metamorfosis revolucionaria contra la ciudad. (Marcy Schwartz 2012: 8)

A propósito de la peculiar visión de Cortázar y volviendo al caso de Paris, ciudad citada y descrita por multitud de autores con distintos enfoques, destaca la lectura con referencias a la fotografía y a los distintos autores que anteriormente escribieron sobre la ciudad que incluyó en *París, ritmos de una ciudad*:

> Mucho antes de Nicéphore Niepce, de Daguerre y de Nadar, la ciudad había encontrado ya su imagen fotográfica, la instantánea detención de cualquiera de sus infinitas formas, fiestas y catástrofes (...) gris como la descubriría al fin la cámara (...) el perfecto tamiz del blanco y el negro ofreciéndose en toda la gama de sus matices (....).

> Dejarse ir sin miedo al anacronismo en una época en que los habitantes de la ciudad ceden a un presente contaminado por el smog de las modas más efímeras; como siempre, claro, pero precisamente por eso jugar al dandysmo del verdarero retro, y entonces ser Lautréamont, ser Lacenaire, ser Nerval en esos barrios húmedos de sus sombras esquivas, sólo dadas a pocos gatos y a pocos viajeros: de pronto hay otra manera de ver, las elecciones se vuelven diferentes, la razón de la marcha cesa de ser la marcha de la razón para volverse pacto, cita, recurrencia. Basta haber querido vivir una noche de Baudelaire en la isla de Saint-Louis para que la persistencia de un pasado que escapa a los que duermen brote de las piedras y los muelles, anule los cambios urbanos y urda la trama de otra noche, de otra madrugada. En algún momento los pasos tendrán otro sonido en el pavimento, el vino que beberemos en un mostrador jugará otra alquimia en nuestra sangre. (Cortázar, 1982)

Otro autor que dedicó una obra completa a París, Azorín, se mostraba tan fascinado por la torre Eiffel como por el Metro. Describió sus trayectos en el subterráneo como los paseos de un *flanêur*:

> Viajar en el Metro sin tener que ir a ninguna parte es divagar lenta, despaciosamente, por largas galerías: sentarse un momento en los bancos; bajar en una estación desconocida y volver a emprender la marcha para descender en otra estación que tampoco se conocía, examinar las grandes estaciones de enlace; fijarse en las trazas de los viajeros; llegar a un extremo de Paris y salir y encontrarse en un paraje en el que no se había pensado. (Azorín , 1945: 101)

Alguna de las reflexiones de Azorín recuerda a las de Rimbaud en su poema Ville, por cuanto parece descubrirnos quienes habitan y como tras las uniformes fachadas de los edificios y su relación con los géneros y registros literarios:

> Se concilian, pues, en París, de un lado, la literatura bulevardiera —con su flor, que es el ingenio— , y de otro, en lo más profundo —y dramáticamente— , la tragedia de un Pascal, la melancolía de un Molière, o la poesía pungitiva de un Juan Racine. ¿Y no será el mismo ambiente el que se respira en este cuarto limpio, elegante, que vive un ingeniero, un médico, un profesor? Los medios económicos son precarios; se va viviendo como se puede; se procura vivir con decoro; se cumple, cuando hay que cumplir, con las amistades. Pero en el recogimiento de su casa, calladamente, esta señora, este caballero, los hijos del matrimonio, pasan a sus solas sus amarguras. Nadie las ve; nadie acaso las sospecha. El heroísmo cotidiano de estos parisienses es tan bello, tan conmovedor, como el de un héroe legendario. (Azorín , 1945: 276)

Azorín explora también en su libro los posibles paralelismos entre París y Madrid desde ese punto de vista literario-cotidiano. Por su parte, Josep Pla, en su obra de juventud *Barcelona, una discussió entrañable*, compara el París de Hausmman con el ensanche Cerdà de Barcelona, pero dejando claro que solo encuentra relación en los trazados rectilíneos de ambos lugares. Pla se muestra crítico con la uniformidad urbanística, que en el caso de Barcelona no es además arquitectónica como pasa en París, y que considera igualmente exasperante. Curiosamente, en todo el libro, rebosante de costumbrismo, apenas hallaremos referencias literarias. En su caso la lectura que nos ofrece Pla de la ciudad es estética y humana aunque su mirada es forzosamente la de un literato, como podemos apreciar en el siguiente párrafo en el que contrapone las muy distintas impresiones que le causan una calle del casco antiguo de Barcelona como es en este caso la Rambla y las calles del ensanche por otro lado. Si las casas de la primera parecen formar un conjunto coherente, a su juicio una caótica sucesión de remates inarmónicos que parecen la expresión del individualismo burgués desvirtúa la urbanización posterior de la ciudad:

> Un carrer es una successió de cases unides amb el vincle del veïnatge, de la interdependència ciutadana. Les cases de la Rambla son mediocre, però estan unides per una cinta invisible que les fon en un mateix destí funcional ciutadà. Això fa que la Rambla sigui un carrer- un òrgan complet del conjunt de la ciutat.
>
> Divagant pels carrers de l' Eixample de Barcelona, es possible de veure que en un punt concret de les cornises i teulats no hem pas tingut gaire sort. Tan complex es rematar un edifici? ¿Serà cert —em demanava— que no sabem acabar les coses? La formula burgesa de la vida ha exacerbat l' individualisme a un tal extrem, que necessita la vàlvula dels teulats per a manifestar els seus impulsos mes profunds. (Pla, 1985: 54-55)



Fig. 2 — Azorín en París. Fuente: Azorín, 1945: 1.

Ejemplos en prosa de lecturas de la ciudad impregnadas de sensualidad y sentimiento son las referencias a Palma e Ibiza incluidas por Albert Camus en su colección de ensayos titulada *L´envers et l´endroit:*

(...), parmi les vieux palais aux cours fraîches, dans les rues aux odeurs d' ombre, c'est l'idée d'une certaine "lenteur" qui me frappait. Personne dans ces rues. Aux miradors, de vielles femmes figées. Et marchant le long des maisons, m'arrêtant dans les cours pleines de plantes vertes et de piliers ronds et gris, je me fondais dans cette odeur de silence, je perdais mes limites, n'étais plus que le son de mes pas, ou ce vol d'oiseaux dont j'apercevais l'ombre sur le haut des murs encore ensoleillé. (Camus, 1958: 104)

A Ibiza, j'allais tous les jours m'asseoir dans les cafés qui jalonnent le port. Vers cinq heures, les jeunes gens du pays se promènent sur deux rangs tout le long de la jetée. Là se font les mariages et la vie tout entière. On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a une certaine grandeur a commencer ainsi la vie devant le monde. Je m'asseyais, encore tout chancelant du soleil de la journée, plein d'églises blanches et de murs crayeux, de campagnes sèches et d'oliviers hirsutes. Je buvais un orgeat douceâtre. Je regardais la courbe des collines qui me faisaient face. (Camus, 1958: 107).

Los distintos testimonios escritos relacionados constituyen una muestra parcial de las infinitas lecturas que pueden hacer los usuarios de la ciudad y que en el esquema planteado por Barthes corresponderían a la primera fase de un proceso encaminado a la elaboración de un auténtico lenguaje de la ciudad a partir de un esfuerzo colectivo por descifrarla desde todos los puntos de vista posibles.

BIBLIOGRAFÍA

Azorín (1945). *Paris*. Madrid: Bolaños y Aguilar.
Barthes, Roland (1990). L*a aventura semiológica.* Barcelona: Paidós.
Baudelaire, Charles (2002). *Las flores del mal*. Madrid: Pre-textos.
Camus, Albert (1958). *L´envers et l´endroit.* Paris: Gallimard.
Castro, Sílvio (1990). *O percurso sentimental de Cesário Verde*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
Cohen, Jean Luis (1996). *La temptació d´Amèrica*. Ciutat i Arquitectura a Europa 1893-1960. Barcelona: Institut d´Edicions.
Cortázar, Julio y De Andrade, Alecio (1982). *Paris: ritmos de una ciudad.* Barcelona: Edhasa.
Friedman, Yona (1973). *Hacia una arquitectura científica*. Madrid: Alianza.
Giovenale, Fabricio (1977). *Come leggere la città.* Firenze: La nuova Italia.
Hugo, Víctor (1973). *Nôtre–Dame de Paris.* Extraits. Paris: Larousse.
Jiménez, Juan Ramón (1982). *Espacio.* Madrid: Editora Nacional.
Lynch, Kevin (1984). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
___(1985). *La buena forma de la ciudad.* Barcelona: Gustavo Gili.
Pessoa, Fernando. (1987). *Poesías de Alvaro de Campos.* Madrid: Ática.
Pla, Josep (1985). *Barcelona, una discussió entrañable.* Barcelona: Destino.
Rimbaud, Arthur (2002). *Poesía completa*. Madrid: Visor libros.
Schwartz, Marzy (2012). *Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar.* Cuadernos Lírico. *https://lirico.revues.org/652*
Verde, Césario (1986). *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Ulisseia.

NUEVOS OASIS.
LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA RUINA CONTEMPORÁNEA

José Manuel García Perera
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Los descampados, los desguaces y las casas abandonadas que se agolpan en nuestras urbes han dado forma desde hace años a una irrenunciable fascinación personal. Hace tiempo que he convertido los paseos por la ciudad en una búsqueda. La crisis financiera en la que nos hallamos inmersos ha salpicado nuestro paisaje habitual de construcciones inconclusas y locales en tierra de nadie, de manera que aquello que debe ser pasajero queda suspendido en un letargo indefinido, como esperando ser incluido de nuevo en la vida con una misión o identidad claras. Este escrito surge de la experiencia íntima en el encuentro con estos lugares y propone un conjunto de reflexiones con idea de construir un marco teórico para inquietudes personales que están muy presentes en mi trabajo investigador y plástico, pero que no por ello dejan de aludir a cuestiones que atañen profundamente al ser humano: ¿cómo nos organizamos en sociedad? ¿Cómo creamos y modificamos el espacio que habitamos? ¿Cómo luchamos contra el tiempo para hacer nuestras obras perdurables?

Cabe preguntarse si estas ruinas diarias son equiparables a la ruina clásica. Parece fácil verlas como una actualización. Pero vayamos más allá: ¿es posible plantear un paralelismo entre la ruina clásica, que proyecta una imagen de eternidad, y esa otra realidad efímera que prolifera como testimonio de nuestra remodelación frenética del entorno que es la urbe? Me refiero a los edificios apuntalados, a las enormes lonas que cubren las fachadas, a las cubas cargadas de escombros y a los locales con escaparates pintarrajeados de blanco. Puede que el trabajo se haya detenido, puede que haya un abandono, y entonces sí, podemos hablar casi con total garantía de una nueva ruina, de la ruina contemporánea —el hotel de lujo que nunca llegó a terminarse y cuyo esqueleto aparece ahora conquistado por la maleza, la urbanización que en tiempos boyantes proyectaba la vida de familias felices y finalmente quedó deshabitada— , pero, tarde o temprano, ¿no volverá el ajetreo a las salas vacías, bien para retomar el trabajo o bien para arrasarlo definitivamente? ¿La posibilidad de un retorno futuro a la actividad anula su estimación como ruina? Es más, ¿no puede establecerse alguna conexión entre lo que sentimos ante un edificio en pleno proceso de construcción y lo que experimentamos frente a una ruina? Cuando la jornada termina es una especie de recinto ruinoso lo que ahí queda, una nueva ruina cada día; los trabajadores se han ido y ahora está el silencio. El trajín incesante ha dado paso a la inactividad. Sin embargo, si en apariencia estética, y con ella en cuanto a parte de nuestra recepción sensitiva, pudieran estos espacios en potencia —pues no son todavía— vincularse a las ruinas, en lo concerniente a su significado estaríamos hablando de una realidad muy diferente, casi antagónica. Y es precisamente su indefinición, su transitoriedad —que incluso parece esquiva a las etiquetas de *no lugar o terrain vague*— , lo que hace de ella un objeto de estudio fascinante.

Estos espacios potenciales ocupan un lugar verdaderamente relevante en nuestro entorno cotidiano, y es por ello que es importante saber leerlos, ver más allá de la molestia que generalmente nos causan. Conocerlos, como símbolos de nuestro tiempo que son, nos ayudará a conocernos mejor a nosotros mismos. En esta tarea la creación artística, que no ha pasado por alto el potencial plástico y de denuncia que esta realidad atesora, puede abrir nuevas sensibilidades, nuevas comprensiones. Lejana ya la ruina clásica, el arte del siglo XX encontró en guerras y masacres un fermento destructivo que desde entonces no ha parado de crecer. El arte informal supuso el inicio de un despliegue matérico que hizo del proceso artístico, más que nunca, una lucha entre la creación y la destrucción. Vinieron a reafirmarlo los ensamblajes del neodadá, las chatarras del nuevo realismo, las instalaciones del arte *povera*...Toda una exaltación de un mundo fragmentado que se permite no ya retratar la destrucción sino mimetizarse con su *modus operandi*. Las estrategias que entonces surgieron han contribuido sin duda a un feliz encuentro expresivo entre el arte y ciertas realidades que pedían a gritos que sus homólogos artísticos se mancharan también con el polvo y el fango. La ruina fue una de ellas. Su actualidad, que evidencian los monográficos que le dedican las revistas especializadas y las exposiciones que repasan su evolución—ahí está la reciente *Ruin Lust* de la Tate Britain en 2014—, se debe en buena medida a esta identificación profunda que lejos de decaer se reformula con el paso del tiempo.

2. EL ELOGIO DE LA RUINA

¿Por qué nos atraen las ruinas? Es la pregunta que inicia toda reflexión sobre el tema, la cual, dicho sea de paso, se atreve a dar por sentada la realidad de esta atracción. Tal vez sería necesario preguntarse primero si nos atraen las ruinas, pero lo cierto es que esa cuestión ya parece respondida. Entender el porqué de la atracción es un asunto fascinante que pensadores y creadores han intentado desentrañar, pero el sentimiento en sí parece difícil de cuestionar desde el momento en que lo vivimos como experiencia en nuestro entorno inmediato. Sentimos algo especial ante una ruina. No hay discusión posible. El menos curioso—o el más apresurado—detendrá sus pasos aunque solo sea momentáneamente y el más atrevido cruzará el límite que separa lo ordenado de lo desconocido para adentrarse en una realidad que promete misterio. Si el sentimiento es tan evidente ¿por qué la pregunta? ¿Por qué nos preguntamos por qué nos atraen las ruinas? Seguramente porque nos asombra el interés por una realidad que, primero, no se ajusta a lo que normativamente consideramos bello, y segundo, y más importante, nos coloca de golpe frente al fracaso de nuestra labor creadora. Pues bien, en ambos asuntos, por paradójico que parezca, reside su hechizo.

No debería sorprendernos, aunque frecuentemente nos ocurre, que aquello que consideramos feo, triste o desagradable pueda al tiempo resultarnos atractivo. La belleza limpia e ideal, hace tiempo ya destronada, conlleva

> una especie de neurosis maniquea, como si belleza, verdad, invención, creación, pertenecieran a una especie de espiritualidad angélica y no tuvieran nada que ver con el universo comprometido y sucio de las cosas que se tocan, que se huelen, que cuando caen hacen ruido, que tienden hacia abajo, por una inevitable ley de gravedad (no hacia arriba, como el vapor o las almas de los difuntos) y que están sujetas a desgaste, transformación, decadencia y desarrollo (Eco, 2002: 212-213).

Hoy es evidente que ciertas categorías estéticas han perdido toda su credibilidad —¿acaso la fealdad no puede ser bella? ¿Acaso no hay que tener en cuenta, por mucho que nuestro gusto se eduque y pueda hablarse, por tanto, de un gusto colectivo, que hay tantas visiones como individuos existen?— , pero conviene aquí recordar que el concepto de lo sublime nacido en el

romanticismo venía a concretar un sentimiento diferente para aquello que difícilmente podía ser etiquetado como bello, incluyendo dentro de sus límites el terror, el misterio y el sobrecogimiento. Es aquí que la ruina encuentra acomodo.

En "El placer de la ruina" el artista y crítico Daniel Canogar parte de la pregunta clave y repasa brevemente la trayectoria de la ruina como símbolo en la historia del arte para hallar la respuesta al porqué del deleite ante lo que podría significar nuestra propia decadencia. Este placer, nos dice el autor, nace en el renacimiento, cuando el artista introduce la ruina clásica en su obra para "crear una asociación entre su presente y un pasado glorioso" (Canogar, 2006: 24), que no es otro que el de la Grecia y la Roma clásicas. Cuatro siglos más tarde, durante el romanticismo —movimiento que dio forma definitiva al concepto de ruina como hoy lo entendemos— , es la ruina medieval la que se convierte en símbolo, en este caso de un tiempo en el que el ser humano vivía una vida más sencilla y cercana a la naturaleza, en contraposición con un presente en el que los primeros pasos de la revolución industrial despiertan más desconfianza que fe en el progreso. Contra el academicismo precedente el romántico exalta lo emotivo, frente a la mesura clásica se impone el arrebato, el desequilibrio: "La estética ruinosa de lo sublime busca despertar al ser de su letargo, para hacerle sentir sensaciones profundas y conmovedoras que exploren los rincones más secretos del espíritu" (Canogar, 2006: 30). Parece claro, atendiendo al recorrido que propone Canogar, que la ruina nos interesa en la medida en la que sobrepasa su condición de realidad física para convertirse en un símbolo de transformación que nos habla del pasado pero también del presente e incluso se proyecta hacia el futuro. Su capacidad simbólica es, por tanto, inagotable, pues siempre habrá un pasado ruinoso al que acudir. Nuestro presente será ruina para aquellos que nos sucederán, y en él encontrarán esa necesaria confrontación que es en realidad el salvamento que nosotros buscamos en otro tiempo. Esta idea de la ruina como símbolo es la más recurrente a la hora de justificar el porqué de su encanto imperecedero: "Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador; supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser" (Zambrano, 2005: 251), nos dice María Zambrano; no es ruina cualquier construcción vencida. "La ruina (...) simboliza aspectos nobles, de transformación, de mejora, de memoria, de renovación" (Olivares, 2006: 16), nos dice Rosa Olivares. La ruina, en definitiva, nos hace más conscientes de nuestro lugar en el mundo. La huella de lo que fuimos debe permanecer para entender claramente lo que somos ahora: "las ruinas nos darían el punto de identidad entre el vivir personal —entre la personal historia— y la historia" (Zambrano, 2005: 251).

Pues bien, siguiendo a esta ruina clásica está esa otra que puede llamarse moderna o contemporánea, que es en realidad posromántica:

> Si el romántico se refugiaba en el medievo, el creador actual busca cobijo en la era industrial, que por muy desestructurante que fuera, delimitaba un paisaje más conocido que el escurridizo territorio de la era electrónica. Sentimos nostalgia por un mundo de tornillos y tuercas, de vapor y pistones, de pesada y ruinosa maquinaria que a fuerza de infiltrarse en la cotidiana realidad urbana se ha convertido en familiar. La ruina industrial funciona como un flotador para el náufrago digital; nos permite amortiguar el golpe de la ola electrónica (Canogar, 2006: 34).

Todo llega a su fin: el desarrollo industrial imparable que en sus albores llenó de inquietud las almas románticas es la ruina de hoy, es nuestro Medievo, antes fue amenazante y ahora es nuestro cálido refugio. Canogar entiende que este proceso está ligado al cambio producido en la década de los setenta de una economía industrial a otra basada en los servicios. Es cuando las moles industriales pierden su actividad, y no antes, que pueden transformarse en símbolo:

"una vez acabado su ciclo de cosas destinadas al consumo, una vez convertidos en soberanamente inútiles, estos objetos son en cierto modo redimidos de su inutilidad, de su 'pobreza', incluso de su miseria, y revelan su inesperada belleza" (De Michele y Eco, 2004: 409). Pero revelan al tiempo algo más: "una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente" (Huyssen, 2011: 48). Admirar hoy estas estructuras colosales es adivinar el entusiasmo ingenuo de quienes se entregaron a la construcción de un nuevo mundo en el que muchos depositaron sueños y esperanzas. Inventar esas vidas pasadas y volver a la imagen presente supone un barrido temporal vertiginoso cuyo regusto melancólico, en el que hay algo de decepción, es parte sustancial del placer que hallamos en la ruina industrial.

¿Qué demuestra todo esto? ¿Qué hay tras estos cambios, tras estas reinterpretaciones de épocas pasadas? Lo que hay es el tiempo. Su transcurso desempeña aquí, como en todo, un papel crucial: sin el paso del tiempo no habría ruina, sin su transcurrir no habría Medievo, no habría romanticismo, no habría modernidad, no habría mentalidades hijas de una época. En este punto, igual que en la pregunta clave inicial —¿Por qué nos atraen las ruinas?— , coincide la mayoría de estudiosos: el tiempo es necesario para hacer de la ruina lo que es, no solo por la obviedad de que es obligado su transcurso para otorgarle su carácter de realidad física erosionada, sino también porque nuestra mente lo necesita para conformarla como idea. El tiempo da forma a la ruina física y conceptualmente porque, como hemos visto, esta solo puede entenderse como símbolo en su condición de resto de un pasado que ya no existe. Para Canogar, el peso —o paso— del tiempo sentido en un instante, el transcurso de años, de décadas de desgaste, es un mazazo que contribuye al impacto que provoca en nuestro ánimo la visión de lo ruinoso. Como cuando nos reencontramos con alguien a quien hacía tiempo que no veíamos, la ruina nos coloca frente a lo que normalmente no intuimos: el tiempo pasa y provoca cambios, invisibles en el día a día, milímetros acumulables, cambios drásticos vistos en perspectiva.

Es sabido que el paso del tiempo aplica una pátina de interés a todo aquello sobre lo que deja sus efectos. Creemos conocer el presente, no hay misterio en él, pero ansiamos saber sobre nuestro pasado, nos maravillamos ante sus huellas. ¿Qué hace la arqueología sino recrear la historia a través de un objeto tan vulgar como una punta de lanza? El desecho inútil del descampado al que nadie presta atención se vuelve fascinante cuando se desentierra siglos más tarde en una excavación arqueológica:

> (...) las cosas gastadas muestran el paso del tiempo y en el caso de un objeto usado por el hombre algo más: la huella, siempre misteriosa, de una vida humana grabada en su materia. Un cepillo usado, un zapato viejo, un traje raído, casi llegan a alcanzar la categoría de ruina. Porque ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo (Zambrano, 2005: 253).

Zambrano se hermana a través de estas palabras con Manolo Millares, auténtico pintor arqueólogo del vertedero:

> (...) he visto a Millares descubrir, como un tesoro, un zapato viejo, moldeado y gastado por el uso..., un cierto zapato viejo, con cierta forma... ¡La huella de un semejante! No pudimos evitar que Manolo lo hiciese suyo y que casi pretendiese reelaborar toda la vida del pie y de la persona que lo seguía... (Moreno, citado en Bonet; Fernández-Braso; França y Millares, 1975: 60).

Pero ¿de cuánto tiempo estamos hablando? Tratar de concretar el lapso necesario para que una cosa adquiera el derecho a ser ruina parece una tarea inútil, aunque, bien mirado, la pregunta no deja de ser pertinente para el asunto que abordamos: un zapato abandonado no necesita diez años para ser viejo: ese zapato, en su primer día en el vertedero ¿no habrá recorrido ya cientos

de kilómetros, no presentará ya los pliegues de pasos incontables, no llevará ya impresa la huella de aquel o aquellos que lo han calzado, no se habrá mojado ya por muchas lluvias y manchado con la tierra de lugares muy diferentes? Desde su misma fabricación se inició un proceso que lo lleva irremediablemente a la ruina. Manolo Millares siente una profunda emoción ante todos los objetos que destilan humanidad, pero no solo por los milenarios, sino también por ese que, desde hace pocos meses, descansa sobre el montón de escombros en lo que antes fue una casa. Tal vez si se propone algo así como una arqueología del presente todos comprendamos que la fascinación puede no estar tanto en el paso del tiempo (o al menos no necesariamente en un gran lapso) como en la conmovedora huella del uso humano, en los estigmas de su contacto, los cuales son apreciables poco después de iniciada la relación entre la persona y la cosa. Aquí es donde se produce el cisma: puede que la ruina clásica haya adquirido el estatus de símbolo más allá de las esferas intelectuales; puede que cualquiera pueda hablarnos del placer en la contemplación de templos perdidos devorados por la selva, de anfiteatros desmoronados y otros lugares revestidos con el aura de los acontecimientos históricos. Pero, conforme nos acercamos a nuestro propio tiempo, más difícil es para la ruina trascender su propia y fea corporalidad a los ojos de sus coetáneos. Si ya la ruina industrial, relativamente lejana en el tiempo, cuenta hoy sin duda con menos adeptos que la ruina clásica ¿qué ocurre entonces con el zapato viejo o con la casa abandonada recientemente? No puede hablarse en ellos de un pasado como el que parece exigírsele a la ruina, no vemos tampoco la siempre hermosa labor de la naturaleza haciendo suya nuestra obra, ni las construcciones grandiosas ni la maquinaria oxidada. Lo sublime parece estar lejos, y su recepción sensible sólo al alcance de unos pocos.

3. LOS ESPACIOS POTENCIALES

El placer por la ruina carente de historia, y por extensión y de manera más radical hacia lo que hemos llamado espacios potenciales, está hoy solo en el papel, es una discusión estética, pero no ha trascendido aún al ámbito de nuestra experiencia vital. Ante ellos la curiosidad y el extrañamiento, que efectivamente están ahí, quedan supeditados a un más visible desprecio. Todo parece indicar que se trata de una cuestión de ausencia de tiempo: la ruina clásica nos lleva a una abstracción cultural y artística; la ruina de hoy, tan dentro de nuestro tiempo como nosotros mismos, es poderosamente concreta, y no tiene viaje alguno que ofrecer más allá del que nos lleva a nuestros semejantes, iguales a nosotros pero a la vez únicos. Sin tiempo la conexión que propone Zambrano entre el yo personal y el histórico no es posible. La ruina clásica nos coloca frente a una decadencia que crea conciencia histórica; la ruina de hoy nos coloca frente a nuestra decadencia, no a la de nuestros antepasados—nosotros pero otros al fin y al cabo—, sino a la nuestra misma. Esta decadencia es el lado menos complaciente de una sociedad obsesionada con un progreso exponencial. Ahí, "los hallazgos arqueológicos de una contemporaneidad que se consume diariamente" (De Michele y Eco, 2004: 409) no pueden ser percibidos sino como cadáveres que hay que retirar. "Las cosas, transformadas en mercancías, envejecen mal. Se vuelven obsoletas, se tiran a la basura o son recicladas. Los edificios son destruidos o restaurados. En la era del turbocapitalismo, las cosas tienen pocas posibilidades de envejecer y convertirse en ruina" (Huyssen, 2011: 51), nos dice el crítico alemán Andreas Huyssen, para acabar concluyendo que "la idea de una verdadera ruina (...), en sí misma, se ha vuelto histórica" (Huyssen, 2011: 61). La ruina de nuestra era conforma un nuevo paisaje que no es sino un "fallo del sistema" (Bergera, 2011: 23), una tachadura en una caligrafía que se pretende perfecta, en un relato de acero y cristal en el que viejas estructuras persisten como portadoras de una memoria reciente. Eso es el paisaje de la periferia, un borrón. Y no está ahí por casualidad: arrinconado en los límites es menos molesto, casi invisible. La vida puede desarrollarse en el centro urbano obviando otras existencias. La celeridad del



Fig. 1 — Barrio derruido a las afueras de Alcalá de Guadaíra, Sevilla. Fuente: J.M. García

centro se detiene en los márgenes, allí hay otro ritmo, hay pausa; las ruinas se pueden permitir serlo, no desagradan a nadie importante. Cuando, no obstante, se produce una intromisión de la estética de lo marginal en pleno corazón de la ciudad, cuando la tachadura periférica pasa al centro, se hace más visible, se hace problemática: los espacios en potencia son parches provisionales que continuamente cambian de sitio, intrusos que tienen los días contados entre las construcciones hechas para perdurar. Como tales se les ignora, olvidando que forman parte de nuestras ciudades tanto como el monumento esplendoroso. Se les supone una pronta desaparición, pero a veces el borrón se prolonga más de lo esperado. Ni el ritmo más vertiginoso es capaz de evitar la realidad transitoria que surge como consecuencia del proceso de construcción de la ciudad, y la crisis económica no ha hecho sino alargar los tiempos de espera. Esto permite la posibilidad de acercarse a estos espacios en construcción —ya sea despierta o aletargada— una y otra vez, todos los días, a lo largo de meses, años incluso.

Puede que un edificio en construcción sea lo más ruinoso que nuestro tiempo se permita. Resulta significativo que entre la alergia al envejecimiento y la obsesión por la renovación constante sea una realidad en pleno proceso de hacerse lo que nos acerque a la ruina. Puede no ser ruina propiamente dicha, no hay sosiego para ello, y no encontraría Georg Simmel (2013) esa lucha entre la labor del espíritu humano y la de la naturaleza que él entiende como condición necesaria para la delectación de la ruina, pero sí operan ahí unas fuerzas destructoras y creadoras de cuyo choque surge una visión que también es fascinante a su modo. Quien quiera ver las costuras del mecanismo puede asomarse a los huecos al final de cada jornada de trabajo, y de la reiteración de la mirada nace el encanto del baile de herramientas, de materias, de manchas y de esqueletos desnudos que se van vistiendo. Es en su condición de "a medio hacer" que los espacios en potencia se emparentan con la periferia: "La periferia no tiene identidad ni historia: es un paisaje en proceso" (Bergera, 2011: 25). Cuando la casa ruinosa debe ser sustituida por una construcción nueva, ya sea en los márgenes o en el centro, se desencadena un proceso que tiene como máxima lo transitorio. En el lapso



Fig. 2 — La mirada del voyeur urbano. Fuente: J.M. García

que transcurre entre lo viejo y lo nuevo no existe definición. Un edificio en construcción es puro gerundio. Todo lo es en realidad, incluso la ruina que parece detenida en el tiempo, pero es en el edificio en construcción donde su condición de "siendo" es tan poderosa que anula la de "haber sido", que es la que prima en la ruina. Nuestro hoy acelerado eleva el gerundio a auténtico símbolo de una época, y el espacio en potencia nos permite asistir en directo a las transformaciones de la materia y su ordenación en el espacio. Claro que todo esto no merece ser mostrado: los muros improvisados de lonas y escayolas que ocultan los espacios en potencia pretenden evitar allanamientos y miradas curiosas, como sabedores sus responsables de la importancia de no desvelar los secretos destartalados que están bajo la superficie pulimentada que finalmente se nos ofrece como producto acabado. Este deseo de ocultamiento ha dado forma a un tipo muy concreto de *voyeur* que disfruta siguiendo la evolución de edificios en obras y excavaciones, una *rara avis* fascinada por la desnudez de la ciudad entre tantos que manifiestan su incomodidad o desprecio. Este individuo es la prueba fehaciente de que no estamos incapacitados para una relectura de estos lugares en potencia; su sola curiosidad, aunque tal vez informe —no en cualquier caso tan definida como la que sentimos hacia la ruina clásica— , bien puede ser el germen de un encuentro que es solo posible a través de una nueva mirada inocente que busque la sorpresa allí donde la mirada rutinaria impone la monotonía y el cansancio.

Buscar la posible conexión entre estos lugares en potencia y la ruina es equiparar el origen y el final de las cosas. Los espacios potenciales representan, aunque realmente no lo sean, el inicio de una construcción, y la ruina nos habla de su final, aunque nada tenga fin realmente. Origen y fin son los dos extremos en los que la cosa no nos presenta la plenitud de su forma característica, porque todavía no la ha adquirido o porque ya la ha perdido a causa de los estragos del paso del tiempo. Tàpies, que tanto ha reflexionado sobre la vida de los objetos, lo expresa de forma muy evocadora a través de una silla:

> (...) pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue arbusto (...), el trabajo amoroso que la construyó, la ilusión que la compró, los cansancios que ha aliviado, los dolores y las alegrías que habrá aguantado (...) ... Todo, todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arda en algún hogar (Tàpies, 1973: 87).

¿Qué imagen se forma en nuestra mente con la mención de una silla? Ante todo será una que esté bien formada y apta para el uso, no una en su estado previo, esqueleto sin ensamblar, ni tampoco en su fase posterior, madera descompuesta que podrá ser materia prima de otra construcción futura. Todo "es la ruina de lo que le precedió. Una mesa es la ruina de un árbol" (Solnit, 2006: 118). Los pensamientos de Marguerite Yourcenar apuntan en la misma dirección:

> El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos (...) por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había sustraído su escultor (Yourcenar, 1989:70).

Así, por paradójico que parezca, pues no dejan de representar conceptos contrapuestos, origen y final quedan unidos al contraponerse a lo que el objeto es en su vida intermedia, a la visión acostumbrada de las cosas desde el punto de vista humano.

La forma y el gesto que les había impuesto el escultor no fueron para esas estatuas sino un breve episodio entre su incalculable duración de roca en el seno de la montaña y luego su larga existencia de piedra yacente en el fondo de las aguas (Yourcenar, 1989: 70).

En la casa a medio hacer, en los pilares desnudos, en las placas de yeso amontonadas, en el descuido de las manchas, las salpicaduras y en los cables a la vista hay algo que nos transporta a un futuro ruinoso, solo que el tempo lento de la ruina se ve sustituido por un tempo acelerado: la casa en potencia tiene prisa por adquirir la categoría de casa habitable; la casa ruinosa no se apresura en cambio en pasar a formar parte de la nada. Robert Smithson, en su influyente escrito *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, *Nueva Jersey,* relata un viaje a su pueblo natal y describe los cambios sufridos en el paisaje por la construcción aún inacabada de una autopista. Su mirada se detiene en la tierra removida, en las enormes tuberías que salen del suelo y en las máquinas que dormitan en un día de descanso. Son estos los monumentos del título, y su visión suscita en el artista reflexiones acerca de una unión entre el principio y el fin:

> Ese panorama cero parecía contener *ruinas al revés,* es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la 'ruina romántica', porque los edificios no caen en ruinas *después* de haberse construido, sino que *alcanzan* el estado de ruina antes de construirse (Smithson, 2006: 19-20).

Visto esto, visto el tiempo de la ruina y el propio del edificio en construcción; vistos vínculos y distancias ¿dónde reside el placer de los espacios en potencia? Más allá del embelesamiento matérico, pictórico, la clave está de nuevo en aquello que es *a priori* su punto flaco. Lo que para el transeúnte parece inafrontable se vuelve fascinante para quien mira con la mirada ajena a la costumbre: en la pretendida asepsia de nuestros proyectos de espacios habitables, el fallo, el borrón, supone un respiro. El placer hay que buscarlo, por tanto, en el abandono lánguido que proporcionan ciertos momentos de dejadez, en la pasividad terapéutica ante el trabajo mal hecho. En una sociedad como la actual, en la que todo está medido para alcanzar el más alto grado de rendimiento, el mayor alivio lo proporciona sentir "el dulce abandono que surge cuando aceptamos finalmente que tenemos muy poco control sobre el destino de nuestras vidas. La ruina acepta su envejecimiento, y nos invita a hacer lo mismo" (Olivares, 2006: 34). El deleite no es ajeno a una constatación: aquella por la cual sabemos que una saludable dosis de entropía se inmiscuye en el relato de construcción de

la modernidad. Los espacios en potencia son el deseo resignado de quien busca todavía hoy un paraíso virgen que ya no es creíble (Bergera, 2011); constituyen dentro de nuestro espacio común un nuevo oasis que se nos antoja quizás desagradable, pero también más auténtico, más vivido y, sobre todo, más permisivo a imaginar.

4. LA RUINA COMO MATERIA CREADORA

A pesar de tratarse de una realidad de densa y poderosa especificidad matérica ha sido el medio fotográfico el que más ha contribuido a la estetización de la ruina actual. Su inmediatez permite la captación del momento y su poder documental facilita la visibilización y la denuncia, pero también en sus imágenes —igual que en la pintura, la escultura o la instalación— , por veraces que puedan ser, se superponen capas de distancia, de desinterés estético. A ello contribuye el efecto desmaterializador que ejerce sobre la realidad que toma como referente, la cual se convierte en imagen sin textura, sin sonido, sin olor. "La ruina sólo lo es cuando es imagen: si no, huele demasiado a cuerpos putrefactos" (Olivares, 2006: 34), asevera Rosa Olivares, quien distingue la ruina clásica de otra mediática que asocia a las guerras y a los desastres naturales. Es por medio de las fotografías de Joel Meyerowitz que el amasijo metálico en que se convirtieron las Torres Gemelas de Nueva York, por acudir al ejemplo más simbólico de entre tantas ruinas trágicas bellamente fotografiadas, se torna fascinante, más accesiblemente atractivo, extraña y culpablemente hermoso. ¿Cabe ahí el embelese, la belleza, el deleite? Arthur C. Danto (2005) ya nos habló de una belleza inapropiada que dulcifica la verdad y enmascara el dolor ante una catástrofe. Alejarse de la fotografía implica también una huida de este terreno pantanoso en que la belleza corre el riesgo de ser tildada de amoral. La fotografía parte de una realidad que más o menos fielmente reproduce, y al adueñarse de su imagen se apodera también de su significado. Por eso, porque su fuente puede ser específica, reciente y dolorosa, debe citarla con respeto, tener cautela a la hora de componer formas y colores con imágenes de muerte. Los artistas que se acercan a la ruina desde otras disciplinas lo hacen generalmente de un modo más abstracto, y no por ello desapegado de la realidad, pero sí de la descripción del acontecimiento. En concreto, para aquellos creadores que trabajan con la ruina o los espacios al margen como materia real y que se mueven, por tanto, entre la escultura, la instalación, la intervención y la acción, lo ruinoso cobra sentido como concepto que nos habla de cuestiones humanas, pero no tanto tocantes a la violencia y la muerte, sino más bien referidas a hábitos sociales propios de la vida ordenada en colectividad. Los artistas cuyo trabajo se analiza a continuación siguen este enfoque, que es, al fin y al cabo, el que puede ser reflejo de mi propia experiencia, el que se corresponde con la normalidad en el día a día de la urbe privilegiada, y es también el que nos permite reflexionar más claramente sobre asuntos que de otro modo quedarían sepultados por la urgencia de la desgracia.

De entre los creadores que aquí nos interesa destacar la zaragozana Lara Almarcegui es quien más directa y recurrentemente se ha mostrado preocupada por la cuestiones que hemos abordado. Su trabajo gira en todo momento en torno a la construcción de la urbe como tema abierto a la reflexión y la crítica, y sitúa en el centro del conflicto la manera en que políticos y arquitectos se adueñan del espacio que es la ciudad imponiendo modelos cerrados de convivencia. Almarcegui emprende una desmitificación de la arquitectura mediante diversas estrategias que definen los bloques temáticos de su trayectoria. Uno de sus procederes habituales consiste en calcular el peso de los diferentes materiales usados en la construcción de un edificio o de la sala en la que expondrá, para luego introducir en el lugar montañas de escombros de cada uno de estos materiales equivalentes en peso. Es decir, lo que ahí habrá será una nueva versión del edificio atendiendo exclusivamente a su realidad material, sin diseño, sin idea. Es



Fig. 3 — Espacio potencial en Sevilla. Fuente: J.M. García

una visión, como la propia artista ha comentado, que puede llevarnos a un inicio o a un final: el material en bruto existe antes del edificio, cuando aún no ha sido construido, pero también después de su fin, cuando se ha venido abajo y ha perdido su forma. Adquiere así protagonismo lo que en la idealización arquitectónica queda oculto: que el material es pesado, que es caduco y que tiende a lo informe, y que su supeditación a los intereses humanos —recordemos lo que nos decía Yourcenar— es un acuerdo temporal que se romperá con el paso del tiempo.

El descampado ocupa el centro del trabajo de Almarcegui. Es un espacio virgen de intención, virgen de diseño, virgen de utilidad, y esto lo convierte en un lugar abierto a anhelos, apto para cualquier actividad que pueda imaginarse. El descampado hace al ciudadano de a pie dueño de una parcela en la que las leyes férreas de la arquitectura y la planificación urbanística se rompen. En este sentido, la labor de la artista, partiendo siempre de estudios individualizados sobre descampados interesantes desde el punto de vista natural, histórico, cultural o urbanístico, se ha dirigido en ocasiones a elaborar guías de los más destacados de varias ciudades, señalándolos en mapas como si de monumentos en guías turísticas se tratara. También ha conseguido conservar alguno durante un tiempo y ha organizado visitas a descampados con proyectos urbanísticos asignados y, por tanto, próximos a su desaparición, así como a excavaciones y solares en pleno proceso de construcción. Toda esta actividad pretende hacer ver que otra manera de ordenar nuestro espacio vital es posible, a la vez que se guarda celosamente de no acabar creando otro dogma: "Yo propongo estos espacios, pero dejándolos abiertos. Entregarlos al público diciendo: estos lugares son importantes porque son una alternativa" (Almarcegui y Jarque, 2013). El ciudadano no tiene que convencerse de nada; el descampado puede encandilarle u horrorizarle, pero la reflexión por los medios que propone Almarcegui es una buena vía para hacer visible lo que a menudo es invisible.

La ruina y el descampado constituyen para el artista sevillano Jesús Palomino un "paréntesis físico" (Palomino y Río, 2003: 3) en mitad de la ciudad, y es en su condición de cese, de falla, que radica su atractivo. La obra de Palomino ha utilizado a menudo la ruina como lugar de convergencia para sus inquietudes humanistas y una serie de soluciones de innegable vigor plástico.

A medio camino entre la ruina y la arquitectura efímera de los tenderetes y los hogares de los sin techo —otras construcciones marginales que pueden relacionarse con los espacios en potencia y que han despertado el interés como realidades de singularidad estética— , las intervenciones de Palomino, algunas de las cuales se han llevado a cabo en solares abandonados e instalaciones ferroviarias en desuso, se aprovechan, del mismo modo que las de Almarcegui, de la indefinición del espacio disfuncional, de ese *terrain vague* que "guarda una cierta relación con el pasado y no establece una nueva vinculación con el presente" (Fialovà, 1996: 273). Se trata de lugares perdidos no por recónditos, sino por no saber —igual que las personas perdidas— cuál es su papel en el mundo; y es desde su condición de vaciedad que se abren a lo posible:

> El espacio ruinoso desaloja la habitual continuidad de la ciudad. Libera espacios de la actividad cotidiana. Lugares en los que se relaja la tensión de la ciudad dejando paso a otros usos, a otras percepciones que introducen una cierta distancia respecto a lo urbano y sus cualidades (Palomino, 2003).

Las obras de Palomino y Almarcegui encuentran un punto de unión en el desafío a los poderes que configuran el entorno que habitamos. Hay rebeldía en ese dirigir la atención a lo que se ha institucionalizado como lo sobrante. Ambos reflexionan sobre un proceso de transformación imparable que antepone en demasiadas ocasiones la perfección de la imagen al bienestar de las personas. En la Barcelona de los noventa, sumergida en el lavado de cara que sufre toda ciudad olímpica, la *Casa del Poble Nou* (1998), chabola colorida creada por Palomino en el barrio barcelonés, se presentaba como "lugar de resistencia, alentaba a la insubordinación frente a lo arquitectónico (...), desafiaba la insensible ideología articulada por el mármol falso y el ropaje impenetrable de la arquitectura postmodernista" (Rugg, 2010: 160). Si para Palomino la construcción de sus "arquitecturas del deseo" (Palomino, 2003) es indispensable a la hora de dar cuerpo a su discurso, Almarcegui se permite en ocasiones "no hacer nada". En consonancia con su idea de no proponer modelos cerrados que sustituyan a los ya impuestos, los descampados que elige como vehículo para sus obras pueden no dar muestra alguna de su nueva condición artística (Ramírez, 2012). Al contrario de lo que ocurría en muchas manifestaciones del Land art, la artista no remueve, ni pinta, ni envuelve. El cambio no se produce en la materialidad del terreno sino en la mente de los que, en ocasiones sin saberlo, se convierten en espectadores de su obra.

Expresiones como "contraurbanismo" (Almarcegui y Díaz-Guardiola, 2013) o "anarquitectura" —término introducido por el artista americano Gordon Matta-Clark—definen muy claramente una labor artística que rescata los restos entrópicos que la arquitectura hiperracionalizada no quiere permitirse. Matta-Clark es a menudo citado como fuente de inspiración y como artista fundacional del trabajo directo con la ruina como materia real. Sus *Building Cuts*, perforaciones que realiza a lo largo de la década de los setenta en edificios que van a ser demolidos, gozan de la libertad nacida de la disfuncionalidad: ante una construcción que se sabe muerta en cuanto a la función para la que fue creada—ya no albergará vida y pronto no será más que escombros—el artista se entrega a un juego de destrucción que abre nuevos espacios en los muros por medio de cortes y extracciones del material de diversas formas y tamaños. Las fotografías y películas que quedan como testimonio de estas obras desaparecidas parecen dar vida a las fantasías de Escher: el afuera entra en el adentro, el arriba y el abajo se confunden, la luz inunda los rincones antes oscuros y los suelos se abren mostrando capas inferiores. Como en un último destello antes de su desaparición la casa revela todo su potencial plástico, se abre física y conceptualmente a un nuevo abanico de posibilidades inconcebible en su anterior vida útil.

Precisamente, contra la obligada funcionalidad de la arquitectura, no pocas de las acciones de los artistas que se aproximan a los espacios residuales parecen guiarse por una inutilidad que

roza el absurdo: ahí tenemos a Gordon Matta-Clark comprando parcelas imposibles de utilizar entre solares de la ciudad de Nueva York; al artista chino Zhang Wang practicando una *Limpieza de la Ruina* en un edificio pequinés mientras está siendo derruido; o, en un acto gemelo, a Almarcegui restaurando las ruinas del mercado de Gros en San Sebastián justo antes de su demolición. La artista habla de una "no funcionalidad útil" (Almarcegui y Díaz-Guardiola, 2013) que encuentra su potencial en el esfuerzo obstinado que cae en saco roto. Las parcelas de Matta-Clark son espacios minúsculos (a veces inferiores a un metro cuadrado) e inservibles pero con precio en el mercado. Adueñándose de ellos el artista se apropia sobre el papel de unos bienes que jamás le reportarán beneficio alguno. Wang y Almarcegui, por su parte, se afanan en un trabajo doblemente inservible: la ruina es en esencia lo opuesto a lo restaurado. Si su labor siguiera adelante la ruina desaparecería como tal. Sin embargo, ambos saben que su trabajo será detenido por una demolición inminente, lo cual reviste sus acciones de la épica del débil enfrentado al fuerte, de David contra Goliat, aun cuando sus triunfos puedan ser menos evidentes porque no son triunfos físicos sino mentales. La aparente inutilidad de estos gestos constituye así un ataque directo contra la especulación urbanística y revela el artificio de las leyes de propiedad y los valores de mercado. En su derrota material, desaparecidos los edificios cortados de Clark y caídas finalmente las ruinas históricas, sus fantasmas no hacen sino constatar que ciertos poderes olvidan que también la cultura y la memoria de los pueblos forman parte de su riqueza.

La desaparición de lo creado se ha convertido en un sacrificio habitual para artistas que trabajan con lo efímero. A veces, no obstante, este desaparecer no es premeditado ni deseado. *El Office Baroque* de Matta-Clark en Amberes tuvo la posibilidad de una vida longeva, pero finalmente sucumbió a intereses inmobiliarios en 1980 (Página oficial del MACBA). Siete años más tarde, la aportación del japonés Tadashi Kawamata a la Documenta de Kassel compartió destino con las obras de Clark: sobre los restos de una iglesia bombardeada durante la II Guerra Mundial el artista montó una de sus habituales estructuras dislocadas de madera. Con ella Kawamata parecía blindar una ruina amenazada por las autoridades (Hernández, 2015). Las construcciones de Kawamata constituyen un ejemplo más de resistencia frente al empuje avasallador del diseño urbanístico. Si en un primer vistazo su trabajo se mimetiza con el de la construcción o restauración de edificios, pronto sus andamios se revelan como entramados extravagantes que parecen tener vida propia; se extienden por las ciudades como si bandadas de pájaros gigantes hubieran anidado a su antojo entre las edificaciones limpias y cristalinas.

Son parches molestos que aluden a la frenética remodelación urbana y evidencian la cara oculta, sucia y caótica del progreso. En 1993 la obra *House* de la británica Rachel Whiteread fue demolida en Londres cuando en realidad lo que pretendía era eternizar en su mismo emplazamiento la presencia de una casa victoriana ruinosa que estaba condenada a muerte. Whiteread no actúa como Almarcegui o Wang; su conservación no lo es del propio objeto sino de su evocación por medio de un duplicado del revés que corporeiza su vacío. Es más, la obra de Whiteread necesita de la destrucción del original para ser visible. El proceso seguido en *House* fue el habitual en su trayectoria: rellenó de cemento la casa vacía real, que actuó de molde, y luego, como una cáscara, retiró las viejas paredes para liberar una estructura maciza que, queriendo ser calco perdurable, corrió irónicamente la misma suerte que su germen. La ruina da paso a una nueva ruina, y la creación artística se ve involucrada a la fuerza en la misma dinámica que denuncia. La poética de Whiteread, surgida de un material bruto, opaco y pesado que solidifica la memoria etérea, la huella invisible del ser humano sobre las cosas abandonadas, da un giro inesperado, se sumerge ahora liviana en el recuerdo, pierde su paradójica corporeidad, pero se vuelve elocuente y comunica de igual a igual el arte con la vida.

Estos creadores, y muchos otros que se han acercado a la ruina y a los espacios potenciales, nos exhortan a una mirada crítica sobre la realidad de la que formamos parte. El cuestionamiento profundo de toda verdad establecida encuentra en el contexto de la ciudad un campo cargado de construcciones sociales que no por asentadas desde hace siglos son eternamente legítimas. Algunas voces discordantes nos dicen que no es así, que el encanto de las ciudades puede estar en sus descampados y no en sus catedrales, que cada cual debe disponer de ciertos espacios receptivos a lo no premeditado. El compromiso que demuestra la creación artística en este sentido nos asegura que siempre habrá quien esté dispuesto a señalar los peligros de los sistemas que creamos, los cuales hay que concebir como soluciones posibles dentro de un panorama siempre abierto y flexible. La urbe deseable para estos disidentes es aquella que es capaz de dar cobijo a la multiplicidad reduciendo la presencia de muros divisorios que pretenden estancar y separar lo público de lo privado, lo laboral de lo ocioso, lo rico de lo pobre y lo ordenado de lo caótico, articulándolo todo en un flujo sin interrupción que a buen seguro responderá mejor a las necesidades de quienes la habitan y no a una imagen idealizada y matemática alejada del vivir real.

BIBLIOGRAFÍA

Almarcegui, Lara y Díaz-Guardiola, Javier (2013). "Lara Almarcegui: El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo" en *Turia*. Nº 105-106, pp. 341-352. *Disponible en http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo/ (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Almarcegui, Lara y Jarque, Fietta (2013). "Lara Almarcegui y la ambigua magia de los descampados" en *El País*, 14 de enero 2013. *Disponible en https://elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Bergera, Iñaki (2011). "Nuevos paisajes, nuevas miradas" en Lampreave, R. (ed.), *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza.

Bonet, Juan Manuel; Fernández-Braso, Miguel; França, José-Augusto y Millares, Manolo (1975). *Escritos de Millares y otros textos.* Madrid: Editorial Rayuela.

Canogar, Daniel (2006). "El placer de la ruina" en *Exit*. Nº 24, noviembre/diciembre 2006-enero 2007, pp. 24-34.

Danto, Arthur C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Editorial Paidós.

De Michele, Girolamo y Eco, Umberto (2004). *La historia de la belleza a cargo de Umberto Eco.* Barcelona: Editorial Lumen.

Del Río, Francisco y Palomino, Jesús (2003). "Conversando con Jesús Palomino". *Disponible en http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/03-01-28_2_TxExp.pdf (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Eco, Umberto (2002). *La definición del arte*. Madrid: Ediciones Destino.

Fialovà, Irene (1996). "Terrain vague: un caso de memoria" en Costa, X. y De Solá-Morales, I. (dir.), *Presente y futuro. Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Col·egi d'Arquitectes de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y ACTAR.

Hernández, Ascensión (2015). "Miradas sobre la obra de Tadashi Kawamata: los documentales de Gilles Coudert" en Hernández, J. A. (coord.), *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. *Disponible en https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/10/08hernandezmartinez.pdf (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Huyssen, Andreas (2011). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Olivares, Rosa (2006). "La incomprensible belleza de la tragedia" en *Exit*. Nº 24, noviembre/diciembre 2006-enero 2007, pp. 16-17.

Página oficial del MACBA. *http://www.macba.cat/es/expo-matta-clark (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Palomino, Jesús (2003). "Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz". *Disponible en http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/03-01-01_PbArt.pdf (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Ramírez, Julia (2012). "Los descampados de promisión de Lara Almarcegui" en *Quintana*. Nº 11, pp. 231-241. *Disponible en http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/viewFile/1613/1593 (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Rugg, Judith (2010). "Border" en Rugg, J., *Explorando el arte site-specific. En torno a temas de espacio e internacionalismo*. Londres: Editorial I.B. Tauris. *Disponible en http://www.jesuspalomino.com/Comunes/*

DocPress/10-01-01_Misc-ES.pdf (última consulta: 2 de octubre de 2017).
Solnit, Rebecca (2006). "la memoria de las ruinas" en *Exit*. Nº 24, noviembre/diciembre 2006-enero 2007, pp. 118-130.
Simmel, Georg (2013). *Filosofía del paisaje*. 2 ª edición. Madrid: Editorial Casimiro.
Smithson, Robert (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Tàpies, Antoni (1973). *La práctica del arte*. Barcelona: Editorial Ariel.
Yourcenar, Marguerite (1989). *El tiempo, gran escultor.* Madrid: Editorial Alfaguara
Zambrano, María (2005). *El hombre y lo divino*. 2ª edición. Méjico: Editorial Fondo de Cultura Económica.

LA CONSTRUCCIÓN Y TRANSMISIÓN DE LA IDENTIDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA Y SU REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS EN LOS AÑOS 80

Daniele Vitturini
Universidad Autónoma de Madrid

1. OBJETIVO INICIAL

El objetivo de mi tesis de investigación se halla en encontrar y verificar la existencia de una relación entre arquitectura construida, fotografía editada y ente público y privado. A partir de este asunto, un primer paso fue identificar dos tipologías de relación: una que podríamos definir formal y estilística, y otra más bien simbólica y representativa. La primera está basada en estudiar la correspondencia muy estrecha que existe entre la arquitectura construida y la fotografía editada, que conlleva un estudio de lo qué significa para el lector/observador el cambio de las tres dimensiones de un edificio real a las dos dimensiones de su representación fotográfica, y viceversa. La segunda, en cambio, se centra en el uso que instituciones públicas y privadas hacen de la fotografía, concebida como un medio de transmisión y comunicación de conceptos socio-culturales (como podrían ser el prestigio, la atención por la cultura, la acción cultural) reflejados en las obras que esas mismas instituciones públicas y privadas encargan a los arquitectos.

1.1. Relación formal y estilística

El concepto de imagen fotográfica está caracterizado, por su naturaleza, por dos principios. El primero es el que afirma que la imagen es generada en presencia de su referente y, el segundo, que es generada por el mismo referente, y eso porque "una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria" (Sontag, 1996: 157). Es decir, si estuviéramos en una habitación sin ventanas ni aperturas hacia el exterior, podríamos pintar un árbol sobre un lienzo pero no podríamos fotografiar ese mismo árbol, ya que:

> Si se puede pintar un cuadro de memoria o gracias a los medios de la imaginación, la fotografía, siendo huella fotoquímica, se puede producir correctamente sólo en virtud de una ligazón inicial con un referente material. Y de este eje físico, con el que se produce el proceso de la referencia, habla Charles S. Peirce cuando define la fotografía como ejemplo de aquella categoría de signos que él llama indicales[1] (Krauss, 1990: 73-74).

Como es noto, el origen del medio está relacionado con el ámbito científico, puesto que desde su nacimiento fue considerado principalmente como una herramienta al servicio de muchas disciplinas no artísticas: las ciencias policiales y médicas, la antropología, la descripción de acontecimientos históricos y el viaje, por ejemplo. El médico Cesare Lombroso o el antropó-

[1] [trad. del autor] «Se si può dipingere un quadro a memoria o grazie alle risorse dell'immaginazione, la fotografia, in quanto traccia fotochimica, può essere condotta a buon fine solo in virtù di un legame iniziale con un referente materiale. È di questo asse fisico, sul quale si produce il processo della referenza, che parla Charles S. Peirce quando si volge alla fotografia come esempio di quella categoria di segni che chiama indicali».

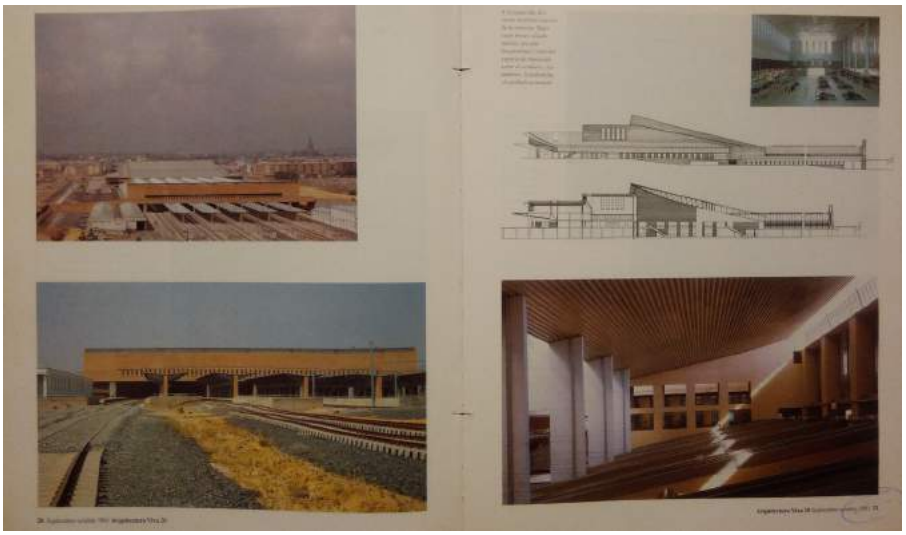


Fig. 1 — Páginas 20 y 21 de Arquitectura Viva. Nº 20, septiembre-octubre 1991. Autor de las fotografías Duccio Malagamba.

logo Thomas Huxley, entre otros, habían entendido lo que Susan Sontag nos recuerda y que escribió en su célebre texto de 1977, o sea que "coleccionar fotografías es coleccionar el mundo" y que "fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento" (Sontag, 1996: 13-14). Dicho de otra forma, las fotografías son las huellas que la realidad deja en un soporte sensible a la luz y que, en consecuencia de eso, se despega del mundo y se convierte en algo que ya no pertenece a lo real sino a cualquier persona que puede conseguir esa imagen; una imagen que habla por sí misma, que nos informa de la realidad y que nos otorga datos sobre esta realidad. Sigue Sontag afirmando que "las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía" (Sontag, 1996: 15). Cada fotografía es el documento visual indudable del objeto fotografiado, una marca tan fuerte y tan evidente que muchas veces la imagen puede reemplazar al objeto mismo, incluso haciendo que éste se considerara casi superfluo cuando se tiene en la mano su *copia* fotográfica.

A lo largo del siglo XX, muchos han sido los fotógrafos que han transformado este concepto en uno de los ejes principales de su estilo y teoría artística, según la cual el ojo del fotógrafo tiene que ser lo más objetivo y neutral posible, para que su testigo visual pueda presentar la realidad así como se ofrece al observador sin algún tipo de interpretación ni falsificación por parte del artista. Aplicadas al campo de la fotografía de arquitectura, las imágenes de estos artistas registraban y catalogaban el paisaje arquitectónico a través de un lenguaje formalmente riguroso que sustituyó la visión subjetiva y romántica del artista por la mirada más analítica y objetiva de un científico, reiterando la idea de fichaje y documentación que es innata a la naturaleza del medio.

Con el paso de las décadas, en el marco de la fotografía de arquitectura comenzó a desarrollarse una forma alternativa de interpretar la realidad y que llevó a una línea de investigación paralela a la de la documentación objetiva. En esta línea pueden ubicarse unos cuantos artistas que tomaron inspiración en el hecho de que "el valor cultural de la arquitectura debe referirse a la duplicidad de su uso con respecto al cual la fotografía es una herramienta de interpretación crítica no reductible a la pura documentación figurativa de la arquitectónica"[2] (Morpurgo, 1980: 248) y

[2] [trad. del autor] "Il valore culturale dell'architettura va riferito alla duplicità della sua fruizione nei confronti della quale la fotografia è uno strumento di interpretazione critica non riducibile alla pura documentazione figurativa del manufatto architettonico".

que a la visión objetiva de la realidad que otorga el medio le añade la representación subjetiva del artista. En 1951 Bernard Berenson dijo que "las arte visuales son, lo repito, un compromiso entre lo que vemos y lo que sabemos"[3] (Berenson, 2012: 22), y con eso quiso expresar que, en cierta forma, ver y pensar actúan a través de lógicas distintas y que juntos construyen la imagen final que se graba en la mente de cada uno de nosotros. Según Berenson, siempre existe una diferencia entre lo que nuestros ojos registran y lo que nuestros cerebros elaboran, y eso vale tanto para el lector/observador como para el fotógrafo. Cuando observamos un edificio que se erige delante de nosotros, podemos medir su altura, anchura, largura, podemos percibir la calidez o la frialdad de sus materiales, podemos estudiar sus formas y podemos girarle alrededor para mirarlo desde diferentes puntos de vista y, sobre todo, desde los puntos de vista que más nos gusten a nosotros. Por lo contrario, al mirar una fotografía del mismo edificio estamos sujetos a una serie de imposiciones ajenas a nosotros de las que no podemos liberarnos si no yendo directamente delante del edificio: el punto de vista (único y solo) de quien ha tomado la foto, el día y la hora a la que el fotógrafo ha tomado la foto, lo que hay alrededor (si el fotógrafo ha decidido usar un plano más amplio) o una visión falsada de las dimensiones del edificio, debido no solamente al tamaño de la imagen sino también a la presencia o ausencia en la imagen de algo que nos ayude a establecer una comparación. Finalmente, en el cambio de las tres dimensiones o las dos dimensiones interviene un factor que, de una manera u otra, condiciona nuestra mirada y nuestra percepción del edificio, es decir la mirada y la percepción que del edificio tuvo el fotógrafo que realizó la toma. En este caso, la fotografía ya no es un documento objetivo que nos permite coleccionar y conocer el mundo; es más bien lo que el fotógrafo quiso que nosotros coleccionáramos y conociéramos del mundo, es una lectura que el fotógrafo hace de la arquitectura. Será decisión del fotógrafo, entonces, limitarse a presentarnos un edificio así como es o, por otro lado, entregarnos su personal visión e interpretación de ello. Será Ezra Stoller a darnos una explicación clara de este concepto:

> Si bien nuestra preocupación fundamental es la fotografía, resulta imposible ignorar el hecho de que no constituye más que un enlace expositivo entre la arquitectura y quien la estudia, y que su éxito sólo puede ser juzgado ateniéndose a lo bien que desempeñe su función. De este modo, la cuestión presenta tres aspectos que corresponden a los tres participantes en el juego: el arquitecto, el fotógrafo y el espectador. El arquitecto, naturalmente, está sujeto a otro conjunto de condiciones. [...] Lo que nos interesa es que haya resuelto su problema dentro del marco de su propia filosofía y estética. El resultado, si tiene alguna importancia, es más que un edificio: es una idea, y esta idea central tiene interés para todos. [...] Ahora es la obligación del fotógrafo comunicar esta idea. La arquitectura, por ser un fenómeno temporal y espacial, sólo puede tener aspectos limitados cuando se muestra en dos dimensiones. La explicación de una obra de arquitectura de cualquier nivel de comprensión exige una serie de vistas. [...] Se exige al espectador que coordine todas éstas en el ojo de su mente (Stoller, 1963: 38).

1.2. Relación simbólica y representativa

> La arquitectura, desde sus orígenes, ha estado al servicio del poder, materializando y dando forma a la insaciable necesidad del ser humano por progresar, mejorar su posición en el mundo e imponerse sobre las demás culturas con las que ha tenido contacto. Cada modelo social ha "fabricado" su propia arquitectura, de forma que un buen arquitecto siempre ha sido el que ha demostrado mejor su capacidad de saciar las necesidades del poder es sus distintas manifestaciones a lo lardo de la historia. Esta relación ha sido el principal motor de la arquitectura (Ballester, 2010: 144).

Con esta afirmación el fotógrafo José Manuel Ballester quiso arrojar luz sobre la estrecha correlación entre la arquitectura y el poder. La arquitectura puede llegar a definir el perfil de una ciudad a

[3] [trad. del autor] "Le arti visive sono, lo ripeto, un compromesso fra ciò che vediamo e ciò che sappiamo".

través de elementos visuales que, con el paso del tiempo, se convierten en sus iconos y, al mismo tiempo, en símbolos de su historia y su poder. Un ejemplo nos lo ofrece Roma. Desde lo alto de la Terraza del Pincio, un pequeño monte fuera de lo que era el casco de la ciudad, se puede apreciar una vista muy bonita de la ciudad. Lo que de inmediato resulta evidente a la vista es el elevado número de cúpulas de iglesias que definen el *skyline* ciudadano, una línea de edificios interrumpida a menudo por estas semiesferas de tamaños diferentes de las que sólo una es la más grande de todas, la cúpula de la Basílica de San Pedro. Cuando el papa Pablo III encargó el nuevo diseño de la basílica a Miguel Ángel, éste sabía que tenía que diseñar y construir no sólo un elemento arquitectónico básico de una iglesia, sino también lo que debía llegar a ser el icono del Cristianismo, por tamaño y, sobre todo, por altura; de hecho es la más alta del mundo cristiano. Pablo III quiso que la cúpula de la cuna de su religión se viera por doquier mirando la línea del horizonte de Roma y que se transformara así en un faro de llamada para toda la ciudadanía. De esta manera, el pueblo podía renovar su fe en Cristo al mirar la cúpula y, a la vez, dejarse sorprender e intimidar por la grandeza del que, en aquel entonces, era el mandatario y guía espiritual de la ciudad. Todo esto hasta el año 1911 cuando el recién nacido estado laico italiano inauguró el monumento a Víctor Emanuel II, primer rey de Italia tras su unificación. Cuando la blanca y enorme mole del *Vittoriano* apareció en la ciudad, los romanos tuvieron otro icono al que dirigir la mirada, es decir un monumento que celebraba el Padre de la Patria y, con él, la etapa histórica del *Risorgimento* italiano que llevó a la creación de un estado que, por su constitución, se definía una república democrática laica y basada en el trabajo.

En las bases del concurso público para la construcción del monumento, hay unos apartados que resultan ser muy interesantes para nuestro discurso y especialmente los artículos 3, 4 y 5. En éstos se dispone que:

> Art. 3. El monumento se levantará en la ladera septentrional de la Colina del Capitolio, en el prolongamiento del eje del Corso, y en perspectiva con ello. [...] Art. 4. El conjunto del monumento estará compuesto de las siguientes partes: a) La estatua ecuestre en bronce de Víctor Emanuel II, que se pondrá en la susodicha explanada en la línea de prolongación del eje del Corso; b) Un fondo arquitectónico, el que, sirviendo también para esconder los edificios posteriores, tendrá en el medio, con una largura de al menos 30 metros, una altura de al menos 29 metros, y en el remanente la altura del al menos 24 metros. [...] Art. 5. Los concursantes, en el fondo arquitectónico, o también en las escaleras, tendrán que recordar a través del arte histórico o simbólico, pictórico o escultórico, los hombres y los acontecimientos que, siempre en relación con Víctor Emanuel II, Padre de la Patria, mejor cooperaron en la independencia y libertad nacional[4] (Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, 1882: 7).

Detrás de estas disposiciones, que aparentemente podrían aparecer muy poco significativas, hay una estrategia para visibilizar y celebrar la familia Saboya y todos aquellos que lucharon y murieron por la unidad de la patria, y a la vez para ocultar el poder de la Iglesia a favor de la autoridad del nuevo estado italiano. Para la ubicación del *Vittoriano* se eligió una de las colinas más representativas de la romanidad, el Capitolio, donde se hallaba el templo dedicado a Júpiter Óptimo Máximo y los imperadores recibían la corona de laurel. Además tenía que servir de escenario a la calle principal que corta por la mitad el casco histórico y une una de las antiguas puertas barrocas de acceso a la ciudad con

[4] [trad. del autor] "Art. 3. Il monumento sorgerà sull'altura settentrionale del Colle Capitolino, nel prolungamento dell'asse del Corso, ed in prospetto ad esso. [...] Art. 4. L'insieme del monumento sarà composto delle seguenti parti: a) La statua equestre in bronzo di Vittorio Emanuele II, da porsi sulla detta spianata nella linea di prolungamento dell'asse del Corso; b) Un fondo architettonico, il.quale, dovendo servire anche a nascondere gli edifici posteriori, avrà nel mezzo, sulla larghezza di almeno 30 metri, l'altezza di almeno metri 29, e nel rimanente l'altezza di almeno metri 24. [...] Art. 5. I concorrenti dovranno nel fondo architettonico, od anche nelle scalee, rammentare con l'arte storica, o simbolica, pittorica o statuaria, gli uomini e gli avvenimenti, che, sempre in relazione a Vittorio Emanuele, Padre della Patria, meglio cooperarono alla indipendenza e libertà nazionale".



Fig. 2 - Páginas 24 y 25 de Arquitectura Viva. Nº 20, septiembre-octubre 1991. Autor de las fotografías Duccio Malagamba.

la plaza que lleva por un lado al Coliseo y por el otro al Circo Máximo y al puerto de Ostia. Recorriendo el Corso en dirección al monumento, se tenía que entrever ya desde lejos la estatua ecuestre del primer rey de Italia (punto de fuga del paseo) y, una vez en la plaza, poder contemplar detrás y en ambos lados del rey los símbolos de las virtudes del pueblo italiano, las alegorías de sus ciudades y todos los que habían contribuido a la unificación. Por último, cuando en el artículo 4 se indica que el fondo arquitectónico esconda los edificios posteriores, el estado italiano está pidiendo que se escondan parte de los palacios del Capitolio y sobre todo la iglesia del Ara Coeli, templo cristiano que fue el centro de la vida política de la Roma medieval, fue la iglesia del pueblo y de sus instituciones cívicas y donde, cada Noche Vieja, se celebra el *Te Deum* de agradecimiento de los romano a Dios.



Fig. 3 — Página 19 de Arquitectura Viva. Nº 20, septiembre-octubre 1991. Autor de las fotografías Duccio Malagamba

El *Vittoriano* es sólo uno de los muchos ejemplos de cómo la acción política, a lo largo de la historia, se ha aprovechado de la presencia de la arquitectura en la vida cotidiana para cargar de un valor simbólico y propagandístico sus espacios y sus creaciones. Hay muchos factores propios de la arquitectura que concurren a establecer una fuerte y estable relación de ésta con el poder. Un edificio cambia y amplía su identidad cuando se le atribuye un carácter histórico. Cada ciudad es una unión de capas temporales que, una tras otra, crean la imagen que se les transmite al ciudadano y al visitante. Cualquier edificio puede caer en el olvido si un acontecimiento no lo saca del anonimato que lo arrincona en su estatus de objeto realizado sólo para que ejecute su función. Las historias política, económica y social pueden modificar y definir el aspecto de una ciudad, tanto como la arquitectura crea edificios que, con el paso de los años, pueden llegar a convertirse en iconos de la ciudad. Pensemos, por ejemplo, en el Coliseo de Roma, en la Tour Effeil de París, en el Empire State Building de Nueva york y en el más reciente Museo Guggenheim de Bilbao. Relacionado con éste está el tema concerniente a la contemplación de un edificio y a su cercanía al concepto de la ruina. Al igual que la ruina adquiere un interés simbólico para las naciones y su identificación histórico-cultural, la arquitectura produce edificios icónicos que se prestan a la contemplación. Se estudian, se analizan y se intenta definir su carácter. Como consecuencia de eso, a la arquitectura se le se asocia un valor mediático muy elevado, y se convierte en un medio de transmisión de conceptos que no le pertenecen directamente y que pero, por su vívida presencia en la ciudad, llegan de manera más rápida, directa y sencilla al ciudadano. Un tercer punto podría ser el tamaño de la arquitectura. En un ensayo acerca de las formas del poder, Josep

María Montaner y Zaida Muxi reutilizan un breve artículo que Georges Bataille escribió sobre la arquitectura para poner en evidencia que "Bataille considera que la arquitectura era la expresión de los comportamientos de cada sociedad humana y la portadora de las pautas de la autoridad para ordinar y prohibir" (Montanier y Muxi, 2016: 31). A través del texto de Bataille los dos teóricos llegan a la conclusión que "mediante la gran escala y el miedo, los monumentos arquitectónicos tienen la misión de imponer la voluntad de un poder ausente en el presente vivido" (Montanier y Muxi, 2016: 31): el poder y las instituciones usan la arquitectura para que su presencia se imponga y esté siempre vigente en nuestras vidas. Hablan y se materializan a través de las arquitecturas.

2. MARCO TEMPORAL

Los límites temporales que se han decidido establecer están marcados por dos años muy definidos: 1982 y 1992. Trabajar entre estas dos fechas, significa trabajar con un momento en el que España se abre a la modernidad después de la dictadura franquista y cuando el periodo fluido de la Transición ya está a punto de acabarse. Hasta el año 1936 el país había empezado a acoger las teorías de la moderna arquitectura que se estaban desarrollando entre Europa y Estados Unidos. España se estaba urbanizando, sobre todo en las ciudades de Madrid y Barcelona, elegidas como centros de difusión de la modernidad por la Península. Después de la guerra civil, el nuevo gobierno de España pone en práctica un proceso de autarquía que influye fuertemente en la producción arquitectónica: se rechaza la modernidad y se abraza al regionalismo que retoma los modelos del pasado y los establece como únicos valores útiles para el crecimiento de la nación. Actúa entonces una campaña de construcción y reconstrucción de edificios y estructuras cívicas con la finalidad de transmitir al pueblo español una identidad nacional única que, en realidad, se componía de diferentes imágenes fragmentadas de la península. Es lo que, en una comparación entre arquitectura y sociedad, Fernando Chueca Goitia afirma en su texto de 1947 cuando habla de que la arquitectura española siempre se ha caracterizado por la unión de espacios sencillos y cúbicos, que le procedían de una severidad mediterránea de la que estaba embebida, con rasgos exóticos que le venían de la arquitectura oriental, y en primer lugar árabe. A pesar de esto, ya en los últimos quince años, la cultura de la dictadura comienza a acercarse a la arquitectura moderna hasta que, en el periodo de la Transición, la modernidad toma su sitio también en España y recibe su reconocimiento mundial en 1992 gracias a tres eventos fundamentales: la Exposición universal en Sevilla, los Juegos Olímpico en Barcelona y el nombramiento de Madrid como capital europea de la cultura. Con la vitoria del PSOE en las elecciones de 1982, la sociedad española se encuentra en una situación diferente a la de antes. Felipe González, en aquel entonces todavía el secretario general del partido,

> Se declaraba dispuesto a 'vertebrar España' y conseguir para la Administración Pública una estructura racional. La estrategia consistía en articular y hacer público, lúcida y decididamente, un proyecto colectivo: España tenía que 'avanzar', proveerse de una 'identidad dinámica', dejar de ser una nación encerrada en sí mismo y convertirse en un país cosmopolita, transparente y abierto al mundo (Quaccio, 2014: 266).

La finalidad de González era que España se acercara a Europa y que entrara de pleno derecho en el mercado socio-cultural del continente, presentando una identidad que no fuera la centrípeta de antes, sino al revés demostrando a los demás países que España podía estar sin ningún problema a la misma altura que los otros y que podía aportar varias novedades en el ámbito cultural, social y político. González puso en marcha una serie de iniciativas finalizadas a la modernización y la europeización de España, como bien reflejaba la entrada de la nación en la Comunidad Económica Europea a partir del 1 de enero de 1986 y el programa electoral del partido. En ello, la parte dedicada

a la cultura tenía cabida en el capítulo II titulado *Un sociedad más justa e igualitaria* y declaraba: "Lo socialistas asumimos, como labor ineludible, llevar la cultura a todos los ámbitos del Estado, impregnando todas las acciones de gobierno, y asegurando la igualdad de todos los ciudadanos para disfrutar y participar en la cultura" (Por el Cambio – Programa Electoral Partido Socialista Obrero Español, 1982: 25). Para González la dimensión cultural, además de estar hecha directamente por la ciudadanía a través de su participación activa, llegó a ser un signo distintivo de identidad nacional y, sobre todo, "uno de los instrumentos más importantes para afrontar el cambio y consolidar una sociedad más justa, más libre y más solidaria" (Por el Cambio – Programa Electoral Partido Socialista Obrero Español, 1982: 25). El fin era estimular la sociedad al cambio no sólo a través de lo ético, sino también de lo estético. La identidad dinámica y la dimensión cultural de las que hablaba el secretario del partido se habrían basado en tres conceptos: el de libertad, el de justicia y el de calidad de vida. La consecuencia de esto fue que se dispuso y se promovió la creación de nuevas infraestructuras para los ciudadanos y la reforma de las que ya existían y que ya no eran aptas para asegurar el bienestar público y la calidad de vida a que apuntaba el partido. El estado plasmó la arquitectura y su imagen al extranjero como un instrumento socio-político de renovación urbana y desarrollo social en que encontraba lugar, por ejemplo, la inauguración del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en 1992 y la reforma del antiguo Hospital General de Madrid que, en el mismo año, se reconvirtió en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La inauguración de este último tuvo el propósito de dotar Madrid de un museo dedicado al arte contemporáneo y que fuera capaz de poner en relación la capital y el país que representaba con la cultural y la producción artística internacional. El Museo Thyssen y del Reina Sofía no fueron las únicas dos acciones de desarrollo y reforma urbanística que el PSOE llevó adelante, en cuanto se insertaban en un programa más amplio, finalizado a fomentar una imagen del estado bien definida y su desarrollo económico. De hecho, en la primera fase del gobierno del PSOE,

> El objetivo de participación cultural se tradujo sobre todo en una política de desarrollo de infraestructuras. Entre 1982 y 1986, por ejemplo, se produjo un incremento notable de las inversiones en estructuras bibliotecarias (los 688 millones de pesetas de 1982 se disparan hasta los 1.400 millones de 1985), y, en paralelo, el Ministerio de Cultura puso en marcha un programa de construcción de auditorios y puesta al día de las estructuras teatrales (un plan de 6.500 millones de pesetas para 55 teatros públicos), además de los importantísimos fondos destinados a la modernización de los museos o la recuperación de complejos culturales, como el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1983). Se calcula una cifra de 2.064 millones de pesetas solo en 1985, incluyendo la ampliación del Museo del Prado (Quaccio, 2014: 290).

España estaba lista para presentarse a Europa y al resto del mundo y lo hizo bajo los auspicios de la modernidad y de la internacionalidad.

3. LA ARQUITECTURA DE LOS OCHENTA COMO OBJETO DE ESTUDIO

La arquitectura de los años ochenta es sin duda uno de los objetos de estudios de la presente tesis porque, como hemos podido verificar antes, es tautológicamente el centro de la fotografía de arquitectura y el medio con el que el poder impone su presencia en la sociedad y, sobre todo, con que garantiza la modernidad y la internacionalidad a que aspira. La nación que durante siglos había sido uno de los polos de producción cultural más activos de Europa, se había quedado atrás y, al volver a las escenas de la cultura internacional con una imagen renovada, había llamado la atención de los demás países que, cuando España estaba todavía sufriendo la dictadura, habían seguido avanzando y desarrollando un estilo que podríamos definir moderno. Pero ¿por qué la arquitectura española despertó un interés tan fuerte? Y además ¿por qué tiene que ser objeto de es-

tudio de mi investigación? Luis Fernández Galiano nos puede ayudar para contestar a ambas preguntas. Él entrevé en la misma naturaleza de la arquitectura española la clave del éxito europeo:

> Los logros de la arquitectura española durante la *década dorada* de los ochenta pueden probablemente entenderse desde una doble conjunción. Por un lado, a partir de la feliz coincidencia de unos sistemas productivos todavía artesanales con una sensibilidad de diseño vanguardista; por otro, desde el inesperado encuentro entre el poder político y los sectores culturales. Ambos cruces, desconocidos en la España anterior a este último período, pero infrecuentes también en Europa, han resultado ser sumamente fértiles (Fernández Galiano, 1991: 23).

La arquitectura española representaba entonces para el resto de Europa algo que se había quedado escondido durante mucho tiempo y que, al revelarse, presentaba características de originalidad e innovación. Fernández Galiano percibe también una actitud diferente entre los arquitectos de Madrid y los de las otras regiones de España. En la capital el vanguardismo y la tradición se habían juntado a través de la labor de los arquitectos de formación clásica que, proviniendo desde fuera de Madrid, habían dado origen allí a una escuela de ideas y técnicas que legar a las generaciones futuras. La ciudad había adoptado a forasteros como Alejandro de la Sota o Francisco Sáenz de Oíza, que no sólo trabajaban para Madrid, sino también alcanzaban el territorio nacional entero; y lo mismo se podría afirmar para los dos continuadores de sus líneas, Juan Navarro Baldeweb y Rafael Moneo respectivamente. En la periferia, sigue Fernández Galiano, los arquitectos suelen quedarse en su región, construyendo en ella y allí desarrollando un estilo que llega a ser característico del lugar. En Barcelona, en Andalucía, en Galicia o en el País Vasco los arquitectos basculan entre una abertura a la modernidad y un regionalismo que encuentra en las características propias de cada región una constante fuente de inspiración. Retomando las palabras de Fernández Galiano, lo que une a todos éstos es que

> La coexistencia de unos proyectistas de formación clásica—con una sólida base de dibujo y construcción—pero alimentados de una voraz curiosidad por todo lo nuevo y excelentemente informados, con una industria de la edificación que aún conserva rasgos de la calidad de ejecución tradicional, ha permitido construir proyectos de vanguardia en lo intelectual y en lo estilístico, pero tan cuidadosamente acabados como un trabajo artesanal (Fernández Galiano, 1991: 23).

El segundo punto que suscitó el interés en la Comunidad Europea fue la fructífera unión del poder político con el ámbito cultural. Como ya hemos podido ver, el PSOE impulsó ya desde el programa electoral la colaboración de la cultura dentro de la creación de la nueva imagen e identidad del país. Las consecuencias de llevar la cultura a todos los ámbitos de la sociedad fueron su democratización por un lado y la quiebra de aquellas barreras que antes dividían los que creaban la cultura de los que de ella se beneficiaban por el otro. La democratización de la cultura tenía su fundamento en la recuperación de una política ilustrada y, por eso, "la trasformación cultural que se impulsaba desde el Ministerio de Cultura, además, tenía que manifestarse en la madurez de llegar a superar toda oposición simbólica entre las fracturas del tejido social español" (Quaccio, 2014: 297). Artífice de esta renovada conciencia fue Javier Solana, ministro de Cultura en aquella época, la cuya acción política estaba finalizada a superar esas fracturas de la sociedad española "bien con el recurso al peculiar espíritu de la tradición krausista, bien a través de una concepción pluralista de la realidad, el liberalismo ético y la centralidad de la sociedad civil" (Quaccio, 2014: 298). Sin entrar demasiado en el detalle, recuperar el idealismo krausista español significaba volver a un pensamiento humanista y liberal, que se sostenía en un sistema formativo más abierto y dinámico y, sobre todo, en reivindicar la función del individuo como parte esencial y activa en prosperidad de la sociedad en la que vive. En este sentido, el pueblo necesitaba a unos maestros que pudieran ser los

ejemplos que seguir y "fue en esta primera etapa de su mandado cuando Solana se entregó de forma más decidida a una política de recuperación del pasado republicano y antifranquista. [Y esto] Más que un intento simbólico de hacer justicia al pasado republicano, se trataba de la manifestación de la nueva relación que el Estado quería seguir con el mundo cultural: el artista y el intelectual como figuras que podían guiar positivamente el cambio" (Quaccio, 2014: 301-302). Por lo que pertenece a nuestro discurso, la posibilidad que las instituciones dieron a los intelectuales de acercarse al pueblo y participar activamente en la vida pública hizo que los arquitectos pasaron de proponer la teoría a ponerla en práctica, a experimentar lo que llevaban años dibujando o transmitiendo a sus alumnos en las universidades. La concordia entre el entusiasmo de los arquitectos por una participación más activa y presente en la sociedad y "la voluntad de la nueva élite política de promover una imagen de clientes públicos ilustrados, avanzados y *modernos*, ha tenido como resultado una generación entera de edificios de autor financiados por la administración central, regional o municipal" (Fernández Galiano, 1991: 23).

4. LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA COMO OBJETOS DE ESTUDIO

El estudio de las revistas de arquitectura, y sobre todo de las fotografías que contienen, es una tarea que necesitaría mucho más tiempo y espacio de los que aquí tenemos porque en ello convergen diferentes factores. Uno en parte ya lo hemos tratado cuando hablamos de lo qué significa pasar de las tres dimensiones de la arquitectura a las dos dimensiones de la fotografía. De cómo nuestra percepción cambia según nos encontremos delante del edificio, seamos nosotros los que tomamos la fotografía o la veamos editada en una revista y realizada por otro.

Al mismo tiempo, cuando un edificio aparece en una fotografía y, a su vez, en una revista, pierde en parte aquella sensación relacionada con su lejanía y su estatus de *lugar de peregrinaje* que el edificio tiene en sí. Los que los primeros fotógrafos-viajadores del siglo XX habían realizado (consciente o inconscientemente) era que ellos "asumieron virtualmente la tarea de llevar el ojo de todos de viaje por el mundo, pero también la de participar en el proceso de masificación de la imagen de paisaje y, más en general, de la imagen fotográfica"[5] (Muzzarelli, 2008: 116-117). De esta manera, el paisaje o el edificio que aparecen impresos en un volumen ya no son inalcanzables porque, por un lado, los tenemos ahí justo delante de nuestros ojos. Ver un edificio a través de una fotografía en una revista significa ver ese edificio de otra manera, porque nuestro cerebro percibe y recibe una cantidad de datos sujetos a una interpretación que no es solamente nuestra, sino también de quién hizo la fotografía y de quién decidió la secuencia de las imágenes dentro del mismo artículo o qué escribir en los comentarios a pie de las fotos. Que lo queramos o no, nuestra mirada está en parte moldeada por las fotografías que vemos y las revistas que deshojamos. En un texto titulado *Los medios de comunicación como arquitectura moderna*, Beatriz Colomina afirma:

> Los medios de comunicación estaban trasformando la arquitectura en una imagen para distribuirla por todo el mundo. Hasta la llegada de la fotografía y de la revista ilustrada, nunca tantas personas habían llegado a conocer profundamente tantos edificios que no verían jamás. Las páginas de estas publicaciones difundían la arquitectura de un extremo al otro del mundo. El impacto de estas imágenes ha sido tan transformador que, aún hallándose en presencia del edificio real, los visitantes lo ven inevitablemente a través de la lente de las imágenes que ya conocen, tratando de cotejarlo con esas imágenes, intentando reproducir fotografías canónicas en sus instantáneas (Colomina, 2010: 120).

[5] [trad. del autor] "Si assunsero virtualmente l'incarico di portare l'occhio di tutti in viaggio per il mondo, ma anche quello di partecipare al processo di massificazione dell'immagine paesaggistica e più in generale fotografica"

Nuestra mirada dirigida no influye sólo en la manera con la que nos relacionamos con el edificio, sino se ensancha hasta involucrar al mundo entero. Cuando en 1967 Marshall McLuhan declaraba que "el libro es una prolongación del ojo" (McLuhan y Fiore, 2013: 34-37) quería decir que "la prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y actuar—nuestra manera de percibir el mundo—. Cuando esas proporciones cambian, los hombres cambian" (McLuhan y Fiore, 2013: 41). En definitiva, siendo la revista de arquitectura un medio de circulación de imágenes y, al mismo tiempo, un modificador de nuestra percepción sobre la sociedad que nos rodea, es probable que se convierta también en un instrumento gracias al que circulen por el mundo no sólo sus imágenes, sino también los conceptos detrás de ellas para que, a través de ellas, el lector pueda cambiar su conocimiento de una parte de la sociedad que las ha generado o que ha encargado la producción de los edificios que presentan.

Como hemos visto, en los años ochenta,

> España es ya una democracia, aun no asentada, pero encaminada a ello; España se ha modernizado y nada tiene que ver con la de décadas atrás; son tiempos de progreso para todo, también para la prensa y para el público lector, que demanda—que sigue demandando—nuevos diseños, nuevos contenidos y aún más modernidad. [...] Y es en los ochenta y noventa cuando la divulgación científica encuentra también su espacio en el mercado, con revistas como *Geo* o *National Geoghaphic*, y cuando se multiplican las revistas de decoración y de diseño de interiores; [...] y cuando, de ahí, llegamos al *low cost* en muebles y aviones, y a los ordenadores, la electrónica y la informática, y a las nuevas necesidades de una sociedad en frenético cambio que, cerca ya del salto del siglo, engrosa los quioscos con fórmulas y títulos cada día más especializados (Garbisu Buesa, 2016: 250).

Por lo que pertenece a nuestro estudio, basta sólo fijarse en la fecha de lanzamiento de algunas de las revistas de arquitectura más populares para tener una confirmación de todo esto: el Colegio

ARQUITECTURA VIVA

APELLIDOS, NOMBRE FOT.	NOMBRE EDIFICIO	LUGAR	APELLIDOS, NOMBRE ARQ.	NÚM., MES, AÑO	FOT. CUBIERTA
Fernández Galliano, Luis	Casa privada	Santa Mónica, California	Gehry, Frank O.	001, 06/1988	Fernández Galliano, Luis
Fernández Galliano, Luis	California Aerospace Museum	Los Ángeles, California	Gehry, Frank O.	001, 06/1988	Fernández Galliano, Luis
Fernández Galliano, Luis	Centro comercial	Santa Mónica, California	Gehry, Frank O.	001, 06/1988	Fernández Galliano, Luis
Freixa, Ferrán	Fundación Miró	Barcelona	Sert, Josep Lluís	001, 06/1988	Fernández Galliano, Luis
Jansana, Lourdes	Ferretería Torres Guasch	Ibiza		002, 09/1988	Borrell, Josep
Goerner, Richard	Viviendas	Berlín	Kollhoff, Hans	003, 11/1988	König, Wilmar
Rau, Uwe	Viviendas	Berlín	Kollhoff, Hans	003, 11/1988	König, Wilmar
Fernández Galliano, Luis	Las Follies de La Villette	París	Tschumi, Bernard	003, 11/1988	König, Wilmar
Coates, Nigel	Café Metropol	Tokio	Coates, Nigel	003, 11/1988	König, Wilmar
Devilliers, Christian	Viviendas	Eury, París	Ciriani, Henry	003, 11/1988	König, Wilmar
Sainz, Jorge	Biblioteca Puerta de Toledo	Madrid	Navarro Baldeweg, Juan	003, 11/1988	König, Wilmar
Fernández Galliano, Luis	Biblioteca Puerta de Toledo	Madrid	Navarro Baldeweg, Juan	003, 11/1988	König, Wilmar
Sainz, Jorge	Gimnasio Maravillas	Madrid	De la Sota, Alejandro	003, 11/1988	König, Wilmar
Ishida, Shunji	Colección Menil	Houston, Texas	Piano, Renzo	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Hester, Paul	Colección Menil	Houston, Texas	Piano, Renzo	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Hickey-Robertson	Colección Menil	Houston, Texas	Piano, Renzo	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Cotelo, Ramón	Auditorio nacional	Madrid	García de Paredes, José María	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Valcarce, María Teresa	Casa de la señora Schröder	Utrecht, Holanda	Rietveld, Gerrit	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Den Cudsten, Frank	Casa de la señora Schröder	Utrecht, Holanda	Rietveld, Gerrit	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Escudier, Santiago	Casa judicial	Madrid	Asís Cabrero, Francisco	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Azurmendi, Javier	Casa judicial	Madrid	Asís Cabrero, Francisco	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Azurmendi, Javier	Edificio del periódico Arriba	Madrid	Asís Cabrero, Francisco	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Campo, Alberto	Tienda	Madrid	Campo, Alberto	004, 01/1989	Hickey-Robertson
Casals, Lluís	Tienda	Madrid	Campo, Alberto	004, 01/1989	Hickey-Robertson

Tabla 1.

Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares da un cambio radical a su revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* en 1981; en el mismo año Aran Ediciones saca a la venta *Casa Viva*, dedicada al interiorismo y a la cultura popular; un año después sale a la venta el primer número de *El Croquis,* mientras en 1985 y 1988 inauguran, respectivamente, *AV Monografías* y *Arquitectura Viva*. Los años ochenta representan en España un boom no sólo para la arquitectura en las tres dimensiones, sino también para la arquitectura en las dos dimensiones. Las revistas de este sector intentar captar un número cuanto más alto de lectores gracias a artículos sobre nuevos edificios o reformas de edificios históricos, gracias a monografías que hablan de los nuevos arquitectos españoles y de los grandes maestros o juntando acontecimientos de la vida socio-cultural con su respectiva traducción arquitectónica. El estado encarga nuevos edificios a grandes arquitectos; la revista especializada en arquitectura publica números enteros o escribe artículos que describen estos edificios, a través de textos y fotografías; el lector recibe la información del edificio no sólo como estructura arquitectónica en sí, sino también como la acción relevante y dirigida de la institución pública o de la entidad privada que invierte su dinero en la realización o la mejora de espacios para la ciudadanía.

5. METODOLOGÍA INICIAL DE INVESTIGACIÓN

La metodología usada hasta ahora se divide en dos momentos. Una primera fase coincide con un análisis de las revistas de arquitectura según estos criterios:

- Revistas editadas en España.
- Revistas editadas o presentes en el mercado entre 1982 y 1992.
- Revistas que sean de arquitectura.
- Revistas que estén ilustradas con fotografías.

En la base de estas pautas, se han investigado un número de 82 revistas de arquitectura e interiorismo presentes en los fondos de la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y de la Biblioteca Nacional de Madrid. De las 22 revistas editadas o presentes en el país en el marco temporal establecido, hemos llegado a un número final de 12. A esta primera parte ha seguido una segunda finalizada a la redacción de hojas de cálculo que reflejaran, por cada revista, los siguientes datos (Tabla 1):

- Nombre y apellidos del fotógrafo que realizó la fotografía.
- Edificio fotografiado.
- Lugar donde se encuentra el edificio.
- Nombre y apellidos del arquitecto que diseñó el edificio.
- Número, mes y año de publicación de la revista correspondiente.
- Nombre y apellidos del fotógrafo que realizó la fotografía presente en la cubierta.

Una vez acabe la segunda parte, se pasará a cruzar los datos recogidos para efectuar un análisis cartográfico y mapas de densidad arquitectónica del solo territorio español para poder sacar a la luz puntos de convergencia y de discordia entre las revistas. El momento sucesivo tomará en consideración las imágenes de las revistas para poder llevar a cabo un análisis histórico-cultural del producto revista y un análisis estilístico de las fotografías de arquitectura en las revistas, con el propósito de estudiar las diferentes casísticas de imágenes que aparecen en las revistas y la manera con la que diferentes fotógrafos abordan la representación en imágenes de un mismo edificio.

6. CASO PRÁCTICO: LA ESTACIÓN DE TRENES DE SANTA JUSTA EN SEVILLA

La estación de trenes de Santa Justa en Sevilla se inaugura el día 2 de mayo del año 1991. Como figura en un artículo de El Correo de Adalucía, "Santa Justa vino a costar unos 9.800 millones de pesetas, al cambio unos 59 millones de euros. [...] Aquello fue el resultado final de la mayor operación urbanística de aquella Sevilla que se transformaba de cara a la Exposición Universal" (Morente, 2016). Para la construcción de la que tenía que ser la cara de la ciudad a los visitantes a la Exposición Universal del año siguiente, se llamó la pareja de arquitectos andaluces formada por Antonio Cruz y Antonio Ortiz. A unos pocos meses de la inauguración, en el número 20 de septiembre/octubre de 1991, la revista *Arquitectura Viva* dedica un extenso artículo a la estación. En el texto, Jorge Sainz Avia escribe:

> Estamos ante una obra crucial de la moderna arquitectura sevillana y seguramente ante uno de los mejores edificios públicos de los últimos años. Cruz y Ortiz, tan cuidadosos con el detalle y tan hábiles a pequeña escala, han demostrado que la arquitectura de carácter público puede encontrar su escala justa con los mismos recursos compositivos que la disciplina moderna maneja en los edificios residenciales. La monumentalidad simbólica se logra mediante la diferencia de escalas, y este edificio, pese a su discreta presencia, es todo un monumento cívico. Y si exteriormente esta monumentalidad es bastante sutil, en su interior se despliega con todo su esplendor en el vestíbulo y en la plataforma de acceso a los andenes (1991: 25)

La monumentalidad parece ser uno de los focos principales del discurso de Sainz Avia y una de las características del edificio. Una monumentalidad que el autor llega a definir simbólica porque lograda gracias a una ponderación bien definida de espacios y vacíos que convierte una infraestructura en un monumento cívico, por dentro y por fuera. Hablando de los materiales y de su acabado, el autor afirma después que:

> El tratamiento superficial del edificio es más sobrio que su volumetría y que su secuencia espacial. Al exterior predominan los huecos de escala urbana que contribuyen a subrayar su carácter institucional. En los laterales, los pórticos perimetrales permiten que el espacio urbano penetre discretamente en el volumen de la estación, lo que ayudará aún más a la fusión del edificio con su entorno urbano. En el interior predominan los muros lisos con huecos grandes y profundos, que se desmaterializan casi por completo en la enorme vidriera del vestíbulo. Frente a la escala simplemente urbana que se muestra al exterior, las superficies interiores son en buena parte responsables de esa monumentalidad institucional de alcanza su punto álgido en las impresionantes vistas de la plataforma que lleva a los andenes (Sainz Avia, 1991: 24).

Al carácter institucional del edificio, se une en este fragmento del texto el tema de la fusión de la arquitectura con la ciudad que la acoge y que eleva la estación a monumento cívico alrededor del que se articulan las viviendas y los otros edificios públicos. En el interior, las grandes superficies y los materiales acentúan más aún la grandeza de este templo dedicado a la velocidad. Último punto que se trata en el artículo es la relación entre la horizontalidad del conjunto y la curvatura de los elementos:

> Volumétricamente, la estación de Santa Justa se caracteriza por su perfil bajo y su deliberada horizontalidad. La escala urbana se consigue con unas formas simples y rotundas, en especial la marquesina curva y la cubierta levemente inclinada. Predomina la simetría longitudinal, pero el perfil de la marquesina se inflexiona ligeramente hacia uno de los lados de la plaza, de modo que la fachada principal es sutilmente asimétrica (Sainz Avia, 1991: 19).

Se hace hincapié sobre todo en el desarrollo horizontal del edificio que, en el conjunto, es una composición de volúmenes sencillos, limpios y geométricamente simétricos.

Todos estos elementos serán las bases de las fotografías que el italiano Duccio Malagamba realizará para ilustrar el texto. Malagamba empezó su acercamiento a la fotografía cuando se matriculó en la carrera de arquitectura, en la que existía una asignatura de fotografía:

> Tras experimentar una y otra vez la distancia abismal que existe entre una arquitectura y su representación fotográfica, me di cuenta de lo absurdo que resultaba perseguir una descripción objetiva de una realidad tridimensional. Un edificio se conoce sólo visitándolo, por lo tanto la razón de ser de la fotografía de arquitectura no puede residir en su—además muy relativa—capacidad documental (Malagamba, 2009: 104).

Para él la fotografía ya no es un medio idóneo a documentar la arquitectura y presentar sus estructuras así como son, porque cree que sólo gracias a la experiencia directa una persona puede recibir y entender el mensaje proporcionado por los arquitectos. Por esta razón, el fotógrafo de arquitectura es el que, sin traicionar el significado detrás del edificio, construye "una arquitectura personal que, aun teniendo la realidad como punto de partida contiene grandes dosis de ficción. Está en la capacidad y creatividad del *fotógrafo-arquitecto* aprovechar esta condición para sugerir, subrayar, estimular..." (Malagamba, 2009: 104).

Las fotografías que acompañan el texto en *Arquitectura Viva* son imágenes que retoman los conceptos del estilo arquitectónico de la Estación de Santa Justa (monumentalidad, relación con la ciudad, horizontalidad y composición de planos) y los reelaboran de acuerdo con la visión personal del fotógrafo, que presenta los ambientes internos según una organización formalista de las líneas y de los espacios. En las fotografías en la página 20 de la revista (Fig. 01), la línea del horizonte sigue perfectamente la regla de los tercios, y si en la de arriba la línea está muy rebajada para que la arquitectura de la estación de fusione con la ciudad alrededor y presente su monumentalidad parecida a la de un templo, en la de abajo el punto de vista de abajo hacia arriba permite al fotógrafo jugar con la horizontalidad de la estructura de ladrillos de la estación y las curvas y las verticales que crean los carriles. Lo mismo se puede decir para la fotografía en la página de al lado (Fig. 1) en la que un *pattern* de líneas y planos acerca la imagen a una abstracción de formas sencillas: los dos planos oblicuos de las cubiertas se cruzan con las verticales de las columnas de ladrillos y hormigón, y enmarcan los rectángulos de las ventanas. Las líneas que decoran las cubiertas, además, enfatizan la linearidad de la imagen que viene rota por el rayo de luz zigzagueado que atraviesa diagonalmente la imagen. La fotografía en la página 24 y la en la página 25 (Fig. 2) representan, come pone el comentario a las imágenes, "dos vistas del punto de acceso a los andenes, marcado por la luz cenital que desciende desde el lucernario". También en este caso, Malagamba aplica una visión formalista y transforma las columnas verticales de hormigón, la luz cenital y las sombras que crea, las cintas mecánicas, los carriles y los trenes en una retícula de planos superpuestos. Por último, la fotografía de la página 19 (Fig. 03) sigue la idea de las anteriores pero añade una visión de un detalle exterior, donde se mantiene la monumentalidad que caracteriza el edificio en general y se amplifica con la distribución hacia la derecha del peso visual de la imagen y con una línea del horizonte muy alta que deja a la escalinata casi la mitad inferior de la fotografía, como fuera un escalón de acceso a un templo antiguo. Las dos personas que aparecen desenfocadas a la izquierda sirven como elemento de comparación entre el tamaño monumental de la arquitectura y el tamaño pequeño de los viajeros y los usuarios de la estación.

BIBLIOGRAFÍA

Ballester, José Manuel (2010). "El poder de la arquitectura" en *Exit. Imagen y Cultura. Arquitectura II. La mirada del artista.* Nº 37, Febrero / Marzo / Abril 2010, pág. 144.

Berenson, Bernard (2012). *Vedere e pensare*. Milano: Abscondita.

Chueca Goitia, Fernando (1981). *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Editorial Dossat.

Colomina, Beatriz (2010). "Los medios de comunicación como arquitectura moderna" en *Exit. Imagen y Cultura. Arquitectura II. La mirada del artista.* Nº 37, Febrero / Marzo / Abril 2010, pág. 120.

Fernández Galiano, Luis (1991). "Arquitectura española: un retrato de familia" en *VV.AA., I muestra de 10 años de arquitectura española.* 1980-1990. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Secretaría General Técnica. Centro de publicaciones. Pp. 21-24. Catálogo de la exposición que tuvo lugar del 22 de octubre al 27 de noviembre de 1991 en la sala Arquerías del Ministerio de Obras Públicas y Transportes de Madrid.

Garbisu Buesa, Margarita (2016). *Revistas*. 2ª edición. Madrid: Ediciones CEF.

Gazzetta officiale del Regno d'Italia. Nº 295 del 18 de diciembre de 1882. *Disponible en http://augusto.agid.gov.it/#giorno=18&mese=12&anno=1882 (última consulta: 15 de octubre de 2017)*

Krauss, Rosalind (1990). *Teoria e storia della fotografia.* Milano: Bruno Mondadori.

Malagamba, Duccio (2009). "Duccio Malagamba" en *Exit. Imagen y Cultura. Arquitectura I. La mirada profesional.* Nº 36, Noviembre / Diciembre 2009 / Enero 2010, pág. 104.

McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin (2013). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos.* 1ª edición. 10ª impresión. Barcelona: Espasa Libros.

Montaner, Josep María y Muxi, Zaida (2016). *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos.* 1ª edición. 6ª tirada. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Morente, Antonio (2016). "Santa Justa: una estación de largo recorrido" en *El Correo de Andalucía.* 01 de mayo de 2016. *Disponible en http://elcorreoweb.es/sevilla/santa-justa-una-estacion-de-largo-recorrido-EB1704125 (última consulta: 20 de octubre de 2017)*

Morpurgo, Gaddo (1980). "L'architettura fra le immagini di se stessa" en Marra, Claudio (2001). *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi. Milano: Bruno Mondadori.*

Muzzarelli, Federica (2008). *Le origini contemporanee della fotografía. Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche.* 2ª edición. Bologna: Editrice Quinlan.

Por el Cambio – Programa Electoral Partido Socialista Obrero Español. 1982. *Disponible en: http://www.psoe.es/media-content/2015/03/Programa-Electoral-Generales-1982.pdf (última consulta 16 de octubre de 2017)*

Quaccio, Giulia (2014). *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986.* Madrid: Alianza Editorial.

Sainz Avia, Jorge (1991). "La escala justa: Cruz y Ortiz, nueva estación en Sevilla" en *Arquitectura Viva*. Nº 20, septiembre-octubre 1991, pp. 16-27.

Sontag, Susan (1996). *Sobre la fotografía.* Barcelona: Edhasa.

Stoller, Ezra (1963). "La fotografía y el lenguaje de la arquitectura" en *Exit. Imagen y Cultura. Arquitectura I. La mirada profesional.* Nº 36, Noviembre / Diciembre 2009 / Enero 2010, pp. 38-41.

DE LA PINTURA A LA PALABRA: EL GRECO, TOLEDO Y NÁPOLES EN LA OBRA DE ANNA MARIA ORTESE

Leonardo Vilei
Universidad Complutense de Madrid

1. UNA CIUDAD IMAGINARIA LLAMADA TOLEDO

Al mirar el conjunto de la producción literaria de Anna Maria Ortese (Roma 1914 - Rapallo 1998) destacan enseguida dos títulos extraños. Se trata de *Il mare non bagna*[1] *Napoli e Il porto di Toledo*[2]. El porqué de esta extrañeza es inmediato, ya que, en la realidad, el mar baña Nápoles, mientras que Toledo no podría estar más lejos del mar y, por consiguiente, de tener un puerto. Los dos títulos están construidos como un oxímoron: una ciudad de la costa, sin mar, y una ciudad del interior, con mar. Por lo tanto, una ciudad reenvía a la otra.

En la primera obra, escrita durante el auge del neorrealismo, corriente con la que comparte una cierta mirada sobre el presente y la sociedad, la voz de la autora se distanciaba ya de su entorno por una vocación proclive a la ensoñación lírica y a un uso expresionista de la lengua. En la segunda, la escritora recrea su propia biografía, y en particular los hechos de su juventud, que coinciden con una precoz vocación literaria. Ambas novelas comparten el lugar de ambientación, aunque, en el segundo caso, disfrazado con otro nombre; Nápoles fue, por otro lado, la ciudad de la formación intelectual y sentimental que Ortese tuvo que abandonar forzosamente después de la Segunda guerra mundial y que evocó a lo largo de toda su escritura, sin volver a ella, salvo durante breves visitas. El abandono de su ciudad se mezcló, además, de manera indisoluble con la idea del destierro, compartida por todo ser humano, del mundo de la infancia y de la juventud.

En 1969, cuando tenía 55 años, Ortese decidió escribir su propia novela de formación, recuperando para ello los escritos juveniles que componían su primera colección de relatos, *Angelici Dolori*, de 1937. Lo que se había planteado inicialmente como una mera operación de revisión, se convirtió en cambio en un largo y atormentado trabajo de escritura que condujo finalmente a la autora a revivir, como en sueño, su propia juventud.

> Questo libro, inizialmente, voleva essere una libera e allegra introduzione ai miei primi racconti, quell' *Angelici dolori* che mi proponevo di offrire all'editore di Firenze. Rapidamente, peró, la questione editore non mi interessò più, e solo quell'esperimento narrativo—di commistione e proposta continua del vecchio, istantaneamente riveduto e commentato dal nuovo—fu il mio scopo (Ortese, 1990: 142).

Así pues, la idea inicial del libro era la de escribir unas glosas en prosa a unos textos de la juventud—algunos publicados, otros, sobre todo poemas, inéditos—. Se trataba sin duda de un proyec-

[1] La primera obra de éxito de la autora, publicada en 1953 y ganadora del Premio Viareggio, ha sido traducida al español por la Editorial Minúscula en 2008, con el título de *El mar no baña Nápoles* y la traducción de Francesc Miravittles, en la colección *Paisajes narrados.*

[2] La novela, de 1975, fue traducida en 1991 al español por Alfaguara como *El puerto de Toledo. Recuerdos de la vida irreal*, con la traducción de Esther Benítez.

to ambicioso y el resultado, que vio la luz seis años después, fue bien distinto al planteamiento inicial: *Il porto di Toledo* se nos ofrece como una autobiografía fantástica en la que la autora cuenta su propia iniciación tanto en la literatura como en la vida a través de un personaje que habla en primera persona, la adolescente Damasa[3], cuya morada en los años que preceden la Segunda guerra mundial, es una ciudad visionaria llamada Toledo, disfraz onírico de Nápoles.

No hay duda de que Toledo no es otra cosa sino la sustitución semántica e hispánica de Nápoles, y por lo demás, quién bien conoce ambas ciudades sabe que tanto por la toponimia como por el urbanismo y por otros innumerables aspectos de lo cotidiano, la ciudad italiana evoca de continuo su pasado español. El hispanismo en *Il porto di Toledo,* y en general de toda la obra de Ortese, es, además, una evidencia. La explicación de esta presencia atiende, entre otras razones, a circunstancias familiares: así, en varias ocasiones la escritora deja constancia de tal extremo en la elección de algunos grandes escritores españoles—Góngora, Quevedo y Jorge Manrique, entre otros—. Leemos en *Il porto*: "una parte infinitesimale della Espressività di Uno, attraverso cui non solo scrittori e artisti sommi (come [...] Góngora e Jorge), ma tutte le anime viventi di Spagna e altrove erano già immortalità, già continente, passato e futuro insieme" (Ortese, 1998: 115). Se trata, en primer lugar, de la España del abuelo paterno, de familia catalana, un país admirado y soñado. El hispanista Giuseppe Mazzocchi ha analizado con detalle y profundidad la presencia e importancia del hispanismo en la obra de Ortese. Además de las razones familiares a las que nos hemos referido, Mazzocchi señala otras:

> Alle radici dell'ispanità (non hispanolidad) della Ortese ritroviamo diversi elementi. Le origini catalane della famiglia della scrittrice; la forte e barocca ispanicità di Napoli, la città sempre presente nei libri della Ortese, che vi visse gli anni più importanti per la sua formazione, la città delle "cupe corti spagnole," dei "quartieri poveretti e pastorali, oppure cupamente spagnoli"; infine l'esperienza autobiografica di letture e incontri. E la funzionalità che l'elemento ispanico acquista nell'opera della scrittrice va individuata in primo luogo nelle potenzialità affettive e fantastiche che le sfumature ispaniche della lingua da un lato, e i riferimenti culturali iberici dall'altro, possono dare alla pagina, nella direzione di quell'onirico-allegorico-simbolico (i termini sono stati variamente impiegati dalla critica) in cui la scrittrice traspone la propria realtà autobiografica, affermando i diritti dell'anima individuale, e quindi della vita, sulle cose, sul mondo (Mazzocchi, 1993: 94).

En *Il porto di Toledo*, la relación con lo hispano se estrecha de manera absoluta y la primera pregunta con que la novela nos interroga sería ¿por qué sirve Toledo para decir Nápoles? Algunas conjeturas nos pueden ser útiles para responder a ese interrogante; por ejemplo, la calle principal de Napoli, "una delle vie piú care ad Anna Maria" (Clerici, 2002: 61) es precisamente Via Toledo[4].

El nombre de la calle se debe a un virrey de Nápoles, Don Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga (Alba de Tormes, 1484 – Firenze, 1553) que gobernó la ciudad después de que, en 1503, el Reino de Nápoles[5] perdiera su independencia. Durante su gobierno, la ciudad experimentó una de las remodelaciones más vistosas de las muchas llevadas a cabo a lo largo de toda su historia, remodelación que, entre otras obras, comprendió la apertura de la gran calle central—Via Toledo—, y

[3] Como ocurre con otros personajes de la novela, la protagonista tiene distintos nombres: Damasa, Dasa, Fieguera, Toledana. La técnica de la multiplicación onomástica remite a una fragmentación de la experiencia y al efecto de refracción del yo, como a través de un prisma deformante.

[4] Aunque hoy en día la calle se llame Via Roma, los napolitanos siguen usando su antiguo nombre y en el uso cotidiano dicen simplemente *andare a Toledo* 'ir a Toledo', cuando programan un paseo por sus bulliciosas aceras.

[5] El reino de Nápoles es el nombre con que es conocido el antiguo estado italiano que existió, con alterna fortuna, del siglo XIII al XIX y que comprende las actuales regiones de Abruzzo, Molise, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria y parte de Lazio.

el acondicionamiento de un barrio de la ciudad con la finalidad de dar alojamiento a las tropas españolas[6]. A él se debe

> [...] l'espansione delle mura che consente di raddoppiare la superficie urbana. Il Toledo ordina il rinnovamento secondo le nuove tecniche militari del tratto settentrionale, da porta S. Gennaro all'attuale piazza Dante, e la costruzione di una cinta che da quest'ultimo punto sale a Castel S. Elmo (Colombini, 2007: 48).

Todo este conjunto de actuaciones urbanísticas dio lugar a la creación, en la parte occidental de la antigua urbe, de la ciudad de los españoles, dentro de la ciudad principal, coronada por el palacio de los virreyes. Dentro del mismo proyecto de ordenamiento urbano se emprendió la construcción de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, que alberga el sarcófago monumental del propio Don Pedro, sepulcro no obstante vacío pues la muerte lo sorprendió en Florencia. Aquí nos encontramos con una paradoja muy cercana a la poética ortesiana: un sarcófago vacío, que no acoge el cuerpo del hombre para quién fue construido, y que sin embargo es conocido como la tumba de Don Pedro.

La trasfiguración geográfica entre las dos ciudades, acometida por Ortese, se junta con otra trasfiguración, ahora de orden histórico: en efecto, la novela transcurre bajo el Fascismo que, sin embargo, nunca es nombrado como tal; el término utilizado es en efecto *il vicereame* y Mussolini lleva el nombre de Don Pedro. En efecto, aparte de la herencia urbanística y arquitectónica que dejó a la ciudad de Nápoles, el gobierno del toledano se caracterizó sobre todo por una actitud censora y despótica; el virrey cerró las academias para evitar la propagación de novedades religiosas y políticas; trató de introducir la Inquisición e hizo sentir su pesado puño sobre los patricios, la ciudad y el pueblo.

Otro paralelismo entre *Don Pedro* y Mussolini se refiere al decreto de expulsión de los judíos de todo el territorio del Reino de Nápoles, dictado por el virrey en 1542; las tristemente célebres *leggi razziali,* 'leyes raciales', fueron adoptadas por el fascismo en 1938[7]. Si analizamos, además, otro detalle, sorprende la coincidencia entre la duración del fascismo, también conocido en Italia como *il ventennio*, y el gobierno de Don Pedro, que duró justamente veinte años, desde el 1533, hasta su muerte.

Dadas estas premisas, para estrechar la relación entre las dos ciudades Ortese utilizó la sustitución de los verdaderos nombres de las calles y de los lugares con otros imaginarios y, como se verá posteriormente, introdujo además elementos cromáticos y descriptivos que remiten a cuadros de El Greco, el pintor toledano por antonomasia.

[6] Hoy en día esta zona sigue llamándose *Quartieri spagnoli.*

[7] La legislación antisemita comprendió: la prohibición de boda entre italianos y judíos, la prohibición para los judíos de tener en las mismas dependencias a criados de raza aria, la prohibición parar todas las administraciones públicas y para las sociedades privadas, como bancos y seguros, de tener a las mismas dependencias a judíos, la prohibición de trasladarse a Italia a hebreos extranjeros, la revocación de la ciudadanía italiana concedida a hebreos extranjeros en fecha posterior a 1919, la prohibición de desarrollar la profesión de notario y periodista y fuertes limitaciones para todas las profesiones intelectuales, la prohibición de inscripción de los niños hebreos que no fueran convertidos al catolicismo y que no vivieran en zonas en que los niños hebreos fueran demasiado pocos para instituir escuelas hebreas en las escuelas públicas, la prohibición para los colegios de asumir como libros de texto obras en cuya redacción hubiera participado de algún modo un judío.

1.1. La construcción de la imagen de la ciudad a través de sus lugares

El breve repaso realizado a aspectos relevantes de la novela *Il porto de Toledo*, en particular, las intenciones de Ortese cuando emprendió su escritura, el resultado final obtenido y el hispanismo característico tanto de ese libro, como de toda la obra de la escritora, nos sitúa para abordar ahora la técnica con la que construye la relación entre Nápoles y su transfiguración, Toledo. Ese nombre corresponde en verdad a una ciudad que existe únicamente en aquel lugar donde una chica de nombre multiforme reanuda el hilo de la memoria de una escritora llamada Anna Maria Ortese. En definitiva, la Toledo de Ortese existe sólo en su novela y se nos presenta plenamente, por lo tanto, bajo el perfil de una *città analoga*[8].

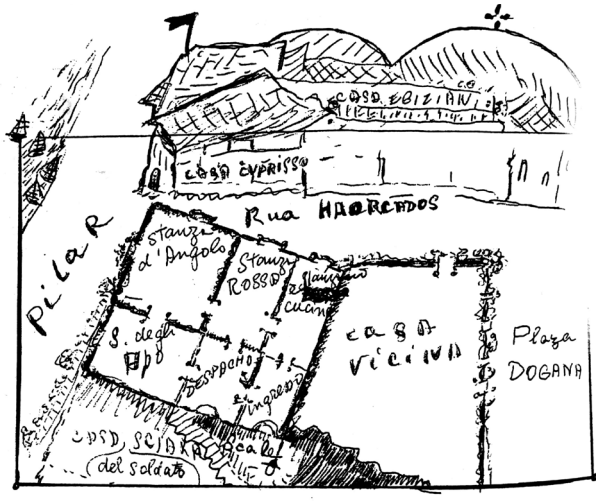


Fig. 1 — Anna Maria Ortese, Mappa di Toledo. Fuente: Clerici, 2002.

Un mapa del corazón de su personal Toledo (Fig. 1), dibujado por la propia escritora, nos devuelve, en un espacio mínimo, a algunos de los lugares significativos de la novela y una primera aproximación al procedimiento de construcción analógica llevado a cabo[9]. En la posición central de ese mapa tan particular, ubicamos la *casa dell'angolo,* el espacio doméstico situado delante del puerto entre la *vía del Pilar* y la *rua Haorcados*[10], y más allá la Plaza Dogana[11]; en la esquina superior vemos algunos barcos que nos indican la presencia del mar. Se puede apreciar en la sencillez de este dibujo, el germen de la operación de transfiguración que la escritora cumple con el lugar de su juventud.

Con la ayuda de este mapa y del análisis de la técnica de la *rinominatio*, o sea de la sustitución onomástica en la toponimia urbana, podemos reconstruir las correspondencias entre algunos de los lugares reales de la ciudad y los nombres inventados por Ortese. A veces el mecanismo que se debe descubrir se basa en la asonancia, otras en la cercanía semántica. Una breve reseña de estas correspondencias nos resultará útil para descifrar el procedimiento estilístico en el que consiste la *rinominatio.*

La *via del Pilar* es la vía del *Piliero,* calle napolitana en la que efectivamente vivió la familia Ortese hasta el bombardeo de 1942, que destruyó casi por entero el barrio del puerto y la casa familiar. La asonancia juega en este caso con un contenido netamente hispánico como es la Basílica de la Virgen del Pilar, en Zaragoza.

[8] Tomamos prestado este concepto de las reflexiones del arquitecto italiano Aldo Rossi acerca de la imagen de Venecia en las artes. Rossi tomó como referencia *Capriccio con edifici palladiani* (1756-1759), de Canaletto, una pintura en que coexisten algunos elementos imaginarios y otros reales. En el medio de la escena hay un canal, cruzado por un puente que corresponde al proyecto de Palladio para el Ponte di Rialto y que finalmente no se llevó a cabo. La presencia de las góndolas emana su poder icónico: estamos sin duda en Venecia, aunque los palacios que vemos son de otra ciudad. A la derecha, se ve la Basílica Palladiana; a la izquierda, Palazzo Chiericati; los dos son los edificios de Palladio más famosos de Vicenza.

[9] Se remite el aparato iconográfico de Clerici, 2002: imagen 12.

[10] Así en el texto, en lugar de ahorcados.

[11] Todos los lugares que se citan están en castellano en el texto italiano, frecuentemente con imprecisiones gramaticales.

El *Quiosco,* en castellano en el texto original,—la palabra italiana correspondiente sería *edicola*—resulta ser un lugar fundamental para la joven Damasa. Se encuentra en la *Plaza del Quiosco*, nombre detrás del cual se esconde la *Piazza del Municipio*. Allí acude la protagonista para comprar la *Gazeta literararia*, la revista que publicó por primera vez un escrito que la joven autora había "oscuramente inviato" (Ortese, 1998: 55). Esta Gazeta se corresponde en la realidad con la revista *L'Italia letteraria*[12], donde publicó sus primeros relatos y el lugar, el quiosco, es como una puerta de comunicación entre la soledad y el mundo; Ortese lo describe con singular intensidad y acaba por convertirlo en un paraje ciudadano de características míticas:

> Mai più da quel giorno, El Quiosco tornó quello di prima! Sempre intorno a esso, vi fu una luce ardentemente colorata, ora blu, ora bianca, ora porporina, di arcobaleno a cavallo di monti tristi; sempre guardando El Quiosco, rividi il cielo (Ortese, 1998: 55).

La *rua Compostela,* o *Vicolo Spagnolo*, es en realidad la *Via San Giacomo degli Spagnoli.* El procedimiento en este caso no funciona por asonancia sino por contenido, ya que Giacomo es en español Santiago.

El artilugio utilizado para establecer la correspondencia entre la *Chiesa del Mare Interrado* y la real iglesia napolitana de *Santa Maria di Porto Salvo* es doble: por una parte un nombre más o menos hispano pero escrito, como en otros casos, con una ortografía[13] inventada; por otra la sustitución, el vuelco entre un mar ausente y un puerto seguro.

La trasfiguración hispánica de la toponimia napolitana es casi absoluta: es el caso de Plaza Guzmano, Via Des Gracias, Vico Azar, etc. Sin embargo, algunos lugares escapan al bautismo hispanizante; tal ocurre con la *Certosa di San Martino*, que desde el Vomero, el barrio alto de Nápoles, domina la ciudad con su elegancia renacentista. Encontramos por lo tanto una diferenciación entre los dos sentidos, arriba y abajo, del vector vertical de la ciudad análoga ortesiana: aquello que se sitúa en lo alto de la ciudad, esto es, en el barrio de la gente acomodada, se describe con procedimientos que tienen la luz como elemento central, luz que se acompaña de los otros elementos naturales, el mar y el viento:

> Me ne andavo verso la città alta, o Reale, di cui cominciavo ad ammirare la bellezza dei palazzi, la Reggia (sul limitare), le nuove plaze[14], i Giardini. Tra questa città e la nostra, del porto toledano, vi era [...] un divario immenso, tale che pareva una invisibile muraglia di sole separasse le due città. E là vi era veramente, in genere, il sole, mentre qui nubi. [...] Era una Toledo di luce (Ortese, 1998: 104).

El estudio del mecanismo utilizado por Ortese para bautizar los lugares de su imaginada ciudad, suspendida entre Nápoles y Toledo, permite ver como la correspondencia entre los recuerdos irreales de Damasa, los personajes de nombre multiforme, y los lugares inventados de la ciudad, está perfectamente integrada Estamos pues ante una novela que resuelve de forma coherente las consecuencias de la alteración de la palabra, hecho que genera una consecuente alte-

[12] *L'Italia letteraria* era continuadora de *La Fiera Letteraria*, revista fundada en Milán en 1925 . Al cambio de nombre siguió el desplazamiento de Milán a Roma, ocurrido en el 1928 bajo la dirección de Curzio Malaparte. El ámbito es aquel de la reivindicación de la primacía literaria de Italia sobre las otras naciones. Fue dirigida, entre otros, por Corrado Pavolini y Massimo Bontempelli. Entre sus colaboradores los poetas Libero De Libero, Sandro Penna y Giuseppe Ungaretti, y los escritores Corrado Alvaro, Arnaldo Bocelli, Tommaso Landolfi, Anna Maria Ortese e Alfredo Panzini. Famoso fue el juicio negativo sobre la revista por parte de Antonio Gramsci.

[13] *Interrado* no es plenamente castellano, ni italiano; las palabras exactas serían *Enterrado* o *Interrato*.

[14] Una vez más, el término es un cruce entre el italiano (piazze) y el español (plazas).

ración de la realidad descrita. Los lugares, los personajes, y hasta el tiempo histórico de *Il Porto di Toledo* obedecen a estas leyes de transfiguración. La misma Ortese nos dice algo al respecto:

> Toledo non è una vera cittá, anche se immagini del vero ne emergono, né è reale la sua gente. Apa, Damasa, Aurora, gli studentucci che passano col linguaggio astratto in queste false memorie, non sono più veri delle strade, i vichi, le rue della città lunatica di cui parlo. (Ortese, 1998: 15)

Para completar el análisis realizado hasta aquí, nos ocuparemos en lo que sigue de otro mecanismo importante utilizado por la escritora: se trata del uso del color, que desempeña en sus descripciones una función fundamental para la creación de un paisaje fuertemente expresionista.

2. LA IMAGEN DE TOLEDO/NÁPOLES Y LA PINTURA DE EL GRECO

Si la obra de Anna Maria Ortese necesitó de muchos años para alcanzar su inclusión en el canon principal de la literatura italiana del siglo XX[15], la pintura de Doménico Theotokóupulos (Creta 1541 - Toledo 1614), más conocido como El Greco, pasó por vicisitudes mucho más complicadas (Ruíz Gómez, 2007). Célebre fue el rechazo de Felipe II, quien lo había llamado a la corte de Madrid, del cuadro Laocoonte, destinado en principio a adornar las paredes del Escorial.



Fig. 2 — El Greco, El entierro del Señor d'Orgaz. Fuente: Toledo Monumental. Iglesia de Santo Tomé. © Iglesia de Santo Tomé.

Prácticamente, hasta el final del siglo XIX el pintor cretense, afincado en Toledo, no fue considerado un "pintor español", y no fue hasta 1920 cuando el Museo del Prado, que reúne la más amplia colección de sus obra, le dedicó el espacio y la relevancia que los visitantes de hoy en día conocemos. La primera gran exposición sobre el pintor se celebró en el Museo de Prado en 1902; a su alrededor se formó un debate que por primera vez veía en él a un artista español, como podemos leer en las palabras de Azorín: "Hoy Theotocopuli, definitivamente admitido a la admiración, es un insigne artista, inaugurador de la serena y firme escuela castellana". En el mismo artículo reclama una sala aparte, un espacio que permita explicar la generación que le sucede, hasta "el florecer esplendido de Velázquez" (Cit. en Lopera; Álvarez, 1987: 454-60). Como consecuencia de esa renovación crítica, en 1939 se celebró en Ginebra una gran exposición sobre la pintura española que incluía a El Greco entre sus grandes nombres. Una joven Anna Maria Ortese, enviada por un diario italiano con el que colaboraba, escribió un artículo al respecto, dando especial énfasis a Theotokóupulos:

> Il reportage di Ginevra in cui la Ortese, inviata dal "Gazzettino di Venezia" nel 1939, rendeva conto della mostra di maestri spagnoli e del suo incontro con la pittura di El Greco, è eloquente di quanto ques'ultimo, piú di tanti scrittori, le abbia toccato il cuore [...] (Farnetti, 2002: 1135).

[15] Solo en sus últimos años, Ortese fue reconocida entre los principales autores del Novecento, gracias sobre todo a la reedición de toda su obra, por parte de la prestigiosa editorial Adelphi.

La historia de El Greco y de la difícil e inconstante apreciación a lo largo del tiempo es un ejemplo, entre otros muchos, de cómo el canon esté perennemente sometido a cambios. Cuando Ortese escribía *Il Porto di Toledo* ya había experimentado esas vicisitudes en la valoración de su obra, puesto que, a un temprano éxito, siguieron varios fracasos y mucha soledad. Se puede pues establecer un primer punto de contacto con el pintor cretense con fundamento en la experiencia similar de ambos artistas. Esa relación simbólica se hace visible en muchos momentos a lo largo de la novela, donde el pintor y su obra son evocados tanto de manera directa como indirecta y, sobre todo, están presentes a través de la utilización de sus técnicas cromáticas trasladas a la descripción literaria del paisaje.

Ya Monica Farnetti, en su *Guida di Toledo*, se refiere a esta relación:

> Ci sono, a mio giudizio, gli estremi per ipotizzare che la Toledo romanzesca della Ortese sia l'esito di una sottile e sofisticatissima impresa mimetica, che prevdeva (riuscendo nell'intento) di "descrivere la descrizione" di El Greco [...] (Farnetti, 2002: 1134).

En los recorridos de Damasa, a través de su Toledo, nos encontramos con un lugar que lleva el nombre del pintor: "Mentre a destra era Plaza Theotokóupulos" (Ortese, 1998: 104). Como en un panteón ideal de la pintura española, la plaza se encuentra a la derecha de una avenida dedicada a Velázquez. Con ser la presencia del nombre del pintor la referencia más directa, ésta no es, sin embargo, la única de la novela. Podemos identificar, al menos, dos referencias más sutiles y a la vez más elaboradas y, por ello, más sugestivas: la utilización de personajes de la obra del pintor en la asignación onomástica de un personaje, y, como ya se ha adelantado, de sus técnicas cromáticas en la descripción paisajística. Para referirse al personaje de *Il porto di Toledo* que se suele identificar con el escritor Massimo Bontempelli[16], Ortese utiliza los nombres de Giovanni Conra o Maestro d'Armi o Conde d'Orgaz[17], que es el nombre del personaje central del cuadro más famoso del pintor, *El entierro del señor de Orgaz*[18], conservado en la Iglesia de Santo Tomé en Toledo.

Observando el cuadro en cuestión (Fig. 2), destaca el contraste entre las vestimentas negras de los patricios de la ciudad que presencian el entierro, la oscuridad de fondo y los colores, oro y púrpura, de los paramentos religiosos. Pues bien, en *Il porto*, Damasa describe un vestido, un regalo de sus padres

[16] Los años treinta del siglo XX están marcados en Italia por la revista *900*, fundada y dirigida por Massimo Bontempelli, que teorizó el realismo mágico, un arte capaz de abstraer de lo cotidiano el dato fantástico e irreal. Entrado en contacto con la joven Ortese, será el primero en empujarla hacia la escritura como profesión. Realismo mágico o realismo fantástico, es un término que puede ser aplicado, a la literatura, a las artes visuales y a la pintura especialmente. Se remonta al principio del siglo XX, aunque hoy en día se lo asocie con el boom suramericano de los años sesenta. En literatura se distingue un filón literario en que los elementos irreales o fantásticos aparecen en un contexto de otro modo realista. En pintura, se acerca a una visión claramente atónita de lo real. El término fue por primera vez utilizado por el crítico alemán Franz Rohn para describir principalmente el realismo insólito de pintores americanos como Iván Albright, Paul Cadmus, George Tooker y otros artistas durante los años veinte; en Italia su elaboración se debe justamente a Massimo Bontempelli, mientras sus principales exponentes en pintura son Antonio Donghi, Felice Casorati y Cagnaccio da San Pietro.

[17] Una vez más nos encontramos con la técnica de la multiplicación de los nombres de los personajes, que contribuye al clima alucinatorio de la novela.

[18] El cuadro nos remite otra vez a circunstancias que abren una discrepancia entre la realidad y su representación. El caballero representado, el señor de Orgaz, no era un conde, sino un antepasado de un caballero español que luchó al lado de las filas del emperador Carlos V, durante la batalla de Túnez, y que llegó al título nobiliario. Esto ocurría cincuenta años antes de que El Greco pintara *El entierro del señor d'Orgaz*, y no del Conde, como luego se conoció popularmente. El verdadero Conde de Orgaz, el que por sus gestas hubiera tenido que dejar memoria de sí, fue de hecho olvidado, a causa de un señor del siglo XIV oscuro y caritativo, Gonzalo Ruiz de Toledo , muerto en 1323.

con motivo de una ocasión festiva y que ella se pone en concomitancia con el primer despertar de su sensualidad. En la descripción de la prenda, se acusa el contraste con el aire de duelo que hasta aquel momento había envuelto la vida de la casa familiar, como consecuencia de la muerte de un hermano.

> La parte superiore di tale abito, tutto di fine lana rossa, ardeva a metà del petto di un alto fregio d'oro; [...] in tutto questo oro e questo purpureo [...] vi era qualcosa che sembrava gridare di gioia e poiché la gioia, nel nostro mondo, non era, quell'abito sembrava adombrare una supplica [...] e gridava. Gridava come in un tempio; affinché fosse estinto il lutto e cessasse la curiosa afflizione (Ortese, 1998: 106).

El oro y el púrpura son los colores que relacionan los atavíos del joven clérigo que sujeta por los pies, con devoción, el cadáver del Conde, y el vestido de Damasa. Se trata, con toda evidencia, de un homenaje que Ortese dedica a su maestro, Massimo Bontempelli, fallecido en 1960 y evocado en el cuento mediante las referencias al cuadro.

2.2 El cielo y el paisaje de Toledo-Nápoles

El tercer núcleo de elementos que relaciona *Il porto di Toledo* al pintor cretense está presente a lo largo de toda la novela. Se trata del cielo, del paisaje y de algunas variaciones cromáticas antinaturalistas típicas del Greco, que suscitaron, con toda evidencia, un profundo interés formal en nuestra autora.

Con respecto a estos elementos, se remite a dos dibujos de Anna Maria Ortese (2002: apparato iconográfico) relacionados con la creación del espacio en la novela, para los cuales se inspira directamente en el cuadro *Vista de Toledo* de El Greco, y que hacen evidente la relación entre escritura y pintura, característica de su estilo. Se aprecia en ellos el peculiar procedimiento estilístico de Ortese—la preparación en bozzetto de algo que después se convierte en palabras—quien imagina sus paisajes fantásticos a partir de los cuadros de un pintor, para quien el paisaje tiene un valor muy peculiar. En la pintura de El Greco éste cumple un emotivo protagonismo, una visión lírica que lo coloca como descendiente de la tradición veneciana[19], en la cual dicho elemento pictórico trascendió muy pronto la mera plasmación de una orografía, de un fondo escénico.

Respecto a la descripción del paisaje, el procedimiento utilizado en *Il porto* queda muy lejos de la técnica naturalista y adquiere tal relevancia que contribuye de manera notoria a la formación de la ciudad imaginada. La variación cromática se corresponde con la variación de los acontecimientos, con los cambios emotivos de la protagonista, o con la presencia o ausencia de los demás personajes. Detengámonos sobre algunas de estas descripciones confrontándolas con algunas celebres pinturas del artista cretense.

> Sulla cittá si abbattevano temporali tremendi e notti percorse da luna, da lampi e altre cose atroci. Tutto era apparizione e visione (Ortese, 1998: 42).

> E tutto questo paesaggio solo qualche volta lo vidi azzurro, di un intenso azzurro che straziava: per lo più era cinereo, era l'inverno. Le nuvole in quel tempo, coprivano quasi eternamente la nostra cittá infelice, grandi nuovole piene di pioggia e, la notte, bianche di luna (Ortese, 1998: 24-25).

[19] Hasta los 26 años El Greco vivió en Creta donde fue un apreciado maestro de iconos en el estilo postbizantino vigente en la isla. Después residió diez años en Italia donde se transformó en un pintor tardo renacentista, primero en Venecia, asumiendo plenamente el estilo de Tiziano, después en Roma estudiando a Miguel Ángel. Es a partir de su estancia en Toledo que desarrolla el lenguaje figurativo que se suele reconocer como su estilo propio.

> Toledo mi si presentava in un suo aspetto di pallida luce rosa. Vidi che tutto aveva questo tenue colore, prima sul grigio – da un fosco grigio che era stato – poi rosa, da certi gialli e verdi smunti che avevano imperato. La Montagna—o Acklyns—divenne di un azzurro violetto, o lavico (Ortese, 1998: 87).

En *Il Porto* es constante la presencia del verde y del rosa, además del oro y del púrpura, colores que inmediatamente se asocian al manierismo en general y al El Greco en particular:

> Verso la Plaza Guzmano, sulla quale, essendo il tramonto, un bell'arcobaleno spargeva tra le nubi due o tre colori purissimi, rosa e verdino principalmente (Ortese, 1998:77)

> Erano striature verdi, rosee, con trafori sanguigni, con merlettature cineree, con impronte di fiori confuse (che davano l'idea di un violaceo), sul quale fondo insano, per non dire farneticante, si stagliavano, come fuggendo, le alte cupole di alcune chiese e le croci dei pii istituti e i colli smunti della Toledo Ovest (Ortese, 1998: 155).



Fig. 3 — El Greco, Vista y Plano de Toledo. Fuente: Ceres. Colecciones en Red. © Museo de El Greco.

Estos colores están presentes en innumerables cuadros del pintor, en los vestidos de santos y ángeles: por ejemplo, en la *Crucifixión*, donde además de la paleta de colores veneciana, con sus tonalidades ricas y saturadas, destaca el empleo de otros, estridentes y arbitrarios: amarillos, verdes chillones, rojos anaranjados y grises azulados, todos ellos muy del gusto de los pintores de la maniera.

Lejos de la pintura naturalista, los pintores manieristas buscaban una aproximación a la idea de las cosas. De la misma manera, el procedimiento estilístico de Ortese se distancia de cualquier representación fiel a lo natural, y sigue los cánones de una prosa que se dilata, abunda en adjetivos, es adornada por una sintaxis flamante y una semántica que vira hacia la invención. Por consiguiente, los colores que escoge remiten a aquella paleta y arden como en un cuadro de El Greco, anulando por lo demás cualquier identificación de su Toledo con la verdadera Nápoles y, en especial, con su azul mediterraneidad. Se trata del procedimiento estilístico fundamental de su proceso de creación de la imagen de una ciudad analógica, que pertenece a los recuerdos de la vida irreal, tal como afirma el subtítulo de la novela.

2.3. Los cuerpos y la luz



Fig. 4 — El Greco, Crucifixión. Fuente: Banco de imágenes, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado

El último elemento que pone en relación a Ortese con El Greco es la manera de describir la figura humana. Si en las primeras obras de la etapa española de El Greco se aprecia la influencia de sus maestros italianos, el estilo del pintor pronto evolucionó hacia una forma personal, caracterizada por sus figuras extraordinariamente alargadas, con iluminación propia, delgadas, fantasmales, muy expresivas, en ambientes indefinidos y de una gama de colores en búsqueda de los contrastes. El tratamiento de sus figuras es claramente manierista: en su evolución no solo fue alargando las figuras, sino que las hizo más sinuosas, buscando posturas retorcidas y complejas, la figura serpentinata. Era lo que los pintores manieristas llamaban la furia de la figura o figura *serpentinata*, en cuanto consideraban que la forma ondulante de la llama del fuego era la más apropiada para representar la belleza. En el cuadro *Laocoonte*, y en muchos otros, se puede apreciar perfectamente esta técnica.

El tratamiento que El Greco da a las figuras, con respecto a la luz, es otra de sus peculiaridades. En sus cuadros no suele brillar el sol, cada personaje parece tener dentro de sí su propia luz o la refleja a partir de una fuente que no vemos. En los últimos cuadros del pintor, la luz se hace más fuerte y brillante hasta el punto de blanquear el fondo de los colores. Este empleo de la luz concuerda con su antinaturalismo y su estilo cada vez más abstracto.

De manera similar, manierista y antinatural, Damasa, en efecto, percibe los personajes por su capacidad de reflejar la luz y por el color que, por consiguiente, sus cuerpos asumen. Las descripciones no responden nunca a un listado de características físicas tangibles, es como si una pátina mucho más evidente se sustituyera a la corporalidad. El estatus social, la educación o los vestidos, son elementos que deslumbran, y, a menudo, atemorizan. El sentimiento principal de Damasa frente a muchos personajes es en primer lugar de estupor y admiración. De ellos percibe una luz, como ocurre frente a Robin, la compañera de d'Orgaz "Era Robin, in breve, una giovane di luce, di una terra e di un lusso dal regno assai lontani. In certo senso, abbagliava" (Ortese, 1998: 94).

De la misma manera nada sabemos de la apariencia de Lemano, el hombre del que la protagonista se enamora; de los padres, Apa y Apo, o de los demás hermanos, sólo sabemos que reúnen una condición apasa, palabra inventada por la autora y que consigue por sí sola

restituir al lector el sentido de una semejanza, de una esencia común, determinada por el morfema ap- que los caracteriza. Son figuras a menudo fantasmales; visiones, como leemos en la descripción del mismo Lemano, "un finlandese fluttuante, minaccioso, orribile" (Ortese, 1998: 255), o de otro personaje, Elias Madras "il cui aspetto fisico era una gran luce di miele e sole tra le nuvole". En algunos casos las palabras parecen derivar directamente de la *prosa d'arte,* como leemos, casi al final del libro, durante el reencuentro con d'Orgaz:

> È il Maestro d'Armi, e non è aureolato, intorno al capo nero, della luce due volte luce dei sogni. È vestito sontuosamente di ferro e d'oro. Ha immense ali, di acciaio e di seta turchina. Là, su quelle oscure membrane, rigide e alte come colline, sono inserite placche di metallo, simili a quadri, e in quei quadri é miniata la vita degli Elisi (Ortese, 1998: 400).

Esta última descripción de d'Orgaz deslumbra por su cercanía con lo pictórico, ya que, más que un ser humano, parece tratarse de un retablo.

3. CONCLUSIONES

Si la escritura puede entenderse como ‹‹un modo di organizzare lo spazio›› (Bagnoli, 2009: 49), en el caso de Ortese nos encontramos también con una forma de organizar la experiencia de la realidad y de la memoria. Los lugares de su obra son evicados continuamente a través de descripciones que, al contrario de como ocurre con las descripciones realistas, mantienen un enfoque a menudo singular por su tendencia a "esaurire il linguaggio, piuttosto che a raffigurare l'eventuale referente" (Alfano, 2010: 32). Las descripciones de Ortese dilatan el espacio, su camino elige la curva antes que la vía recta. En la novela, la utilización de lo que podríamos llamar un disfraz hispánico nos restituye una ciudad que existe exclusivamente en términos literarios y cuya irrealidad funciona como contrapunto a una visión del pasado, como acto de revisión e invención de una época perdida, no rescatable según los usuales procedimientos de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

Alfano, Giancarlo (2010). *Paesaggi, mappe, tracciati.* Napoli: Liguori.
Baldacci, Luigi (2006). "Espressività della Ortese" en *Il Giannone.* N. 7/8, pp. 143-145.
Clerici, Luca (2002). *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese.* Milano: Mondadori.
Colombini, Paola, et al (2007). *Napoli e dintorni.* Milano: Touring Editore.
D'Eramo, Luce (1976): "L'Ortese a Toledo" en *Nuovi Argomenti.* N. 49, pp. 176-184.
Di Caprio, Caterin y DONADIO, Laura (eds.) (2000). *Paesaggio e memoria : giornata di studi su Anna Maria Ortese.* Napoli : Libreria Dante & Descartes.
Farnetti, Monica (1998). *Anna Maria Ortese.* Milano: Mondadori.
___ (2002): "Guida di Toledo", en Ortese, Anna Maria, *Romanzi.* Adelphi: Milano, pp.1133-51.
Fraticelli, Barbara y Martínez Garrido, Elisa (eds) (2016). *Voces y escrituras de la ciudad de Nápoles.* Napoli: Liguori.
Lopera Álvarez, José (1987). *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX.* Madrid: Fundación Universitaria Española.
___ (2006). *El Greco. Estudio y catálogo.* Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
Manetti, Beatrice (2006): "Toledo nell'abisso: nascita e metamorfosi di un romanzo labirinto", en *Il Giannone.* N. 7/8, pp. 183-199.
Mazzocchi, Giuseppe (1997): "Anna Maria Ortese e l'ispanita" en *Italian Issue.* N. 112, pp. 90-104.
Nardella, Rosa (1998). "Anna Maria Ortese: l'opera in fieri", en *Cuadernos de Filología Italiana.* N. 5, pp. 291-309.
Ortese, Anna Maria (1939). "Maestri spagnoli alla mostra di Ginevra", en *Il Gazzettino.* 22 de julio de 1939, p. 3.
___ (1998). *Il porto di Toledo.* Milano: Adelphi.
___ (2002). *Romanzi.* Adelphi: Milano
Ruiz Gómez, Leticia (2007). *El Greco.* Madrid: Ed. Museo Nacional del Prado.
Sgavicchia, Siriana (2002). "Spazio reale e testuale nel Porto di Toledo di Anna Maria Ortese", en *Avanguardia.* N. 21, pp. 89-99.

LA CIUDAD ESTRIDENTISTA

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad Castilla-La Mancha

"Una incursión a la literatura de vanguardia es, en México, una incursión en *Estridentópolis*. En tanto ciudad literaria en construcción y demolición permanente, sin ubicación precisa, no hay mapa que oriente al lector" (Pappe: 2006, 45). Vanguardia marginal, inexistente historiográficamente durante décadas tanto en estudios en su país de origen como en las relecturas internacionales, el estridentismo mejicano se ha configurado como una de las aventuras más exóticas de la modernidad latinoamericana. Su carácter marginal se ha ido abriendo paso desde los años ochenta hasta la actualidad, adecuando su legado al contexto al que pertenece y configurando una parte esencial de la historia cultural del siglo XX mejicano.

Guillermo de Torre escribía sobre los *brotes vanguardistas* del manifiesto fundacional "hoja de prosa explosiva donde se mezclan alardes futuristas, manotazos de tipo dadaísta, propuesta—al modo ultraísta de una síntesis de todos los movimientos de 1920—" (De Torre, 2001: 593). Exigua y exacta entrada que coincide con las tesis de revisión, aproximadamente entre 1921 y 1927, de las actitudes de la vanguardia europea.

El estridentismo fue el primer movimiento de vanguardia latinoamericano que tuvo la ambición de englobar la literatura, las artes plásticas y la música. Definido por Luis Cardoza como "futurismo de pobres; además un Dadá pobre está presente" (Cardoza y Aragón, 1986: 382) algo de razón contenía su afirmación. Y es que esa pobreza se extendió también a la consideración de su legado. En su vocación urbanita se revelaron las contradicciones del movimiento, ya que su centro neurálgico osciló primero en una retrasada Ciudad de México y, posteriormente, en Xalapa, capital administrativa veracruzana, donde fundamentaron la ciudad simbólica de *Estridentópolis* y se convirtieron, muy brevemente, en administradores culturales del Estado. Maples Arce reconoce su vocación metropolitana al citar en *Actual Nº1* a San Rafael y San Lázaro, "San Rafael era uno de los nuevos suburbios del oeste mientras San Lázaro, situado en el este, era un distrito de clase trabajadora" (Guerrero Monoño, 2010: 51).

Del mismo modo, el estridentismo fue un movimiento revolucionario en el campo de las artes. Como escribía su fundador "el sentimiento revolucionario tomaba formas violentas hacia el pasado que revestían actitudes iconoclastas" (Maples Arce, 1967: 12) refrendada por las manifestaciones tardías de Arqueles Vela a Roberto Bolaño en las que confesaba que "dimos sentido estético a la Revolución Mexicana".

Bolaño reivindicó el movimiento en *Los detectives salvajes* (1988). El chileno los conoció durante una serie de entrevistas para la revista Plural a finales de los años setenta convirtiéndolos en ficción literaria. Carlos Fuentes menciona a Xavier Icaza en *Los años con Laura Díaz* (1999), personaje secundario pero relevante para la trama que escoge como "símbolo de la embriagadora atmósfera de agitación política y artística que prevalecía en Xalapa durante la década de 1920" (Rashkin, 2014: 339).

La *construcción* de la ciudad estridentista se desoculta en la cronología del movimiento. En primer lugar, *Estridentópolis* se anticipa en los textos de sus poetas. A través de ellos, los pintores y afines elaboran las metrópolis actualistas. En un segundo estadio, esas imágenes sugeridas por los literatos se desplazan a la prensa periódica y, posteriormente, se materializan con mayor o menor fortuna en los nuevos edificios del gobierno de Veracruz encabezado por Heriberto Jara. Finalmente, podremos hablar de una ciudad estridentista que se materializa en las pinturas y grabados de los artistas estridentistas y afines, elaborando un inventario gráfico antes de la liquidación, pero que tendrá algunas repercusiones más allá del movimiento.

1. GRÁFICA METROPOLITANA EN LOS POEMARIOS ESTRIDENTISTAS

El estridentismo generó un imaginario urbano que se desplazó del campo textual al gráfico. Sus imágenes, relacionadas con la política de modernización del país tras el *porfiriato*, exaltaban los medios de comunicación, los espacios de la ciudad y sus transportes, un elaborado y particular desplazamiento de los modelos de la vanguardia europea al nuevo contexto cultural.

En cuanto a las técnicas utilizadas, desarrollarán especialmente la gráfica y la fotografía –en este caso, artistas afines al grupo– que, además de ser los pilares del discurso postrevolucionario, fueron expresiones artísticas que completaban los manifiestos y su literatura. Existió, como en el resto de Méjico, un renacimiento de la xilografía —denominada comúnmente madera— organizando un compendio de imágenes que conjeturaba un espacio metropolitano de referencia. La utilización de la xilografía estuvo determinada por una vuelta a lo primitivo quebrando la tradición artística imperante de herencia novohispana. Ese carácter autóctono, popular e indígena, fue una de las líneas de trabajo que configuraron las ciudades estridentistas.

Los artistas vinculados al estridentismo permanecieron a la sombra de los escritores, que fueron los grandes dinamizadores del mismo. Los poetas mantuvieron una preocupación por la estética de sus libros, para lo que requirieron a los pintores, lo que propició un "grado de cohesión y de identidad doctrinal que no es comparable con el futurismo italiano, pero que es mucho mayor del que tuvo nunca cualquier otro grupo de vanguardia en Latinoamérica o en España" (Corella, 1997: 22).

El primer diseño netamente estridentista fue la portada del libro de Maples Arce *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (1922) diseñado por Vargas y editado por Cultura en México. La cubierta remite a un enjambre de hilos mediante la angulación tipográfica y el contraste de blanco y negro y recuerda levemente a los expresionistas alemanes. Gregorio López Fuentes en su reseña –una de las escasamente elogiosas– de *El Heraldo* de México del 16 de marzo de 1923, analizaba las innovaciones del libro, que sintetizaba en los valores plásticos de la portada:

> procedimiento que requiere una constante gimnasia mental porque él no toma la imagen como cámara fotográfica, en línea directa, sino que el objetivo llega al cristal receptor, podría decirse, mediante una combinación se espejos cóncavos y convexos: cuando los espejos han modificado la imagen, marcando poderosamente los rasgos característicos, él la traslada al lienzo. Por sus temas no se puede ir en línea recta; debe desandarse la línea quebrada que él siguió sobre los cristales reflectores. (Schneider, 1970: 52)

Jean Charlot, discípulo de Rivera y descubridor de Posada (Cardoza y Aragón: 1986, 466) fue, junto a Emilio Armero, un artista renovador que pretendía crear imágenes acordes a la primitiva tecnología de los nuevos tiempos. El *Retrato psicológico de Manuel Maples Arce*, publicado en *El*

Universal Ilustrado el 24 de agosto de 1922 y en la portada de Ser de febrero y marzo de 1923, es una composición simultánea de ecos ramonianos en los que el autor aparece imbuido por los estímulos de la ciudad. Charlot fue diseñador de *Esquina* (1923) primer poemario de Germán List Arzubide, editado por Talleres Gráficos del Movimiento Estridentista. Sus ilustraciones enfatizan la desaparición del sujeto en el contexto metropolitano puesto que el escrito liga esa desaparición a la idea de revolución social. Del mismo modo, Charlot realizó la portada e ilustraciones del poemario de Marples Arce, *Vrbe. Súper poemario bolchevique en 5 cantos* (1924), editado por Andrés Botas e Hijos, donde focalizaba su atención en obreros, movimientos sindicales y movilizaciones políticas en el entorno metropolitano "con avanzado proyecto gráfico e ilustraciones cubofuturistas" (Schwartz, 2002: 187). La portada combina el apellido del autor con la esquemática fría racionalidad metropolitana que anticipa el contenido de la obra. Las cinco maderas que lo acompañan remiten a los transportes, la velocidad y los rascacielos. Maples Arce recordaba "una preciosa edición, que a pesar de la modestia de sus materiales, sigue siendo un modelo de gracia y elegancia" (Charlot: sf). Fernando Leal continuó la impronta de Charlot en la edición norteamericana publicada por T. S. Book y traducida por John Dos Passos, que había visitado Veracruz en los años veinte y había conocido bien a los estridentistas, en el que fue el primer libro de poesía mexicano publicado en EE.UU., ensalzando los movimientos obreros representados en el libro.

Pese a que el Dr. Alt no fue uno de los miembros de *facto* del grupo, fue diseñador del primer libro de Luis Kyn-Taniya, seudónimo junto a las iniciales KT, que utilizó el autor en su particular membresía estridentista. *Avión* (1923) editado por Cultura en la capital, tomaba las hélices como motivo iconográfico principal. Roberto Montenegro realizó la portada tardosimbolista de *Radio. Poema inalámbrico en cuatro mensajes* (1923) editado por la misma editorial, similar a los *stati d´animo* investigados y teorizados por Boccioni en los años diez. Los poemas de Luis Kyn-Taniya celebraban la "exaltación de la juventud, el amor por la máquina, por los nuevos medios de comunicación [...] tuvieron un candor extraordinario, más nervioso y vigoroso que los capitanes del grupo estridentista" (Bonilla, 2009: 301).

El pintor Ramón Alva de la Canal realizó *El pentagrama eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo, una variante del *Poesia pentagrammata* (1923) de Francesco Cangiullo, publicado por la editorial Germán Listz Arzubide en Puebla. Comparte con el italiano evidentes referencias estéticas, aunque en el interior sitúa un arcaico retrato del autor. Ese año diseñaría para la misma editorial *Plebe. Poemas de Rebeldía* de List Arzubide, obra alejada de los parámetros del movimiento.

Edificios vibrantes que trasladan su energía a la ciudad resumen *El viajero en el vértice* (1926) editado en Puebla por List Arzubide-Colón Gallardo, de Germán List. El pintor desarrolla una serie de maderas en las que los edificios son el eje temático. Grandes y deshumanizadas moles apiñadas entre si conforman retículas asfixiantes que alzan muros de hormigón. Juega con la simetría de los rascacielos y las chimeneas de las fábricas creando escenas de cierta intención metafísica, influencia presente en sus ilustraciones posteriores.

Emblemático, quizá la mejor y más radical de sus ediciones, fue *El movimiento estridentista* (1926) "el más formidable de los títulos [...] una historia novelada, y un prodigioso artefacto poblado de viñetas a cuál más curiosa" (Bonet: 2010, 31-32) publicado en Jalapa por ediciones Horizonte, de la que Alva de la Canal diseñó la cubierta-portada vibracionista, *El movimiento estridentista adelante*, además de realizar una serie de cuatro ilustraciones con centradas en las grandes urbes en las páginas 31, 45, 71 y 83, ilustrando los poemas Revolución y Ciudad número, así como dos maderas del Edificio del movimiento estridentista y el Café de Nadie.

RAC se ocupó de las ilustraciones de los libros del aristócrata y revolucionario Xavier Icaza Magnavoz 1926. *Discurso Mexicano* y *Panchito Chapopote* creando una serie de escenas sobre la vida política y cultural de México. El primero está ilustrado con dos maderas, el retrato del autor y una segunda ilustración con Diego Rivera en las pirámides de Tehotihuacán que reivindica el texto del escritor: "hay que hacer cosas. Hay que crear. Hay que ser mexicanos. ¡Muera París! [...] Aprendamos de los constructores de pirámides. Continuemos con su obra interrumpida. Realicemos obra mexicana. Hay que ser del país. Hay que expresar a México" (Icaza, 1926: 39-40). Los dibujos sirven para indicar la técnica y el tono de *Magnavoz* 1926, pero es justo señalar que su significación en más evidente después de su lectura" (Brushwood, 1986: 11).

Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz (1928) publicado por Cultura en la capital— la segunda edición la realizó Aloma en México en 1961 —a partir del diseño de Rafael Loera y Chávez está ilustrado con trece xilografías de estética autóctona de Ramón Alva de la Canal que corresponden a la cronología del texto. A partir del género literario del retablo-relación, Icaza traza una obra a partir de relatos cortos contra Estados Unidos y las políticas petrolíferas con respecto a México a partir del *porfiriato*. Las maderas de RAC en este caso vuelven al imaginario popular en el que la ciudad, en la mayoría de las obras, es una transposición literal de la cotidianeidad mejicana.

2. IRRADIADOR, HORIZONTE. LA CIUDAD Y LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Perdida durante años —como señalan Luis Mario Schneider y Francisco Javier Mora— *Irradiador* (1923) ha sido reencontrada recientemente en bibliotecas europeas y americanas. Se puede examinar completa en la Universidad de Hawaii, en la biblioteca de Jean Charlot; en la Fundación Gerardo Diego se puede consultar una separata de *Irradiador* (1923) impreso tricolor con propaganda de la revista "quitará el sueño a los reaccionaros y afirmará todas las inquietudes de la hora presente" y en la biblioteca del nieto de Salvador Gallardo (Morrajo Romero: 2009, 76). Subtitulada "Proyector internacional de la nueva estética" probablemente el título esté influido por el del catalán Salvat-Papasseit –*L´irradiador del port i les gavines* (1921), Taller Atenes A. G., Barcelona 1921–, que había aparecido en el directorio internacional de vanguardia de Maples Arce en *Actual nº 1*. En su breve aventura, estuvo dirigida por Maples Arce y Fermín Revueltas. Sus tres números combinaban un ecléctico sistema gráfico que incluía propuestas que arrancaban desde las tendencias europeas hasta ilustraciones neopopulares debido a la influencia política "el nacionalismo revolucionario tiene [...] el gran mérito de proceder a una revalorización de la cultura autóctona, la de los indios y la época precolombina" (Fauchereau, 2004: 24). Las xilografías de Jean Charlot, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas se combinaban con fotografías de murales de Rivera y fotografías de carácter industrial y sobre el desarrollo de las grandes ciudades de Weston y Tina Modotti que habían establecido contacto con los estridentistas en Veracruz.

La metafórica construcción de la ciudad literaria de *Estridentópolis* en Xalapa llevó aparejadas aventuras tipográficas y diseño en las que la ciudad será protagonista como referencia política, lo que se traslada a su estética. List Arzubide, que había dirigido Vincit (1921), hizo lo mismo en la capital veracruzana con la revista Ser (1922-23). Subtitulada como "Revista internacional de vanguardia" contará entre ilustradores con Gabriel Fernández Ledesma y Jean Charlot. List Arzubide, por encargó de Maples Arce, secretario del General Heriberto Jara dirigió *Horizonte* (1926-27) "Revista mensual de actividad contemporánea", con una gráfica equilibrada entre modernidad y tradición. Las cubiertas fueron realizadas por RAC con alguna esporádica incursión de Leopoldo Méndez, proponiendo una ciudad contemporánea

similar a la planteada en *Urbe*. Destacar que RAC también se ocupó de ilustrar gran parte de la misma, creando pequeñas ilustraciones independientes del texto que vuelven a tener como protagonista la ciudad y los elementos de la modernidad y el transporte que la conforman.

Entre los colaboradores de *Horizonte* se encontraban Norah Borges, Jean Charlot, Siqueiros y Rufino Tamayo así como los fotógrafos Pedro S. Casillas, Agustín Jiménez, Tina Modotti y Edward Weston. Horizonte editó suplementos musicales y los libros *El Café de Nadie* (1926) de Arqueles Vela y *Poemas interdictos* (1927) de Maples Arce que continuaron con la línea gráfica. Para el movimiento estridentista la publicación de *Horizonte* suponía tener acceso a imprentas de calidad que utilizaron para editar libros vanguardistas y ediciones de carácter eminentemente político.

Dentro de los estertores y ecos del estridentismo destacar las ediciones de *Semáforo* (1927) dirigida por T. Mario Ronzón Rivera y *El viaje redondo* (1929) de Arqueles Vela con cubierta de Osvaldo Rozas Corzo. List Arzúbide e Ignacio Millán codirigieron en 1928 *Norte Sur Este Oeste* "plataforma de un estridentismo definitivamente puesto al servicio de la revolución" (Bonet, 2010: 32) en el que aparecen imágenes de trabajos de su director artístico, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida y Tina Modotti entre otros.

3. ESTRIDENTÓPOLIS

Una de las características de las imágenes estridentistas fue su proyección hacia lo vertical, cercana a los parámetros estéticos de las grandes urbes norteamericanas. Buscaron e imaginaron el espacio simbólico de la ciudad como influjo de la modernidad defendida y exaltada por los literatos. Una imaginería estética "cuya propuesta plástica puede resumirse en el uso de la geometría como base primordial de su lenguaje formal; en la presencia de elementos iconográficos que evocan sensación de progreso y modernidad; en la idea de hacer de la vida diaria una nueva experiencia estética" (Guerrero Mondoño: 2010: 21).

Como hemos mencionado, en un primer periodo las imágenes son complementarias al texto, desplazando el universo de las palabras a la plástica. Esa idea se traslada al imaginario gráfico cuando los artistas del movimiento son capaces de deshacerse del influjo textual, configurando una obra de gran calado simbólico que tiene un paralelismo con la producción artística acontecida en Europa unos años antes.

En *Estación de radio* para *Estridentópolis s.f.* Ramón Alva de la Canal rememora las escenográficas composiciones de los futuristas Sant´Elia y Mario Chiattone. Contrariamente a la depurada técnica de los italianos, el mejicano manifiesta la potencialidad de los edificios a través de los toscos rasgos de la madera. Ambos grabados reconocen el estilo de RAC como creador de "utópicos paisajes urbanos, condicionados de un dinamismo auténtico, retratos audazmente estilizados" (Fauchereau, 1986: 414). Su obra evoluciona de la influencia futurista a la metafísica en las maderas de mediados de los veinte. Ejemplo de ello es el grabado que ilustra *¡Oh Ciudad Infantil!* de Kyn Taniya: "los edificios subían tan alto que al llegar a los últimos pisos ya todos teníamos loa ojos azules/ y había trenes de plata para ir a los baños del mar" (Kyn Taniya, 1926: 29).

En *El Café de Nadie* (1930), óleo esencial del estridentismo, Ramón Alva de la Canal rememoraba las pinturas futuristas y cubistas, imbuido de su espíritu a partir de la composición y técnica utilizada. Preside la composición Maples Arce, del que el pintor ya había realizado innumerables ilustraciones y un boceto, al estilo del Rivera cubista, titulado *Maples Arce en el Café de Nadie* (1924).

Aparecen retratados —caricaturizados casi— los miembros esenciales del grupo. La imagen es el resumen de la novela de Arqueles Vela. Una de las características del cuadro es su cinemática, "dan a imágenes como la detención del obturador del proyector de cine y la del vértice o a la orgullosa renuncia al mundo exterior de los parroquianos del café". (Corella, 1997, 27).

Como si se tratara de una ilustración-manifiesto, Gabriel Fernández Ledesma reivindicó el papel del artista que trabaja para el proletariado en *Retrato de un obrero tallista* o *El tallador* (1926), grabado independiente que posteriormente sería reproducido acompañando proclamas políticas en *Horizonte*. Fernández Ledesma no se puede considerar propiamente como un estridentista, pero sí estuvo muy cercano al movimiento por su colaboración en distintas publicaciones a partir de 1920 y porque sus ideas políticas convergían con las de los actualistas. El *grabador-obrero* estaba fascinado por la urbe y los nuevos paisajes de la modernidad, que recrea en las maderas sobre Nueva York, *New York City (*1922) incluido en la serie de 1*5 grabados en madera* editados en Madrid en 1929. La convivencia de lo metropolitano con lo tropical queda reseñada en *Saudade do Brasil* (1929) una ilustración cercana a la gráfica, o al menos que manifiesta la influencia de RAC en los libros de Xavier Icaza. *La casa redonda* (1923) es otra de las escasas pinturas del estridentismo en las que aparecen reseñados elementos icónicos de la modernidad reivindicada por los actualistas.

Tras sus estudios de pintura en Chicago, influido por el futurismo y por la abstracción, Fermín Revueltas elaboró una relevante obra en papel en la que trasladó las imágenes de la ciudad contemporánea. Estaba interesado en los postes telegráficos, los hangares, los edificios industriales y las estructuras en construcción que ya planteaba la acuarela *Andamios exteriores* (1922). Homenaje al lugar de reunión y confabulación estridentista es *El Café de Cinco Centavos* (1930), calificado como planista, al igual que la obra de Celso Lagar en España, que se constituye "a partir de un vértice central, hélice entorno a la cual se disponen los diferentes planos en un movimiento centrífugo [...] el movimiento se produce, en primer lugar, por el ritmo binario (blanco/negro) del círculo central y, en segundo, por dos efectos que se extienden el giro hacía los extremos: el movimiento circular se transmite en ondas hacía los extremos inferiores y el círculo mismo vuelve a repetirse en el superior" (Corella, 1997: 27). Revueltas realizó en 1930 algunas maderas en las que convergen el purismo y la fascinación metropolitana propia del estridentismo. Ese año realizó una serie de fotografías de Ciudad de México que focalizaban su interés en fábricas, postes de luz y estructuras de edificios en construcción. Colaborará con *Crisol. Revista de crítica* (1930-31) concebida como "órgano de prensa acreditado, para sostener y defender los ideales revolucionarios" (Zurián, 2002: 58) en cuyas portadas se vislumbran, nuevamente, las preocupaciones por las tensiones de la metrópoli contemporánea. Más allá del estridentismo, la influencia del movimiento quedó impresa en la serie de grabados que realizó para *Umbral* (1931) de René Tirado Fuentes, que se acercaban a los presupuestos estéticos ultraístas de los sudamericanos Joaquín Torres-García y Rafael Barradas.

Otras aproximaciones a la ciudad son marginales en otros artistas del grupo. Germán Cueto "el menos estridentista de los estridentistas" como lo definió Evodio Escalanate, realizó el proyecto gráfico *Estridentópolis proyectada a 50 años, para el año 1975*, probablemente alusión a la *Città Nouva* de Sant´Elia (1914), que continuaba la seriación geométrica de volúmenes y fachadas. Leopoldo Méndez interpretó la ciudad como el espacio de revolución en el que el campesinado mexicano reivindica sus derechos, aunque su obra se desplazó desde la metrópoli al revolucionario que lucha por los derechos del proletariado.

Tina Modotti y Edward Weston quedaron fascinados por la actividad de los estridentistas y publicaron en sus medios fotografías relacionadas con la sensibilidad de los actualistas mexicanos, imágenes de los nuevos paisajes metropolitanos. Mientras la obra de Weston es netamente

enunciativa, la de Modotti se volvió cada vez más reivindicativa. Comprometida políticamente, sus obras reivindican la lucha obrera como *Manifestación* (1926) publicada en *Horizonte* y el carácter metafísico de las construcciones como *Edificio con andamios* (1926) o *Estadio* (1926).

BIBLIOGRAFÍA

Alanis, Judith; Arechavala, Fernando y Ruiz Otelo, Gabriel (1983). *El estridentismo*, México: UNAM.

Albiñana, Salvador (2010). *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950,* Barcelona/ Ciudad de México: RM.

Baciu, Stefan (1995). *Estridentismo. Estridentistas,* Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura.

___ (1968). "Un estridentista silencioso rinde cuentas" *La Palabra y el Hombre,* nº 47 (II Época). 447-455.

Blanstein, Renata (2010) *Francisco Díaz de León,* México: RM.

Bolaño, Roberto (1988). *Los detectives salvajes,* Barcelona: Anagrama.

___ (1976). "Tres estridentistas en 1976" en *Plural*, México, nº 62, 49-60.

___ (1981). "Arqueles Vela" en *La palabra y el hombre*, Xalapa, nº 40, 85-89.

Bonet, Juan Manuel (1996), *El ultraísmo*, Valencia: IVAM.

___(1995). *Diccionario de las vanguardias en España* (1995), Madrid: Alianza.

Bonet Correa, Antonio (2012). *Los cafés históricos*, Madrid: Cátedra.

Bonilla, Juan (2009). *Aviones plateados. 15 poetas futuristas latinoamericanos,* Málaga: Puerta del Mar.

Brushwood, John S. (1986). "Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza" (1986), en ICAZA, Xavier, *Panchito Chapopote*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 7-16.

Corella Lacasa, Miguel (1998). *El estridentismo y las artes plásticas* (Tesis doctoral) Valencia: Universidad de Valencia.

___ (1997). "El estridentismo y las artes plásticas" en *Kalias*, Valencia nº 17-18, 19-33.

Escalanate, Evodio (2002). *Elevación y caída del estridentismo*, Mexico: Ediciones sin nombre.

Faurecheau, Serge (2004). *Germán Cueto*, Madrid: MNCARS.

Guerrero Mondoño, Rocío (2011). "Horizonte: Faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa" en *VV.AA., Horizonte, Revistas Literarias Modernas (1926-1927)*, México: Fondo de Cultura Económica, 15-25.

Guerrero Mondoño, Rocío; Flores, Tatiana y Zurián, Carla (2011). *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria,* México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Hulten, Pontus, *Futurismo & Futurismi,* Bompiani, Milán, 1988.

Icaza, Xavier (1926). *Magnavoz 1926, Xalapa*: Talleres Gráficos del Gobierno de Veracruz.

___ (1986). Panchito Chapopote, Xalapa: Universidad Veracruzana.

List Arzubide. Germán (1986), *El movimiento estridentista,* México: Secretaría de Educación Pública.

___ (1988). *La revolución literaria: El movimiento estridentista*, México: Federación Editorial Mexicana.

Maples Arce, Manuel (1967). Soberana juventud, Madrid: Plenitud.

___ (1970) *Leopoldo Méndez*, México: Fondo de Cultura Económica.

Monaham, Kenneth (1997). *Estridentismo vuelto a visitar*, Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura.

Mora, Francisco Javier (1999). *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Alicante: Universidad de Alicante.

___ (2000). "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política", *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 29, 257-276.

Morrajo Romero, Jorge (2009). "Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de la vanguardia", *Hipertexto,* nº. 10, 74-81.

Nieto Sotelo, Jesús y Lozano Álvarez, Elisa (2000). *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*, Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Ortiz Bullé, Alejandro y Barberán, Tania (1992). "El ultimo estridentista (una entrevista con el escritor)", *Tema y variaciones* nº 26, 304-32.

Pappe, Silvia (2006). *Estridentópolis: urbanización y montaje,* México, UAM.

Rashkin, Elissa (2009). *The Stridentist Movement in Mexico. The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s,* Plymouth: Lexinton.

___ (2014). *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia,* México: FCE.

Schneider, Luis Mario (2007). *El estridentismo. México 1921-1927,* México: UNAM.

___ (1970). *El estridentismo. Una literatura de estrategia*, México: Instituto de Bellas Artes.
Sánchez Prado, Ignacio M. (2009). *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1956),* West Lafayette: Purdue University.
Schwartz, jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos,* México: FCE.
Vv.Aa. (2009). *Futurismo y cuenta nueva,* Málaga: Instituto Municipal del Libro.
Zurián, Carla (2002). *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios*, México: RM/INBA.

EVOCACIÓN, RECUERDO Y OLVIDO. LA IMAGEN DE ANDALUCÍA EN LAS PRIMERAS CAMPAÑAS TURÍSTICAS DEL SIGLO XX

Luis Méndez Rodríguez
Universidad de Sevilla

1. ANDALUCÍA Y EL DESARROLLO DEL TURISMO

A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, el turismo se fue consolidando como una nueva moda social. Dejaba atrás la presencia constante de viajeros que desde el siglo XVIII habían recorrido sus principales ciudades y paisajes, dando a conocer un conjunto de monumentos y tipos populares por Europa (Plaza, 1998 y 2008). La llegada del nuevo siglo hizo que el turista, y por extensión el turismo, se divulgase como algo más o menos habitual en la prensa y fue decisivo para la configuración de un nuevo concepto del ocio, asociado con el confort y el placer (Méndez, 2008). Aunque de corta duración y con un carácter excepcional, se editó en 1905 la primera revista mensual que se definía de carácter turístico: *Le Touriste,* reflejando el amplio eco que el turismo empezaba a tener. Tanto *La Ilustración Española y Americana* como la revista de costumbres y viajes *Por Esos Mundos* traían al espectador los monumentos y paisajes de partes recónditas del globo. A éstas habría que sumar las revistas gráficas de los años veinte que se convirtieron en amplios difusores del turismo para la burguesía, que encontraba en ella artículos, fotografías y publicidad de los viajes turísticos. Las más destacadas y las de mayor tirada fueron *Mundo Gráfico, La Esfera, Nuevo Mundo* o el semanario *Blanco y Negro*. En este sentido, incluso fue habitual encontrar productos comerciales que ofrecían en sus envoltorios, una imagen comercial muy elaborada, basada en los tipos populares de alguna región. Esta costumbre estuvo muy extendida y no faltaron en países europeos marcas registradas que incorporaron escenas de España para la venta de sus productos. Entre los muchos ejemplos que podemos señalar hemos seleccionado los recipientes de carne concentrada italiana de la marca Liebig que ofrecían distintas etiquetas de paisajes y monumentos de España. La torre de las lágrimas de Granada, una escena costumbrista de un barbero en un rincón de Málaga, la despedida de unos jinetes de una dama en Córdoba, un baile en una venta de Sanlúcar y un romance en Sevilla con la Giralda al fondo, conformaban las estampas de España para el público italiano[1].

No obstante, los beneficios económicos que el turismo extranjero originaba en cada uno de los países fue decisivo para empezar a regular los primeros pasos de un negocio local que terminó por convertirse en una industria nacional. En 1905 se creaba en el seno del Ministerio de Fomento una Comisión Nacional para el Fomento de las Excursiones Artísticas y de Recreo del Público Extranjero con el objetivo de impulsar los viajes artísticos entre los extranjeros. Conscientes de la necesidad de obtener divisas extranjeras se organizó esta pionera administración que pretendía atraer el máximo número de visitantes. Para el turista foráneo, la imagen del país radicaba fundamentalmente en la visión de sus «monumentos artísticos y la riqueza de recuerdos históricos», sobre todo, de aquellos andaluces que configuraban el panorama de lo español. De este modo, uno de sus principales objetivos fue «la formación y divulgación en el extranjero de itinerarios de viaje para visitar lo más fácil y provechosamente

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación "Identidad y construcción cultural de Andalucía: arte y turismo (1839-1939) (HAR2016-79758-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

posible los principales monumentos artísticos nacionales, paisajes, etc.» y la publicación de «datos históricos, descripciones de nuestros monumentos y cuando se considere útil para la mejor apreciación de las bellezas artísticas y naturales, para el conocimiento de nuestra historia y para despertar la curiosidad de los extranjeros» (Esteve, 2000: 18).

Desde entonces, era necesario configurar unos códigos visuales que permitiesen al visitante no sólo identificar al país o a la región, sino que le fuese lo suficientemente sugestivo como para viajar hasta este territorio. Paisajes, monumentos, tipos populares, hoteles, infraestructuras turísticas, transportes... serán los protagonistas del reclamo a través de una publicidad turística que está dando sus primeros pasos. Términos como «recreo», «tradición» y «progreso», comenzarán a asociarse al turismo. A pesar de que otros países, como Italia y Suiza, tenían un mayor atractivo para el turista, sus organismos turísticos no fueron creados hasta algunos años más tarde. Así, Francia no creó la Oficina Nacional de Turismo hasta 1910, Italia siguió en 1919 y Alemania no comenzó a coordinar la promoción del turismo hasta 1920 (Latiesa, 2000: 337). España había sido pionera en esta labor, al ser consciente de la importancia que el turismo tenía para su economía, siendo necesario la organización del mismo a través del fomento de su imagen en el extranjero, basada especialmente en su topografía y clima, así como en sus monumentos artísticos y recuerdos históricos.

1.1. La Comisaría Regia de Turismo

Sin embargo, habrá que esperar a 1911 para la creación del primer organismo estatal como fue la Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística. Fue en este momento cuando se decidió impulsar más decididamente el desarrollo del turismo de contenido artístico, sobre todo dando curso a un fenómeno que ya estaba en marcha desde la segunda mitad del XIX, pero que con la entrada de la nueva centuria vivirá un cambio cuantitativo y cualitativo. La creación de este organismo que atendiese todo aquel quehacer turístico que de manera embrionaria iba apareciendo, e irradiaría al extranjero con una extensa propaganda para dirigir hacia nuestras viejas y modernas capitales, aquellas caravanas que la Agencia Cook, apoyada en el *baedeker*, llevaba por Italia y Suiza. Por este motivo se procura el fomento del turismo y la divulgación de la cultura artística popular.

Una de las principales finalidades de este instituto era la divulgación del patrimonio. De este modo, se tomaron las primeras medidas para adecentar los recursos histórico-artísticos, «dándoles el adecuado marco dentro de las exigencias de la vida moderna. Un poco desamparados de la tutela oficial estuvieron estos tesoros hasta el día (...). No podía por otra parte estar ausente del ánimo del legislador el interés de todo español, de que las bellezas naturales de paisaje, de clima, fueran asequibles al extranjero que visita nuestra patria, y a su efecto quiere procurar por todos los medios a su alcance que la contemplación de estas bellezas naturales de nuestro suelo sean todo lo holgada y cómoda posible para el forastero» (Traver, 1965: 113). Pero la imagen oficial que se comercializa del patrimonio es la misma que el romanticismo había creado casi cien años antes, «la España artística, monumental y pintoresca», que desde entonces constituirá la base principal del atractivo turístico del país. Al frente de la Comisaría se encontraba el Marqués de la Vega-Inclán, cuya labor asombra por lo variada e intensa, dentro de un ambiente, poco propicio, si no hostil. Su relación con Andalucía fue estrecha, pues además de sus viajes, tuvo casa en Sevilla, en el callejón del agua desde 1898. Para instalar la Comisaría, el marqués arrienda el piso principal de un viejo caserón en la calle del Sacramento, en el Madrid de los Austrias. En él inicia seguidamente la formación de un Museo del Turismo. La Comisaría abrió también una serie de delegaciones en las diferentes provincias, que con el tiempo asumieron el papel de información turística,

proporcionando al visitante los horarios y los precios de los monumentos. En Granada, la Casa de los Tiros cumplía dicho cometido. Por el impulso de Antonio Gallego y Burín, subdelegado de Turismo, se creó además una biblioteca y un museo de turismo, además de la oficina de turismo. Se trataba de una biblioteca dedicada a los estudiosos, donde se recogían un volumen copioso de libros de viajes, junto a revistas artísticas y de turismo. El museo recorría en sus distintas salas la historia de Granada desde sus orígenes (Latiesa, 2000: 331).

La Comisaría se inició, a pesar del escaso presupuesto, con la compra de la fachada del palacio de los Duques de Arcos con la idea de trasladarla a los nuevos jardines que en el Alcázar sevillano se proyectaban hacer; mientras que en Sierra Nevada interesaba facilitar el acceso a los altos picos y construir refugios. La restauración de monumentos atraía también la atención del Comisario y por fin los hospedajes y medios de comunicación merecían que se fomentasen y mejorasen. En 1913 comenzaron los preparativos para una Exposición Internacional de Turismo en Londres, que por motivos presupuestarios quedó reducida a una muestra hispano-inglesa solamente. España exhibiría la industria artística, la artesanía, se contemplarían dioramas y se darían a conocer los nuevos medios de locomoción y los albergues. Apenas inaugurada la exposición, estalló la 1ª Guerra Mundial transformando Europa en un inmenso campo de batalla. Fue preciso cerrar el evento, sin obtener del mismo ningún beneficio, agravando la difícil situación presupuestaria de la Comisaría, máxime cuando había perdido a su máximo valedor, el antiguo presidente José Canalejas. Sin presupuesto, sin medios, tanto en consignación como en personal, y sin ayuda ministerial, fue poco lo que se pudo hacer para relanzar el turismo.

El tesón del marqués fue decisivo en la modernización de los conceptos de intervención sobre el patrimonio arquitectónico, rechazando las excesivas invenciones que en monumentos como la Alhambra habían desvirtuado su imagen. Defensor de posturas conservadoras, defendía la necesidad de limitar el papel del restaurador, así como primar el respeto de todas las partes constitutivas del monumento, prefiriéndose actuaciones de mera consolidación o reparación, frente al rediseño total seguido por la escuela restauradora. Sus teorías sobre la materia pasaban por «limpiar de añadidos lo existente y sostenerlo procurando no chocar. Nada de piezas nuevas ni tallas, aunque se tenga el modelo de cómo deben ser, sencillez en todo, simplicidad» (Traver, 1965: 117). Gracias a su decisivo papel, la Comisión inició una campaña para la creación de un programa de restauraciones de monumentos, la fundación de nuevos museos y archivos, así como el patrocinio de exposiciones. En 1913 fue nombrado Vicente Traver, arquitecto de la Comisaría, para acometer las obras que se iban a realizar en Sevilla, Granada y Valladolid. Ese mismo año se dirigió desde Madrid a Sevilla para acometer las obras de urbanización, las Hospederías y los jardines nuevos del Alcázar que el marqués estaba realizando en el Barrio de Santa Cruz. A estos jardines pensaba llevar la puerta del palacio de los Duques de Arcos, existente en Marchena, operación que fue encargada al propio arquitecto. Ese mismo año también se barajó la posibilidad de construir un albergue en Sierra Nevada.

Fernández Almagro escribía en 1915 sobre el tratamiento monumental que estaba recibiendo la Alhambra, que denota la atención que los círculos culturales tenían sobre el criterio que debía seguirse para la adaptación turística de los monumentos, enfrentando a quienes defendían una labor de restauración frente a los que se inclinaban por la conservación. En este sentido, expone que «la Alhambra no es hoy lo que fue, ni el fin a que se destina es el mismo de entonces. La fortaleza se hizo jardín, el palacio reliquia, reliquia de leyenda, de evocaciones. Las columnas y los arcos que, un día, no tuvieron más belleza que su esbeltez, poseen hoy la de la morena pátina que las cubre y que nos habla, con el lenguaje del misterio, de seres y cosas que fueron. Embellecidas todas por el resplandor de luna de los recuerdos

(...) La ciudad antigua dejó de ser plaza fuerte (...) y sobre los adarves de una de las murallas que aprisionan el recinto alhambrino, florecieron unos bellos jardines famosos en el mundo entero, porque desde sus miradores, aspirando el perfume de las rosas al atardecer, muchas generaciones de hombres de todos los países, contemplaron el maravilloso e incomparable espectáculo de las puestas de sol sobre el paisaje granadino» (Viñes, 2007: 72). En 1915 se publicaba asimismo la revista *Granada*, revista mensual ilustrada para el fomento del turismo, que aunque sólo llegó a publicar seis números, tenía como propósito crear un producto para los visitantes de cierto nivel cultural, aspirando a ser «no una Andalucía de pandereta, pero tampoco una Andalucía cerebral en exceso» (Piñar, 2006: 20).

La promoción turística desde el último tercio del XIX recayó en la iniciativa privada y el esfuerzo de los particulares. Los viajeros contaban con las lujosas ediciones de viaje para una clientela de élite, las guías internacionales promovidas por la editorial Baedeker o la agencia de viajes Cook, así como con los textos locales de eruditos que describían las riquezas histórico-artísticas de la tierra, y que constituían un conjunto de guías locales, como las que hizo Gómez Moreno y Valladar en Granada, o Luis Montoto en Sevilla, con sucesivas ediciones a lo largo del siglo XX. A estas publicaciones que cuentan con un texto cada vez menos erudito y más generoso en informaciones prácticas, planos, gráficos, grabados y fotografías, se sumó la nueva literatura turística con ediciones promovidas desde el propio destino turístico, de muy variado signo y calidad. A los textos sobre los distintos monumentos españoles editados por la Comisaría Regia de Turismo, cabe añadir también la distribución de los primeros folletos turísticos con un contenido claramente divulgativo y publicado en otros idiomas, con imágenes, como ha estudiado Piñar (2006: 20-25), tomadas de la casa Laurent cincuenta años antes. En la década de 1920 se publicaron por ejemplo folletos ilustrados como *The Alhambra to day o Die Alhambra in ihrem heutigen Zustande.*

Muchos de los logros en el ámbito del turismo cultural de los primeros organismos turísticos se centraron en las primeras acciones sobre un casco histórico, como fue el caso del Barrio de Santa Cruz en Sevilla entre 1912 y 1920, o los primeros debates en torno a la presión del turismo sobre los monumentos, caso de la Alhambra. En este sentido, la Comisaría promovió la conservación y exhibición adecuada del patrimonio histórico-artístico. Su labor se centró en la recuperación física del patrimonio y en su difusión en múltiples ámbitos. Hasta la proclamación de la República fueron escasas las obras emprendidas. También se actuó en el Barrio de Santa Cruz y en la formación de los nuevos jardines del Alcázar, evitando el proyecto del Ayuntamiento de abrir una gran vía que atravesando dicho barrio comunicase la plaza de la Virgen de los Reyes con la avenida. Las callejas del barrio se pavimentaron con ladrillo a sardinel colocando el alumbrado discretamente y llenando de enredaderas el viejo lienzo de muralla. La Casa del Marqués en el callejón del Agua, nº 10, se unió a otras dos, Pimienta, 7 y 9, y juntas formaron la parte principal de las Hospederías de Santa Cruz, que se proyectaron como atrayente hospedaje en el barrio (Méndez, 2014: 477-502).

Por su parte, Alfonso XIII cedió parte de su huerta para que en ella se hiciesen los jardines de Murillo. Patrimonio adquirió también unas casas que montaban sobre la calle del Muro del Agua, con ventanas sobre la huerta. El resto de ésta se transformó en jardines que fueran continuación en línea, proporción y decoración de los históricamente famosos del Alcázar. La intervención del marqués, junto con el arquitecto del Real Patrimonio, José Gómez Millán, y el del Ayuntamiento, Juan Talavera, agilizó la tara de mover tierras, levantar muros, estanques, fuentes y juegos de agua, labor en la que destacó el «cañero» del Alcázar, Antonio Domínguez Torija. Se plantaron los árboles tradicionales entre los naranjos ya existentes, bojes y arrayanes, se trajeron de Elche palmeras y como paso a los nuevos jardines se colocó la puerta de

Marchena, procedente del antiguo palacio de los duques de Arcos y Osuna. Amparada en su masa y altura por el viejo torreón de la muralla, destaca y luce, al final del paseo, recordando los ecos de un palacio devastado. Completó el marqués el encaje de la puerta, con cierto gusto escenográfico, con un estanque con un león, donde se refleja su arquitectura. El proyecto contó con el apoyo de Alfonso XIII, quien visitó la transformación. En una de las fotografías que se dieron a conocer del viaje, el monarca aparece fotografiado como un turista más durante su visita a las Hospederías, sentado en una silla en la galería alta de las mismas, desde la que se contemplaba el caserío de la antigua judería. Con esta presencia se realzaba la labor política de dicho instituto turístico, a la vez que se destacaba el placer de la visión de una zona que se abre para y por el turismo. En esa actuación se primaba el placer visual y sensorial, como una práctica extendida en la ciudad, pues desde las guías de la ciudad se invita al espectador con sus fotografías a mirar desde las terrazas la catedral hispalense (Reyero, 2008: 130).

En pocos años, el Barrio de Santa Cruz se convirtió en uno de los elementos más singulares para el visitante. Su peculiar reforma permitió que junto a la Catedral y Alcázar, conformase la «ciudad turística» de Sevilla. De este modo, sus calles y plazas se divulgaron en imágenes de distinta fortuna, desde acuarelas, pinturas, fotografías hasta convertirse en el plató de películas rodadas en la primera mitad del siglo XX. Respecto a las primeras, podemos señalar la pintura de Gustavo Bacarisas que representa el Callejón de la Judería, donde destaca su esplendor decorativo en una imagen nocturna, con un colorido próximo a los fauves, junto con un lirismo y melancolía, conformando una imagen sugestiva del nuevo paisaje urbano de Sevilla (Méndez, 2008: 88-99).

Por otra parte, la Comisaría procuró además la comodidad de los alojamientos, la seguridad y la rapidez de las comunicaciones y el acceso a las bellezas naturales y artísticas. Digna de mención, en este mismo sentido, fue la creación de la empresa estatal Paradores como precursora de la utilización del patrimonio histórico-artístico para la promoción del turismo cultural y como forma de atraer al turismo extranjero. Uno de los intentos frustrados de la Comisaría Regia de Turismo fue un ambicioso plan para convertir el eje Algeciras-Sevilla-Cádiz en un gran centro de turismo internacional que fuese el puerto de entrada de los grandes transatlánticos americanos y también la puerta hacia África y sus estaciones turísticas de invierno. Aunque esto no se consiguió la cercanía a Gibraltar, con su tradicional puerto de entrada a la península, y el estímulo oficial al de Algeciras hicieron que muchos viajeros, sobre todo norteamericanos llegasen en las dos primeras décadas del siglo XX a estos dos lugares, que se convirtieron en el umbral del viaje por España. En este sentido, podemos citar por ejemplo a la norteamericana Maud Howe, quien desembarcó en la Península en Gibraltar, y visitó como primeras localidades Algeciras y Ronda, como recoge en su libro Sun and Shadow in Spain, publicado en Boston en 1908 (Howe, 1908). Unos años más tarde, será J. B. Trend quien inicie su viaje por España durante 1927 haciendo su primera escala en el puerto de Algeciras (Méndez, Plaza, Zoido, 2010).

Durante la Comisaría Regia de Turismo y la Cultura Artística se atendió especialmente la divulgación del patrimonio. De este modo, se tomaron las primeras medidas para adecentar los recursos histórico-artísticos, «dándoles el adecuado marco dentro de las exigencias de la vida moderna. Un poco desamparados de la tutela oficial estuvieron estos tesoros hasta el día (...).

No podía por otra parte estar ausente del ánimo del legislador el interés de todo español, de que las bellezas naturales de paisaje, de clima, fueran asequibles al extranjero que visita nuestra patria, y a su efecto quiere procurar por todos los medios a su alcance que la contemplación de estas bellezas naturales de nuestro suelo sean todo lo holgada y cómoda posible para el

forastero» (Esteve, 2000). Pero la imagen oficial que se comercializa del patrimonio es la misma que el romanticismo había creado casi cien años antes, «la España artística, monumental y pintoresca», que desde entonces constituirá la base principal del atractivo turístico del país.

En los años veinte tiene lugar en España una intensa actividad editorial para el desarrollo del turismo. Junto con la publicación de varios catálogos de museos, se inició una colección para la difusión del patrimonio. Uno de los primeros objetivos de esta institución fue ofrecer al turista una información rigurosa sobre los monumentos. Con este propósito, la Comisaría Regia de Turismo decidió fundar una colección de libros, titulada el «Arte en España». Los volúmenes dedicados a la Catedral de Sevilla, el Museo de Bellas Artes, la Catedral de Córdoba o la Alhambra ponen de manifiesto el esfuerzo que hizo el país, con un concepto muy innovador y moderno, para difundir los conocimientos del arte entre los visitantes. Las ediciones incluían un breve texto en castellano, francés e inglés, junto con abundantes reproducciones fotográficas. La comisión encargó su redacción a los principales investigadores del momento. Estas ediciones de bolsillo pretendían «propagar el conocimiento de los tesoros artísticos», y por ello, se hicieron ediciones de bajo coste para que llegase a todas la manos. De los primeros treinta y cuatro tomos, ocho libros se dedicaron a Andalucía. Granada, Sevilla, la Alhambra, los Museo de Bellas Artes de la capital hispalense y gaditana, junto con los Alcázares y Catedral de Sevilla se incorporaron a esta «vulgarización» de contenidos.

Otro de los objetivos de la Comisaría consistía en la conservación y exhibición adecuada del patrimonio artístico, monumental y pintoresco. En este sentido, su labor se centró en la recuperación física del patrimonio y en su difusión en múltiples ámbitos. Hasta la proclamación de la República fueron escasas las obras emprendidas conforme a este criterio. Por otra parte, se procuró además la comodidad de los alojamientos, la seguridad y la rapidez de las comunicaciones y el acceso a las bellezas naturales y artísticas. Digna de mención, en este mismo sentido, fue la creación de la empresa estatal Paradores como precursora de la utilización del patrimonio histórico-artístico para la promoción del turismo cultural y como forma de atraer al turismo extranjero.

A todo esto, hemos de añadir la preocupación existente por fomentar las relaciones internacionales en materia artística. Desde entonces, los posteriores organismos prestaron mayor atención a la organización del turismo, considerado ya en las primeras décadas del siglo XX como fuente de riqueza y prestigio nacionales. La propaganda de Andalucía en el extranjero recayó de nuevo en las imágenes que se habían creado desde el siglo XIX, basadas en una visión muy positiva y fácilmente reconocible por el público europeo. Fue por tanto pionera la labor de las administraciones para entender el uso social del patrimonio, así como la necesidad a través del conocimiento derivado de su visita para sensibilizar a las generaciones del futuro. Un legado que está en la actualidad más presente que nunca.

1.2. Patronato Nacional de Turismo

La primera administración realmente turística fue el Patronato Nacional de Turismo, pues constituyó el primer intento serio de gestión turística más allá del personalismo del marqués de la Vega-Inclán en la Comisaría. Su creación fue el 25 de abril de 1928 con la intención de dotar a la administración de un organismo turístico competente, a instancias del conde Güell, quien parece convenció a Primo de Rivera de su creación ante el alarmante estado del turismo en España de cara a las exposiciones internacionales de Barcelona y Sevilla de 1929. El Patronato vino a insistir en los factores que se habían desestimado en la etapa anterior, como fueron las infraestructuras y la vertebración de un negocio que estaba alcanzando cifras muy importantes para la economía.

La principal labor del Patronato fue la profesionalización de un sector que desde el siglo XIX, como hemos visto, dependía de la iniciativa privada y de la improvisación. Su estructura imitaba el organigrama de otras instituciones turísticas europeas, concretamente del italiano *Ente Nazionale per la Industria Turistica*. Como la Comisaría, dependía del Consejo de Ministros, aunque se dotó de una estructura administrativa mucho más eficiente y compleja. Esta administración incluía todos los vértices del negocio turístico a través de trece consejeros que se encargaban respectivamente de los transportes, navegación aérea, industria hotelera, firmes, automovilismo, historia y arte, o colonias.

El nuevo organismo estuvo estructurado sobre un Comité Ejecutivo y otro Directivo compuesto por diez miembros: un presidente, tres vicepresidentes (de las delegaciones de Arte, Propaganda y Viajes), cinco subdelegados regionales y un secretario general. Para estos cargos se eligió a Alberto de Borbón que pronto fue sustituido por el conde Güell, el marqués de Hoyos (delegación de Arte), Manuel Falcó, marqués de Pons (delegación de Propaganda) y Joaquín Santos Suárez (delegación de Viajes), respectivamente. Los cuatro primeros eran nombrados por Real Decreto, los otros por Real Orden del Consejo de Ministros. Estas tres delegaciones principales fueron por tanto Arte, Propaganda y Viajes. A su vez, se dividió el país en seis grupos regionales con un delegado regional al frente de cada región, quedando englobada Andalucía, Canarias y el Marruecos español, con sede en Sevilla, a cuyo frente se encontraba Luis Bolín, quien fue máximo responsable del turismo en la década de los cuarenta.

Los esfuerzos se concentraron en casi todos los sectores turísticos, aunque se puso el acento en la promoción y el fomento del turismo, más que en posibles limitaciones o sanciones a malas actuaciones. No obstante, se dio un paso muy importante, pues el Estado comenzó a organizar y gestionar los asuntos turísticos, ya que se atendió casi por igual a la propaganda, a los hoteles, a la formación de profesionales, la elaboración de estadísticas, la cuestión editorial, la creación de centros oficiales de información turística y la elaboración de un catálogo artístico y monumental.

La actuación del Patronato fue, en muchos casos, modélica y de una gran modernidad. Como ha estudiado Moreno Garrido, el Patronato puso las bases teóricas y administrativas del desarrollo futuro del turismo que se convirtió en un movimiento de masas, diversificando la oferta turística en un turismo natural, cultural, deportivo, etnológico e incluso gastronómico, junto con la labor de coordinación e integrando a los actores privados. De esta manera, amplió el concepto de cultura, integrando gastronomía, folklore o artesanías, como objeto preferente de turismo, atendiendo a la oferta deportiva (deportes de nieve, golf, pesca, regatas), sugiriendo itinerarios turísticos, como los jardines de España, castillos, itinerarios literarios, y adelantándose finalmente a la importancia de vincular territorio y turismo (Moreno, 2007: 117-120).

Su primer cometido fue resolver el problema de los alojamientos, puesto que su carencia era un grave inconveniente para el desarrollo turístico, sobre todo dada la cercanía de las exposiciones internacionales a celebrar en 1929. Por lo tanto, el Patronato actuó en dos vías: comprometiendo al Estado en la construcción hotelera y desarrollando una política de control hotelera. Muy pronto, el Patronato redactó una serie de estudios y proyectos directores sobre las categorías y construcción de hoteles, con la que pretendía fomentar un modelo de hostelería de futuro basado en lo económico, sencillo y funcional. Respecto a los estudios se elaboraron una serie de proyectos para clasificar por categorías a los edificios destinados a alojamiento de viajeros, así como las características que debían reunir los hoteles. En efecto, el interés del Estado por desarrollar una política constructiva en materia de alojamientos se plasmó en la

redacción de estudios sobre la creación de hoteles necesarios para favorecer las demandas del turismo en las diferentes regiones, así como las normas a seguir para la construcción de hoteles. En esto continuó con la línea de protagonismo del Estado que había anunciado la Comisaría Regia y, de hecho, se construyeron nuevos Paradores, como el de Úbeda, junto con Hosterías, como la de La Rábida, un albergue de montaña y doce de carretera.

Como ha indicado Moreno, fue novedosa la política de control y sanción de estos establecimientos, pues se implantó el Libro de Reclamaciones, se legislaron precios y se crearon distintivos para aquellos hoteles recomendados por el Estado por su calidad. Para ello se creó las siguientes categorías por número de habitaciones e importancia de servicios: grandes, medios y pequeños hoteles, que venían además a llenar el vacío de alojamientos para la clase media. Asimismo, también se estimuló en parte a través de créditos la construcción de nuevos hoteles. El erudito británico Allison Peers advertía a sus lectores de habla inglesa que los precios de los hoteles en Semana Santa en Sevilla y Málaga, Feria en Sevilla y Corpus en Granada eran «exactamente el doble». Así, en Sevilla los hoteles son invadidos por los turistas (Méndez, Plaza, Zoido. 2010). Una segunda línea de actuación fue el servicio de publicaciones y propaganda. El Patronato tuvo la primera línea editorial del Estado para la promoción turística, que incluyó la serie Propaganda de bellezas monumentales y pintorescas, Guías, Publicaciones mixtas, entre otros. Ésta se completó con el montaje de exposiciones, inversión de propaganda en prensa, invitaciones oficiales de periodistas extranjeros a España y realización de películas. El Patronato seleccionó a los principales fotógrafos de cada región en ese momento para realizar un repertorio fotográfico amplio, labor que continuó posteriormente con la Dirección General de Turismo. Estas fotografías se utilizaron como imagen de España en libros y carteles a lo largo de toda la geografía española y de todos los certámenes turísticos que se empezaban a realizar en la segunda mitad del siglo XX. Estas fotografías de turismo de España recogen tanto monumentos como personas haciendo especial hincapié en las labores del campo y del mar que iban siendo sustituidas por procesos industriales más modernos. Son una imagen de oficios ya desaparecidos y de monumentos que se mantienen o, a su vez, han desaparecido o incluso han sufrido cambios en su estructura. El formato habitual de estas fotografías de la Dirección General de Turismo es de 18x24 cm o 20x26 cm. Normalmente van grapadas a una cartulina donde se indica el lugar, la fecha y el fotógrafo que la realizo, a veces incluyen incluso algún tipo de comentario con datos escritos a mano referentes al lugar pero, sin embargo, faltan con cierta frecuencia los datos del fotógrafo. Para la Dirección General de Turismo trabajaron el fotógrafo Mateo en Málaga, Arranz con fotografías de Granada, Lladó con fotografías de Ceuta y Marruecos, o Verdugo con fotografías de Andalucía (Vejer de la Frontera).

Pero quizás lo más llamativo de esta propaganda fue la creación de carteles turísticos de una gran calidad, tanto en sus innovadores diseños como en los artistas que los realizaron. También fueron novedosos los motivos seleccionados para su promoción, pues incluían desde las estaciones de invierno y verano, hasta los conjuntos monumentales, los primeros paradores y vistas típicas de cada localidad. Se realizaron en gran tamaño, bajo el eslogan genérico de «Visite España», en cuatro idiomas. El romance de Oriente con las comodidades de Occidente es el título de uno de los carteles turísticos de la época. Con el advenimiento de las primeras instituciones turísticas nacionales se desarrolló una interesante promoción turística enfocada tanto al turismo nacional como al europeo. En esta etapa se hicieron destacados carteles dedicados a la promoción del turismo en Andalucía. Cada provincia contó con su ilustración siendo realizados por destacados pintores como Casenave, Joaquín y Rafael Díaz Jara, Hohenleiter, Hermenegildo Lanz, Juan Miguel Sánchez, Tejada y Ricardo Verdugo Landi.

Dicho patronato también editó en blanco y negro, en 1928, carteles y folletos turísticos de las principales ciudades andaluzas con más reclamo, como Almería, Baeza, Cádiz, Córdoba, Granada, Jaén, Jerez de la Frontera, Málaga o Sevilla. Los eslóganes que subyacen a los carteles responden a la construcción de Andalucía como un espacio exótico entre Europa y África. La idea de un «Oriente domesticado», que se repite en las imágenes y descripciones de artistas y viajeros, se mantuvo durante las primeras décadas del siglo XX. Esta visión se plasmó en la promoción turística de 1929 de las ciudades andaluzas con mayor pasado islámico. De este modo, la imagen seleccionada por Tejada para representar a Córdoba fue un encuadre del patio de los naranjos de la Mezquita, con la torre al fondo, desde una de las arquerías, en la que aparecía apoyado en una columna un cordobés vestido con el traje tradicional. La leyenda para el público francés era «Córdoba. Cour des Caliphes», mientras que en español se estampó con el eslogan «Emociones de Arte e Historia. Grata y fácil vida moderna».

Aún más interesante, es comprobar cómo este cartel sirvió asimismo para la promoción turística del país, pues cambiando el nombre de la ciudad por el de España y la leyenda, lo andaluz se convertía por enésima vez en la imagen de lo español. La leyenda incide de nuevo en la idea de Oriente y en el confort que encontrará el visitante en España: «Le confort de l'Europe. La luxuriance de l'Afrique. Vous attendent en Espagne». Un año más tarde, en uno de los carteles publicitarios del Patronato Nacional de Turismo, y destinado al público anglosajón, puede advertirse como de nuevo la imagen de España quedaba conformada por un monumento andaluz. En este caso, se trataba del patio principal del Generalife, que unos años había pasado a formar parte del conjunto monumental de la Alhambra. La imagen incluía el siguiente texto que reforzaba la idea del exotismo: «The romance of the East with the conforts of the West», en el que se insiste en presentar al público un espacio de ecos orientales, pero con las comodidades modernas del turismo de comienzos del siglo XX.

Junto a estos lemas, destacaron también aquellos relacionados con los aspectos climatológicos. Ya desde el último tercio del XIX la costa andaluza comenzó a atraer visitantes por su buen tiempo. El cartel promocional de Málaga de 1929 insistía en esa idea, al mostrar un collage monumental con la Alcazaba, Gibralfaro, la torre de la Catedral y la vista del mar con el faro, acompañado del texto de un «clima delicioso en todo tiempo». Enfatizando precisamente la idea de la excelencia climatológica, se hizo ese mismo año, un cartel del turismo en España, que mostraba la temporada de invierno, con las playas de Málaga y Baleares, simbolizadas en unos palmeras, y al fondo, un montaña nevada. Por si había alguna duda, el cartel incluye a dos turistas de espaldas, y un gráfico con las temperaturas de Málaga y Baleares entre diciembre y febrero.

Esta asociación de la climatología y la geografía malagueña se observa también en las descripciones de Andalucía como destino turístico, en las que continúan tópicos vigentes desde el Romanticismo, a ese clima casi primaveral que se identifica con un paraíso. Idea expresada por Richard Ford, y mantenida más de cien años más tarde por Rogelio Pérez Olivares en su guía de Sevilla, por sólo citar a uno: «Cruzamos las viejas mesetas castellanas. Luego en la fertilidad de los campos andaluces vemos nacerse, con ritmo suave, las espigas verdes» (Pérez, 1929: 24-26). Referencias sentimentales con las que se describen el paisaje y la naturaleza andaluza: «llenas de luz, y en sus plazas inundadas de sol, como en sus jardines, eternamente floridos, se refleja todo el encanto de la tierra y la alegría del carácter; parece especialmente formada para el placer y la fiesta», con las que se vende cualquier ciudad andaluza como destino turístico (Montoto. 1930: 32).

Una característica común a las guías turísticas fue la intención de sugerir a través de sus imágenes una visión placentera por parte del visitante, a raíz de una vivencia íntima, más que de una simple visión pasajera. Se busca enfatizar la percepción sensorial por encima del

conocimiento erudito. Las imágenes refuerzan la idea de placidez e intimismo. Basado en el lenguaje de la publicidad, los iconos turísticos acentúan el papel mimético del visitante que mira los monumentos con elegancia, invitando a ver y contemplar, con la actitud de gozar sin esfuerzo. Una mirada común al ocio y a la satisfacción de uno mismo con el arte, enfatizando la vertiente más placentera y hedonista.

El Patronato también atendió al transporte de pasajeros y al estado de las infraestructuras, aunque su actuación fue limitada, pues fue una competencia repartida en varios ministerios. No obstante, se consiguió el compromiso de estos para facilitar el viaje por España. En este sentido, se ampliaron los itinerarios semicirculares de la tarifa GV 105, fundamental para los viajes *forfaits* de las agencias de viajes extranjeras, así como la ampliación de la unificación de clases. Se mejoró asimismo en el servicio de las reservas de plazas en los trenes, la posibilidad de facturar equipajes no acompañados y la creación de coches cama de Madrid a Granada. También se hicieron mejoras en los puertos y se negoció la supresión del impuesto de tonelaje para los vapores que desembarcasen turistas.

Una de las novedades más interesantes del Patronato fue el denominado servicio de información, responsable de la reglamentación del Servicio de Guías, Intérpretes y Correos, aprobada el 21 de noviembre de 1929, creando los primeros profesionales en el país. No obstante, hubo un precedente, la Real Orden Circular de 17 de marzo de 1909 que en realidad intentaba limitar los fraudes cometidos contra los viajeros y donde se aludía a intérpretes y guías. Desde entonces no se había vuelto a legislar nada. Lo verdaderamente innovador fue cómo el Patronato organizó la profesión de guía turístico, definiendo las actividades y horarios, así como las tres categorías que lo integraban. La primera era intérpretes que podían ejercer en todo el territorio del Estado. Le seguían los guías y guías-intérpretes que podían ser locales, regionales o nacionales dependiendo de la demarcación de su posible actuación. Por último, estaban los correos. Todos deberían estar uniformados y debidamente identificados con una insignia redonda de metal y para optar al cargo debían pasar un examen demostrativo.

Esta importante novedad hizo que los guías se convirtiesen en personajes habituales en el paisaje de turismo. De hecho, uno de esos guías uniformados se convirtió en uno de los personajes protagonistas del cine de los años treinta. Así, en la película de Félix Díaz, *María de la O*, rodada en 1936, aparece un guía llamado Argote, vestido con chaqueta, corbata y una gorra con la palabra «guía» anotada sobre la visera. Este guía es el encargado de enseñar al «inglés de California», un tal Mr. Mores, la ciudad de Granada, así como de llevarlo a contemplar bailes gitanos en el Sacromonte. Terminados estos, la gitana, interpretada por Pastora Imperio, se acerca a la «Comisión de Festejos», como nombra al guía, y le pregunta quién va a pagar ese baile, para el que han dispuesto unas sillas de enea, donde se sientan otros turistas, como ese norteamericano.

Este intento de profesionalizar el sector fue muy destacado, aunque no pudo borrar la impresión negativa que causaban a los visitantes. En este sentido, Allison Peers advierte al viajero que huya de los guías no oficiales: «Toda gran catedral, al lado de los tesoros principales, tiene un número incontable de objetos de pequeño interés, junto con una multitud de –guías– no oficiales clamando por –explicarles–. Los guías deberían ser rechazados todas las veces, a menos que puedan demostrar su autoridad para conseguir entrada y competencia para describir. Más enfáticamente todavía no se debería dar aliento a los golfos que rondan los centros turísticos tales como Toledo, Granada y Sevilla, y acompañan a algunos extranjeros a quienes muestran las disposiciones más insignificantes para utilizar sus llamados servicios o

para darles peniques. Para no tener noticias de estos, más allá de rechazarlos con un breve y preocupante ¡Anda, anda!, no es solamente para evitarme a mí mismo una molestia, sino también para justificar un necesario, si ligero, servicio público» (Peers, 1930: 29). El Patronato Nacional de Turismo desarrolló el sistema novedoso de un ordenamiento que contemplaba una primera estructura periférica del turismo, a través de una red de oficinas de información turística, relativamente extensa, cuya función era la promoción, asesoramiento y divulgación del país. Se abrieron tanto en el extranjero como en el interior, contando con oficinas en París, Londres, Roma, Múnich, Gibraltar, Nueva York y Buenos Aires. En el interior del país, en febrero de 1929, había dieciocho distribuidas en puertos, en la frontera con Francia y en ciudades del interior donde el tráfico de turistas era elevado, como Madrid, Toledo, Burgos, Sevilla o Granada, comunicadas con la central que estaba en la capital, por correspondencia diaria y comunicación telegráfica Se establecieron en locales, propios o arrendados, cedidos por juntas, ayuntamientos o diputaciones. Cada oficina tenía a su cargo un personal cualificado que dominase al menos dos idiomas y que hubiese superado los exámenes pertinentes. La misión de cada oficina era la de informar al visitante, distribuir la propaganda y elaborar estadísticas mensuales, tanto de visitantes como de horarios de transporte.

La última de las novedades que incorporó el Patronato fue el Servicio de Estadísticas. La primera estadística oficial publicada en diciembre de 1929, aseguraba la llegada al país de 326.716 extranjeros provenientes de sesenta y cuatro países, siendo los franceses, portugueses y norteamericanos los más numerosos. En 1929, un año especialmente significativo por la celebración de las exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona, podemos señalar que las ciudades más visitadas fueron Barcelona con 82.462, Madrid con 30.286, Sevilla con 18.022, Granada con 14.411, seguida de Córdoba con 13.437 turistas. De las estaciones de invierno la preferida era Málaga con 12.313 visitantes, lo que la convertía en una de las provincias más visitadas[2]. Según las cifras del Patronato el turismo había deportado al Estado unos cuatrocientos millones de pesetas. Antonio Gallego y Burín, subdelegado del Patronato de Turismo de Andalucía, presentó en 1928 la Memoria sobre la importancia y las necesidades del turismo en Granada, donde ya preconizaba que el turimso «puede ser en el futuro una grande y extraordinaria industria» (Latiesa, 2000: 330-331). Unos años más tarde, la Exposición Iberoamericana de 1929 dio el espaldarazo definitivo a un nuevo mundo de ocio, diversión y viaje. El colorista cartel de Gustavo Bacarisas resaltaba la unión hispanoamericana con varias matronas vestidas con los trajes populares, en el marco arquitectónico de la Plaza de España y la Giralda. Fue impreso en varios idiomas. La exposición de 1929 supuso un esfuerzo considerable en publicidad, aunque podría haber sido más si hubiese contado con un presupuesto no tan reducido, destacando como una gran iniciativa la ubicación de un luminoso en París que anunciaba la visita a Sevilla. También el cine se utilizó como método propagandístico entre 1927 y 1930, ofreciendo una visión singular de Andalucía para fomentar turísticamente esta región, mostrando al público las bellezas geográficas y artísticas (Fernández, 1998: 97-110).

[2] Datos publicados por el Patronato Nacional de Turismo en 1930.

BIBLIOGRAFÍA

Esteve, Rafael y Fuentes, Rafael. (2000). *Economía, historia e instituciones del turismo en España*,. Madrid, Ediciones Pirámide.

Gallego y Burín, Antonio. (1995). *El turismo en Granada*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Férnandez Colorado, Luis. (1998). "Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español (1927-1930)", en *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.,* Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 97-110.

Hernández Ramírez, Javier (2008). *La imagen de Andalucía en el turismo.* Sevilla. Centro de Estudios Andaluces.

Howe, Maud. (1908). *Sun and shadow in Spain.* Boston, Little, Brown and Company.

Latiesa Rodríguez, Margarita (2000). *Granada y el turismo.* Granada, Universidad de Granada.

Méndez Rodríguez, Luis (2008). *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX.* Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces.

___(2012). *El Ayuntamiento de Sevilla.* Sevilla, Patrimonium Hispalense. ICAS. Instituto de las Artes y la Cultura de Sevilla.

___(2014). "Un paraíso al Sur de Europa. La construcción de la imagen turística de España". E*l arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid. Casa de Velázquez, pp. 477-502.

Méndez Rodríguez, Luis. Plaza Orellana, Rocío y Zoido Naranjo, Antonio. (2010). *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929).* Sevilla. Centro de Estudios Andaluces.

Montoto, Santiago (1930). *Guía de Sevilla*. Madrid, Patronato Nacional de Turismo.

Moreno Garrido, Ana (2007). *Historia del turismo en España en el siglo XX.* Madrid, Síntesis.

Plaza Orellana, Rocío (1998). *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad.* Sevilla, Mailing Andalucía y Bienal de Flamenco, 1998.

___(2008). *Los caminos de Andalucía. Memorias de los viajeros del siglo XVIII.* Sevilla, Universidad de Sevilla.

___(2012). *Egron Lundgren. Un pintor sueco en Sevilla.* Sevilla. Arte Hispalense. Diputación de Sevilla.

Peers, Edgard Allison (1930). *Spain, a Companion to Spanish Travel.* Londres, George G. Harrap.

Pérez Olivares, R. (1929). *¡Sevilla!: apuntes sentimentales para una guía literaria y emocional de la ciudad de la gracia.* Madrid.

Piñar Samos, Javier. «Turismo incipiente y mercado fotográfico en torno a la Alhambra (1840-1915)». En *Alhambra. Turismo y fotografía en torno a un monumento.* Granada, 2006, p. 20.

Reyero, Carlos. (2008). *Observadores, estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro.* Barcelona.

Traver Tomás, Vicente (1965). *El Marqués de la Vega-Inclán: 1er. Comisario Regio de Turismo y Cultura Artística Popular.* Castellón Dirección General de Bellas Artes, Fundaciones Vega-Inclán.

Trend, J. B. (1928). *Spain from the south.* 2ª Edición. Londres.

Viñes Millet Cristina. (2007). *La Alhambra que fascinó a los románticos.* Granada, Almuzara.

ATLAS FOTOGRÁFICO DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO

Luiz Arthur Leitão Vieira
Universidade de São Paulo

Este texto está dividido em duas partes distintas, mas complementares. Na primeira parte, apresento um problema teórico que diz respeito à representação da cidade contemporânea. Na segunda parte, apresento propriamente o *Atlas Fotográfico da cidade de São Paulo,* um trabalho artístico de minha autoria que pode ser entendido como uma "pesquisa de campo" em busca de respostas às questões colocadas.

1. A CIDADE INVIÁVEL

Para Michel de Certeau, havia a cidade de Ícaro e a cidade de Dédalo, ou seja, a cidade vista de cima e a cidade vista de baixo[1]. Esse aspecto duplo foi brilhantemente ilustrado pelo pensador francês, para quem a cidade é "o mais desmesurado dos textos humanos" (Certeau, 1994: 170). Certeau sobe ao 110º andar do World Trade Center, em Nova York, para poder ver a cidade com clareza. Embaixo estão os cidadãos, cegos e imersos nesse texto que escrevem sem poder lê-lo:

> Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em *voyeur*. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava "possuído". Ela permite lê-lo, ser um Olhar solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber (Certeau, 1998: 170).

O ponto de vista para enxergar a cidade sobe conforme ela ganha tamanho e se espalha no território. A antiga *polis* era definida, segundo Aristóteles, por sua "justa medida de grandeza", devendo limitar-se "à quantidade de habitantes que se pode alimentar facilmente e cujo conjunto pode ser concebido num só olhar" (Aristóteles, 1998: 88). Se a cidade grega era possivelmente apreensível a partir de seu próprio interior, foi preciso subir nas torres da catedral para abarcar a totalidade da Paris medieval, como descreve Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris* (1831). Já Certeau precisou subir ainda mais e foi ao último andar de um dos maiores edifícios do mundo para refletir sobre a Nova York do final dos anos 1970. Mas, mesmo tão alto, Certeau ainda não estava completamente "fora" da cidade e sua relação com a ela, mesmo extremamente distanciada, ainda guardava a referência da *polis* grega descrita por Aristóteles, pois a elevação ainda "permite ler" a cidade. Além disso, a qualquer momento Certeau pode tomar o elevador e, em poucos minutos, experimentar a cidade que ele mesmo analisara do alto.

[1] Na mitologia grega, Ícaro era filho de Dédalo, o arquiteto do famoso labirinto do rei Minos, em Creta. Em *Metamorfoses,* o poeta latino Ovídio conta que os dois foram presos na ilha de Creta pelo próprio Minos e, para escapar, construíram asas com penas e cera. Dédalo alertou Ícaro para não voar próximo ao sol, mas o filho desobecedeu e a cera que sustentava as asas derreteu. Ícaro cai e morre no mar Egeu. Dédalo ficou associado ao labirinto; Ícaro ao céu.

Agora, o paradigma é outro, houve uma ruptura da escala. A megalópole do século XXI já não se dá a ver a partir de suas próprias estruturas e é apreendida visualmente apenas a partir do espaço. Aquele que experimenta a cidade (como o *flâneur* baudelairiano) e aquele (ou aquilo) que vê a cidade do alto, são sujeitos diferentes, restando entre eles apenas imagens criadas pela tecnologia.

Essa passagem de um paradigma a outro é ilustrada de forma bastante direta numa tira de quadrinhos do cartunista Angeli publicada no jornal *Folha de S. Paulo,* em 1986 (Fig. 1). Nela, o punk paulistano Bob Cuspe contempla a cidade do alto, exatamente como Certeau. A tira – como é típico no formato –é dividida em três momentos: a apresentação da situação, a deixa da piada e a conclusão. No texto, distribuído pelos três quadrinhos, Bob Cuspe articula seu solilóquio: "sempre achei que um dia eu iria dominar essa cidade. Mas, pensando bem, começo a achar essa ideia um tanto... inviável". Nos dois primeiros quadrinhos, o personagem está no alto do prédio com a cidade a seus pés e podemos vê-lo como se estivéssemos a seu lado. No último quadrinho, o cartunista mostra a cidade de uma perspectiva aérea, bem acima de onde estava o personagem. A cidade se mostra densa e poluída, engolindo o personagem que, de tão pequeno, desaparece no mar de prédios.



Fig. 1 — Angeli. Chiclete com banana. Fonte: Jornal Folha de S. Paulo. 20 jun. 1986. Pag. 62.

Entre o primeiro e o terceiro quadrinho, se dá justamente essa ruptura de escala. Bob Cuspe sobe no prédio, mas mesmo assim não consegue apreender a cidade e suspeita que ela pode ser algo muito maior do que ele é capaz de ver. Esse ponto de inflexão se dá mais precisamente quando o personagem diz "pensando bem". Uma vez que a cidade já não se dá a ver pela experiência direta, será preciso um esforço cognitivo, uma intelecção abstrata para compreender sua real dimensão tanto física quanto conceitual.

A tira começa com a perspectiva de Certeau e termina com a cidade vista do espaço (seria a visão de um pássaro, a imagem mecânica de uma *drone* ou a própria vigilância onisciente da divindade?). A cidade de Dédalo e a cidade de Ícaro estão agora achatadas num mesmo plano indistinto. Nessa passagem, a cidade passa do viável ao inviável, do inteligível ao ininteligível, da escala humana à escala sobre-humana. Para o cidadão comum, ela deixa de ser uma realidade para se tornar uma suposição que só pode ser acessada "pensando bem".

Até há pouco a cidade ainda era razoavelmente apreensível. Ainda era possível experimentá-la como uma unidade coesa cujos limites eram mais ou menos delimitados (para não falar da limitação física da muralha: o que estava dentro da muralha era cidade; o que estava fora não era). Ainda não havíamos chegado ao desequilíbrio perigoso entre o sensível e o inteligível que Paul Virilio aponta como característica da contemporaneidade. Para Virilio, a cidade passa a viver uma crise de unidade e de dimensão, uma "súbita fratura das formas inteiras" (Virilio, 1993: 19). Passamos de um espaço substancial, contínuo e homogêneo, herdado da geometria grega arcaica para um espaço acidental, descontínuo e heterogêneo, onde assistimos à "desintegração das figuras" e dos referenciais visíveis.

Essa cidade é oposta àquela desejada pelo urbanista norte-americano Kevin Lynch que, no final dos anos 50, alertou para a importância de se reter na memória uma imagem harmônica da cidade. A pesquisa de Lynch resultou num livro clássico do urbanismo: *A imagem da cidade* (1960). Partindo de pesquisas de campo em três cidades norte-americanas (Boston, Jersey City e Los Angeles), o autor estabeleceu critérios de qualidade urbana conforme a "legibilidade" e a "imaginabilidade" da cidade, ou seja, a capacidade de cidade de criar uma imagem mental de seus espaços que pudesse ser retida com vigor na memória dos cidadãos. Para ele, uma cidade "legível" é aquela que gera uma estrutura de símbolos urbanos reconhecíveis, facilmente identificáveis e passíveis de agrupamento. Quanto mais legível for essa cidade, mais conforto, segurança e prazer ela oferece, aprimorando a profundidade e a intensidade da experiência urbana. A novidade da pesquisa era sua concepção fenomenológica da cidade, baseada na percepção individual e subjetiva dos cidadãos.

Além de demonstrar a importância da imagem subjetiva da cidade para o planejamento urbano, Lynch sugere que a legibilidade é também um instrumento de ação sobre o ambiente. Uma percepção adequada de nosso entorno e de nosso posicionamento relativo na cidade é fundamental tanto para a identidade individual quanto para a noção de coletividade. Localização, posicionamento, individuação, identificação e delimitação são operações que têm um papel chave para a formação política em seu sentido mais amplo. Aquilo que somos é determinado em larga medida por nossa localização na sociedade e no mundo. Fundamentalmente, se não somos capazes de "ler" ou mapear mentalmente a cidade, não podemos agir sobre ela; se não pudermos agir sobre ela, estaremos construindo uma experiência alienada e alienante, contrária a qualquer noção responsável de cidadania.

No entanto, visto em perspectiva, há certa ingenuidade utópica de Lynch ao afirmar que "precisamos de um meio ambiente que não seja simplesmente bem organizado, mas também poético e simbólico" (Lynch, 1980: 132). Diante da complexidade das metrópoles de hoje, a batalha de Lynch parece perdida, a não ser que encontremos novas formas de *perceber* a cidade. A legibilidade e a imaginabilidade da cidade reclamadas por ele não poderão mais ser alcançadas pela experiência direta do pedestre a caminho de seu trabalho, ao menos nas grandes cidades. Para formar na mente uma imagem satisfatória da cidade, será preciso "pensar bem".

Essas grandes aglomerações humanas romperam a barreira do razoável e caminharam na direção oposta à desejada pelo urbanista norte-americano, como percebe Paul Virilio:

> A abolição das distâncias de tempo operada pelos diversos meios de comunicação e telecomunicações resultou em uma confusão cujos efeitos (diretos e indiretos) são sofridos pela imagem da cidade, efeitos de torção e distorção iconológicas cujas referências mais fundamentais desaparecem uma após a outra; referências simbólicas e históricas, como o declínio da centralidade, da axialidade urbanas; referências arquitetônicas, com a perda dos equipamentos industriais, dos monumentos, mas, sobretudo, *referências geométricas*, com a desvalorização do antigo recorte, da antiga repartição das dimensões físicas (Virilio, 1993: 22)

A ruptura de escala urbana parece ser um movimento irreversível. Nelson Brissac Peixoto aponta para uma "completa remontagem da geografia urbana" (Peixoto, 1996: 397), cujo sentido só pode ser entendido em grande escala. As distâncias foram relativizadas. O que era distante hoje está próximo (pela velocidade dos transportes ou através do acesso em rede), e o que é próximo pode estar inacessível (pelos muros, tráfego pesado, desigualdades sociais). As dimensões do espaço tornam-se inseparáveis da velocidade, perdemos a consciência da localização. A pergunta relativa ao deslocamento não é mais "a que distância está o lugar" mas "quanto tempo demora para chegar lá" (um problema agravado pelo uso acrítico dos aparelhos conectados à rede, que nos "respondem" essas perguntas imediatamente). Brissac vai ainda mais longe: "a dinâmica me-

tropolitana opera uma supressão de todo sentido de continuidade espacial. Tudo o que se tem são formas dispostas sem proporção nem medida comum" (Peixoto, 1996: 398). Portanto, houve uma perda de escala, de harmonia e de proporção, tudo aquilo que poderia dar legibilidade à cidade: "o espaço não é visual: não há horizonte, nem perspectiva, nem limite, contorno ou centro. Não há distância intermediária: estamos sempre no seu interior, no meio" (Peixoto, 1996: 405).

Otília Arantes, ao analisar a obra de Jürgen Habermas, chega a colocar em dúvida a própria noção de cidade. Se ela sempre foi, desde Aristóteles, algo que se definia pela abrangência da vista humana, no momento em que a cidade não se permite mais enxergar, talvez precisemos de outra palavra para defini-la:

> A forma de vida exigida como suporte e alimento do mundo público a ser recomposto à contracorrente do capitalismo avançado já não pode contar mais com a forma outrora abarcável da cidade. As aglomerações urbanas deixaram de corresponder ao conceito de cidade; nelas predominam as conexões funcionais não-configuráveis, sem a visibilidade do lugar público (Arantes, 2001: 163).

Portanto, será que ainda podemos usar esse mesmo termo para designar um entreposto comercial do Renascimento e um aglomerado gigantesco pós-industrial? Podemos usar a mesma palavra para referirmo-nos à antiga Jericó, a Veneza e a São Paulo contemporânea? Esse problema, que aparentemente é da ordem das nomenclaturas e classificações, precisa ser enfrentado pois toda vez que usamos o termo "cidade" todo um repertório de significados nos vêm à mente, baseados em nossa experiência, memória e cultura. "Cidade" basicamente pressupõe uma certa unidade que lugares como Tóquio, Jacarta, Daca, Rio de Janeiro, Moscou e Los Angeles já deixaram de ter há tempos.

São numerosas as tentativas de contornar esse problema e diversos termos foram criados a fim de dar conta da incomensurabilidade desse novo espaço: "cidade arquipélago", "cibercity", "cidade global", "edge city", "exópole", "hipercidade", "megacidade", "conurbação", "metápole", "pentúrbia", "privatopia", "tecnópoles" e "telépolis", entre outros. O mais é comum é "megalópole".

O pensador italiano Massimo Cacciari sugere o termo "cidade-território" (Cacciari, 2004: 54). Para ele, já não habitamos mais em cidades, habitamos em territórios cuja métrica não é espacial e cujas fronteiras político-administrativas existem apenas por conveniência artificial, sem qualquer sentido geográfico, simbólico ou político. Trata-se de uma ocupação territorial que desafia radicalmente as formas tradicionais de vida comunitária. Se a cidade está em toda parte, não está em parte alguma. Diferentemente da cidade pós-moderna fragmentada e múltipla – mas diversa – Cacciari enxerga nessa nova metrópole gigantesca um universo denso de homogeneidade, indiferenciação e indefinição; uma espécie de limbo permeado pela tecnologia onde os cidadãos vagam anestesiados sem saber exatamente onde estão. Uma imagem que evoca filmes distópicos de ficção científica ou as novelas *cyberpunk* dos anos 1980:

> Vastíssimas áreas indiferenciadas do ponto de vista arquitetônico, a regurgitarem de funções de representação, financeiras, de governação, cercadas por áreas periféricas residenciais, 'guetizadas' umas em relação às outras, áreas comerciais de massa, 'resquícios' da produção manufatureira. O todo relacionado por 'acontecimentos' ocasionais, fora de qualquer lógica urbanística e administrativa (Cacciari, 2004: 34).

O momento em estamos vivendo também se caracteriza pela transformação da cidade real em cidade virtual. As tecnologias de rede e os aparelhos móveis já substituem a própria experiência da cidade, que desaparece detrás das telas luminosas. A noção corrente de visibilida-

de e invisibilidade foi drasticamente alterada. Já não é mais preciso sair de casa para comer, para comprar o jornal, para ir ao banco ou para se relacionar com outras pessoas. Já não perguntamos mais aos desconhecidos onde ficam os lugares. Os guias e mapas impressos caíram em desuso. Mesmo quando estamos na rua, estamos imersos na pequena tela que nos leva para algum lugar distante dali. Nesse cenário, o sujeito de Baudelaire "contemplando com prazer a multidão atrás das vidraças de um café" (Baudelaire, 1995: 856) está agora mergulhado numa tela que o leva ao mundo virtual, alheio à cidade.

Este cidadão *prescinde* da cidade, mas paga um preço por isso. A cidade não mais interessa, constituída agora num problema, num ambiente hostil, ruidoso e poluído; uma área desagradável e perigosa entre dois pontos controlados por câmeras de vigilância, carros blindados, condomínios fechados, centros empresariais, portarias eletrônicas e aparelhos de ar-condicionado onde funcionários de uniforme (sobretudo habitantes das periferias) cuidam a todo momento da limpeza e da segurança. Uma realidade sobretudo nas grandes cidades dos países marcados pela desigualdade social, como o Brasil. Nesse mundo mediado pelas telas emerge uma cidade fantasmática, mediada pelos aplicativos de celular, programas de televisão sensacionalistas e pelas imagens dos circuitos fechados de vigilância privada. Sitiados pela violência objetiva e subjetiva, os ambientes de moradia e trabalho se transformam em verdadeiras fortalezas que apenas apartam a cidade real (Rolnik, 2003: 77).

A velocidade da informação e a onipresença das telas diminuem nosso campo de visão. As telas são como o para-brisa dos carros e, quanto mais rápido é nosso deslocamento, mais olhamos apenas para frente, perdendo nossa visão lateral. A visão estereográfica é responsável pelo relevo e profundidade de nosso campo visual e, portanto, por nossa localização no mundo. Não é por acaso que muitos animais tem a visão lateral desenvolvida, com os olhos colocados quase na lateral da cabeça. É uma questão de sobrevivência, pois os predadores muitas vezes se aproximam por trás. Se o predador aposta na surpresa, a presa depende da antecipação que a visão lateral proporciona, algo que estamos perdendo (Virilio, 2012: 37).

Essa alienação, exacerbada pelas novas tecnologias, nos impede de enxergar corretamente e sabemos que a ignorância e a cegueira são parentes próximas do medo. Projetar ou administrar uma cidade ou Estado deixou de ser a construção propositiva de ações para ser o que Virilio chama de "administração do medo" (Virilio, 2012: 14). O medo deixou de ser um fenômeno relacionado a eventos específicos e localizáveis em determinados lugares e épocas (guerra, fome, epidemias) para se tornar uma espécie de "ambiente". Essa preocupação leva o Estado a restringir sua função à garantia da segurança física dos cidadãos apavorados diante do terrorismo, das crises econômicas, dos imigrantes e dos outros cidadãos marginalizados nas cidades. Com isso, abre mão de suas prerrogativas essenciais como a produção do bem-estar social.

Portanto, mesmo que nós ignoremos a cidade, ela não nos ignora; e nesse desequilíbrio reside uma das mais eficientes ferramentas do mercado no estágio atual. Os operadores político-econômicos da cidade (como predadores) nos enxergam como consumidores (ou como presas) e nos sufocam com todo tipo de publicidade, invasão de privacidade e estímulos inúteis. Grandes grupos de tecnologia como Google e Facebook estão construídos sobre o fundamento da vigilância, adquirindo e vendendo dados sobre nossos hábitos a seus clientes. Se não sabemos (ou não queremos saber) mais onde estamos dentro da cidade, as grandes corporações sabem e fazem uso desse poder. Virilio alerta para o exercício de poder implicado nessa relação de mão única: "a cidade real cede lugar à cidade virtual, essa metacidade desterritorializada que se tornaria assim a sede dessa metropolítica cujo caráter totalitário, ou antes, globalitário, não escapa a ninguém" (Virilio, 1999: 18).

Tentar reverter essa relação desigual está no cerne da ambiciosa proposta de *mapeamento cognitivo,* colocada pelo pensador norte-americano Fredric Jameson. O termo propriamente dito provém do universo da neurociência, e foi primeiramente usado pelo psicólogo Edward Tolman no estudo *Cognitive maps in rats and men*, publicado em 1948. O experimento envolvia o estudo do comportamento de ratos de laboratório em busca de alimento dentro de labirintos artificiais. Tolman percebeu que os animais cometiam cada vez menos erros quanto mais repetiam os caminhos e se familiarizavam com o labirinto. O experimento sugeria que os ratos eram capazes de "memorizar" o espaço, criando uma espécie de "mapa mental". Trata-se de um processo de estruturar e armazenar informações espaciais[2]. Portanto, qualquer que seja o exercício de mapeamento cognitivo, deverá levar em conta basicamente duas atitudes: a deslocamento e a memorização.

Jameson desenvolve o conceito identificando a convergência de duas fontes: os estudos de campo de Kevin Lynch, por um lado; e o conceito de ideologia conforme proposto por Louis Althusser, por outro. A um pensador marxista como Jameson interessa sobretudo o aspecto político da proposta de Lynch, pois enxerga nela um potencial de extrapolação da análise espacial para o domínio da estrutura social. Jameson parte do pressuposto de que a impossibilidade de mapear espacialmente é tão debilitadora para a experiência urbana quanto a incapacidade análoga de mapeamento social para a experiência política. Se, na conhecida definição de Althusser, a ideologia "representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência" (Althusser, 1970: 77), então a proposta de legibilidade do meio urbano que Lynch desenvolveu para a cidade poderia (e deveria) ser expandida e aplicada em relação ao mundo como um todo. A dialética entre o "aqui e agora" da percepção imediata da experiência urbana e o sentido imaginário e imaginativo da cidade proposta por Lynch seria uma espécie de "análogo espacial" da definição de Althusser. O objetivo comum seria preencher "a lacuna que separa o posicionamento local do sujeito individual e a totalidade das estruturas de classe nas quais ele está situado" (Jameson, 2000: 411).

No centro da preocupação de Jameson está a desalienação do indivíduo diante das estruturas opressivas, ilegíveis e irrepresentáveis do mundo contemporâneo, associadas ao capitalismo avançado. Mapeamento cognitivo seria, nessa perspectiva, uma espécie de código para uma nova "consciência de classe", um projeto emancipatório diante das injustiças do mundo capitalista, e um modo de superá-lo. O projeto de Jameson pode ser extremamente ambicioso e teórico, mas tem o mérito inegável de propor uma solução onde tudo parece esgotado. Se não for possível colocá-lo em prática, pelo menos devemos aceitá-lo como uma utopia cuja força vibrante reside (como em todo utopia), justamente em sua impossibilidade.

2. ATLAS FOTOGRÁFICO DA CIDADE DE SÃO PAULO E SEUS ARREDORES

São Paulo é hoje a quinta maior cidade do planeta, com cerca de 21 milhões de habitantes. De todos os dados superlativos dessa cidade, o mais definidor é aquele alardeado com orgulho durante as comemorações de seu quarto centenário, em 1954: "São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo". Mesmo que este seja um dado controverso, exprime bem o espírito da época em que o desenvolvimento industrial impulsionou um crescimento vertiginoso da ci-

[2] Os cientistas acreditam que esse processo acontece numa área do cérebro conhecida como hipocampo. Essa estrutura cerebral, presente nos humanos e em outros mamíferos, é considerada a maior responsável pela nossa capacidade de espacialização. Dessa forma, essa não seria uma capacidade exclusiva dos seres humanos. Para os animais, inclusive, o mapeamento cognitivo estaria diretamente ligado à própria sobrevivência, podendo ser questão de vida ou morte.

dade, tanto populacional quanto territorial, atraindo gente de todo o país, além de imigrantes de diversas nacionalidades. Em cem anos (entre 1854 e 1954) a cidade passou de 30 mil para mais de 2,5 milhões de habitantes (Rolnik, 2003, p.11). Nos anos 1970 chegou aos 10 milhões, transformando-se na capital cultural, política e econômica do país.

Quanto à área construída, os números são igualmente impressionantes. Este vasto território de cerca de 2000 km² abrange mais de 20 municípios e é apenas percebido visualmente numa imagem de satélite. Desde a fundação da cidade em 1554 até 1870, o raio do círculo que continha a área construída não ultrapassava 1 km. Em 1954, quarenta anos depois, esse raio alcançaria 15 km. Em nossos dias, o contínuo urbano alcança 82 km no eixo Leste-Oeste e 42 km no eixo Norte-Sul. Entre 1950 e 1980, a área urbana cresceu nove vezes, enquanto a população se multiplicou por 4.5 vezes. (Santos, 1990: 17).

Robert Park já havia percebido, em 1923, a condição da cidade como "laboratório" para a investigação da natureza humana e dos processos sociais. Kevin Lynch também usou a cidade como laboratório de seus estudos de legibilidade espacial. Essa condição da cidade como plataforma de pesquisa pode ser agora bastante útil para investigarmos o conceito de mapeamento cognitivo proposto por Fredric Jameson, pois a dificuldade de mapearmos uma metrópole contemporânea é análoga à dificuldade de mapearmos as "macroestruturas" do capitalismo avançado de que fala Jameson.

Mas, se Park já mostrava complexidade da cidade ainda antes da primeira guerra mundial, e Lynch aplica seu estudo a cidades norte-americanas ainda anos 1950, o problema toma proporções gigantescas diante de metrópoles pós-industriais contemporâneas. Cidades como Manila, Mumbai ou Los Angeles, por exemplo, apresentam uma complexidade muito maior, tanto no que diz respeito às suas relações sociais, quanto à sua "legibilidade" espacial, mas, justamente por isso, podem ser uma extraordinária e desafiadora plataforma para o exercício de busca de uma imagem mental urbana. No livro que dedica à cidade de São Paulo, o geógrafo Milton Santos não economiza palavras: "as metrópoles contemporâneas são os maiores objetos culturais jamais construídos pelo homem" (Santos, 1990: 9).

Nesse aspecto, podemos considerar São Paulo uma cidade privilegiada (não que isso seja exatamente motivo de orgulho). Desprovida da beleza do Rio de Janeiro, da organização de Tóquio, da ancestralidade do Cairo, da monumentalidade de Paris e da opulência de Nova York, São Paulo se enquadra perfeitamente no conceito de metrópole pós-industrial de que fala Cacciari, oferecendo um excelente "estudo de caso" para o problema do mapeamento cognitivo. Sem grandes acidentes naturais, sem monumentos marcantes, sem uma identidade propriamente dita, mas com uma extensão gigantesca, São Paulo é um desafio de legibilidade espacial diante do qual mesmo Lynch se assustaria: "paisagem superficial, horizontal e vertical, onde se acumulam imagens e arquiteturas ligadas a um mundo gigantesco de artefatos e elementos desgastados da natureza, que desenham a neobarroca São Paulo da acumulação material, da encenação do poder e da subordinação" (Rolnik, 2003: 75). Não há edifício onde se possa subir para ver toda sua extensão territorial (como constatou o personagem de Angeli), não há mapa que possa ser aberto em tamanho razoável, não há ninguém que possa dizer com propriedade que realmente *conhece* a cidade.

Por outro lado, esta mesma dificuldade pode ser uma oportunidade especialmente interessante para o universo criativo. Uma vez inviabilizadas as práticas modernas de reconhecimento do território através da experiência direta como a *flânerie* baudelairiana ou a deriva situacionista, talvez

encontremos nas artes um caminho original para o problema da legibilidade do espaço. O que é uma dificuldade teórica para o pesquisador pode ser um estímulo para o artista. O ponto de contato entre esses dois universos reside no fato de que tanto a definição mais precisa e objetiva de cidade trazida pelo dicionário quanto uma obra de arte que tem a cidade como tema principal (um poema de Augusto de Campos ou uma fotografia de Eugène Atget, por exemplo) são representações de cidade, uma vez que são distintos "modos de apreensão do objeto". Para Roland Barthes: "a cidade é um discurso e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem" (Barthes, 2001, p. 224).

Diante disso, peço licença para apresentar um trabalho fotográfico de minha autoria, intitulado *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores*, realizado entre 2014 e 2016. Para isso, farei um pequeno relato autobiográfico e tentarei expor as motivações que me levaram a realizá-lo. Considerando que todo trabalho artístico (e este em particular) também é pesquisa, acredito que a exposição desse conjunto de fotografias e as circunstâncias de sua realização podem enriquecer os argumentos aqui expostos. Nesse sentido, o *Atlas* pode ser considerado como "pesquisa de campo".

Este trabalho tem origem na época em que trabalhei como fotojornalista, sobretudo para o jornal *Folha de S. Paulo*, um dos mais importantes do país. Nesse período, de 2002 a 2008, pude ter, pela primeira vez, um contato mais profundo com a cidade, percorrendo seu imenso território para a realização de inúmeras reportagens. O fotojornalista, nessas condições, tem uma situação privilegiada. Eu tinha, à minha disposição, um carro com motorista, equipamento e toda estrutura necessária para que eu me preocupasse apenas com a reportagem fotográfica. Desta forma, fotografei quase que diariamente nesse período, cada dia num lugar diferente da cidade. Particularmente marcante foi a descoberta da gigantesca periferia da cidade, com todos os seus problemas e dramas sociais. Mesmo tendo nascido e crescido em São Paulo (entre os bairros da Aclimação, Vila Mariana, Paraíso e São Judas) percebi o quão estranha essa cidade era para mim mesmo, ou melhor, como eu me sentia estrangeiro dentro de minha própria cidade.

Meu trabalho no jornal se destacava quando o assunto era a própria cidade. Eu gostava de estar na rua fotografando as questões do cotidiano da metrópole e buscava pautas que se relacionassem com a arquitetura e o urbanismo (influenciado em grande medida pelo trabalho do fotógrafo Cristiano Mascaro). Dessa forma, pude reunir um conjunto significativo de fotografias de São Paulo e meu trabalho passou a se associar à cidade[3].

No entanto, nunca pude aceitar o rótulo de "fotógrafo de São Paulo". Se todo rótulo já é, por si só, incômodo, este era especialmente, pois sabia que a cidade de São Paulo era muito mais do que minhas fotografias mostravam. Essa sensação advinha do fato de que a maioria dessas fotografias retratavam a região central, relativamente muito pequena em relação ao todo da cidade. Eu sentia falta da periferia.

Ao deixar de lado a atividade diária de fotojornalista profissional, e dedicando-me mais à fotografia como expressão artística, pude enfrentar melhor essa questão que me incomodava. Eu tinha basicamente duas perguntas: "o que é, afinal, São Paulo?" e "como representar essa cidade através da fotografia?". Por anos tentei elaborar um projeto que desse conta da grandeza da cidade como eu a via.

[3] Entre elas, uma fotografia particularmente importante. Paraisópolis (2004) mostra a "fronteira" da favela de Paraisópolis com o bairro rico do Morumbi, com destaque para um muro que separa os bairros (dividindo a fotografia em duas partes iguais) e para um edifício espiralado que possui uma piscina por andar. Essa foto foi publicada em diversas partes do mundo, sobretudo em livros didáticos, ilustrando o tema da desigualdade social nos países em desenvolvimento.



Fig. 2 — Fotografia de satélite da região metropolitana de São Paulo. Fonte: Google Earth.

Nesse período, uma imagem de São Paulo sempre me chamou a atenção, a única que conseguia me satisfazer. Refiro-me às fotografias feitas de satélite, que mostram a mancha urbana da cidade mais ou menos definida (Fig. 2). Nessas imagens, a cidade aparece delimitada pelo verde da Serra da Cantareira, ao Norte; e pela Serra do Mar e pelas represas, ao Sul; mas não tão bem definida em suas fronteiras Leste e Oeste, diluindo-se gradativamente conforme afasta-se do Centro. Parece um hematoma sobre a superfície terrestre. Para mim, São Paulo era aquilo. Ou estava contida naquilo. Sabia que qualquer trabalho fotográfico que eu quisesse fazer teria que lidar com esse espaço, representado nessa imagem. Eu queria entender São Paulo pela chave da extensão de seu território. Sabia também que, se eu quisesse enfrentar esse lugar, eu precisaria de uma metodologia, de uma artimanha que me levasse a essas regiões às quais eu jamais iria naturalmente (a cidade que eu frequento diariamente a partir das minhas necessidades é uma parte vergonhosamente ínfima dessa extensão). Se eu fizesse bom uso do método de deslocamento e memorização, ligado à nossa capacidade de mapeamento, talvez conseguisse uma "imagem da cidade" satisfatória.

Eu já tinha bastante intimidade com o guia de ruas da cidade. Durante o trajeto para as reportagens da *Folha*, frequentemente assumia o papel de "copiloto", com o guia nas mãos, orientando o motorista (numa época anterior aos aplicativos de navegação no trânsito com sistema GPS). Às vezes o trajeto era bastante longo e tedioso, o que me permitia folhear o guia aleatoriamente, deparando-me com toda a "gramática" cartográfica: os lugares estranhos, a interminável lista dos nomes de ruas, a densidade do centro, os bairros planejados, as favelas, as linhas de trem, os aeroportos, os estádios de futebol, as grandes manchas azuis das represas (e suas ilhas) e os grandes vazios. Enfim, com toda a simbologia fascinante que os mapas carregam consigo. O guia, diga-se de passagem, é a reunião de dois dos mais revolucionários objetos já inventados pelo homem: o mapa e o livro.

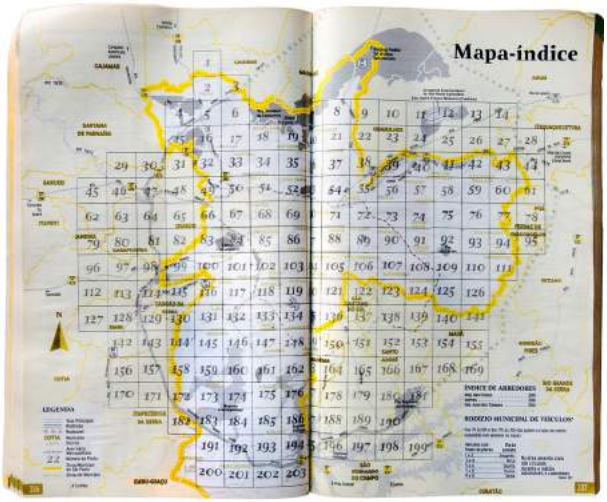


Fig. 3 — Mapa-índice. Fonte: Guia Quatro-Rodas Ruas de São Paulo 2011.

Pois bem. Numa tarde de 2014 tomo um taxi e sento-me no banco de trás. Na bolsa embutida nas costas do banco dianteiro, encontro um exemplar do *Guia Quatro-Rodas Ruas de São Paulo 2011*. Como de hábito, passo a folheá-lo e acabo encontrando a página onde está o mapa-índice. Como em todo guia, o mapa-índice sobrepõe um *grid* (como um tabuleiro de xadrez) sobre o mapa mais geral da cidade (Fig. 3). A ideia consiste em subdividir o mapa geral em mapas menores, a fim de permitir que cada um desses pedaços ocupe uma página ou página dupla do guia. É o que possibilita acomo-

dar um mapa gigante num livro pequeno, permitindo a leitura das ruas e dos lugares de forma confortável. O guia é um objeto utilitário produzido para orientar o motorista de carro. Por isso, sua área de interesse abrange apenas os lugares onde há ruas e ocupação humana. O guia não se interessa por áreas desocupadas (elas aparecem ocasionalmente, nas bordas), mesmo que ela esteja num município importante. Da mesma forma, o guia não ignora uma rua apenas porque começa num município e termina no outro. Portanto —e isso é fundamental para a proposta do trabalho— a área de abrangência do guia coincide justamente com a mancha urbana, que é o mais interessante dos critérios para se definir a área de uma cidade.



Fig. 4 — Tuca Vieira. 111 Cidade Tiradentes (2016). Da série Atlas Fotográfico.

O *Guia Quatro Rodas* que encontrei no taxi divide a mancha urbana de São Paulo em 203 "territórios" (chamarei assim) menores. Ao me deparar com o mapa-índice, subitamente me veio a ideia que acabou por nortear todo o *Atlas Fotográfico*. Pensei comigo mesmo: "vou fazer uma foto em cada um desses territórios".

Era o método que me faltava. De alguma forma, havia algo de "científico" nele. A divisão ortogonal do mapa era uma forma efetiva de percorrer, ao menos conceitualmente, "todas" as regiões da cidade, visitando lugares desconhecidos onde jamais iria de outra maneira. Cada fotografia funcionaria como uma "amostra" daquele território e o conjunto delas me daria uma visão geral da cidade (fig. 4). É claro que, mesmo assim eu dificilmente conseguiria uma "imagem da cidade" que desse conta de São Paulo. Mas eu queria enfrentar o problema. Certamente eu não conseguiria resolvê-lo mas, na pior das hipóteses, colocaria a questão da legibilidade em pauta para ser debatida.

Paradoxalmente, essa imposição abria caminho para a experiência presencial e sensorial, sujeita às surpresas e dificuldades diversas. Eu queria lidar com as questões reais de distância, estranhamento e risco; e provocar para mim mesmo uma relação de enfrentamento revelador com a cidade desconhecida. Esse exercício de exposição, disponibilidade e receptividade me parece cada vez mais importante diante da virtualidade alucinante do mundo digital e do excesso de informação a que somos submetidos diariamente.

A rigor, pode-se ter essa imagem da cidade de forma muito mais completa apenas consultando o *Google Street View*. A maioria dos lugares que fotografei (e praticamente todos os que *não* fotografei também) estão lá "ao alcance dos dedos". Mas se relegarmos nossa experiência da cidade a uma plataforma virtual, controlada por uma empresa gigantesca, nunca poderemos *agir* sobre essa mesma cidade e teremos que aceitar as regras do jogo ditadas pelo mercado e pelos interesses financeiros.

Com o intuito de valorizar cada uma das fotografias, decidi realizá-las no chamado "grande formato", utilizando chapas individuais de 4 x 5 polegadas. Esse processo, além de oferecer uma qualidade material ainda não igualada pelas câmeras digitais (refiro-me não só ao tamanho da chapa, mas também à qualidade das lentes, às sutilezas cromáticas da película e aos recursos de

correção de perspectiva), obriga a uma "desaceleração do processo". Isso me interessava, sobretudo diante da velocidade de nossa experiência na cidade e da quantidade imensa de fotografias que produzimos hoje em dia. A fotografia em grande formato é um processo caro e lento (de fato, na grande maioria dos territórios produzi apenas uma fotografia: uma única chapa exposta). Para cada uma das fotografias, é preciso armar o tripé e montar a câmera desajeitada sobre ele (me sentia como um pintor de cavalete). Diferentemente do que acontece muitas vezes hoje em dia, é um processo que obriga o fotógrafo a pensar —ou simplesmente olhar— antes de fotografar.

O título, longuíssimo, é uma referência aos mapas de São Paulo do século XIX (que tinham nomes como *Planta da capital do Estado de São Paulo e seus arrabaldes*), mas sobretudo uma homenagem ao fotógrafo Militão Augusto de Azevedo que, à sua maneira, fez um deslumbrante mapeamento fotográfico da cidade, ainda em 1862 (seu livro mais conhecido chama-se Álbum comparativo da cidade de São Paulo). Militão foi o único a fotografar a "cidade de taipa", que poucos anos depois já mostraria os primeiros sinais de desenvolvimento econômico. Militão fotografou São Paulo dando a ela uma importância que a cidade não tinha. Seu trabalho de 1862 é tão metódico, tão preocupado com o registro documental da cidade (fotografando rua a rua), que arrisco a chamá-lo de visionário, como se ele antevisse a metrópole gigantesca e importante que São Paulo se tornaria no século XX. O *Atlas fotográfico* é em grande medida uma tentativa de resposta à pergunta: "o que faria Militão nos dias de hoje?". A foto de número 70 do *Atlas*, realizada na Rua da Quitanda, exatamente onde Militão fez uma fotografia, é dedicada a ele.

Por dois anos percorri essas 203 regiões da cidade. Calculo que rodei cerca de 3000 km, passando por 19 municípios da Grande São Paulo, normalmente sozinho, dirigindo meu próprio carro ou um carro alugado. Antes de sair, fazia uma pesquisa no guia, no *Google Maps* e no *Google Street View* e marcava lugares que poderiam render uma boa foto. Isso servia para ter um ponto de chegada. Ao chegar lá, frequentemente o lugar não era tão interessante, a luz não estava boa ou às vezes o lugar nem existia mais. Então procurava outra coisa. A ideia era não voltar sem foto, afinal os lugares eram distantes demais para voltar e o trabalho poderia não terminar nunca (embora tenha voltado em alguns, sobretudo por problemas técnicos como foco e vazamento de luz no interior da câmera).

Eu gostava particularmente quando o lugar previsto não era interessante e eu tinha que procurar outro. Afinal, o trabalho já era por demais metódico. Nesses momentos, eu procurava deixar o rigor de lado e me permitia fotografar mais livremente, embora tivesse alguns princípios (nem sempre obedecidos). Fotografava ao nível da rua, com uma lente normal. Buscava sempre uma "visão média", nem espetacular, nem particular, interessada na arquitetura. Evitava monumentos e lugares muito conhecidos, assim como bizarrices e lugares anedóticos.

Evitava pessoas também. O *Atlas* é um estudo sobre a paisagem. Por isso, quase não aparece ninguém nas fotografias. Isso surpreende muita gente, que espera ver a multidão correspondente à imagem convencional de metrópole. Há pouca gente por vários motivos. Um motivo prático: há muita gente nas avenidas e nas áreas de conexão, mas nem tanta gente no miolo dos bairros, sobretudo de tarde, no meio da semana, quando muitas vezes me calhava fotografar. Um motivo estético: toda vez que há um sujeito numa fotografia, o olhar é dirigido imediatamente para ele, criando uma hierarquia visual que deixava a cidade construída em segundo plano. Era uma distração. Eu preferi evitar isso, pois queria que o olhar se dirigisse para a "cidade" como um todo, uniformemente, sem anedotas nem "histórias". Um motivo conceitual: o trabalho foi inspirado, em grande medida, pela fotografia contemporânea alemã, sobretudo pela chamada "Escola de fotografia de Düsseldorf", que privilegia uma visão distanciada e "objetiva" da realidade, tentando apresentar as coisas sem emoção e sem julgamento. Para esses fotógrafos, o mundo já é suficientemente interessante, não cabendo ao

fotógrafo acrescentar nenhuma "opinião" (na prática, sabemos que não é exatamente assim). Um motivo político (o mais importante): como disse, é um estudo sobre a paisagem urbana, acreditando que a cidade é a mais complexa obra do homem (concordando com Milton Santos), criada "à imagem e semelhança" deste. Este trabalho acredita firmemente que é possível falar sobre o homem a partir daquilo que o homem possui ou cria (é como entrar na casa de alguém sem que a pessoa esteja presente: uma análise dos livros, das roupas e da comida [e até do lixo] diz muito a respeito de quem mora ali). Se não há ninguém nas fotos, cabe perguntar diante delas: "quem fez isso?".

Raramente conseguia sair mais de uma vez por semana. Fiz o trabalho no intervalo entre os compromissos profissionais. Além disso, gostava de revelar e digitalizar os filmes antes de sair novamente, para o caso de ter que repetir alguma foto. Mas, na verdade, havia outra razão. Um dia inteiro de trabalho, de manhã até de noite, com tudo o que ele implicava, me deixava exausto. Nem só pelo equipamento, pelo trânsito e pela solidão. O fato óbvio, que sabemos por teoria, mas que raramente sentimos na pele, é que a experiência das periferias de uma grande cidade é muito dura. Sabemos que as periferias também são uma reserva de espontaneidade, de criatividade e de experiências humanas únicas, mas o dia-a-dia mostra um lugar vulnerável e negligenciado pelo poder público. A periferia é mais árida. É evidente que a "culpa" disso não está na própria população (como muitas vezes se quer fazer crer), mas no crescimento desordenado de nossas cidades e nas consequências de nossa inaceitável desigualdade social, promovida muitas vezes pela conjunção espúria do poder público com o privado. Quem quiser compreender minimamente o mundo do século XXI terá que olhar com muita atenção para as periferias das grandes cidades. O *Atlas Fotográfico* não é nada mais do que um gesto nesse sentido.

Hoje tenho na mente uma "imagem da cidade" muito mais completa. Embora seja ainda insuficiente —e sempre será— essa imagem me ajuda a conviver melhor com minha própria cidade (dando razão a Lynch); já não me sinto completamente ilhado no centro de um território sem limites. Diferentemente de Certeau e do personagem de Angeli, que subiram no alto do prédio em busca de ver e compreender a cidade, este trabalho propôs uma descida ao chão e um deslocamento às bordas. Se a verticalidade do ponto de vista elevado agora chega ao limite humano, talvez seja a hora de experimentarmos novamente a horizontalidade da rua. Quanto mais a cidade se espalha no território e se dilui no mundo virtual, mais precisamos reaprender a caminhar. Só assim chegaremos onde a vista já não alcança.

BIBLIOGRAFÍA

ALTHUSSER, LOUIS (1970). *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado.* Lisboa: Editorial Presença.
ANGELI (1986). "Bob Cuspe" em *Folha de S. Paulo*, junho 1986, p. 62.
ARANTES, OTÍLIA B. FIORI (2001). *Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica.* São Paulo: Edusp.
ARISTÓTELES (1998). *A política*. São Paulo: Martins Fontes.
BARTHES, ROLAND (2001). *A aventura semiológica.* São Paulo: Martins Fontes.
BAUDELAIRE, CHARLES (1995). *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar.
CACCIARI, MASSIMO (2010). *A Cidade*. Barcelona: Gustavo Gili.
CERTEAU, MICHEL DE (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer.* Petrópolis: Vozes.
JAMESON, FREDRIC (2000). *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
LYNCH, KEVIN (1997). *A imagem da cidade.* São Paulo: Martins Fontes.
PEIXOTO, NELSON BRISSAC (1999). *Paisagens urbanas.* São Paulo: Senac.
ROLNIK, RAQUEL (2003). *São Paulo.* São Paulo: Publifolha.
SANTOS, MILTON (1990). *Metrópole corporativa fragmentada: o caso de São Paulo*. São Paulo: Nobel
VIRILIO, PAUL (1993). *O espaço crítico.* São Paulo: Editora 34.

CIUDAD Y ESTACIÓN PENITENCIAL. DE LAS LUCES DIECIOCHESCAS A LA SENSUALIDAD ROMÁNTICA. LOS CORTEJOS PROCESIONALES Y SEVILLA DURANTE LA SEMANA SANTA (1777-1868)

Rocío Plaza Orellana
Universidad de Sevilla

El 28 de marzo de 1869 *El Museo Universal* publicó un artículo titulado: "La Semana Santa en Toledo"; lo firmaba: Gustavo Adolfo Bécquer. Para hablar de ella, desde el principio, recurría a un contraste, que establecía con la que se celebraba en otra ciudad en aquel mismo momento, la suya: Sevilla. Lo hacía sumergido en aquellos tiempos políticos convulsos, provocados por el estallido de la "Gloriosa". Desde hacía décadas, las celebraciones religiosas de estas dos ciudades se habían convertido en referencia constante y principal en la prensa nacional, así como en noticia todo lo que acontecía durante aquellos días litúrgicos. Bécquer rechazaba todo lo que se había escrito hasta el momento entre ambas, por el simple hecho de definirlas habitualmente una frente a otra, por una comparativa; pues consideraba que si bien entre ellas el contraste resultaba evidente, entre una y otra mediaban diferencias tan profundas que incapacitaban cualquier argumento.

Toledo, hasta los últimos años de la década de 1840, se había convertido en el lugar más concurrido para disfrutar de estas celebraciones, ya que allí acostumbraba a acudir la reina María Cristina y posteriormente su hija, ya reina, Isabel II, con una pequeña corte de aristócratas, políticos, y con ellos, una parte considerable de la alta sociedad española; pero a partir de la instalación de los duques de Montpensier en la ciudad en su palacio de San Telmo en 1849 y la llegada intermitente del ferrocarril desde 1859, comenzó a consolidarse también Sevilla como destino para festejar aquellos días. Veintidós años después, Bécquer, que conoció los cortejos procesionales de su ciudad desde su infancia, escribía que nada tenían que ver con lo que se ofrecía en Toledo, donde su escasez y pobreza en las cofradías no era más que el resultado de haberse instalado: "en la última palabra de la tradición"(Bécquer, 2004:793). Sevilla, por su parte ofrecía a quienes se acercaban a disfrutar en aquellos días, "animación, novedad y lujo", y explicaba, que sus cofradías, habiendo padecido una coyuntura similar de decadencia durante mucho tiempo: "han salido de ella, merced no tanto al fervor religioso que las dio vida, como al espíritu de especulación y vanidad que las mantiene en el grado de esplendor en que se hallan"(Bécquer, 2004:793)[1].

¿Por qué ha ocurrido todo esto? Si bien el escritor no profundiza en las circunstancias sociales o políticas que las han convertido en lo que asegura, sin embargo, perfila como primordial un elemento determinante. Bécquer articula las definiciones contraponiendo las peculiaridades del urbanismo y de la topografía de ambas, como parte indisoluble del carácter que las ha creado y las ha conducido por los últimos momentos de la historia. Ante la realidad económica de una, Sevilla, como una "población floreciente y próspera"(Becquer, 2004:793), la otra es una "vetusta capital" (Bécquer, 2004:793). Sus cofradías, espléndidas y lujosas de la primera, se tornan "escasas y pobres" (Bécquer, 2004:793) en Toledo. Para el escritor es la ciudad el escenario adecuado que marca la cadencia de la fiesta; alegre y moderna de una; y grave y

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación "Identidad y construcción cultural de Andalucía: arte y turismo (1839-1939) (HAR2016-79758-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

austera la otra. Una, "llana" (Bécquer, 2004:793), y la otra ubicada "sobre las escarpadas rocas que rodean el Tajo". Sevilla ofrece sus cortejos en calles bulliciosas inundadas de luz que se proyectan sobre un amplio caserío con ventanas cerradas con celosías verdes, y balcones con madreselva (Bécquer, 2004:793); Toledo lo hace: "retorciéndose entre peñascos y ruinas, envuelta aún en las opacas nieblas del invierno, o azotadas por los vendavales, sus calles sombrías, tortuosas y empinadas, sus denegridos torreones, sus vetustos muros y las musgosas paredes, restos imponentes de iglesias destruidas o monasterios abandonados, dan una tinta melancólica y grave al severo cuadro que ofrece esta solemnidad"(Bécquer, 2004:794).

Por las calles luminosas de Sevilla, y por "su plaza Nueva", los cortejos procesionales se desplegaban como una serpentina de color, perfumes y músicas, abriéndose paso entre una muchedumbre agitada, que en las palabras del poeta se describen en los siguientes términos: "(...) Y por entre la cual desfilan, al compás de las músicas, aquellos miles de elegantes y perfumados penitentes de todos hábitos y colores, blancos, negros, rojos y azules, repartiendo a las niñas dulces de sus canastillos y arrastrando luengas colas de terciopelo o de seda; las andas cubiertas de flores y de luces, las imágenes cargadas de oro y pedrería, los coros de ángeles engalanados de plumas, flecos y oropel, las cohortes romanas con airones de papagayo, armaduras de hoja de lata y calzas de punto de color de carne como los saltimbanquis o los bailarines" "(Bécquer, 2004:794).

Mientras, en aquellos mismos días, en Toledo el poeta describe a sus lectores unos cortejos con una cadencia bien distinta:

> "En el tránsito de sus cofradías rara vez se aglomera esa muchedumbre ruidosa e inquieta que acude a todo género de reuniones más para lucir las galas y ver y ser vista, que llevadas de la curiosidad, la devoción o el entusiasmo. Las largas hileras de penitentes negros, y los guardadores del sepulcro vestidos de hierro pasan silenciosos con sus cruces, sus pendones y sus alabardas, deslizándose por entre los anchos salientes de sombras de los edificios como una procesión de gentes de otra edad evocados en la nuestra merced a un misterioso influjo" (Bécquer, 2004:794).

En definitiva, la austeridad sobrecogedora de una, contrasta con el espectáculo bullicioso de la otra, hasta el punto de asegurar que: "se confunde lo profano con lo religioso, de manera que tiene a intervalos el aspecto de una ceremonia grave o la vanidad de un espectáculo público con sus puntas y ribetes de bufonada" (Bécquer, 2004:794). Diez años después, una vez atravesado el sexenio revolucionario, el gobierno de Amadeo I, e instalados en la restauración borbónica, concretamente el 10 de marzo de 1879, en el palacio Arzobispal de Sevilla se decidió acometer lo que consideraban un problema: el desorden, la arbitrariedad y la ausencia de regulación en las insignias, ropajes y otros ornamentos que portaban los ministros de las parroquias que acompañaban a los cortejos, para, de paso, intentar poner orden en las túnicas de los nazarenos. Intentaban poner fin a lo que consideraban sin más: "un abuso". Para ello, el provisor, en nombre propio y del deán y cabildo catedralicio, inició un Auto ante el notario mayor Francisco de Paula Martínez, en dicha fecha, instando a los párrocos de las diferentes iglesias en las que residían hermandades de penitencia, para que le hicieran llegar las alteraciones y cambios que habían experimentado en estos cuerpos. Con ello les exigían una respuesta de sus respectivas juntas de gobierno y hermanos mayores: "para evitar los abusos, que se van introduciendo en la práctica de las estaciones, que hacen las Cofradías en los días de Semana Santa a la Santa Yglesia Metropolitana y Patriarcal, y reducir a la admirable uniformidad de nuestros sagrados ritos las notables variaciones que han llamado la atención de esta jurisdicción eclesiástica"[2]. Y las respuestas fueron llegando en cuestión de días; y en ellas los responsables de gestionar el

[2] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S). Justicia. Hermandades, legajo 09882. Expediente 8. (Delgado, 2015: 245-250).

Auto de las diferentes hermandades que se pronunciaron dieron cuenta, con escasas diferencias, de una realidad común: desde hacía años la presencia de los ministros religiosos y otros acompañantes parroquiales había ido menguando, y por otra parte, las túnicas en sus variantes de colores y capas se limitaban a la costumbre, en la que bien se ajustaba un marco temporal que oscilaba entre cuatro siglos o apenas tres o cuatro años; cuando no se habían regido por simples acuerdos recientes de corporación. A su vez, destaca otra particularidad: la escasez de permisos oficiales pertinentes, tanto por las autoridades civiles municipales, estatales como religiosas para ponerse en la calle durante la estación de penitencia en Semana Santa, ya no sólo como lo hacían, sino incluso en algo tan elemental como el de portar las túnicas. Sin embargo, una vez recogidas las respuestas en la notaría mayor del provisorato, no parece que se consiguiera nada al respecto, pues lo cierto es, que durante las décadas posteriores las túnicas continuaron variando en colorido y formas, sumándose más capas; las insignias aumentaron y los cortejos de cohortes romanas, por ejemplo se multiplicaron en las cofradías. De ello hablaría a su vez el abogado José Bermejo y Carballo en sus *Glorias religiosas de Sevilla* editada en el año 1882, cuando criticaba la situación en la que se encontraban los cuerpos de nazarenos, totalmente alejados de las antiguas túnicas de penitencia de lienzo negro, convertidas en una composición de antifaces de colores variados y túnica blanca, confeccionada en todo tipo de tejidos. Algo que consideraba un auténtico despropósito devocional, pues se alejaban totalmente del recogimiento para el que fueron creados (Bermejo, 1882:52-53).

De esta forma quedaría patente una realidad que acompañó a estas cofradías constituidas por civiles vinculadas a la autoridad eclesiástica, y dependientes a su vez de las autoridades estatales y locales: que eran capaces de actuar a espaldas de lo que tanto una como las otras le indicaban, es decir fuera de las recomendaciones, ordenanzas o leyes que estaban obligadas a cumplir, más allá de los ámbitos domésticos de sus casas de hermandad, exponiendo las cofradías en las calles. Que esto fue así lo evidencian todos los ejemplos que veremos más adelante, así como parte de sus causas y protagonistas a lo largo del periodo que estudiamos; y que debido, en parte, a la vulneración de las leyes del Consejo de Castilla, y de la Audiencia a veces con la connivencia del Ayuntamiento de Sevilla y del Arzobispado sevillano, según el momento, desde 1777 ininterrumpidamente, la Semana Santa sevillana fue tan diferente como Bécquer contó a los españoles en 1869. Por otra parte, sesenta y seis años después, otro sevillano, el periodista Manuel Chaves Nogales, desde la revista *Estampa* en 1935, informaba a los españoles que el espectáculo que los sevillanos ofrecían cada primavera con sus cofradías de penitencia contaba con dos "enemigos" naturales, y como tales calificó el gobernador y el arzobispo (Chaves, 2013:99). En definitiva, no sólo la autoridad religiosa nada pudo hacer por acabar con esta tendencia, sino que vería como quienes se fueron acercando a sus futuras Semanas Santas comprobarían que aumentarían, estimuladas por variables que parecían escapar al control de quienes lo intentaron. ¿Cómo se llegó a estos cortejos procesionales coloridos y cuajados de vistosas insignias? ¿Qué tuvo que ver la ciudad con sus autoridades, proyectos urbanísticos y otros manejos en todo ello?

Quizás para comprender cómo se entendía en Sevilla aquello que en otros lugares se llamaba "la tradición", sea preciso instalarse en los años previos a las reformas penitenciales carolinas, precisamente cuando los flagelantes tomaban las calles con sus noches. Cuenta un extranjero, en unas memorias que se publicaron en 1700 y que entregó al anonimato, mientras presenciaba la Semana Santa en Madrid, asombrado por la sangría que se provocaban los disciplinantes en el cortejo, que le contaron que aquello no era nada en comparación con el espectáculo que ofrecían en Sevilla, porque : "Dicen que se azotan aún más en Sevilla que en Madrid, y que se ven allí hasta setecientos y ochocientos en grupo"(García, 1962: 72-73).

A lo largo del siglo XVIII, y ya en las vísperas de la emisión de la Real Cédula del 20 de febrero de 1777, donde el rey prohibió a los disciplinantes, empalados o cualquier tipo de espectáculo similar en las procesiones, como los penitentes de sangre, además de procesionar de noche[3], lo cierto es que en Sevilla las flagelaciones públicas se encontraban ya mermadas. Para entonces, algunas cofradías ya se habían deshecho de ellas, señalándolo a través de las nuevas reglas que fueron modificando a lo largo de todo el siglo[4]. De cualquier modo, las penitencias desaparecieron definitivamente con la Real cédula de febrero de 1777, pues las cofradías se vieron obligadas a reformar sus reglas o estatutos, incluyendo ya su eliminación para conseguir la obtención del refrendo real que les obligaba a partir de la Real Orden de 1783 sobre la Reforma, extinción y arreglo de las Cofradías del Reino. Pero fue de las pocas prohibiciones que se acataron, pues en Sevilla la noche continuó iluminada por cortejos procesionales que portaban cuerpos de nazarenos. Justamente durante la cuaresma de 1777 en el seno de dos cofradías se produjeron movimientos importantes que provocarían unas actuaciones por parte de las autoridades civiles y religiosas locales que abrirían la puerta a la desobediencia. Sería en la hermandad del Señor del Gran Poder y en la de la Santa Cruz en Jerusalén donde se produjeron los cambios y las primeras vulneraciones. La primera conseguiría la madrugada y los nazarenos.

Para comprender por qué fue posible esta absoluta desatención de esta cédula primero, y posteriormente de la Real Orden de 1783 sobre la Reforma , Extinción y arreglo de las cofradías del Reino emitidas por el Consejo de Castilla, es necesario señalar la excepcional situación política en la que se encontraba la ciudad en este año de 1777. El punto de partida se produjo por la inestabilidad que se evidenció cuando el conde Aranda abandonó la presidencia del Consejo de Castilla en 1773, tras haberlo detentado desde 1766, destituido por el rey, animado por la presión de sus enemigos, y aislado ante las diferencias con algunos de sus fiscales, como fue el caso del mismo Campomanes. Aranda abandonaba aquel puesto para convertirse en embajador en Francia. Esta marcha resentiría el proceso reformador sobre las cofradías que se había iniciado, de algún modo, durante el verano de 1768, cuando Campomanes solicitó informes detallados a los obispos e Intendentes de todo el país, sobre las hermandades y cofradías, para estudiar la situación en la que se encontraban y evaluar las posibles actuaciones. Por entonces, el comienzo de este proyecto contaba con la solidez de Aranda como presidente del Consejo de Castilla y Campomanes como fiscal del mismo, y con Pablo de Olavide en la Asistencia de Sevilla para aplicar las reformas en la ciudad. Sin embargo, la destitución de Aranda dejaría a Olavide en una posición delicada. Éste, para Sevilla, con el conde de Aranda y Campomanes desde Madrid, desde sus posiciones de poder, se había convertido en el protagonista ejecutor del nuevo conjunto de leyes que se fueron emitiendo, ya no sólo para acabar con los abusos que se cometían en las calles portando imágenes, sino también con el combustible económico que las mantenía. De igual modo, Sevilla con él en este cargo, se convertiría en el centro de experimentación de los planes reformadores nacionales. Para ello se dio forma a un proyecto amplio, concreto y longevo que, acumulando las diferentes normativas y órdenes, terminaría denominándose: el Expediente General de cofradías. Pero cuando Aranda abandonó la presidencia del Consejo de Castilla, ocuparía su vacante para manejarse con los expedientes iniciados, el eclesiástico Manuel Ventura de Figueroa a partir de 1773 y hasta 1783. Ventura de Figueroa desempeñó aquella autoridad desde una

[3] Recogida de la Novísima Recopilación de las Leyes del Reino (1805) como la Ley XI del Libro I, Título I; Rodríguez Mateos, J. en *Las cofradías y las luces*, Ayuntamiento de Sevilla, 2006, p. 144.

[4] Estos fueron los casos de la cofradía de la Piedad de la parroquia de Santa Marina en 1702. A.G.A.S. Sección Hermandades, legajo 9; de Las Tres Necesidades en 1751. A.G.A.S. Sección Hermandades, legajo 75 B; Rodríguez, 2006: 175.

posición bien diferente a la del conde, pues con él, el protagonismo del cargo prácticamente desapareció de la primera fila política, aunque lo aguantó hasta el final de su vida; ya que falleció ocupándolo en el mismo año en el que se concluyó el Expediente General de cofradías.

A partir de la marcha de Aranda se asestó un duro golpe a la energía reformadora que caracterizó a los primeros años de estos proyectos. La discordia manifiesta entre Campomanes y Aranda, junto con las circunstancias coyunturales que fueron llegando, alimentó la caída en desgracia del conde ante el rey, lo que vino a ser a su vez, según el diplomático francés Bourgoing, testigo del momento, un obstáculo para Campomanes, al que aseguraba que se le multiplicaron los enemigos. Una situación que vino a dejar a España, según aseguraba años después de esta marcha, poco más o menos en la misma situación en la que ellos la habían encontrado; o lo que se señaló en unas memorias contemporáneas anónimas: "destruyó cuanto bueno se había comenzado; así es que este Consejo ha caído a su antigua impotencia y todo está en el mismo estado"(Defourneux, 1990: 486-487). En definitiva, otra corriente de influencias sobre el rey colocó al frente del Consejo de Castilla al religioso Ventura de Figueroa, y frenó el ímpetu reformador que se venía experimentando, imponiendo una cierta calma. De este modo se extendía una nueva coyuntura, que no tardaría más que tres años en cobrarse a otra víctima, al desaparecer el baluarte que significaba Aranda.

El 14 de noviembre de 1776, a las seis y media de la tarde, el alguacil mayor de la Inquisición, el duque de Mora se presentó en el domicilio de Olavide en Madrid. El Asistente de Sevilla fue conducido a la prisión del Santo Oficio, mientras registraban su casa (Defourneux, 1990: 256). Durante dos años nadie supo qué había sido de él, quedando la Asistencia al arbitrio del teniente mayor Juan Antonio de Santa María, quien la ocuparía interinamente hasta 1779. Éste prácticamente se encontraba ya al frente de la misma durante la permanente ausencia del Asistente, pues los sevillanos acostumbraban a gestionar sus asuntos con él. Sin embargo, las reuniones que mantuvieron a lo largo de estos años fueron bien diferentes a las que acostumbraban con anterioridad, porque la máxima autoridad municipal había sido descabezada por el Santo Oficio. Así se vio Santamaría en los años que ocupó aquella interinidad, instaurado en una posición que heredaba la pesada carga de rencores, pleitos y enfrentamientos que venía sembrando la nueva legislación desde el Consejo de Castilla, cuando Olavide se convirtió en un apéndice de la dirección de su presidente, el conde de Aranda. Ahora ninguno de ellos conservaba el poder, y Santamaría se encontraba al servicio de una siembra que debía gestionar.

En cualquier caso, en los dos años en los que Pablo de Olavide luchó por su vida, en Sevilla se desplegó una coyuntura propicia para que algunas cofradías pudieran hacer lo que consideraron oportuno, más allá de lo que las leyes iban dictando con respecto a sus cortejos. La posición de Campomanes, debilitada por unos enemigos que se veían crecidos por la situación, impidió que pudiera comprometerse con los que compartía propuestas comunes desde el Consejo de Castilla; mientras en la ciudad, la Asistencia, impuesta por el Consejo se había descabezado, dejando al teniente primero en una posición delicada frente a los empujes de los intereses de los oligarcas municipales, y de las nuevas autoridades impuestas por las reformas: los diputados del común y el síndico personero. En cualquier caso, Olavide desapareció de la ciudad y fue laminado de su memoria, quedando abierto el proceso reformador de las cofradías con la obligación de hacer cumplir los autos, cédulas y reales decretos a expensas del teniente primero del Ayuntamiento, el vicario general, la Real Audiencia y el Consejo de Castilla con Ventura de Figueroa al frente. Y sería precisamente en estos dos años cuando, asombrosamente, a pesar de la nueva legislación, la noche volvió a los cortejos y también los nazarenos. Para que fuera posible es necesario comprender la situación que vivían las diferentes autoridades municipales entre ellas, acostumbradas a hacer y a deshacer.

Cuando la Real Cédula del 20 de febrero de 1777 llegó a Sevilla para arrancarle la noche, la sangre y los antifaces a sus cortejos procesionales, Santamaría estaba al frente de aquel gobierno municipal interino desde hacía unos meses. Desde entonces, en el marco temporal de algo más de cinco años, entre 1776 y 1779, gobernaría conjuntamente en las casas capitulares con el todopoderoso conde de Mejorada como Procurador Mayor, hasta que llegó para ocupar la Asistencia en 1779 Antonio Domezaín con los poderes de un regidor. La conjunción de estos hombres con su autoridad en las casas capitulares, sobre los que revoloteaban presiones, influencias, pleitos y otros intereses; junto con la connivencia del provisor eclesiástico, bastaron para perpetrar el fraude a la real cédula de 1777. Sólo les hicieron falta unos días. Algo menos de una cuaresma.

Para ello fue necesaria la participación de las nuevas autoridades del Común en connivencia con el primer teniente de la Asistencia y del vicario eclesiástico, especialmente en la labor que desempeñó la hermandad del Gran Poder para conseguir su madrugada. Esta hermandad se encontró preparando su estación penitencial cuando le sorprendió la real cédula. En ella se les prohibía discurrir de noche, algo complicado en su caso, pues durante su salida hacia la catedral el jueves santo por la tarde en su recorrido de vuelta a su capilla en la iglesia de San Lorenzo, les anochecía. Ante semejante problema, la junta de gobierno se planteó una seria duda: salir a la una de la tarde y realizar la estación corriendo para llegar antes del anochecer, evitando la multa con la que los amenazaban; o por el contrario buscar la manera de evitar exactamente lo que indicaba la ley, pero sin prisas. Los oficiales decidieron en cuestión de días, y tras debatirlo profundamente, que sería preferible, de momento, y hasta ver por donde salía esta nueva legislación, tomar hora para el viernes santo por la mañana, es decir concretamente solicitar la salida a las cinco de la madrugada, porque de este modo: "se podía volver a hora competente de principiar los oficios en la parroquia"[5]. Además de llegar para los oficios, se evitaba algo con lo que no estaban dispuestos a condescender, obligados por el peso de la futura multa, que no era nada más simple que correr durante la estación de penitencia, o como informaron a los hermanos presentes: "seguir la estación con la aceleración para no ser comprehendidos en la multa"[6]. Para conseguir la nueva hora de salida, que les permitiría realizar la mayor parte de la estación desde el amanecer del día, acudieron a pedir autorización al teniente primero, Santamaría. Para realizar esta gestión se encomendó a uno de los hermanos de la junta, concretamente se encargó el oficial y hermano Andrés Ruiz Morquecho[7], entonces diputado del común de las casas consistoriales. Santamaría le ofreció una respuesta de las que acostumbraba desde hacía años con las cofradías, algo así como: por mi parte no hay problema, ahora vérosla con las autoridades religiosas competentes. Algo que tradujo a sus hermanos en cabildo en los siguientes términos, cuando comentó que éste: "ofreció estar pronto a condescender con la pretensión de la hermandad; pero que preservaba, facilitar del Sr Provisor"[8]. Y este condescendió. La diputación informó a la junta de oficiales que se había conseguido el permiso del provisor, y que los jueces pertinentes les habían autorizado para que pudieran salir con el Señor del Gran Poder y la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso durante la madrugada, no a las cinco como pidieron, sino a las cuatro y media (Plaza, 2016: 154-161).

En definitiva, para conseguir la autorización a las cuatro y media de la mañana en la hermandad del Señor del Gran Poder fue imprescindible la labor de varios hermanos que se manejarían dentro de las casas consistoriales, que si bien no todos ocuparon puestos dentro de

[5] Archivo de la hermandad del Gran Poder de Sevilla (A.H.G.P.S. Libros de Actas nº 5 (1769-1796). Cabildo del 23 de marzo de 1777, folio 41 vto.

[6] A.H.G.P.S. Libros de Actas nº 5 (1769-1796). Cabildo del 23 de marzo de 1777, folio 41 vto.

[7] Aparece en este acta como Andrés Morquecho, pero se trata de Andrés Ruiz Morquecho y Vélez.

[8] A.H.G.P.S. Libro de Actas nº 5 (1769-1796). Cabildo del 23 de marzo de 1777, folio 42 recto.

juntas de gobierno de la hermandad, sí formaron comisiones en momentos fundamentales de este periodo. En un primer momento destaca la labor que realizaron Andrés Ruiz Morquecho y Vélez, y Cristóbal Martín de las Quentas. Ambos formaron parte de la diputación que gestó su incorporación a la madrugada. Morquecho había sido elegido diputado del común para los años de 1776 y 1777, mientras Martín de las Quentas lo sería en la candidatura posterior, de 1778 a 1779, sucediéndole (Campese, 2004: 285-287; 259-261).

Morquecho, por encargo de los oficiales de su hermandad, realizó personalmente las primeras gestiones que la junta de gobierno entabló con el teniente primero de alcalde, consiguiendo que este autorizara la salida para el viernes santo, durante la noche, a las cinco de la madrugada. En aquel año, Morquecho formaba parte del Ayuntamiento como diputado del común. Con esta solución llegó al cabildo del 23 de marzo de 1777, donde daría cuenta de la respuesta de Santamaría para que los hermanos decidieran si aceptaban o no aquella propuesta. De igual forma, volverían a ponerlo al frente de una segunda diputación en estas gestiones, concretamente para solicitar los permisos al provisor eclesiástico y a todos los que fuera pertinente[9]. En ella volverían a confiar en los manejos y tratos de Morquecho, junto con los de Cristóbal de las Quentas y Francisco Malue (Plaza, 2016: 154-161). De este modo la hermandad consiguió su madrugada.

Aquella salida que aprobaron a las cuatro y media de la madrugada pasaría a llamarse en los papeles oficiales que se publicaban: "el alba"; sin embargo no podría materializarse por problemas climatológicos hasta 1779. Entonces, aquel "alba", se tornó en las cuatro y media de la madrugada, que andando los años, y ajustándose con la hermandad que le precedía, la Santa Cruz en Jerusalén, se iniciaría en 1800 a las dos de la madrugada. De aquella autorización para que el señor del Gran Poder pudiera realizar su estación en la madrugada del viernes, fue responsable no sólo Juan Antonio de Santamaría desde el Ayuntamiento, sino especialmente el provisor y vicario general del arzobispado Ignacio Salduendo y Luquin. Éste, en agradecimiento, sería nombrado posteriormente hermano "protector" de la hermandad en el cabildo general de elecciones que se celebró el 16 de abril de 1778, porque: "había demostrado afecto y devoción a Ntro Sr del Gran Poder"[10]. Un título que pasaría a comunicarle una diputación de hermanos que se nombró en aquella reunión, y que éste aceptaría acudiendo personalmente, ya como parte de la hermandad al cabildo general que celebraron el 6 de diciembre de aquel mismo año.

De esta forma, con estos primeros pasos se recuperó la madrugada del viernes santo, al margen de la legislación del consejo de Castilla; para lo que jugó un papel primordial la hermandad del Señor del Gran Poder con los diputados del común que configuraron las comisiones responsables, el primer teniente de la Asistencia Juan de Santamaría y el vicario general Ignacio Salduendo y Luquin. Estas dos autoridades de la ciudad resultarían también fundamentales para conseguir otra prebenda, también bordeando si no incumpliendo totalmente la ley: los antifaces. En este caso la labor principal la desempeñó la hermandad de la Santa Cruz en Jerusalén de San Antonio Abad, también durante la cuaresma de 1777. Además de clamar por su salida durante la madrugada, pidieron a Santamaría y al Arzobispado que les autorizara el mantenimiento de las túnicas con los antifaces. Y sobre esto puntualizó en su favor el teniente primero de la Asistencia, Juan Antonio de Santamaría, cuando al pedirles autorización para continuar con las túnicas en aquel momento, les indicó que sobre nazarenos la orden nada decía al respecto, pues no hablaba más que de disciplinantes. Por este motivo, la hermandad

[9] A.H.G.P.S. Libro de Actas nº 5 (1769-1796). Cabildo del 23 de marzo de 1777, f. 41vto.

[10] A.H.G.P.S. Libros de Actas nº 5 (1769-1796), Libro 5, cabildo 15 de marzo de 1778, ff. 47r-48r

de la Santa Cruz de Jerusalén desplegó una estrategia conjunta para la estación de penitencia de 1777, solicitando, tanto la salida nocturna, como la presencia de nazarenos en su cortejo procesional; pues ni a la noche ni a sus nazarenos querían renunciar. Si bien ellos pedían las dos de la madrugada, Santamaría les ofreció las cuatro, media hora antes que la hermandad del Gran Poder, pero no se comprometió con el cuerpo de nazarenos, entregando la última palabra de nuevo al provisor eclesiástico. El hermano mayor realizó las gestiones que consideró oportunas, pidiendo intermediaciones de aristócratas y de figuras tan influyentes entre las autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad como fray Diego José de Cádiz, pero no lo consiguió. Si bien le autorizaron las cuatro de la mañana, no lo harían con los nazarenos, por lo que la junta de gobierno decidió no realizar la estación de penitencia hasta encontrar una salida que les permitiera conseguir los antifaces. Y lo conseguirían, en este caso, no sólo como un acuerdo verbal, sino sellándolo con la aprobación de sus propias reglas en 1783. En ellas consiguieron que el Consejo de Castilla les aprobara su salida "al alba", que no cumplían, pues por entonces ya lo hacían realmente a las dos de la madrugada, así como la estación de penitencia con nazarenos con túnicas y antifaces negros. Para que esto fuera posible se necesitaron muchas voces, susurros y manejos, resultando especialmente importante la presencia en ellos del fraile Manuel Gil, provincial general de la orden de clérigos menores en Andalucía, quien resultaría fundamental en la aprobación de las Reglas de la Hermandad por el Consejo de Castilla (García, 1987:101). En cualquier caso, desde que solicitaron la aprobación eclesiástica de sus reglas en 1768; con su redacción de adendas y nuevos capítulos en 1774 y su elevación al Consejo de Castilla en 1778[11]; hasta que la consiguieron en 1783, pasaron varios años, aunque en la espera cumplieron con lo que tenían recogido en ellas: acompañar a su imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de la Virgen de la Concepción con aquellas túnicas negras con el rostro cubierto, y en un "alba" o amanecer, que en Sevilla se tradujo a partir de entonces, y durante décadas, en las dos de la madrugada; más allá del significado que aquel término pudiera albergar. Durante la noche y con nazarenos realizaron la estación de penitencia, mientras se gestaba la aprobación real de sus reglas.

Por este motivo consiguieron devolver los nazarenos a las cofradías de Sevilla, en principio solo ella, aunque muy pronto también lo haría la hermandad del Gran Poder. En diciembre de 1781 la junta de oficiales de esta hermandad decidió que la próxima estación de penitencia lo haría también con nazarenos. Para ello encomendaron la misión al marqués de Iscar y al diputado del común Juan Francisco de Tovar[12]. Si bien en principio se planearon pedir licencia al Asistente y al Provisor, algunos hermanos que desconfiaban del éxito de aquella propuesta, se atrevieron a buscar otras alternativas en el marco de la confidencialidad que creyeron conveniente. De esta forma, en esta reunión de diciembre, antes de tomar una decisión firme al respecto, dando curso a la petición de licencia a las autoridades, como habían acordado, el hermano Domingo de Aguera les informó que había consultado a Nicolás Herrera, abogado de los Reales Consejos, y que éste les aconsejó que abandonaran la vía oficial, porque de allí, bien poco sacarían. A cambio les recomendó , que se adentraran por otro camino, porque: "era de parecer no se pidiese tal licencia porque era contingente el conseguirla y que era más conforme que desde luego se saliese con ellas hablando primero a los señores jueces, eclesiástico y secular afin de que se tolere el llevar los rostros cubiertos"[13]. Y de este modo procedieron, pues lo aprobaron de conformidad, así como encargar a la misma comisión, que ya estaba sobre ella, que se pusiera en contacto con estos jueces. Como si no

[11] Archivo de la hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Sevilla (A.H.J.N.S). Libro de reglas de 1783, caja 1. Carpeta 4, folio 12 vto.

[12] AHGPS. Libro 5. Libro 5, Junta de 13 de diciembre de 1781, ff. 81 vto-82 r.

[13] AHGPS. Libro 5. Libro 5, Junta de 13 de diciembre de 1781, ff. 81 vto-82 r.

existiera la posibilidad de contratiempo alguno, siguiendo este cauce, crearon una comisión para repartir las túnicas, eligiendo como nazarenos a: "los hermanos que hayan de vestir las túnicas sean hombres de virtud y modestia para que la practiquen según corresponde a el acto que han de concurrir"[14]. Dieciocho días después, el 31 de enero, el hermano mayor, el marqués de las Torres, informó a la Junta oficialmente que ya se había conseguido. El marqués de Iscar y Juan de Tovar habían cumplido con el procedimiento: "y habiéndolo puesto en práctica, visitando a el Señor Dean y señor Teniente a quien corresponde todos sin el menor reparo habían prestado sus consentimientos, por lo que estaba concluido ese particular con toda felicidad a lo que correspondieron todos los señores concurrentes"[15]. De esta forma se llegó al cabildo general de salida el 17 de febrero de 1782[16], y a su primera junta de nazarenos, que se celebró el Domingo de Ramos 24 de marzo[17]. En 1782 dos cofradías salían de madrugada con un cuerpo de nazarenos propio en Sevilla, y ambas sin tener aprobación ninguna por el Consejo de Castilla. Un año después la hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de San Antonio Abad conseguía la licencia oficial, y única, al ver aprobadas sus reglas con un cuerpo de nazarenos en 1783. Los hermanos del Gran Poder conseguirían las autorizaciones a partir de los permisos de las autoridades eclesiásticas y municipales desde un ámbito exclusivamente local, algo que generaría una onda expansiva de la que se contaminarían algo más de diez años después las otras dos hermandades de la madrugada, la Macarena y la Carretería.

A estas se uniría la hermandad de la Sagrada Entrada en Jerusalén en 1803 con su túnica, escudo y antifaces propios y todos los derechos pertinentes de entrada en la catedral, en unos años iniciales del siglo en los que otras hermandades sacaban nazarenos prestados de estas tres últimas cofradías. Tras la guerra, concretamente en 1813, durante la primera Semana Santa constitucional se daría la circunstancia de que practicamente todas las hermandades que realizaron estación de penitencia lo harían con nazarenos, a excepción de las que poseían cuerpos propios, las demás lo harían con túnicas y nazarenos prestados de estas últimas. Sin embargo, casi ninguna de ellas disponía de la autorización que concedía el Consejo de Castilla, sino más bien autorizaciones de índole local con el argumento que en 1879 remitieron al deán a través de los párrocos de sus iglesias cuando les pidió los papeles, documentación y licencias que justificaran todos y cada uno de los elementos que portaban los miembros de sus cortejos, entre ellos los nazarenos, cuando alegaron que se habían organizado así siguiendo la "costumbre".

Por ello, Félix González de León, hermano de la corporación de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de la que su padre sería su mayordomo en 1813, impondría con vehemencia, como primera singularidad de la hermandad de Jesús Nazareno en su *Historia de las cofradías de Sevilla* en 1854,, que: "Esta es la única de Nazarenos (cuyo título llevan ahora todas) porque este nombre no es el de la túnica con capirote, pues a estos se les ha llamado siempre penitentes; sino el de los hermanos de Jesús Nazareno, de modo que con decir a un hermano con túnica: Ese es un Nazareno era y es decir: este es un hermano de Jesús y por consiguiente sólo a estos les pertenece el nombre, y no a las demás cofradías" (González, 2005.79-80).

Tras la guerra de la Independencia, cada hermandad conseguiría su propio cortejo, todo era cuestión de tiempo, de oportunidad y dinero. El color habitual de la que nos habla Bermejo en 1882, la túnica blanca, por ejemplo, llegaría de la mano de la hermandad de la Amargura en 1830, cuando tras aprobar las Reglas el Consejo de Castilla decidió utilizarlas en los nazarenos del paso del

[14] AHGPS. Libro 5. Libro 5, Junta de 13 de diciembre de 1781, f.82r

[15] AHGPS. Libro 5. Junta de 31 de enero de 1781, f. 82r.

[16] AHGPS. Libro 5 .Cabildo general de 17 de febrero de 1782 ff. 83v-84r

[17] AHGPS. Libro 5 .Junta de nazarenos 24 de marzo de 1782, ff.84 r-84v.

Señor. El motivo por el que esta hermandad decidió incorporar la primera nota de color diferente a los habituales negro o morado de los cortejos fue para vestir a sus nazarenos con la misma túnica que portaba el Señor de su cofradía, representado en la escena en la que Herodes lo desprecia. Instalada la túnica blanca en los años finales del gobierno de Fernando VII, sería cuestión de tiempo que otras cofradías la incorporaran, variando, como contaba José de Bermejo, sólo el color de los antifaces, generando parte de esa imagen multicolor que Gustavo Adolfo Bécquer atribuía a la Semana Santa sevillana. Además de la madrugada, y del cuerpo de nazarenos, los años de reformas que se desarrollaron en el último cuarto de siglo tampoco conseguirían hacer desaparecer a otras figuras fundamentales de los cortejos sevillanos; pues los ángeles o las sibilas continuarían acompañando a las cofradías. Sería la organización de la salida de la hermandad del Santo Entierro que se proyectó en 1796, apenas un mes después de la marcha de los reyes y de Manuel de Godoy de la ciudad, el punto de partida. Si bien no se pudo realizar en aquel año porque la lluvia lo impidió, terminaría materializándose en 1797 (Matute,1887: 207). La hermandad, por entonces, no tenía aprobadas las reglas por el Consejo de Castilla, como tampoco existía entre las autoridades locales ni capitulares ni eclesiásticas unanimidad con respecto a la idoneidad de llevar en los cortejos ese tipo de figuras en aquellos tiempos. Precisamente, parte de las dificultades estribaba en aquellos ángeles, sibilas y armados que incluían en la salida, al considerarlos inadecuados dentro del cortejo del duelo que conmemoraba el entierro de Cristo, además de ser un motivo de distorsión para el recogimiento que debían guardar los participantes, pues provocaban risas, bullas y un jaleo impropio del día (Bermejo, 1882: 485). Desde el Ayuntamiento se les negó la aprobación de este cortejo tal y como lo planteaban en las reglas, pidiéndoles la supresión, y limitándola solo a los pasos. Sin embargo, no sólo la salida de 1796 se planificó tal y como se había recriminado, sino que la realizó al año siguiente aumentado, sin aceptar más supresión que la de los "armados". Sería meses después, cuando el fiscal de la Real Audiencia elaboró también un informe negativo respecto a estas nuevas leyes y sus cortejos alegóricos, concretamente el 2 de junio, que supondría la ratificación del tribunal y la emisión negativa de un informe a fecha del 30 del mismo mes, alegando similares motivos. Y es que, en este caso, se consideraba que estos personajes atraían a gran cantidad de forasteros y curiosos para ver la procesión, lo que provocaba un aumento de víveres y una predisposición al escándalo y a la mofa[18].

De nuevo, todo parecía envuelto en el mismo torbellino de incumplimientos, desafíos, influencias y ejecuciones arbitrarias, aunque en este caso fueron las casas capitulares, y la Real Audiencia, las que hicieron un frente común, al negarse a permitir estos desfiles en nombre del orden público y la decencia, frente a las cofradías que continuaron sacando estos cortejos celestiales. Sin embargo, no tardaría en resquebrajarse tras haberse visto por las calles en 1797, en el momento en el que algunos cofrades encontraron una oportunidad entre las fisuras que se fueron abriendo antes de la Guerra de 1808. Además de realizar el Santo Entierro su estación con la sibila y los ángeles en 1797, cinco años después lo repetiría la hermandad de la Exaltación, quien los introduciría a partir de 1801. Se trataba de un conjunto de alegorías, ángeles y sibilas, de cuyo diseño y protagonismo se hicieron cargo tanto cofrades como devotos, que desfilaban con las imágenes bajo el control de un diputado y una diputada (Romero, 1999: 110). Si bien en esta hermandad terminaron formando parte del cortejo procesional, lo cierto fue que su introducción estuvo sometida también a debates y dudas internas, que precisaron de eruditos discursos justificativos cuajados de todo tipo de principios teológicos para lograr ejecutarlo.

[18] En el informe que elaboró el fiscal de la Real Audiencia para el Consejo de Castilla respecto a las nuevas reglas para ser aprobadas, se incluía entre las modificaciones que debía experimentar el cortejo la eliminación de todos aquellos personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento que desfilaban en él, desde los coros de ángeles, armados, doctores de la iglesia, sibilas...; (MESTRE, 2010: 143)

En el seno de la hermandad de la Exaltación, el secretario, Manuel Arias González de Gamarra, con el apoyo del mayordomo, Miguel Ladrón, decidieron incorporar un cortejo de tres ángeles y cuatro sibilas o profetisas a partir de la primavera de 1801[19]. El cortejo, que comenzaría a realizar la estación de penitencia a partir de 1802, se convertiría en un tema constante de debate a lo largo de los años siguientes, obligando a justificaciones permanentes sobre la idoneidad de su iconografía, indumentaria y caracterización. Sin embargo, a pesar de las reticencias internas que mostraron incluso sus propios hermanos, resistió cualquier crítica mientras Miguel Ladrón fue mayordomo y hermano mayor, pues en 1806 éste llegó a plantear que sin ellos no era posible realizar la estación de penitencia[20]. Manuel Ladrón se había convertido en estos años en una pieza fundamental en el entramado de las luchas por el poder en el Ayuntamiento, manejando las elecciones de los Diputados del Común (Campese, 1999:93-90).

La hermandad de la Trinidad tomaría el relevo de estas figuras que gustaban en la ciudad en sus salidas procesionales, incorporando ángeles cantores durante su estación de 1805; cediéndolas incluso en préstamo a la hermandad de la Carretería para que les acompañara el Domingo de Resurrección de aquel mismo año. De este modo, la salida del Santo Entierro en 1797 supuso un desafío por mantener a los ángeles y las sibilas, que sería consolidado por los cortejos de la Exaltación y de la Trinidad pocos años después. Sin embargo, no les fue posible salvar a su cohorte de "armados", a los que no se les permitió el desfile en 1797[21], y no se pudieron recuperar hasta bien entrado el siglo XIX, cuando se multiplicaron hasta tal punto, que la propia hermandad del Santo Entierro se quejó a la autoridad eclesiástica y civil en el cabildo de toma de horas del martes Santo de 1877, por la cantidad de licencias que había concedido a hermandades para que dispusieran de su propia centuria romana (Delgado, : 249; Mestre, 2008: 410-415).

Con todas estas actuaciones Sevilla se mantuvo al margen de las leyes reformadoras manteniendo para sus hermandades durante la Semana Santa la madrugada, los nazarenos o los cortejos celestiales. Esto sería posible gracias a la labor de las autoridades municipales, en sus luchas intestinas ante el desmoronamiento del Antiguo Régimen; el protagonismo de las nuevas autoridades del Común en los cabildos municipales; y posteriormente, por lo que supondría para la reforma ilustrada, y sus proyectos, la compleja lucha civil que se debatió durante la Guerra de la Independencia y el posterior gobierno del rey Fernando VII. A esta situación política hay que añadirle otros elementos que resultaron decisivos para dotar a estos cortejos de las singularidades que Bécquer explicó en 1869: la labor que desempeñó el teatro Cómico desde su apertura en 1795 con su lucha por sobrevivir a las corrientes antiteatrales (Aguilar, 1974; Moreno, 1998; Plaza, 2007); la multiplicación de las salas teatrales y otras para espectáculos de baile, música, malabarismos o espectáculos ópticos a partir de 1833 (Sentaurens,1989: 71-110; Plaza, 1999: 620-667; Plaza2013: 199-222); el traumático proceso de remodelación urbanística que comenzó a ejecutarse a partir de 1839 con la destrucción de los arquillos, retablos y otros elementos para abrir las calles (Plaza, 1999:467); la instalación de la luz de gas a partir de 1850 con la remodelación de calles que conllevó; la ejecución del puente de hierro que unió a Sevilla con Triana en 1852; la creación de barrios para burgueses

[19] Archivo Histórico de la Pontificia y Real Archicofradía Sacramental de la Exaltación de Sevilla (A.H.H.E.S) Libro de acuerdos de la hermandad de la hermandad del santo cristo de la Exaltación.. Secretaría. Actas. 1789 marzo- 1816, abril. Caja 1.3. Nota, folio, 87vto

[20] A.H.H.E.S. libro de acuerdos de la hermandad Del santo cristo de la exaltación.. Secretaría. Actas. 1789 marzo- 1816, abril. Caja 1.3. cabildo salida de cofradía, domingo segundo de cuaresma de 1807, fol. 103vto.

[21] Biblioteca General de la Universidad de Sevilla (BGUS), *Décimas sobre la salida del Santo Entierro, Sevilla,* 1797, sign B.General A333/101, p. 5; (MATUTE, 1887: 207; BERMEJO, 1882: 484-485).

con las calles tiradas a cordel como el de San Vicente en; o la aparición y consolidación de las modas femeninas y masculinas francesas durante la década de 1840 (Plaza, 2009: 173-240). Todo llegó a los cortejos; contaminando a las imágenes con sus rostrillos de tejidos vaporosos y escarchados, escogidos para tintinear sobre la oscilante candelería, como lo hacían las actrices sobre la hilera de candilejas de un proscenio; coronas cuajadas de piedras de colores que disparaban diminutos destellos, como las viejas y gastadas vidrieras góticas que los escenógrafos recreaban en las nuevas comedias de tintes medievales; y los tejidos de urdimbre fuerte con bordados abigarrados, que reflejaban la corriente orientalista que la escena europea inventó para vestir a sus nuevos reyes persas, sensuales odaliscas y a todas las ensoñaciones que poblaron durante décadas los bosques mágicos del ballet. Las procesiones se llenaron de color, destellos dorados, plumas, terciopelos, caramelos, músicas marciales, pero también de cortejos que mantuvieron sus túnicas de lienzo negro con cinturón de esparto, metales preciosos y silencio. Estos precisamente serían los que acometieron el gran desafío a las leyes reformadores que el Consejo de Castilla fue emitiendo en el último cuarto del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Universidad de Oviedo.

Bécquer, G..A. (2004) *Obras Completas*, Barcelona: Cátedra

Bermejo y Carballo, J. (1882) Glorias religiosas de Sevilla, Sevilla:Imprenta y librería del Salvador

Campese Gallego, F. J. (1999) "El final de las elecciones de diputados y personeros del común en Sevilla (1803-1808) en *La Administración Municipal en la Edad Moderna. Actas de la V Reunión Científica Asociación española de historia moderna,* vol. II, pp.83-90.Cádiz: Universidad de Cádiz

___ (2004) *Los comuneros sevillanos del siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico,* Sevilla: publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Chaves Nogales, Manuel (2013).*Semana Santa en Sevilla.* Córdoba: Almuzara.

Defourneux, M. (1990) *Pablo de Olavide. El afrancesado,* Padilla libros: 1990.

Delgado Aboza, Francisco Manuel (2015). "La autoridad eclesiástica y los "abusos" de las cofradías a través de un expediente de 1879" en *Boletín de las cofradías de Sevilla,* nº 673, pp. 245-250.

García de la Concha Delgado, F. (1987). *Estudio Histórico-Institucional de la primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (vulgo "El Silencio")*, Sevilla.Caja de Ahorros provincial San Fernando de Sevilla

García Mercadal, J. (1962). *Viajes de Extranjeros por España y Portugal,* Tomo III, pp. 72-73, Aguilar:Madrid

González de León, F. (2005). *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla.* Espuela de plata: Sevilla,.

Matute y Gaviria, J. (1887): *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, vol. III, Sevilla, 1887.

Mestre Navas, P. A. (2008): "La Guardia Armada de la Hermandad del Santo Entierro", en *Boletín de las cofradías de Sevilla,* nº 590, Sevilla, pp. 410-415

___ (2010) *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla. Del colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*, Sevilla.

Moreno Mengíbar, A. (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX,* Universidad de Sevilla.

Plaza Orellana, E. (1999) *El Flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad, Bienal de Flamenco*, Ayuntamiento de Sevilla.

___ (2013). *Los bailes españoles en Europa*, Córdoba, Almuzara, 2013, pp. 199-222

___ (2016)"Y si ya no nos acompañan. La primera madrugada (1777-1779)" en *Anuario del Gran Poder*, pp.154-161.

___ (2009) *Historia de la moda en España. El vestido femenino ente 1750 y 1850*, Almuzara, Córdoba.

___ (2007) *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy* (1795-1808), Diputación de Sevilla.

Rodríguez Mateos, J. (2006) , J. *Las cofradías y las luces: ilustración y reforma en la crisis del Barroco*, Ayuntamiento de Sevilla.

Romero Mensaque, C. J (1998) "La procesión de Semana Santa en el tránsito del Barroco a la Ilustración. El caso de la Hermandad de la Exaltación",.en *Boletín de las cofradías*, nº 482.

Sentaurens, J. (1989). "Le lieu théâtrale à Séville au XIX siècle. Tradition et modernité" en *Bulletin Hispanique*,91, pp. 71-110.

LA MONTAÑA DEL PRÍNCIPE PÍO: SU IMAGEN HISTÓRICA Y CONTEMPORÁNEA

María Dolores Arroyo Fernández
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN[1]

Cómo describir un lugar tan emblemático y con tanta historia detrás. La Montaña del Príncipe Pío, posee un largo pasado que se remonta a quinta, huertas y a zona acuartelada hasta el presente parque público. Antaño situada a las afueras del casco urbano, debe su nombre a uno de sus antiguos propietarios, Príncipe Pío de Saboya. Fue escenario de acontecimientos de distinta índole, tanto trágicos como de carácter recreativo. Un espacio abrupto que ha quedado reflejado en mapas, grabados, en la pintura o en la fotografía; imágenes imprescindibles que ofrecen visiones distintas a tenor de las transformaciones producidas en cada época. Un lugar que ha dejado una impronta en la historia de Madrid y que ha pasado a formar parte de nuestra memoria colectiva.

Partiendo de investigaciones generales (Fernández de los Ríos, 1868; Ruiz Palomeque, 1973; Fernández-Talaya, 1999; Martínez Díaz, 2008), este estudio integral se aborda desde la perspectiva de los cambios originados en este punto del actual barrio de Argüelles hasta derivar en espacio público; un mirador con vistas al Manzanares y a la Casa de Campo. La Montaña del Príncipe Pío y alrededores pasaron en cinco siglos de formar parte de la Quinta de la Florida de dominio privado al actual parque donde se encuentra el Templo de Debod. Se plantea como objetivo principal recopilar la información un tanto dispersa existente, para establecer una visión conjunta de un lugar que pasó de erial a zona de recreo. Gracias a proyectos y reformas de espacios urbanos y paisajísticos, en este ámbito privilegiado de la ciudad parece persistir su destino como espacio libre.

1. RESUMEN HISTÓRICO: LA QUINTA DE LA FLORIDA

Situada la Montaña del Príncipe Pío al noroeste de Madrid, la Plaza de España, la calle Ferraz, el Paseo de la Florida y el Parque del Oeste son sus límites actuales, un espacio más reducido del que ocupó en un principio. Antaño la finca o dehesa de la Florida, de la que formaba parte la Montaña, abarcaba un extenso terreno situado en lo que fue zona arenosa y pedregal en los Altos de San Bernardino, fuera de la tapia que delimitaba la ciudad en la época de Felipe IV. La cerca construida en 1625 de ladrillo, argamasa y tierra, no tenía carácter defensivo sino que su construcción fue debida a motivos fiscales (impuestos) y de vigilancia, con portillos y puertas donde se pagaban los impuestos. En la actualidad la quinta se encuentra totalmente integrada en la ciudad y edificada en una buena parte.

[1]Esta comunicación forma parte del proyecto de investigación *Distritos Culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos*. Referencia: HAR2015-66288-C4-2-P. MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad). Plan Nacional de I+D. Convocatoria 2015. Proyectos de Excelencia.

En la primera mitad del siglo XVII la finca tuvo distintos dueños, siendo el Marqués de Auñón su primer propietario, que en 1613 se la vendió al cardenal arzobispo de Toledo Bernardo Sandoval y Rojas, tío del primer duque de Lerma[2] a quien se la donó en 1617. Éste a su vez la cedió a la Compañía de Jesús en 1624, que pronto la vendió al obispo de Badajoz Gabriel Ortiz. Después de varias transmisiones, en 1646 Francisco de Moura Corterreal y Melo, (1610-1675), III marqués del Castel Rodrigo, se la compró a la hija del IV marqués de Camarasa, adquiriendo además entre 1657 y 1669 las casas y huertas vecinas[3] y algunas más en 1674 y 1675[4]. Todas ellas las unió a la finca de la Florida a la cual distinguió con la construcción de un suntuoso palacio de madera con jardines.

Francisco de Moura fue además el que devolvió a la casa de Castel Rodrigo el esplendor que tuvo en tiempos de su abuelo, Cristóbal de Moura Castel Rodrigo, virrey de Portugal, muerto en 1614. El hijo de éste y padre de Francisco, Manuel de Moura y Corterreal, fallecido en 1651, había seguido al servicio del rey de España, incluso después de la separación de Portugal en 1640 (Irazoz, 2014).

A finales de siglo XVII, tras la muerte de Francisco de Moura en 1675, la propiedad la heredó su hija Leonor Moura y de Aragón, IV marquesa de Castel Rodrigo, que al fallecer sin descendencia se la dejó a su hermana Juana, casada con Gisberto Pío de Saboya; de ahí que el nombre del terreno empinado al sur de la finca sea el que ha llegado hasta ahora: Montaña del Príncipe Pío. Sin embargo fue su hijo Francisco Pío de Saboya y Moura (Milán, c.1675- Madrid, 1723), príncipe de San Gregorio, heredero de la finca por la vía materna, quien dé realce a ese apelativo. Mariscal de campo y teniente general de los ejércitos españoles de Felipe V, luchó en la guerra de Sucesión a su favor[5]. Casado en 1711 con Juana Spínola de la Cerda y Colónna, tuvieron cuatro hijos siendo Gisberto Pío de Saboya y Spínola (1717-1776) el que sigue la línea, VII marqués de Castel Rodrigo, casado a su vez con Mª Teresa de la Cerda y Téllez Girón, el primero de sus dos matrimonios y sin sucesión con ninguno de ellos[6].

Como la historia de la quinta va enlazada a la de los propietarios, fue la hermana del VII marqués de Castel Rodrigo, que había muerto en 1776 sin descendencia, la que le sucedió y heredó la finca de la Florida. Fue ella, Isabel María Pío de Saboya Spínola, VIII marquesa de Castel Rodrigo, quien el 7 de julio de 1792 la vendió a Carlos IV, aunque reservándose algunos edificios de la misma[7]. Aparte de éstas y otras adquisiciones de diferentes huertas, el Rey añadió a la Florida la finca de la Moncloa[8], que compró a Manuel Godoy, fusionándose en una

[2] Francisco Gómez de Sandoval, valido de Felipe III.

[3] Buitrera, Muriel, las de la Marquesa de Villahermosa cercanas a la fuente y puente de Leganitos, Marcos Sabugal.

[4] Minillas en 1674 y Molino Quemado en 1675, entre otras.

[5] Por sus méritos militares y fidelidad recibe en 1707 el Toisón de Oro y una vez finalizada la guerra el cargo de capitán general en Cataluña. En marzo de 1723 obtuvo por sucesión el título de Grande de España. Murió en Madrid de forma accidental ahogado en una presa el 18 de septiembre de 1723.

[6] Datos recogidos de RAH (*http://www.rah.es/principe-pio/) y en ABCGENEALOGÍA.COM (http://www.abcgenealogia.com/PiodeSaboya00.html*).

[7] En concreto varias casas de la plaza de los Afligidos (hoy Plaza de Cristino Martos) y la capilla de Nuestra señora de la Concepción, llamada entonces popularmente Cara de Dios.

[8] Ver: Anónimo - *http://oa.upm.es/2283/*

gran propiedad de recreo[9]. En 1807 Carlos IV ya había comprado todos los terrenos que anhelaba, lo que le permitía desplazarse del Palacio Real al Pardo sin salir de sus dominios. Entre esos dos puntos se hallaban pues los límites del Real Sitio de la Florida[10] (Fernández-Talaya, 1999). Con la invasión napoleónica de 1808 estas posesiones de la Corona, que estaban rodeadas por una sólida tapia, quedaron arrasadas. En 1831 Fernando VII la cedió a su hermano el infante Francisco de Paula que la convirtió en parque público con paseos y jardines.

Durante la segunda mitad del XIX, el derribo de la tapia que separaba la Montaña del resto de la población, las urbanizaciones de la zona con la construcción del barrio de Argüelles hacia 1856,

> Se crea una comisión mixta, en representación del Real Patrimonio y de la Municipalidad, a fin de establecer las alineaciones y servicios públicos de aquel barrio, así como los nombres de sus calles y plazas, cuya topografía debería quedar definitivamente fijada (Gómez, 1968).

El presidente del Gobierno Provisional y luego regente del Reino, Francisco Serrano, cedió la Florida al Ministerio de Fomento mediante decretos de 1868 y 1869[11]. A primeros de los sesenta, al pié de la Montaña del Príncipe Pío donde estuvo el Palacio de la Florida se construyó la Estación del Norte, y en su parte alta Ángel Pozas, el mismo constructor de la manzana triangular que llevó su nombre en el barrio de Argüelles, levantó el Cuartel de la Montaña.

Sobre la deriva posterior de este lugar, un estudio (Gómez, 1968) sigue los planos originales para describir un recorrido por la Montaña y su entorno desde 1565 hasta comienzos del XX, señalando las curvas de nivel, el marcaje de todas las casas y edificios. Una crónica de Madrid (Montoliú, 1996: 181) recoge, de las doce etapas históricas[12], el capítulo del Ensanche como el periodo de espera, 1843 a 1868.

2. LA MONTAÑA DE PRÍNCIPE PÍO: DE QUINTA A REAL SITIO DE LA FLORIDA

El imaginario colectivo sobre este recinto está vinculado a sucesos trágicos—fusilamientos del tres de mayo de 1808 o el asalto al Cuartel de la Montaña—, sin embargo en este lugar privilegiado, la Montaña del Príncipe Pío, que pasó de formar parte de una quinta privada, de dominio real después a parque público, a lo largo del tiempo se jalonan, aunque de forma intermitente, propósitos orientados hacia su conservación como espacio libre, no urbanizable. Una zona con larga historia, extramuros, que también ha sufrido etapas de decadencia y degradación. Diversas fuentes escritas y visuales documentan el afán por conservar libres estos terrenos y asimismo sirven para esclarecer lo que reveló este lugar, cuáles fueron los usos que se le otorgaron y cómo fueron transformándose los límites de una finca que al principio llegó a ocupar una gran extensión entre la puerta San Vicente y la Puerta de Hierro, englobando incluso los terrenos de la actual ciudad universitaria.

[9] Amplió aún más la finca comprando la Granjilla del convento de San Jerónimo, tierras y huertas de los duques de Alba y algunas tierras del Seminario de Nobles.

[10] Dentro del Real Sitio se encontraban casas, molinos y palacetes, que con el paso del tiempo fueron cambiando de dueños y recibiendo distintos nombres.

[11] Dos decretos (3 de noviembre de 1868 y del 28 de enero de 1869) promovidos por el Consejo para la Administración del Patrimonio de la Corona, creado poco antes, el 14 de octubre de 1868.

[12] Historia de Madrid, en relación a los principales hechos sociales, políticos, urbanísticos, artísticos, arquitectónicos, legislativos, festivos o religiosos desde sus orígenes hasta la actualidad.

Un dibujo a pluma de *Vistas de Madrid* (1561)[13] del flamenco Antón van der Wyngaerde (Amberes, ca. 1512/1525-Madrid, 1571) es la primera representación de la finca de la Florida. Se distingue a la izquierda del Alcázar unas edificaciones rurales sobre una extensa y alta colina, y entre los dos cerros el barranco por donde discurre el arroyo de Leganitos hacia el Manzanares, cara a la Casa de Campo en la ribera derecha del río.

> En la cima de la colina, más tarde denominada Montaña del Príncipe Pío, es bien visible la existencia de una finca rústica cerrada, una huerta más bien, con unos cuantos edificios de poca alzada, finca que, más o menos modificada, pasaría a ser propiedad del marqués de Auñón (Gómez, 1968: 27).



Fig.1 — Michel-Ange Houasse. Vista de Madrid con domador de pájaros (1715-1730). Patrimonio Nacional. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vista_de_Madrid_con_vendedor_de_p%C3%A1jaros.jpg

Por tanto, cuando aún era propiedad de Bernardo de Rojas, la quinta de la Florida poseía: patio ajardinado, ermita, huerta y cercado, como se aprecia en el plano de Mancelli de 1622. Posteriormente, 1646, Francisco de Moura, añadió al terreno heredado la compra de varias casas colindantes, y mandó construir un suntuoso palacio en la parte baja de la ladera de la Montaña, hacia el Manzanares, con un gran jardín en terrazas añadiendo un novedoso ninfeo como en las villas italianas del siglo XVII. Estos rasgos italianos ya se ven claramente en el cuadro que reproduce el palacio de la Florida que se encuentra en la colección de Villa Mombello, la Casa de los Pío de Saboya situada en Imbersago, Lombardía, Italia, del que existe una copia en el Museo de Historia de Madrid (AAVV, 1990: 90-91). En 1734 cuando pasa la propiedad a Gisberto Pío de Saboya, el palacio de la Florida estaba aún en todo su esplendor. Este momento es el recogido en el cuadro al óleo de Michel-Ange Houasse (1680-1730) *Vista de Madrid con domador de pájaros* (1715-1730)[14] (Fig.1) que representa una escena de género en la Montaña de Príncipe Pío, con el palacio de la Florida en segundo plano, más una vista del todavía Alcázar en pié y parte del casco urbano al fondo (Pérez Sánchez, 1992: 96). Sin embargo, después de ser adquirida la finca por Carlos IV, aquel palacio fue destinado a cuartel de guardias españoles acabando al final destruido por un incendio.

Entre los hechos y testimonios que han permitido que la Montaña haya llegado indemne hasta ahora, se encuentra el descartado proyecto del Palacio Real de Filippo Juvarra (1678-1736), que la hubiera ocupado si finalmente hubiese salido adelante el proyecto. Diferentes estudios ahondan en la construcción del Palacio Real y la transformación de su entorno, o dan cuenta de las numerosas alternativas al proyecto del Palacio Nuevo, realizadas antes y durante la ejecución de las obras (Gärms, 1994: 239-249; Martínez Díaz, 2008; Muñoz de Pablo, 2010).

[13] Encargo de Felipe II, incluida en el álbum de dibujos *Villes d'Espagne*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena.

[14] Propiedad de Patrimonio Nacional (Palacio Real de la Granja de San Ildefonso).

En la Nochebuena de 1734 se produjo el incendio del Alcázar y al año siguiente Filippo Juvarra realizó el nuevo plan para el Palacio (1735), sin embargo al año muere y le releva Juan Bautista Sachetti 1690-1764). El proyecto de Juvarra de enormes dimensiones, mayor que la antigua fortaleza destruida por el fuego, suponía reestructurar todo el entorno y por ello lo hacía inviable y "el barranco de Leganitos separa el palacio de los jardines, y éstos se introducen de lleno en la posesión de Príncipe Pío, donde la escarpada topografía dificultaba el desarrollo de los parterres" (Muñoz de Pablo, 2010:149). El nuevo palacio de Juvarra no tenía pues cabida en el espacio del antiguo Alcázar, "el proyecto definitivo era imposible ubicarlo allí, e incluso en ningún otro lugar de la ciudad interior a la cerca, debido a su gran tamaño" (Muñoz de Pablo, 2010: 152).

Algunos documentos especulan sobre la ubicación prevista: los Altos de San Bernardino o en "terrenos de la posesión del Príncipe Pío, al oeste de la Puerta de San Bernardino, en el lugar que hoy ocupa la zona sur del barrio de Argüelles" (Muñoz de Pablo, 2010: 152). La configuración de Madrid y su crecimiento habría sido diferente si se hubiera llevado a cabo el proyecto de palacio de Filippo Juvarra. "En vez de los estercoleros, chabolas, cementerios y sencillas viviendas que formaron el arrabal en sus orígenes, la nobleza con sus palacios y jardines, y los edificios institucionales o administrativos, hubieran ocupado la zona" (Muñoz de Pablo, 2010: 155).

Entrado el siglo XIX, en 1807 Carlos IV ya había formado su Real Sitio de la Florida por el deseo de crear un nuevo lugar de esparcimiento próximo al nuevo Palacio que sin salir de sus tierras pudiera recorrer las grandes áreas privadas y cerradas de su entorno. Pero las imágenes que más han quedado en nuestro imaginario colectivo sobre la Montaña del Príncipe Pío son los hechos plasmados en *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* (1814), Museo del Prado[15], de Francisco de Goya (1746-1828) o *Los fusilamientos del tres de mayo de 1808 en la montaña del Príncipe Pío* (1871), Ayuntamiento de Madrid, de Vicente Palmaroli (1834-1896). Ambos cuadros fueron realizados posteriormente a los acontecimientos, y como en el caso de este último en el contexto de la pintura de historia, género tan cultivado y aplaudido en las exposiciones Nacionales de Bellas Artes y que consiguió la Tercera Medalla de 1871. En la escena pintada por Palmaroli

> Todo transcurre en la Montaña del Príncipe Pío, bajo un cielo plomizo, rasgado por las primeras luces del alba, que ya iluminan la fachada del Palacio Real, a la izquierda, dejando en sombras la silueta de San Francisco el Grande, en el centro de la composición[16] .

Después de que el lugar fuese arrasado, como consecuencia de la Guerra Independencia de 1808, en 1831 el infante Francisco de Paula, hizo un vergel del terreno que le cedió su hermano Fernando VII. Lo enriqueció y concedió su disfrute al pueblo de Madrid "que podía entrar en sus jardines y deleitarse con su belleza" (Fernández Talaya, 1999: 264). El cuadro *Vista del Palacio Real desde la montaña de Príncipe Pío* (1836)[17] de José María Avrial y Flores (1807-1891) ilustra el aspecto de esa tribuna privilegiada que era en esos años la Montaña Príncipe Pío, aunque con cierto grado de idealización, concebido más como una panorámica escenográfica (AAVV, 1990: 150-151; Pérez Sánchez, 1992: 182). Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) dejó constancia del lugar en el óleo *Vista del Palacio Real de Madrid*, 1854[18]; una de las últimas obras de este artista que en 1845 obtuvo la cá-

[15] Ver ficha de la obra en la web del Museo del Prado.

[16] Cita extraída de la ficha elaborada por Mª José Rivas Capelo en la base de datos Ceres, colecciones en red.

[17] Un óleo sobre lienzo de, 45x67, en el Museo de Historia de Madrid, que también conserva una Litografía de Avrial, establecimiento Palmaroli, sobre el mismo .

[18] Dimensiones 45x77 cm., Museo de Historia, que conserva además un boceto de la pintura.

tedra de paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. De estilo romántico con algo de costumbrismo, la imagen ofrece una amplia perspectiva del entorno del Palacio Real, con la Montaña del Príncipe Pío, la Casa de Campo con su estanque y al fondo la Sierra de Guadarrama (Arias Anglés, 1986:176).

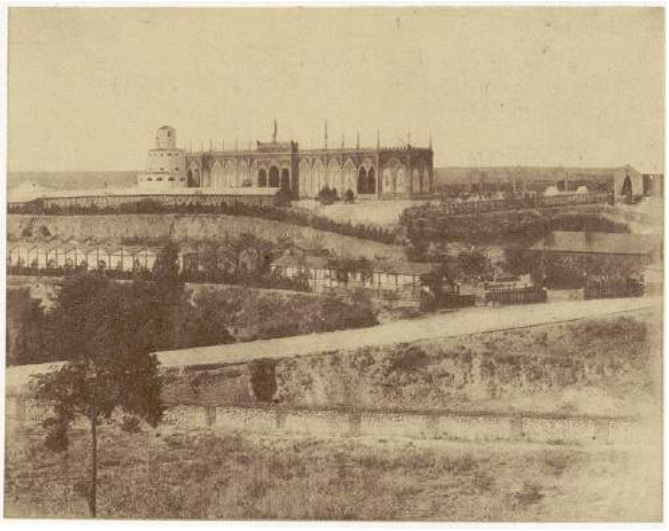


Fig.2 — Exposición de Agricultura en la Montaña del Príncipe Pío, 1857. Fotografía: José María Sánchez. Fuente: Memoria de Madrid: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=35752

Aunque aún la Montaña del Príncipe Pío estaba en un emplazamiento que pertenecía a la Corona, y puesto que todavía no estaba muy definida su funcionalidad, a mediados del XIX pudo aprovecharse el lugar para provisionales eventos como la celebración de una muestra agrícola, siguiendo parámetros europeos en Londres y París[19]. Tras descartar otros lugares como la Casa de Campo o El Retiro y a iniciativa del ministro de Fomento Claudio Moyano, y la aceptación de su propietario el infante Francisco de Paula de Borbón, en 1857 se organizó una exposición en la que agricultores y ganaderos mostraran el fruto de su trabajo. Para ello se preparó y niveló el terreno y se crearon dos plataformas unidas mediante rampas. Mientras en la parte inferior se situaron galerías destinadas a los productos, en la de arriba se instalaron los cercados para el ganado y un decorativo pabellón árabe, obra de los arquitectos Juan Bautista Peyronnet, Francisco Jareño y Jerónimo de la Gándara, con una doble función: como salón de actos oficiales y para exposición de flores y plantas. Según las crónicas de la época el evento que duró desde el 24 de septiembre al 4 de octubre de 1857 tuvo un notable éxito. La Exposición de Agricultura en la Montaña del Príncipe Pío, (1857) generó imágenes que se conservan el Museo de Historia[20] del Ayuntamiento de Madrid: dibujo a aguada en color del pabellón árabe de Francisco Jareño del estilo historicista propio de este tipo de arquitectura efímera, una fotografía de José María Sánchez (Fig.2) en donde aparece el pabellón en la cima de la montaña y en primer plano a la derecha la cerca que aún rodeaba a la ciudad; por último un grabado de Bernardo Rico Ortega que ilustró el artículo a propósito de la inauguración de la Exposición de Agricultura de la revista *El Museo Universal* del 15 de octubre de 1857 (Navarro y Rodrigo, 1857: 147-149).

3. MÁS IMÁGENES Y TESTIMONIOS DE LA MONTAÑA DEL PRÍNCIPE PÍO

La imagen bucólica, romántica, reflejada en la pintura y compatible con los deseos de Francisco de Paula de convertir la Montaña en una zona tranquila para el disfrute, tiene otras caras no tan gratas como lo muestran testimonios de la segunda mitad del siglo XIX. Continuando con la pintura, Carlos de Haes (1829-1898) dejó constancia de una industria en decadencia en el cuadro *Tejares de la montaña del Príncipe Pío*, (h. 1872) "Sobre un terroso y pequeño montículo, se levanta

[19] Respondía a modelos de las exposiciones universales de la época, como la de Londres en 1851 o París en 1855, que se ubicaron en el Hyde Park y los Campos Elíseos respectivamente.

[20] Ver fichas documentales en *Memoria de Madrid: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=35791*

una rústica construcción semiderruida y abandonada, en cuyo patio interior se advierten restos del tejar entre los matojos de lo que fuera un pequeño huerto" [21]. Este catedrático de paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, solía pedir permisos para realizar con sus discípulos en el Real Sitio las clases prácticas de Estudios al Natural (Pérez Sánchez, 1992: 232). Y, frente al estilo retórico de las vistas de Pérez de Villaamil, el paisaje se hace aquí más real y naturalista; un estilo que marcó el camino a la generación de pintores luministas de primeros del siglo XX.

Antes de que se iniciaran las obras del cuartel de Infantería (1860), e incluso después de levantado éste en la cima de la Montaña del Príncipe Pío, era una zona extrarradio, inhóspita y escarpada, llena de golfos y prostitutas. Un lugar peligroso para transitar, especialmente la zona al sur y al oeste (Martínez, 2014:84-90). Benito Pérez Galdós dejó constancia literaria de ese lugar en *Miau* (1888). Por aquellos vertederos vagaba en las horas previas a su suicidio el personaje de la novela: Ramón Villaamil. Galdós describe los pasos de Don Ramón dirigidos hacia la Plaza de San Marcial y su llegada hasta los vertederos de la antigua Huerta del Príincipe Pío "y se detiene a contemplar la hondonada del cAMPO del Moro y los términos distantes de la Casa de Campo. Hasta allí llega el aire tibio y primaveral del valle del Manzanares" (Avilés, 1990:6). Términos "... a donde no llega el alumbrado público, y los altibajos del terreno ponían le en peligro de dar con su cuerpo en tierra antes de sazón" (Pérez Galdós, 1888: 431-432).

> Bordea el Cuartel de la Montaña y baja por la cuesta de San Vicente (...) Don Ramón vuelve a escalar la Montaña, cruza vertederos y no para hasta las áridas vertientes que desde el barrio de Pozas descienden a San Antonio de la Florida. Se para al borde de un gran talud que hay hacia la cuesta de Areneros, sobre las nuevas alfarerías de la Moncloa. (...) Vuelve a los derrumbaderos del Cuartel, y allí, como con desgana, se dispara un tiro en la cabeza (Avilés, 1990: 6).

> Retumbó el disparo en la soledad de aquel abandonado y tenebroso lugar; Villaamil, dando terrible salto, hincó la cabeza en la movediza tierra, y rodó seco hacia el abismo, sin que el conocimiento le durase más que el tiempo necesario para poder decir: «Pues... sí...». (Pérez Galdós, 1888: 431-432)[22].

Entre 1860 y 1863 se construyó el Cuartel de la Montaña[23]. Son varias las razones y pormenores sobre el emplazamiento final de esta construcción (Cantera, 2000: 567-596). Su objetivo sería la protección militar del Palacio Real, ya defendido por uno de sus flacos con el Cuartel de San Gil, por lo que el nuevo Cuartel para Infantería en la Montaña del Príncipe Pío dejaría completamente cubierto el lado izquierdo.

> (...) el temor era tanto al peligro que pudiera venir de fuera de la ciudad, como al procedente de dentro de ella, lo que propiciaba la erección de un gran acuartelamiento, precisamente en esa zona de la Montaña del Príncipe Pío (Cantera, 2000: 568).

Para su construcción se solicitó primero a la Reina Isabel[24] una extensión de terreno de

[21] Óleo sobre lienzo, 39,2 x 61 cm. Ver Ficha del Museo Prado.

[22] Cita en el capítulo final XLIV, de *Miau*.

[23] Sobria arquitectura en ladrillo y granito, de planta cuadrangular y dos patios, con capacidad para albergar una guarnición de 2.600 a 3000 soldados de infantería, ingenieros, etc. Coste financiado tras la desamortización civil y eclesiástica de Madoz de 1858-1863.

[24] Se aprobó por real orden de 12 de junio de 1862 que figurara en la inscripción la leyenda Cuartel de Ysabel 2ª / Año de 1.862. Pero aunque realmente su verdadero nombre fue el de Cuartel de Isabel II, se empleó casi siempre el de su emplazamiento.



Fig. 3 — Aureliano de Beruete y Moret: El Manzanares (o Madrid desde el Manzanares) 1908. Museo del Prado. Fuente: https://pasionpormadrid.blogspot.com/2011/07/el-rio-manzanares-segun-aureliano-de.html

158.000 varas cuadradas en la Montaña del Príncipe Pío, después de aprobarse un acuerdo en Consejo de Ministros el 11 de agosto 1857. Pero también muchas críticas se vertieron en razón de la ubicación del Cuartel en un lugar emblemático y de especial atractivo. Sin embargo, aparte de las mejoras para la calidad de vida de las tropas y la utilidad para controlar cualquier levantamiento de la población, a nivel histórico el Cuartel de la Montaña constituye una etapa importantísima en la evolución del lugar y se podría explicar su existencia porque en caso contrario hubiera sido absorbida por la urbanización del barrio de Argüelles.

> Por ello, incluso se puede considerar que la construcción del cuartel tal vez haya permitido el que hoy esté libre ese espacio urbano, pues, una vez desaparecido el edificio, se ha conservado como un lugar verde y abierto con la interesante presencia del Templo de Debod, cosa que habría sido mucho más difícil conseguir si allí se hubieran llegado a levantar viviendas particulares (Cantera, 2000: 594).

Estas razones, más la construcción de la Estación del Norte en el lugar que ocupó el Palacio de la Florida, el derribo de la cerca en 1864, al año siguiente de terminado el cuartel, ayudaron a mitigar la pobreza instalada y a una regeneración de la zona. Así da cuenta en sus recorridos por el antiguo Madrid en 1861, Mesonero Romanos, que después de referirse a Leganitos que en árabe significa huertas —*Leganitos o Léganés (algannet algannit)*— "sin duda por las que habría y de que aún existe alguna hacia la Montaña de Príncipe Pío" (Mesonero Romanos, 1861: 305-6). Comenta que

> (...) de sitio áspero e inculto que era antes, ha venido a transformarse en un precioso parque huertas y jardines, que la generosidad de su augusto poseedor franquea al público, proporcionándole uno de sus más gratos desahogos; y con los nuevos edificios, cuartel y caserío emprendidos en ella, constituiría muy luego un distrito muy importante de Madrid" (Mesonero Romanos, 1861: 306).

Unos años después, Ángel Fernández de los Ríos en *El Futuro de Madrid*[25] ve en 1868 un Madrid muy inferior de lo que debía ser la capital de España. Hay ausencia de plazas, de espacios amplios y abiertos, y propone la necesidad de ensanchar las calles y poner los barrios periféricos en comunicación ya que éstos quedan muy aislados. Expone que "queden convertidas en parques, establecimientos públicos y solares para casas de campo, el Príncipe Pío, La Moncloa y Casa de Campo" (Fernández de los Ríos, 1868: 26).

> Y debe buscar en esos terrenos el desahogo de que ahora carece, el esparcimiento que falta a sus habitantes, el principio de la afición a la campiña, el comienzo de nuevos hábitos que llevan al vecindario a respirar el aire libre del campo en los días de descanso (Fernández de los Ríos, 1868: 16).

Su paso por la Concejalía de Obras del Ayuntamiento impulsó la transformación y el ensanche de Madrid, poniendo en prácticas sus ideas.

Pese a estos buenos propósitos, en 1901 aún existían cuevas (Quirós y Llanas, 1998) en ese terreno escarpado para ocultarse o resguardarse, "... construidas de forma aleatoria, utilizando instrumentos como cucharas, latas, piedras, palos endurecidos, y no obedecían a ningún plan o estrategia preconcebida, era fácil que allí habitaran prostitutas, golfos, ladrones, mendigos...." (Martínez, 2014: 86). Pío Baroja en su novela *La Busca*[26] (1904) describe las condiciones del lugar de manera absolutamente realista:

> (...) al llegar a la Montaña del Príncipe Pío, subieron por una vereda estrecha, entre pinos recién plantados. (...) Se acercaron al agujero; salía del interior un murmullo interrumpido de voces roncas. (...) más de una docena de golfos, sentados unos, otros de rodillas, formaban corro jugando a las cartas (Martínez, 2014: 87).

Y también se refleja la dura vida de los pobres en Madrid en la novela *La Horda* (1905) de Vicente Blasco Ibáñez[27]. Pero, a pesar de que en 1901 el Ayuntamiento decide tapiar y derribar dichas cuevas en la Montaña, encargando la labor a la Capitanía General, la medida obtuvo tanto la aprobación como la constatación del problema no resuelto, la miseria. La pobreza y enfermedades como el tifus seguían instaladas en la zona por lo que es de observar la importancia que tuvieron las tiendas asilo: *Asilo de la Montaña de Príncipe Pío. En la parte superior el Cuartel de la Montaña*. *Fechada en 1902* y *Fachada de la Tienda Asilo. Año 1903*[28].

No obstante las iniciativas se suceden y se dan pasos a rehabilitaciones de la Montaña por parte del Ayuntamiento. Nuevo testimonio de propuestas hacia parque consta en la *Memoria de 1926 del Ayuntamiento de Madrid*, que en el capítulo "Recreo Espacios libres" hace referencia a 99.340 metros cuadrados de superficie de jardines, entre ellos la Montaña de Príncipe Pío ocupaba 8.000, formada con laderas de arbolado. Cercanos los jardines de Ferraz (5.500), la Plaza de España "con calles y macizos de árboles" y los de Bailén, laderas con césped y coníferas (5.100), también la Plaza de Oriente, perteneciente a la casa real y abierta al público. (Ayunta-

[25] Ángel Fernández de los Ríos *El futuro Madrid: paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución* Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, 1868. Reedición en edición facsímil en 1975, con introducción biográfica de Antonio Bonet Correa, y publicada de nuevo en 1989.

[26] Perteneciente a la trilogía: *La Lucha por la vida*.

[27] Acceso a la novela en: *http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-horda-novela--0/html/*

[28] Ver ilustraciones en: *http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/04/el-dia-que-los-bomberos-hicieron-de.html#ixzz4wK78FAQQ*

miento, 1926: 71). En la misma Memoria se habla de espacios libres y posibilidad de extensión, se dice que se carece de estos espacios convenientemente repartidos, conforme a las modernas normas de urbanismo. Hay sectores poco densos que cuentan con espacios amplios y barriadas con población hacinada que carecen de esos espacios verdes. Y va recorriendo desde el norte este al sur por los espacios que bordean al río municipal (Ayuntamiento, 1926:73).

Corpus Barga (1932) reflejó en sus crónicas su ideal de demoler el cuartel de la Montaña del Príncipe Pío y convertir la zona en lugar de ocio y recreo,

> "... en parque de recreo cuando la República obtenga su última victoria sobre el militarismo y se pueda demoler el cuartel de la Montaña, que es ya bello de una belleza horrible, pero estorba en el sitio más hermoso de Madrid, donde debe haber juegos, bailes, terrazas" [29], (Corpus Varga, 2009: 80-88), citado en (Arroyo, 2015: 157).

Aquellas predicciones del periodista y escritor se hicieron drásticamente realidad, el cuartel se destruyó durante la Guerra Civil y en su lugar se acabó levantando el Parque de la Montaña.

4. DE LOS ESCENARIOS DE LA GUERRA CIVIL A PARQUE DE LA MONTAÑA

La Montaña del Príncipe Pío, que fue emplazamiento militar desde la construcción del cuartel hasta el estallido de la Guerra Civil de 1936, vivió de nuevo un hecho trágico. Atrincherados los rebeldes en el Cuartel de la Montaña, éste fue asaltado por el ejército afín al Gobierno de la República (Sampelayo, 1981). Entre los numerosos testimonios sobre el ataque al cuartel, se recogen estas palabras de Luis Buñuel[30]:

> Una mañana temprano me despertó una explosión, a la que siguieron varias otras. Un avión republicano bombardeaba el Cuartel de la Montaña. Desde mi balcón (en el Palacio de la prensa) veía pasar por la calle, a mis pies, una pieza de artillería Schneider tirada por dos o tres obreros" (Cabañas, 2016: 77-78).

Y las numerosas imágenes que han quedado en nuestra memoria sobre aquellos dramáticos acontecimientos: *Toma del Cuartel de la Montaña por las milicias republicanas, 20 julio 1936, disparos con cañones al cuartel, bombas lanzadas por la aviación, escenas varias tras la toma del Cuartel de la Montaña, el Cuartel de la Montaña destruido*, etc. Un material fotográfico de la Guerra Civil, presente en distintas muestras como en la celebrada por el 70 aniversario del comienzo del conflicto en la Universidad de Alcalá: *Vivir bajo bombas*. Madrid 1936, con fotografías del Archivo General de la Administración y Archivo General de la Guerra Civil Española. O también los documentos gráficos aportados por diversas fuentes que hoy merecen su consulta en portales web[31]. Imágenes de la toma del Cuartel de la Montaña pueden verse además en uno de los 30 capítulos del programa *España en guerra*, serie documental emitida en TVE (Cervera, 1987).

Al terminar la Guerra Civil el edificio era tan sólo un montón de ruinas difícil de recuperar.

[29] "Campo del Moro" publicado originalmente en Luz (31 de mayo de 1932).

[30] Luis Buñuel, en Fernando Cohnen, Madrid 1936-1939. *Una guía de la capital en guerra, Madrid*, La Librería, 2013, citadas en Cabañas Bravo, Miguel (Dr. cient.) (2016).

[31] PARES, Portal de Archivos Españoles, del Ministerio de Cultura y Propaganda: *http://pares.mecd.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/inicio.do* FUENTERREBOLLO: *http://www.fuenterrebollo.com/Gobiernos/fotos-guerra.html*



Fig. 4 — Reconstrucción del Templo de Debod. Foto Manuel Sanz Bermejo. Fuente ABC a

Con la desaparición del Cuartel de la Montaña, se desvanece aquel típico perfil de Madrid desde el Manzanares, una línea que recorría la luminosa arquitectura del Palacio Real al achatado volumen del edificio acuartelado. Una impronta ésta que ha quedado reflejada en fotografías, postales y en pinturas de primeros del siglo XX. Precisamente, en dos cuadros al óleo sobre lienzo de Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912) que se encuentran en el Museo del Prado[32], *El Manzanares* (o *Madrid desde el Manzanares*), 1908 (Pérez Sánchez, 1992: 262) (Fig. 3) y *Vista desde la Pradera de San Isidro* 1909 (Pérez Sánchez, 1992: 280), se reconoce el Cuartel ya desde el río a su paso por la Montaña del Príncipe Pío o desde la Pradera de San Isidro, respetivamente. Dos panorámicas en las que el pintor captó la luz madrileña dentro de su particular estilo luminista.

Finalizada la Guerra se iniciaron las labores de reconstrucción de los espacios derruidos. La Montaña del Príncipe Pío se utilizó como campo de deportes (Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, instalaciones deportivas Cuartel de la Montaña) en la etapa de posguerra, no sin antes descartarse varios usos para el solar que ocupó el Cuartel, como la edificación de la Casa de la Falange o la construcción de un nuevo ministerio (Flores, 2010). Las instalaciones deportivas tenían pistas, vestuarios e instalaciones sanitarias[33]. Este hecho añade una función para la Montaña de uso público y recreativo, triunfando finalmente la iniciativa destinada a parque cuando el solar de la Montaña del Príncipe Pío fue cedido al Ayuntamiento.

El parque del Cuartel de la Montaña fue inaugurado el 20 de julio de 1972, como se recuerda en una placa conmemorativa. En esa misma fecha se inauguró el grupo escultórico *1936 A los caídos en el Cuartel de la Montaña* realizado por Joaquín Vaquero Turcios (1933-2010), que representa una figura en bronce, el cuerpo de un hombre mutilado, adosado a la simulación de un paredón (Fernández; Miguel; Vega, 1982: 168-169). La obra se haya entre las dos escalinatas de acceso al parque que dan a la calle Ferraz. Por estas escaleras por las que antes se accedía al cuartel, desde 1972 se dirigen hacia el Templo Debod y a su privilegiada tribuna, mirador al Manzanares,

[32] Ver fichas del Museo Prado.

[33] Su heredero es el actual Centro Deportivo Municipal José María Cagigal, C/Santa Pola, 22, distrito Moncloa-Aravaca, junto al Puente de los Franceses.

a la Casa Campo, al Palacio Real. Este Templo, que se instaló (Fig. 4) en lo alto de la Montaña del Príncipe Pío, fue regalo del gobierno egipcio a España en 1968 en agradecimiento a su labor arqueológica en la "Campaña de Nubia"[34]. El Templo convertido en museo, desarrolla actividades culturales varias en un entorno privilegiado con vistas, reúne las características de parque con fuente y un jardín con palmeras diseñado[35] para recrear el paisaje nubio. Un lugar de ocio y cultura y un parque que ha ido tomando cuerpo con el tiempo, espesor de su naturaleza y densidad de visitantes. Sin embargo, aunque desde el principio se pensó en lugar abierto e integrado al entorno, también hubo argumentos en contra por motivos de conservación para el Templo.

Distinto material divulgativo recorre la historia (cronología, visita virtual, visita en 3 D, galería de imágenes, bibliografía) de la Montaña del Príncipe Pío, en la web municipal memoriademadrid.es, y en otras páginas web de carácter turístico como miradordemadrid.com[36]. Se descubre por distintas vías informativas las memorias de la Montaña del Príncipe Pío, la construcción del Templo de Debod y la transformación de la zona en parque. Asimismo su historia y construcción está recogida en el programa *¿Te acuerdas?* (TVE, 2009).

La imagen actual de la Montaña de Príncipe Pío es una de las más representativas de Madrid. Con este espacio abierto, aunque integrado a la trama urbana, se cumple una vieja meta de demanda de zonas verdes para uso y disfrute del ciudadano madrileño. Aquellas pretensiones de Fernández de los Ríos de crear espacios libres y despejados para Madrid, y de comunicar los barrios periféricos para evitar que quedasen aislados, se cumplieron después. Casi toda la famosa quinta de la Florida ha pasado a convertirse en parque público. Hoy es un enclave fundamental, integrado al sector del Madrid Río, inaugurado éste en su segunda fase en el 2011 (Arroyo, 2015). La conexión de áreas verdes y parques —Casa Campo, parque Príncipe Pío, parque del Oeste[37]— forma parte de los proyectos de regeneración y recuperación de Madrid que, en definitiva, impulsa además la voluntad de unir barrios para hacer la ciudad más accesible y cómoda.

CONCLUSIÓN

La ciudad, como si fuese un ente vivo, se regenera continuamente. La Montaña del Príncipe Pío es un claro ejemplo de recuperación de un lugar abrupto que de extramuros pasa a integrarse al entramado urbano. Han tenido que salvarse muchos obstáculos, como los grandes desniveles que bajaban hacia el río Manzanares. Los trazados urbanos y paisajísticos, las edificaciones o la escultura monumental que se incorpora van adaptándose a los intereses, acontecimientos y exigencias de cada época. Esas transformaciones dan lugar a cambios de valores, ideologías, formas de vida, relecturas del hecho estético y comunicativo.

De ahí la importancia de mantener la memoria, pues la historia acaba provocando la pérdida del cariz del lugar. El paso del tiempo lo hace irreconocible provocando una especie de desentrañamiento. Es necesario que no se pierda el imaginario colectivo de esos sitios, que se

[34] Objetivo salvar los templos de la zona de Abu Simbel, en peligro por la construcción de la presa de Asuán.

[35] Bajo la dirección del Arquitecto Municipal D. Manuel Herrero Palacios.

[36] *http://templodedebod.memoriademadrid.es* Alfonso Martín flores, y José Miguel Parra Ortiz, directores científicos. *http://www.miradormadrid.com/montana-del-principe-pio/*

[37] El parque del Oeste fue proyectado por Cecilio Rodríguez e inaugurado en 1906 por el entonces alcalde de Madrid Alberto Aguilera.

conozcan su historia y avatares. Una manera de librar esos sitios del olvido es ligar lo antiguo a los nuevos destinos, un paso es el estudio aquí propuesto sobre la Montaña del Príncipe Pío y lo que allí ocurrió en el pasado. En fin, es imprescindible no perder el contacto con la historia, no olvidar los referentes aportados por la investigación ni el legado de las imágenes pictóricas o fotográficas; todo ello para proteger la seña de identidad de esta zona de Madrid. Sumado al proyecto del Madrid Río, enlazado con la Casa de Campo, con la Plaza España, el Palacio Real, Jardines Sabatini, etc., el Parque de la Montaña se une a otros parques y a otros barrios, cumpliéndose así las aspiraciones municipales de crear un Madrid abierto y conectado.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1990). *Catálogo de Pintura Museo Municipal de Madrid.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura.

Arias Anglés, Enrique (1986). *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.

Arroyo Fernández, María Dolores (2015). "Configuración de la nueva imagen urbana y artística de Madrid Río como eje de conexión y regeneración cultural de los barrios colindantes" en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón (eds.), *El Arte y la Recuperación del Pasado Reciente*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Historia del Arte, pp.153-170.

Avilés Arroyo, Enrique (1990). "Localización y ambientes de la novela Miau de Don Benito Pérez Galdós". *Actas del cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, Congreso 4, Volumen I pp. 349-360. *Disponible en http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/628 (última consulta: 7 de diciembre de 2017).*

Ayuntamiento Madrid (1929). "Recreo. Elementos de bellezas naturales Evolución de Parques y jardines", en *Memoria 1929*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 67-74. Disponible en http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/Publicaciones/Memoria1929/Ficheros/04_01_m.pdf (última consulta: 13 de diciembre de 2017).

Bernaldo de Quirós, Constancio y Llanas Aguilaniedo, José. (1998). *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*. Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Cabañas Bravo, Miguel (Dr. cient.) (2016). *Escenarios de la guerra: paseando por Madrid a través de su memoria*. Madrid: Ediciones Doce Calles, S. A.

Cantera Montenegro, Jesús (2000). "La construcción del cuartel de la montaña de Madrid". Madrid, *revista de Arte, Geografía e Historia*, n.3. Madrid: Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, pp. 567-596.

Cervera, Pascual (1987). España en guerra. RTV (vídeo).

Fernández de los Ríos, Antonio (1868). *El futuro Madrid: paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución.* Madrid: Biblioteca Universal Económica. *Disponible en http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=6043 (última consulta: 7 de diciembre de 2017).*

Fernández Delgado, Javier; Mmiguel Pasamontes, Mercedes; Vega, Jesusa (1982). *La memoria impuesta. Estudio y Catálogo de los Monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Fernández Talaya, María Teresa(1999). *El Real Sitio de La Florida y la Moncloa: evolución histórica y artística de un lugar madrileño*. Madrid: Fundación Caja Madrid.

Flores Sánchez-Alarcos, José (2010). "De la Plaza de España a la Universidad", *Disponible en http://www.entredosamores.es/madrid%20antiguo/madridantiguo3.html#35 (última consulta 27 de abril de 2017).*

Fuenterebollo. "Debod, templo Ptolemaico". *Disponible en http://www.fuenterrebollo.com/Egipto/debod.html (última consulta, 12 de julio de 2017).*

Gärms, Jorg (1994). "El proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid" en *AAVV Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Madrid: Electa y Ministerio de Cultura, pp. 239-249.

Gómez Iglesias, Agustín (1968) "La Montaña del Príncipe Pío y sus alrededores 1565-1907", en *Villa de Madrid.* nº 25, pp.11-29

Irazoz, Antonio (2014). "Pessoas en Madrid. Huellas de Portugal en Madrid. Hechos y personajes portugueses en el arte y la historia de Madrid". 18 febrero. *Disponible en http://pessoasenmadrid.blogspot.com.es/2014/02/cristovao-de-moura-y-iii (última consulta: 7 de septiembre de 2017).*

Martínez, Alfonso (2014). "Las cuevas de la Montaña del Príncipe Pío". *La Gatera de la Villa* nº 18, julio, pp. 84-90. *Disponible en http://www.fotomadrid.com/verArticulo/264 (última consulta: 15 de enero 2018).*

Martínez Díaz, Ángel (2008). *Espacio, tiempo y proyecto. El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885.* Madrid: Artes Gráficas Palermo, S.L., Ayuntamiento de Madrid.

Mesonero Romanos, Ramón de (1861). *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa. Madrid*: Establecimiento Tipográfico de Don F. de P. Mellado. Edición facsímil de la Asociación de Libreros de Lance de Madrid. Madrid, 1990.

Montoliú Camps, Pedro (1996). *Madrid, villa y corte: historia de una ciudad, V.I,* Madrid: Silex. *Disponible en https://books.google.es/books/about/Madrid_villa_y_corte.html?id=g163lPGkFEIC&hl=es (última consulta 15 de enero 2018).*

Muñoz de Pablo, María José (2010). "Un lugar en Madrid para el Palacio Real de Filippo Juvarra" en *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad Politécnica de Valencia*, n. 15, pp148-156.

Navarro y Rodrigo, C. (1857). "Inauguración de la exposición agrícola" en *El Museo Universal, periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles*. Madrid, 15, octubre, pp. 147-149.

Pérez Galdós, Benito (2001). *Miau*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001). *Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm61g9 (última consulta: 20 de enero 2018).*

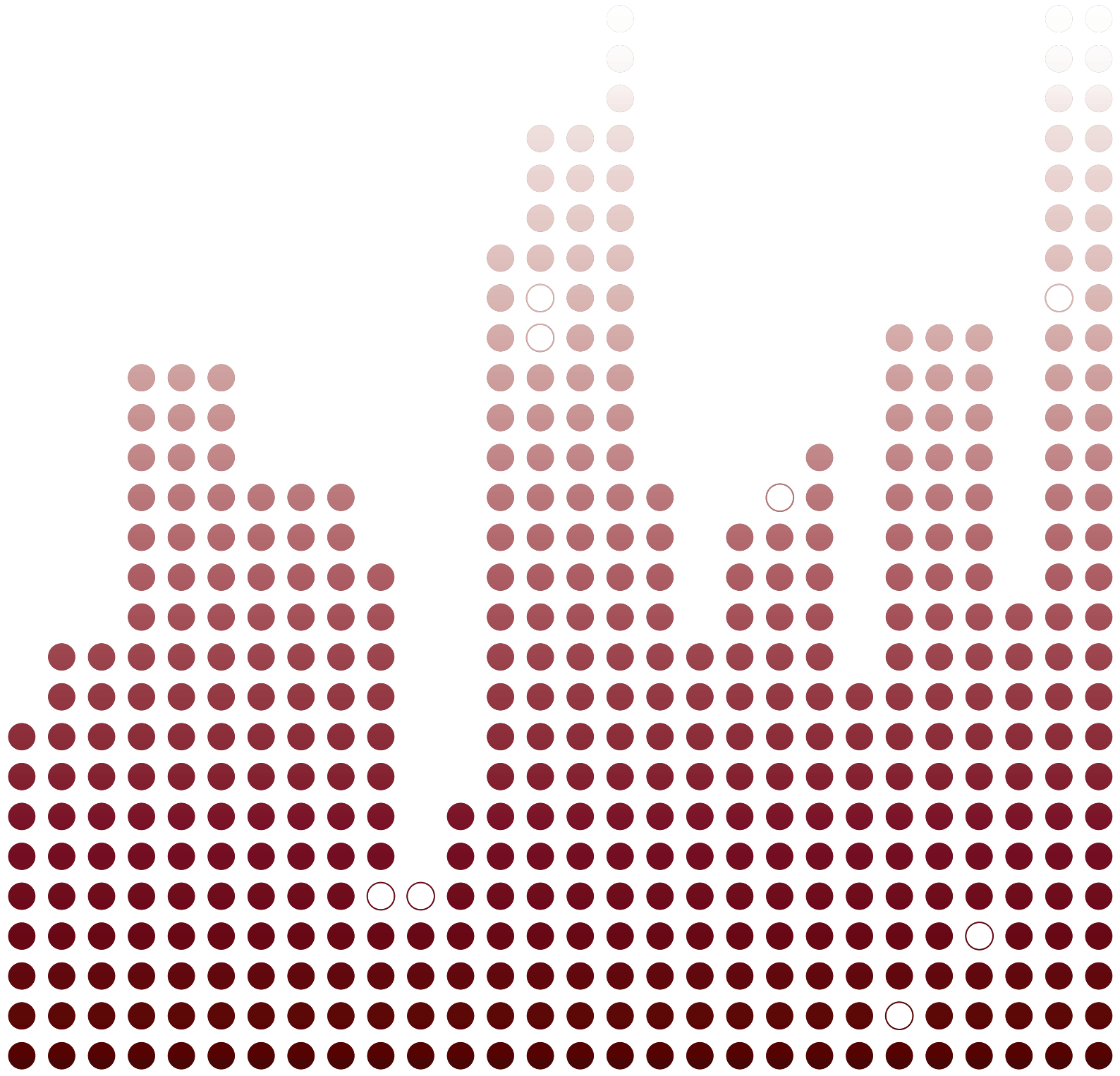
Pérez Sánchez, Alfonso E. (Dr. cient.) (1992) *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid (catálogo exposición, Museo Municipal, octubre 1992-enero 1993).

Ruiz Palomeque, Eulalia(1973). "Límites del Barrio de Argüelles. Su evolución" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº. 9, pp. 427-436

Sampelayo Carrasco, Carlos (1981). "Testimonios del 18 de julio: A la sombra del Cuartel de la Montaña", en *Tiempo de Historia*, nº 80-81, julio-agosto. *Disponible en: https://web.archive.org/web/20071015114742/http://sbhac.net/Republica/TextosIm/CuartelMontana/CuartelMontana.htm (última consulta: 15 septiembre de 2017).*

TVE (2009). "¿Te acuerdas?. El templo de Debod en Madrid". *TVE a la Carta*, 11, mayo. *Disponible en http://www.rtve.es/alacarta/videos/te-acuerdas/acuerdas-templo-debod-madrid/502784/ (última consulta: 13 de diciembre de 2017).*

CULTURA AUDIOVISUAL, CINE Y CIUDAD



LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA CULTURA TELEVISIVA DE LAS CIUDADES A LAS ÁREAS RURALES: EL TELECLUB EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 60

Almudena Muñoz Gallego
Universidad Complutense de Madrid

1. EL CONSUMO TELEVISIVO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 60

La tendencia general de consumo televisivo en España en los años que transcurren en el período circunscrito entre 1960 y 1970 presenta una evidente desigualdad entre las distintas áreas de la geografía española. En particular, el marco rural sufre un claro desamparo en lo que se refiere a nociones culturales en un momento en el que España se encuentra inmersa en una corriente de fuertes desajustes sociales y movimientos demográficos de la población. Por el contrario, las grandes ciudades españolas experimentan grandes transformaciones a nivel económico e industrial que agudizan las desigualdades sociales entre las zonas de mayor y menor concentración demográfica del país. En este período, el gobierno trata de ampliar la cobertura televisiva por todo el territorio español, dado que, los receptores de televisión suponían un bien de lujo asumible por una pequeña parte de la población[1].

El consumo televisivo en España durante los primeros años de la década de los sesenta puede sustentarse en dos elementos fundamentales: el nivel adquisitivo y el hábitat. La sociedad española se encontraba en un punto de desequilibrio en cuanto a niveles de renta que es necesario cifrar considerando que poco más del 1% de los hogares españoles concentraban en 1969 un 22,3% de la renta, mientras que otro 52,5% sumaba el 21,6% (Rueda y Chicharro, 2001: 160). Con estos datos no es sorprendente que la tendencia de consumo televisivo predominante residiera en el consumo familiar, entre las clases sociales media y alta y con una preponderancia de género notablemente masculina. La posesión del receptor televisivo se convierte rápidamente en un elemento distintivo del nivel adquisitivo de las familias. No obstante, conviene clarificar que la industria española no comienza a producir aparatos de televisión hasta el año 1959, a pesar de que nuestro país contaba con emisiones regulares de televisión desde finales de 1956. El marco tecnológico en el que se desarrolla el medio televisivo viene precedido por la implantación previa en los hogares de dos grandes fenómenos de la comunicación como fueron el teléfono y la radio. La televisión se convierte en una forma de expresión que se integra en un contexto donde los medios de comunicación habían generado una necesidad comunicativa en la sociedad española. Es necesario hacer hincapié de la evolución, en comparación con los datos de los años sesenta, en lo que respecta a la adquisición de aparatos de televisión, puesto que a principios de 1970 casi la mitad de las familias españolas contaba con un receptor de señal en sus hogares. Por otro lado, existía también una división importante entre la sociedad rural y la urbana. Los niveles más altos de renta y las clases medias y altas de la sociedad española se concentraban en los grandes núcleos urbanos. En el ámbito rural, el descenso de la población activa se produce a raíz de la maquinización de las

[1] Los receptores se producían en el extranjero y su adquisición estaba condicionada por el elevado coste que únicamente una reducida porción de la sociedad española podía permitirse. El Gobierno lo consideró como un artículo de lujo, y como consecuencia, implantó una tasa de adquisión para rentabilizar los gastos de importanción. En definitiva, se encareció considerablemnete la adquisición de un receptor televisivo.

actividades agrarias y una emigración masiva a los centros de mayor concentración de población donde se desarrollaban las principales y crecientes actividades del sector industrial y servicios. La ciudad de Madrid lidera en España la transformación económica y como consecuencia se convierte en el centro neurálgico de consumo televisivo seguido de Barcelona a partir del año 1959.

Esta división entre el medio rural y urbano provocan grandes desequilibrios a finales de la década de los cincuenta. La modernización económica en estos años precipita una serie de desajustes sociales que vienen provocados por la desagrarización, los intensos flujos migratorios, las tensiones provocadas por la especulación urbanística y el crecimeinto descontrolado de las periferias de las ciudades (Rueda y Chicharro, 2001: 159). En las áreas rurales existe desde principios de los años sesenta una creciente demanda de cobertura televisiva. Tal y como apunta Juan Menor Sendra y según los datos del Instituto de la Opinión Pública:

En los pueblos de 2000 habitantes y menos, sólo un 16% de los entrevistados son propietarios de aparatos de televisión, aunque son el 48% los que dicen verla y lo hacen. La ven en casa de familiares y amigos el 25%, en un centro social y cultural el 13% y en un bar o cafetería el 31% (Menor Sendra, 2006: 97).

Como resultado de estos datos, las zonas rurales presentan un bajo índice de consumo televisivo propiciado por los "problemas vinculados al desigual alcance territorial para captar la señal televisiva, un raquítico índice de posesión del receptor, un reducido nivel de aceptación del medio, un consumo efectivo muy limitado y un grado de penetración en el hogar igualmente insignificante" (Rueda y Chicharro, 2001: 165). Asimismo, la preocupación en el marco rural se fundamenta en la gran distancia que mantiene aisladas a las masas campesinas de los bienes culturales y de desarrollo personal y comunitario que les rodea. Además, de no sentirse participantes del momento histórico que viven, a pesar de los medios de comunicación social que tienen a su alcance como la radio, la prensa o el cine.

En este contexto los historiadores Rueda y Chicharro coinciden en que:

Además, deben apuntarse otras claves, que traducían las diferencias establecidas entre el marco urbano y rural, ya fuese en virtud de la persistencia de valores tradicionales, o de tiempos de trabajo y descanso diferenciados. O en relación con la distinta estimación que, en el campo y en la ciudad, recibían el espacio doméstico, u otros ámbitos de sociabilidad colectivos, como escenarios idóneos para una fórmula de esparcimiento como la encarnada por la televisión (Rueda y Chicharro, 2001: 166).

2. EL NACIMIENTO DE LOS TELECLUBS: LA EXPANSIÓN DE LA CULTURA POPULAR

Las notables diferencias de consumo televisivo entre el ámbito rural y urbano en España provocan que en los primeros años de la década de los sesenta el Estado comience a tomar una serie de medidas con la intención de fomentar la cultura popular a través de la televisión. A pesar de que los dirigentes políticos no tuvieran grandes esperanzas de que el medio televisivo encajara en los gustos y preferencias de consumo de los ciudadanos españoles[2]. En este contexto emer-

[2] El motivo de la tardía aparición de la televisión en España fue consecuencia del atraso sufrido en nuestro país con respecto a otros de su entorno y del cierto desinterés gubernamental inicial por el nuevo medio de radiodifusión. Se consideraba a la pequeña pantalla un experimento radioeléctrico que no tendría el mismo éxito y sería más dificil de controlar que otros medios de comunicación como la radio o la prensa escrita.

gen los denominados teleclubs en las zonas rurales como centros sociales para la difusión de la cultura popular en una España fracturada por los desequilibrios y los desajustes sociales.

El consumo del medio televisivo se convierte en una razón de esparcimiento colectivo, congregando masas vecinales que dan lugar a la apertura del debate y del pensamiento social donde se discuten los temas de actualidad que suceden en el país. Tal y como se define en el *Manual del Teleclub* publicado por el Ministerio de Información y Turismo "el Teleclub como institución cultural no es un capricho, una idea más o menos feliz, sino un organismo vivo de actuación social que la sociedad ha hecho nacer para resolver algunos de sus problemas más urgentes a escala local" (Gonzalez-Estefani; Molto y Del Valle, 1968: 13).

2.1. Antecendentes del teleclub: Francia y Japón

Previamente existían antecentes en el marco internacional con diversas experiencias similares al fenómeno del teleclub español. Dos países jugaron un papel fundamental en la creación de este fenómeno social: Francia y Japón[3]. El primer país escogido por la UNESCO para implementar de forma experimental las agrupaciones vecinales en forma de teleclub fue Francia. En 1954, un ensayo con trece emisiones organizadas por la televisión francesa y la participación de la UNESCO obtuvieron un éxito rotundo tanto en el marco rural como en el urbano. Principalmente se produjo una instalación progresiva de espacios televisivos en las localidades rurales marginales y el experimento social tuvo una gran acogida en los pequeños municipios y periferias de las grandes ciudades francesas. Según los datos existentes en 1954 funcionaban con normalidad 180 teleclubs en diez provincias de la región francesa (Gonzalez-Estefani; Molto y Del Valle, 1968: 79). La nueva era tecnológica a la que se enfrentaba el campo, el papel de la mujer en las zonas rurales, la emigración de los jóvenes a las grandes ciudades y otros problemas relacionados con el sector agrario se convirtieron en los principales asuntos de debate entre las comunidades de vecinos que se reunían alrededor de un receptor. El segundo caso de éxito tuvo lugar en Japón en 1956 de nuevo por la intervención la UNESCO. El fenómeno experimental llevado a cabo en las comunidades rurales japonesas contaba con un mayor grado de elaboración. Los programas televisivos que se realizaron estaban relacionados con los problemas propios de los residentes agrarios tales como, la vida de los campesinos japoneses, el motivo por el que las mujeres renunciaban a casarse con los cultivadores, la lucha contra los parásitos o el futuro de la aldea agrícola. La gran aceptación de estos programas especializados provocó que sus emisiones se alargaran más tiempo del que estaba previsto en el proyecto inicial. El 1957, Japón lograba la sorprendente cifra de 140 teleclubs en sus comunidades rurales (Gonzalez-Estefani; Molto y Del Valle, 1968: 80).

2.2. El teleclub en España

Finalmente, y con una implantación tardía en comparación con el resto de países, España lleva a acabo de forma oficial en 1964 una política de teleclubs implementada por parte del Ministerio de Información y Turismo dirigido por Manuel Fraga Iribarne. El objeto en cuestión

[3] Es necesario recalcar que Francia y Japón fueron los dos ejemplos de mayor éxito en la implantación de los primeros teleclubs, sin embargo, el argumento de la UNESCO para fomentar el desarrollo comunitario a través de estas técnicas viene precedido por el experimento sociológico de programas de educación de adultos llevado a cabo en Canadá por la Tribuna Radiofónica Rural del Canadá en el año 1939. "Su base estaba constituida por grupos de vecinos que se reunían una vez a la semana para escuchar una emsión espacial de radio, así como para estudiar y discutir el tema difundido por las ondas. (...) Todos se sentían profundamente aislados, prácticamente separados de los demás y, por tanto, reducidos a una impotencia política y social: Esto era lo que había que vencer" (Gonzalez-Estefani; Molto y Del Valle, 1968:77).

consistía en crear una red de espacios televisivos en las zonas rurales como "asociaciones de interés público que trascienden las prácticas televisivas y que aspiran a vehicular una movilización política y nacionalizadora" (Menor Sendra, 2006: 98). La principal finalidad era conseguir una mayor homogeneización social en un contexto de grandes migraciones de la población a nivel nacional. El fenómeno del teleclub fue expuesto por las autoridades como un medio de transmisión cultural a la vez que Televisión Española trabajaba en la cobertura total del territorio español, dada la escasez de receptores especialmente en las zonas rurales y su consideración como artículo de lujo que no desaparecerá hasta finales de los años sesenta.

El primer centro cívico con denominación de Teleclub aparece en 1964 en un pueblo llamado Matilla de la Seca en la provincia de Zamora. Estas congregaciones nacían en forma de cooperativa y se trataban de una agrupación vecinal de carácter cívico donde se reunían los habitantes de un pueblo o comarca y realizaban actividades de tipo cultural y social.

El principal ingrediente para llevar a cabo el óptimo funcionamiento de los teleclubs era la implicación de los habitantes de los medios rurales. Todos los miembros que conformaban estos centros sociales acudían a los mismos de una forma voluntaria, de manera que, se originaba una asociación libre en la que todos participaban con regularidad y no esporádicamente. Los vecinos de una localidad podían ser miembros del teleclub de manera general sin distinción de edad, sexo, profesión o ideología. Los teleclubs no solo eran locales donde se consumía contenido televisivo, sino que se convirtieron en centros comunitarios para la convivencia, donde se asumían las reglas de la asociación y se respetaba la forma de pensar de cada participante. El teleclub como asociación debía de ser reconocido jurídicamente, de tal manera se exigía que tuviese una correcta organización y se designasen representantes para mantener el orden y la disposición de órganos que regulasen el perfecto funcionamiento a nivel local, provincial y nacional. Además, cabe destacar que los socios de un teleclub podían y debían desempeñar los cargos de resposabilidad para los que hubieran sido elegidos por los miembros de su comunidad. Como se mencionó anteriormente, el teleclub no disponía de ninguna restricción de público, no obstante, cabe mencionar que los segmentos de edad debían de ser programados y organizados en el sentido de controlar qué franjas de edad, como el público infantil, no asistieran a las veladas organizadas en exclusividad para tratar temas adultos o no aptos para este tipo de espectadores. En definitiva, los teleclubs eran aptos para todo tipo de públicos, pero no todas las clases de público podían asistir a todas las sesiones.

El principal objetivo de los teleclubs era favorecer la transmisión cultural a todos los ciudadanos españoles, especialmente a aquellas personas ubicadas en las zonas rurales que no tuvieran la posibilidad de acceder a la información emitada a través de la red televisiva. El Ministerio de Información y Turismo exponía como uno de sus argumentos principales la difusión de una cultura popular a través de la nueva tecnología. De manera que, la cultura dejara de ser un elemento diferenciador de las clases con un alto nivel adquisitivo y llegara a todos los hogares españoles. Sin embargo, no se trataba de una cultura a nivel individual, sino basada en la participación cognitiva colectiva. Las agrupaciones locales, potenciadas por el fenómeno televisivo, debían ser partícipes de sus propios resultados generando un conocimiento global de las comunidades. Los sujetos que conformaban un teleclub no debían convertirse en receptores pasivos, sino que debían transformarse en los protagonistas sociales del debate precipitando un desarrollo personal y generando una cultura colectiva.

A partir de este propósito, existían importantes finalidades que debemos mencionar del teleclub español como la de potenciar las aptitudes que pudieran poseer los componentes de una comunidad, pero que debido a la falta de oportunidades no hubiesen encontrado el momento idóneo

para desarrollarlas. Por ejemplo, en este período, la población infantil y juvenil estaba escolarizada, pero muchas personas mayores, analfabetas o sin formación, encontraron en los teleclubs una importante fuente educativa. Las agrupaciones vecinales debían generar un trabajo en equipo que incrementara las capacidades y las herramientas cognitivas necesarias para alcanzar el consenso y la conformidad de todos sus miembros estimulando el cambio socio-cultural.

Como consecuencia de estas finalidades, el teleclub, tal y como expone el Manual del Teleclub publicado por el Ministerio de Información y Turismo, "debe convertirse en un factor de integración social en y por la convivencia y transformarse en una escuela de verdadera democracia donde los hombres aprenden a dialogar y a trabajar juntos para su propio perfeccionamiento" (Gonzalez-Estefani; Molto y Del Valle, 1968: 82). Una idea muy interesante por su referencia expresa a la apertura de cauces democráticos en plena dictadura.

2.3. Elementos esenciales para el funcionamiento del teleclub

El teleclub utilizaba como principales herramientas para su funcionamiento un televisor, un monitor, un programa educativo-cultural, un local y un sistema organizado de socios. Además, estas asociaciones se situaban jerárquicamente emplazadas dentro de una Red Nacional de Teleclubs dependientes directamente del Ministerio de Información y Turismo que explicaremos más adelante junto con el resto de organismos que conformaban la estructura de la Red.

El principal artefacto diferenciador del teleclub y su promotor era el receptor de televisión. El contenido televisivo emitido en estos locales no debía de servir únicamente al fin del entretenimiento, sino que debía suscitar un interés en sus televidentes generando una vía de respuesta para promover el debate y la discusión social. Los programas producidos para su emisión debían de cumplir los principales fundamentos de la televisión pública de un país: informar, educar y entretener. En este contexto, las posibilidades del medio lo convertían en la herramienta de comunicación social más potente y su utilización debía ser cuidadosamente estudiada y trabajada debido a que su impacto socio-cultural era difícilmente controlable.

La voluntariedad de estas asociaciones presentaban a la figura del monitor del teleclub como un elemento clave para el funcionamiento y la orientación correcta que debía poseer un centro social que incluyera unas características educativas tan estrictas. El monitor de un teleclub debía convertirse en el sujeto dinamizador de la comunidad y debía cumplir sus dos funciones principales: la animación cultural y el desarrollo comunitario. Este sujeto debía generar la creación del debate entre sus asistentes, pero esta polémica necesitaba cumplir ciertos criterios. Los temas de discusión debían de estar al alcance de los participantes y al nivel de su conocimiento, propiciando conclusiones y pensamientos que fueran de interés cultural para el público, así como, temas claves que desconociesen o preocuparan a los propios socios del teleclub. El monitor debía de cumplir la función de mediador entre las discusiones de los asistentes propiciando la búsqueda de resultados y desenlaces cordiales. Además, la figura del monitor debía de contar con numerosas aptitudes que le proporcionasen los conocimientos necesarios para desempeñar las funciones que requería el teleclub, generando metodologías propias y personalizadas para los diferentes públicos. La creación de corrientes comunitarias era una complicada función que el monitor del teleclub debía cumplir mediante actividades que mantuviesen el interés constante entre los socios, generando una respuesta que fuera acorde con las necesidades de la asociación. Las tareas y labores realizadas por el monitor debían convertir al teleclub en el centro cultural de la localidad y en un elemento motivador para caminar hacia el progreso y la formación comunitaria.

Los monitores tenían la función de impedir que el teleclub se precipitase en una espiral rutinaria o de aislamiento. El centro debía progresar y evolucionar, para ello, era necesario que el monitor, como elemento dinamizador, mantuviese un continuo contacto con los monitores de otras localidades, acudiese a reuniones organizadas a nivel provincial, consultase las revistas y libros de especial interés y asistiese a cursillos para aprender nuevas metodologías de trabajo y dinámicas de grupo[4].

Brevemente y antes de continuar exponiendo los diferentes elementos del teleclub, debemos mencionar el férreo control ejercido por el gobierno del régimen en la figura del monitor, así lo formula el historiador Javier Martín Antón en uno de sus escritos:

> Se trataba de una persona capacitada y con cierta cultura, residente en la zona de implantación del Telelcub y a la que daba el visto bueno la Delegación Provincial. Eran sujetos afines al Régimen y se les formaba en unos cursillos que impartía el Movimiento. El candidato a ocupar esta labor estaba avalado por el párroco o por el alcalde; excepto si era ya una figura destacada en su comunidad. De este modo no era sospechoso de servir a intereses contrarios al franquismo (Martín, 2017: 361).

En este contexto marcado sintomáticamente por la creación de un cultura popular a través del medio televisivo, aparecieron otras actividades dentro de los teleclubs que ayudaron y complementaron la transformación social de las comunidades. Tal y como se indica en el Manual del Teleclub:

> La televisión es solo un medio, acaso el más importante, pero no el único. La televisión como ventana sobre el mundo y sobre la vida, introduce en otros problemas y actividades. Brinda sugerencias, abre caminos, muestra horizontes. Estimula para la recta utilización de otros medios (Gonzalez-Estefani, Molto y Del Valle, 1968: 83).

Así el monitor emprendía una serie de actividades que incluyeron otros medios de comunicación como eran la prensa, la radio, el cine, la música, el teatro o la lectura. Por lo tanto, los teleclubs españoles de mediados de los años sesenta comenzaron a promover representaciones teatrales entre los vecinos de la zona, proyecciones cinematográficas, sesiones musicales, clubs de lectura, reuniones para la organización de excursiones y veladas e incluso demostraciones y conferencias sobre temas de especial interés para el pueblo, como podían ser la introducción de nuevos cultivos, la utilización de las modernas máquinas agrícolas o nociones básicas de electricidad. Además, los monitores podían contar con ayuda de especialistas que acudieran en ocasiones puntuales al teleclub para hablar de asuntos específicos. Ejemplos de ello, eran los párrocos, los maestros de escuela, altos cargos de instituciones agrícolas o especialistas de cualquier otro tema que resultara atractivo para la comunidad. Las actividades del teleclub dependían del nivel de aceptación de los socios de cada asociación, de manera que, el monitor encontraba los caminos de mayor interés e implantaba actividades que suscitaran el progreso cultural.

Los espacios destinados a este tipo de prácticas residían en la mayoría de las ocasiones en un aula proporcionada por la escuela de la localidad, espacios parroquiales, locales cedidos por el Ayuntamiento o cualquier espacio digno del que dispusiera la comunidad. Los espacios destinados para este fin eran mantenidos y conservados por todos los socios que formaban el teleclub. Estos locales debían cumplir una función polivalente, de manera que, se adaptarán

[4] La Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular organizaba reuniones a nivel provincial para que los monitores de los distintos teleclubs intercambiaran sus impresiones, debatieran sobre los temas de mayor interés entre sus socios y cotejaran las actividades de mayor atracción popular.

para según que actividad se fuera a realizar. La decoración de estos espacios dependía de la temática que exigieran los distintos eventos. La disposición del mobiliario se sometía en función a si se trataba de un debate, de una representación teatral o simplemente a consumir de manera colectiva la programación televisiva para generar a continuación un coloquio.

El modo de financión de un teleclub consistía en un sistema de cuotas por parte de los vecinos que conformaban la cooperativa. "Su coste medio a finales de los sesenta podría alcanzar entre 1 y 1,5 millones de pesetas" (Rueda y Chicharro, 2006: 168). No obstante, "para su creación, el Ministerio coparticipaba en una dotación inicial mínima al telebclub, que consistía en la biblioteca de libros de RTVE, unos discos, la suscripción de Tele Radio y el manual del monitor del teleclub" (Palacio, 2001: 60). En muchos lugares de nuestra geografía española, los propios socios del teleclub comenzaron a realizar determinadas actividades de forma colectiva para obtener ingresos que se destinaran exclusivamente a la mejora y al mantenimiento del espacio recreativo. Algunos de estos casos se ejemplificaron en huertas comunes, criaderos, costura y otros productos que pudieran generar capital para mejorar la viabilidad económica de sus asociaciones. La principal finalidad de estos esfuerzos por parte de la comunidad que conformaba el teleclub era el mantener al centro social como un ente independientemente económico y sostenible. Además, el empeño por parte de la agrupación de vecinos de mantener ellos mismos la viabilidad económica, les concedía un sentimiento de pertenencia que ayudaba a proveer de valor al centro cultural de la localidad.

Regresando de nuevo al contexto histórico donde se encuentra nuestro objeto de estudio, podemos concluir que a finales de los años sesenta "el censo nominal supera los tres mil teleclubs, principalmente en las provincias de Lugo, Burgos, Asturias, Soria, Orense, León, Segovia, Zamora y Pontevedra" (Palacio, 2001: 60). Algunas poblaciones como Lugo contaban con 161 locales, Burgos con 134 y Soria con 106. Sin embargo, existía una clara diferencia en las zonas urbanas donde el número de centros era rotundamente menor y prácticamente sólo se encontraban en zonas periféricas de las ciudades. En Cataluña sumaban tan sólo 25 y en el País Vasco 15 (Rueda y Chicharro, 2006: 166-167).

3. ORGANIZACIÓN ESTATAL DE LOS TELECLUBS EN ESPAÑA

Es inevitable reparar y exponer la compleja Red Nacional de Teleclubs, adscrita a la Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular y competencia del Ministerio de Información y Turismo, elaborada para gestionar de manera eficaz la amplia red de teleclubs que se había creado en España a mediados de la década de los años sesenta, con el objetivo de paliar la desinformación de las zonas rurales más marginales del país.

La administración de la recién formada Red Nacional de Teleclubs estaba dirigida por una Junta Directiva Nacional integrada por altos cargos del Ministerio de Información y Turismo, gestionada por una Comisión Permanente, en la que, junto con el Subsecretario del Ministerio, participaban el Subdirector General de la Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular, los Jefes de Sección de la Red Nacional de Teleclubs y ocho Asesores Regionales de Teleclubs. Estos últimos coordinaban a los Asesores Provinciales que se encargaban del correcto funcionamiento de la red de su provincia, así como la animación y asesoramiento de los teleclubs de la misma (Herrero, 1997: 76).

La principal finalidad de la Red Nacional de Teleclubs radicaba en el fomento cultural de las comunidades agrarias a través del desarrollo comunitario. De esta manera se puede llevar a cabo la expresión cultural del pueblo mismo mediante diversas fórmulas. Uno de los principales objetivos era utilizar el tiempo libre de los indiviudos de una comunidad para formar mentes críticas

y analíticas, de manera que, se convirtieran en sujetos activos de una sociedad en constante evolución y fueran partícipes del momento histórico en el que se encontraban. Con la Red Nacional de Teleclubs se planteaba la posibilidad de que emergiesen nuevas iniciativas por parte de las comunidades agrarias, de tal forma, que se favoreciera la intregación social de sus miembros mediante los programas televisados, las charlas de divulgación cultural, la lectura, etc.

Con la intención de mantener una apropiada coordinación de los teleclubs a nivel local, se constituía una Asamblea General de Socios que elegían las Juntas Directivas, lideradas por los socios y sometidas a votación popular. Su principal función residía en controlar el correcto funcionamiento de las asociaciones, así como, valorar y proponer nuevas fórmulas de financiación para los teleclubs, a fin de que se mantuvieran vivos como organismos absolutamente autónomos y con unos recursos propios que les permitieran llevar a cabo cualquier actividad que fuera de su interés. De este modo, la Junta Directiva junto con la Asamblea General de Socios proponían a la figura encargada de dirigir las actividades culturales del centro, en otras palabras, al monitor del teleclub.

4. EL TELECLUB COMO ALIADO POLÍTICO

Es necesario mencionar como en estas recientes agrupaciones vecinales comenzaban a germinar los debates sociales y la discusión sobre las medidas políticas del régimen. Este fenómeno social estaba presente en las preocupaciones de las élites políticas tal y como mantiene el entonces ministro Manuel Fraga en una de sus conversaciones ilustradas en sus memorias:

Tuve un incidente con Solís [delegado nacional de Sindicatos y ministro-secretario general del Movimiento] y sus mandos sindicales en relación con los teleclubs de Asturias, que según él se estaban convirtiendo en centros de agitación social y rivales de las casas sindicales. Mantuve mi posición: la red de teleclubs fue una de las grandes creaciones de aquella época; la demanda de televisión permitió crear millares de pequeñas unidades de cultura popular, con muy pocos medios, y una enorme eficacia; en muchos casos, se prolongaron naturalmente a pequeñas unidades de acción social, que hicieron caminos, consiguieron teléfonos rurales, y así sucesivamente. Era inútil, por otra parte, pensar que no iban a discutirse también temas sociales; el abrir cauces es siempre mejor que cerrarlos (Fraga, 1980: 98).

El gobierno del régimen encontró un fuerte aliado con el nuevo sistema de transmisión de imágenes. Una moderna herramienta con la que generar redes de difusión y poner en marcha su propósito de nacionalización mediante una cobertura total del país[5]. De esta manera, se produjo una transmisión cognitiva, únicamente alcanzada y en menor escala con la radio, difícilmente de obtener sin un medio que congregara a todas las familias españolas frente a un aparato generando una audiencia unificada y reconectando con el mismo mensaje a la gran mayoría de los hogares españoles. Franco instauró un modelo televisivo lejos de la televisión nacional liberal que el resto de países europeos trataban de configurar para sus ciudadanos. El prototipo de televisión instaurado por el régimen se configuraba de manera que, según el historiador Juan Menor Sendra, "eliminaba la dimensión específicamnete ciudadana, pero incorporando la faceta paternalista y autoritaria, en el que una élite superior se encargaría de determinar cuál

[5] El Gobierno del régimen no dudo en utilizar el teleclub como herramienta propagandística. De tal forma que los monitores se basaban en las programaciones de Televisión Española para generar sus contenidos y estas aparecían en la prensa de forma semanal y en las revistas especializadas como "Tele-Radio" y "Teleprograma". Además la Junta Directiva se encargaba de enviar "documentos informativos" a los teleclubs con propuestas de emisiones ya escogidas para ser discutidas.

es el correcto conocimiento lingüístico, literario y cultural a diseminar" (Menor Sendra, 2006: 103). El mismo autor complementa esta afirmación añadiendo la siguiente aclaración:

> La televisión franquista es al mismo tiempo el instrumento de mediación y la representación de la nación misma. Es el vehículo privilegiado de un proceso de nacionalización autoritario que se hace al margen de los canales clásicos de nacionalización liberal que partía de una opinión pública elitista pero que interactuaba con las masas y con el Estado (Menor Sendra, 2006:107).

5. CONCLUSIONES: EL IMPACTO DE LOS TELECLUBS

La transformación sufrida en la sociedad rural de la época supuso la intelectualización en el trabajo, mejorando la calidad de vida. Los principios básicos de la televisión, la formación, la información y el entretenimiento se convirtieron en una nueva escuela para aquellas poblaciones desprovistas de un patrimonio cultural propio, fomentando la participación, tanto individual como colectiva y se abrieron los cauces para una cultura del ocio.

La importancia de la televisión es descrita por Juan Menor Sendra como:

> La introducción de la televisión en los hogares coincidió con la emigración masiva de la población desde las zonas rurales a las urbanas. Fue un momento en el que los puntos de referencia de la sociedad cambiaron rápidamente. Si hemos de creer esas declaraciones nostálgicas, la televisión jugó un papel muy importante como uno de los vínculos sociales decisivos en un momento en el que la sociedad corría el riesgo de fracturarse y en el que las identidades tradicionales entraban en crisis. (...)La televisión ayudó a proporcionar movilidad cognitiva a la población española pero, al mismo tiempo, le dio también nuevos vínculos, nuevas posibilidades de significaciones y referencias compartidas en un nuevo ámbito espacio-temporal. (...) La televisión pronto pasó a ser un objeto cotidiano y omnipresente, el nuevo vínculo entre la nación y la familia, y un poderoso instrumento de control político (Menor Sendra, 2006: 94).

La implantación de la vida televisiva en los hogares supuso una reorganización en los horarios y rutinas de la ciudadanía española. En este sentido cabe destacar que la programación televisiva generó las pautas de los calendarios familiares, desempeñando el papel homogeneizador, tanto en las zonas rurales como en las zonas urbanas, de las costumbres y los hábitos de una sociedad quebrantada y otorgando unos niveles culturales óptimos que acabaran con las diferencias locales. No se trataba de obtener del campo a personas ilustradas, lo que se pretendía, en definitiva, residía en "poner los medios y crear las plataformas necesarias para que el pueblo, comunitariamente, se exprese y se manifieste culturalmente" (Gonzalez-Estefani; Molto y Del Valle, 1968: 33).

El impacto de los teleclubs en la sociedad española supuso un fenómeno social y educativo de gran magnitud. Así lo indica el historiador Luis Herrero Martín:

> La Red de Teleclubs, en los casi tres lustros de existencia, y con cerca de 750.000 socios integrados en 5.000 centros, constituyeron una de las instituciones que más contribuyó a transformar un mundo rural subdesarrollado, como era el de la década de los sesenta, en un colectivo social adecuadamente preparado para participar e integrarse en la España democrática del último cuarto del siglo XX (Herrero, 1997: 74).

A partir de 1970, la mayoría de los hogares españoles disponían de aparatos de recepción resultado de un abaratamiento en los costes de adquisición, así lo expone el especialista

Manuel Palacio:

> Estamos hablando de una penetración en torno al 40% de las familias españolas; aunque con un gran desnivel geográfico que va desde el 80% de los hogares en Madrid, el 75% en Barcelona y alrededor del 70% en Guipúzcoa y Vizcaya, hasta porcentajes que apenas llegan al 25% en provincias tales como Ávila, Burgos, Cáceres, Cuenca, Guadalajara, Palencia y Soria (donde solo había un 14% de familias con televisor) (Palacio, 2001:61).

A finales de los años setenta, los teleclubs comenzaron a sufrir el abandono de sus socios. Los primeros centros que cerraron sus puertas se encontraban en el marco urbano. Las poblaciones rurales con un mayor índice de aislamiento tardaron varios años en cerrar hasta que "en 1980 se obligó a cerrar, mediante orden ministerial, a todos los teleclubs que estaban aún abiertos, o bien permanecer abiertos previa transformación en casas de cultura. Así pues, paulatinamente fueron clausurándose y se abandonaron o se reutilizaron sus locales para otros diferentes fines" (Martín, 2017: 366).

En definitiva, podemos concluir que uno de los principales factores que propiciaron el consumo televisivo y precipitaron una transformación a nivel cultural en las mentes de los españoles, especialmente en las poblaciones rurales, fueron los teleclubs. Este fenómeno provocó que la transición ideológica, económica y social, que tuvo lugar durante las décadas sesenta y setenta, se produjera de una forma menos drástica. La cultura había conseguido alcanzar los puntos más recónditos del país a través de una Red Nacional de Teleclubs y un medio de comunicación en efervescencia que fascinaba a una sociedad sedienta de principios democráticos.

Por consiguiente, es inevitable deducir como la aparición de la televisión, antes de convertirse en el aparato imprescindible de todos los hogares españoles, supuso una aunténtica revolución cultural, un elemento fundamental para la cohesión social de una sociedad quebrantada en términos económicos y geográficos y con unas rencillas internas a nivel nacional recientes y presentes en todas las mentalidades.

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Leopoldo (1999). *El Servicio Público de Televisión ante el Siglo XXI*. Madrid: Dykinson.

Bustamante, Enrique (2001). *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.

___ (2013). *Historia de la Radio y de la Televisión en España.* Barcelona: Gedisa.

Fraga, Manuel (1980). *Memoria breve de una vida pública.* Barcelona: Planeta.

Gonzalez-estefani, josé Maria; Molto, Ernesto y Del Valle, Antonio (1968). *Manual del Teleclub. Ministerio de Información y Turismo. Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular.* Madrid: Imprenta del Ministerio de Información y Turismo.

Herreros, Juan Manuel (2004). *El Servicio público de televisión.* Valencia: Fundación de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad.

Herrero, luis (1997). "La labor educativa de la Red Nacional de Teleclubs en la provincia de Salamanca" en *Aula.* Nº: 9, pp. 73-84.

Martín, Javier (2017). "Los teleclubs. Una revisión acerca de las salas de televisión en España y su incidencia en Asturias" en *Espacio, tiempo y forma. Serie V historia contemporánea*. Nº: 29, pp. 353-390.

Menor sendra, J. (2006). "El fracaso de la nacionalización mediática: el ejemplo de la televisión en el franquismo" en Pérez-Amat, R. y Pérez-Ugena, A. (ed.). *Sociedad, Integración y televisión en España.* Colección Laberinto Comunicación. N.º 17. Ediciones del Laberinto.

Palacio, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa

Rueda, josé Carlos y Chicharro, mª del Mar (2001). *La televisión en España (1956- 2006). Política, consumo y cultura televisiva.* Madrid: Fragua.

"UN MONTÓN DE IMÁGENES ROTAS". ROMA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Aurora Conde Muñoz
Universidad Complutense de Madrid

Roma, como toda gran ciudad, es una entidad compleja formada por múltiples aspectos que van desde los históricos, sociales, económicos…hasta los profundamente simbólicos, que entroncan, en su caso, con su fuerte valor icónico en la constitución de un imaginario que trasciende sin duda lo italiano. La bibliografía existente su multifacética identidad, es inmensa.

La ciudad es un espacio en buena medida inaprensible, tentacular, un lugar que existe "desde siempre" por lo que respecta a su proyección colectiva y es además, entre las grandes metrópolis mundiales, tal vez aquella en la que con mayor nitidez el pasado más remoto no sólo mantiene un carácter de actualidad sino que invade de forma tangible, al menos visualmente, el presente[1]. Una ciudad compuesta por lugares y objetos de profunda carga connotativa y referencialidad (baste pensar en sus monumentos y museos que albergan obras esenciales para toda Europa) en el que precisamente la inmediatez de sus vestigios y su equilibrio y convivencia en y con el presente, incitan fatalmente pero al mismo tiempo de manera casi natural, al reconocimiento de una identidad cultural común que se experimenta en la ciudad de forma directa y subjetiva. Roma mantiene como uno de sus mas claros signos de identidad, una permanente y viva dialéctica entre vanguardia y conservadurismo; es, aún hoy, la capital de los césares y de los papas, la ciudad de Miguel Angel y Bernini, pero también la de las primeras vanguardia que a comienzos del XX quisieron imprimir el dinamismo y la racionalidad a las *città nuove* idealmente concebidas como espacios futuristas para un nuevo sujeto[2] o la ciudad que ha visto nacer y desde la que se ha impulsado, la nueva identidad socio-cultural y política del continente. De todo ello quedan rastros no solo visibles, documentales o plásticos, sino monumentales, cualitativa y cuantitativamente imponentes. Más que en otras ciudades europeas, un mero paseo por su perímetro, pone al espectador ante el *affresco* de tres mil años de Historia común, de forma contundente y veraz y precisamente la vigencia de esa *veracidad*, como se señalará en las conclusiones de este artículo, es el aspecto que ha atraído a algunos de los mayores artistas de la narración visual contemporánea y que la han utilizado, como tantos otros, como escenografía de sus creaciones.

El interés que Roma ha suscitado en el ámbito de las artes, ha sido y sigue siendo continuo y la ciudad ha sido tratada, a lo largo de los siglos, como un fondo privilegiado, por su capacidad

[1] El personaje de Marcello en *La Dolce Vita* parece ser plenamente consciente de este hecho "A me invece Roma piace moltissimo: è una specie di giungla, tiepida, tranquilla, dove ci si può nascondere bene".

[2] Como se sabe, la arquitectura Futurista italiana tuvo un fuerte impacto no solo en el posterior racionalismo, sino, en general, en la concepción urbanística occidental. Nombres como los de los arquitectos Sant'Elia, Mazzoni o el mutidisciplinar Depero, dejaron su impronta en la ciudad y son hoy reconocidos como inspiradores de la obra de arquitectos tan emblemáticos como Gehry o Hadid.

evocativa y su riqueza precisamente artística, sobre el que construir historias, tan variadas y laberínticas como la propia ciudad[3].

Lo mismo podría decirse de la intervención arquitectónica que no ha cesado a lo largo de la historia y que, en época contemporánea, intenta preservar la convivencia de estilos y épocas y responder a la exigencia que impone esa insoslayable huella de "varios pasados" (no solo de un pasado más reciente como sucede en otras capitales como París o Londres): "È importante trovare un equilibrio tra vecchio e nuovo. La vera sfida del rinnovamento è continuare la tradizione storica del cambiamento, ma con una sensibilità per lo spirito del passato".[4]

Es por todo ello que esta contribución puede ofrecer solo una selección mínima de las infinitas interpretaciones y representaciones de la ciudad y de los muchos usos que de su poderosa irradiación simbólica se han hecho, y se centrará en algunos ejemplos cinematográficos, seleccionados entre las aportaciones más originales, en opinión de quien escribe, aquellas que han contribuido a perpetuar el valor de la ciudad actualizando y revisando, críticamente, el sentido de su funcionalidad visual desde la perspectiva y sensibilidad más contemporáneas[5]. La selección de ejemplos que se van a proponer se limita a algunas películas emblemáticas de sus no menos emblemáticos directores como son Rossellini, Fellini, Antonioni, Pasolini o Sorrentino. Las obras a las que se hará referencia (*La Dolce Vita, L'Eclisse, Mamma Roma, Accattone* y *La Grande Bellezza*) son tan conocidas que permiten omitir resúmenes y serán citadas en su consideración global.

El objetivo de esta contribución no es trazar una enésima valoración del enorme impacto visual y múltiples significados de esos míticos filmes, sino señalar que todos ellos han ofrecido una visión del espacio urbano romano profundamente renovado, con unos fines metafóricos que han supuesto, en realidad, una revisión radical respecto de la otra Roma, la amable y hermosa de otras muchas producciones cinematográficas. En los directores que se citará, además la ciudad es voluntariamente ofrecida en fragmentos, no solo topo-

[3] Es imposible siquiera reseñar la infinita cantidad de representaciones plásticas de la ciudad, a lo largo de todos los tiempos. Lo mismo cabría decir de su presencia en la literatura; la italiana se ha referido a la ciudad de Roma desde sus comienzos; Dante y Petrarca, por remontarnos sólo a dos de los autores más universalmente conocidos, fueron tal vez los primeros responsables de un tratamiento simbólico otorgado a la ciudad que fue añadiendo a toda su simbología pagana, una medieval y pre humanista y, siglo tras siglo. Fue ampliando y complicando el significado de su mención y de uso en ámbitos artísticos. El *caput mundi* latino, se transformó en trono de San Pedro, símbolo de identificación universal de la cristiandad para degenerar en el emblema del poder papal violentamente enfrentado con el temporal y la Roma sangrienta, "negra" y papalina—de la que se puede encontrar una inmejorable retrato en las *Crónicas Romanas* de Stendhal—; dio paso a la imagen de una ciudad símbolo de la siempre deseada unidad italiana, una ciudad mártir transformada por Mazzini en baluarte de la revolución republicana y celebrada por el mejor romanticismo italiano, Carducci a la cabeza. Conseguida por fin la unidad, Roma siguió su transformación simbólica; fue la teatral, refinada y cruel capital de los héroes del decadentismo en *Il Piacere* o las *Elegie Romane* de D'Annunzio y fue también la tétrica y espectral escena sobre la que se dejaron morir los antihéroes de la novela realista, *Los Indiferentes burgueses* de Moravia por poner sólo un ejemplo conocido. La ciudad ha seguido cumpliendo su función de marco para las narraciones más complejas y menos descriptivas, añadiendo su multifuncionalidad simbólica aspectos de profunda innovación estilística y significativa, baste pensar en Pasolini (del que se señala en este artículo la vertiente cinematográfica, pero que ambienta en Roma sus dos grandes novelas y muchos de sus mas complejos poemas), Elsa Morante, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Manganelli, solo por citar algunos de los autores más notables del panorama italiano contemporáneo.

[4] La cita está extraída de una entrevista a N. Foster consultable en: *http://www.lastampa.it/2017/02/26/societa/norman-foster-la-vera-sfida-oggi-trovare-equilibrio-tra-vecchio-e-nuovo-v9IWgDHsUgud8peKjWT3IP/pagina.html*

[5] Este hecho se ha querido sintetizar en el título de este artículo que en su primera parte, en cursiva, cita un verso del poema *The Waste Land* de T.S.Elliot.

gráficos, sino puramente visuales (a través de citas directas y mas a menudo indirectas, que seleccionan coherentemente a la voluntad significativa de los filmes, sus legados menos evidentes pero mas eficaces a efectos de su reconocimiento como icono. El rechazo una representación visual unitaria de Roma se ofrece en ellos a través de un procedimiento que aísla y opone partes muy concretas de su inmensa potencialidad de tiempos y espacios superpuestos a los que me he referido anteriormente. Son películas en las que la Roma monumental y tópica, es desmenuzada (con intensidades que van de lo trágico a lo irónico y a veces tragicómico), y su pesada e invasiva *antigüedad*, es magistralmente utilizada solo para plantear cuestiones nítidamente referidas al presente, podría añadirse que, visionariamente, al presente más actual e inmediato. De hecho, casi como un oculto denominador común entre directores y filmes radicalmente distintos, el tratamiento dado a la ciudad recuerda en todos ellos, cuestiones más teóricas y generales sobre el valor de la propia representación fílmica mas allá de cualquier contenido específico. El tratamiento dado a la ciudad, llama a consideraciones que entroncan directamente con perspectivas estéticas, filosóficas e ideológicas que son parte indispensable para la correcta interpretación de esas *obras maestras* y hacen de Roma un objeto capaz de poner en movimiento y el complejo mecanismo de la memoria, individual y colectiva y su delicada y frágil relación con el Sujeto contemporáneo.

Roma se propone no ya como un gran *affesco* que contemplar, sino como un inmenso espejo en el que reconocerse. En ello tal vez, el tratamiento fragmentado de la ciudad como *un montón de imágenes rotas,* alcanza uno de sus mas innovadores significados: Roma es un espejo roto, que puede devolver solo el reflejo parcial, incompleto y a su vez roto que constituye la identidad.

> Il montaggio è fatto da dissolvenze e sovrimpressioni che esprimono l'idea di un coinvolgimento del passato nel presente in una forma anarchica e da tagli improvvisi delle sequenze che producono l'idea di uno sganciamento, di una rottura. Si tratta per Deleuze (che riprende la teoria bergsoniana del sogno) di falde di passato fluide che emergono disordinatamente incarnandosi in delle metafore(...) (Fusaro, 2001).

En los directores a los que me referiré Roma es, por lo tanto, un escenario eficazmente manipulado para facilitar una narración sintética que parte de no de su inaprensible totalidad simbólica, sino—como ya señalado—, de detalles (fragmentos) cuya eficacia connotativa refuerza—y a veces subsume—otros elementos narrativos[6] y está basada en un permanente llamamiento a la memoria visual, al valor que determinados objetos artísticos (no, de nuevo, su totalidad) tienen al ser metáforas dinámicas de un discurso más amplio que los trasciende y transforma. Los lugares romanos, más que Roma, ciertos detalles, las citas pictóricas y escultóricas que los directores mencionados construyen minuciosamente en las películas ambientadas en la ciudad, son todos ellos, podría decirse, un hiper signo, parte de un fragmentado texto cultural destinado a una condición de posible y perpetuo re-uso colectivo que identifica en esos fragmentos, a veces solo sutilmente evocados (una fuente, una mención pictórica, el escorzo de una escultura, el detalle de una cúpula ...), los criterios de veracidad, intensidad estilística y autoridad capaces de elevar esos objetos por encima de su contesto temporal y real hasta dar-

[6] Cuando Fellini pone como fondo de la escena clave de La Dolce Vita, "su" Fontana di Trevi, puede permitirse omitir cualquier diálogo y cualquier ampliación de una idea que subyace y que sintéticamente, aparece nítida ante los ojos del receptor. La voluptuosa, evocativa, pero marmórea y antigua fuente se impone en esa escena con toda la fuerza de una imagen-cristal y sintetiza, justamente como *imagen*, un discurso meta-textual que vertebra todo el filme.

les un carácter de ejemplaridad paradigmática y simbólica[7]. Esos fragmentos —no tanto esa ciudad— , son los restos de un pasado común, sirven, por tanto y como tales, para evocar el contraste, a veces la ruptura, entre el presente y el pasado. Roma no quiere ser reproducida en su enigmática —y estática— belleza global, sino en su dinámica e inquietante actualidad, que se dispersa y pierde entre los *pliegues* de su inmenso patrimonio visual constituido por esas imágenes-cristal intuidas por Deleuze:

> Deleuze habla de imágenes dobles por naturaleza en las que la 'indiscernibilidad' entre lo actual y lo virtual, presente y pasado, real e imaginario, verdadero y falso no se produce en la mente del espectador, sino que es un carácter auténticamente objetivo e intrínseco de ese tipo de imágenes. (Álvarez Asiáin, 2007).

En este sentido los espacios antiguos y monumentales de la ciudad, tienen ese carácter inquietante de espejos tangibles (pero rotos) y en algunas de las películas citadas, complican este efecto a través de una desolada confrontación en la que lo que se plantea y analiza no es ya la relación entre tiempos, sino el concepto mismo de progreso. Y ello recuerda, la hermosa metáfora que Benjamín divisaba en el *Angelus Novus* de Klee[8].

Es precisamente gracias a su notable formación artística[9] que Antonioni, Fellini o Pasolini recurren a menudo, como Klee al menos en la interpretación benjaminiana, a metáforas pictóricas, del todo equivalentes a esa función de oposición y contraste entre tiempos mas propia de los monumentos. En ellos esta competencia artística, se unió a una exigencia de renovación del lenguaje cinematográfico que sustenta la extraordinaria ejemplaridad de sus obras, no solo las ambientadas en Roma. Pero precisamente por su autoridad y la difusión y calado de sus películas, las que dedicaron a la ciudad constituyen, aún hoy una de las mas notables actualizaciones de su imagen, indisolublemente asociada a algunas de sus míticas escenas (baste citar la de Fontana di Trevi en *La Dolce Vita*). Todos ellos, y más recientemente su mas claro heredero, Paolo Sorrentino, son responsables de la creación de una nueva iconicidad romana que, pese a la magistral factura de esos textos, se basa sin duda una tergiversación de la realidad de la ciudad, incluida la de su desordenada pero coherente oferta monumen-

[7] Utilizando otros términos y otros parámetros críticos, podría afirmarse que Roma es por tanto un texto cultural colectivamente adoptado por su capacidad denotativa y connotativa, y primario. Un texto primario constituye una totalidad y no se articula en signos separados. Este tipo de textos es típico de los sistemas estéticos, figurativos, musicales, literarios, en los que en los que la esencialidad del texto transforma su globalidad en un hipersigno totalmente y globalmente semantizado, motivado e icónico. Roma es efectivamente un hipersigno que ha llegado a serlo al haber ocupado un lugar en el sistema literario y cinematográfico de los que nos ocupamos aquí.

[8] El texto es sumamente conocido, pero se reproduce aquí por su interesante coincidencia con lo señalado en el artículo: "Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso" (Benjamin, 2006:310).

[9] Hay que recordar que todos ellos provienen de una formación específica en Historia del Arte. Pasolini y Antonioni pertenecieron al grupo de los discípulos boloñese de Roberto Longhi, al que se incorporó de forma menos nuclear, Fellini. Todos ellos tenían una competencia extraordinaria en relación a las artes plásticas y eran a su vez pintores (Antonioni, Pasolini) o excelentes dibujantes (Fellini) y mantuvieron relaciones de amistad intensa con grandes pintores contemporáneos como Bacon, Rothko, Morandi.

tal. Esa tergiversación no niega la esencia de Roma, el fondo tópico que nutre su iconicidad, pero revela la duda respecto de la verdadera función que el pasado y sus huellas cumplen en relación al presente. Los cuatro directores intuyen que precisamente la sobrecarga de imágenes-metáfora, de espacios simbólicos, de Historia y de Pasado que Roma arrastra, puede llegar a representar fundamentalmente su propia paradoja, como se señalará.

Partiendo, por pura comodidad ejemplificadora, de *Roma Città Aperta* (1945) de Rossellini precisamente como de un ejemplo visual paradigmático de un tratamiento ya fragmentado de la ciudad, hay que notar que justamente desde la perspectiva estrictamente visual, Rossellini fue el primero en oponer la "topicidad" monumental y antigua de la ciudad a su transformación en el nuevo símbolo de un mundo destruido y mutante. Como se recordará, en la última escena de la película, los niños, testigos dolientes de la realidad mas inmediata de la Historia, avanzan abrazados hacia un horizonte que es el futuro metafórico. El fondo de la misma propone un plano en el que la cúpula del Vaticano, y otros elementos del *skyline* de la ciudad antigua, aparecen, espectralmente blanquecinos, separados de los niños por unos "materiales-entrañas": signos ambiguos de la destrucción-reconstrucción de la ciudad y de la propia Historia. Esa escena es la única en la que aparece claramente citado un monumento emblemático de Roma.

Esa idea-matriz, solo sutilmente sugerida en este filme, será en cambio desarrollada y ampliada por los otros directores a los que nos referimos, que enfocaron la ciudad precisamente como un espacio —síntesis de ese tránsito— que supuso mucho más que una mera evolución cronológica, desde la guerra y posguerra hasta los años 70 del pasado siglo. Las grúas, las excavadoras, los nuevos barrios que emergen en las imágenes de los filmes de Antonioni, Pasolini y también, muy especialmente, en *La Dolce Vita* de Fellini, plantean ya frontalmente la ruptura del diálogo entre un pasado repentinamente lejano (marmóreo, estático, muerto) pero aún percibido como *auténtico* y un presente traumático y *artificial*, apresuradamente construido sobre las ruinas del primero, sobre un tiempo que se perfila como definitivamente y trágicamente perdido. Es sobre esta realidad que se construye esa nueva iconicidad de la ciudad a la que se ha hecho referencia en este artículo. Los barrios del EUR o el llamado Olímpico, por ejemplo, se integran con sus inconexas y arreferenciales imágenes-fragmento, en las obras de Fellini, Antonioni, Pasolini, en escandalosa oposición visual con las huellas del barroco, del renacimiento, de la "clasicidad" con una función clara.

Esos nuevos barrios iniciaron su construcción durante el Fascismo y, de nuevo en caso del Olímpico o del EUR, por deseo expreso del Duce que los concibió como una nueva zona imperial *pro vita sua* con la intención de descentralizar la fuerza cultural y política del antiguo centro histórico y han acabado por crear en la ciudad una especie de anillo sobrepuesto a las antiguas murallas que identifica la moderna Roma del bienestar medio burgués. Tras el Fascismo y la guerra, estas y otras zonas dentro y fuera de la gran circunvalación que delimita su perímetro actual, se unen hoy a la ciudad "vieja", por una serie de barrios, en origen periféricos, de arquitectura típicamente desarrollista, uniformes espacios-dormitorio, desequilibradamente integrados en el antiguo trazado de la capital. Su fisonomía anodina, que intensifica la sensación masificada e impersonal, revela la verdadera finalidad de su concepción y construcción, que fue la de *dignificar*, solo en apariencia[10], el espacio habitado por una clase social proletaria y pequeño burguesa, emergente en los años 60 y 70 del siglo XX y esencial en el proceso de transformación del país. Son "zonas" socialmente marcadas, artificialmente construidas con unos criterios políticos que desintegraron una de las características más evidentes de la ciudad: la coherencia y belleza estéticas de esos "monumentos" que la componen y a los que nos hemos referidos como híper textos.

[10] Pasolini desarrolló justamente esta cuestión en sus novelas romanas, especialmente en *Una Vita Violenta* (1959).

Es en esa *nueva* Roma en la que fijaron su atención Fellini y Pasolini y es esa Roma, espectral, impersonal y carente de cualquier poder evocativo que Antonioni usó como muy adecuado fondo para narrar la incomunicación y el malestar existencial de sus grandes y trágicas películas, por ejemplo, en las imágenes duras y vacías del legendario y silencioso final de *L'Eclisse* (1963) y su larga penetración en la línea del horizonte de esa nueva y fantasmal ciudad.

No debe sorprender excesivamente que Antonioni, el más radical en la apuesta por una estética contemporánea, se sintiera fascinado por el EUR y las zonas limítrofes ya que la intención arquitectónica original en su concepción, fue precisamente la de captar el espíritu nuevo del siglo XX. Ese barrio, el mayor entre los complejos arquitectónicos del período fascista, debía haber hospedado la exposición universal de 1938 que debía celebrarse en la capital. Las actividades edilicias, puestas en manos de los mejores arquitectos de la vanguardia de la época, se suspendieron al comienzo de la guerra y el EUR, permaneció en mal estado, muy dañada por los bombardeaos en la guerra, como una especie de metáfora de la derrota y de la caída de todo lo que el Fascismo declamatorio había deseado y supuesto, hasta la década de los 50 y 60 cuando se retomaron los trabajos para su terminación que no quiso traicionar el más profundo espíritu de modernidad y de futuro con el que había sido, arquitectónicamente, concebido[11].

Esta fisonomía anti-romana, por su alejamiento de los patrones artísticos y monumentales clásicos, fascinaba a Antonioni y sus perdidos y deprimidos personajes urbanos encontraban en esta nueva dimensión de la ciudad esa suspensión del pasado equivalente a la pérdida de cualquier memoria histórica de la que eran víctimas. El director es por otra parte, uno de los mas magistrales reconstructores de la ciudad como fragmento. En sus filmes, esos fondos irreconocibles, carentes de irradiación connotativa y por lo tanto de significado, que han perdido totalmente su valor de híper-signos culturales, se transforman en potencialidad, en nuevos posibles iconos de una estética por venir que debía renovarse paralelamente a la renovación del propio Sujeto: el ángulo de un tejado, un depósito de agua abandonado, los montículos de escombros que abrazan las calles de la nueva ciudad, son síntesis elementales y mínimas de un mundo nuevo que no ha encontrado todavía la conexión con el pasado, ni el sentido de totalidad que este brinda.

Si Antonioni usa esos nuevos fondos romanos para desarrollar su denuncia del desasosiego y dolor individuales de los sujetos de posguerra, centrando su discurso en la dolorosa metáfora de la incomunicación, también subjetiva y —hecho esencial— , en la función que lo visual (la imagen del espacio tan a menudo vacío en sus películas) como uno de los orígenes más evidentes de la crisis, Fellini, Pasolini, como más recientemente, Sorrentino, amplían ese discurso, al ámbito de una denuncia mucho más social e ideológica.

Los tres usan la escenografía romana como un auténtico escaparate en el que se expone una sociedad en una crisis no solo estética o subjetiva, sino social y política. Fellini y Pasolini, en los años en los que trabajaron, dejaron esa crisis apuntada sin ofrecer una solución que fuera más allá de la propia denuncia y constatación; Sorrentino extiende esa intuición de sus maestros, a una reflexión que hace de la ciudad y de la sociedad romanas, el símbolo de un mal universal que ha vencido la batalla iniciada justamente en la posguerra. Su Roma es un espacio que adolece de los problemas generales del mundo tardo capitalista, una ciudad

[11] En el barrio, por ejemplo, se halla el gigantesco Palacio de los Deportes, proyectado por uno de los mayores arquitectos italianos de nuestro siglo Pier Luigi Nervi y que ha sido durante décadas un modelo de referencia arquitectónica mundial. El Palacio, con sus enormes ejes que sujetan un conjunto de cristal y cemento pretende ser una síntesis de un nuevo modo de pensar y concebir la estética urbana en el que predomina el concepto funcional.

singular y al mismo tiempo intercambiable con otras metrópolis europeas y su estático y cada vez más exclusivamente ornamental, "turístico" carácter. La "gran belleza" de Roma es de hecho en invisible en la película homónima para un mundo y unos sujetos ciegos, perdidos en la banal superficialidad de la desmemoria contemporánea. Si Fellini en *La Dolce Vita*, se limitaba a apuntar esa posibilidad dejando abierta la evolución de la nueva Europa que debía elegir entre la superficialidad del paparazzo y la profundidad trágica del viejo intelectual, y Pasolini (*Accattone*, (1961), *Mamma Roma* (1962)) denunciaba con violencia los cimientos falsos y oscuros sobre los que esta se estaba reconstruyendo, Sorrentino sin duda constata con toda la distancia y el irónico dolor de sus contundentes imágenes, en la nueva Roma, la radical y banal cosificación de la realidad, no solo estética, que azota el mundo contemporáneo (baste recordar la escena de la performance de la artista que se lanza sobre el antiguo acueducto en *La Grande Belleza*). Su ciudad es un decorado vacío, casi una reconstrucción en "cartón-piedra" que habla solo de la condición en el presente de sus moradores, incapaces de siquiera re-conocer lo que esos decorados un tiempo sugerían y testificaban. De nuevo las escenas de su filme recuerdan las "profecías" benjaminianas respecto de la Memoria, el Tiempo y la Historia o hacen pensar en las apreciaciones que, filósofos post benjaminianos, como G. Didi-Huberman han hecho recientemente sobre el valor que la imagen cinematográfica tiene justamente respecto de la representación de los pueblos[12].

Volviendo al tema de esta reflexión, como ya se ha señalado innumerables veces en ella, los directores y las películas mencionados, reconstruyen la imagen de una Roma seccionada a través de fragmentos, sobrepuestos o yuxtapuestos, recorridos desde una determinada perspectiva que siempre, en todos ellos, es dinámica, y traza unos movimientos de la cámara que es también simbólico y tal vez en ello esté una de las claves para interpretar algunos de sus complejos significados pero sobre todo, su consciente utilización de Roma como ese fondo hipersígnico al que me he referido.

Como es bien sabido, la expresión de las relaciones espaciales es uno de los medios fundamentales para la comprensión de la realidad. Los conceptos alto-bajo, cerca-lejos, abierto-cerrado, derecha-izquierda... suponen un material sustancial para la construcción de los modelos culturales, incluso de aquellos que no tienen aparentemente ninguna relación con contenidos espaciales. Estos conceptos, en efecto, se transforman culturalmente en significados del tipo bueno-malo, propio-ajeno, mortal-inmortal... connotando una serie de significados, de tipo ideológico, que la espacialidad en sí no contiene. La traducción semántica del espacio en los textos es variable y muy compleja y puede ser meramente denotativa, pero connota siempre de un modo particular el objeto que forma el constituyente textual otorgándole un determinado valor. Los directores que hemos mencionado hasta ahora, no han nacido en Roma, y el tratamiento que dieron de los espacios vinculados a su tierra de origen (salvo en el caso de Sorrentino, que no lo ha hecho nunca) fue bien distinto al otorgado a la ciudad[13] respecto de la que adoptan una visión sin duda alguna "externa", con un matiz de negatividad implícito en ese punto de vista "externo" (es decir, en parte ajeno) que coincide con su más profunda y tal vez íntima, representación de la ciudad. La dinámica

[12] Esta observación tiene se refiere, en concreto, a la obra *Pueblos Expuestos, pueblos figurantes* (2014) México, Ediciones Manantial.

[13] Baste pensar en el tono íntimo, cuajado de recuerdos personales (no solo de memorias también colectivas), de evocaciones familiares, de sentimientos y de guiños autoficcionales, cuando no autobiográficos, en las poesías que Pasolini escribe sobre su Friuli natal, o en el *Amarcord* de Fellini (título que, como es bien sabido, significa en el dialecto de las Marcas, su tierra de origen, "me acuerdo"), o en las íntimas imágenes, húmedas y fluviales, de un joven Antonioni filmando las baja Llanura Padana donde nació y convivió con las *Genti del Po*.

que, como se ha dicho, comparten en la representación de la ciudad es casi siempre una forma de catábasis que identifica Roma, figuradamente, con la muerte. No por nada y como único ejemplo, Fellini utiliza permanentemente un automóvil para transportar a los protagonistas de *La Dolce Vita* de una lado a otro, en un recorrido que va desde las zonas "altas", antiguas y monumentales de la ciudad, hasta las marginales y nuevas, hasta llegar al borde del simbólico mar que genera a su vez un irreconocible y también monstruosamente nuevo, elemento. Ese descenso figurado desde la elegante y fútil Via Veneto a través de la popular y anodina Garbatella (el barrio en el que vive el Marcello, el protagonista), del desolado Testaccio termina, en realidad, en el EUR, donde se consume la muerte: la tragedia de Steiner, el emblema del pasado, de la memoria consciente incapaz de asimilar el presente, y la antítesis del nuevo *paparazzo*. La dramática ironía felliniana oponen, al igual que en la obra de Pasolini y Antonioni, el sentido de ese ser antiguo (la vieja Roma), profundo y significativo, al nuevo despersonalizado y vacío que destruye metafóricamente a Steiner (que vive en el EUR e intrepreta a bach en la despersonalizada basílica del barrio) y cuya nueva relación se resuelve justamente en una trágica escena de muerte (que en la película, como se recordará, afecta no solo al presente de Steiner, sino al futuro, representado por sus hijos)[14].

La Roma que contiene esta transformación de la sociedad y que hospeda a los individuos fantasmales y vacíos que componen su población, es en los directores que se están mencionando, como ya se ha dicho, la Roma de los años 60 del pasado siglo, los que demarcaron el definitivo final de un periodo no solo histórico, del mismo modo que la Roma de Sorrentino es la de los comienzos del siglo XXI, en el que aquellas mutaciones parecen haber llegado a su propia conclusión. En las películas mencionadas a través de elección de fragmentos ultra-significativos, se establece una relación entre el campo semántico referencial (la Roma antigua, monumental, pasada) y el metafórico (la muerte de esa simbología, encarnada en las imágenes distorsionantes de lo nuevo) que se manifiesta precisamente por su correferencia compartida con la exterioridad de la ciudad. A nivel figurativo, la estática y decadente belleza de los lugares "viejos", equivalen a la catábasis existencial y social, y la oposición espacial y antitética entre elementos nuevos y viejos transforman los segmentos de la ciudad en la mas explícita metáfora de la pérdida de la toda capacidad narrativa, de cualquier posibilidad para restaurar una unidad discursiva que explique y una pasado y presente.

Esa Roma es pues una ciudad en la que los elementos monumentales, los que la tipificaban colectivamente como símbolo de un inteligible pasado común, se han transformado en una muda y remota presencia objetual, ininteligible, en, como se ha señalado anteriormente, la paradoja de su propia imagen y del valor que ésta ha tenido. Es una Roma en la que los sujetos, desesperados y privados de conciencia, ocupados en el obtención de un status social pequeño burgués, responden perfectamente a un modelo urbanístico engañoso, donde la aparente dignificación del hombre no es más que una masificación horizontal. Los fragmentos de los nuevos barrios-dormitorio, los barrios pasolinianos, la Garbatella, Testaccio, San Lorenzo, Termini, entran en una dialéctica figurada con la Roma antigua, la de Trastevere, Villa Borghese, el Gianicolo con la que no parecen establecer ninguna relación de continuidad.

Hay por lo tanto que volver al inicio de esta aportación y preguntarse los motivos por los que estos magistrales directores opusieron las dos visiones de la ciudad, en una especie de juego

[14] Como se recordará, Fellini complica esta transformación del sujeto romano y de la ciudad, indicando que la fascinación por lo ajeno, exótico, banalmente atractivo y estéticamente "fácil" están entre las causas fundamentales de la tragedia latente en esta transformación y de su, en él aún eventual, evolución. El autor se aleja un poco de la valoración ideológica y autocrítica tan presente en Pasolini, de la incapacidad individual para romper la nueva, extrañante, condición del Yo de Antonioni para insinuar, con su ironía dramática y su sarcasmo grotesco y trágico, por decirlo de algún modo, cargar las culpas sobre otros. La metáfora representada por Anita Ekberg así parecería indicarlo.

de fragmentos tópicos más allá de las cuestiones ya señaladas hasta ahora. Para ello, es útil recurrir al pensamiento crítico de la posmodernidad y particularmente a las aportaciones que tanto Umberto Eco como Jean Baudrillard hacen en relación al valor de lo "verdadero", lo "auténtico" y su función en la era de la reproductibilidad técnica, del consumo y de la globalización. Una era, la actual, que también parece haber apostado por la oposición entre la crónica, inmediata, instantánea, superficial, basada fundamentalmente en la imagen como casi único signo aceptado de veracidad (el paparazzo de Fellini) y la Historia, necesitada de distancia, sedimentación y de una narración unitaria para cumplir su función esclarecedora respecto del presente.

A la luz de las reflexiones de Eco y Budrillard, la elección de Roma como metáfora de la actualidad, adquiere una nueva dimensión que esta aportación comparte. Los monumentos y los vestigios de su carácter icónico, son de hecho posiblemente utilizados, de modo visionario por los directores citados, como elementos que subrayan la vacuidad precisamente del icono ya que: "el deseo espasmódico por el Casi Verdadero nace simplemente como reacción neurótica a la vacuidad de los recuerdos: el Falso Absoluto es hijo de la infeliz conciencia del presente sin espesor". (Eco, 2015, Pos: 537)

Roma se ofrece desde esta perspectiva como el fondo perfecto para denunciar la nueva condición del Sujeto contemporáneo mucho más allá del enfoque individual que cada director ha querido imprimir a sus protagonistas. Roma es en Fellini, Antonioni, Pasolini y Sorrrentino la re-presentación del vacío, del radical y abismático corte que separa el mundo anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. Su imponente pasado, superviviente en su monumentalidad y en sus, ahora sí el término adquiere su auténtico sentido, "fragmentos", sirven de modo extraordinariamente eficaz para revelar su condición contemporánea de ser, como todo el resto, una mera apariencia de realidad y verdad, conceptos inhábiles para el presente: "La pregonada autenticidad no es histórica, sino visual. Todo parece verdadero y por consiguiente todo es verdadero; en cualquier caso es verdadero el hecho de que parezca verdadero, y damos por verdadero el objeto al que se asemeja, incluso si este es solo imaginario (...)" (Eco, 2016, Pos: 285).

Antonioni, Fellini, Pasolini, Sorrentino (y naturalmente, otros no citados) en su desmontaje de la integridad de la ciudad, parecen conscientes de su nueva función, como la de tantas otras escenografías urbanas, en relación al imaginario colectivo. Un espacio vaciado de contenidos críticos, amable y turísticamente comprensible, un parque temático destinado al consumo inmediato (incluido el consumo visual) que esquiva una narración que implique (como en cambio sus filmes, conscientemente y voluntariamente también hacen) los aspectos conflictivos, complejos, difíciles de la historia común que la ciudad representa simbólicamente. Más allá del impacto de ciertas imágenes derivadas de sus películas romanas, de su maestría artística y técnica, los cuatro directores arrojan una visión de Roma en la que la identidad multifacética de la ciudad, a la que se hacía referencia al inicio de este texto, se disuelve y confronta con la paradójica realidad actual, en la que esa complejidad se reduce a un fragmento roto, incapaz de reconstruir cualquier unidad. Como una postal, y su neutra y fácil reducción de la imagen a un instantáneo e intrascendente *souvenir*. "Es fácil proporcionar un ambiente neutro a unos visitantes que a dos pasos respiran el Pasado y que llegan a ese ambiente neutro después de recorrer, conmovidos, itinerarios entre piedras venerables." (Eco, 2015, Pos: 579).

Roma se ha transformado por tanto de un híper-signo en una híper-realidad, en el más estricto sentido baudrillardiano; por ello la aportación de Paolo Sorrentino, en su sentido y admirado homenaje a sus predecesores, contiene esa desolada dosis trágica a la que me he referido con anterioridad, ya que en ese filme, Roma es ya *solo* un espectáculo, un bello entretenimiento superficial, intrascendente y lúdico como el que en la actualidad el concepto mismo tiene

> La virtualità è altra cosa dallo spettacolo che consentiva ancora una coscienza critica e una demistificazione. L'astrazione dello 'spettacolo', anche presso i Situazionisti non era mai senza appello, mentre lo è la 'realizzazione' incondizionata, perché non siamo più alienati, né deprivati, ma posseduti da tutta l'informazione. Non più spettatori, ma attori della *performance* e sempre più integrati nel suo svolgimento. Mentre una volta potevamo affrontare l'irrealtà del mondo come spettacolo, ora siamo indifesi davanti all'estrema realtà di questo mondo, davanti a questa perfezione virtuale. In effetti ci troviamo al di là di ogni disalienazione (Baudrillard, 2009, Pos:106).

Podría decirse, concluyendo, que Sorrentino lleva al límite la utilización visual de la ciudad para oponer su densidad metafórica a la ligereza y superficialidad de la vida contemporánea. Su propuesta adquiere un singular valor, si es interpretada como la continuación de una reflexión surgida en sus maestros, y referentes, los directores citados en este artículo. El diálogo entre pasado y presente, Historia y vivencia es resuelto en todos ellos confrontando precisamente imágenes sueltas, citas de citas y del pasado (los escorzos de arquitecturas, el llamamiento a pinturas, esculturas, monumentos...) que no son propuestos en su identidad, ni factual ni contextual, sino como retazos de escenografías bellísimas e irreales pero mudas (virtuales como sugiere Baudrillard) precisamente para subrayar la imposibilidad de la narración y el dominio de la onmipresente fractura.

Este tratamiento fílmico de Roma coincide, pese a la variación tonal y significativa, con el otorgado por otros directores (Allen, Rohmer, Truffaut, Wenders...) a otras ciudades (Nueva York, París, Berlín...) en el que la cita artística adquiere un nuevo valor metonímico y construye un nuevo imaginario urbano. Tal vez en todos ellos las ciudades que han constituido el pasado cultural, imaginario colectivo, han adquirido, sutilmente, una funcionalidad nueva y en sus obras, con la profundidad de otros discursos ínsitos en ellas, han logrado salvar su valor más imperecedero, precisamente en cuanto *imágenes*. Conscientes de la derrota que supone la imposibilidad d representar cualquier Todo y cualquier Verdad negados como tal en época contemporánea, su recurso a la representación fragmentaria y a la evocación virtual de un significado remoto, es una estrategia consciente para exorcizar la que sería la definitiva muerte de las imágenes del pasado a través de las síntesis que ciudades como Roma siguen, pese a todo, ejerciendo:

> Un'immagine è precisamente un'astrazione del mondo, in due dimensioni: è quello che sottrae una dimensione al mondo reale e, proprio per questo, inaugura il potere dell'illusione. (...) l'illusione realista, mimetica, ologrammatica finisce con il gioco dell'illusione per via del gioco della riproduzione, della riedizione del reale; non punta ad altro che allo sterminio del reale dal suo doppio (...) All'inversa il trompe-l'oeil, per esempio, che toglie una dimensione agli oggetti reali, rende magica la presenza di essi (...) Il trompe-l'oeil è l'estasi dell'oggetto reale nella sua forma immanente ed aggiunge all'incanto formale della pittura, l'incanto spirituale del richiamo, dell'illusione, dell'inganno delle forme.» (Baudrillard, 2013: Pos. 534)

BIBLIOGRAFÍA

Alvarez Asiáin, Enrique (2011). "La imagen deleuziana del pensamiento. Método y procedimiento" en *A Parte Rei, Revista de Filosofía*. Mayo 2011, pp. 1-24. *Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/asiain75.pdf*

Baudrillard, jean (2009). *La scomparsa della realtà: Antologia di scritti*. Bologna: Fausto Lupetti Editore. (Edición utilizada para las citas: Kindle ebook)

___ (2013). *Il complotto dell'arte.* Milano: SE Edizioni. (Ed. utilizada para citar: Kindle ebook)

Benjamin, Walter (2006). *Sobre el concepto de historia.* Obras I. Madrid: Abada

Eco, Umberto (2015). *La estrategia de la ilusión.* Madrid: Debolsillo (Ed. utilizada para citar: Kindle ebook)

Fusaro, Diego (2001). *Gilles Deleuze. Il Cinema Del Pensiero. Disponible en: http://www.filosofico.net/deleuze5.htm*

LA CIUDAD COMO TEMPLO DEL SEXO Y LA VIOLENCIA EN LA DÉCADA DE LOS 70 EN EL CINE AMERICANO

Berta Cavilla Navarro
Universidad Complutense de Madrid

1. LA CIUDAD Y EL NEW HOLLYWOOD

"La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos solo con habitarla, recorrerla, mirarla. Sin embargo, el problema consiste en hacer surgir del estado puramente metafórico una expresión como "lenguaje de la ciudad". Es muy fácil hablar metafóricamente del lenguaje de las flores. El verdadero salto científico se dará cuando podamos hablar del lenguaje de la ciudad sin metáforas[1]".

La ciudad no es una estructura rígida, perpetua, sino el reflejo de una sociedad, de sus habitantes; la ciudad recrea la identidad de una construcción social, por tanto, cambiante. Dentro de la urbe, se establecen relaciones semióticas entre personas y entre el sujeto y la propia ciudad; Se constituye la verdadera esencia de la ciudad cuando unimos estas dos variables, por una parte, la ciudad como contenedor de espacios donde desarrollar una acción o acontecimiento y, por otro, las relaciones que sus habitantes construyen, inevitablemente condicionadas por esta, unido a la capacidad de la ciudad para satisfacer los deseos y aspiraciones de sus ciudadanos.

A principios de la década de los 60 en Estados Unidos, comienza a fraguarse un movimiento contracultural. La situación sociopolítica y económica del país, periodo caracterizado por confrontaciones internacionales dentro de la Guerra fría y Guerra de Vietnam, que modificó la mentalidad del norteamericano medio, que comienza a poner en cuestión algunos de los pilares básicos del "American Way of Life", desde la familia, al concepto de triunfo basado en lo económico, propio de este sistema de pensamiento, pasando por la pérdida de confianza de las instituciones políticas a raíz de casos como el Watergate, que representará la crisis final del sistema; todo ello llevará a que la ciudadanía se vuelva más crítica con las políticas y acciones de sus gobernantes y con la propia organización social. En sintonía con esta tendencia, emergerá un movimiento contracultural, pacifista y libertario, es decir, un movimiento social que rechaza los valores y el estilo de vida hasta entonces petrificados, reivindicando otros valores; El movimiento hippie, con un estilo de vida despreocupado y antiautoritario, en donde el protagonismo del hedonismo como forma de ruptura con la moral convencional, llevará a un culto a las drogas como medio de liberación mental y física, y a una nueva sexualidad, unida en una parte importante al movimiento feminista de reivindicación de los derechos de la mujer, disociando el acto sexual de su función reproductora como imponían los cánones de la mentalidad conservadora. El Nuevo Hollywood se nutrirá de esta revolución contracultural, los espectadores buscan identificarse con un cine más real, que narre conflictos cotidianos, cine como espejo de la realidad, aunque con las limitaciones impuestas por el control de la

[1] (Barthes, 1985: Págs. 260-261).

industria; Se va a producir una profunda transfiguración en la industria del cine: desde la implantación de la Ley Anti-trust, la aparición de la televisión a mediados de los cincuenta, y con su implantación masiva a lo largo de la década de los 60 en los hogares norteamericanos, a la industria le resultará cada vez más difícil recuperar la inversión en grandes espectáculos.



Fig. 1 — Fotograma de Cowboy de medianoche, J. Schlesinger.

Con estas premisas, el Hollywood clásico va a vivir su propia crisis y disolución: aparecerá un nuevo tipo de productores independientes, que convivirán con un nuevo perfil de director de estudio, proveniente del mundo económico, que nada tiene que ver con los pioneros del Hollywood de los años 20: ahora, jóvenes forjados en Harvard o Standford, lectores de diarios económicos, rigen los estudios según las leyes del mercado, frente al instinto de la calle de los Warner, Cohn, Goldwin, Mayer, etc. Esto vendrá unido a la desaparición de los grandes estudios como unidades masivas de producción, convertidos en distribuidores de compañías pequeñas e independientes, algunas de las cuales basculan hacia Nueva York o San Francisco, generando nuevos núcleos de producción alejados de Los Ángeles y Hollywood. Y junto a esta revolución estructural aparecerán directores noveles, gente joven legitimada por una nueva ideología —en su sentido más etimológico de visión del mundo— , coherente con los nuevos tiempos sociopolíticos e inspirados por las "Nuevas Olas" europeas. Estos nuevos creadores dejarán atrás la figura del director/ artesano, fabricante de entretenimiento, al servicio fiel de los intereses de los estudios y de sus políticas de producción estandarizadas, para convertirse en autores "a la europea". Esta mutación del sistema hará desaparecer el obsoleto, dando lugar al nuevo sistema de Calificación por edades de la MPAA que permitirá, de forma progresiva, introducir un cambio en la forma de representación cinematográfica de la violencia y la sexualidad. En la Modernidad, los autores se rebelan contra el academicismo y la tradición y así "lo nuevo se vuelve inmediatamente viejo" (Lipovetsky, 2006).

En el periodo clásico se presenta la ciudad de forma idílica, con inmensos y costosos decorados, como por ejemplo, *Casablanca* (1942), película ambientada en África, que no fue rodada en la ciudad marroquí, sino en decorados construidos especialmente para el film en Hollywood y, posteriormente, proliferaron los locales con un look similar al Rick's Café. A partir de la década de los 60, la ruptura del modo de representación institucional supone también una ruptura con la visión de esas ciudades, optando por la no teatralización. En los años 70, la ciudad juega un papel importante, ya no como espacio/escenario donde desarrollar la narración, sino como acompañante de ella, enriqueciendo el discurso, como reflejo de la psique de un protagonista o como "espacio privado" de este. El cine puede ser una de las formas de entender el lenguaje urbano desde el punto de vista de un director, pues posee la capacidad de hacer visible y analítico los usos de la ciudad, sus relaciones y la arquitectura que la conforma.

Para comprender la ciudad como templo del sexo y de la violencia propongo el análisis de tres películas, donde el tratamiento de la ciudad es controvertido. No solo porque la ciudad se presenta como si de una jungla se tratara, algo irónico por el antagonismo que propone, sino porque los personajes o, mejor dicho, sus ciudadanos se encuentran totalmente condicionados por ella, perfilados y asfixiados. La ciudad, siendo espacio público —lugar donde se establecen las interacciones sociales cotidianas, espacio destinado a satisfacer las necesida-

des urbanas, trascendiendo las necesidades individuales y regido por unas normas sociales y culturales— , se confunde con lo privado —espacio definido por el propio sujeto, donde se despliegan las prácticas, acciones y emociones ligadas a la esfera de la intimidad— .

"I don't blame myself. You see, Mr. Gittes, most people never have to face the fact that at the right time and the right place, they're capable of anything."[2]

Joe Buck (Jon Voight) acompañado de su compañero de desgracias Rico "Ratso" Rizzo (Dustin Hoffman) en *Cowboy de medianoche*, Jack Gittes (Jack Nicholson), en su melancólica y odiada Chinatown, Travis Bickle (Robert De Niro) con su taxi por las calles de Nueva York, son los antihéroes de sus historias de perdedores. Son insignificantes para los grandes esbozos de la sociedad. Son marginales y marginados. Son antisistema. Huyen de su pasado. Los tres son forasteros en la ciudad donde se desarrolla la narración.

Cowboy de medianoche representa la muerte del sueño americano. Joe, joven e inocente deja su hogar en Texas para ganarse la vida en Nueva York como gigoló. Este personaje está cargado de gran valor simbólico: induce a la América inocente antes de la Guerra de Vietnam. Positivo e ingenuo. Ratso, sin embargo, es lo viejo, lo arraigado a lo más bajo de la ciudad. Con apariencia de rata callejera con trajes estrechos y movimientos cortos de manos. Negativo, la miseria. "My father had such black nails when he died that when we buried him, we had to put on gloves.[3]"

Nueva York es la tierra prometida al igual que era California para Tom Joad (Henry Fonda) en *Las uvas de la ira* (1940). Ambos tejanos son la encarnación del esfuerzo por conseguir el sueño y la frustración por lo que en el camino se deja atrás: la muerte del abuelo en el carromato y la muerte de Ratso en el autobús entrando casi a cumplir sus sueños; despojandose de su traje de vaquero como pérdida de la ingenuidad y abandono de lo que creía su destino (Fig. 1).

Joe, el vaquero fuera de su hogar, descontextualizado y ridículo, rodeado de rascacielos en vez de praderas. Joven inmaduro con un estilo inspirado en el personaje de Paul Newman en *Hud*[4] (1963), que nada tiene que ver con Joe: Ambas películas situadas a medio camino entre lo nuevo y lo viejo, historia decadentes sobre la transición de dos etapas. Entendiendo, desde el principio, la inadaptación del personaje al no someterse a los cánones de la ciudad. Su aspiración es dedicarse a la prostitución —profesión marginal que tiene idealizada debido a sus traumas en la infancia, presentados a modo de flashback psicodélicos— para hacer fortuna en la Gran Manzana. Su lazarillo, Ratso, tuberculoso, timador y tullido —para que la cojera resultara real, Dustin Hoffma se metió piedras en el zapato— , pertenece a lo más bajo de la sociedad. "Hey! I am walking here! I am walking here!"[5] personaje con ansia de sentirse alguien, de no estar solo; de no sentirse un fallo y abandono del sistema. Temas como la prostitución o la homosexualidad hicieron que la película fuera calificada X por el MPAA (Motion Picture Association of America). Fue la primera película X galardonada con tres Oscars —*Mejor director*, *Mejor película* y *Guión*— .

---

[2] *Chinatown*, 1974. Roman Polanski. "No me culpo a mí mismo. Verá, Sr. Gittes, la mayoría de las personas nunca tienen que enfrentar el hecho de que en el momento correcto y en el lugar correcto, son capaces de cualquier cosa"

[3] *Cowboy de medianoche*, 1969. John Schlesinger. "Mi padre tenía las uñas tan negras cuando murió que, cuando lo enterraron, tuvieron que ponerle unos guantes".

[4] *Hud*, 1963. Martin Ritt.

[5] *Cowboy de medianoche*, 1969. John Schlesinger. "¡Estoy andando aquí, Estoy andando aquí!". Frase improvisada por Dustin Hoffman. No tenían permisos para rodar en la calle.

Cuando parece que las cosas pueden funcionar, la enfermedad de Ratso empeora. Joe tiene que conseguir dinero para llevar a Rico a Florida. Busca un cliente rápido, un hombre homosexual que está de paso en la ciudad. Señor indefenso y tan desquiciado como el resto de la sociedad; no acepta su orientación sexual y decide no contratar sus servicios. La situación produce en Buck un ataque de ira, abandonando al inocente vaquero para poder sobrevivir. Con una fuerte paliza con el teléfono de la habitación consigue dejarlo inconsciente y robarle el dinero de la mesilla de noche.



Fig. 2 — Fotograma de Chinatown, R. Polanski.

Jack Gittes está acomplejado con su profesión. En la barbería, un trabajador del banco le acusa de profesión indecente, contestándole que indecente es echar a la gente de su casa; las continuas afirmaciones sobre la inestabilidad del sistema y de la corrupción de las instituciones públicas, tachándolas de indecentes, son constantes a lo largo del film; "En la década de los 70, en el cine neo-noir aparece una tibia crítica a las instituciones que va aumentando con el tiempo y con la relajación de la censura"[6]. El ingeniero Hollis Mulwray esta inspirado en William Mulholland responsable de la construcción de cauces para la canalización del agua en la ciudad de Los Ángeles y cuyas obras impulsadas provocaron las llamadas "Guerras del Agua de California" en los años 20.

Gittes que pertenecía al cuerpo corrupto de policía en Chinatown, ahora es un detective de infidelidades matrimoniales; figura de policía venida a menos. En su trabajo se desenvuelve de manera fácil sin causarle preocupación, es monótono. A medida que va profundizando en la red de corrupción de la ciudad, el detective va adquiriendo un perfil más inestable, con una mayor involucración en el caso. El caso Mulwray hace una introspección de Gitts al barrio de Chinatown. Una redención para sus años de corrupción. "Forget it Jack, it's Chinatown": Una historia circular, el personaje vuelve al pasado del que quiso escapar.

Según el escritor Andy Dougan, las películas de Martin Scorsese "son casi estudios antropológicos sobre lo que significa ser italiano, católico y reprimido en la América de postguerra"[7]. Ciudadano, ex combatiente marine de la Guerra de Vietnam, asqueado por el sistema, sistema podrido al que culpa de su mala suerte. Su trabajo como taxista, recorre la ciudad viéndola a través de un cristal, el parabrisas, que lo aleja del contacto directo. La "mierda" siempre termina salpicándole y cada noche, al dejar el taxi limpia sangre y semen de los asientos de los pasajeros. En sus carreras, va conociendo historias desquiciadas, de habitantes—que para él dejan de ser anónimos por el retrovisor—tan enfermos como la ciudad. Al fijar la mirada, el comportamiento social parece estar orientado al disfrute mediante la autodestrucción. Para identificarse con su personaje, Robert De Niro se sacó la licencia de taxista para preparar el papel. La delincuencia urbana se desenvuelve en el mismo nivel que el de las acciones cotidianas; justificándose con ello que Travis Bickle termine siendo aclamado héroe por la sociedad. "Aparece la figura del vengador, que trata de remediar individualmente las imperfecciones de la justicia".

[6] (Comas, 2009: pág. 315).

[7] (Comas, 2009: págs. 69)

Su profesión, elegida para aliviar el vacío existencial, agrava la enfermedad del taxista neoyorquino hasta el paroxismo. "Are you talking to me?"[8] —desdoblándose el Yo del Superyó—.

El motor que engendra la violencia de Travis es la soledad; Betsy, representando la pureza, es la única que consigue distraer a Travis de su obsesión por la ciudad—desconoce el apellido—. El resentimiento de Betsy debido a la inocencia y torpeza de llevarla a un cine porno, es la afirmación de los diferentes mundos que cada uno representa. Tras el desplante de la mujer, Bickle, utiliza la violencia para desahogar su ira y fanatismo. Intenta atentar sin éxito contra Palantine, candidato a presidente, y se sirve del drama de Iris, una prostituta de 13 años, para canalizar su ira y conseguir salir del anonimato—ascendiendo a categoría de persona—; será el héroe que limpie la basura de la calle. Tras la masacre en el hotel, Travis intenta suicidarse cerrando sus grandes obsesiones: por un lado, obtendría reconocimiento y sería alguien; por el otro, al suicidarse, limpiaría la calle. Para que la película no obtuviera la calificación X, se oscureció la secuencia final, así el rojo de la sangre tendría un color menos impactante. Finalmente obtuvo calificación R ."Siempre he pensado que el último plano de Taxi Driver podría formar parte de la primera escena de la película y que la historia así podía comenzar de nuevo una y otra vez" (Schrader).

"All the animals come out at night - whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. Someday a real rain will come and wash all this scum off the streets. I go all over."[9]

Son personajes totalmente perfilados e influidos por la inmensidad de la ciudad. Enmarcados en un escalafón de la jerarquía social en el que ninguno esta satisfecho.

Cuando Joe llega a Nueva York, la ciudad es un escaparate de su propósito. Parece que la cantidad de mujeres que recorren la ciudad, son oportunidades que esta le brinda al joven cowboy pero en cuanto intenta sociabilizar con sus posibles clientas, la respuesta es la de una sociedad hostil, superficial. Una ciudad diferente a la Manhattan de *Desayuno con diamantes* (1961). Schlesinger muestra una visión crítica de la ciudad de Nueva York. Una ciudad pesimista y desquiciada, deshumanizada por la sociedad capitalista. De planos contrapicados dejando ver el final casi imposible de los inmensos rascacielos. Esta pareja parece insignificante hasta en el cementerio, donde las lápidas, a distinta altura, parecen que tallan el perfilado de la ciudad. Ciudad de personas anónimas. Recorre sus calles y vemos como el vaquero, con la chaqueta cada vez mas ajada y sucia, va paseando de día y de noche. Al principio del film, la elipsis se refleja con el cambio de joyería de un escaparate; ahora, en vez de con lujo, el tiempo pasa por encima de Joe.

De altos edificios que remiten a la alta corrupción en la que la ciudad de Los Ángeles esta inmersa. La fotografía en *Chinatown*, de la mano de John A. Alonzo, recrea escrupulosamente el ambiente de la ciudad. Tonos ocres y claros como el desierto. Sensación de seco. Calor asfixiante. Jack acusa a Evelyn de ocultarle información; tras ellos se ve una perspectiva monstruosa de edificios enormes que parece no tener fin. Podría ser un símil de la propia estructura social, edificada por una red de corrupción desde sus propio cimientos; red de la que Evelyn es consciente y víctima."Course I'm respectable. I'm old. Politicians, ugly buildings, and whores all get respectable if they last long enough."[10] (Fig. 2).

[8] *Taxi Driver*, 1976. Martin Scorses. "¿Me estas hablando a mí?". Surge de la improvisación de Robert De Niro.

[9] *Taxi Driver*, 1976. Martin Scorsese. "Por la noche salen bichos de todas clases: furcias, macarras, maleantes, maricas, lesbianas, drogadictos, traficantes de droga...tipos raros. Algún día llegará una verdadera lluvia que limpiará las calles de esta escoria."

[10] *Chinatown*, 1974. Roman Polanski. "Por supuesto que soy respetable. Estoy viejo. Los políticos, los edificios feos y las prostitutas se vuelven respetables si duran lo suficiente.

Los colores del vestuario también acompañan a la ciudad, pues todos visten colores claros excepto el Teniente Loach la primera vez que aparece; lleva un traje de chaqueta negro y una corbata con motivos rojos. Jack, tras su reencuentro con el nuevo teniente, empezará a introducir tonos rojos en su vestimenta. Al volver a Chinatown, Jack lleva un traje oscuro con una corbata con rayas rojas mientras que Loach viste color ocre. La importancia de los colores reside en el grado de integración de los personajes en la ciudad. Su atuendo va volviendo a tonos claros y marrones.

En *Taxi Driver*, la ciudad de Nueva York es una jungla, sucia, oscura, corrupta, iluminada por los carteles publicitarios parpadeantes y los semáforos. Luces rojas y verdes. Una cuidad acentuada por la crisis económica y de valores que dejó la Guerra de Vietnam. La acera mojada como si la hubieran recién limpiado y vuelta a ensuciar. Vacía, sola como Travis. Es una ciudad enferma y a medida que pasa el tiempo, esa enfermedad va penetrando en el protagonista. Travis es un taxista en el horario nocturno debido a sus problemas de insomnio. Vaga por las calles de Nueva York asqueado por la basura que va dejando atrás mientras le acompaña música blues. El grado de violencia, racismo, atracos y corrupción va aumentando a lo largo del todo el film y—"de repente llega el cambio"—como va aumentando su violencia y sus paranoias, radicalizando su postura y su estilo. Existe un lenguaje urbano entre Travis y la ciudad; los semáforos son las normas como taxista pero esas mismas luces parecen invitarle a lo permitido y prohibido en las relaciones y acciones con los demás, pareciendo desconocer los límites del bien y del mal. Chapman, Director de fotografía de *Taxi Driver,* afirma haberse inspirado en Jeac Luc Godard, dejando que fuese la luz de Nueva York la que iluminase la escena.

Travis siempre tiene la ciudad en la cabeza. La voz en off en forma de diario relata el sufrimiento. Solo existe una secuencia, paseando a pie por la calle, en plano corto de él, que la ciudad esta totalmente desenfocada. Es la única ocasión en la que la ciudad no tiene ninguna importancia: Betsy consigue evadirlo de sus pensamientos destructivos y entonces vuelve la música Blues.

"Why are you stealing food? You don't have to steal it. It's free. – Then I ain't stealing."[11]

Existe una dicotomía entre los espacios que conforman la ciudad. En estos films, los personajes juegan entre espacios públicos y privados desdibujados entre sí.

En *Cowboy de medianoche* apenas se muestran espacios privados. Joe Buck pasea y recorre la ciudad en busca de clientas para poder ganarse la vida. Lo interiores privados son habitaciones de hotel mostrando la futilidad de la existencia de los personajes; la habitación de Buck, con la televisión que funciona con monedas o la habitación la primera "clienta" —realmente ella fue la que se prostituye gracias a la inocencia del cowboy— . Su segunda relación, la mantiene con un chico en una sala de cine. Al igual que la primera, termina estafándole. La tercera y última relación, con Shirley, es en un espacio privado, la casa de ella. Joe no consigue tener una erección —que sí consigue tener en el cine, excitándose con el recuerdo de su antigua novia "Crazy Annie"— pese a ser un hombre y ser un espacio público— . Frustrado, afirma que es lo que mejor que sabe hacer.

La casa desocupada en la que viven tiene un estilo peculiar. Es calle y a la vez es vivienda. La reja de acceso a la casa esta cortada en forma de puerta y la angulación contrapicada del encuadre nos permite observar que tiene una distribución de hogar. Podemos ver el "hall" y pasillo que les lleva hasta la puerta del edificio abandonado. Este espacio no termina de tener

[11] *Cowboy de medianoche*, 1969. John Schlesinger. "—¿Por qué robas la comida? No tienes que robarla, es gratis. —Entonces no la estoy robando".



Fig. 3 — Fotograma de Cowboy de medianoche, J. Schlesinger.

un estilo privado, pues rigen las normas de la calle y, al no pertenecer a su propiedad, en cualquier momento pueden ser derribado por las autoridades —como lo fue el de la acera de enfrente representando la inestabilidad del espacio y de los propios personajes— o desalojados. Ratso le sugiere que no comente nada de la casa a nadie por miedo a que otro le usurpe su lugar; normas de la calle pero en un espacio íntimo.

Chinatown remite al pasado. Es el espacio privado del protagonista al pertenecer a su recuerdo y dolor. El detective Gittes hace continuas referencias a su vida en el barrio aportando escasa la información. Los Ángeles ciudad aparece muy poco; Polanski nos muestra los escenarios estrictamente necesarios para la acción, es decir, el cauce por donde debería circular el agua o el embalse; allí donde sucede la secuencia más violenta visualmente hablando: le cortan la nariz a Jack por meterla donde no le llaman, interesante e irónico por el perfil "rastreador" del detective. Por otro lado, en ese paisaje natural y desértico, encuentran el cadáver de Mulwray; asesinado en el estanque de su casa, espacio privado, el cuerpo es encontrado en uno público, epicentro del problema de la ciudad. Los espacios privados, como la oficina o la barbería, respetan ese tono ocre y marrón, siempre con ventanas en las que intuimos los edificios de la ciudad. La residencia de los Mulwray, el club Albacore, y la residencia de ancianos—todos, espacios inmersos y piezas fundamentales en la corrupción—aparecen cargados de vegetación que no puede regarse con agua salada. Robert Towne da pistas al espectador cuando presenta un escenario y Polaski, con su puesta en escena.

Finalmente, llegamos a *Chinatown*; apariencia de ciudad oscura, colorida por los carteles de neón; una visión de la ciudad más parecida al Nueva York de Taxi Driver, caótica, con edificios bajos en contraposición a Los Ángeles, fría de callejones imposibles, en tonos gris y ocre, llena de humo dando una sensación de ambiente seco y de asfixia; distante y pegajoso por la falta de agua; artificial por esencia pero contundente en edificación. La muerte de Evelyn, en el coche, tiroteada por la espalda, en una calle en Chinatown; el destino se ríe de él condenado a repetir sus errores.

Travis Bickle no entiende cuales son los límites de la intimidad o, mejor dicho, de lo que esta bien y esta mal. Recuerda al chiste de Chinatown "lo estas haciendo como un chino". Es un héroe existencial pero ignora la naturaleza de su problema, enfocándolo erróneamente en otros aspectos; la ciudad le acaba convirtiendo en la misma escoria que quiere limpiar. No entiende lo correcto e incorrecto de las acciones ni de las situaciones.

Su apartamento esta desamparado, es frío y poco personal, destartalado. Remite a la calle con un muro donde se dejan ver los ladrillos. La carta de los padres de Iris, los recortes de periódicos, se encuentran colgados en la pared desnuda como encontramos en los muros de la calle. Es su espacio privado. Prepara las armas, ensaya los movimientos. En cambio, tras armarse se acuesta en la cama vestido y con las botas puestas. No se conforma con vivir y no lo hace; considera que su vida tiene que tener una misión existencial: será el salvador que limpie la basura. Cuando va al cine, con los ojos fijados en la pantalla, sigue, como por inercia, ensayando los movimientos con los dedos a modo de pistola. El cine, aunque es un espacio

público, en este film adquiere otro cariz: es íntimo por el grado de excitación sexual al que te expone. Sin embargo, aparece con la misma fotografía utilizada para la calle. Sucio, con las butacas manchadas, oscuro, con luces verdes y rojas; lo prohibido y lo accesible. Lo salvaje. Su instinto sexual, el cine. Instinto violento, la calle. Ambas esferas pertenecen al espacio público. De día, la calle tiene una luz dura y blanca; los interiores tienen luz artificial cálida. Cuando deambula con su taxi por la noche, los interiores tienen esa misma luz fría, iluminados por fluorescentes; la calle parece estar envuelta en su propia luz. Salvo el hotel, donde Iris ejerce la prostitución y termina desatándose la masacre, y el cine porno; ambos se muestran con luz similar a la ciudad. Ambos espacios destinados a liberar las pulsiones humanas. (Fig. 3).

Tanto el apartamento de Travis, como el de Iris, fueron rodados en edificios desalojados. Para que ninguna banda se adueñara del lugar durante la grabación, tuvieron que contratar a otra banda para que vigilase el espacio.

"That attitude toward women as objects may have worked for the sixties, but it doesn't do so now."[12]

Los personajes femeninos en las tres obras tienen un peso importante. Todas en situación de poder con respecto a ellos.

En *Cowboy de medianoche*, Joe va a la ciudad a hacer fortuna manteniendo relaciones sexuales con las maduras ricas de la Gran Manzana. Para poder conseguir su fin, tiene que relacionarse, seducirlas gracias a su desenvoltura y su *sex-appel*. Joe esta seguro de sí mismo y de su potencial como semental pero empieza a oler mal y eso es un problema. Cuando Ratso acompaña a Buck al hotel abarrotado de mujeres, se suceden unas imágenes de su futura vida en Florida —donde ya no es cojo, ni esta enfermo— intercaladas con un plano de él enmarcado entre maniquís de mujeres elegantes en un escaparate. Ambos necesitan a las mujeres para realizar su sueño. Sally Buck, la abuela de Joe, es una figura femenina cargada de simbolismo. Los traumas infantiles y sexuales de Joe provienen de su infancia; En esta introspección a su pasado, Sally actúa con un comportamiento poco apropiado socialmente. Igual que su novia Annie a la que violaron mientras sus amigos lo maniataban obligándole a mirar. Por otro lado, Ratso teme a las mujeres, se desconoce cuando fue la última vez que estuvo con una mujer, pero intuimos que hace mucho tiempo. Cuando en la cafetería, invitan a Buck a la fiesta, vemos el miedo de Ratso a ser excluido.

En *Chinatown*, Jack abandona Chinatown por la muerte de una mujer de la cual, él se siente culpable. Por otra parte, es evidente que Sra. Mulwray esta en una situacion de poder, es la femme fatal de este neo-noir. Conoce toda la historia jugando con el protagonista, igual que la impostora que se hace pasar por ella, no sabe todo pero sabe más que él. Además, Evelyn representa el futuro; atormentado y corrupto por los ricos que quieren apoderarse de él.

Para Travis, la mujer es la solución de sus problemas: la soledad y la necesidad de sentirse alguien. El personaje de Betsy es presentado desde el primer plano como pura, intocable y elegante. Contrasta con la sociedad. Es la única que puede hacer que Travis deje de pensar en la suciedad. El rechazo por parte de ella, unido a las situaciones que tiene que soportar desde el taxi, es lo impulsa al personaje a desatar la violencia. Iris, sin embargo, es joven e indefensa y el taxista, en situacion de superioridad, la "salva" desfogando su ira en el hotel.
Iris (Jodie Foster) iba respaldada al rodaje de la película por un asistente social que protegía a

[12] John Schlesinger." Esa actitud hacia las mujeres como objetos puede haber funcionado en los años sesenta, pero ahora no lo hace".

la menor por el alto contenido violento y por la dureza de su personaje. Para algunas escena, su hermana hacía de doble de Jodie. Su personaje está inspirado en una prostituta, menor y drogadicta que Schrader conoció en un bar. Ayudó al guionista perfilando detalles del personaje de Iris e hizo un cameo en la película como la chica con la que pasea Iris.

"América no es tanto una pesadilla como un no-sueño. El no-sueño americano es precisamente un movimiento para limpiar el sueño de nuestra existencia. El sueño es un suceso espontaneo y por lo tanto peligroso para el sistema de control montado por los no soñadores."[13]

Las ciudades proporcionan un trasfondo, una visión de una sociedad; resulta interesante analizar como el cine, a lo largo de la historia ha representado estos espacios y qué ha podido extraer el espectador de ellas. Antes de los 60, las metrópolis parecían ciudades cinematográficas idílicas y no reales. En una película ambientada Nueva York, bastaba con imágenes emblemáticas de la ciudad para situar al espectador. El cine de Hitchcock pasma perfectamente esa idea: muestra lugares necesarios para la narración pero se presentan de forma superflua. A partir de los 60, y su consolidación en los 70, el cine parece tener otra misión, ya no pretende ser solo entretenimiento, sino ahora también se implica en temas en relación con la naturaleza y condición humana; el ser humano construye y es construido por la sociedad y por la cultura —comportamiento común adquirido—. Este reflejo tan árido fue posible tras el cambio de paradigma social y el desvanecimiento del Código Hays. Recorriendo el viaje con estos personajes, desde Nueva York, hasta Los Ángeles, pasando por Texas y acabando en *Chinatown* podemos comprender la gran influencia de la pertenencia a un lugar. Como la ciudad refleja y se traviste con los problemas de sus habitantes. Directores extranjeros que plasman lo que es sentirse fuera de su lugar y de su hogar —Shlesinger, inglés, Polanski (franco-polaco) y Scorsese, italoamericano— Historias del viaje de héroe zarandeados por la fuerte carga de la sociedad como influencia y motor de cambio. Asimismo, en los tres films, la ciudad esta rodeada de una situación sociopolítica adversa; *Chinatown,* América esta viviendo La Gran Depresión y, concretamente, Los Ángeles, el problema del agua que refleja el film. *Cowboy de medianoche y Taxi Driver*, coinciden con la de la Guerra de Vietnam; El primero, durante y el segundo, tras la guerra. Las ciudades ya no contienen la acción; además, son oportunidades, fracasos, corrupción, tienen carácter, son violentas; cargan al personaje con una ideología, marcan una huella. Para estos personajes la metrópoli es esencial; su historia no podría ser la misma en cualquier otra ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (2006). *Semiología y urbanismo. La aventura semiológica.* (Págs. 257-267). Madrid: Ediciones Akal.

Comas, A (2009). *Los fabulosos años del New Hollywood. Panorama de dos décadas de cine norteamericano (1963-1983).* Madrid: T&B EDITORES.

Biskind, P. (2004) *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood.* Barcelona: Anagrama.

Joel, W. F. (2006). *Historia de Hollywood*, Barcelona: Ma non troppo.

[13] (Borrougs, 2009: pág. 35)

ATRAVESANDO LAS AGUAS LAGUNARES. EL REGISTRO CINEMATOGRÁFICO DE LA LLEGADA A VENECIA

Francisco Antonio García Pérez
Universidad de Granada

Per un attimo pensai a quelle luci come
a luccichii della corazza di un gigantesco animale
un rettile che giaceva lì, lunga la costa, brillante per la pioggia,
che rifletteva le lucid ella luna e delle stelle,
della città, delle automobili e dei treni
(Mozzi, 1999: 158)

1. INTRODUCCIÓN

Pocas ciudades en el mundo poseen la capacidad de relatar su historia narrando exclusivamente la historia de sus accesos. Venecia es quizás la más emblemática de todas ellas. El propio origen de la ciudad se fundamentó en la inaccesibilidad que ofrecía la configuración natural de la laguna véneta a las hordas bárbaras que en el siglo V d.C. asolaban repetidamente los asentamientos urbanos de la *terraferma*. Fundación de habitantes atemorizados, la primigenia *città di legno* se convertiría con el paso de los siglos en sede de un colosal imperio marítimo, núcleo financiero y militar inexpugnable, gracias en gran medida a la secreta cartografía de sus fondos acuáticos. Una floreciente ciudad en mitad de aguas palúdicas a la que el no-iniciado en el ritual de acceso a sus orillas era siempre víctima inevitable del encallamiento y el naufragio. El protagonismo de sus accesos acuáticos, inherentes a la condición insular de la ciudad, se vería definitivamente mermado con la construcción a mediados de siglo XIX del puente ferroviario; un cordón umbilical que permitirá el paso a la necesaria modernización, pero que arrastraría también consigo el temor a la pérdida de la unicidad y excepcionalidad urbana, nociones que sobre todo a partir del siglo XVIII habían servido de fundamento para forjar la mitificación de la propia ciudad. Sin embargo, el aparente antagonismo entre el progreso moderno decimonónico y el estancamiento en el pasado glorioso, en este caso se transformó en un acuerdo armónico promocionado por las élites, que entendieron que el futuro de la ciudad en el panorama del nuevo mundo industrial pasaba obligatoriamente por explotar el esplendor romántico de su propia imagen y ponerla a disposición de su principal recurso potencial, el turismo. Así, el Mito de Venecia, que solo en apariencia podía entenderse como una visión retrógrada y nostálgica del pasado de la ciudad, se convirtió en una fuente de recursos económicos que sigue sin agotarse en la actualidad.

Venecia se encumbra en el siglo XVIII como la ciudad más representada y mejor conocida en el mundo a través de sus imágenes. El éxito de las pinturas de Canaletto, Bellotto o Guardi hizo que sus canales, monumentos y lugares típicos llegaran hasta cualquier lugar de Europa, a manos principalmente de los viajeros británicos. A partir del siglo XIX la fotografía contribuye a renovar la forma del retrato urbano, incorporando nuevos efectos visuales y puntos de vista nunca antes atrapados por la cámara óptica o las miradas de los *vedutistas*, pero será el cinematógrafo el encargado de universalizar por completo la

imagen del mito veneciano a finales de ese mismo siglo. Las primeras imágenes filmadas de la urbe se remontan a 1896 y son obra de Alexandre Promio, operador de cámara de los hermanos Lumière, que a bordo de una góndola realizó el primer travelling cinematográfico de la historia. Desde entonces y hasta nuestros días la ciudad ha sido protagonista recurrente en la gran pantalla[1].

Intentar hablar sobre Venecia y el cine supone adentrarse en un mundo difícilmente abarcable desde una perspectiva global; aportar algo nuevo a la historiografía cinematográfica veneciana es una tarea reservada a unos pocos especialistas agraciados con el poder de la erudición. Sin embargo, es posible hacer estudios como el que sigue a continuación, que tratan de aproximarse a este escenario desde un enfoque muy localizado e intentan establecer conexiones entre disciplinas que se encargan, a priori, de temas dispares, como son la imagen cinematográfica y la morfología de la ciudad. *El registro cinematográfico de la llegada a Venecia en el cine* tiene como propósito describir las conexiones entre la imagen filmada y las formas de llegar a la Capital de la laguna, poniendo especial énfasis en cómo las innovaciones y reformas acometidas desde mediados del siglo XIX en el terreno de las infraestructuras de movimiento han quedado reflejadas en el film cinematográfico. Esta tarea ha tenido como preámbulo el diseño de una metodología de trabajo muy precisa, que comenzó con la localización de la filmografía ambientada en Venecia —mediante la consulta de publicaciones especializadas, principalmente (Damiani, 2009: 274-283) y (Zanotto, 2002: 23-321— y el diseño de una cronología de las principales infraestructuras de transporte construidas en la ciudad desde el siglo XIX hasta la actualidad. En esta línea cronológica se incluyeron todas las películas seleccionadas previamente, ordenadas por fecha de ambientación, no por su fecha de estreno. De esta manera, toda la franja temporal en la que se desarrollaron los nuevos sistemas de transporte quedaría anidada en la franja que abarcaba la filmografía seleccionada. Por último, se desecharon como casos de estudio los films rodados en estudio o las producciones de animación, es decir, se hizo una selección de las películas catalogadas bajo la etiqueta de "acción real", con el propósito de analizar solo aquellas en las que se reflejara de manera fiel la realidad espacial de la ciudad. Visionado el amplio abanico de films resultante y analizadas las secuencias en las que se describe la llegada a Venecia, se procedió finalmente a emitir una serie de conclusiones que son las que a continuación se detallan.

2. EL ACCESO ACUÁTICO EN EL CELULOIDE

Venecia es una ciudad única, fundada en mitad de las aguas. La llegada tradicional a sus orillas a bordo de una embarcación se relaciona inevitablemente con el simbolismo de *atravesar las aguas*: ritual de paso ancestral que, como tal, siempre implica un antes y un después en el individuo o colectivo que realiza la acción. Desde un punto de vista simbólico, la inmersión en el agua se identifica con la regresión, la vuelta al origen y el contacto con lo numinoso, con lo sagrado —con aquello que pertenece a una esfera existencial que se extiende fuera de los límites de lo profano— . Por consiguiente, la emersión, o la superación del viaje acuático, siempre es un acto regenerativo que supone un punto de inflexión en la

[1] Venecia no solo se ha distinguido por ser una de las primeras ciudades cinematografiadas, sino también por ser pionera en la promoción y divulgación del séptimo arte: en 1932 se celebra la primera edición de la *Mostra Internazionale d´Arte Cinematografica* (conocida en España como el Festival Internacional de Cine de Venecia), considerada el primer festival de cine de la historia, solo precedido—aunque en otra modalidad—por los *Oscars* norteamericanos (1929).

vida del sujeto pasante, tras haber comulgado con lo esencial. Desde esta perspectiva, Venecia, como cualquier otra isla, es el espacio de lo excepcional, el lugar que atesora la verdad, el escondite del secreto mejor guardado[2].

Esta dimensión simbólica del viaje a Venecia ha sido recurrentemente utilizada en la narración cinematográfica. Normalmente en las películas de perfil dramático cuyos personajes son objeto de metamorfosis existenciales, el acceso a Venecia a través de las aguas lagunares (y en ocasiones el viaje de ida y vuelta) adquiere una relevancia significativa en la trama. Un ejemplo es *Torrents of spring* (1989), adaptación cinematográfica de la homónima novela de Ivan Turgenev de 1872. Ambientada a mediados del siglo XIX, el film comienza y termina con la misma imagen: recortados sobre el agua de la laguna, dos hombres desplazan a remo una embarcación que transporta un carruaje. Pertenece a un sombrío y solitario noble ruso de mediana edad, Dimitri Sanin (Timothy Hutton), que vagará por Venecia recordando la felicidad perdida. En *Identificazione di una donna* (1882), de Michelangelo Antonioni, Niccolò (Tomas Milian) busca la solución a su inspiración en crisis durante su estancia en la ciudad, acompañado por su nueva pareja. El itinerario seguido por los personajes hasta el hotel en el que se alojan se inicia en algún lugar de la *laguna aperta*, en donde a bordo de una pequeña barca, surcan un plano de agua inmóvil enmarcados en un ambiente sin referencias, indefinido, amniótico, más identificable con un estado mental que con un paisaje real. Muy similar es el paisaje que enmarca la llegada de tres personajes disfrazados de carnaval a bordo de una góndola en el inicio del film de Nino Manfredi *Nudo di donna* (1981). En este caso, la ambigüedad del paisaje es el preámbulo del juego de apariencias que caracteriza la historia en la que Sandro (Nino Manfredi) intenta discernir lo real de lo falso en pleno carnaval veneciano. Pero si hay una película en la que la llegada acuática a la ciudad se identifica indiscutiblemente con una posterior metamorfosis existencial, ésta es *Morte a Venezia* (1971) de Luchino Visconti. Adaptación cinematográfica de la novela de Thomas Mann, relata la estancia en Venecia del compositor alemán Gustav von Aschenbach, donde busca renovar su inspiración perdida y, sin embargo, encuentra la muerte, tras sufrir un progresivo deterioro de sus condiciones físicas provocado por el trance psicológico que le produce el amor prohibido hacia un adolescente. El director eliminó de su película los dos primeros capítulos del texto original, ambientados en Alemania. De esta forma, las imágenes con las que se inaugura el declive fatal del compositor son las correspondientes a su llegada en barco al Bacino di San Marco y posteriormente en góndola al Hotel des Bains en el Lido di Venezia. En esta magnífica producción, el paso a través de las aguas adquiere un significado mítico, es una señal que anticipa la regresión definitiva, la muerte, que espera en la otra orilla bajo la forma de fruto prohibido.

El acceso acuático a Venecia está inevitablemente ligado a uno de sus elementos urbanos más emblemáticos, el Canal Grande, principal arteria de la trama de *canali* que recorren la ciudad, a la que se asoman buena parte de los mejores ejemplos de arquitectura veneciana. Soporte histórico de una frenética actividad comercial, se ha configurado a lo largo del tiempo como un lugar para ver y ser visto, como el más representativo y reconocible espacio de paso acuático de la ciudad[3]. No es casualidad, por lo tanto, que los films de corte histórico ambientados

[2] La Ciudad de la laguna engrosa la larga lista de islas que en la cultura occidental han sido origen de una extensa imaginería relacionada con lo originario y germinal, la unicidad, lo misterioso y oculto, etc. Entre ellas, la Isola Tiberina, Mont-Saint-Michel, Las islas Borromeas, la Isla (de los Muertos) de Broecklin, Utopia, la abrupta Capri, Roosvelt Island, La isla Misteriosa de Verne, o la de Stevenson (La isla del Tesoro) , la isla de la Cité, o incluso, la de la Fábrica Meunier.

[3] Desde 1841 el Canal Grande acoge cada año la celebración de la *Regata Storica*, la ceremonia más popular entre los venecianos. Hasta esa fecha y desde el origen de esta celebración, en 1274, sólo se celebraba en él de forma esporádica, prefiriéndose la laguna abierta. (Crovato, 1982).

en Venecia se inicien con imágenes del mismo, en un intento de localizar súbitamente el escenario de la trama. Es el caso, entre otros, del *Othello* (1952) de Orson Welles —y el de Oliver Parker (1995)— , *The merchant of Venice* (2004) o *Le retour de Casanova* (1992). Pero quizás sea *Sissi. Schickalsjabre einer Kaiserin* (1957) dirigida por Ernst Marischka —la tercera parte de la trilogía dedicada a la vida de la emperatriz austriaca Elisabetta de Baviera— la película que más protagonismo le otorgue al Canal Grande entre todas las anteriores. En ella se reproduce la entrada a Venecia de Francisco José I y Elisabetta en 1860 ante la gélida actitud de los resentidos venecianos. Con destino a la Basílica de San Marco, la pareja lo recorre a bordo de una embarcación acompañada por toda la pompa imperial y monárquica.

Bajo la influencia del desarrollo vertiginoso del turismo de masas, la ciudad ha sido objeto de una banalización reduccionista de su propia imagen y el Canal Grande se ha convertido en un elemento urbano que sintetiza en gran medida su imagen estereotipada. Así, en el cine, como en la vida misma, los turistas optan por entrar a Venecia a través de su arteria mayor y más monumental. Este es el caso del tercer episodio de *Dove vai in Vacanze?* (1978), titulado *Le vacanze intelligenti*, en el que Alberto Sordi (director y protagonista) y su esposa ficcional inician un itinerario turístico en góndola con destino a la *Biennale*, justamente bajo el Puente de Rialto, uno de los lugares más retratados de la ciudad. Este es el lugar elegido asimismo para localizar inicialmente la acción en *Chasing liberty* (2004), en la que, a bordo de un *vaporetto*, la hija del presidente de los Estados Unidos fotografía sin descanso todas las típicas imágenes que jalonan el Canal Grande. Norteamericanas son también tanto las dos jóvenes que lo recorren guiadas por el gondolero Bepi (Alberto Sordi) en el film *Venezia, la luna e tu* (1958), como la turista encarnada por Katharine Hepburn en el inolvidable *Summertime* (1955), un film que, como se verá más adelante, detalla de manera clarísima el típico itinerario turístico de llegada a Venecia, vigente aún en la actualidad.

Las películas de acción y aventuras, en su mayoría, prefieren la entrada a través del *Bacino di San Marco*, el histórico acceso de la grandiosa flota comercial veneciana, punto final de innumerables aventuras acontecidas mar adentro. La amplitud de vistas que ofrece este lugar es aprovechada para presentar la ciudad, que se muestra, de nuevo, mediante imágenes estereotipadas: en este caso, principalmente, las del *Palazio Ducale* y el *Campanile*. Así, la llegada de James Bond en *Casino Royale* (2016) se hace rememorando el arribo tradicional de un barco velero al *Bacino*, desde el que se continúa navegando hacia el interior de la ciudad a lo largo del Canal Grande. Menos ceremoniosa es la entrada al mismo punto del Bond de *Moonraker* (1979), esta vez a bordo de una góndola, o la de los dos huérfanos protagonistas de *The thief lord* (2006), quienes, escondidos como polizones en una barcaza de distribución de alimentos, son testigos de las fantásticas vistas que ofrece su posterior recorrido por el Gran Canal. También esta zona es la elegida para llegar en *Indiana Jones y and the last crusade* (1989 —aunque representada de una forma mucho más sesgada y mediante un montaje de perspectivas no congruentes con la realidad espacial— y en los thrillers *Venetian Bird* (1954) o *The talented Mr. Ripley* (1999).

La imagen grandilocuente y estereotipada del *Bacino* y el Gran Canal que ofrecen normalmente las películas de género de acción, aventuras y comedia, tiene su reflejo opuesto en los géneros de terror, y algunos thrillers y dramas de corte tenebroso. Venecia es sinónimo de esplendor y belleza, pero también existe otra dimensión más oscura e insana de la ciudad que, como ya se ha comentado, desde un punto de vista simbólico se identifica con el hermetismo que reside más allá de las aguas. Un hermetismo que se identifica con la introversión que destila su propia trama urbana de calles laberínticas, rincones oscuros y edificios en perenne estado de descomposi-

ción material. Este escenario natural de lo siniestro, ha sido recurrentemente utilizado en el cine, proporcionando todo un abanico de producciones de corte terrorífico o misterioso jalonado por títulos como *La góndola del diavolo* (1946), *Il mostro di Venezia* (1965), *Don´t look now* (1973), *Nero veneziano* (1978) o *Nosferatu à Venezia* (1988). Bajo el encuadre temático que nos ocupa, entre todos ellos destacan dos, *Anima persa* (Dino Risi, 1977) y *The garden of earthly delights*, dirigido por Lech Majewski en 2004[4]. En ambas producciones el acceso a Venecia se utiliza para proporcionar una dimensión lúgrube de la ciudad, que servirá como marco ambiental en el que desarrollar la angustiosa estancia de un joven estudiante alojado en casa de sus tíos o, en el caso del film de Majewski, como preámbulo del drama amoroso de una pareja. Tanto Risi como Majewski, de una forma bastante paralela en el plano estético, inician sus películas con la llegada de los protagonistas surcando el Canal Grande, pero esta vez, de noche. En contraste con la exultante frivolidad y pomposidad de las imágenes estereotipadas de Venecia, estos dos ejemplos muestran un escenario urbano intimista, construido mediante imágenes de interiores domésticos, iluminados tenuemente, que sugieren al espectador el magnetismo de lo oculto y secreto.

3. LA LLEGADA A LOMOS DE LA MODERNIDAD

Una vez descrito cómo aborda el cine ambientado en Venecia el acceso a la urbe por medios acuáticos y el simbolismo inherente que siempre acompaña al acto ritual de atravesar las aguas, en lo que sigue se procederá a analizar el impacto ejercido por las modernas infraestructuras de comunicación en la visión cinematográfica de la entrada a la ciudad lagunar.

3.1. La isla se hace península

La que fuera capital de una de las mayores potencias del mundo, núcleo de una amplísima red de relaciones comerciales entre oriente y occidente, llega al siglo XIX en un estado de profunda crisis económica y social, tras un largo periodo de lenta decadencia, iniciado mucho tiempo atrás[5]. La Venecia de este tiempo vuelve la mirada hacia el continente, donde se han desplazado los intereses económicos, por necesidades contingentes. Se hace urgente, pues, la reformulación del sistema productivo de la ciudad -que pasa por la conexión con *terraferma* y la reestructuración de parte de su fisionomía urbana- para adaptarla a las nuevas exigencias que impone la modernidad.

La construcción del puente ferroviario en 1842 y de la Estación de Santa Lucia en el nordeste del casco urbano, supuso un desplazamiento su baricentro económico y turístico, con el consecuente decaimiento funcional de toda el área entorno al *Bacino di San Marco*, donde, durante siglos, se había producido el desembarco principal de mercancías y turistas provenientes tanto de mar adentro como del continente. Como siempre ocurría en ciudades milenarias como Venecia, esta típica intervención decimonónica fue objeto de discordia en-

[4] Fundamentado en la pintura homónima de El Bosco, es el primer film de una trilogía dirigida por el polaco L. Majewski, inspirada en las grandes obras de los clásicos: *El molino y la cruz* (2011) basado en el *Camino del calvario* de Pieter Bruegel y *Onirica - Field of Dogs* (2014), que toma como fundamento la obra de Dante.

[5] El 12 de mayo de 1797 se produce la disolución definitiva de la ya débil *Serenissima Repubblica*, impuesta por deseo expreso de Napoleón. Inmediatamente después las tropas francesas ocupaban la ciudad y, en octubre de ese mismo año, la región del Véneto pasaba a formar parte de Austria. Tras el Congreso de Viena de 1815, este territorio se integra en el Reino lombardo-véneto —dependiente del imperio austrohúngaro— y en 1866, año de la Tercera Guerra de la Independencia, el Véneto y con él Venecia, se incorporan definitivamente al Reino de Italia.

tre los sectores progresistas y los conservadores —de espíritu romántico, que identificaban la modernidad con la uniformidad y la pérdida de los valores auténticos de las ciudades y de las sociedades que las habitaban— . Finalmente se impuso la lógica aplastante de la modernidad y el sector de la población que veía en esta actuación el fin del aislamiento que por siglos había fortalecido el sentimiento de unicidad veneciana, asistió con resignación a la definitiva comunicación de la urbe con el continente[6].

La actividad portuaria se relanzaría con la construcción en 1869 de la Estación Marítima, una infraestructura destinada principalmente a pasajeros, localizada en el extremo occidental del Canal de la Giudecca. El nuevo puerto, que garantizó la interrelación de los itinerarios acuáticos y ferroviarios en el seno de propia ciudad, fue objeto de reformas y ampliaciones que han venido desarrollándose hasta nuestros días (Costantini, 2004:124). La más reciente de todas ellas es la construcción de la Terminal de Pasajeros de Venecia (1997), la intervención que más influencia ha tenido en el incremento vertiginoso del turismo de masas en la ciudad contemporánea: compartiendo la ruta comercial de Puerto Marguera —el complejo industrial veneciano, situado en la costa continental de la laguna— la nueva terminal se ha establecido como un punto estratégico en los itinerarios de *ferries* y cruceros de todo el mediterráneo.

En 1933 el automóvil llega a Venecia. En concreto, el 25 de abril, fecha de la inauguración del Puente de la Libertad, entonces denominado Ponte Littorio. Dispuesto en paralelo a las vías del ferrocarril, unió *terraferma* con Piazzale Roma, el nuevo —y único— nodo viario del núcleo histórico, construido ex profeso para garantizar la organización del movimiento motorizado que posibilitaba la nueva vía de comunicación (Casarin y Scarpari, 2005: 11). La periférica Piazzale Roma y su entorno más inmediato, en el extremo occidental de la ciudad, constituirán a partir de entonces el intercambiador principal de la red de transportes urbanos[7].

A mitad de los años veinte del pasado siglo se realiza el primer vuelo de pasajeros en tierras lagunares. Se trataba de la línea aeronáutica que unía Venezia y Viena, y lo hacía despegando de la pista de hierba del aeropuerto de San Nicolò, en el Lido, la franja de tierra desde la que la capital se asoma al Adriático, que en aquellos tiempos ya se había desarrollado como ciudad balnearia, destino obligado de un turismo de élite internacional que buscaba relajación en un ambiente refinado[8]. En los años cincuenta este aeródromo había quedado pequeño y se barajó la posibilidad de construir un aeropuerto internacional que pudiese soportar la progresiva demanda de viajeros con destino a Venecia. Frente a la posibilidad de localizar la nueva infraestructura en la parte occidental de la laguna sur, donde se había asentado todo el desarrollo moderno de la ciudad—la zona industrial de Marghera y el puerto comercial, además de todo el entramado ferroviario y viario—, se decidió finalmente hacerlo en sus antípodas, en los terrenos pantanosos de Tessera. Esta localización se aceptó como las más lógica, puesto que, atendiendo a que

[6] Para una cronología detallada del proceso constructivo tanto del puente ferroviario como de la Estación de Santa Lucía consúltese la obra *Il ponte ferroviario in laguna* (Facchinelli, 1987: 301-304). Si se quieren conocer los orígenes de la idea de la comunicar ferroviariamente Venecia con *terraferma*, consúltese la misma publicación, pp. 17-25

[7] Los aparcamientos de vehículos privados se concentran mayoritariamente en la contigua isla artificial de Tronchetto (completada en los años sesenta del siglo pasado) y se conectan con Piazzale Roma a través de un *people mover* con parada intermedia en la Estación Marítima, instalado en 2010. Desde septiembre de 2015 el sistema de comunicaciones rodadas se ha completado con una red de tranvías que, discurriendo por el Puente de la Libertad, conectan *terraferma* con Piazzale Roma.

[8] Ejemplos arquitectónicos que ejemplifican perfectamente esta dimensión turística del Lido de Venecia son, entre otros, los emblemáticos hoteles *Excelsior* (primera sede del Festival de cine de Venecia en 1932) y *des Bains* (escenario de la película *Morte à Venezia*), o la sede veraniega del Casino, actualmente cerrada.

el nuevo aeropuerto respondería a una demanda de viajeros eminentemente turística, se consideró muy conveniente tanto la cualidad ambiental de su entorno como la facilidad de acceso a Venecia y al Lido desde este punto. Así, en 1958 se puso la primera piedra de unas pistas de aterrizaje que se extenderían directamente sobre las aguas lagunares y en 1961 se inauguró el Aeropuerto Internacional Marco Polo (Resini, 2008:18-23).

Todos los medios de locomoción hasta aquí descritos se enlazarían entre sí mediante el transporte acuático. El primer *vaporetto* que navegó en aguas lagunares fue el *Regina Margherita*, en 1881. Este acontecimiento dio origen al sistema de transporte público de Venecia, que desde entonces ha ido ampliando su flota con nuevas tipologías de embarcaciones —principalmente *batelli* y *motonavi*— y perfeccionando el trazado de sus líneas hasta convertirse en una sofisticada urdimbre de itinerarios, intercambiadores y terminales. A esta red pública de locomoción se suman los taxis privados y la tradicional flota de góndolas, que sirven para complementar un ya complejísimo mapa de comunicaciones de distinta naturaleza modal extendido sobre el sistema insular que compone la laguna véneta[9].

3.2. Los medios de locomoción modernos en la gran pantalla

La excepcionalidad que casi siempre rodea la llegada a una ciudad tan especial como Venecia posiblemente esté reñida con la utilización de un medio de locomoción tan cotidiano como el automóvil. El hecho es que el menos cinéfilo de todos sus modos de acceso es el que se realiza sobre neumáticos, ya sean los de una motocicleta, un taxi, autobús o coche privado. No obstante, se encuentran algunos títulos en los que el automóvil juega un papel importante en la historia narrada y, en esta elección del guión, se puede reconocer normalmente una intención clara, la de asociar la convencionalidad de los personajes con la del medio de transporte utilizado. Este es el caso de la comedia romántica *La cosa buffa* (1972), en la que un chico de provincias se desplaza a la capital con la intención de encontrar una novia cosmopolita. El viaje lo realiza en un autobús de línea que atraviesa la laguna a lo largo del Puente de la Libertad y la llegada sirve de excusa para presentar desde una vista panorámica el extremo occidental de Venecia, la parte más moderna de la ciudad. Es el caso, asimismo, de *Pane e tulipani* (2000), la historia de Rosalba, un ama de casa que después de varias peripecias tras perder su autobús en una parada de la autopista llega finalmente a Piazzale Roma montada en taxi, lugar en el que inicia una excitante aventura lejos de su insatisfactoria vida rutinaria. Especial mención merece la película *Dieci inverni* (2010), en la que, de nuevo, los protagonistas son dos personajes totalmente comunes, Silvestro y Camilla, jóvenes estudiantes de universidad. Lo interesante de este film en lo relativo al tema que nos ocupa es el viaje —de alguna manera, iniciático— que realiza Camilla desde su casa familiar, que suponemos localizada en la montaña véneta, hasta su nueva residencia en la capital. El largo itinerario seguido por la protagonista —que hace uso del automóvil para llegar a algún embarcadero de la laguna y proseguir su viaje haciendo infinidad de paradas y trasbordos en *vaporetti*— a pesar de que no se corresponde con la estricta realidad espacial de la urbe y su entorno, expresa de manera eficaz la complejidad de la red de comunicaciones lagunar.

Tampoco el transporte aéreo es un medio muy cinéfilo en Venecia. La distancia existente entre el aeropuerto Marco Polo y la isla obliga a secuenciar la ruta del viajero en diferentes etapas a realizar varios cambios de transporte, lo que implica que el momento de la llegada

[9] Si se quiere ampliar información sobre los orígenes del sistema de transporte veneciano, consúltese la excelente publicación *Navi in città* (Ogliari y Rastelli, 1988), en la que la cronología histórica se complementa con un amplio anecdotario muy bien documentado gráficamente.

no tenga el impacto o la claridad que normalmente se desea en las películas. Para evitar estas transiciones de movimiento, Jean Negulesco recreó en su film *Three coins in the fountain* (1954) una llegada totalmente irreal: el príncipe Dino di Cessi pilota una avioneta la ciudad, en donde inexplicablemente es capaz de aterrizar sobre el Canal de la Giudecca. Una vez allí, e inmediatamente después, el príncipe y sus dos bellas acompañantes reaparecen a bordo de una góndola bajo el Puente de los Suspiros. Más fiel a la realidad espacial es la llegada del estafador Alexander Dupre (Jean-Paul Belmondo) en *Le Guignolo* (1980). Precisamente en esta comedia se hace uso de la secuencialidad del itinerario entre el aeropuerto y Venecia para dar dinamismo a la llegada del personaje. Después de aterrizar y pasar el control aduanero, Alexander coge un taxi acuático con dirección a la isla, en la que comenzará una frenética persecución por los canales que deriva en el Bacino di San Marco, para finalizar con la lancha motora, guiada ya por el estafador, irrumpiendo en el hall del hotel al que inicialmente se dirigía. El avión hace acto de aparición, aunque jugando un papel secundario en la narración, en producciones como el thriller terrorífico de Nicolas Roeg *Don´t look now* (1973) o, de una manera implícita, en la ya comentada *Indiana Jones and the last crusade* (1989).

El tren es el medio de transporte preferido en la mayoría de las producciones contemporáneas ambientadas en Venecia. El ferrocarril ha acompañado al séptimo arte desde casi sus inicios —basta recordar cintas pioneras como *Berlin, sinfonía de una ciudad* (1927) o *El maquinista de La General* (1926)— y, desde entonces, la fuerza expresiva de la máquina locomotora, la grandeza estética de las primeras estaciones, o la capacidad del vagón de convertirse en contenedor de encuentros furtivos, romances o asesinatos, han constituido una inagotable fuente de inspiración cinematográfica. En Venecia, gracias a la especial morfología de su trazado viario —una recta perfecta entre dos orillas— , la llegada en tren adquiere unas connotaciones simbólicas y expresivas que en casi ninguna otra ciudad es capaz de reproducir. El viajero llega al corazón de la laguna a bordo de una *máquina* que surca casi literalmente las aguas, para descender, salir por la puerta de la Estación de Santa Lucia y encontrarse directamente frente a todo el esplendor arquitectónico la ciudad. Sin embargo, la popularidad de la imagen cinematográfica del tren entrando a Venecia se debe, además de a esta potencia expresiva, a que realmente este es el medio habitual de llegar a la ciudad, el preferido tanto por turistas como por venecianos. La ya mencionada película *Summertime* (1955) es pionera en describir fielmente las secuencias espaciales en las que se divide el itinerario ferroviario *terraferma*-Venecia: el trayecto a lo largo del puente sobre la laguna, la llegada a los andenes, el interior de la estación, el pódium-escalinata sobre el que se asienta el edificio de la estación —donde la ciudad se presenta, de golpe, al viajero— , y por último, la explanada que limita con el Canal Grande; punto desde el cual adentrarse más en la ciudad implica elegir entre seguir a pie o continuar a lo largo del Canal a bordo de un *vaporetto*, un taxi o una barca privada.

Este es el itinerario que sigue Jane, la turista solterona que interpreta Katherine Hepburn, y la mayoría de los personajes que se desplazan en tren hasta Venecia. Por ejemplo, Juliet Berto —la secretaria de Serge Gainsbourg en *Slogan* (1969)— después de atravesar rápidamente la estación sale a la escalinata y allí, es tanta su emoción al encontrarse con la ciudad, que empieza a cantar y bailar conforme se acerca a la orilla del Canal Grande. El mismo itinerario se repite en *The tourist* (2010), aunque en este caso, en busca de una mayor espectacularidad, la salida del taxi acuático no se realiza en la orilla de la estación, sino en la isla de San Giorgio, desde la cual se obtiene una imagen panorámica del *Bacino*. Quizás sea el drama romántico *Anonimo veneziano* (1970) la cinta que extrapole a la gran pantalla con más fiabilidad la concatenación de espacios que implica el acceso ferroviario. Para ello se hace uso de un único plano secuencia que inicia en los andenes, atraviesa el interior de la estación y concluye con el

descenso de la escalinata y la aproximación al Canal Grande de los dos protagonistas, Valeria y Enrico, un matrimonio separado que se reencuentra en Venecia y rememora tiempos pasados. En este film la ciudad adquiere realmente la relevancia de un tercer personaje principal. Los diferentes escenarios urbanos que atraviesa la pareja en su largo paseo actúan como detonante de los recuerdos sobre los que se construye el guión de la película. La visión intimista de Venecia que destila *Anonimo veneciano* se recoge asimismo en *Lunedi matina* (2002). En ella se toma como excusa el itinerario en barca que Vincent realiza junto a un amigo desde la explanada de la estación, tras su llegada en tren, para adentrarnos a través de pequeños canales en la *Venezia minore*[10], aquella que, lejos de la imagen estereotipada, se identifica con el estilo de vida puramente veneciano, hoy día amenazado por la ingente cantidad de turistas que inunda diariamente la ciudad.

El turismo masivo, superficial y consumista que atenta contra la ya débil *venecianidad*, tiene su expresión más clara y, a la vez, más agresiva, en los grandes cruceros de vacaciones que constantemente atraviesan el Canal de la Giudecca y dan paso a hordas de pasajeros que discurren ansiosos las calles y canales en busca de la foto ideal con la que en un futuro rememorar su paso efímero por la ciudad. A pesar de que la película que retrata la llegada del crucero contemporáneo a la costa de Venecia está todavía por realizar, es posible encontrar algunos ejemplos en los que hace acto de presencia en el escenario lagunar. Es el caso de film *Impardonnables* (2011), de André Techiné, donde, de una manera muy acertada, el encuentro en el *Bacino di San Marco* entre una típica barca doméstica y un impresionante crucero que amenaza con volcarla, materializa visualmente la presión ejercida por el turismo a gran escala sobre el ciudadano de a pie contemporáneo.

Finalizamos haciendo alusión a *Il signor Rossi a Venezia* (1974), séptimo y último cortometraje de la serie *Signor Rossi*, dirigida por Bruno Bozzetto. Una película de animación que aunque no se ajusta a la categoría cinematográfica de acción real que engloba al resto de las obras comentadas, creemos idónea como caso conclusivo por su capacidad de resumir en unos pocos minutos las diferentes formas de llegar a Venecia y sus ulteriores modos desplazamiento interior. Acompañar al Señor Rossi en su visita fugaz a la Ciudad de los canales implica, por otro lado, asistir a una crítica en clave humorística al devastador impacto que desde la segunda mitad del siglo XX el turismo y sus medios de transporte están ejerciendo sobre la ciudad y en la vida de sus habitantes.

BIBLIOGRAFÍA

Brunetta, Gian P. y Faccioli, Alessandro (comp.) (2010). *Luci sulla città. Venezia e il cinema*. Venecia: Marsilio.

___ (comp) (2004). *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento.* Venecia: Istituto Veneto di Scienze , Lettere ed Arti.

Casarin, Michele y Scarpari, Giancarlo (2005). *Piazzale Roma. Il Lido di Venezia*, Padova: Il Poligrafo.

Costantini, Massimo (2004), *Porto, navi e traffici a Venezia 1700-2000*, Venecia: Marsilio.

Crovato, Giorgio y Maurizio (1982). Regate e regatanti, Venecia: Comune di Venezia.

Damiani, Ludovica (2004), *Set in Venice. Il cinema a Venezia. Scatti, protagonisti, racconti.* Milán: Electa.

Ellero, R. (1983). *L´immagine e il mito di Venezia nel cinema*. Venezia: Comune di Venezia.

Facchinelli, Laura (1987). *Il ponte ferroviario in laguna.* Venecia: Multigraf-Spinea.

Mann, Thomas (2015). *La muerte en Venecia.* México: Editores Mexicanos Unidos, 2016.

[10] *Venezia minore* es el título de una investigación arquitectónica realizada en los años cuarenta del pasado siglo por Egle Renata Trincanato (Trincanato, 1948) y de un documental de la misma época dirigido por el veneciano Francesco Pasinetti, localizable en *Francesco Pasinetti* (2012). Ambos trabajos tratan la "otra" Venecia, la de pequeña escala, arquitectura modesta y ritmo de vida pausado.

Mozzi, G (1999). "Ponte della Libertà (d'inverno)", en *Fantasmi e fughe*. Turín: Einaudi.
Ogliari, Francesco y Rasteli, Achille (1988). *Navi in città. Storia del trasporto urbano nella Laguna Veneta e nel circostante territorio*. Milán: Cavallotti Editori.
Resini, Daniele (ed.) (2008). *Un aeroporto per Venezia. I cinquant'anni del Marco Polo,* Venecia: Marsilio.
Trincanato, Egle.R. (1948). *Venezia Minore*, Milan: Edizioni del Milione.
Zangrando, F. (1993). "Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945)", en Borin, F. y Ellero, R. (ed.) *La passione e la ragione. Scritti cinematografici di Fiorello Zangrando.* Venecia: Comune di Venezia.
Zanotto, Piero (2002). *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio.* 1895-2002. Venecia: Marsilio.

Listado de Películas

Anima persa (1977) de Dino Risi; *Anonimo veneziano* (1970) de Enrico Maria Salerno; *Berlin, sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann; *Casino Royale* (2016) de Martin Campbell; *Chasing liberty* (2004) de Andy Cadiff; *Dieci inverni* (2010) de Valerio Mieli; *Don´t look now* (1973) de Nicolas Roeg; *Dove vai in Vacanze?* (1978) de Mauro Bolognini, Luciano Salce y Alberto Sordi; *El maquinista de La General* (1926) de Buster Keaton y Clyde Bruckman; *Francesco Pasinetti: il suo cinema : 19 film e 5 extra* (2012) compilado por Carlo Montanaro; *Identificazione di una donna* (1882), de Michelangelo Antonioni; *Il mostro di Venezia* (1965) de Dino Tavella; *Il signor Rossi a Venezia* (1974) de Bruno Bozzetto; *Impardonnables* (2011), de André Techiné; *Indiana Jones y and the last crusade* (1989) de Steven Spielberg; *La cosa buffa* (1972) de Aldo Lado; *La góndola del diavolo* (1946) de Carlo Campogalliani; *Le Guignolo* (1980) de Georges Lautner; *Le retour de Casanova* (1992) de Éduard Niermans; *Lunedi matina* (2002) de Otar Iosseliani; *Moonraker* (1979) Lewis Gilbert; *Morte a Venezia* (1971) de Luchino Visconti; *Nero veneziano* (1978) de Ugo Liberatore; *Nosferatu à Venezia* (1988) de Augusto Caminito; *Nudo di donna* (1981) de Nino Manfredi; *Othello* (1952) de Orson Welles; *Othello* (1995) de Oliver Parker; *Pane e tulipani* (2000) de Silvio Soldini; *Sissi. Schickalsjabre einer Kaiserin* (1957) de Ernst Marischka; *Slogan* (1969) de Pierre Grimblat; *Summertime* (1955) de David Lean; *The garden of earthly delights* (2004) de Lech Majewski; The merchant of Venice (2004) de Michel Radford; The talented Mr. Ripley (1999) de Anthony Minghella; *The thief lord* (2006) de Richard Claus; *The tourist* (2010) de Florian Henckel von Donnersmarck; *Three coins in the fountain* (1954) de Jean Negulesco; *Torrents of spring* (1989) de Jerzy Skolimowski; *Venetian Bird* (1954) de Ralph Thomas y *Venezia, la luna e tu* (1958) de Dino Risi.

COMUNICAR A LA MÚSICA POPULAR URBANA: ZAZ Y LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE SUS CANCIONES SOBRE PARÍS

Mónica Tovar-Vicente
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN: CANTANDO A LA CIUDAD DESDE EL INTERÉS Y EL EFECTISMO INTERNACIONAL



Fig. 1 — La parte trasera de Notre Dame y el Quai d'Orléans, habitado por los tejados grisáceos azulados y las chimeneas anaranjadas, vistos desde el Pont de la Tournelle. Fuente: M. Tovar.

2014 fue el año del inicio de la comercialización del tercer álbum de estudio de la cantante francesa Isabelle Geffroy, conocida artísticamente como Zaz y considerada una de las más internacionales del país hexagonal. Sus cualidades vocálicas, semejantes a las que definieron a Edith Piaf, han sido comprendidas como uno de los justificantes del éxito obtenido tanto dentro como fuera de las fronteras de su país. *Paris*, disco que recopilaba 13 *chansons françaises* y que supuso una suerte de revisión actualizadora del género[1], se convirtió en el segundo producto fonográfico francés más vendido en el extranjero durante el 2015[2]. Un impacto económico y cultural sustentado en el principio de la negación de la incomprensión lingüística y es que, según se defendía en el artículo origen de este trabajo[3], la intérpretecuenta, desde sus inicios, con un público idiomáticamente heterogéneo habiendo desarrollado una carrera artística con un carácter fuertemente *glocalizador*. Reside en esta consideración una de las primeras características del objeto de estudio y es que, como se detalla a continuación, los tres videoclips promocionales realizados a partir de *Paris* y publicados en el canal oficial de Zaz en YouTube cuentan con subtítulos al inglés integrados. Una funcionalidad comunicativa que encuentra a su igual en la selección de las imágenes que conforman cada una de las obras audiovisuales examinadas y en las que las radiografías parisinas planteadas promueven una conjunción de lo simbólico e icónico con lo local.

[1] A pesar de que *Paris* puede ser catalogada como una declaración de la admiración de la cantante por este esquema compositivo, realmente, ha estado presente desde su primer trabajo: en *Zaz* (2010) incluyó el tema *Dans ma rue* compuesto en 1946 por Jacques Datin para Piaf; en *Recto Verso* (2013) selecciona a *Oublie Loulou* popularizada en 1952 por Charles Aznavour y, en la edición especial, a *La vie en rose*, partitura definidora de La *môme* Piaf.

[2] Según una noticia publicada por Le Figaro elaborada a partir de los datos de Bureauexport, el organismo que promueve a los artistas franceses a nivel internacional, Zaz vendió un total de 325.000 ejemplares en 25 países siendo superada, únicamente, por el *disc-jockey* de fama mundial David Guetta.

[3] *'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* (Tovar-Vicente, 2016).

2. LA URBE HECHA CANCIÓN: RELATOS *MUSIVISUALES* PARA COMPOSICIONES POPULARES

De acuerdo con lo señalado, en *Comunicar a la música popular* se examinan, desde el punto de vista *musivisual*[4] y dotando de mayor relevancia al planteamiento urbano, los tres videoclips mediante los cuales la cantante gala publicitó a su tercer álbum incluyéndolos en una estrategia promocional basada en la generación de interés al subirse el correspondiente a *Paris sera toujours Paris* un mes y medio antes de su lanzamiento (el 15 de septiembre de 2014). La segunda obra audiovisual, la de *Champs Elysées*, pudo verse a partir del 9 de noviembre del mismo año siendo la puesta en escena visual de *Sous le ciel de Paris* la de un consumo más tardío al no estrenarse en YouTube hasta el 19 de enero de 2015. Esta secuencialidad, sin embargo, no ha encontrado a su igual en el número de visitas, ya que y a fecha de 2 de noviembre de 2017, el primero de los trabajos cuenta con un total de 6.931.270 visualizaciones; el segundo, con 3.237.143 y, el último, con 7.398.102.

En este sentido, surge una primera duda y es por qué la cantante elige a estas tres composiciones populares[5] tradicionales como representativas de la recopilación efectuada comprendiéndose que habría seguido a una consideración en la que el recuerdo y el afianzamiento se erigen conjuntamente: siendo consciente del reconocimiento que el público global podría hacer de estas tres canciones, la cantante favorece la comprensión general de sus letras al traducirlas al inglés recurriendo, por su parte, a imágenes diferenciadas en cada uno de los relatos visuales, según se comenta en las líneas posteriores; elige unas partituras con letra conocidas que no le implican al oyente-espectador un esfuerzo interpretativo al no tener que prestar atención a la línea melódica y obteniendo la traducción simultánea en el propio montaje audiovisual. Sin embargo, la entonación mediada por la imagen sí le proporciona una nueva realidad atributiva e identificativa: al igual que se propuso con la propia concepción y grabación del disco justificadas por el interés personal de Zaz, los tres videoclips, realizados por el mismo equipo[6], no dejan de ser una plasmación tanto de la significación visual que esta hace de las canciones tradicionales citadas como de su propia valoración de la ciudad en la que reside. Una comunicación de su realidad existencial y metropolitana que continúa el ejercicio expresivo personalizado identificado en la canción *Dans mon Paris* concebida específicamente para su tercer álbum de estudio.

3. PARÍS COMO UN CABARÉ DE ICONOS Y RINCONES PRIVADOS: IMÁGENES DE LA METRÓPOLI EN TRES VIDEOCLIPS PROMOCIONALES

Atendiendo a la personalización latente en la concepción creativa de los videoclips, una de las hipótesis iniciales se erigía en torno a la posible continuidad apreciativa y manifestante existente entre ellos; por el contrario, cada uno responde a una identidad constituyente y significativa que, única-

[4] Este concepto, acuñado por Alejandro Román, apunta a la especificidad del lenguaje musical en las creaciones cinematográficas (igualmente aplicable a las restantes obras audiovisuales) por la que su condición estructural, sonora, semiótica y significativa queda ligada y, en ocasiones, determinada tanto por la imagen como por los restantes componentes de la banda de sonido (ruidos, sonidos ambientes, efectos especiales y diálogos) (*cfr.* 2008: 84).

[5] Se recuerda que cada una de ellas fue concebida por autores diferentes y en años diversos; así, Maurice Chevalier dio a conocer a *Paris sera toujours Paris* en 1939; Joe Dassin a *Champs Elysées* en 1969 y 1951 fue el año del estreno de *Sous le ciel de Paris*, película en la que se integra la partitura con letra de mismo título.

[6] Las tres obras audiovisuales están dirigidas por Christian Wolckman (con la excepción de *Sous le ciel de Paris* que cuenta con la codirección de Raphaël Thierry) y producidas por Suburb Films Paris.

mente desde una perspectiva general, permite la identificación de sus rasgos unificadores. Así y en términos teóricos, esto resulta en una ejemplificación de las principales tipologías conceptuales del videoclip, si bien, teniéndose en cuenta las múltiples propuestas denominativas que existen en este campo de estudio. De esta manera y atendiendo a los trabajos de los italianos Paolo Peverini y Riccardo Badolato, *Champs Elysées* es un videoclip performativo en tanto se "visiona la exhibición de un grupo o de un intérprete en solitario durante la entonación de la canción"[7] (*cfr.* Badolato, 2011: 17) pudiendo actuar el artista como personaje ficticio, como sucede en este caso. El componente narrativo define a la puesta en imágenes de *Paris sera toujours Paris* y en la que, como se detalla más abajo, el viaje protagonizado por Zaz por distintos emblemas arquitectónicos e históricos de la urbe se rige por la naturalización de su profesión artística que se muestra ligada a la década en la que fue concebida la canción. Por tanto, la obra audiovisual se aproxima, en valores estéticos, a la escenografía típica del texto cinematográfico (*cfr.* Badolato, 2011: 17-18). En cuanto a *Sous le ciel de Paris*, la práctica ausencia de la intérprete en el montaje visual queda justificada por el predominio de planos que retratan escenarios concretos de la urbe, pero, no por ello identificables. De esta manera, la cantante se mantiene a nivel sonoro (rasgo que, según Peverini, cataloga al videoclip conceptual -*cfr.* 2004: 27-) siendo la secuencialidad melódica la que determina la continuidad entre las imágenes (segunda característica esencial de esta tipología en palabras de Badolato -*cfr.* 2011: 18-). Ahora bien, estas diferenciaciones no niegan el proceso participativo e informativo que se ha distinguido en los tres casos, ya que, como defiende Ana María Sedaño, el juego entre lo oculto y lo mostrado que subyace en el videoclip "sirve para animar, para atraer y comprometer al espectador en un proceso de reconstrucción e interpolación de una historia que puede adivinar de las escenas que están visibles" (2007). En consecuencia, mientras que durante el visionado de *Champs Elysées* participa en la recreación de un número digno de los cabarés de décadas anteriores, durante el de *Sous le ciel de Paris* reformula asociativamente a la urbe que le es mostrada de manera desestructurada profundizando en aquellos espacios mostrados bajo una cierta estética propia del *collage*. En lo concerniente a *Paris sera toujours Paris,* su naturaleza narrativa sumada a la identificación de varios de los iconos metropolitanos parisinos favorece, sobre todo, la recuperación de los conocimientos previos que se tienen de ella. En consecuencia, tres formas de comunicar visualmente a la canción que, además de expresar a la ciudad desde distintas perspectivas, responden al criterio general sobre el que se concibió el trabajo discográfico: la coexistencia entre lo reconocido y lo autóctono como constituyentes esenciales de una misma realidad urbana.

Antes de proceder a la presentación de los resultados, debe matizarse que *Champs Elysées* carece de apartado propio porque no muestra en ningún momento a la metrópoli no respondiendo, por ende, al interés analítico del que ha surgido este texto. Según lo anticipado, la propuesta de Zaz se define por mostrar una especie de concierto filmado en el que interpreta el tema de 1969 como si se tratara de una audición para una obra teatral y en la que, mediante un desdoblamiento a nivel de personajes, también actúa como evaluadora. Este relato, banal en términos urbanos, no lo es en cuanto a la relativa continuidad narrativa que se puede establecer entre los tres indicados: con respecto a *Paris sera toujours Paris*, sendas obras muestran a una Zaz duplicada en dos identidades compartiendo, de hecho, una de las vestimentas (traje de corte masculino en color negro, camisa blanca y pelo recogido); a su vez, la actuación también existe en este otro caso en el que, frente al sombrero que recuerda a los llevados por Chevalier identificado en *Champs Elysées*, predomina el estilismo habitual de la *Belle Epoque* y primeros años del siglo XX. Por su parte, la coreografía realizada por un grupo de bailarines y la presencia de utensilios como los paraguas conectan al segundo y tercer videoclip. De igual forma, la figura del músico (sobre todo, de aquellos habituales de las composiciones *jazzísticas*, género impe-

[7] Traducción M. Tovar.

rante en la discografía de la artista gala) se mantiene en las tres piezas actuando como nexo y reclamo identificativo. Ahora bien, estas coincidencias expresivas no se mantienen a nivel localizador planteando el videoclip estrenado en noviembre de 2014 un distanciamiento: en esta ocasión, la cámara se traslada al municipio vecino de Versailles, igualmente escenario turístico asociado a la capital hexagonal. Un dato localizador ofrecido en la propia publicación de YouTube y que, más allá de remarcar la existencia de otros referentes arquitectónicos en los alrededores de la urbe principal, también apunta a un continuismo conceptual: los primeros planos de *Champs Elysées* muestran el interior del *Théâtre Montansier*, edificio inaugurado en 1777[8] y cuya lámpara, esculturas anexionadas a las columnas y escenario recuerdan de forma evidente a la *Opéra* diseñada por Charles Garnier cuyas puertas se abrieron al público el 5 de enero de 1875 estando emplazada en el noveno distrito parisino. Como consecuencia genérica, se establece que el segundo videoclip niega a cualquier realidad metropolitana enfocando el interés en la actuación y entendiéndose como derivado de la letra de la canción: la adaptación de *Waterloo Road* es un cántico a la avenida más famosa de la ciudad, a una de sus arterias fundamentales que cuenta con las características suficientes como para ejercer un acto comunicativo por sí misma.

3.1. La atemporalidad de la ciudad expresada mediante su iconicidad: *Paris Sera Toujours Paris*

El catalogado como videoclip narrativo, correspondiente al tema popularizado por Chevalier, se define por una alternancia complementaria en tanto se plantea la interioridad y exterioridad de un mismo referente: un vagón de metro. De este modo, el estudio del relato finaliza en un crisol de resultados al identificarse una multiplicidad de datos que responden a un principio aglutinador: la concepción central de la metrópoli y su condición unificadora de los principales referentes histórico-culturales. A su vez, la presencia del transporte supone un alegato de uno de los medios más empleados por habitantes y turistas y que, de igual manera, se ha convertido en otro de los iconos urbanos, especialmente, por sus dos líneas aéreas y los diseños vegetales pertenecientes a la corriente del *Art Nouveau* ideados por Hector Guimard identificables, esencialmente, en las puertas de acceso y los indicativos callejeros de la red metropolitana.

Una de las primeras consideraciones que se ha revelado es la adecuación, *grosso modo*, entre la estética de la vestimenta y el año en que fue concebido el tema existiendo, a su vez, en esa fecha los escenarios arquitectónicos y socio-culturales mostrados. En el caso del primer rasgo, ya se ha anticipado que Zaz es mostrada con dos trajes diferentes: por un lado, con un vestido de color dorado y corte prototípico de los años de la *Belle Epoque* definiéndose por su patrón recto y con vuelo en la parte baja de la falda y cuyos abalorios suponen el principal elemento decorativo. Este estilo, asociado a la figura femenina, se opone al conjunto de chaqueta y pantalón que viste en otros momentos distinguiéndose, asimismo, otra diversidad en el peinado: mientras que en este último caso, la cantante se presenta con un pelo estirado y recogido en un moño; en el primero, su cabello, sin estar tampoco suelto, presenta un estilo más desenfadado. Una dualidad manifestante que se extiende a la propia trama que se desarrolla en el interior del vagón: la libertad y la defensa del disfrute cultural basado en la interrelación de las ramas artísticas que caracterizaba a la época hace acto de presencia en la especie de concierto que se desarrolla entre los minutos [01:33] y [02:55][9] y que se corresponde con el puente instrumental de la partitura. Por su parte,

[8] Habiéndose encargado del estreno los entonces reyes de Francia, Luis XVI y María Antonieta. El edificio forma parte del conjunto de monumentos históricos desde 1901 y, según se señala en su página web, gracias a su denominación recuerda a *Mademoiselle* Montansier, Marguerite Brunet, una de las primeras mujeres emprendedoras de la Historia.

[9] El minutaje es el correspondiente al del vídeo colgado en la cuenta oficial de YouTube de la artista.

durante los momentos previos en los que la cámara se convierte en un pasajero más y en los que la intérprete presenta el estilo trajeado, la rigidez, la seriedad definen al ambiente aludiendo a la propia realidad a la que se enfrentaba la ciudad durante este período: la canción concebida por Albert Willemetz y Casimir Oberfeld relata las acciones que el país, representado por la capital, tuvo que llevar a cabo durante un conflicto bélico y entre las que se encontraban colocar celosías en las ventanas, establecer el toque de queda u obligar a ocultar las joyas que, con precedencia, habían distinguido al poder social. Por el contrario, esto no implicó la pérdida de la identidad de la metrópoli que, como se reitera aprovechando la repetición estructural del estribillo musical, con independencia de la oscuridad a la que fue sometida, logró mantener su brillo, su coraje, su buen humor y espíritu[10]; constituyentes clave del mensaje alentador que ya se identificó en el artículo de 2015. En consecuencia, la belleza inherente de la urbe se erige como su principal recurso de defensa; un brillo innato que, a su vez, se manifiesta mediante el comentado vestido de la intérprete remarcando la propia catalogación de la capital hexagonal como "ciudad de la luz".

Pasando a las incorporaciones de los representantes emblemáticos en la continuidad narrativa, la sucesión que se plantea es la siguiente: el videoclip de *Paris sera toujours Paris* se inicia con una imagen tomada, posiblemente, desde el *Pont de la Tournelle* (5ème)[11] y en la que se identifican al muelle (*quai*) de mismo nombre, el *Quai d'Orléans* (4ème), la parte trasera de la catedral de *Notre-Dame* (mismo distrito) y el río Sena perdurando durante los primeros cinco segundos del montaje. Una composición visual que apunta al propio origen de la metrópoli, ya que, el edificio religioso, cuya construcción se inició en 1163, se ubica en la *Île de la cité*, centro de Lutetia y germen de la composición urbana posterior. Le sigue el *Musée du Louvre*, antigua residencia real y, sobre todo, prisión y fortaleza (dada su localización limítrofe original), sitiado en el 1er *arrondissement* e identificable durante tres segundos ([00:21-00:24]). La fachada principal de *Notre-Dame* se descubre en el [00:49] precedida en su espacialidad por la explanada (*parvis*) de mismo nombre en la que se congregan todos los turistas que desean retratarse ante la construcción que el obispo Maurice de Sully mandó erigir bajo el beneplácito de Luis VII. No es hasta el [02:21] cuando se muestra al *Arc du Triomphe* (8ème), posiblemente, uno de los emblemas parisinos con una memoria histórico-bélica más arraigada. Inaugurado en 1836, tanto sus columnas como las dedicatorias atribuidas recuerdan conflictos bélicos esenciales para el país (desde la Revolución hasta la época imperial). Pocos segundos después, entre el [02:40] y el [02:44], la imagen es ocupada por la *Opéra Garnier* (9ème) que, sin embargo, no responde al patrón identificativo reconocido en los casos previos: el edificio símbolo de la reforma



Fig. 4 – Pilar del Arc du Triomphe en el que se ubica la escultura dedicada a Napoleón. Fuente: M.Tovar.

[10] De hecho, este diálogo entre lo oscuro y su contrario se mantiene en la propuesta de la iluminación de los planos rodados en el interior del vagón en una suerte de metáfora visual.

[11] Respetando la nomenclatura urbana, los diversos referentes se presentan seguidos del número del distrito (*arrondissement*) en el que se localizan manteniéndose el código de los planos establecido y constituido por la forma "nème".

haussmaniana no es mostrado desde ninguno de los ángulos visuales habituales quedando regido por la muestra que se hace de su parte posterior determinada por el fondo del plano (y en cuyo lado derecho se distingue a la *Tour Eiffel*) considerándose que la imagen fue tomada desde el *Boulevard Haussmann* e, incluso, desde las famosas *Galeries Lafayette* (9ème). La última expresión icónica responde al principio de la circularidad, puesto que, durante los segundos conclusivos del videoclip, la cámara recupera la imagen inicial capturando, a través de planos estáticos acelerados, la caída del día sobre la *Île de la cité* y que origina un juego de luces que reintroduce lo comentado más arriba. De esta manera, si se trasladan los cinco emblemas al mapa de la ciudad, se descubre que, con la excepción del quinto distrito manifestado a través del *Pont* y *Quai de la Tournelle*, todos se ubican en la *rive droite* o mitad norte compartiendo, a su vez, la brevedad de sus tiempos expresivos: salvo la imagen inicial y final a las que se les conceden un total de nueve y cuatro segundos, respectivamente; los de los demás oscilan entre los dos y los cinco. Unas restricciones que, por contra, no impiden la apreciación de que su combinación, aun no siguiendo su cronología, se erige como una declaración histórica de la ciudad partiendo de la Edad Media y pasando por los siglos XVI, XVII y XIX.

Alcanzado este punto, surge un par de dudas por una ausencia doble: la del considerado icono parisino por excelencia (esto es, la *Tour Eiffel*) y la del siglo en el que se concibió la canción; si bien, sus presencias se mantienen en el relato audiovisual, aunque, de forma secundaria. Según se ha señalado, la creación de Gustave Eiffel se distingue en la composición del plano que ocupa los segundos [02:40-02:44] al formar parte de la imagen protagonizada por la parte trasera de la *Opéra Garnier* tratándose de su segunda presencia, ya que, la primera se diferencia entre los segundos [00:59] y [01:03] cuando la cámara, capturando a Zaz desde el interior del vagón, muestra lo que queda fuera. Esta posición secundaria de uno de los personajes principales de los *sourvenirs* se opone, precisamente, a su valoración turística herencia, en cierta medida, del protagonismo que se le ha otorgado a lo largo de la Historia tanto por los organismos locales como nacionales, pero, no a los datos de su consumo: según la última encuesta de frecuentación cultural publicada por la Oficina de Turismo y Congresos de la ciudad, la famosa torre es el cuarto emblema habiendo atraído a un total de 5.934.000 visitantes durante el año anterior. Una posición que mantiene desde hace años y por detrás de otras de las construcciones comentadas: en el tercer lugar de los resultados, se posiciona el *Musée du Louvre* con más de 6.900.000 visitas estando precedido por la basílica del *Sacré-Cœur* (10.000.000) y la catedral de *Notre-Dame* (12.000.000). En consecuencia, el videoclip de *Paris sera toujours Paris* parece respetar este nivel de relevancia que, por el contrario, reinvierte el de la siguiente pieza audiovisual donde la torre se convierte en una de sus protagonistas. En cuanto al siglo XX, debe recordarse que la ideación de Eiffel se desarrolló con motivo de la Exposición Universal de 1899, siendo un año después para el que se concibió la puesta en funcionamiento de la red metropolitana y que permite la recuperación del considerado *leitmotiv* de la pieza audiovisual concebida para el tema de 1939: el vagón del medio de transporte. Más allá de la referida y práctica equidad temporal, la aproximación entre la *Tour Eiffel* y el metro parisino también se establece en términos conceptuales y autorales: de acuerdo con la información proporcionada por la *Association pour le Mussée des Transports Urbains, Interurbains et Ruraux* (Amtuir), uno de los proyectos que se presentaron para establecer el trazado de la red fue el que en 1890 respondía al título *Projet Eiffel* comprendiéndose que, a tenor de las características que presentan, especialmente, una mayoría de las estaciones de las dos líneas aéreas, la influencia estética del ingeniero-constructor es innegable (aunque e igualmente, se comprende que esta coincidencia podría responder a criterios de equiparación dado el contexto socio-cultural sin haberse podido llegar a corroborar). Con esta alusión se hace hincapié en las construcciones metálicas de tonos grisáceos, azulados o, incluso, verdosos que sustentan las vías de las lí-

neas de metro 2 y 6, originariamente, concebidas como una red circular.
El 19 de julio de 1900, la línea 1 del metro parisino iniciaba sus trayectos entre *Porte de Vincennes* y *Porte Maillot*, dos de los extremos de la ciudad, que recordaban su composición estructural basada en la anexión de territorios y que ofrecían un recorrido por la *rive droite*. Por su parte, la línea 2 dividía su trazado en base al recorrido del Sena y, por ende, a las mitades en las que se distribuye la ciudad. Una circularidad que se pierde antes de 1910 cuando, con motivo de la inclusión de la línea 5 y su propia prolongación, la línea sur se independiza. Merece destacarse que la condición aérea que presentan sendos tramos de la red metropolitana se debe a la existencia de diferentes barrios y zonas en los que este rasgo se torna en distintivo calificativo como sucede con las *buttes* (colinas) de *Montmartre* (18ème) y *Aux-Cailles* (13ème). En el caso del medio de transporte, como explica en uno de sus vídeos la *Régie Autonome des Transports Parisiens* (RATP), la decisión de construir los tramos comentados sobre viaductos se debió a esta topografía resultando favorecidos los trazados rectos. Todos estos datos permiten la incorporación de los resultados obtenidos al analizar el recorrido del metro presentado en el videoclip definido por una falta de correlación con su realidad tanto previa como actual. La primera consideración remite a la estrategia del viaje planteado y es que propone un desplazamiento por el centro urbano en el que los diferentes iconos se erigen como estaciones: el *Quai de la Tournelle*, uno de los laterales del *Louvre*, el rosetón central de la fachada principal de *Notre-Dame*, la columna habitada por la escultura *El triunfo de Napoleón del Arc du Triomphe* y la parte trasera de la *Opéra Garnier* se convierten en las nuevas bocas de acceso[12].

Los planos revelan la estructura de las líneas aéreas al identificarse las formas metálicas que sustentan las vías y las vegetales que ornamentan estas entradas correspondiéndose, únicamente, el arco triunfal con una de las paradas que comparten actualmente sendos trazados.

Otro de los detalles que apunta a esta reinterpretación de la estructura urbana es el identificado en el [01:21] y que implica la valoración de dos consideraciones: la relación con el período en el que es compuesta la canción y su asociación con la *Réseau Express Régional* (RER), otra red de transporte que abastece a un gran número de viajeros entre la urbe parisina y sus alrededores.

En este momento del montaje y coincidiendo con la entonación de la primera frase del estribillo, la imagen muestra la cabecera del metro y en la que figura su destino: la *Mairie de Montreuil*, es decir, el ayuntamiento de una de las comunas de la que la capital dista en diez kilómetros hacia el este y cuya municipalidad se remonta a 1790. Su inclusión en la red metropolitana se produce en 1937, momento en el que la línea 9 efectúa su ampliación desde la *Porte de Montreuil*; por tanto, dos años antes de la popularización de la composición por Chevalier y tres después de que los viajes pudieran realizar de forma directa a la *banlieue*. Junto a la placa direccional, el segundo plano del montaje y primero de la cantante, en el [00:05], muestra el lateral del vagón y en el que se leen las supuestas paradas fundamentales de su recorrido: *Place Denfert* (ahora Denfert-Rochereau, 14ème), *Luxembourg* (6ème) y *Place Saint-Michel* (mismo distrito). Curiosamente y con la excepción de la última, estación que permite la realización de trasbordos entre las líneas de los dos medios de transporte comentados, todas son paradas de la línea B del cercanías (RER) la

[12] Junto a estos casos, otros momentos del montaje responden a este interés por evidenciar la condición aérea de la línea de metro: en el [01:03], se muestra, mediante un contrapicado, a un semáforo de estilo antiguo y a los pilares de piedra sobre los que se presenta la estructura metálica por la que discurren las vías; mientras que, en el [01:43], el plano es ocupado por unos tejados prototípicamente parisinos que son sobrevolados por este último elemento.

cual recorre el núcleo urbano de norte a sur extendiendo sus accesos a los municipios colindantes. Así y junto a la asociación que se establece entre estas tres referencias y otros atractivos turísticos parisinos[13], lo destacable es la imposibilidad de establecer cualquier relación con el municipio de la *banlieue*.

Según se ha establecido más arriba, Montreuil es accesible gracias a la línea 9 de la red de metro; los iconos y emblemas urbanos reconvertidos en estaciones responden, en términos de localización de las paradas derivadas, a la primera línea siendo su correspondencia estética y estructural con la segunda y la sexta, mientras que las tres referencias que figuran en el lateral del vagón se identifican con uno de los trayectos del RER B. Esta disparidad, a priori, niega cualquier interpretación conjunta de la considerada como trama principal de la pieza audiovisual que, por el contrario, al ser evaluada globalmente desvela la funcionalidad narrativa urbana del videoclip: *Paris sera toujours Paris*, con su negación textual de cualquier emblema metropolitano (exceptuando a los *Champs Elysées*), le permite a Zaz y a su equipo manifestar a la ciudad con la que se identifican. De esta manera, la interpretación de los diferentes resultados desde una perspectiva conjunta (aplicándose las teorías propuestas por Jacques Aumont y Michel Marie y Francesco Casetti y Federico Di Chio) permite defender la valoración de que la suerte de cortometraje musical de la cantante francesa realiza un ejercicio revisionista con cierto grado de homenaje ofreciendo una imagen que no dista de su realidad constituyente e identificativa. A su vez y como se había anticipado, la función promocional se expresa doblemente: el videoclip ya no solo publicita a la canción que ha implicado su realización, también lo hace con la metrópoli a la que muestra pudiéndose establecer, en cierta medida, que reside en el mismo una estrategia combinada en la que, junto a la posibilidad de conocer París partiendo de su zona central y recorriendo distancias no excesivamente alejadas, se subraya a su red de transportes como una de las mejores soluciones para acceder a las mismas exaltando la longevidad y el teórico buen funcionamiento de su red de metro.

3.2. La cotidianidad de lo autóctono como segunda identidad: *Sous le ciel de Paris*

Según se ha propuesto con anterioridad, el tercer videoclip publicado por Zaz se define por una identidad más conceptual distanciándose narrativamente de la propuesta anterior. La pieza audiovisual concebida para *Sous le ciel de Paris* plantea, desde su génesis, una diferenciación valorativa que encuentra a su igual en el propio disco: como se remarcaba en el texto antecesor, opuestamente a las canciones preexistentes, *Dans mon Paris*, el tema que la intérprete compone junto a Ilan Abou, Thierry Faure y Guillaume Juhel y *Paris, l'après-midi*, partitura para la que se concibe el texto, niegan cualquier referencia precisa de alguno de los iconos arquitectónicos de la urbe sucediendo prácticamente lo mismo con los planos que conforman este relato *musivisual*. Atendiendo a los resultados obtenidos, el principal remite a la ausencia de lo conocido regida por la convergencia espacial.

A pesar de que la valoración general de *Paris sera toujours Paris*, en términos urbanos, apunta a una completitud referencial, en realidad, los distritos 2, 3 y 6 (aunque, parcialmente) no se corresponden con ninguno de los patrones compositivos. Esta globalidad se opone a la precisión localizadora identificada en el videoclip de la canción concebida por Jean Drejac y Hubert

[13] La primera de ellas incluye en sus dimensiones a las catacumbas; la segunda, se ubica en los accesos al jardín de mismo nombre y en el que se encuentra el edificio del Senado; mientras que la última remite a un enclave próximo a *Notre-Dame* y que ejerce como punto de encuentro en el día a día de la metrópoli.

Giraud, a su vez, determinada en la línea temporal de su montaje. Residen en esta valoración dos apreciaciones sobre las que se concreta el comentario en este momento: el protagonismo otorgado al 18ème y la estructura de la pieza audiovisual. En el caso del primero, la comparativa exhaustiva entre los planos metropolitanos y la realidad de la ciudad ha permitido establecer su correspondencia con el distrito en el que Zaz inició su carrera musical (como se señalaba en el trabajo de 2015, fue en las calles de *Montmartre* donde empezó a alcanzar popularidad, *pseudo* imitación de lo que sucedió con Piaf). De esta manera, los detalles distinguidos en la composición de las imágenes[14] han contribuido a confirmar que la cámara se ha posicionado en un perímetro específico: el constituido por las calles *des Trois Frères, des Martyrs, Berthe, André Barsacq* y, posiblemente, *Gabrielle*, en las proximidades de la *Place des Abbesses* y a escasos metro de la basílica del *Sacré-Cœur* (igualmente mostrada en el [00:39], aunque, mediante los escalones de su entrada) tratándose algunas de estas *rues* de accesos directos a la parte alta de la colina (como sucede con las escaleras de la *rue Drevet* mostradas en el [01:12]). En este sentido, el silenciamiento identificativo parece responder a la propia relación que la cantante mantiene con este *arrondissement* y en la que su valoración como lienzo metropolitano en el que coexisten las identidades tradicional y turística promueve su muestra como un fragmento de la ciudad que no necesita de los emblemas que la habitan para significarse. De hecho, parece que el objetivo del montaje responde más a proporcionar una muestra musicalizada del arte urbano que invade sus paredes: junto a planos específicos como los ubicados en los minutos [01:12], [01:13] y [01:20], se presenta una serie de creaciones, tanto estáticas como animadas, evaluada como una manifestación de determinados iconos parisinos a la par que, y puntualmente, de la propia infancia de la artista[15]: un balancín con forma de caballo, un trompetista con sombrero que recuerda al músico que aparecía en el videoclip anterior, *Le Penseur*, la obra creada por Auguste Rodin (identificable en el [00:10]); bailarinas que parecen las retratadas por Jean Renoir en *French Cancan* (1954) o el prototípico *serveur* (camarero) ataviado con pajarita y que lleva en su bandeja un café y un *croissant* son algunas de estas formas las cuales se suceden en los planos manteniendo una continuidad sustentada durante los poco más de tres minutos que dura la obra *musivisual.* Diseños digitales que recuerdan a las recreaciones efectuadas para la integración de la red metropolitana en los referentes arquitectónicos del videoclip previo que no quedan determinados por el emplazamiento de la cámara. Sin embargo, ese posicionamiento observador que conlleva la introducción del espectador en la cotidianidad del 18ème, también se concede segundos expresivos localizadores que, asimismo, han facilitado la identificación del sector urbano mostrado y es que la referencialidad de las placas denominativas le ubican en las calles *Berthe* en el [01:09], en la de *La Fayette* pocos segundos después ([01:15]) y en la de *André Barsacq* en el [01:25]. Precisamente, la segunda de las *rues,* sitiada en el 10ème, introduce al segundo de los resultados obtenidos referidos: la estructura tripartita que propone el montaje y, por oposición, la presencia de otros espacios fácilmente reconocibles estando sendas conclusiones estrechamente relacionadas.

En el caso de la primera, a pesar de que, al confrontar las enunciaciones espaciales de ambos videoclips, el correspondiente a *Sous le ciel de Paris* se define por la negación fiel de cualquier referente emblemático, no todo su desarrollo queda regido por la dominancia expresiva del

[14] Por ejemplo, la inscripción *"Vins&Lique(urs)"* del [00:14] se encuentra en una de las tablas de madera que conforma los ventanales del bar *Le Progrès*, en el número 6 de la *rue des Trois Frères*; mientras que la placa en la que está escrito *"Restauration des Bois Dorès"* es uno de los anuncios colgantes del establecimiento *Gillery*, en la vecina *rue des Martyrs*.

[15] En tanto se piensa que esta canción y, por extensión, las que conforman *Paris*, además de responder a la iniciativa del homenaje, también hacen lo propio con el patrimonio musical francés.

distrito 18. Atendiendo a su composición, desde su inicio hasta el momento la *rue La Fayette* (con las excepciones de los segundos iniciales en los que se identifica en el fondo del plano del [00:05] a la *Tour Saint-Jacques,* habitante del 1er *arrondissement* y los que van del [00:19] al [00:21] en los que se muestra al *Pont de la Tournelle* y el *Quai d'Orléans*, conectores con el análisis anterior) la cámara parece deambular por sus inmediaciones sin sobrepasar sus límites configuradores. Así, no es hasta el [01:26] cuando las imágenes retratan a otros escenarios metropolitanos, en su mayoría, identificables: mientras que Zaz entona reiterativamente al concepto *ciel* (cielo), el relato visual adopta un planteamiento terrenal mostrando al *Pont Alexandre III* (8ème), *Pont de la Concorde* (7ème), la estación de metro *Stalingrad* (10ème), el puente que cruza las vías de la *Gare de l'Est* en la *rue de l'Aqueduc* (igualmente, en el 10), los puentes *Bir-Hakeim* (15ème) y de la *Rouelle* (16ème), atravesados por *L'Allée des Cygnes* y al *Pont de Bercy* (12ème).



Fig.3 — El arte urbano se extiende, actualmente, sobre todo el lienzo metropolitano como muestra esta imagen capturada en junio de 2016 en los alrededores del Centre Georges Pompidou (3ème).Fuente: Tovar.

Un recorrido sin justificación melódica en tanto ninguno de estos escenarios naturales queda referido en la letra de la composición de los años 50[16]. Sí merece destacarse que la suerte de condición aérea que define a la partitura, al describir la realidad que habita bajo el cielo parisino, orienta tanto la construcción de los planos como el ángulo adoptado por la cámara componiéndose imágenes en las que el término "altura" se erige como determinante: además de la dominancia de la colina de *Montmartre* y las capturas realizadas desde una de las líneas aéreas del metro (posiblemente, desde la 2, dado su trazado y distinguidas en el [00:47] y el [01:48]), los tejados parisinos se convierten en uno de los *leitmotivs* de las dos primeras partes del montaje. El tono grisáceo azulado de la pizarra con la que están construidos y las múltiples boquillas de las chimeneas de tonos anaranjados que los habitan identifican a la metrópoli tanto como sus fachadas de color crema. Una regularidad compositiva, incluso ya icono de la urbe parisina, que ha motivado su propuesta como Patrimonio Mundial de la UNESCO. De esta manera, Zaz y su equipo se hacen eco de esta realidad en tanto cualquier fotografía o grabación que se hace desde las zonas más elevadas de la ciudad cuentan con este referente estructural como componente inamovible. Y, de la misma forma, esta condición derivada del propio subtexto de la letra musical no encuentra mejor modo de evidenciarse en su tercera parte que recurriendo a la construcción metropolitana de mayor altura dados sus 324 metros: la *Tour Eiffel*. Anticipada por un plano en el que se recoge una serie de postales estando una de ellas ocupada por la construcción, la torre representativa tanto de la capital como del país francés se convierte en la absoluta protagonista del montaje desde su minuto [02:14] hasta el final, lo que implica que ocupa más del 30% de la duración del relato *musivisual*. Ahora bien, su presentación no sigue a los cánones que dictan su exposición frontal o en contrapicado para dotar-

[16] Únicamente, el último puente figura en el texto, si bien, no produciéndose equidad alguna en términos de posición: si en la partitura, Bercy se entona durante los primeros compases, su manifestación visual no se produce hasta el [02:04].

le de mayor relevancia, el planteamiento responde al principio del detalle y la desestructuración: las imágenes, en respuesta a una cierta vertiente creativa más conceptual, se centran en describir su color bronce, sus engranajes, sus formas paralelas y geométricas, el afinamiento de su diseño, el recorrido de sus ascensores o las vistas que se tienen desde una de sus plantas de la explanada en la que se ubica y del *Quai Branly* y el inicio del *Pont d'Iéna* (ambos en el 17ème), elementos estructurales urbanos ubicados a sus pies. Este ejercicio documental del icono podría incluso denominarse *Les coulisses de la Tour Eiffel* en tanto le desvela al espectador sus entrañas, las mismas que apenas advierte durante su visita al aprovechar, precisamente, las condiciones visuales que ofrece su altura para conocer el entramado urbano en el que se establece.



Fig. 4 — El interior de la Tour le es desvelado al espectador mientras escucha la canción popularizada de Piaf. Fuente: M.Tovar.

Por tanto y aunando lo expuesto en las últimas líneas, la estructura narrativa tripartita que se viene remarcando se establece por el condicionante espacial y urbano, puesto que, la primera parte explora las inmediaciones del 18ème; la segunda, bajo una noción más centralizadora, incluye en el montaje a referentes identificables aproximando al relato al de *Paris sera toujours Paris;* mientras que la última otorga todo su tiempo a la expresión parcializada de la *Tour Eiffel.* Una manifestación que, en cualquier caso, recupera el principio silenciador, anónimo del primer segmento al negar cualquier plano estereotípico sin poder ocultar la identidad de lo mostrado dada su relevancia multisignificativa. Alcanzado este punto y estableciendo un final comparativo, la principal pregunta que puede emerger al leer el análisis de *Sous le ciel de Paris* es la concerniente a la presencia de la intérprete. Al inicio de este trabajo, se establecían las tipologías de los videoclips examinados aludiéndose a la diversidad manifestante de la cantante; así, las propuestas se definen por ser progresivamente reduccionistas: si en *Champs Elysées*, Zaz aparece prácticamente de forma continuada durante todo el montaje; en el caso de *Paris sera toujours Paris*, la suma de los planos que protagoniza es muy inferior al compartir la dominancia con el recorrido del metro; por su parte, en este último montaje se contabilizan ocho enunciaciones (las cuales computan por 20 segundos) que, además, responden a los diseños creados por ordenador sin aparecer, por tanto, la artista propiamente en los escenarios urbanos retratados.

4. CONCLUSIONES. UNA ICONICIDAD REVISADA: CUANDO LA URBE NO PUEDE NEGAR SU DOBLE PERSONALIDAD

Paris sera toujours Paris. El título de la primera canción del tercer trabajo discográfico de Zaz enuncia el resultado principal y aglutinador de este artículo. Con la independencia del videoclip de *Champs Elysées* que remite a un período temporal y a un componente urbano y artístico-musical específico (ese cabaré que, asimismo, es recordado en el montaje musicalizado por *Sous le ciel de Paris* gracias al famoso *chat noir* diseñado por Théophile Steinlen reconocido en el [01:06] y en el [01:09]), las otras dos propuestas visuales niegan, mediante su análisis, cualquier distanciamiento de las estrategias principalmente identificadas en las

manifestaciones que ofrecen de la urbe los artistas nacionales: se persigue la ausencia de lo icónico, de lo emblemático, de lo directa y potencialmente identificable, pero, la unión de la metrópoli con este modelo de referencialidad impide cualquier silenciamiento total. En el caso de los dos videoclips urbanos, no puede aplicarse esta consideración de forma equitativa, puesto que, ya se ha determinado cómo sus planteamientos visuales siguen patrones compositivos diferenciados. Sin embargo, no puede olvidarse que sendas obras audiovisuales se encuadran en una única concepción artística y responden a la misma función promocional. Con esto, lo que se quiere decir es que, gracias a la progresión con la que se fueron publicando los videoclips y a la propia genética del sitio web que los contiene (con esa propuesta asociativa y continuadora que promueve el visionado de los relatos *musivisuales* de forma secuencial), el oyente-espectador accede de modo *quasi* simultáneo a los tres discursos conformando una interpretación unificada y complementaria de la urbe que le es mostrada. Por ende, el París de la canción popularizada por Chevalier se aúna con el de la del repertorio de Piaf estableciendo una conjunción constituyente que conlleva que la ciudad francesa sea comprendida en términos totalitarios. De esta manera, el principio alterno que se ha identificado entre los dos últimos videoclips favorece la condición estructural y significativa total de la metrópoli: la centralidad urbana apreciada en *Paris sera toujours Paris* es ampliada mediante el posicionamiento de la cámara en varios de los barrios y *arrondissements* de la parte exterior, como sucede con el 18ème, en *Sous le ciel de Paris*; el icono por excelencia de la capital, la *Tour Eiffel*, recibe todo el protagonismo negado precedentemente en el último relato siendo los otros emblemas prototípicos los que acompañan al desarrollo musical positivista de los años 30; en ambos casos, la conectividad de la metrópoli hace acto de presencia mediante la red de metro que no solo permite al acceso a los referentes turísticos clave, también supera las condiciones estructuralmente terrenales trasladando a habitantes y visitantes a las zonas más elevadas como son sus conocidas *buttes*; y la propia ambigüedad de la identidad de la urbe logra evidenciarse a través de dos videoclips regidos por la igualdad manifestante: París es esa ciudad consabida que retrata el videoclip de *Paris sera toujours Paris*, pero, también lo es la desconocida y normalizada que muestra el estructurado en base a *Sous le ciel de Paris*. La cantante traduce en imágenes el planteamiento comentado de la configuración de su disco equiparando las valoraciones e interpretaciones del lienzo metropolitano del que forma parte. Partiendo del hecho de que los títulos de las obras audiovisuales ya facilitan la ubicación geográfica de los escenarios grabados, la artista aboga por una inmersión del oyente-espectador a múltiples niveles desde la muestra de un medio de transporte perteneciente a otra época como mediante obras de arte urbano que se descubren en cualquier perímetro de su trazado. Participa de un principio repetitivo y estereotípico que reduce con el silenciador que aplica en su último discurso *musivisual* publicitario recordándole a todo aquel que activa su reproducción que París es tanto la urbe que describe su voz como la que expresan sus imágenes; es el resultado de una combinación de épocas, alteraciones, inclusiones, desapariciones y realidades que, únicamente, en su sucesión manifestante puede ser comprendida en su generalidad porque París no es solo la suma de sus atractivos turísticos[17], también lo es su cotidianidad, la vida en esos espacios metropolitanos que, por ausencias referenciales, parecen no pertene-

[17] Relacionado con esto, se considera oportuno referir las estrategias municipales que, actualmente, están comenzando a regirse por esta promoción de lo icónico a la par que por la presentación de aquellos espacios más locales y, por ende, menos habituales. Como ejemplo, se puede referir la página web de la oficina de Turismo y Congresos (parisinfo.com) y en la que coexisten estas dualidades: así, la entrada titulada *Que visiter à Paris?* Aglutina a los referentes emblemáticos, pero, también a otras propuestas como el *Musée Zadkine* o las rutas basadas en corrientes urbanas. Una diversificación también presente en la denominada *Balades à Paris* y en la que los paseos por zonas, *quartiers* y *arrondissements* preconocidos como el de *Saint-Germain-des-Prés* o *Bastille* se enuncian junto a otros más populares como los de *Belleville*, *Passy* o *Bercy*.

cer a la misma ciudad. En definitiva, los videclips de *Paris sera toujours Paris*, *Champs Elysées* y *Sous le ciel de Paris*, reinterpretados en su concepción melódica por Zaz, proponen una libertad interpretativa de la metrópoli francesa. La práctica inexistencia de una correspondencia entre el texto melódico y las imágenes favorece la presentación de una urbe condicionada por su propia personalidad: París es mostrada en su momento presente y también en uno pasado recreado que apunta a su continuidad estructural manteniéndose todos esos referentes que, con su propio historicismo, han fomentado el establecimiento de su identidad. La *ville lumière* mantiene el esplendor que defendía Chevalier, la condición romántica que entonaba Piaf y la vitalidad que caracterizaba a los *Champs Elysées* al mismo tiempo que asiste al desarrollo de nuevas corrientes artísticas plásticas, herederas de todas las precedentes que, en su mayoría, habitaron la *butte Montmartre*; mantiene su trazado metropolitano conectando a todos y cada uno de los distritos anexionados en 1860 y a aquellos municipios que conforman la *banlieue* a la vez que conserva la *folie de vivre* que, a día de hoy, siguen sustentando los cabarés como el icónico *Moulin Rouge*. Lo previo y lo actual se presentan de la mano en un lienzo urbano que resiste al paso del tiempo haciendo de su Historia su forma de vida, convirtiendo a aquello que fue dominante décadas atrás en componentes constituyentes referenciales a los que se sumarán los contemporáneos en un juego dialógico orientado por el principio de la dualidad. Y es que París siempre será París mientras mantenga esta doble personalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques y Michel, Marie (2012). *L'analyse des films*. París: Armand Colin.

Association pour le Mussée des Transports Urbains, Interurbains et Ruraux (n.d.). *Le métropolitain de Paris*. Disponible en *http://www.amtuir.org/04_index_htu_metro.htm (Última consulta: 08 de octubre de 2017).*

Badolato, Riccardo (2011). *Il videoclip dalla I alla D. Dall'Idea alla Distribuzione.* Estados Unidos: Lulu.com.

Casseti, Francesco y Di Chio, Federico (2007). *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós Comunicación.

Cathédrale Notre-dame de Paris (n.d.). *Histoire.* Disponible en *http://www.notredamedeparis.fr/la-cathedrale/histoire/ (Última consulta: 06 de octubre de 2017).*

Centre de Monuments Nationaux (n.d.). *L'arc de triomphe*. Disponible en *http://www.paris-arc-de-triomphe.fr/ (Última consulta: 06 de octubre de 2017).*

Google (n.d.). [Mapa de París, Francia en Google Maps]. Disponible en *https://goo.gl/maps/wq7M8HgSpRs (Última consulta: 06 de noviembre de 2017).*

Louvre (n.d.). *Histoire du Louvre. Du château au musée.* Disponible en *http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre. (Última consulta: 06 de octubre de 2017).*

Office du Tourisme et des Congrès de Paris (n.d.). *Balades à Paris. Disponible en https://www.parisinfo.com/visiter-a-paris (Última consulta: 06 de noviembre de 2017)*

___ (2017). *Enquête de fréquentation culturelle.* Disponible en *https://presse.parisinfo.com/etudes-et-chiffres/dossiers-paris/Enquête-de-fréquentation-culturelle (Última consulta: 13 de octubre de 2017).*

___ (n.d.). *Que visiter à Paris ? Disponible en https://www.parisinfo.com/visiter-a-paris (Última consulta: 06 de noviembre de 2017)*

Opéra National de Paris (n.d.). *Histoire*. Disponible en *https://www.operadeparis.fr/lopera-de-paris/histoire (Última consulta: 16 de octubre de 2017).*

Patrimoine Environnement Lur-Fnassem (10 de febrero de 2015). *Les toits de Paris au patrimoine mondial ?* Disponible en *http://www.patrimoine-environnement.fr/les-toits-de-paris-au-patrimoine-mondial/ (Última consulta: 05 de noviembre de 2017).*

Peverini, Paolo (2004). *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve.* Roma: Meltemi Editore.

Pisana, Mathias (2016). "Zaz et David Guetta, artistes français les plus vendus à l'étranger en 2015" en *Le Figaro.* Disponible en *http://www.lefigaro.fr/musique/2016/02/02/03006-20160202ARTFIG00188-zaz-et-david-guetta-artistes-francais-les-plus-vendus-a-l-etranger-en-2015.php (Última consulta: 15 de octubre de 2017).*

Ratp (2017). *#RATPSTORIES : ligne 6 le métro aérien* [Vídeo online]. Disponible en *https://youtu.be/*

RVdxJLVHt-w (Última consulta: 06 de noviembre de 2017).

Román, Alejandro (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica.* Madrid: Visor Libros.

Sedaño, Ana María (2007). "Narración y descripción en el videoclip audiovisual" en *Razón y palabra*. Nº 56, abril-mayo 2007. Disponible en: *http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html (Última consulta: 15 de octubre de 2017).*

Thêâtre montansier (n.d.). *Thêâtre Montansier*. Disponible en *http://www.theatremontansier.com/theatre-montansier (Última consulta: 16 de octubre de 2017).*

Tovar-vicente, Mónica (2016). "'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" en *Actas VI Jornadas (III Encuentros internacionales) 'Arte y ciudad'*. Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, pp. 483-492.

Zaz (2015). Paris [CD] (Edición española). París: Warner Music France.

ZazOfficial (2015). ZAZ – *'Sous le ciel de paris' [Official video].* [Vídeo online]. Disponible en *https://youtu.be/ydtryV65UGk (Última consulta: 06 de noviembre de 2017).*

___ (2014). *Champs Elysees – ZAZ [Official video]*. [Vídeo online]. Disponible en *https://youtu.be/ObeDLFcceJ0 (Última consulta: 06 de noviembre de 2017).*

___ (2014). ZAZ – *'Paris sera toujours Paris' [Official video]*. [Vídeo online]. Disponible en *https://youtu.be/tmil98EG1Fo. (Última consulta: 06 de noviembre de 2017).*

LA PLASMACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID EN LA II REPÚBLICA, LA GUERRA CIVIL Y LA PRIMERA POSGUERRA COMO HERRAMIENTA IDEOLÓGICA

Ricardo Jimeno Aranda
Universidad Complutense de Madrid

1. EL CINE Y LA CIUDAD UNIVERSITARIA: ENTRE EL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN

La celebración en 2017 del noventa aniversario de la creación de la Ciudad Universitaria de Madrid, un ambicioso proyecto arquitectónico y educativo que quedó truncado por la guerra, y la celebración de múltiples eventos conmemorativos en base a dicha efeméride, hace oportuna la revisión de la interesante relación entre el cine y este particular espacio urbano. Esta relación supera ampliamente la simple presencia como escenario real o ficticio para erigirse en un símbolo ideológico e histórico de los diferentes periodos transcurridos en la España del siglo XX. Este artículo deriva así mismo en buena parte de las reflexiones producidas a partir del ciclo sobre el cine y la Ciudad Universitaria, programado en mayo en la Filmoteca Española[1], y tiene como base los trabajos previos desarrollados en torno a esta misma temática por el profesor Eduardo Rodríguez Merchán, fallecido en julio de este mismo año[2].

El interés que puede suscitar la plasmación a lo largo del tiempo de la Ciudad Universitaria en el cine viene dado esencialmente por la relevancia que este espacio urbano, integrado en Madrid y al mismo tiempo autónomo, ha tenido en la Historia contemporánea española. La Ciudad Universitaria proyectada en la década de los veinte, a instancias del rey Alfonso XIII y como fruto del espíritu ilustrado asociado a la Edad de Plata española, se convirtió a comienzo de los años treinta en uno de los símbolos principales del impulso progresista de la Segunda República. Durante la Guerra Civil española, fue escenario directo de los combates, al alojar un frente permanente durante más de dos años, línea última de la defensa de Madrid para la República, y símbolo del avance para el ejército franquista. Esta circunstancia motivó precisamente, que tras la victoria franquista, la urbe universitaria —que había quedado prácticamente en ruinas— se convirtiese a su vez, a partir de su reconstrucción, en la representación de los valores principales del régimen. En las décadas posteriores, a partir de los años cincuenta y sesenta, es escenario también de la contestación a la dictadura, a partir de las protestas y huelgas estudiantiles o de la incidencia de la infiltración del Partido Comunista clandestino en el ámbito universitario.

Dada la colección de hitos históricos que se han visto reflejados en el propio proyecto de la Ciudad Universitaria, sus edificios, muros y hasta sus ruinas, el registro cinematográfico del espacio tiene una incidencia que trasciende la mera anécdota para erigirse en documento histórico audiovisual o incluso en símbolo ideológico de determinados discursos, muchas veces contrapuestos. La plas-

[1] Ciclo coordinado por el autor de este artículo, y organizado por Filmoteca Española a instancias del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por María Nagore.

[2] El estudio general sobre la presencia de la Ciudad Universitaria en el cine español constituyó el objeto de una conferencia pronunciada por el profesor Rodríguez Merchán en la IV edición de las Jornadas Arte y Ciudad, celebradas en la Universidad Complutense el 2 de abril de 2014. A su memoria va dedicado este artículo.

mación de la Ciudad Universitaria en el cine comienza en la fecha del propio inicio de las obras, con las imágenes —apenas seis minutos— del rey Alfonso XIII visitando las construcciones y observando la maqueta de la Ciudad Universitaria, en un film de compleja datación (entre 1928 y 1931) de título atribuido por Filmoteca Española: *Alfonso XIII visita las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid.*

El interés de analizar en concreto cómo se utiliza la imagen de la Ciudad Universitaria en el cine desde la República hasta la primera etapa de la posguerra, aproximadamente hasta 1950, viene suscitado por la fuerza casi mítica que este espacio urbanístico adquiere como herramienta ideológica al servicio de planteamientos contrarios. En este sentido, la Ciudad Universitaria que en muchas ocasiones durante este periodo es un espacio involuntario para el cine —como ocurre con los documentales o noticieros filmados durante la Guerra Civil—, se convierte por esa misma condición en un escenario para la ficción cargado de simbología poco tiempo después —como sucede en *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (Edgar Neville, 1939)—. En este sentido, cabe distinguir también entre la simple plasmación de fragmentos de realidad recogidos por la cámara (la propia inauguración de Alfonso XIII), la construcción de un discurso ideológico dentro del campo documental (en ocasiones por cineastas de notable importancia como Joris Ivens), o la elaboración más compleja de una combinación entre ficción y realidad que llega a reconstruir determinados espacios con esa idea simbólica del campus universitario / campo de batalla mezclando imágenes reales e imágenes de ficción.

2. LA CIUDAD UNIVERSITARIA EN EL CINE DE LA SEGUNDA REPÚBLICA

Con la instauración de la República el proyecto de construcción de la Ciudad Universitaria continuó en la misma dirección del proyecto contemplado en la etapa anterior. La República promulgó una ley destinada al proyecto —Ley de la Ciudad Universitaria de 22 de octubre de 1931— que en lo sustancial no modificaba ningún planteamiento del periodo anterior (Chías Navarro, 1986: 131). Se mantuvo la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria como organismo rector, y a Modesto López Otero como director de las obras, que continuaron teniendo como singular fuente de financiación, más allá de la inversión pública del Estado, la suscripción pública, y en concreto la recaudación de la Lotería de la Ciudad Universitaria de mayo, que venía celebrándose desde 1929.

Es precisamente esta última circunstancia la que motiva la realización de la única obra cinematográfica documental (realmente sería más propio hablar de una obra de propaganda) dedicada en este periodo republicano a la Ciudad Universitaria. Se trata del film *Todos a una (Por España y por la cultura)* (Julio Bravo, Ezequiel de Selgas, 1932-33) pieza producida precisamente por la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria para promocionar la Lotería de la Ciudad Universitaria del 11 de mayo de 1934. Uno de sus realizadores Julio Bravo Sanfeliu (1894-1986) era un dermatólogo de amplia formación internacional especializado tempranamente en la realización de documentales médicos[3] para fomentar los usos sanitarios e higiénicos, siendo el jefe médico de la Sección de Higiene Social y Propaganda de la Dirección General de Sanidad, y además de médico y cineasta, también se dedicó a la literatura (Perdiguero, Ballester y Castejón, 2007: 309-315). Ezequiel de Selgas (1895-1958), el otro realizador, investigador e industrial, hijo de un conocido mecenas y escritor, Fortunato de Selgas, únicamente llevó a cabo este film, si bien con especial atención a la parte técnica y en concreto sonora del proyecto, dado su interés por este aspecto, que se expresa

[3] Entre sus obras para el cine se cuentan La terrible lección (1929), que llama la atención sobre las enfermedades venéreas; Vidas nuevas (1936-1940), sobre salud infantil; o el documental El tren (1941), promoción del transporte ferroviario.

en la implantación de una patente: el sistema de sonido cinematográfico Laffon-Selgas[4], que dentro de las prácticamente inexistentes referencias al film en el periodo, pareció ser uno de los elementos que más llamó la atención en la época, como recoge esta breve reseña del diario ABC del 11 de abril de 1935, con motivo de la proyección del film —denominado por el periódico *La Ciudad Universitaria*— en la Embajada española en París, en presencia del ministro de Educación galo:

> Atisbo feliz del panorama actual de las obras en aquella fecha iniciadas es la cinta La Ciudad Universitaria, proyectada esta noche en los salones de la Embajada. Se trata de un documental enriquecido por un procedimiento de registro hablado y sonoro, descubierto y patentado por dos técnicos españoles, cuya voluntad y cuyo talento, reservan a la cinematografía nacional posibilidades insospechadas: el doctor en Ciencias Ezequiel de Selgas y el ingeniero de caminos Alberto Laffon. El sistema del que son autores revelaba esta noche sobre otros de renombre mundial, ventajas indiscutibles. Se trata, sin duda (...) de un estilo de sonorización condigno de los mejores de Norteamérica y Alemania y superior al de otras naciones más adelantadas, industrialmente hablando, que España. La música fluye a través de este nuevo sistema, clara y distinta, con toda su pluralidad de notas y su variedad de voces, aun las más tenues y aflautadas (ABC, 11 de abril de 1935: 33).

La película, de unos quince minutos de duración (de los que se conservan diez), se articula como un film de épica social, que remite por ejemplo a las producciones del departamento de Estado norteamericano, destinadas a complementar las políticas del New Deal durante la Gran Depresión, dirigidas por ejemplo por Pare Lorentz. De hecho, la introducción deja de lado expresamente las referencias a la Ciudad Universitaria y se centra en el problema del paro y en la reactivación económica del país. El proyecto de obras públicas de la Ciudad Universitaria (y su financiación) se presentan así como la solución a ese problema social, por lo que se pide la colaboración de la población. Los ejemplos de solidaridad que muestra el film tienen una ironía maliciosa (dos niños rompen su hucha y una anciana rasga su colchón para sacar dinero escondido) pero en ambos casos aparecen elementos notables de vanguardia cinematográfica, poniendo siempre en relación directa asociaciones visuales curiosas, en la línea de los efectos de Dziga Vertov: si el juguete similar a un mecano del niño remite al andamiaje de los grandes edificios de la urbe universitaria, las monedas de la anciana comienzan a girar sobre una mesa (en una especie de baile coreográfico), dando paso una de ellas por superposición a la rueda de un engranaje de la construcción. La idea de las monedas, su relación con la depresión y el despegue económico, remite a otros films del periodo en Estados Unidos, muy influidos por el contexto social, y con efectos y juegos similares como las coreografías de monedas andantes de *Vampiresas 1933* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy y Busby Berkeley, 1933) o el coro animado sucedáneo de aquel film en base al número musical descrito *We're in the Money* (Rudolf Ising, 1933), ambos coetáneos al film que aquí nos ocupa. Las referencias ponen en valor la sintonía entre el discurso pretendido por los artífices del film, en el contexto republicano, y el espíritu keynesiano del New Deal americano: un optimismo social basado en la solidaridad y las grandes obras públicas para hacer frente al paro y para transformar socialmente el país. Incluso visualmente, las escenas de los obreros cavando una zanja con el edificio de la Facultad de Medicina al fondo —un plano que hacen pensar en las trincheras que se establecerán poco después en el mismo lugar—, o las apisonadora aplastando la grava en las avenidas, riman con esa idea de la épica social, presente en el cine documental y en la fotografía americana del periodo. La idea en definitiva viene refrendada por el subtítulo del film "Por España y por la cultura", es decir el planteamiento va dirigido a la transformación del país, a su modernización, tanto en un plano social y económico, como en el cultural y educativo.

[4] Este sistema patentado por Selgas y Alberto Laffón fue presentado por ambos en un artículo "Un nuevo sistema para la impresión fotoeléctrica del sonido", publicado por la Revista de Obras Públicas en 1932.

De hecho, junto con ese planteamiento social, aparece también siempre subrayado por el tono y por la entonación del narrador (precursor absoluto del NO-DO, pese a las evidentes diferencias en el contenido), una cierta idea patriótica y nacional, que anticipa precisamente el modelo enfervorecido y mesiánico de los noticieros y documentales franquistas —se habla aquí de la "raza española" en relación con el ímpetu de los obreros albañiles—, e incluso un cierto tono *naif* y retórico muy propio del estilo de las narraciones aludidas. Es por ejemplo el caso de la descripción de la Casa de Velázquez (palacete destruido durante la guerra) al que se alude como "un trozo de Francia en pleno campo madrileño". En contraposición, esa misma leyenda juega con una ironía costumbrista impensable en las obras franquistas de posguerra —al describir la construcción del viaducto del campus se dice expresamente que se espera que "no anime a los suicidas"—, particularmente cuando contrapone los ambientes antiguos y modernos, en otra idea propia del montaje de atracciones. El film muestra a un grupo de estudiantes jugando a las cartas en "locales cerrados y llenos de humo" y los contrapone a las luminosas habitaciones de la residencia de estudiantes Fundación del Amo; equiparando así mismo las calles concurridas del Madrid popular, y las aulas estrechas y viejas en las que se situaba la Universidad de Madrid, con las espaciosas avenidas de la Ciudad Universitaria, y las aulas nuevas de la Facultad de Filosofía y Letras. El discurso se dirige constantemente hacia la glosa de una modernidad casi utópica —el sueño de la cultura y la inteligencia, sumado al progreso social y al esfuerzo colectivo—, frente a la imagen de la España atrasada y decimonónica.

Además, la cinta incluye en su parte final —la conclusión de la película está perdida en la copia conservada por Filmoteca Española[5]— un particular recorrido a partir del dibujo de un mapa de España con sus regiones en que se da cuenta de la procedencia diversa de los materiales utilizados para la construcción de la Ciudad Universitaria: siderurgia del País Vasco, mármol de Valencia y Alicante, ladrillo de Andalucía, etc., e incluso mano de obra de las provincias cercanas, en una nueva referencia al objetivo de la eliminación del paro como finalidad clara del proyecto de obra pública. Esta idea redunda en el planteamiento colectivo y de solidaridad, en este caso geográfica —la Ciudad Universitaria es un proyecto común del país, nacional—, que hace expresos todos los valores del progresismo y también del optimismo republicano del periodo.

3. LA GUERRA CIVIL: LA CIUDAD UNIVERSITARIA COMO CAMPO DE BATALLA CINEMATOGRÁFICO

Como se avanzaba en la introducción, el hecho de que la Ciudad Universitaria fuese uno de los escenarios más importantes de la Guerra Civil (1936-1939) implicó que su presencia fuese notable en bastantes documentos y noticieros cinematográficos sobre el conflicto, tanto españoles como extranjeros, y por parte de ambos bandos. En este sentido, la especial simbología heredada de los objetivos del proyecto y del impulso republicano a la construcción, derivaron en una utilización ideológica a veces casi mística (que llegaría a su paroxismo en los primeros años de la posguerra) de la urbe universitaria, convertida en un espacio ruinoso casi fantástico por culpa de los incesantes bombardeos de las posiciones republicanas defensivas, y las tropas del bando franquista atrincheradas en los edificios y en sus inmediaciones y rodeadas, separadas de sus líneas salvo por la conocida como "pasarela de la muerte". La batalla de la Ciudad Universitaria duró desde el 15 de noviembre de 1936 hasta el 28 de marzo de 1939, tres días antes de finalizar la guerra:

[5] El film forma parte de la exposición organizada por la Universidad Complutense, Museos para el Conocimiento, que reúne algunas piezas del patrimonio de la Universidad.

> El "frente de Madrid" y la "batalla de Madrid" tuvieron en ese lugar su punto clave. En él, las posibilidades tácticas quedaron supeditadas a las exigencias psicológicas de la guerra civil. Sólo en razón de estas exigencias psicológicas se explica la tenacidad en sostener la línea de fuego de la Ciudad Universitaria (Palacio Atard, 1998: 209).

Dentro del bando republicano, y filmada con capital estadounidense por un grupo de cineastas e intelectuales integrados en las Brigadas Internacionales, destaca *Tierra de España* (The Spanish Earth, Joris Ivens, 1937). La obra realizada por el célebre documentalista holandés Ivens, y con la narración escrita por Ernest Hemingway[6], se centra en varios aspectos de la contienda, además de contar con la colaboración de otros intelectuales como Lillian Hellman, John Dos Passos, Archibald MacLeish o el español Prudencio de Pereda. El proyecto, que va mucho más allá del simple noticiero propagandístico, fue producido por el grupo Film Contemporary Historians con la intención de hacer visible el conflicto desde el punto de vista del gobierno republicano para lograr la participación activa estadounidense, llegando a proyectarse la obra en una sesión privada ante el presidente Roosevelt. Esta visión foránea explica la combinación de elementos poéticos que dan una visión de España basada respetuosamente en el tópico (los campesinos pobres tomando épicamente las armas, por ejemplo). En su primera parte, el documental narra con un enfoque de épica social —muy próximo también al documentalismo americano del New Deal— la actividad resistente de los habitantes de un pueblo próximo a Madrid, que tratan de enviar víveres a la capital y de construir un sistema de irrigación. Ivens, que filma la tensa retaguardia, se muestra aquí líricamente expresionista: perfiles de campesinos recortados sobre los cielos, mujeres barriendo en línea las calles del pueblo y utiliza elementos básicos como metáfora de esa resistencia activa (el arado y el pan, marcado este con las siglas de la UGT). La obra prepara en este punto la épica del relato del pueblo en lucha. En su segunda parte, se da cuenta ya de la situación de asedio de Madrid, y en concreto se filman en directo algunas escaramuzas en la Ciudad Universitaria que pueden datarse (en base a una carta escrita por un miliciano delante de la cámara) en abril y mayo de 1937, cuando el sitio de la Universitaria llevaba estable casi seis meses:

> Desde el Hotel Florida hay solo ocho minutos caminando hasta la zona oeste de la Casa de Campo, donde Ivens, Fernhout [director de fotografía y uno de los operadores] y Hemingway rodaron el 9 de abril desde dentro de un edificio abandonado en la zona de combate, que consistía en un amplio número de edificios universitarios que estaban hechos pedazos. Hemingway lo cuenta en su diario de rodaje: 'Justo cuando estábamos celebrando el espléndido punto de observación sin peligro, una bala reboto contra la esquina de una pared ladrillo al lado de la cabeza de Ivens. Pensando que era una bala perdida, nos movimos un poco, pero mientras me ajustaba las gafas, otra bala silbó junto a mi cabeza. Cambiamos de posición hasta otro punto con peor observación, y nos dispararon al menos dos veces más (...)'. (Schoots, 1995: 124).

El estilo cambia en este punto de la filmación, desde luego modificado por las circunstancias como puede verse a partir de la cita (lógicamente en medio de los tiroteos no hay tiempo para composiciones elaboradas) pero también en el aspecto de la narración de Hemingway. Frente a lo que será común en el discurso del otro bando, no se introducen metáforas a partir del espacio destinado a la educación. Prima un realismo directo y duro que muestra abiertamente los disparos de edificio a edificio, cristales rotos y ruido incesante de metralla. La plasmación de la Ciudad Universitaria en este sentido es completamente neutral y resulta ser solo un escenario casual de la batalla. No obstante, pese a la filmación transparente —con la licencia del episodio de la carta dirigida por un miliciano a sus padres, habitantes del pueblo del ini-

[6] Existen dos versiones con diferentes narradores. En una es el propio Hemingway quien efectúa la narración, y en otra es Orson Welles.

cio—, la poética aparece con la trasposición de la música real que mana de los altavoces gigantes situados en el frente con las imágenes de los soldados esperando, a veces aburridos o con la mirada perdida, en sus posiciones. Tan pronto suena una copla popular, como el himno republicano de Riego, discursos de algunos líderes, o testimonios de un soldado que teóricamente ha cambiado de bando. Esta idea será retomada por Edgar Neville precisamente en *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (1939). El documental prosigue mostrando los bombardeos en la capital, una asamblea del ejército popular republicano, los discursos de algunos líderes políticos (Enrique Líster, La Pasionaria) y del presidente de la República, Manuel Azaña. El final es un canto a la resistencia popular que combina en paralelo los intentos exitosos del ejército por controlar un puente sobre el río Jarama, y la construcción de un canal por parte de la población rural, cuyo agua termina fluyendo en unas de las últimas escenas del film, en una idea metafórica y estilística idéntica al desenlace de una de las cumbres coetáneas del cine social norteamericano: *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, King Vidor, 1934).

La fotógrafa y enfermera inglesa de origen sudafricano Vera Elkan (1908-2008), célebre precisamente por sus fotografías de la Guerra Civil, también filmó un corto documental *International Brigade* (1937), conocido también como *The International Brigade in Spain*[7], producido por la compañía Progressive Film Institute, que desarrolló su labor en el campo documental entre 1936 y 1941, con especial atención a la Guerra Civil española. El documental de Elkan muestra, entre otras, algunas imágenes de la resistencia en La Ciudad Universitaria, haciendo hincapié en la participación de las Brigadas Internacionales.

No obstante, la presencia de la Ciudad Universitaria como escenario bélico aparece esencialmente en noticieros de propaganda como en la serie *España al día*, en su edición de 1937, *Bombardeo de la Ciudad Universitaria* —que reutiliza imágenes del documental de Ivens— o en los noticieros producidos por la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), sindicato anarquista, Madrid, tumba del fascio, en particular en Madrid, *tumba del fascio nº 9*. Este episodio en concreto se centra en el sitio de Madrid, alternando las imágenes de combate de la Ciudad Universitaria, con las de la población en la capital, empleando un enardecido e inflamatorio tono en la narración, que contrasta con la alocución comprometida pero lírica de Tierra de España. Un modelo claro de la diferencia entre la perspectiva externa, pese a su compromiso ideológico, con la necesidad política interna por parte en este caso del sindicato anarquista de llamar a la acción.

En el bando franquista, la obra más llamativa centrada en la batalla de la Ciudad Universitaria es precisamente *La Ciudad Universitaria* (Edgar Neville, 1938). Neville, cuya carrera como cineasta había comenzado al principio de la década, rodó esta pieza junto con *Vivan los hombres libres* (1939) como contribución a la causa franquista:

> El director estuvo al frente de un equipo cinematográfico de vanguardia desde junio de 1938 hasta el final de la guerra. Encargado de rodar las maniobras militares de mayor importancia, acompañó al ejército en la Batalla del Ebro, las ofensivas de Cataluña, Andalucía y Madrid (Monguilot, 2015: 155).

La obra es un cortometraje de propaganda producido por el Departamento Nacional de Cinematografía que se adelanta a la intención de Neville por filmar la posterior *Frente de Madrid*. Manuel Augusto García Viñolas, director del departamento de propaganda cinematográfica franquista le encarga al autor madrileño el film, en el que se da cuenta del sitio de la Ciudad Universitaria (como

[7] Tomando en este caso como fuente el British Film Institute (BFI), que además data la pieza en 1938.

en Tierra de España), pero desde las aisladas posiciones del ejército de Franco. El tono de exaltación patriótica, antimarxista y enfervorecido anuncia el discurso general que se verá en los primeros noticieros de la posguerra, e incluso introduce alguna soflama verdaderamente peculiar, ligada a los macabros valores de sacrificio y muerte planteados por altos mandos como Millán Astray. Véase, por ejemplo, el texto inicial que conjuga con una negra exaltación casi irónica el espíritu del lugar con la hazaña bélica: "Estudiantes, obreros y campesinos vinieron a esta Ciudad Universitaria a doctorarse en la muerte". Más allá del contenido discursivo e ideológico, el film es un documento primario para mostrar las huellas de la batalla en las ruinas de facultades y edificios y las vivencias del ejército en pleno conflicto, o los planos finales de la línea del cielo madrileña; un Madrid todavía republicano, filmado desde las posiciones franquistas. El planteamiento discursivo y visual es el más rico de los noticieros del bando nacional. Neville se detiene en las formas rotas de los edificios, en la sorprendente disposición de las ruinas, o de la estatua ecuestre de la Plaza de Medicina doblada por una de las bombas, mientras el narrador asemeja dichos planos con la de "cuerpos humanos retorcidos". Se da aquí de forma expresa esa trasposición entre el espacio arquitectónico derruido y la propia destrucción humana y social provocada por la guerra.

Además del film de Neville, otros noticieros franquistas del periodo introducen imágenes, muchas veces recuperadas precisamente de este título, que remiten a los frentes de la Ciudad Universitaria. Es el caso de las siguientes piezas, producidas también por el Departamento Nacional de Cinematografía: *Noticiario Español nº 1* (Manuel Augusto García Viñolas, 1938), cuya primera noticia se refiere al frente de Madrid y al avance en la Ciudad Universitaria durante los meses de mayo y junio de 1938; *La liberación de Madrid* (1939), edición extraordinaria del Noticiero Español que narra de modo eufórico, tanto en la exaltación de la victoria como en la denostación del Madrid republicano —"una corte de los milagros llena de suciedad y abyección", se llega a decir—, la toma de Madrid por parte de las tropas franquistas —un documento histórico audiovisual de absoluta trascendencia, por otro lado— y que en concreto muestra a los soldados del bando "nacional" atravesando la Ciudad Universitaria, así como la entrega del comandante republicano al mando del frente de la Universitaria, con las ruinas de las facultades al fondo. También el *Noticiario Español nº 23* (Manuel Augusto García Viñolas, 1939), producido una vez concluida la guerra, muestra las voladuras de algunos edificios en ruinas del campus.

4. LA UTILIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DURANTE LA POSGUERRA

Una vez terminada la guerra, el 1 de abril de 1939, la producción audiovisual tanto de ficción como documental se dedica a ensalzar la victoria franquista en términos gloriosos y míticos, con especial atención a la glosa casi deífica de Franco. La Ciudad Universitaria, dada su condición de campo de batalla constante durante casi dos años y medio, había quedado casi completamente destruida, y una de las constantes, por ejemplo de los noticieros y documentales, es constatar primero su carácter simbólico como resultado de la destrucción provocada por el bando republicano, referido siempre en términos exaltadamente peyorativos como horror rojo y marxista, o como una suerte de horda invasora. Un ejemplo puede verse en el *Noticiero Español nº 31* (Anónimo, 1940). Noticiario precursor del NO-DO (que no se institucionalizaría hasta 1943) de clara inspiración fascista que muestra entre otros episodios de la inmediata posguerra, la celebración del día de los caídos en la Ciudad Universitaria, frente a la Facultad de Medicina.

La otra posibilidad que se da en paralelo y de forma progresiva, según se va avanzando en la reconstrucción del campus, es dotar al espacio de un aura también mítica, como reflejo de la salvación y resurrección del país, con el caudillo Franco como artífice. Entre los films de carácter documental que introducen por esta vía, el más interesante desde el punto de vista de la presencia simbólica de la urbe universitaria, a la que está dedicado en su totalidad, es *Resurrección: Ciudad Universitaria* (Anónimo, 1940). Este film, versión reducida del documental perdido *Trincheras de paz* (Anónimo, 1940), es otra producción del Departamento Nacional de Cinematografía, que describe de un modo dramático el proyecto inicial de la Ciudad Universitaria, la batalla durante la guerra, para lo que utiliza imágenes de *La Ciudad Universitaria,* de Neville, y la ruina actual del campus, como huella de la violencia "roja", terminando en una furibunda llamada a su reconstrucción, y concluyendo en concreto con las consabidas salvas patrióticas y la imagen de Franco, anunciando igualmente la recuperada Lotería de la Ciudad Universitaria del 20 de julio de 1940. No obstante, su valor extrafílmico viene a darse precisamente por su carácter de film espejo en su fin pragmático último (la lotería universitaria) y al mismo tiempo completamente opuesto en su discurso con la obra republicana *Todos a una (Por España y por la Cultura*) de Bravo y Selgas, ya analizado*. Resurrección: Ciudad Universitaria* se erige como la versión franquista del mismo planteamiento cinematográfico, recuperando además una notable cantidad de imágenes de aquel film de 1934. La sustitución del discurso del progresismo social, por el relato franquista de la victoria nacional y la elevación de la patria es, digámoslo así (si se elude el aparte bélico con las mencionadas imágenes del film de Neville), la única diferencia entre dos obras dedicadas a publicitar la construcción o reconstrucción, según los casos, de la Ciudad Universitaria, llegando a ser revelador el hecho de que se empleen puntualmente las mismas imágenes, modificando únicamente la locución.

En la misma línea, *Colegio Mayor Ximénez de Cisneros* (Leopoldo Alonso, 1945) es otro curioso cortometraje documental filmado con posterioridad a la inauguración de los primeros edificios reconstruidos en 1943. El film mantiene también, bajo un aparente tono neutro de glorificación del deporte y de la vida universitaria (si bien en sintonía con los planteamientos falangistas más básicos) una encendido agradecimiento directo a Franco en su parte final, en la que aparece en una efigie a caballo. Esta obra de Leopoldo Alonso (1877-1949), documentalista que ejerció sobre todo como director de fotografía y operador durante su carrera[8], se centra en la descripción del Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, una de las principales residencias de estudiantes de la Ciudad Universitaria, proyectada en 1936 y finalmente terminada en 1943. El tono remite claramente a *Resurrección: Ciudad Universitaria*, si bien junto al tono glorificador y al discurso fascista, se pretende dar una idea de modernidad que contraste con el periodo previo, y de concreción del resurgimiento del espíritu universitario y nacional con respecto escenario en ruinas todavía visible. En este sentido, la intención es mostrar la vida cotidiana de los estudiantes en la residencia, en las aulas y en los campos deportivos del Paraninfo, en una inequívoca comparación en negativo de la "nueva juventud sana" de la posguerra. De nuevo, pese al discurso ideológico completamente opuesto, late el planteamiento original de contraponer una modernidad utópica a un pasado atávico, ya presente en Todos a una, durante la República.

Si bien la mayor parte de las obras del primer franquismo, limitado en nuestro estudio a la década de los cuarenta, son de carácter documental y propagandístico, existe alguna ficción destacada que utiliza como escenario importante de la narración la Ciudad Universitaria. Es

[8] La primera referencia a la actividad cinematográfica de Alonso, es su trabajo como asistente de cámara en el film mudo Currito de la Cruz (Alejandro Pérez Lugín, 1926). Posteriormente desarrolló su carrera desde 1929 hasta 1949, fecha de su fallecimiento, trabajando en documentales de carácter cultural y turístico como director de fotografía, aunque también dirigió algunos de ellos.

el caso de la ya citada *Carmen fra i rossi / Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), realizada nada más terminar la guerra. Este film constituye el primero de los tres films —los otros son *Il peccato de Rogelia / Santa Rogelia* (1939) y *Sancta Maria / La muchacha de Moscú* (1942)— filmados consecutivamente en Italia por Neville en doble versión, es decir existiendo una copia italiana y otra española, rodadas a la vez y con algunos cambios en el reparto[9]. El cineasta español fue invitado a hacer la película por los hermanos productores Carlo y Renato Bassoli, dado el éxito que había obtenido en Italia el relato homónimo en el que se basa el film, publicado en una revista italiana, *Nuova Antologi*a, y transformado después en novela[10].

La película se ambienta en plena Guerra Civil durante el sitio de Madrid, manteniendo un exaltado tono nacionalista y férreo posicionamiento antirrepublicano. La trama se inicia pocos días antes del estallido de la contienda, y presenta a una pareja burguesa a punto de casarse, Alfredo (Fosco Giachetti) y Carmen (Conchita Montes[11]), que quedan separados de modo fortuito por la guerra. La narración prosigue culpando a los republicanos (a los que se ve esconder armas esperando al 18 de julio) del levantamiento militar, la familia de Carmen es detenida y el padre fusilado. Alfredo, integrado en el bando nacional, trata de llegar a Madrid infiltrándose como espía y haciéndose pasar por miliciano. Allí es ayudado por un comisario político quintacolumnista y descubre que su novia es también una espía al servicio de la causa. La película tiene un desarrollo progresivamente trágico que culmina con la separación y la muerte de ambos personajes.

La presencia como escenario de la Ciudad Universitaria se erige en la frontera divisoria —el frente de Madrid— para los protagonistas. Alfredo cruza en diversas ocasiones el frente, descrito con un carácter realista en base a las propias experiencias del director mientras filmaba en 1938 su corto *La Ciudad Universitaria*, de la que se toman diversos fragmentos, en un momento dado, para ilustrar las escenas bélicas. El film tiene en este sentido un aire estilístico híbrido (Grijalba de la Calle, 2015: 378). Por un lado, hace gala de un expresionismo muy elaborado, sobre todo en las escenas de interior, con abundancia de espacios abigarrados, luces y sombras, que llega a su cénit en la secuencia en la que los personajes cruzan un túnel subterráneo por debajo del campus, que comunica ambos frentes. Por otro, Neville introduce aspectos de realismo casi documental, en los que en ocasiones cuesta diferenciar las escenas reales filmadas durante la contienda, y las reproducidas en el escenario de la Universitaria, entre las ruinas y trincheras, todavía existentes dada la escasa separación entre el final de la guerra y el inicio del rodaje:

> una Ciudad Universitaria todavía roída por las ruinas, repleta de trincheras que recuerdan la batalla que allí se desarrolló unos meses antes, se erigen en poderosos documentos fílmicos que dotan a la ficción de un alto grado de verismo. Estas imágenes de Madrid, así como la recreación de algunos pasajes de la batalla, parece ser que fueron rodados, aproximadamente,

[9] En concreto, en el caso de Frente de Madrid, la copia española se halla perdida, mientras que la italiana, extraviada durante décadas, se ha recuperado recientemente de una copia alemana de los años cuarenta (gracias al trabajo de investigación de Félix Monguilot), para la que se ha realizado un nuevo doblaje al castellano. La diferencia más notable entre ambas versiones es que en la italiana el papel protagonista masculino está interpretado por Fosco Giachetti, y en la española por Rafael Rivelles. La copia española tuvo importantes cortes de censura que aligeraron determinadas digresiones de Neville, a lo que se sumó el escaso éxito del film en España (Torreiro, 2009: 87).

[10] "El largometraje partía de un relato de Edgar Neville escrito en 1938 que, en vistas del interés suscitado por los dramáticos acontecimientos que se estaban produciendo en España, se publicó en Italia en dos partes dentro de la revista Nuova Antologia, a principios de 1939 y con el título de Carmen fra i rossi – Racconto del fronte di Madrid. Se trataba de una publicación muy seguida en aquellos años y fue por ello que, al poco tiempo de su divulgación" (Monguilot, 2015: 140).

[11] La actriz, musa y pareja sentimental de Edgar Neville realiza en este film su primer papel para el cine y está acreditada también como guionista.

> a mediados del mes de octubre del año 1939. Parte del equipo técnico y artístico de la película se desplazó hasta Madrid, junto a Neville, para tomar muestras reales del estado de la ciudad (Grijalba de la Calle, 2015: 364-365).

Los abundantes planos situados en las ruinas de la Ciudad Universitaria sirven como claro decorado a posteriori de la tragedia. Es un decorado de ficción sin elaborar tomado de la realidad y que la reproduce con mayor expresividad. El film combina así imágenes reales documentales de la contienda, rodaje en exteriores de ficción en la Ciudad Universitaria y la Casa de Campo ya concluida la guerra (pocos meses después) y decorados reconstruidos en estudio. En ese sentido, es en *Frente de Madrid*, donde la utilización del escenario bélico-universitario adquiere una representatividad fílmica más compleja:

> Su visión de la contienda bélica es desoladora, pues la cámara se posiciona dentro de las ruinas, y con panorámicas casi circulares contemplamos los edificios de la Complutense arrasados, demolidos, un caos de hormigón, ladrillo y hierros retorcidos. (Grijalba de la Calle, 2015: 373).

Neville sobrevolando el carácter fascista del discurso, introduce tímidamente un cierto humanismo antibélico, a veces sutil y otras expreso. Por ejemplo, son dos los momentos en que la música (siempre diegética en base a los altavoces situados en las trincheras), primero un fandango popular y el tarareo de una ópera, y luego una composición de Schubert al piano, que sirve como leit-motiv del film, se superpone sobre panorámicas del desastre, de las trincheras y la arquitectura retorcida. Como podía verse en *Tierra de España,* o en el previo cortometraje de Neville, en los que los altavoces también jugaban un papel en la acción, muchas veces musical, la mezcla de lo terrible y lo sublime proporciona algunos apuntes líricos, en este caso aislados dentro maniqueísmo ideológico asfixiante. En cualquier caso, Neville si que modifica algunos planteamientos del ese discurso sobre el de otras obras comparables, mucho más monolíticas, como la también coproducción italo-española casi coetánea: *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940). Por un lado, el tono ocasional de la parte romántico-burguesa de la trama, si que remite al costumbrismo cómico más reconocible de Neville, pero particularmente, hay dos secuencias en las que tímidamente se introduce una mirada distanciada sobre el horror bélico sobrevolando los bandos, tanto en la comunicación entre soldados de diferentes bandos pero del mismo pueblo en las trincheras de la Ciudad Universitaria, preguntándose por la familia; como en el desenlace, convenientemente elevado, pero que a fin de cuentas sitúa al protagonista muriendo en esas mismas trincheras junto a un casi adolescente miliciano, después de que ambos pongan en común su experiencia, en una leve apuesta por planteamientos buenistas más propios del nacionalcatolicismo que de la inmediata posguerra. Neville avanza así el planteamiento de la reconciliación nacional (Grijalba de la Calle, 2015: 392) que vendría años después (algo que en la inmediata posguerra le costó al film varios cortes de censura en su versión española) y utiliza el escenario arquitectónico universitario como sutil metáfora escénica de los desastres de la guerra, anticipando la intención de la pieza inicial e inacabada *Paseo por una guerra antigua* (1948-1949), práctica temprana de Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), centro precursor de la Escuela Oficial de Cine (EOC).

Es precisamente, este film o más bien proyecto de film de Bardem y Berlanga y otros compañeros de promoción, el que cierra este análisis de la evolución de esa plasmación urbana, precisamente por el anticipo ideológico que se intuye en sus imágenes sin montar (única-

mente existe un copión con escenas completas, muchas de ellas reiteradas y sin sonido)[12]: un mutilado de guerra pasea con su muleta por la Ciudad Universitaria, observando las ruinas todavía existentes, y las huellas del combate en los distintos espacios. Pese a que la obra está sin editar, y a que los planos filmados son escasos, puede verse ya un intento por romper el discurso oficial veladamente, introduciendo una idea metafórica sobre las consecuencias de la guerra. En este sentido, los dos únicos elementos del proyecto, el hombre y el escenario, se convierten en la metáfora de un pueblo y un país con heridas sin cicatrizar, dentro de un momento de la dictadura esencialmente amnésico con esa circunstancia.

5. CONCLUSIONES

A partir del análisis histórico y estético de la obra audiovisual en la que aparece plasmada la Ciudad Universitaria, en un periodo especialmente convulso de la Historia contemporánea de España (1934-1949, fechas del primer y el último título analizados), la conclusión fundamental es el carácter simbólico y metafórico que este espacio urbano ha tenido para los diferentes regímenes, democrático y dictatorial, que se sucedieron en el periodo.

Ya sea en el campo del documental, mayoritariamente, o en el de la ficción, el carácter de las obras centradas en la Ciudad Universitaria, e incluso el de aquellas en que este espacio, por ejemplo las que acontecen durante la guerra, es un escenario bélico involuntario, el planteamiento discursivo transfiere las ideas contrapuestas de progreso social o de triunfo nacional a la urbe, a la que prácticamente se dota de una personificación emblemática. En este sentido, el espacio metafórico de la Ciudad Universitaria se expresa cinematográficamente como el sueño del ideal republicano en su máxima expresión. El film *Todos a una (Por España y por la cultura)* así lo muestra, como la realización concreta de la solidaridad colectiva (ciudadana y geográfica) destinada a ampliar la educación y la cultura de un modo masivo, popular y moderno, solucionando colateralmente (dado el esfuerzo en su construcción) otros problemas sociales como el paro, por medio de la acción pública del Estado.

En este sentido, el estallido de la Guerra Civil y en concreto el hecho de que la Ciudad Universitaria sea un espacio concreto y relevante de la lucha, epítome de la resistencia sostenida por la República frente al bando rebelde, plantea a través de su plasmación cinematográfica, mostrando la destrucción de los edificios, a veces a medio construir, constituye en su plasmación cinematográfica, la metáfora perfecta del sueño truncado de la Segunda República. Si en *Todos a una*, el ensalzamiento del proyecto de construcción de la urbe universitaria es el símbolo del gran proyecto nacional de la República, en las obras realizadas durante el periodo bélico, ya sea de un modo circunstancial y directo, como en *Tierra de España* (1937), o de un modo retórico y expreso, como en *La Ciudad Universitaria* (1938), sea desde la óptica republicana o desde la franquista, la plasmación real de los magnos espacios arquitectónicos ruinosos y retorcidos, se convierte en la metáfora del propio enfrentamiento, de la destrucción absoluta, física y social, provocada por el levantamiento militar y por la guerra subsiguiente. En último término, finalizada la guerra, la obra cinematográfica que vuelve a plasmar el espacio universitario madrileño, centrando su mirada en esta ocasión en las ruinas y en el proceso de reconstrucción, vuelve a utilizar ideológicamente la Ciudad Universitaria como metáfora simbólica del nuevo régimen y del "resurgimiento patriótico" de España, configu-

[12] El film está disponible en la página web http://www.berlangafilmmuseum.com museo virtual del cineasta, creado a instancias de la Generalitat Valenciana.

rando las imágenes y el lenguaje (un lenguaje retórico más exaltado en el caso franquista) de un modo utilitariamente similar al del periodo republicano. Esta utilización de la empresa arquitectónica y educativa de la Ciudad Universitaria como metáfora de todo un proyecto nacional tiene como diferencia fundamental, lógicamente, la separación ideológica antitética de ese proyecto de país en todas las esferas. Con la reconstrucción (mediante las mismas fuentes de financiación, ya sea la inversión del Estado o la citada lotería y su promoción) de la Ciudad Universitaria, el discurso filtrado por la obra documental de la posguerra, equipara la resurrección de la urbe universitaria con la del propio país, resurgido de las cenizas después del conflicto. A este planteamiento, se unirá a finales de los años cuarenta, y en épocas posteriores, otro tipo de simbologías que mantienen la idea metafórica del conjunto arquitectónico como reflejo de la situación social, política e histórica de España, sea la memoria del conflicto, como en *Paseo por una guerra antigua*, o el propio germen de la contestación y el retorno a la libertad planteado a partir de la segunda mitad de los años cincuenta.

La Ciudad Universitaria constituye a través de su filtración cinematográfica durante la República, la Guerra Civil y la inmediata posguerra la metáfora de la situación de un país, convirtiéndose en símbolo del proyecto político y social de cada periodo. Esta plasmación que muestra la apropiación por parte de los gobiernos o regímenes de ese proyecto como bandera, se superpone al enfoque coyuntural de cada expresión cinematográfica circunstancial, y termina erigiéndose en un símbolo perfecto de la evolución histórica de España, desde la confianza en un avance social, cultural y educativo de signo progresista, su frustración y ruptura, la división fratricida y destructora, la apropiación nacionalista durante el franquismo, pero también el surgimiento posterior, a partir de los años sesenta, de los primeros signos de un resurgir democrático.

BIBLIOGRAFÍA

Chías Navarro, Pilar. (1986). *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización.* Madrid: Editorial Complutense.

Grijalba de la calle, nicolás. (2015). *La imagen de Madrid en el cine español.* Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Monguilot Benzal, Félix. (2007). "Volver al frente: reconstrucción de la película Frente de Madrid (1939) de Edgar Neville", en Ríos Carratalá, Juan a. (ed.), Universo Neville, Málaga: Instituto Municipal del Libro, pp. 145-166.

Monguilot Benzal, Félix. (2007). *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943.* Tesis doctoral, Murcia: Universidad de Murcia.

Rodríguez Merchán, Eduardo. (2014). "La Ciudad Universitaria en el cine español". Conferencia impartida en las *VI Jornadas Arte y Ciudad,* Universidad Complutense de Madrid, 2 de abril de 2014. *http://tecmerin.es/madridenelcine/videos_ciudad_universitaria.html Consultada el 15 de septiembre de 2017.*

Palacio Atard, (1998). *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII y otros estudios madrileños.* Madrid: Real Academia de la Historia.

Perdiguero, Enrique; Ballester, Rosa; Castejón, Ramón. (2007). "La propaganda sanitaria en España en la II República: La Sección de Higiene Social y Propaganda de la Dirección General de Sanidad" en Campos, Ricardo; Montiel, Luis; Huertas, Rafael (coords.), *Medicina, ideología e historia en España (siglos XVI-XXI).* Madrid: CSIC.

Schoots, Hans. (1995). *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Torreiro, Casimiro. (2009). "Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma" en *Secuencias nº 29,* Madrid: Ocho y Medio / Universidad Autónoma de Madrid, pp. 78-88.

VATICANO, ARTE Y ESPACIO URBANO. ANÁLISIS DE *THE YOUNG POPE* (2016), DE PAOLO SORRENTINO

Elios Mendieta Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Lenny Belardo, el recién elegido Papa Pío XIII, recorre un pasillo mientras deja tras de sí cuadros representativos de la historia del arte, de autores como François Dubois o Caravaggio, entre otros. El arte tiene una importancia desmedida en la serie *The Young Pope (*2016), dirigida por Paolo Sorrentino[1]. Este iniciático paseo que emprende el Papa en los créditos no es baladí, ya que cada una de las obras aparecidas se puede interpretar como destacada en el devenir narrativo de la serie a lo largo de sus diez capítulos. El culto pontífice está rodeado de obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas, las cuales admira y le hacen reflexionar.

Todo ello ocurre entre los muros del Vaticano; prácticamente el único espacio que Belardo —interpretado por el actor Jude Law— recorre durante la serie. Lo espacial va a jugar una inusitada importancia en la ficción, pues El Vaticano ejerce como marco de la aventura del personaje pero también es relevante en cuanto a su concepción de significante. Es por eso que, entre los muros de la Santa Sede, Belardo se siente atrapado, pero también es un refugio respecto a todo lo externo, el mundo del que se oculta. Se puede decir, pues, que El Vaticano es tanto el nido —tal cual lo entendió Gastor Bachelard en su *Poética del espacio*— , como la prisión de la que tiene la necesidad de escapar. Una dualidad constante que se manifestará, además, con los viajes oníricos del protagonista hacia un pasado más feliz. Y, todo ello, rodeado de pinturas y esculturas bellísimas. Espacio y arte, por consiguiente, van a estar muy relacionados.

Por lo tanto, el primer objetivo del presente estudio es revelar la enorme importancia que tiene el espacio en relación al personaje de Pío XIII. Aunque El Vaticano sea esa ciudad dentro de la ciudad tan importante en la trama, no se puede dejar de analizar la relevancia que tienen otros lugares para la comprensión del universo mental del protagonista y para la percepción que este tiene del mundo y de su propia relación con la fe. Estos espacios, a su vez, se dividen en interiores y exteriores. Dentro de los muros de la santa ciudad toman importancia el jardín, los balcones, su despacho y, especialmente, los pasillos que actúan como serpenteantes y laberínticos accesos cuyo recorrido constituye una metáfora del caótico transcurrir de los primeros días del recién nombrado Papa. Lo exterior también es decisivo. Roma actúa, prácticamente, como un oasis al que Pío XIII ansía escapar. Pero, donde sí que consigue escapar, aunque solo mentalmente, es al campo. Belardo recuerda momentos de su infancia en los que fue feliz, cuando, junto con sus padres, yacía sin preocupación en un bello entorno rural

[1] Aunque actualmente rueda un largometraje sobre Silvio Berlusconi, The Young Pope es el último trabajo del director napolitano Paolo Sorrentino. Además de diversos cortometrajes, su filmografía la completan siete largometrajes: L' uomo in piú (2001), Le conseguenze dell' amore (2004), L'amico di famiglia (2006), Il divo (2008), This must be the place (2011), La grande bellezza (2013) y Youth (2015).

con cascadas y verde prado. Aquí, por tanto, se da otra confrontación: el espacio urbano del Vaticano frente a lo rural. Y no se puede olvidar esos otros espacios urbanos con sello propio en diferentes capítulos: Nueva York, Venecia o el continente africano.

Analizado el espacio, el arte tomará un mayor peso en el presente artículo. Anonadado ante tanta belleza que le rodea, las obras pictóricas y arquitectónicas son otro emplazamiento de salvación y ensoñación para el Papa, como queda evidenciado en los créditos. Se entiende, por tanto, que la cantidad de referencias artísticas introducidas por Sorrentino sea enorme. Además, no se puede olvidar el carácter melancólico del protagonista, acentuado tanto por sus recuerdos como por la magnificencia de todo lo que le rodea.

2. UN ESPACIO HETEROGÉNEO: EL ESPACIO DE LA PROPIA PERCEPCIÓN

La serie comienza con un sueño del protagonista, algo que el espectador conocerá *a posteriori.* En este, el ficticio Pío XIII se muestra como una figura angelical. La Iglesia, al parecer, deja atrás su pasado conservador y muestra claros indicios de apertura y progresismo. Pero el Papa despierta: todo había sido una pesadilla para él. La realidad es bien distinta: Pío XIII es un pontífice ultraconservador y no quiere que el catolicismo sea una religión amable. Para entender la importancia que El Vaticano y otros espacios tienen en la serie de ha de realizar previamente —en pocas líneas— una breve pincelada sobre el argumento de la misma.

Lenny Belardo, aunque no parte como favorito, es nombrado nuevo Papa —bajo el nombre de Pío XIII— con la idea de ejercer como puente entre los cardenales más conservadores y los más progresistas. Pero la realidad es otra, ya que este centra el absoluto poder de la Iglesia sobre su persona, y se vuelve totalmente contrario a cualquier acercamiento a temas como la eutanasia, el aborto o la homosexualidad. Trata de controlar todo lo que ocurre en el interior del Vaticano y no muestra su imagen al exterior. "Fa parte del mio progetto essere ampolloso, anacronistico e respingente" (Sorrentino, 2017: 45)[2]. De hecho, su primer discurso se hace de esperar, y lo hace sin mostrar su imagen y de espaldas a los fieles agolpados en la Piazza San Pietro. Hace caso omiso de las instrucciones del secretario de Estado, el cardenal Voiello, y solo parece tener cariño hacia Sor María. Este personaje, interpretado por Diane Keaton, es muy importante, pues ella fue la que actuó como verdadera figura materna cuando sus padres lo abandonaron en un orfanato siendo él un crío de siete años de edad. Allí conoció al cardenal Dussolier, que es, prácticamente, como un hermano para él. En sus eternos paseos por los laberínticos pasillos y enormes salas del palacio papal, observa el arte y echa de menos a sus padres: son constantes los momentos en que recuerda lo feliz que fue con ellos en aquel entorno campestre.

2.1. Lo que ocurre dentro de los muros: libertad y prisión

Entre los muros vaticanos, el primer espacio importante es su propia habitación. Se describe como algo sencillo: "Un finto sapore antico caratterizza gli arredi semplici della stanza: un armadio, i comodini, un piccolo scrittoio, un trumeau. Tutto scarno, essenziale. Nessun soprammobile, eccetto due statuine della Madonna, dai volti di sofferenza" (Sorrentino, 2017:

[2] El libro Il peso di Dio. Il vangelo di Lenny Belardo (Einaudi, 2017) condensa el enorme guion de la serie. Es por ello que, para citar diálogos o frases dichas por el personaje interpretado por Jude Law, se cita esta obra escrita por el propio Paolo Sorrentino.

3). Es en este lugar en el que Belardo tiene la citada pesadilla. Desde entonces, la habitación no será uno de los sitios que más visite el protagonista: solo acudirá ahí para dormir y para aislarse de todos los que le rodean.

Las distintas localizaciones de El Vaticano van a constituir una especie de ciudad propia que se constituye como un espacio heterogéneo. En la famosa charla de Michel Foucault de 1967, que tituló *Des espaces autres* (E*spacios otros*)[3] el autor ofrece una noción del lugar absolutamente contemporánea:

> No vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, al contrario, en un espacio totalmente cargado de cualidades, un espacio tal vez también rondado por un fantasma; el espacio de nuestra percepción primera, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones que tienen en sí-mismos cualidades que son como intrínsecas: es un espacio ligero, etéreo, transparente (Foucault, 2009).

Es evidente que El Vaticano se despliega como un espacio heterogéneo para Lenny Belardo. Es dentro de sus muros donde se desenvuelve y donde se somete a la erosión de la vida, ya que funciona como un lugar que le corroe y que le agrieta. Dentro del palacio se dispone el conjunto de relaciones que establece Pío XIII con el espacio en el que se mueve, y que actúan por oposiciones: entre espacio público y espacio privado; entre espacio de ocio y espacio de trabajo y, naturalmente, entre espacio interior y exterior. Esta última dualidad tiene una enorme importancia en la trama: El Vaticano, aquí, funciona como cárcel de la que no se puede escapar. Es un emplazamiento de opresión. Por el contrario, y gracias a sus recuerdos, Belardo escapa mediante sus ensoñaciones en las que recuerda momentos felices de su infancia. Como se ha dicho, piensa en aquellos días en los que fue feliz junto con sus padres en aquel idílico campo. Sin duda, este lugar de ensueño, lo rural, es una heterotopía tal cual lo definió Foucault:

> Lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son especies de *contraemplazamientos*, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos; suertes de lugares que, estando fuera de todos los lugares son, sin embargo, efectivamente localizables (Foucault, 2009).

Sin duda, este entorno rural que aparece en sus ensoñaciones es una heterotopía, pues el espectador sabe que este lugar idílico existió. No es una imagen creada en la imaginación de Belardo, sino que parte del recuerdo, de un lugar existente. Sería una heterotopía de compasión, entendida esta como "un espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal organizado y enmarañado" (Foucault, 2009).

Son numerosos los momentos en que se muestran estos recuerdos felices para el protagonista. En estos se muestra a Lenny Belardo cuando era un niño de siete años, alegre, junto con sus padres, que también parecen contentos. En una de estas ensoñaciones se observa a Belardo junto con su madre apoyado en un árbol, mientras que en otra aparecen al pie de una cascada. El protagonista sufre una transfiguración: "El desplazamiento a lo simbólico altera al personaje, lo convierte, literalmente, en una entidad diferente que, sin embargo, no deja de pa-

[3] *Des espacies autres* fue una conferencia pronunciada por Michel Foucault en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, el 14 de marzo de 1967, y que luego se convertiría en texto, por el propio filósofo francés en el número 5 de la revista Architecture, Mouvement, Continuité, de 1984 (pp. 46-49). En este trabajo, se cita la traducción del texto alojada en la web Cuatro Trap Anteproyecto, del año 2009.

recerse a él, siendo esta alteración, naturalmente, una transfiguración" (Tudoras, 2006: 134). Poco más se sabe sobre quiénes eran sus padres y por qué abandonaron a su hijo en el orfanato. Dussolier le cuenta, en el quinto capítulo, un secreto a su amigo: "Quando arrivasti all' orfanotrofio, io ero dietro una finestra a guardare. Non ma ricordo tuo padre, ma ricordo tu madre" (Sorrentino, 2017: 68). Intrigado, Belardo le pregunta cómo era, a lo que Dussolier responde: "Aveva i capelli con la riga al centro, lunghi e dritti al lati. Aveva occhi chiari e impassibili, pero questo pensai che fosse triste" (Sorrentino, 2017: 68).

He aquí, en esta heterotopía, donde se manifiesta otra dualidad espacial: la opresión de lo urbano frente a la liberación de lo rural, esto es, El Vaticano frente a la naturaleza. Por lo tanto, los muros de la Santa Sede actúan como una verdadera jaula para Pío XIII. Se revela como un espacio hostil. El joven Papa tiene la necesidad de escapar, de salir de los muros que le rodean y así sentirse libre, pero tiene miedo de ser reconocido. Una noche, y aún en su primer mes de papado, decide aventurarse y salir del palacio para pasear por Roma. Aquí, la capital transalpina va a actuar como espacio de liberación para Belardo. Debido a la nocturnidad que rodea su paseo, este no será reconocido por nadie. Esta secuencia evoca una de las escenas más conocidas de la película *Habemus Papam* (2011), filmada por Nanni Moretti, en la que el recién nombrado Papa, ante el miedo que siente tras el nombramiento, decide emprender una huida que le llevará a caminar por distintas zonas de la capital romana.

Pero, como se ha referido en la introducción, El Vaticano funciona también como refugio del que esconderse de la población, por lo que toma el sentido de nido que estableció Gaston Bachelard: "La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar. Se vuelve a ella [...] Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad" (Bachelard, 2016: 133). De este modo, la ciudad del Vaticano actúa como refugio bajo el que reclama su anonimato. De hecho, el Papa defiende como mejores en sus respectivos campos del saber a Salinger, Banski o Daft Punk, autores "sin rostro", los cuales no se muestran al público. Dice Belardo: "Non si fanno vedere. E non si fanno fotografare" (Sorrentino, 2017: 25).

En este sentido positivo que El Vaticano tiene para el Papa, como lugar de misterio, puede convertirse, también, en heterotopía. Sería una heterotopía de desviación, según la noción *foucaultiana*: "aquellas donde están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida" (Foucault, 2009). Es fácil, por tanto, hacer una lectura del caso de Pío XIII, pues de él se esperaba un Pontífice que abriera la Iglesia, que desempeñase un cargo de puente entre lo conservador y lo progresista. Por el contrario, su comportamiento es desviante de lo esperado, por eso el espacio del Vaticano actúa en Belardo como una heterotopía de desviación.

Expone Laura Eugenia Tudoras que "la postmodernidad se encarga de transformar algunos recorridos reales en discurso" (Tudoras, 2009: 137). Sin duda, Pío XIII es un Papa posmoderno y la propia ciudad vaticana, como espacio, también lo es en la ficción. Esto lleva a la idea de Roland Barthes de la ciudad como discurso: "La ciudad es un discurso, y ese discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, solo con habitarla, recorrerla, mirarla" (Barthes, 2009: 342). La idea expuesta por el semiólogo francés convierte a su ciudad en un protagonista más; algo fácil de extrapolar a El Vaticano en *The Young Pope* que es, prácticamente, un personaje más.

Cita Barthes tres verbos: habitarla, recorrerla y mirarla. Belardo, desde que es nombrado Papa, vive en El Vaticano. Además, durante la serie se observa cómo no cesa en recorrer todos los rincones de la Santa Sede: "In Vaticano è molto difficile tenere un segreto" (Sorrentino, 2017: 11), expresa Belardo. Y, por supuesto, se detiene para mirar y contemplar todo lo que le llama la atención. Pero, para entender esta idea de ciudad como discurso, se han de concebir como un todo todos los espacios interiores. Cada uno de ellos tiene importancia por su cuenta. Existe en este ejercicio una dimensión erótica: "El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano" (Barthes, 2009: 347).

La localización con más importancia desde el punto de vista simbólico que aparece dentro de El Vaticano es el jardín. Sin duda, este espacio es la translación del campo de su infancia que aparece en sus ensoñaciones y en el que era feliz junto con sus padres. Es por eso que en este enorme jardín siempre se muestra a Pío XIII contento e, incluso, relajado. Aquí será donde conozca a Ester, una mujer que le recuerda al protagonista al que fue su único amor, como este le confiesa a ella:

> Ester, tu mi ricordi la mia prima e unica fidanzata. Ma tu sei molto piú bella. Ester, non bisogna né vergognarsi, né vantarsi della bellezza. Perché Dio ci chiede di gioirne. Tu gioisci della tua bellezza? La punizione di Dio, Ester, non riguarda mai la bellezza. Mai! (Sorrentino, 2017: 52)

El jardín, incluso, podría funcionar como esos lugares, insertados en la posmodernidad, que Eugenia Popeanga define como suburbios, dentro de los propios muros vaticanos: "Falsos paisajes urbanos con jardín que tratan de copiar la vida campestre en un anhelo de naturaleza, adornados con la imagen de fondo de la gran ciudad" (Popeanga, 2009). Toda esta simbología hace pensar que el jardín, para Belardo, funciona como la heterotopía campestre de sus ensoñaciones. Un espacio de absoluta libertad en el que, incluso, podrá moverse en absoluta cautividad un canguro con el que es obsequiado cuando es elegido como nuevo Papa.



Fig. 1 — Lenny Belardo y Sor María pasean por los jardines del Vaticano. Fuente: Gianni Fiorito/ HBO

Es este un espacio proclive a la transgresión. La apertura que realiza el Pontífice con Ester va más allá aún con el escritor Elmore Coen —el autor favorito del Papa, según asegura Sofía, la encargada del marketing en El Vaticano—. Belardo no duda en invitar a Coen a su jardín, con el que mantendrá una charla de lo más distendida, lo que no es habitual en el protagonista. Coen preguntará a Pío XIII cómo puede vivir sin sexo, a lo que contesta sin pestañear: "Risposta facile. Gli sciocchi ci vanno di nascosto, con le donne. I saggi hanno compreso da tempo quanto il sesso, come fonte di piacere, sia profondamente sopravvaluato nella nostra società" (Sorrentino, 2017: 94). Es este momento en el que más claro se refiere al tema del sexo y, como no podía ser de otro modo, lo hace en el jardín, su particular espacio de felicidad.

Otro elemento del interior con relevancia es el balcón. Principalmente, va a ser importante uno de los balcones que separa al Pontífice y sus cardenales de los fieles de la Piazza San Pietro. En la citada secuencia onírica con la que da comienzo el primer capítulo, precisamente, Belardo se

imagina encaramado a este, de cara a todos los fieles, que escuchan con felicidad sus palabras. Este elemento arquitectónico funciona como puente entre el Papado —lo innacesible— y la muchedumbre, el espacio del pueblo. Sin embargo, es un lugar dominado por la Iglesia, pues tiene el poder de decidir si hacer uso de él o no. El balcón aquí es el único espacio abierto, el único sitio en el que puede verse la figura del Pontífice desde la Piazza San Pietro, ya que el resto del Vaticano presenta un enorme hermetismo para los fieles. Pío XIII lo sabe, y por ello realiza su primer discurso como Papa con el balcón abierto —para que pueda ser escuchado— pero sin asomarse, desde uno de sus salones —para, así, no ser visto— por lo que mantiene su oscurantismo.



Fig. 2 — Pío XIII y su confesor Don Tommasso. Fuente: Página web oficial de la HBO.

Del balcón se llega a su despacho; un salón enorme y excepcionalmente luminoso en el que aparece el lado más despiadado y tiránico del Pontífice. Más que un Papa, en esta localización actúa como un monarca absoluto y despótico; una imagen que Sorrentino ayuda a construir al colocar, cerca de su escritorio, una enorme bola del mundo con la que Belardo juega. La metáfora aquí es innegable: desde su asiento, Pío XIII controla el mundo. Es este un espacio de poder, donde toma las decisiones más importantes. Sobre su asiento, le comunica a Voiello la controversial decisión de convertir a Sor María en su asistente personal. Ante la incredulidad del secretario del Estado, este responde con rotundidad: "La mia idea è Suor Mary[...] Sour Mary mi ha accolto nel suo instituto quando avevo sette anni, mi ha cresciuto e mi ha voluto bene. Ha fatto di me un buon cristiano" (Sorrentino, 2017: 16).

Es, sin duda, su zona de confort. En este espacio abierto parece más cómodo y seguro que en su propia habitación. Incluso, aquí, acentuará su soledad. Es por ello que no duda en echar de este a todo aquel que le resulte molesto, indistintamente de quien sea la personalidad. Así lo hace con el propio Voiello o, incluso, con la jefa de Marketing Sofia, de la que se ríe por haber estudiado en Harvard. Pero también pedirá que se marche a su muy cercana Sor María, siempre y cuando necesite intimidad.

Pero dentro de los muros vaticanos, por mucho que Pío XIII asegure que es muy difícil tener secretos, se esconden rincones en los que Belardo medita. Especialmente trascendente es la azotea. Es un espacio estratégico, pues es el lugar en el que el Papa se siente más cercano a Dios. Observa las estrellas, y lo hace acompañado de Don Tomasso, su confesor, al que le llega a manifestar sus dudas sobre la existencia de Dios, ante la sorpresa y estupefacción del confesor franciscano. Como ocurría en el jardín, Belardo siempre aparecerá vestido de blanco, sinónimo de pureza. Es en el espacio de la azotea donde se manifiesta el carácter melancólico de Pío XIII, un rasgo en el que se ha de hacer una puntualización por la importancia que tiene respecto a este lugar como discurso.

Escribió Victor Hugo en Los trabajadores del mar que la melancolía era la dicha de estar triste. Este término, a lo largo de la historia, ha dictado mucho de ser unívoco:

> En el lenguaje actual, la palabra melancolía se emplea para denotar varias cosas un tanto diversas. Puede significar una enfermedad mental caracterizada principalmente por ataques de ansiedad, depresión profunda y fatiga, si bien es cierto que en los últimos tiempos el concepto clínico se ha desintegrado bastante. Puede significar un tipo de carácter —generalmente asociado a un cierto tipo de constitución corporal— que, junto con el sanguíneo, el colérico y el flemático, constituyen el sistema de los "cuatro humores", o, según la expresión antigua, de las "cuatro complexiones". Puede significar un estado de ánimo transitorio, a veces doloroso y deprimente, a veces solo ligeramente meditabundo o nostálgico. En este caso es un talante puramente subjetivo que puede ser atribuido por transferencia al mundo objetivo, de suerte que puede hablarse legítimamente de "la melancolía de anochecer", "la melancolía del otoño" o incluso, como el príncipe Hal de Shakespeare, de la "melancholy of Moor-ditch" (Klibanski, Panofski, Saxl, 2012: 27).

La ductilidad del término encaja con la idiosincrasia vital de Pío XIII. Así, se observa deprimido, pero también realmente meditabundo y eminentemente nostálgico en sus conversaciones con Don Tommaso —y, a la par, con Dios—. Parece mantener una lucha interna con sus creencias y su creciente escepticismo: "La melancolía moderna es esencialmente una conciencia de un mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y el dolor" (Klibanski, Panofski, Saxl, 2012: 229-230).

Fue Aristóteles el primero en conceder al melancólico el status de genio, de otorgarle un peso intelectual que se le negaba. En Pío XIII es evidente: es un ser eminentemente culto. Se pueden pensar, en este caso, en las palabras de Kant:

> El melancólico se revela como el más apto para experimentar el sentimiento de lo sublime, pero también como aquel que es un juez severo para sí mismo y para los demás, y no es de extrañar que sienta tanto hastío de sí mismo como del mundo (Starobinski, 2016: 136-137)

Parece indudable que en la azotea, donde el melancólico Belardo siente una mayor cercanía con Jesucristo, se acentúa este "humor" en él. Es, por eso, que esta característica de su personalidad resulta decisiva, ya que tiene mucha relación con el espacio. No solo con la azotea, sino con la concepción del espacio urbano, tal cual lo detecta Jean Starobinski:

> El hombre de las grandes ciudades tiende más a atribuir su postración, sus oscuras ideas, su angustia a la influencia conjunta del clima insalubre, del insomnio, del trabajo y los placeres de la gran ciudad. Luego, entonces, se imagina que saldrá de la ciudad humeante y cenagosa, se imagina que la salud es una conversión a la vida bucólica y silvestre. Un simple viaje al campo (Starobinski, 2016: 88).

Este "simple viaje al campo" podría ser aquel que, de forma onírica, el personaje interpretado por Jude Law realiza a la heterotopía de su infancia, en la que se encuentra con sus padres. En la solución de este mal melancólico, en estos "simples viajes al campo" es donde se puede producir el milagro de volver a ver a sus padres. "Mi parla sempre del miracolo che avrei compiuto, ma non sai dirmi nulla dell'unico miracolo di cui avrei bisogno e che invece non accade e che non accadrà mai: ritrovare i miei genitori (Sorrentino, 2017: 69)". Y es que la melancolía no es solo evidente en su relación con Dios, también aparece en su forma más sencilla: la de echar de menos a alguien. En este caso, Belardo echa en falta a sus padres.

El último espacio interior que se ha de analizar es el que conforman los pasillos. Sorrentino, intencionadamente, los filma de forma laberíntica, para acentuar más el desorden de la ciudad del Vaticano. Son pasillos que no suelen llevar a ninguna parte, no lineales, en los que Belardo camina sin dirección fija, por lo que traza una trayectoria posmoderna. Son espacios de contemplación, en los que se detiene para observar las esculturas y las pinturas que cuelgan de las paredes. A través de las obras de arte que contempla, Pío XIII parece viajar a otra época. En estos pasillos surge la heterocronía foucaultiana: "entra en pleno funcionamiento cuando los hombres se hallan en una suerte de ruptura con el tiempo tradicional" (Foucault, 2009). El tiempo entra en relación de forma decidida con el espacio. Por eso, los pasillos tiene una relevancia importante, y por el ello el arte es también decisivo en su relación con el espacio, como se analizará más adelante.

2.2. La vida lejos de la Santa Sede

Gran parte de la serie transcurre en la ciudad del Vaticano y son escasos los momentos en los que su protagonista está fuera de los muros. Se han referido ya varios; como la heterotopía campestre que se produce en sus recuerdos o su escapada nocturna a Roma. Pero son más los lugares que el Papa va a visitar con importancia en el devenir narrativo.

El primero que se ha de citar es Castel Gandolfo. En esta pequeña localidad italiana se encuentra la residencia de verano de los distintos papas —aunque estuvo deshabitada durante más de un siglo, hasta 1929, cuando Mussolini le volvió a dar la entidad de la que gozaba otrora—. Sorrentino no contó con el permiso para rodar sus escenas en el palacio de Castel Galdonfo, por lo que tuvo que recrear esta residencia estival en la Villa Doria Pamphili (Stamp, 2017). La importancia del emplazamiento vuelve a manifestarse con una dualidad. En primer término, va a ser una localización positiva, de absoluto reposo para el protagonista. Así lo muestran las escenas en las que Pío XIII, solo ataviado con un bañador blanco, parece meditar bajo el agua de una piscina de esta residencia. Un espacio que inspira tranquilidad al protagonista. Pero la calma se rompe. Precisamente, en estas idílicas piscinas de la residencia veraniega aparece flotando el cadáver del cardenal Dussolier, el amigo de infancia de Pío XIII y con el que, previamente, había discutido a causa de su negativa visión de la homosexualidad. Castel Gandolfo pierde, de este modo, su rol de emplazamiento de descanso.

Fuera de Europa toman relevancia dos lugares. El primero de ellos es Nueva York. No solo la gran ciudad, sino Estados Unidos, tiene una potencia simbólica fuerte al ser el lugar en el que se crió Belardo —en la urbe, hasta que fue abandonado por sus padres y, posteriormente, en una zona rural, en el orfanato—. Sorrentino no construye imágenes del pasado de Belardo en Manhattan, pero sí que se cita en numerosas ocasiones. En primer lugar, Pío XIII es el primer Papa en la historia de Norteamérica. De esta forma, en la ficción, se continúa la línea empezada por el cardenal Jorge Mario Bergoglio, Francisco I, que en el año 2013 fue nombrado Papa y se convirtió en el primer Papa latinoamericano de la historia.

Pero, además, son numerosos los referentes que se citan a lo largo de la serie que demuestran el conocimiento del pontífice de la cultura estadounidense: "Allora, aspetterò qui la mia Coca-Cola Cherry Diet" (Sorrentino, 2017: 10). Pero, también son nombrados el escritor Salinger, el artista Bansky o el director Spielberg, entre muchos otros. Además, en los últimos capítulos aparece Nueva York, pues el Papa envía al monseñor Bernardo Álvarez Gutiérrez —interpretado por Javier Cámara— a esta ciudad para que investigue los supuestos delitos de pederastia cometidos allí por el arzobispo Kurtwell. No viaja Lenny Belardo a su tierra natal durante su mandato religioso, pero sí que lo hace a África, con el objetivo de festejar el treinta aniversario de la creación de la primera

villa creada por Sor Antonia. Este viaje es recomendado por Sofía, y lo acepta tras pensárselo mucho. La estancia en África ocupa la práctica totalidad del penúltimo y noveno capítulo de la serie y, para ello, Sorrentino recrea un espacio austero, donde juega maestramente con la luz para conceder una mayor sensación de miseria y pobreza. Las imágenes filmadas dentro del convento de Sor Antonia recuerdan a aquellas rodadas por Roberto Rossellini en el quinto capítulo de Paisà (1946), tanto por la luz como por la disposición espacial. África es relevante porque va a aparecer como punto de inflexión para la bondad del Pontífice. Allí, descubre que, en realidad, Sor Antonia roba el agua de la aldea para hacer de este elemento un uso indebido, lo que provoca una gran pobreza, sequía y miseria entre los aldeanos. La verdad aparece revelada en un papel entregado en secreto por un aldeano mientras Pío XIII actuaba de confesor. En este aparece escrito: "Sour Antonia nasconde l'acqua. E la usa per ricattare i malati e le suore. In cambio de pochi bicchieri d' acqua chiede favori, sconcezze e nefandezze irriferibili. La prego, Santo Padre, solo lei puì aiutarci" (Sorrentino, 2017: 99). El punto de inflexión llega con el discurso que da tras conocer la noticia en el que, por fin, aparece como un papa bondadoso y cercano. Justo lo que sus fieles esperan con ansia.

El último emplazamiento decisivo es Venecia; una ciudad importante en la filmografía de Paolo Sorrentino[4]. En el capítulo que cierra la serie, Pío XIII decide viajar a Venecia para ofrecer una homilía a sus fieles. A diferencia de lo que ocurrió en su primera intervención pública, en esta ciudad sí que dará la cara, y no se esconderá para enunciar su discurso. Es Navidad, y Belardo ofrece sus palabras más conciliadores pero, a la vez, proféticas. Así concluye su discurso: "Un giorno morirò e potrò finalmente abbracciarvi tutti. Uno a uno. Sí. Potrò. Io ho fede che potrò" (Sorrentino, 2017: 130). Tras esto, y ante la mirada de todos sus atónitos fieles, Pío XIII se desmaya. No se sabe si es un simple mareo o si deviene en su propia muerte: la muerte con la que podrá abrazar a todos, uno a uno. Lo que es evidente es que, como ocurre en *Youth*, Venecia vuelve a ser sinónimo de tragedia. Y por eso es un espacio tan decisivo en *The Young Pope*.

3. CRUZAR AL ESPACIO OCULTO TRAS EL MARCO-VENTANA: LA IMPORTANCIA DEL ARTE

El arte supone una parte indispensable del universo creativo de Paolo Sorrentino[5], como ha demostrado en todos y cada uno de sus trabajos. Es indudable en The Young Pope desde los propios títulos de crédito de la serie: Lenny Belardo camina por el que podría ser uno de esos interminables pasillos que se yerguen dentro de los muros vaticanos y deja, tras de sí, infinidad de obras pictóricas. A su vez, una bola de fuego atraviesa los cuadros mientras el Papa camina, hasta acabar chocando, a modo de meteorito, con una escultura de Juan Pablo II.

[4] Venecia aparece, especialmente, como una ciudad decisiva en Youth (2015), el que es, hasta la fecha, el último largometraje estrenado por Paolo Sorrentino, rodado justo antes que The Young Pope. La ciudad de Venecia aparece en las pesadillas de su protagonista Fred Ballinger –interpretado por Michael Caine-, ahogándose por una inundación en la Piazza San Marco. Pero, también aparecen sus canales y el cementerio, pues el citado protagonista visita la tumba de Igor y Vera Stravinski, así como a su mujer, que yace internada en un sanatorio en un lastimoso estado de paralisis.

[5] Sorrentino cita infinidad de referencias pictóricas, escultóricas y arquitectónicas en todas sus películas. Por cercanía con la serie, se pueden citar dos ejemplos. En La grande bellezza (2013), el personaje protagonista pasea por una Roma decadente y muestra su poderío monumental, desde el Imperio Romano hasta la Fontana del Acqua Paola, entre tantos otros ejemplos. Pero también aparece La Fornarina, de Rafael Sanzio, o se parodia una performance de Marina Abramovic. En Youth, la pintura de los románticos está muy presente. Hay numerosas secuencias que parecen cuadros de Caspar David Friedrich, Hans Gude o Giovanni Segantini, sin olvidar la cita directa que realiza de Le violiniste à la fenetre (1918), de Henry Matisse, por citar tan solo unos ejemplos, pues la lista es larga en cada uno de sus trabajos.



Fig. 3 — Pío XIII camina por la Piazza San Marco. FuAente: Gianni Fiorito/ HBO

Las obras citadas por Sorrentino, según aparecen, son: *La adoración de los pastores* (1622), de Gerard Van Honthorst; *La entrega de las llaves a San Pedro* (1482), de Pietro Perugino; *La conversión de San Pablo en el camino a Damasco* (1601), de Caravaggio; *El concilio de Nicea*, anónimo; *Pedro el Ermitaño predica la Cruzada* (1827-1829), de Francisco Hayez; *Estigmas de San Francisco* (1420), de Gentile da Fabriano; *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* (1645), de Mateo Cerezo; *Miguel Ángel presentando el modelo de la Basílica de San Pedro a Pío IV* (1619), de Domenico Cresti; *La matanza del día de San Bartolomé* (1572-1584), de François Dubois y La Nona Ora (1999), de Maurizio Cattelan (Stanska, 2016).

Es evidente que cada uno de estos trabajos se puede interpretar en clave narrativa. Se pueden pensar, por ejemplo, en la escultura paródica de Cattelan, que es barrida por el meteorito. Sin duda, ese meteorito sería el propio Pío XIII, que tras ser elegido Papa empieza a romper con todos los avances y con la apertura que en la Iglesia Católica había empezado el polaco Carol Wojtila y que, a día de hoy, prosigue Francisco I. Pero esta es sola una de las interpretaciones posibles.

The Ninth Hour represents Pope John Paul II lying on the ground after being stuck by a meteorite. The title of the work alludes to the moment when Christ cries out: "Why have you forsaken me?" and dies on the cross. This installation can also evoke other interpretations: perhaps Cattelan, a Roman Catholic, suggests the degradation of the Church as a result of scandals and quickly changing social values. Because the meteor has apparently fallen from the sky —literally from the heavens —it may interpreted be that God himself has assaulted the Church. As the Pope survives and clings to the Papal Cross, perhaps he represents the Church's eternal fortitude. Oppositely, we may conclude that he is only a man and should not be venerated (Stanska, 2016).

Sin embargo, dadas las dimensiones de este estudio, no se realizará una interpretación de cada una de las obras de arte aparecidas en esta introducción. Además, este trabajo trata de realizar un análisis del arte conforme a su relación con el espacio, por lo que interpretar cada pintura en clave narrativa no es una tarea decisiva.

Para la dialéctica con el espacio, se ha de tener en cuenta la noción de marco. Asegura Javier Moral que, en el siglo XXI, "en el terreno de la pintura, lo pictórico parece haberse independizado del marco que tradicionalmente lo acogía para diseminarse por el espacio y los objetos circundantes" (Moral, 2016: 95). Es la sensación que pretende ofrecer Sorrentino al espectador, al que invita a viajar junto con el protagonista en cada una de sus contemplaciones a la infinidad de cuadros que cuelgan de las paredes de El Vaticano. Pero este también otea esculturas y, cómo no, queda embelesado por la belleza arquitectónica del lugar. El arte se conjuga de manera muy concisa con el espacio, y es algo que el director napolitano

deja muy claro en los primeros renglones del guion[6]: "Lenny Belardo e i tre cardinali anziani avanzano lungo le logge affrescate da Raffaello" (Sorrentino, 2017: 5).

La importancia del marco para concebir la relación entre arte —especialmente, la pintura— y el cine es muy destacada. Sorrentino, a lo largo de los diez episodios, frecuenta el uso de miras ópticas, ventanas y puertas para reencuadrar y recomponer la imagen y, así, acentuar la noción de marco. Uno de los primeros en teorizar sobre el *frame* o marco –o, al menos, de los que más repercusión ha tenido– fue Andre Bazin. El francés aseveró que "el marco constituye una zona de desorientación del espacio" (Bazin, 2001: 212), y distinguió entre el marco del cuadro y el de la pantalla cinematográfica:

Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco poraliza el espacio hacia dentro; lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla, centrífuga. De aquí se sigue que si trastocando el proceso pictórico se inserta la pantalla en el marco, el espacio del cuadro pierde su orientación y sus límites para imponerse a nuestra imaginación como indefinido (Bazin, 2001: 213).

Esta mirilla que describe Bazin es la que usa Pío XIII para adentrarse en el mundo del arte siempre que contempla un cuadro. Por tanto, el marco es el elemento que centra la representación, y la que la dirige hacia un espacio-tiempo en el que se concentra lo imaginario. Esto es, el reino de la ficción o la ficcionalización de lo real, como ocurre con *The Young Pope*.

Jacques Aumont definirá tres tipos de marco: el marco físico, el marco-límite y el marco ventana (Aumont, 1997: 79-101). Con el primero se refiere al enmarcado material, a la moldura de madera, mientras que con el segundo habla del borde de la tela y del límite visual de la imagen. A efectos de este estudio, el importante es el marco-ventana:

> El marco tampoco forma parte del campo: es, siempre, un operador, el operador de una cierta vista (la pintura, en efecto, da a ver e inseparablemente encierra la mirada, hace no ver). Apertura a la vista y a lo imaginario, ese marco merece que se le dé un nombre que haga ficción: lo llamaré, evidentemente, marco-ventana (Aumont, 1997: 84).

Ventana es, por lo tanto, dar a entender que tras ella existe algo que se ve, siempre y cuando se tome como metáfora. Bazin ya había dejado claro que se pueden atravesar estas ventanas, que se abren al mundo del símbolo. Y es por ello que la serie de Sorrentino se atraviesa el marco-ventana y cada una de las pinturas tiene su importancia en el devenir de la trama. Por esta razón, siempre que Pío XIII contempla una pieza de arte está explorando el espacio, haciendo de él una lectura que tendrá su peso narrativo en la serie. "El ojo, la mirada movilizadora entregada al tiempo explora el espacio, lo inviste, lo enmarca, instala en él una profundidad ficcional, hace de él una escena y lo deposita sobre una tela: la de la pantalla o la del cuadro (Aumont, 1997: 147).

Por último, se ha de referir la otra forma en la que lo artístico se refleja en la serie. Si los cuadros aparecen físicamente en la pantalla —como es el caso de los aparecidos en los créditos— también pueden aparecer como *tableau vivant*, esto es, representado por los actores

[6] Aunque el libro citado lo escriba solamente Sorrentino, el guion de la serie está firmado por el propio Paolo Sorrentino y Umberto Contarello.

en el encuadre, ocupando el espacio: "El *tableau vivant* es la representación mediante seres vivos de cuadros famosos" (Ortíz y Piqueras, 2003: 181). La definición no solo se atiene a lo pictórico, sino también a lo escultórico. Son varios y notables los *tableaux vivants* en la ficción, pero el más conocido sucede al desmayarse Pío XIII y quedar este en brazos de Ester, lo que reproduce *La Pietà* de Michelangelo Buonarroti.



Fig. 4 — Créditos iniciales de la serie. Fuente: Indiewire.com.A

4. CONCLUSIONES

Se puede afirmar con rotundidad que el espacio puede actuar, prácticamente, como un personaje en la concepción narrativa de The Young Pope. El más importante es el urbano, la ciudad de El Vaticano, entendida como la ciudad dentro de la ciudad de Roma, y que se impone en la centralidad con sus normas. Lenny Belardo va a recorrer esta localización en su totalidad: es un espacio heterogéneo, repleto de cualidades que se va a convertir en el emplazamiento de su propia percepción. Todos los rincones del Vaticano van a pasar a formar parte de un juego semántico, pues todos van a tener su significación y su importancia: desde la habitación sobre la que sueña que es el más bondadoso de los papas hasta el despacho, en el que conduce con mano dura la Iglesia Católica. El espacio urbano vaticano va a tener una dimensión erótica, en el sentido que Roland Barthes dio al término.

Los balcones, la azotea del palacio y los pasillos confirmarán la relevancia que los lugares interiores tienen en la propia actuación de Pío XIII. Pero si importante es El Vaticano, decisivo también va a ser el campo al que se transporta en sus recuerdos. Las praderas verdes con cascadas, en los que rememora su infancia feliz junto con sus padres, actúan como una heterotopía foucaultiana: una suerte de lugar perfecto que, estando fuera de todos los lugares, es efectivamente localizable.

En este heterotopía Belardo fue feliz, y no se manifestó el componente melancólico que sí que le asalta entre los muros del Vaticano. Especialmente, esto parece ocurrirle cuando está junto con Don Tommaso, en la azotea del palacio. Allí duda de la existencia de Dios. El carácter melancólico se manifestará en el Papa en su constante meditar, en su contemplación y en su cambiante estado de ánimo. Lo que no hay dudas es que echa de menos a sus padres.

Emplazamiento geográficos exteriores, como se ha visto, también tienen un rol clave en la serie. Se evidencia en el caso de New York, que se manifiesta como estandarte de la cultura dominante norteamericana de la que, aún, no se ha podido alejar pese a ser Papa; o en África, donde cambia su forma de entender la fe; o, como no, en Venecia, que como ocurre en los textos de tantos otros autores, vuelve a ser una ciudad unida a la muerte.

Y, por último, ha quedado evidenciada la importancia del arte en la ficción. Tanto pintura, como escultura y arquitectura se entienden mejor conforme a su relación con lo espacial. Y es ahí donde conjuga una especial relevancia la teoría del marco, en su vertiente de marco-ventana, ya que invita a la metáfora y a las distintas lecturas dramáticas de todas las obras de arte que aparecen en escena. Aunque en los créditos que dan inicio a los capítulos se citen numerosos cuadros, serán muchas más las pinturas, esculturas y obras arquitectónicas que Sorrentino filme. Y todas ellas son una fuente visual de información.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

Bachelard, Gaston (2016). *La poética del espacio.* 15ª Edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (2009). "Semiología y urbanismo", en *La aventura semiológica,* pp. 337-350. Barcelona: Paidós. Biblioteca Roland Barthes.

Bazin, André (2001). *¿Qué es el cine?* 5ª Edición. Madrid: Ediciones Rialp.

Foucault, Michel (2009). "Espacios otros", en *Cuatro Trap Anteproyecto*. 2009. Traducción de una conferencia de 1967. Disponible en *https://docs.google.com/document/d/1A9XHxF6IEx-usipxhs2iFcnlqoxPF1WL4ZquozbnG78/edit?pli=1 (última consulta: 3 de noviembre de 2017)*

Klibansky, Raymond; Panofski, Erwin y Saxl, Fritz (2012). *Saturno y la melancolía*. 3ª Edición. Madrid: Alianza Editorial.

Moral, Javier (2016). "De la pintura al cine, del cine a la pintura: Historia de una imantación", en *EME. Experimental Illustration, Art Design. Nº 4*, pp. 90-99.

Ortíz, Áurea y Piqueras, María Jesús (2003). *La pintura en el cine.* Barcelona: Paidós. Colección Sesión Continua.

Popeanga, Eugenia (2009). "Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna", en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural. Vol. 0*, septiembre 2009.

Sorrentino, Paolo (2016). *The Young Pope* [DVD]. Italia: Sky Italia/ Wildside/ Canal +/ HBO/ Mediapro.

Sorrentino, Paolo (2017). *Il peso di Dio. Il vangelo di Lenny Belardo.* Turín: Einaudi.

Stamp, Elizabeth (2017). "The filming locations of The Young Pope", en *Architectural Digest,* enero 2017. Disponible en *https://www.architecturaldigest.com/story/the-young-pope-filming-locations (última consulta: 3 de noviembre de 2017).*

Stanska, Zuzanna (2016). "The Young Pope – All 10 paintings from the opening explained", en *DailyArtDaily*, diciembre 2016. Disponible en *http://www.dailyartdaily.com/young-pope-paintings-opening-explained/ (última consulta: 3 de noviembre de 2017).*

Starobinski, Jean (2016). *La tinta de la melancolía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Tudoras, Laura Eugenia (2006). "Propuestas para una lectura posmoderna de la ciudad", en *Cuadernos de Filología Italiana. Vol. 13*, marzo 2006, pp. 129-141.

ENTRE REALIDADES Y CUENTOS. UNA APROXIMACIÓN A LA PROMOCIÓN DE LA CIUDAD A PARTIR DEL STORYTELLING

Livier Olivia Escamilla Galindo
Universidad de Guadalajara, México

1. PUBLICIDAD PARA LAS CIUDADES

En torno a la publicidad se gestan diferentes dinámicas que operan conforme a los objetivos y metas establecidas desde el ámbito empresarial, sin embargo esta visión se ha trasladado al ámbito de las ciudades al buscar las herramientas más eficientes para dar a conocer territorios y posicionarlos en el gusto de los visitantes. Ante esta nueva faceta de la publicidad será necesario, para poder comprender sus objetivos, establecer que su antecedente se basa sencillamente en la comunicación.

Antes que intentar vender, tergiversar productos o enaltecer beneficios, la intención básica de cualquiera de estos ejemplos era simplemente comunicar; dar a conocer una idea, transmitir un mensaje que, bajo unos sencillos pasos, pudiera ser entendido por cualquiera que estuviera frente a dicho mensaje.

Ante este efecto de transmisión de ideas, se cierne la relevancia de lo que realmente importa cuando lo que se quiere es vender: que el espectador entienda el mensaje de la misma manera en la que el vendedor ve aquello que es objeto de deseo. Buscar que este espectador sienta, piense, perciba dicho objeto de la misma forma en que ha sido construido de una forma simbólica. En este sentido se entiende que esta comunicación es persuasiva, "...cuando el comunicante prepara conscientemente sus mensajes y erige los canales que ejercen un efecto calculado sobre la actitud o comportamiento de un público específico" (Figueroa, 1999:19).

Es importante acotar en este punto que aún cuando el objetivo es claro conforme a comunicar también se deja abierta la puerta al sentido de la persuasión como un elemento del cual echan mano infinidad de agencias, publicistas, oficinas o quien sea el encargado de entablar la imagen a vender. En la actualidad las ciudades se presentan en todo su esplendor mediante esta publicidad estratégica y persuasiva esperando conseguir un espacio entre las mas queridas y visitadas empezando por contar su historia al mundo de una manera única. Ahí empieza la promoción de la ciudad.

1.1. Objetos representativos de las ciudades

El contar historias ha sido una de las herramientas preferidas para difundir el mensaje de las ciudades, implementando así un interés creciente en conocer esos territorios y como ya se menciono previamente, la publicidad busca la difusión de estas no solo para vender la ciudad en sí, si no para mostrar todo lo que no se conoce y que se podrá encontrar en dicho territorio.

Al mostrar estas ideas y uniéndolas con otros elementos discursivos, se podrán generar deseos y necesidades que el espectador no tenia pero que ahora, gracias a la publicidad, co-

nocerá y que por ende tendrá que buscar aquello que logre satisfacer estas nuevas expectativas. La publicidad como gestora de necesidades y también de objetos para saciar dichas necesidades, ha encontrado en las historias el código perfecto para construir un vínculo que sea lo suficientemente fuerte como para asegurar sus ventas o en este caso sus visitas.

Para poder dar sentido y atracción a estas historias se ha hecho necesario utilizar ciertos elementos que puedan generar una idea inicial de lo que se podrá encontrar en dicha ciudad, haciendo uso de los imágenes el espectador puede utilizar sus medios perceptuales para identificar aquello que se muestra y así darles un significa que es propuesto por la propia publicidad, aún cuando no sea una imagen apegada a la realidad objetiva del lugar. Estos objetos urbanos simbólicos se pueden definir como "...un lugar, edificio, monumento o espacio que logra ser percibido por cualquier de los sentidos...también aquellos elementos culturales o expresiones tradicionales que forman parte de la identidad de la ciudad..."(Escamilla, 2017a:40).

El valor simbólico de dichos objetos se refuerza al mostrar todas las actividades y experiencias que se pueden vivir a partir de ellos, de caminar a sus alrededores, de entrar a estos sitios de valor cultural y al conocer como se ha escrito esa historia desde la propia ciudad y como se puede interpretar cada vez de una nueva manera al ganarse un visitante más. Si bien, estos objetos se originan en la mente colectiva de los propios habitantes, estos elementos significativos ayudan a generar una poli semántica de la ciudad al identificarla por medio de diversos objetos que dan contexto a la realidad que es percibida por los que viven ahí.

Al utilizar edificios, museos, monumentos o esculturas las ciudades están forjando un nuevo camino para mostrar y potencializar la imagen que se pueda tener, y al contar con suficientes elementos representativos hará que sea más fácil el poder identificar varios lugares dentro de la ciudad que sean de interés tanto para los habitantes como para los visitantes. Sin embargo estos elementos no son los únicos que dictan la mejor manera de mostrar la imagen de la ciudad, pues "...una ciudad con numerosos atractivos tal vez tenga un alto índice de delincuencia, contaminación y servicios públicos deficientes...el aire limpio, la gente amistosa y un ambiente atractivo no son suficientes para un lugar que carece de transporte..."(Kotler; Gertner; Rein y Haider, 2007:197).

Con esta declaración se hace evidente lo que pasa en muchas ciudades que al pensar que solo con representar una imagen positiva del lugar podrán posicionarse sobre otras y no toman en cuenta todos los ingredientes que complementan en conjunto el hecho de que una ciudad sea considerada competitiva.

1.2. El storytelling como herramienta para la promoción de la ciudad

El storytelling se puede definir como el hecho de contar historias, y el concepto tiene sus antecedentes en la narrativa, disciplina que trata sobre el análisis de los textos. Además de abordar textos, la narrativa también hace uso de fábulas y novelas, a partir de los cuales "...va construyendo la imagen que tenemos de nuestro entorno, tomando en cuenta elementos físicos, tangibles o intangibles, así como a los individuos que interactúan en un medio físico" (Escamilla, 2017b:152).

Como una manera de indagar sobre el análisis a estas historias mostradas por las ciudades se hace necesario conocer los principales elementos que las componen. A partir de estos elementos constitutivos se podrá establecer una primera lectura de los objetos urbanos simbólicos que son utilizados para promocionar ciertos destinos y como son presentados mediante un canal audiovisual (texto, imagen, sonido). Sin embargo la narratología al igual que

la publicidad, ha dado un giro para incorporarse como una herramienta dentro del desarrollo de las campañas para promocionar las ciudades.

Si se observa a la narración desde un proceso de comunicación se encontrará que el emisor será en esta historia el narrador, el cual utilizará diversos discursos narrativos para representar el mensaje mediante actores, lugares, escenas, tiempo, actividades o música.

A partir de estos elementos es que se origina el storytelling, para que se pueda generar ciertas motivaciones, deseos o sensaciones en el espectador. Si es efectivo entonces se podría establecer que las ciudades pueden proyectar una identidad que convierta al visitante de una vida ordinaria a una con experiencias extraordinarias. Ya que "...people think narratively rather tan argumentatively...a substancial amount of information stored and retrieved from memory is episodic..."(Hsu; Dehuang y Woodside, 2009:1223). Esto quiere decir que lo que queda instalado en nuestra memoria visual es material generado a partir de historias y episodios que ocurren y que posteriormente son vinculados con elementos afectivos o aversivos dependiendo si la experiencia fue positiva o negativa.

1.3. Propuesta de análisis para el discurso del storytelling

De manera inicial se propone para esta aproximación a un modelo de análisis articular diferentes variables que puedan dar luz sobre los diversos elementos que convergen en el storytelling para la promoción de las ciudades. Esta propuesta se divide en cuatro partes: descripción técnica y de información del material audiovisual, contenido denotativo, contenido connotativo y mensaje retórico; mismos que se explican a continuación.

1.3.1. Descripción técnica

En esta parte se presenta la información general del material audiovisual recabado como la fuente de donde se encontró dicho material, el medio en que se da difusión, año en que se divulgo y la duración total. Con estos breves datos se podrá establecer la fuente de información y el alcance que se puede suponer alcanzará el storytelling en el espectador.

1.3.2. Contenido denotativo

Con esta variable se busca generar una descripción de la imagen audiovisual en conjunto con todos los elementos que participan del storytelling. Para ello se ha retomado algunos de los elementos que se mencionaron al explicar la estructura de la narrativa como son los actores que intervienen en la historia, los escenarios que se montan en la imagen como los lugares más representativos de la ciudad, así mismo los objetos urbanos simbólicos que también son presentados y las situaciones o actividades que se observa a los actores representar.

1.3.3. Contenido connotativo

Para este apartado será necesario dividir el mensaje representado a partir de dos puntos: la imagen y el texto. Con estos se podrá realizar una lectura subjetiva de cada uno de los elementos que se hubieran identificado en el análisis del contenido denotativo. Esta interpretación del mensaje se podrá basar a partir de tres elementos: la imagen tal cual, el texto que pudiera aparecer acompañando la imagen y aquellos elementos que se identifiquen como gancho para el espectador.

1.3.4. Mensaje retórico

Como ya se ha dicho previamente, la publicidad es un medio que utiliza diferentes canales para dar a conocer una idea pero con tintes persuasivos, esto con la finalidad de cautivar al espectador. En este entendido se observa la importancia de abordar los actos de comunicación que redefine Prieto Castillo a partir de los aportados por Vladimir Propp: acto de exhibición, acto de presentación y acto de implicación.

En el acto de exhibición se da prioridad a las acciones que realizas los actores en el entorno creado para la historia en específico; en el acto de presentación se suele observar uno o varios personajes que actúan como protagonistas de la historia y que sirven como un medio para presentar todas las atracciones o experiencias que se pueden lograr en dicho lugar y por último el acto de implicación que tiene como finalidad atraer la atención del espectador. Los dos últimos suelen tener un vínculo muy parecido pues el actor al representar ciertas actividades por ende invita al espectador a experimentarlas por si mismo al visitar esa ciudad.

Con estos cuatro elementos se podrá realizar una aproximación al análisis de los storytelling presentados en dos casos que se abordarán a continuación.

2. ESTUDIO DE CASOS: PUERTO VALLARTA Y GUADALAJARA EN MÉXICO

Con las variables propuestas en el punto anterior se ha creado una matriz de análisis en la que se incorporan imágenes tomadas de sitios web de las dos ciudades mexicanas propuestas como estudios de caso. La relevancia de tomar estas dos ciudades radica en su reciente incorporación de marcas ciudad además de integrar de manera inicial sus primeras aproximaciones a gestionar el territorio mediante diferentes estrategias derivadas del marketing de ciudades.

2.1. Puerto Vallarta: destino de sol y playa

La ciudad de Puerto Vallarta se encuentra ubicada en la zona costera al sur del estado de Jalisco en México y su vocación turística como destino de sol y playa se remontan al año de 1954, cuando se instituye la primer ruta aérea por la Compañía Mexicana de Aviación entre el puerto y la ciudad capital del estado, Guadalajara. Aunado a este medio se mejoraron a la par la infraestructura carretera lo que propicio una mayor llegada de visitantes del mismo estado, así como los turistas que provenían de Nayarit y Colima, estados vecinos que ayudaron al desarrollo del destino turístico.

Otro de los puntos que abonaron a la promoción de Puerto Vallarta fue su incursión en el mundo del cine siendo sede de la conocida película norteamericana "La noche de la iguana", filmada para el año 1964. Con esta promoción se logró posicionar en el gusto de un público específico: los norteamericanos y canadienses que estaban jubilados encontraron en el puerto el lugar perfecto para escapar de sus climas invernales para pasar largas temporadas entre playa y palmeras a un bajo costo y relativamente cerca de sus lugares de origen.

El destino se fue dando a conocer así en el estado tanto a nivel nacional como internacional, hasta que aprovecho su sede para el Tianguis Turístico 2012, evento desarrollado por la Secretaria de Turismo del Gobierno Federal para promocionar todos los destinos turísticos nacionales a un target nacional e internacional mediante la vinculación con cadenas hoteleras, servicios, agencias y comercios que abonan al desarrollo de estas ciudades.

En ese mismo año Puerto Vallarta aprovecho para dar a conocer su propuesta de marca ciudad en donde retomaban la forma de un hipocampo o mejor conocido como caballito de mar. Utilizar colores vivos y llamativos además de formas orgánicas representaron una marca cálida y puesta en marcha para marcar de forma positiva la ciudad.

2.1.1. Matriz de análisis-Puerto Vallarta

a) Descripción Técnica	**b) Contenido Denotativo**
Medio de difusión: página web y red social de Facebook @puertovallarta Periodo: 2012 – a la fecha Duración: la rotación de las imágenes que se presentan en la página de inicio tiene una duración de 11.91 seg.	Personajes: En las imágenes no se observan personas específicos. Escenarios: Los escenarios que se presentan en las imágenes son lugares al aire libre como la plaza del malecón donde están los arcos de Vallarta, elemento representativo del lugar, las islas dentro del mar, el faro como parte del nuevo muelle que se construyo en la parte turística del malecón y un hipocampo o caballito de mar, elementos que se vincula como representativo del mar. En tres de las cuatro imágenes se cuenta con una vista panorámica de la playa, pues el mar se percibe como el escenario central de esta ciudad turística. Objetos: Los objetos que aparecen en las imágenes seleccionadas son la escultura del hipocampo o caballito de mar, animal representativo del océano. Además se muestran las islas que se pueden visitar en barco, lo que se vincula con la imagen donde aparece el faro junto al muelle. Otro objeto importante que se observa es el Malecón y como a lo largo de este espacio se pueden realizar caminatas que van por toda la zona mas conocida de la ciudad. Además se ven barcas a las orilla de la playa, sombrillas y parte de la zona hotelera. Situaciones: Solo en dos de las imágenes se observa gente a lo lejos donde camina por el malecón como punto principal de la ciudad, además de bañarse a la orilla del mar.

Fig. 1 – Collage de imágenes publicitarias de Puerto Vallarta. Fuente: Página web visitapuertovallarta.com.mx Consultada el 2 de noviembre de 2017.



c) Contenido Connotativo

Mensaje-imagen:	Mensaje-texto:	Elementos gancho:
Las cuatro imágenes principales giran en torno de las actividades que de manera cotidiana se pueden realizar en un destino de sol y playa. El faro siempre será un elemento muy arraigado en la memoria de la mayoría de las personas por ser la luz que guía a los barcos, pudiendo transmitir el mensaje que el turista será guiado	En cuanto al texto se observa el slogan de la ciudad que dice Descubre tu atardecer. Con este enunciado la ciudad busca provocar en el espectador la imagen de que en el puerto son espectaculares los atardecer ya que se puede observar como poco a poco el sol se mete por el mar.	• Playa • Mar • Faro • Malecón • Islas • Hotel • Plaza

por este lugar hacia toda la belleza natural y construida que puede ofrecer. Por otra parte también se cuenta con una vista parcial de la zona hotelera con la que cuenta este destino, que hasta la actualidad ya es sede de muchas y muy conocidas cadenas hoteleras lo que también le da un toque de lujo y status para el visitante más exigente. Una de las actividades por excelencia son el caminar por el Malecón para visitar los diferentes bares o locales de comida tan conocidos además de disfrutar la fabulosa vista que ofrece este lugar al aire libre para poder observar detenidamente el atardecer a la orilla del mar.		
d) Mensaje Retórico (actos de comunicación)		
Exhibición (Acciones que representan los actores aparentemente de manera natural)	Presentación (Un personaje principal habla explícitamente del producto)	Implicación (Conjunto de acciones que hace el personaje para envolver al receptor)

2.2. Guadalajara: entre la tradición y la innovación

La ciudad de Guadalajara es la capital del estado de Jalisco y se encuentra ubicada en el centro occidente del país, zona privilegiada por estar estratégicamente localizada entre la capital y otros estados del Bajío que fomentan su zona de traslado e intercambio para la industria y el comercio. A partir de la instalación de algunos clúster industriales, especializados en software, la ciudad ha sido catapultada en el ámbito de la innovación.

La ciudad no tiene una identidad completamente definida ya que su turismo versa entre el cultural por la realización de la Feria Internacional del Libro, la segunda más importante a nivel mundial, por la organización de eventos deportivos al ser sede de los Juegos Panamericanos en el año 2011 y al igual que Puerto Vallarta ser casa del Tianguis Turístico en el año 2016.

Justo un año antes, en el 2015 los municipios que integran la Zona Metropolitana de Guadalajara (ZMG) se unieron para presentar la marca ciudad Guadalajara Guadalajara, que sería representada por los puntos más icónicos de cada uno de estos municipios y algunos otros utilizando como inspiración la canción del mismo nombre, creada por Pepe Guizar.

En esta historia contada mediante la canción se observan los diferentes lugares más representativos de la ZMG acompañados de algunos cantantes conocidos que son originarios del estado y que, bajo su propio estilo musical, dan nueva forma a la versión original que ha sonado bajo distintos autores.

2.2.1. Matriz de análisis-Guadalajara

a) Descripción Técnica	b) Contenido Denotativo
Medio de difusión: página web y red social de Facebook @guadalajara Periodo: 2015 – a la fecha Duración: el video en su totalidad dura 9:02 min.	Personajes: En tres de las imágenes seleccionadas se observan personajes; la imagen que tiene mayor atracción visual es la que presenta a los integrantes de un mariachi tocando sus instrumentos, en otra a un músico y finalmente en la plaza se observa en pequeña escala a lo que parecen ser personas que caminan o andan en bicicleta. Escenarios: Se logra identificar tres escenarios principales; siendo el más destacado la parte superior de la cúpula del Instituto Cultural Cabañas, lugar declarado patrimonio de la Humanidad por la UNESCO ya que cuenta en su interior con una serie de murales

	pintados por el reconocido José Clemente Orozco. En otra también se tiene una vista panorámica de la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, otro elemento de arraigado valor religioso entre la mayor parte de la población del Estado. Finalmente se tiene una perspectiva de un paisaje agavero, elemento representativo ya que de este se deriva la bebida mexicana por excelencia: el tequila. Objetos: Principalmente los objetos que se observan son los instrumentos que tocan los integrantes del mariachi, en ese caso solo se ven violines y en la otra imágenes se ven los agaves. En el caso del Instituto Cultural Cabañas y la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan al ser edificios, también se podrían considerar como objetos urbanos simbólicos. Situaciones: Personas caminando por la plaza, niños en bicicleta, integrantes de un mariachi, hombre tocando entre un paisaje agavero.

Fig. 2 – Collage de imágenes publicitarias de Guadalajara. Fuente: Página web guadalajaraguadalajara.mx Consultada el 2 de noviembre de 2017.



c) Contenido Connotativo		
Mensaje-imagen: En las imágenes se presentan los principales puntos turísticos que se pueden encontrar en la ciudad. Por su valor cultural muestran el Instituto Cultural Cabañas, por su valor gastronómico esta el paisaje agavero, por su valor tradicional se muestra el mariachi y por su valor religioso la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan. Con esto se quiere transmitir el mensaje de que en esta ciudad se podrán encontrar lugares para visitar sin importar cual sea el gusto del visitante, de esta manera el receptor obtiene una vista general de todo lo que puede encontrar.	Mensaje-texto: En las imágenes que fueron seleccionadas no se observa texto, salgo en la imagen del paisaje agavero en donde se muestra al pie el nombre del cantante que se muestra en dicho lugar. Sin embargo a lo largo del storytelling mostrado en el material audiovisual suena la canción de Guadalajara Guadalajara, en la cual se describe detalladamente cada uno de los lugares más identitarios de la ZMG.	Elementos gancho: • Instituto Cultural Cabañas • Agave • Mariachi • Plaza • Basílica de Nuestra Señora de Zapopan
d) Mensaje Retórico (actos de comunicación)		
Exhibición (Acciones que representan los actores aparentemente de manera natural)	Presentación (Un personaje principal habla explícitamente del producto)	Implicación (Conjunto de acciones que hace el personaje para envolver al receptor)

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En este breve repaso a la inclusión del storytelling dentro de las dinámicas de promoción para las ciudades se pudo crear de manera inicial un modelo para poder analizar a detalle los elementos principales dentro de estas historias contadas por el emisor. Es claro que el campo del marketing desde la visión de la promoción de los territorios no es nuevo pero en la búsqueda de nuevos canales para llegar de una manera más efectiva a un mayor número de espectadores, genera nuevas herramientas y nuevos métodos para transmitir la idea de consumir un lugar.

Con este texto se abren además nuevas líneas para indagar en los diversos discursos publicitarios que se presentan según el tipo de turismo que se genere en la ciudad que se trate, ya sea de sol y playa, de congresos, colonial, cultural o de eventos y espectáculos. Al poder identificar y analizar estos tipos de discursos publicitarios en primer lugar desde una trinchera teórica-metodológica se podrá implementar una retrospectiva que coadyuve a generar estrategias desde una aplicación práctica para las ciudades.

En esto reside la importancia de continuar de manera exhaustiva las investigaciones concernientes a la narrativa y específicamente al storytelling, pues al examinar estas historias ayudará a clarificar y tener un mayor conocimiento sobre como las personas perciben un lugar que aún no conocen y como se van creando una imagen de ese territorio solo con la información presentada haciendo de tal manera tan atractiva que sea casi imposible resistirse al encanto de visitar ese lugar que, gracias a los elementos representados cuidadosamente, logren que entre todas las opciones que existen actualmente en el mundo para visitar, elijan una en especifico para tener esa experiencia anhelada.

BIBLIOGRAFÍA

Escamilla Galindo, Livier Olivia (2017a). *Objetos urbanos simbólicos. Una visión desde la percepción del habitante.* México: Universidad de Guadalajara.

___ (2017b). "La narrativa en la ciudad: historias que sirven para vender" en Sierra Sánchez, Javier (coord.) *Nuevas tecnologías audiovisuales para nuevas narrativas interactivas digitales en la era multidispositivo.* Madrid: McGraw-hill.

Figueroa Bermúdez, Romeo (1999). *Cómo hacer publicidad. Un enfoque teórico-práctico.* México: Pearson Educación.

Hsu, Shih-Yun; Dehuang, Ning y Woodside, Arch (2009). "Storytelling research of consumer´s self-reports of urban tourism experiences in China" en *Journal of Business Research.* Volumen 62, issue 12, diciembre 2009, pp. 1223-1254. Disponible en http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0148296308002671 (última consulta: 31 de octubre 2017).

Kotler, Philip; Gertner, David; Rein, Irving y Haider Donald (2007). *Marketing internacional de lugares y destinos.* México: Pearson Prentice Hall.

Prieto Castillo, Daniel (1998). *Retórica y manipulación masiva.* 3a edición. México: Ediciones Coyoacán.

CIUDAD, NUEVAS TECNOLOGÍAS, REDES SOCIALES Y GESTIÓN CULTURAL



ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN E IDENTIDAD DIGITAL DEL PATRIMONIO ESPAÑOL

María Dolores García-Santiago / María Dolores Olvera-Lobo
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Es por todos conocido que hoy día continúan produciéndose injustificables daños sobre el patrimonio cultural a nivel mundial. Sin embargo, también es cierto que, en diversos aspectos, se viene observando un creciente interés por el mismo. De un tiempo a esta parte, se observan diferentes iniciativas encaminadas a conservar y preservar estos bienes no sólo por su valor cultural sino también por el hecho de considerarse un recurso socio-económico cada vez más significativo para el desarrollo local. Nuestro país—la nación europea con mayor número de bienes conceptuados por la Unesco como patrimonio de la Humanidad—no ha sido ajeno a esta tendencia. Consecuentemente, la difusión de información sobre este patrimonio se convierte en una herramienta potencial para, por ejemplo, incrementar el turismo cultural.

Cuando se habla de difusión de información en el contexto actual resulta inevitable referirse al gran cambio de hábitos comunicativos propiciado por el uso de la red Internet. A este respecto, las denominadas Humanidades digitales—una incipiente área de investigación y conocimiento—se centran, en plantear nuevas formas de comunicación cultural, entre otros aspectos. Indudablemente, resulta fundamental que las instituciones responsables de la gestión del patrimonio se adapten a esta cultura digital a la que un amplio espectro de la sociedad accede habitualmente. España es un país destacado en el uso generalizado de redes sociales. Así, si en 2015 ya presentaba una tasa de penetración de estos medios sociales del 47% (Moreno Rodriguez, 2015)—casi el doble de la media internacional—, en 2017 la cifra alcanzó el 54% (Acebes Arribas, Montanera & Raigón, 2017; We Are Social, 2017), constituyendo en la actualidad el tercer país europeo en frecuencia de uso de redes sociales. Consecuentemente, día tras día, los blogs, las plataformas en línea y las redes sociales cobran un progresivo protagonismo en el ámbito de la promoción y del marketing (Castelló Martinez, 2010).

Desde la perspectiva de las Humanidades digitales, cabe preguntarse cómo se está llevando a cabo la difusión de la información sobre patrimonio cultural. De este modo, resultan de enorme interés iniciativas como *Google Arts & Culture*, propuesta por el Google Institute (2017), a la que más tarde nos referiremos. Además, cada vez con más frecuencia, son los propios organismos responsables de una u otra forma de la difusión de la información sobre patrimonio –organismos públicos o instituciones culturales gubernamentales sin ánimo de lucro– los que se esfuerzan por crear una identidad digital y reforzar la presencia en Internet de los bienes culturales (García-Santiago & Olvera-Lobo, 2017). Las redes sociales incuestionablemente tienen un rol preponderante en este cometido.

Por tanto, dada la enorme repercusión que tiene el patrimonio sobre la identidad cultural de los pueblos, sobre sectores económicos implicados en el desarrollo local, o sobre el turis-

mo, entre otros muchos aspectos, resulta fundamental conocer la influencia de las nuevas estructuras de comunicación antes aludidas (Jiménez-Orellana, 2016; Rojas Castro, 2016). El análisis de cómo se está fomentando la identidad digital y la difusión de la información sobre nuestros bienes patrimoniales contribuye a un mejor conocimiento de la función y uso óptimo de estas nuevas herramientas tecnológicas y comunicativas.

1.1. Identidad digital en la Web 2.0 y redes sociales

Los contenidos y formatos de carácter unidireccional de la primera generación web han sido superados. La información incluida en una página web estática era generada por un autor y publicada para que un determinado número de usuarios accedieran a ella sin posibilidad de retroalimentación. Actualmente, los medios sociales permiten, de forma multidireccional y con múltiples autores, generar contenidos colectivamente mediante una posterior retroalimentación con el objetivo de aumentar el conocimiento de esa comunidad.

Se denomina Web 2.0 al conjunto de aplicaciones que tienen en cuenta los efectos de interactuar en red y los explotan a partir de la participación y la información que generan usuarios y consumidores. Es decir, la Web es vista como una gran plataforma donde se puede participar, compartir, interactuar y cooperar a través de programas ejecutados en línea y utilizados por múltiples usuarios al mismo tiempo (Castelló 2010; Viñarás, Herranz & Cabezuelo 2010; O'Reilly 2005).

Los blogs, aparecidos a principios de los años 90, constituyen los primeros ejemplos de medios sociales. Con un autor conocido, una temática muy específica y, consecuentemente, dirigido a un público determinado que tiende a responder y retroalimentar dicho blog. El objetivo de esta bitácora es que se actualice periódicamente. Se trata de un documento en constante crecimiento que, en orden cronológico inverso, incluye entradas o posts redactadas por el autor. Estos blogs pueden integrar otro tipo de medio social como el foro de discusión con la inclusión de comentarios, preguntas o respuestas por parte de los lectores.

Posteriormente surgieron diferentes tipos de plataformas. En algunas de ellas, la cooperación que se establece hace posible generar inteligencia colectiva y editar contenidos. Es el caso de las wikis, cuyo ejemplo más destacado es Wikipedia (Olvera-Lobo, Gutierrez-Artacho & Valdivieso, 2017). Otras, como Youtube, permiten compartir contenidos audiovisuales. Las plataformas de carácter más generalista en cuanto a temática e intensa retroalimentación, cuentan con dos ejemplos paradigmáticos, por un lado, Twitter y Facebook —creadas en 2006 y que permiten un acceso público o privado según la configuración del perfil— y, por otro, Google+ que desde 2011 tiene como principal apuesta mantener la privacidad de los usuarios, permitiendo definir círculos de contactos a los que solo llega el tipo de información que el usuario haya configurado.

Además, hay una gran variedad de redes sociales especializadas y, consecuentemente, dirigidas a grupos determinados de personas. Las que congregan un mayor número de usuarios suelen ser las de contactos profesionales como Linkedin. Muy utilizadas también son las redes generalistas en cuanto su contenido pero especializadas en cuanto al formato audiovisual de los archivos que se comparten, ya sean fotografías como en Flickr, Instragram y Pinterest, o vídeos como Vimeo y el ya mencionado Youtube.

El protagonismo otorgado a los usuarios en este nuevo contexto no está carente de repercusiones. Nuestras interacciones en la red contribuyen a conformar nuestra identidad digital en la Web. De este modo, la identidad digital se construye tanto a partir de nuestras actuaciones

en Internet como de la imagen que los demás se crean de nosotros. Esto puede referirse a una persona, a una institución o a un producto, entre otros muchos ejemplos. Cuidar la identidad digital resulta fundamental para lograr una difusión de la información efectiva y eficaz. Y para alcanzar los objetivos propuestos.

1.2. *Google Arts & Culture*

Un paso más lo materializa la Web 3.0. Este término, que no ha tenido demasiada repercusión hasta el momento, plantea un concepto más comprometido de Internet, en el sentido de que aboga por el bien común y por el desarrollo sostenible de la Web. La Web 3.0 plantea por tanto extender los beneficios de la Web 2.0 a más personas —fomentando la accesibilidad y el uso de dispositivos móviles— , más funciones y más aplicaciones, dotándola de más sentido humano y de una mayor repercusión social y medioambiental.

En el ámbito temático objeto de nuestro estudio, es necesario mencionar una iniciativa de indudable interés que contribuye a la difusión de información sobre patrimonio cultural y artístico en consonancia con la filosofía de la Web 3.0. Se trata del proyecto *Google Arts & Culture* que el Instituto Cultural de Google lanzó en 2011. Se trata de un sitio web que recopila imágenes en alta resolución de obras de arte expuestas en más de cuarenta museos del mundo, así como un recorrido virtual por las galerías en las que se encuentran. Además, incluye el proyecto Maravillas del Mundo, en que se recrean en tres dimensiones sitios reconocidos por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad. Aquí se pueden encontrar imágenes, procedentes de *Google Arts & Culture* y otras tomadas del servicio *Google Street View*. Gracias a *Google Maps* se incorpora su ubicación geográfica.

La interfaz permite buscar por artistas, personajes y acontecimientos históricos, corrientes artísticas o lugares, entre otras opciones. También permite localizar los museos ubicados en el mapa. Y, en caso de acceder a través de una cuenta de Google, se pueden crear carpetas o galerías propias, y así utilizar estos recursos para la divulgación o la enseñanza (López Franco, 2014). La *app* creada a tal efecto permite ingresar desde una gran variedad de dispositivos y, a través de un recorrido intuitivo, disfrutar del Arte y compartir los contenidos que se deseen.

El objetivo principal de este estudio se centra en determinar la presencia en la Web 2.0 de los bienes españoles declarados bienes Patrimonio de la Humanidad por la Unesco y analizar cómo construyen su identidad digital. Para ello se han establecido como objetivos específicos a) verificar la presencia de los sitios web oficiales de estos bienes en las redes sociales, b) identificar su presencia en Wikipedia, c) analizar el uso que hacen de los blogs, d)comprobar su inclusión en la herramienta *Google Arts & Culture*.

A continuación, se muestra la metodología empleada y los resultados obtenidos.

2. DIFUSIÓN DE INFORMACIÓN DE BIENES ESPAÑOLES EN INTERNET: ESTUDIO EMPÍRICO

2.1. Muestra de estudio y recogida de datos

Para llevar a cabo el estudio, se identificó la página web institucional de cada uno de los 45 bienes distinguidos por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad ubicados España. Para ello, se llevaron a cabo consultas en la herramienta de búsqueda web de Google. Estas consultas se han planteado a partir de la denominación utilizada por la Unesco para cada bien

patrimonial—como por ejemplo "Lonja de la seda de Valencia"—y/o una variación en su nombre, si ésta resultaba más reconocible. Ej. Prerrománico asturiano en vez de Monumentos de Oviedo y del reino de Asturias (1985, 1998). Cuando la denominación es colectiva –"Ciudad vieja de Toledo" o "Monasterio y sitio de El Escorial en Madrid"–, se localizaron y recopilaron tantas páginas web como subdivisiones se desprenden de dicha denominación. Las páginas web comerciales se excluyeron de la muestra y se seleccionaron aquellas provenientes de algún tipo de entidad preferiblemente pública, privada o mixta que garantizaba su legitimidad. Como consecuencia de este fenómeno, de los 45 bienes calificados por la Unesco como patrimonio cultural de la humanidad, se analizaron 71 URLs de páginas web institucionales.

Posteriormente se llevó a cabo un estudio de la presencia de estos bienes en las principales redes sociales, esto es, en Facebook, Twitter, Google+, YouTube, Vimeo, Instagram, Flickr , Pinterest, TripAdvisor, FourSquare. En este caso, se exploró si existía un perfil en estas redes sociales para cada uno de los bienes culturales de la muestra de estudio. Además, se registró si la página web institucional remitía a cada una de dichas redes sociales a través de un enlace. También se ha considerado la presencia de los bienes culturales estudiados en otros medios sociales como Wikipedia. Otro aspecto que ha sido considerado es en qué medida se hace uso de los blogs y qué características presentan estos.

Paralelamente, realizaron búsquedas en *Google Arts & Culture* a partir de la denominación de cada uno de estos bienes y se ha identificado el tipo de información recogida en esta herramienta de Google Institute.

2.2. Resultados

El análisis global pone de manifiesto que aún hay un 13% de las páginas web estudiadas que no están presentes en la Web 2.0 aunque lo haga la institución de la que dependen. Si profundizamos en este 13% en datos brutos, identificamos las 9 URLs que corresponden a 7 bienes que son representados total o parcialmente por 15 URLs. En la tabla 1, la última columna indica el porcentaje de representación del bien en función del número total de URLs que tiene nuestra muestra para su identificación y presencia en la Web. En el caso de Ciudad vieja de Cáceres, cuenta con 4 URLs que la representan ya que se trata de una denominación colectiva. Sin embargo, sólo en una de las partes, la *Iglesia de San Francisco Javier*, se encuentra representada en la Web 2.0 con una proporción del 25% frente al 75% que se encuentra sin presencia en la Web 2.0.

Por otro lado, si hablamos de la presencia en la Web 2.0 de los bienes culturales patrimonio de la humanidad sitos en España, podemos aseverar que 7 bienes de 45 no se encuentran en la Web 2.0. Por lo tanto, es un 15,6% de los bienes los que no están representados total o parcialmente. Creo que se puede decir que las proporciones son equiparables entre casos y bienes.

En efecto, dentro de los medios sociales utilizados, el 68% de los bienes incluidos en la muestra tienen presencia en Wikipedia, seguido de Facebook (52%) y Twitter (44%). Por el contrario, las redes sociales menos utilizadas son las que recogen opiniones y valoraciones tanto de usuarios del bien como de cualquier otra persona que desee expresar sus comentarios, como es el caso de TripAdvisor y Foursquare (3%). Para el uso de formatos audiovisuales las instituciones prefieren no dispersarse en detrimento de redes sociales como Pinterest y Vimeo.

Con el objeto de ser lo más precisos posible, también hemos identificado de manera dicotómica la presencia total o parcial de los bienes estudiados (gráfico 1). Efetivamente, el medio social

más utilizado en un 73% de los bienes estudiados es Wikipedia. Este estudio dicotómico evita errores de interpretación ya que, debido a que la denominación del bien patrimonial tiene una denominación colectiva, la cantidad de entradas en Wikipedia puede superar a la cantidad de denominaciones asignadas por la Unesco de los bienes culturales patrimonio de la Humanidad.

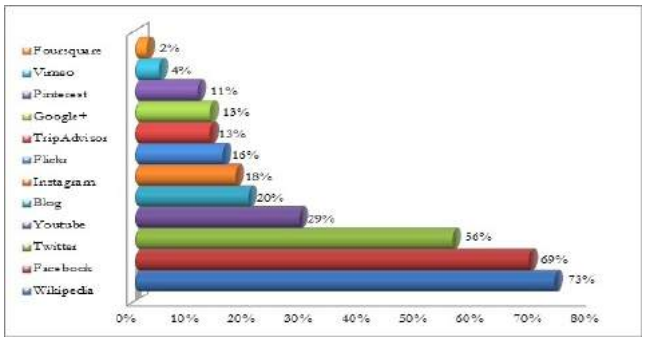


Gráfico 1: Presencia total o parcial de los bienes en losmedios sociales analizados (45 bienes)

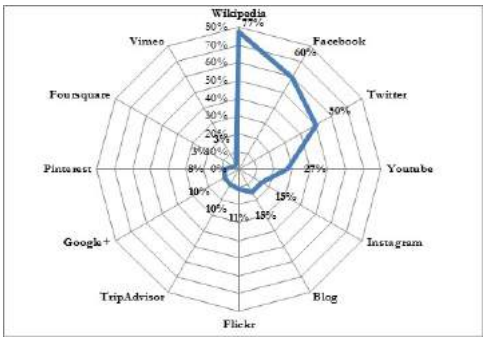


Gráfico 2: Presencia de perfiles en los medios sociales analizados

Efectivamente, las proporciones entre URLs y bienes son equiparables pero también hay que llamar la atención la diferencia entre gestores de bienes culturales a la hora de difundirlos activamente a través de medios sociales.

Número de bien	Nombre del bien	Subdivisión	Número total de URLs que representa la bien	Porcentaje de representación del bien por cada URL
8	Ciudad histórica fortificada de Cuenca (1996)	Catedral	3	33%
10	Ciudad vieja de Cáceres (1986)	Casco histórico de Cáceres	4	25% *3 = 75%
10	Ciudad vieja de Cáceres (1986)	Palacio de las Cigüeñas		
10	Ciudad vieja de Cáceres (1986)	Concatedral de Santa María		
16	Conjuntos monumentales renacentistas de Úbeda y Baeza (2003	Baeza	3	33%
19	Ibiza, biodiversidad y cultura (1999)	Parque natural de ses Salines	1	100%
36	Pirineos - Monte Perdido (1997, 1999)	Ordesa y Monte Perdido	1	100%
39	Caminos de Santiago: Camino Francés y rutas del norte de España (1993, 2015)	Camino de Santiago	1	100%
44	Universidad y barrio histórico de Alcalá de Henares (1998)	Universidad	2	50%

Tabla 1: Porcentaje del bien no representado en la Web 2.0

Respecto al 87% restante de URLs, los bienes culturales analizados cuentan con una presencia mayoritaria en la plataforma colaborativa de contenidos más popular en estos momentos, Wikipedia (gráfico 2).

También se ha analizado la intensidad de la presencia de cada bien en las diferentes plataformas mencionadas –tanto las referidas a las diferentes redes sociales, como a Wikipedia, blogs y Google Arts & Culture– a partir del número de plataformas de las que cada uno hace uso (tabla 2).

Número de plataformas	Ninguna	1	2	3	4	5 a 6	Más de 6
Nº de bienes patrimoniales	13%	31%	14%	14%	13%	10%	5 %

Tabla 2: Porcentaje de plataformas utilizadas en la muestra

Ningún bien se encuentra presente en la totalidad de las plataformas. Destaca el bien correspondiente a la Alhambra de Granada cuya presencia se extiende a todas las plataformas utilizadas de manera generalizada en la actualidad, un total de 10, salvo TripAdvisor y FourSquares que se centran en opiniones de usuarios de la plataforma y puede que también usuarios del bien en cuestión.

Más de un 70% utiliza entre 1 y 4 redes sociales. Es muy destacable el 5% de bienes cuya identidad se encuentra visible a través de más de 7 plataformas.

2.2.1. Redes sociales

Ciertamente la presencia en medios sociales es amplia, pero si profundizamos al nivel de redes sociales, esta visión cambia sensiblemente. Sólo un 52% de la totalidad de los casos de la muestra tiene presencia en Facebook y el 44% en Twitter. La presencia en el resto de los medios sociales desciende al 24% en el caso de YouTube. También hay que tener en cuenta que el uso de otras plataformas es aún más minoritario, es decir Instagram, Flickr, Google+, Pinterest, TripAdvisor, FourSquare o Vimeo continúan siendo recursos poco utilizados.

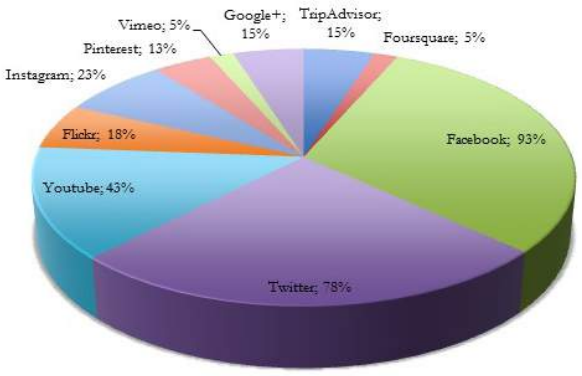


Gráfico 3: Proporción del uso de redes sociales entre quienes tienen presencia en ellas.

Si nos centramos en el 56% que utilizan algún tipo de red social (gráfico 3), el protagonismo de Facebook es indiscutible con un 93%, seguido de Twitter frente al resto de redes sociales, siendo las menos utilizadas Vimeo y Foursquare en un 5%. En este caso, el uso de una red social frente a otra no es excluyente. Consecuentemente, todos los porcentajes están calculados a partir de los casos que utilizan redes sociales.

En relación a las dos redes sociales de uso más extendido, Twitter y Facebook. El 44% de los bienes de la muestra poseen una cuenta de Twitter propia referida al bien frente a un 46% que carece de ella. A nivel nacional significa que la mitad de las páginas web españolas tienen Twitter. Facebook es la red social más utilizada en España en un 52%.. También se ha estudiado de manera particular la casuística obtenida. De estos 38 casos que tienen cuenta de Facebook o de Twitter, el 79% de los casos analizados tienen presencia en ambas redes frente a un 18% que sólo tiene cuenta en Facebook o el 3% con cuenta en Twitter.

Con respecto a la totalidad de la muestra y en relación a las redes audiovisuales, el uso de las plataformas de vídeo es mayor (25%) frente a las de imagen fija (19%). Concretamente YouTube cuenta con una presencia del 24% frente al 3% de Vimeo. Tan sólo en un caso se utilizan ambas plataformas para ampliar la presencia en redes.

Sólo el 19% de los bienes cuentan con un perfil en las redes sociales para fotografías. Hemos identificado los bienes y la proporción entre estos 45, indica que el 13% usa Instagram, el 10% Flickr y el 7% Pinterest.;. Si nos focalizamos en este 19% de bienes que son usuarios de redes sociales de imágenes fijas, más de la mitad se decantan por una sola red social y sólo el 7% utilizan las tres plataformas.

Similar es lo que ocurre con el formato vídeo donde sólo un 6% de los usuarios de redes sociales de vídeos utilizan las dos plataformas (Youtube y Vimeo.).

2.2.2.Blogs

Título	URL	Secciones	Lenguas
Blog del Patronato de la Alhambra y Generalife	http://www.alhambra-patronato.es/blog/index.php/category/alhambra-de-granada/	Sí	1
Museo Diocesano de Cuenca Noticias y artículos sobre el museo y el arte	http://museodiocesanodecuenca.blogspot.com.es/	No	1
Úbeda Baeza: guía de viajes y turismo	http://ubedaybaezaturismo.com/category/blog/	Sí	2
El país de Altamira	http://www.elpaisdealtamira.es/	No	1
Centre del Romànic de la Vall de Boí	http://www.centreromanic.com/es/blog	Sí	4
Monasterio de Yuso	https://monasteriodeyuso.wordpress.com/	No	1
Gaudí Barcelona Club	https://gaudiclub.wordpress.com/	No	1
El forzado de Almadén	http://www.efefuturo.com/blog_1/el-forzado-de-almaden/	No	1
Puente colgante Bizkaia	http://puentecolgantebizkaia.blogspot.com.es/	Sí	1

Tabla 3: Caracterización de blogs

Tan sólo un 12,5% de los bienes patrimonio de la humanidad tiene un blog propio frente al 84,5% que no lo tiene. Dentro de esta mayoría, se reconoce que también hay un 3% de blogs de y para toda la entidad. Consecuentemente, no se ha incluido dentro del recuento de nuestro estudio.

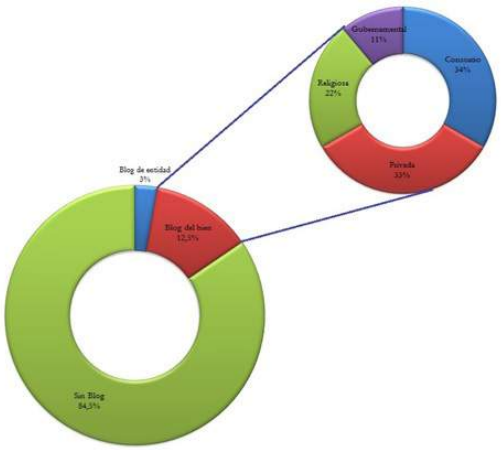


Gráfico 4: Presencia digital mediante blogs

Los contenidos en este 12,5% se encuentran en español y dos de los casos tienen un blog con información en otras lenguas (inglés, francés y catalán). La titularidad de la entidad gestora de los bienes que poseen blog y que también son responsables de éste medio, es de casi un 50% gubernamental —de forma individual o, más habitualmente, en forma de consorcio entre varias instituciones— (Gráfico 4). En ocasiones, el bien puede estar gestionado por una empresa —como es el caso del Puente de Bizkaia— , por una asociación —Obras de Antonio Gaudí —, o incluso, por iniciativa particular individual —como Almadén— .

Los blogs analizados presentan diferencias de diseño (tabla 3). La mitad prefiere un diseño tradicional de blog con la inclusión de noticias y artículos de forma periódica, frente al otro 50% que organiza los contenidos por secciones. Se incluyen imágenes y artículos con contenidos y datos históricos en la mayoría de ellos. En otros se añaden secciones que invitan a la consulta frecuente con novedades en las actuaciones sobre el bien patrimonial, así como eventos.

2.2.3.*Google Arts & Culture*

Sólo un 7% de los bienes recogidos en la muestra se hallan representados en esta herramienta de Google. En cada entrada se muestran reportajes del bien en general o desde uno de los numerosos aspectos culturales. Enlaza a exposiciones presentes o pasadas accesibles a través de la web. Como principales fuentes de información se encuentran las Bibliotecas Nacionales y los Museos. Otras facilidades son enlaces a Wikipedia y a otros recursos de la empresa como Google Maps para su ubicación o visitas virtuales a través de Street View. Probablemente sea el interés de su geolocalización sea la razón por la que los casos incluidos en esta herramienta son conjuntos arquitectónicos dentro de municipios tales como la Ciudad vieja de Salamanca, el Conjunto arqueológico de Mérida, el Conjunto arqueológico de dólmenes de Antequera, entre otros.

3. CONCLUSIONES

En el presente, la denominada por el sociólogo Zygmunt Bauman (2003) como sociedad líquida se encuentra en constante evolución y adaptación a los cambios. En el contexto al que nos referimos en este trabajo, la necesidad de un continuo acceso a la información exige el uso y gestión de las herramientas disponibles en la Web 2.0 para una difusión de contenidos acorde con los tiempos en los que vivimos. Los medios sociales difunden y comparten los contenidos de manera comunitaria a la espera de una retroalimentación por parte de otros miembros. En este colectivo deben integrarse las instituciones que desean amplificar la expansión de la información que emiten, así como su propia presencia y visibilidad.

De manera progresiva se va tomando conciencia de lo que implica tener una identidad digital para tener una visibilidad y facilitar la participación y el contacto con usuarios. La globalización rompe fronteras y debemos implicarnos en una cultura digital tanto para los habitantes que se encuentran en la misma ciudad como para aquellos que puedan tener intención de viajar a ella y visitar su patrimonio.

Para ganar visibilidad en la sociedad de la información, es fundamental realizar una buena gestión de la identidad digital. Se recomienda a los responsables de la difusión del patrimonio cultural una correcta elección del canal o canales concretos utilizando el lenguaje y forma de expresión adaptado a cada uno de estos medios. Estas instituciones parten con la ventaja de que tienen un tema y contenidos muy determinados que les permiten ser más rápidamente identificados. Además es posible una mejor estrategia de marketing a la hora de difundir y publicitar sus actividades y conocimientos. Por otro lado, hay que advertir que el uso del mismo perfil para una institución que tiene entre sus funciones, pero no la única, la gestión de un bien patrimonio de la humanidad, provoca una difusión temática que diluye la identidad digital del bien patrimonio de la humanidad. En otras palabras, hay que realizar un esfuerzo para que el bien patrimonial tenga su propia identidad y visibilidad digital.

El hecho de que exista una entrada del bien en Wikipedia no implica que dicha aportación haya sido realizada por la entidad que la gestiona. Este punto podría ser estudiado en un futuro próximo. Otro aspecto a destacar es el uso de más de una lengua para difundir contenidos más permanentes como los incluidos en forma de artículos en los blogs.

Las entidades culturales deben marcarse como uno de sus objetivos prioritarios la comunicación y publicidad de sus contenidos. Por lo tanto, también están obligadas a establecer y desarrollar una estrategia clara y definida para su identidad digital. La elección de los medios sociales que han de utilizar, e incluso el mantenimiento de la mayor cantidad de ellos de manera constante y teniendo en cuenta sus especificidades, requieren de profesionales que lleven a cabo esta función.

BIBLIOGRAFÍA

Acebes Arribas,Belén; Montanera, Ramón y Raigón, Javier. (2017) *Estudio Anual de Redes Sociales 2017 (versión reducida). Disponible en http://iabspain.es/wp-content/uploads/iab_estudioredessociales_2017_vreducida.pdf (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

Bauman, Zygmunt. (2003) *Modernidad líquida*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Castelló Martínez, Araceli (2010). *Una nueva figura profesional: el Community Manager*. Pangea [Recurso electrónico]. N. 1 (2010). ISSN 2172-3168 *http://revistapangea.org/ (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

García-Aantiago, Lola., & Olvera-lobo, Maria Dolores. (2017). *Mexican World Heritage information on the web: Institutional presence and visibility*. Information Development. DOI: 10.1177/0266666917692388

Google Cultural Institute (2017). *Disponible en: https://www.google.com/culturalinstitute/home (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

López Franco, Álvaro (24 diciembre 2014) *Google y su instituto cultural. Descubrir la historia. https://descubrirlahistoria.es/2014/12/google-y-su-instituto-cultural/ (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

Jiménez-Orellana, Luis Jesús (2016). *Museo y comunicación 2.0. Situación en España*. Documentación de las Ciencias de la Información, 39, pp. 177-203.

Moreno Rodriguez, María Dolores (2015). *La sociedad española y la alfabetización multimedia: Internet, redes sociales y competencia tecnológica.* Informe VIU. Valencia: Universidad Internacional de Valencia. *Disponible en https://www.universidadviu.es/investigacion/informes/ (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

Olvera-Lobo, María Dolores, Gutierrez-Artacho, Juncal, & Amo Valdivieso, Macarena (2017). Wikipedia as a source of monolingual and multilingual information about the Spanish heritage. Transinformação, 29(1), 5-13.

O'reilly, Tim (2005). *Web 2.0: compact definition. Disponible en: http://radar.oreilly.com/2005/10/web-20-compact-definition.html. (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

Rojas Castro, Antonio (2016). "Big Data in the Digital Humanities. New Conversations in the Global Academic Contex" en *Smart culture. Analysis of digital trends: AC/E Digital culture annual report 2017. Disponible en http://dx.doi.org/10.17613/M6434X*

Viñarás Abad, Mónica, Herranz de la Casa, José María & Cabezuelo Lorenzo, Francisco (2010). *La comunicación corporativa de los museos en España a través de la comunicación 3.0: cuatro años de evolución comunicativa en la Red*. En: *II Congreso internacional comunicación* (Vol. 3). *http://giovannipf.260mb.net/comunicacioncorporativa.pdf?i=1*

We Are Social. (2017) *Digital in 2017 Global: Overview report Disponible en https://wearesocial.com/special-reports/digital-in-2017-global-overview (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

EL MEDIEVO TECNIFICADO Y EL RENACIMIENTO URBANO: EL CASO DE BARCELONA

Margarita Rodríguez Ibáñez
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Los nuevos impulsos de la sociedad del bienestar provocan que las ciudades se replanteen el concebir espacios más humanos, estableciendo con ello una nueva escala más a nuestra medida para entablar un nuevo diálogo ciudad-hombre. Y para conseguirlo aparece desde los gobiernos locales (como los ayuntamientos de Madrid y Barcelona) una nueva mentalidad que acoge las demandas de sus citadinos que desean tener una mayor conexión con la naturaleza, una mejora del medio ambiente, la utilización de transportes ecológicos o el paliar la contaminación acústica, para lo que se establece una serie de políticas públicas que engloban los compromisos de colaboración de los propios ciudadanos, actos que desarrollan su derecho a "habitar", y puede decirse que el hecho de poder congeniar ambas tendencias constituye una de las grandes metas políticas a conquistar por las grandes ciudades en la actualidad. La palabra habitar, no significa un simple estar, sino que proviene del latín *habitàre*, frecuentativo de *Habére*, *avere* en italiano, que se traduce en castellano por "tener", viniendo a significar aquello que se "continua a tener". De esta palabra derivan, no sólo las obvias como habitación, sino otras de difícil deducción como la latina "abito", vestido, lo que siempre llevo conmigo (sobre todo en su génesis). El habitar por tanto refiere a una identidad cultural, a aquello que me identifica con otros, con una comunidad, con un territorio.

El habitar desde esta perspectiva atiende a un nuevo comportamiento de apropiación del lugar que se constituye con nuevos procesos de participación y colaboración ciudadana para crear comunidad, y que desde hace más de una década ha continuado en crecimiento con el rediseño de lugares en las ciudades para poner en práctica estas nuevas tendencias: potenciando el empoderamiento por medio de la producción comunitaria de prácticas digitales para aumentar el conocimiento para el bien común como se realiza en MediaLab Prado de Madrid; habilitar lugares de discusión sobre la implantación de determinadas políticas públicas con los Foros Locales en la ciudad de Madrid; incluyéndoles en una participación activa en presupuestos participativos en muchos puntos de la geografía internacional como recoge el Observatorio Internacional de Democracias Participativas (OIDP) gestionado por el ayuntamiento de Barcelona; o aprendiendo entre todos con la Escuela de los Comunes de Barcelona. Todas estas acciones se proponen como una voluntad clara de inclusión de sus habitantes como nuevos creadores de la ciudad conectada, promocionándoles y estableciendo un nuevo renacimiento del individuo que se apodera de la producción, de la metodología y de los procesos de construcción del conocimiento. Estas facetas del individuo empoderado se ensamblan a la ciudad, abriéndose a un proceso catalizador y propulsor de desarrollo humano, adaptándose a sus necesidades y reconsiderándolo.

Pero ante este ilusionante panorama, debemos revisar cuales han sido los elementos que han influido en estas nuevas apuestas políticas y sociales que han creado tanto un sentido comunitario como un empoderamiento ciudadano, y ponderar si existen acciones como la construcción de un espacio físico común que pueda potenciar el sentido de comunidad entre aquellos que habitan en dichos lugares.

2. EL SISTEMA

"La economía existe para el hombre, no el hombre para la economía" (Beau Browning, 2000:1)

El bienestar social ha sido uno de los elementos clave políticamente hablando desde la gran Crisis del 29. Aliada la política con las teorías económicas keynesianas, apreciaron el sistema del Bienestar como un acto de garantías que debían de ser satisfechas no sólo por los mercados, sino también por los estados.

Durante el Siglo XX diferentes tipos de políticas económicas fueron balanceándose en los estados, influyendo abiertamente si se centraban en una cultura individualista o apoyada en el sentido comunitario, creando diferentes tendencias sobre la mayor o menor intervención del Estado para incentivar el consumo de la población y crear el pleno empleo. Estas tendencias políticas (intervencionistas o liberales) crearon diferentes posturas socio-económicas, al entender la intervención estatal como un atropello a la libertad del individualismo (Milton Friedman y la Escuela de Chicago) o por el contrario, un ente capaz de suministrar la protección del bienestar social por medio de ayudas a los más necesitados, sustentador de una sanidad y una educación universal.

Pero podemos decir que actualmente la cultura del bienestar ha dejado de entenderse tan solo como una posibilidad de acceso a bienes y servicios exclusivamente, precisando de un replanteamiento del concepto con nuevos parámetros de análisis. El economista bengalí Amartya Sen introdujo, no sin críticas (Edo y Graziano, 2002), dos nuevos conceptos en la evaluación del bienestar social que parten de la visión aristotélica de la felicidad (1994): en primer lugar introduce el concepto de las "funciones" de una persona esto es, la capacidad de ser y hacer en sociedad o "la libertad para lograr diferentes estilos de vida", a lo que suma un segundo concepto, el de "capacidades" que con una doble vertiente puede referirse bien a las *funciones realizadas* (lo que una persona es capaz de hacer), bien al c*onjunto de capacidades* de las opciones que tiene (sus oportunidades reales) (Sen, 2010:100). Para poder entablar este nuevo discurso se parte del principio fundamental de "libertad" que entraña tanto los procesos que hacen posible la libertad de acción y de decisión, como las oportunidades reales que tienen los individuos, dadas sus circunstancias personales y sociales (Sen, 2000: 33).

Es por ello, que la nueva cultura establece que los gastos sociales no deben verse como un mero dispendio sino como una "inversión", un medio de potenciar las capacidades y la productividad de las personas. Pero ciertamente tras esta redimensión del concepto, existen paralelamente algunos inconvenientes ya que con la desaparición de las fronteras mercantiles producidas por la globalización, también desaparece la capacidad de los poderes públicos para continuar asumiendo los compromisos en materia de protección social: "la globalización a ultranza y los estados de bienestar se excluyen mutualmente" (Vara, 2016:130).

El concepto de globalización, ya se inició al menos a finales de la década de 1940, con el empuje de relaciones económicas más libres, auspiciado por el acuerdo *Bretton Woods* y la integración de los mercados europeos que en cierta manera frenada por la crisis del petróleo de la década de los 70 y con la gran crisis que hemos sufrido en estos inicios del Siglo XXI, han dificultado la mayoría de los planes sociales que protegían el sistema de bienestar social. Pero a su vez estas crisis han desdeñado políticas sociales, denostando el concepto de Estado y Estado-nación que se proponían como sustentadores del sistema, entendido que es el Estado el que realiza la base organizativa y política de un territorio, y el Estado-nación aquel que garantiza la cohesión social y la unidad cultural.

Esta globalización ha sido más evidente con la proliferación de las conexiones tecnológicas, disponiendo un mercado planetario sin lindes y una consecuente extirpación territorial, que unido a la falta de protección social ha creado finalmente un desafecto en el individuo hacia el concepto estatal.

Este resquebrajamiento del orden de pertenencia del individuo, esta falta de identidad cultural, de su representación, de su política personal (Kuper, 1994: 538) ha incitado a un vacío jerárquico respecto a quién debe marcar las vías de sustento de lo colectivo (de su pertenencia), y es en esta nulidad cuando resurge como un proceso de renacimiento contemporáneo se tratara el individuo, como creador de modos de producción de lo social, generando soluciones productivas, deductivas y organizativas que vuelven a otorgar al espacio el carácter de encuentro ciudadano.

3. DEL INDIVIDUO CONECTADO A LA COMUNIDAD FÍSICA

"La era global se convierte al mismo tiempo en la era de las identidades" Esther Barbé (2007: 326)

Estamos asistiendo a un nuevo sistema social y cultural debido al claro protagonismo del individuo como parte embrionaria e indisoluble de la construcción social del común como antes hemos relatado; un individuo con nuevos matices que se ha emancipado de aquel que hace ya más de una década sufría una desmaterialización de su cuerpo por la conexión tecnológica, en el que se apreciaba que "el mero residuo orgánico se entendía como un lastre" (Rodríguez Magda, 2004:44) y que sin embargo ahora retoma su existencia física como una posibilidad de poner en práctica lo aprendido en la red con una flexibilización en su adaptación. A este aprendizaje le llamamos "base-conceptual-red" (Rodríguez, 2014:165) proceso que opera con una serie de elementos replicados de nuestro comportamiento en la red telemática: un sistema de producción y participación colectiva; una interactividad entre los miembros que componen los grupos de trabajo; un empoderamiento horizontal y adhocrático de sus miembros; y orientado a la formación de procesos que tengan en cuenta el bien común. Es a partir de la década pasada cuando estos métodos de producción se adaptan al mundo físico y se pone en práctica en localizaciones principalmente urbanas, propiciando, al igual que en la red, la creación de vínculos comunitarios que fortalecen la identidad colectiva y la protección geográfica, lo que al fin y al cabo determina el encuentro con una cultura denominada localizada (Rodríguez, 2014).

Este modo de producción con base-conceptual-red, establece un orden de legitimidad, el procomún, que fortalecido y recuperado en esta nueva era refiere a los bienes materiales e inmateriales que son de todos pero además, se aprecia como un proceso dialógico que reflejado en su etimología viene a significar aquello que "cambia en común", lo que muta a través del intercambio con el prójimo (Medialab Prado, 2010). Este planteamiento no es por supuesto tan nuevo y ya Aristóteles sin nombrarlo lo apreció, como la "capacidad política generadora del bien común" (1954: Sec. 1280 b 17 ss), y que más bien, ha permanecido oculto o velado por el vaivén de nuestra historia política y económica.

Desde este estadio del procomún, surge el movimiento *maker*, suerte de activismo capaz de crear conocimiento e innovación que independiente del sistema jerárquico empresarial, generalmente se encuentra asociado a útiles digitales y utiliza herramientas de propiedad común (código cero) que abiertos para su utilización y reacondicionamiento, se pone en práctica en lugares físicos urbanos, que en este caso reciben el nombre de *citymaker*, que a modo de sistema de generación de procesos, posee dos vertientes: en primer lugar parte del compro-

miso del "hacer ciudad", proponiendo soluciones a problemas derivados del propio habitar, y que para entenderlo se cita el caso de la ciudad de Bolonia donde los ciudadanos ostentan una responsabilidad en forma de gobernanza compartida en el mantenimiento y generación de bienes comunes[1]; de otra parte, significa el proceso por el cual el individuo-red (ente que ya no entiende su ser sin estar conectado) se apropia del proceso productivo y crea nuevos patrones conductuales que posibilitan el "hazlo tú mismo", que en muchas ocasiones se pone en práctica en lugares de concentración de conectividades, los denominados laboratorios de producción digital, *fablab*, donde se crean tanto productos como procesos que alimentan a la comunidad del conocimiento del procomún, eso sí, fuera como decimos del sistema de mercado y de estructuras jerárquicas y en muchos casos auspiciadas por políticas públicas locales. Estas estructuras se dan principalmente en las ciudades y Medialab-Prado en Madrid, Hirikilabs en Tabakalera (Donosti) o Wikitoki en Bilbao, son ejemplos de ello.

Pero el nuevo individuo empoderado, también pone en práctica cuestiones que nada tienen que ver con lo digital, estableciendo igualmente con "base-conceptual-red", acciones sociales para crear comunidad. En estos casos la concentración de experiencias se materializa en lugares de la ciudad de diferente naturaleza jurídica: algunos ocupados como Casal Okupat Autogestionat La Llavor; otros cedidos por los gobiernos locales como el Espacio Vecinal de Arganzuela (EVA), y aquellos en los que la comunidad tienen que sufragar todos los gastos (local y mantenimiento) como 3 peces 3.

A modo de resumen diremos que este nuevo estado del individuo-con-la-ciudad, ha sido motivado por varios factores: por un lado por las nuevas políticas públicas que ponen en el centro de atención al individuo; por el control por parte de los individuos de las herramientas tecnológicas para organizar su entorno y su identidad; por cuestiones ideológicas de lucha contra la "singularización de experiencias sociales" (Martuccelli, 2016:27); y por la aparición de actuaciones sociales que se canalizan en lugares físicos localizados para crear comunidad (como los centros sociales) que viene a sustituir la falta de estructura social tradicional que siempre ha sujetado al individuo al *corpus* social para evitar la soledad y el aislamiento.

Como resumen a estas acciones podemos decir que tal como apuntó Théry, "la familia contemporánea ya no es una institución sino una red relacional, una red de relaciones afectivas y de solidaridad" (1996: 66) añadiendo que existe una necesidad en auge de pertenecer a una comunidad en un ambiente relacional físico, por el apremio identitario (social y cultural) y protector que se crea, frente al vacío de estructuras tradicionales, por el desarraigo físico del cuerpo por la tecnología y el "destierro" por procesos globalizadores. Con todo ello, la identidad se propone como un trabajo activo sobre uno mismo, incitando a una permanente reflexividad, que con una intervención constante desde el interior (Martuccelli, 2007:5-19) gracias a las comunidades físicas puede materializarse en actuaciones en un exterior localizado.

Es ahora cuando las estructuras sociales giran alrededor de los agentes que las participan y no a la inversa como antaño, pero es hogaño cuando además son capaces de modificarlas, fusionando pensamiento individual y producción social, revirtiendo indiscutiblemente en una nueva era del individuo.

[1] Regulation On Collaboration Between Citizens And The City For The Care And Regeneration Of Urban Commons. 2014. http://www.comune.bologna.it/media/files/bolognaregulation.pdf

4. LA ESTRUCTURA

4.1. La ciudad y la comunidad medieval

Los inicios de la ciudad datan del S. IX, con la construcción de los primeros refugios de protección y reunión como las acrópolis de los griegos, las *oppida* de los etruscos, los latinos y los galos, las *burgen* de los germanos, las *garods* de los eslavos o los *krals* de los negros de África del sur. Todos se constituían como espacios rodeados por elementos naturales (árboles, tierra, roca, foso o puertas) a modo de "cercado", de donde proviene la palabra *cité*, ciudad (Pirenne, 1983:20). Estos lugares cercados en Europa son designados como *bourgs* (burgos) que definen espacios amurallados y estaban comandados por un obispo o un conde, representante local del poder imperial (Bobbio; Hosking y Morley 2005: 250). La población en un inicio se congregaba en estos espacios en los momentos de guerra o a propósito de ceremonias civiles o religiosa, pero estos periodos fueron aumentando hasta crearse una animación continua y la *cité* se convirtió en un centro administrativo, religioso, político y económico (Pirenne, 1983:21).

A partir del Siglo XI aumenta la natalidad y con ello la mano de obra, el trabajo agrario y el excedente, lo que produce que en el S. XII aparezca además de un resurgir del comercio europeo, un aumento productivo en el campo y un mayor intercambio de enseres dentro de las burgos, (Pirenne, 1983: 35-37). En este desarrollo los comerciantes se fueron asentando a las afueras de la ciudad amurallada, en los *foubourg*, suburbios o "nuevo burgo" que constituyó la formación de los burgueses en oposición de aquellos que habitaban en el recinto amurallado, los castrenses. "Con el paso del tiempo los muros fueron desapareciendo y de la fusión gradual de la antigua fortaleza y la localidad comercial surgirá la ciudad" (Ibíd., 53, 55).

Por otro lado junto al desarrollo de la ciudad aparece el concepto de la "comuna" (del latín communia "lo que es común"), estructura típica de la organización medieval europea a partir del Siglo XI, y que nace tanto del proceso de autonomía urbano como del levantamiento del pueblo por la continua opresión del obispo y el alcalde de la ciudad, y que bajo la dirección de los comerciantes la proclaman[2] y manifiestan, y supone un compromiso entre los ciudadanos de fidelidad y defensa física mutua, solidaridad con la recogida de impuestos para elaborar obras para el bien común, y protección de la "libertad" para tratar sus propios asuntos para lo cual se reúnen con una estructura horizontal y abierta que se modifica a sí misma en un hogar social y dispone de una caja común reservada para resolver el mutuo socorro (Pirenne, 1983:67; Bobbio; Hosking y Morley, 2005: 257). Como muestra de esta comunidad a modo de democracia medieval, los cónsules tenían un carácter electivo anual y se reclutaba entre las diferentes clases sociales, representando a la población urbana que comienza a adueñarse del poder (Pirenne, 1983: 63-64). Se había retomado a un nuevo punto en el que se le da importancia al grupo como comunión, de trabajar en común, que poco tenía que ver la marcada jerarquía del mundo feudal.

Se hace destacable el hecho de que este tipo de comunidad medieval se diera fundamentalmente en las ciudades-estados italianos, y se debe por un lado a la organización política e identitaria que otorga un territorio de pequeñas dimensiones, y por otro porque reproducía con facilidad la urbe romana-tardía (Bobbio; Hosking y Morley, 2005:250) fundada sobre la autonomía local.

[2] El primer levantamiento lo fecha Pirenne en 1077 en la ciudad de Cambrai al norte de Francia, se produce cuando la población de un suburbio comercial había quedado encerrada por el recinto amurallado de la ciudad y no había obtenido ayuda del Obispo (Pirenne: 1983: 64).

4.2. El desarrollo urbano y la comunidad

Damos un salto hacia la época renacentista porque tras una época oscura, vuelve a considerarse al hombre como centro del planteamiento urbanístico, y es por ello que existe una reflexión sobre el espacio que tiene una clara relación con la "identidad cultural" por lo que se otorga importancia a los lugares que son protagonistas en la vida de los ciudadanos como las plazas y las calles y, es en esta época donde se comienza a desarrollar el mobiliario urbano. El renacimiento también se caracteriza por una mirada al pasado de los clásicos, donde se prestaba una importancia capital al individuo, y la vida urbana no tenía sentido si no es por la comunidad que la forma.

Tampoco hemos de olvidar la época industrial por su desarrollo social y citadino. Fue en esta época donde se produce un éxodo masivo del campo a la ciudad y el conjunto de la población experimenta un incremento en su poder adquisitivo, como al unísono lo hacían los países en su producción y su demografía (Lucas, 2002:116). Con estos cambios aparece la especialización, se demandan mejores condiciones laborales y de vida lo que creará grupos activistas presentes hoy en día como el sindicalismo. Aparece el ferrocarril, invento que produce una rápida conexión entre las ciudades masificándolas, lo que exigirá un redimensionamiento de las mismas. Este movimiento demográfico otorgó a la ciudad el centro de desarrollo económico y social que en la actualidad ostenta.

Dando un salto hacia el S.XX, la actividad mercantil en torno a la ciudad, ha determinado como vemos el desarrollo de las ciudades. De hecho, en la década de 1960 fue apreciada como "una aglomeración importante organizada para la vida colectiva donde una parte notable de la población vive de actividades no agrícolas" (Derreau, 1964: 465), por lo que este desarrollo de diferenciación de la ciudad a todo lo que le rodea, y del que habita dentro y fuera de ella, ha ido creando un claro fenómeno migratorio haciendo realidad un engrosamiento de la urbe que llega a sistema de megápolis, que refiere a urbanidades que cuentan con una población de más de 10 millones de personas, agudizando entre otros los problemas identitarios como los problemas de la falta de planificación urbanística para el sostenimiento de la vida social de sus habitantes.

Cierto es que existe toda una teoría, la ekística, ciencia de los asentamientos humanos y se entiende que cualquier estudio urbano debiera considerar sus elementos, que se repiten en cualquier unidad habitacional, esto es, el hombre, la sociedad, los refugios y las redes (calles, redes de conexión telemática, etc.), así como la forma en que se relacionan: maximizando las posibilidades de contacto con el entorno físico y con sus semejantes; minimizando el esfuerzo para conseguir estos contactos reales y potenciales del hombre; creando protección; y obteniendo el mayor beneficio del entorno físico y humano. De esto se entiende que un asentamientos humano exitoso para Doxiadis, sería aquel que potencia el contacto con los vecinos minimizando el esfuerzo y otorgando al mismo tiempo un espacio privado con una deseable relación con el entorno (1970:395).

Discutir sobre la cualidad de la vida en los asentamientos humanos sin referirnos al tamaño es imposible (Doxiadis, 1970:397) y este teórico de la ekística entiende que para una mejor cohabitación en comunidad y mejorar el contacto físico con los congéneres, es pertinente la división de las ciudades en un sistema rectangular de calles cuadradas llamadas "diagonales", elemento fundamental urbano en la época medieval (Doxiadis, 1960:14). Desde esta misma necesidad, Doxiadis entendió que los bloques de edificios de las ciudades serían reemplazados por sectores (nueva unidad de la ciudad del futuro), definido como grupos de edificios de uso funcional relacionado, donde podrá realizarse el movimiento de personas, con acceso limitado para automóviles, mientras que afuera y alrededor de él podrán moverse libremente, proporcionando transporte entre sectores y entre los sectores hacia fuera de la ciudad (1960:18). Es

por tanto la distancia y la dimensión en la que actúa el hombre lo que crea el bienestar y la calidad de vida en la ciudad, y dividiendo las ciudades, conseguimos *unidades físicas de calidad humana*. (Doxiadis, 1970:402)

Pero la ciudad no debe entenderse como un ente aséptico y frío, sino el ensamblar la actividad humana con la estructura que le alberga y que indudablemente "está implicada en el proceso vital de las gentes que la forman; es un producto de la naturaleza y en particular de la naturaleza humana" (Park; Burgess y McKenzíe, 1925: 5). Este planteamiento hace relación a las teorías de la ecología social donde la ciudad se entiende como un "ecosistema", un sistema cerrado en el que coexisten animales sociales con interacciones constantes, donde se crean las comunidades, objeto visible, con territorio y con límites, fronteras que definen "quién está dentro y quien está fuera (...) que si bien pueden ser muy sutiles, en ocasiones solo son reconocidas por los que en ellas participan" (McMillan y Chavis, 1986: 10) apareciendo como área antropológica, procesos de competición, conflicto, adaptación y asimilación (Park, 1952:157), adquiriendo también bajo este planteamiento la comunidad como un mecanismo de defensa de la identidad individual de distinción grupal, que propone un equilibrio biótico en palabras de Park (1952:149).

Pero desde la formulación teórica de la ecología social en la década de 1920, la ciudad ha sufrido un crecimiento constante fagocitando costumbres y ritos sociales, resultado de una mala planificación de la convivencia en pro del problema clave de la movilidad, que es uno de los elementos fundamentales para entender el debilitamiento de las relaciones sociales tradicionales por el tiempo y el coste del mismo, a la vez que ha creado una creciente dependencia del individuo respecto a la comunidad, que casi siempre remiten al lugar físico de trabajo o residencia.

Como vemos el término comunidad se emplea desde varias perspectivas: desde su estado objetivo, físico, refiere por un lado a "un área que corresponde al territorio donde sus habitantes son considerados vecinos" (Prezza et al., 2001:31) o al estado del cuerpo, puesto que también las comunidades virtuales desarrollan "los dominios web" para atender a la misma concepción de un espacio acotado físico; Por otro lado, la comunidad atiende a un estado subjetivo, el "sentimiento que los miembros tienen de pertenecer (...) y una fe compartida de que las necesidades de los miembros serán cubiertas por su compromiso de estar juntos" (McMillan y Chavis 1986:9). Pero se hace importante recalcar a este punto que uno de los problemas de salud acuciantes a los que nos enfrentamos en este inicio del S.XXI son aquellos que están relacionados con la falta de relación social, que al fin y al cabo comporta la comunidad: la soledad, el vivir solo, el sentirse y estar aislado socialmente se consideran factores que influyen tanto en el fallecimiento prematuro de las personas, como un factor determinante a sufrir enfermedades mentales (Holt-Lunstad et al., 2015: 233, 235) y quizá por eso, la soledad posee señales en el cuerpo similares a la sed y el hambre por lo que el humano las evita en la medida que las condiciones lo posibiliten por supervivencia (Holt-Lundstad et al., 2015: 234).

4.3. El caso de Barcelona

La ampliación de Barcelona del "Eixample" realizada por el ingeniero Ildefonso Cerdá en 1844 extendió la ciudad más allá de las ya eliminadas murallas que la hacían insalubre, y no apropiado para la movilidad de caballos y carretas que se habían adueñado de las calles e interferían en la sociabilidad de los individuos. Fue en este trabajo donde Cerdá, introdujo la teoría de la urbanización otorgando al Eixample un diseño urbano que posibilitaba la convivencia del movimiento de vehículo rodado con pequeños espacios interviarios (Cerdá,1867:665), manzanas o intervías (ibídem, 528), de 113 metros por cada lado que favorecía la calidad de vida de sus ha-

bitantes, "ruralizando" lo urbano (Rueda: 2009:6) al disponer de un patio comunitario en su centro con la intención de "crear la quietud y el aislamiento propios del campo, con el movimiento y la sociabilidad propios de la ciudad" (Rueda,2009:6) evitando la diferenciación de clases (Cerdá, 186: 155-156).



Fig. 1 — Vista del Eixample de Barcelona. Fuente: Citinearies https://citineraries.wordpress.com/2016/05/15/barcelona-superilles/

Lamentablemente el plan de Cerdá de crear una urbanidad dentro del patio interior, fue olvidada por la tendencia de crear instalaciones para usos individuales y no colectivos, hasta que en 1986 la Ordenança de l'Eixample obligaba a dejar el corazón de la manzana sin edificar y ajardinarlo cuando se realizaran transformaciones importantes en los edificios, para lo que en 1996 se crea ProEixample, empresa mixta de capital público y privado que tiene como fundamento la revitalización del distrito, y que ha obtenido más de cuarenta intervenciones en patios de interior de manzana después de más de un siglo de espera (Ferrer, 2012).

Retomar la génesis del Eixample con los nuevos condicionantes de una gran ciudad (exceso de vías destinadas al tráfico rodado, y falta de protagonismo del individuo) es una oportunidad para establecer políticas públicas que rediseñen lo urbano y así, desde la agencia de ecología urbana de Barcelona se retoma el concepto de las *superille*, que "proviene de la palabra romana "isola" refiriendo a la edificación levantada entre algunas vías" (Cerdá, 1867:528) y que sirviéndose de la estructura de Cerdá de 113x113 metros, se acomoda a las nuevas necesidades vitales de Barcelona con el diseño urbano para los años 2013-2018 de nuevas células de habitabilidad de 400x400 metros y que fundamenta su éxito sobre cuatro elementos: evolucionar hacia una movilidad más sostenible; mejorar la habitabilidad del espacio público; fomentar la biodiversidad y el verde urbano; y promover la participación y corresponsabilidad ciudadana (Patrik, 2017: 33-34).

Los primeros objetivos, pasa por conseguir una ciudad más transitable, evitando la polución, la contaminación acústica, los accidentes y el tráfico rodado en zonas destinadas al ciudadano. Para ello, las vías de comunicación veloces de la ciudad se establecen fuera del perímetro de las *superilles* a modo de parrilla (concepción medieval, cerdista y doxiadista), y así a una dimensión de 400x400 metros (sectores según Doxiadis), tres antiguas islas del plan de Cerdá por cada lado, se cierran al tráfico veloz (siendo posible sólo dentro de estos espacios transitar a 10 km./hora los residentes, carga y descargas y emergencias) (Rueda, 2009:15) lo que a su vez contribuye a una mejor planificación de la red de comunicación de transporte urbano (puntos de bicicleta y transporte comunitario cada 300 metros y posibilidad de desplazamiento a cualquier lugar de la ciudad con tan sólo un transbordo como máximo) aumentando su periodicidad (no más de cinco minutos) asegurando el mismo nivel de servicio reduciendo el tráfico de vehículos un 13% (Rueda, 2016) y un ahorro de tiempo para el peatón que en un recorrido de 3 manzanas podría llegar a ser del 15% (Plan de Movilidad Urbana de Barcelona 2013-2018).

Por otro lado se pretende dar nuevos usos y derechos a los ciudadanos remodelando el espacio ampliando la zona pedestre en un 70%, espacio antes dedicado a los coches. Piénsese que

antes de implantar este modelo urbanístico en el año 2013, la superficie dedicada a zona de peatones era de 74,5 ha., una vez implementado dicho plan, se calcula que el espacio peatonal pasara a ser de 750 ha. en el global de la ciudad de Barcelona (Plan de Movilidad Urbana de Barcelona 2013-2018). Además en este diseño urbanístico propone a su vez una entidad comunitaria, porque pretende evitar en la medida de lo posible la movilidad pública, trabajando sobre políticas públicas que fomenten el autoempleo y el teletrabajo, y concentre tejidos empresariales dentro de estos sectores, porque se espera un incremento de las actividades centradas en el conocimiento, lo que posibilitará "mezclas adecuadas de actividad diversa y residencia" (Rueda, 2009:26), estableciendo un nuevo concepto de sociabilidad de isla que se autoabastece.



Fig. 2 — Vista del Eixample de Barcelona. Fuente: Citineries
https://citineraries.wordpress.com/2016/05/15/barcelona-superilles/

Unido a la movilidad urbana que plantea connotaciones claras sobre el medio ambiente, se ha diseñado un plan ambicioso a futuro de autosuficiencia energética de la ciudad y la potenciación de la economía circular, sirviéndose para este fin de una concepción de la urbe sobre tres planos: el subterráneo (substrato ecológico, aparcamientos, servicio de paquetería robotizada y redes de abastecimiento) de superficie donde se establecen las *superilles*, y donde además de los puntos de transporte urbano existirá una prevalencia de áreas verdes, arbolado cada 20 metros de superficie; y por último la capa de altura que hace alusión al arbolado y su fauna (Rueda, 2009:10-17) de esta manera Barcelona mejora el proyecto de la ciudad china de *Liuzhou Forest City* del arquitecto Stephano Boeri, que entiende que las nuevas ciudades deben de sumergirse en espacios verdes donde gracias a la vegetación poder crear una temperatura cómoda a la vez que oxigenarse, autorregular su temperatura y contrarrestar los daños provocados al medio ambiente, como una ciudad comedora de contaminación.

En la actualidad existen cuatro *superilles* implantadas y en pleno funcionamiento: la primera en 1993 en el Barrio de la Ribera comúnmente conocido como "El Born", las otras dos se han desarrollado en El Eixample, o Barrio de Gràcia en 2006 y por último, la de Poblenou en 2016 (Patrik, 2017:36).

CONCLUSIONES

El retorno a la localización como elemento fundamental para crear comunidad constituye una de las necesidades primarias para un ser tecnológico y han sido las propias sinergias sociales iniciadas hace más de una década las que han creado estos espacios vitales urbanos, que nacen en un inicio fuera del control de la Institución (como los centros sociales auto-gestionados que existen por todo el mundo), otorgando sentimientos de pertenencia a una comunidad porque "el individuo constituye el primer elemento de todo organismo social" (Cerdá, 1867: 422). De igual manera, este proceso sucedía también en la Edad Media, cuando todos trabajan para la prosperidad de su ciudad "porque cada existencia particular dependía estrechamente de la existencia colectiva" constituyendo eso sí, una "personalidad colectiva privilegiada" (Pirenne, 1983: 75). Ahora asistimos a un medievalismo tecnológico, porque se aprecia que existe un esfuerzo de planificación urbana que parte de una colaboración entre los gobiernos locales y el tejido social y que propone la creación de comunidades "pequeñas, estables y bien demarcadas" porque es en ellas como hemos referenciado donde se "crea un mayor sentido de identidad" (Hedges y Kelly, 1992) facilitando y proveyendo las necesidades humanas que se han ido perfilando.

Sería deseable volver al origen natural del discurso en la manera en que la gente habla de "comunidad", en la importancia del ser y del hacer cotidiano (Rapley y Pretty 1999: 709), y es en esta nueva dinámica que no sólo debemos de hablar de Barcelona, sino de Madrid, Bolonia, Ámsterdam o Nueva York donde se ha comenzado a apreciar la comunidad y lo común como un nuevo pacto social.

Con esta nueva planificación urbanística de *superille*, potenciar el sentido comunitario será más fácil si se comparte un espacio físico, por lo que se estima existirá una tendencia clara a crear organización y fomentar bienes comunes en una propiedad compartida (Botsman y Rogers, 2011) que en un futuro podrá pasar por establecer determinadas actuaciones que ya se experimentan en diferentes lugares (como por ejemplo el proyecto del barrio La Pinada en Valencia) como una banca común para comprar bienes para uso compartido: otorgar préstamos a quien lo necesite; habilitar espacios de *coworking*; una movilidad compartida en coches de uso compartido; herramientas de todo uso (desde aspiradoras a juguetes o libros), así como el compartir bienes inmateriales (cultura, conocimiento y ocio) o consumo propio por medio de huertos ecológicos.

Pero por otro lado, si el individuo cobra protagonismo en el planteamiento urbano de las *superilles*, cierto es que el vehículo lo pierde, por lo que existen elementos negativos para los ciudadanos de la zona afectada por ejemplo en Poblenou, se ha traducido en polución, aumento del tiempo de viaje, cambio climático y pérdida de zonas de estacionamiento entre otras (Patrik, 2017:91), y otros añadidos en otra superille como El Born, que antes del cambio urbanístico, era un barrio deprimido económicamente y actualmente es una de las áreas de mayor atractivo de la ciudad, lo que ha dado lugar a la gentrificación de una parte de la supermanzana y la substitución de parte de las actividades de proximidad por otras orientadas al turismo (Patrik, 2017:37).

Curiosamente el sentido de comunidad, que es el único que representa los sentimientos de obligación y deber de proteger y mejorar el bienestar de la comunidad y de sus miembros (Nowell y Boyd, 2014:238), cuando es física y localizada como el caso a analizar, tiene una serie de elementos que lo incrementan, a saber, con la edad de las personas (Prezza y Costantini, 1998:185; Prezza el al., 2001:192), con las relaciones físicas de los vecinos (Skjaeveland; Gärling y Maeland, 1996:419) con el menor tamaño físico (Prezza et al., 2001:186) con los años

de residencia (Pretty; Andrews y Collett, 1994:356), y curiosamente a mayor problema en la comunidad, más participación (Wickes et al., 2017:101) por lo que los residentes son más propensos a participar en problemas significativos cuando viven en barrios con fuertes vínculos sociales (Wickes et al., 2017: 123). Todos estos factores viene a resumirse en el tan preciado concepto de "vecindario" que "implica la interacción social, la interacción simbólica y el apego de los individuos tanto con las personas que viven alrededor de ellos como con el lugar en el que viven" (Unger y Wandersman, 1985: 141) apreciando que la localización es un elemento fundamental para el desarrollo del sentido comunitario.

Por todo ello, es significativo observar que esta nueva concepción urbanística ha creado grupos a favor como el "Col·lectiu Superilla Poblenou" y otros en contra como la "Plataforma de afectados por las Superilles" que actuando con "base-conceptual-red" eclosionan como una nueva forma de entender el espacio, siendo el propio espacio el que ha desencadenado acciones comunitarias.
Parece obvio entender que siempre necesitamos de periodos de adaptación a lo nuevo, y quizá esta sea una manera de empezar a construir las ciudades con una mayor consciencia sobre cómo deben de volver a concebirse, apreciando la necesidad de que los agentes implicados en proyectos urbanísticos valoren cuáles son las claves para intervenir el espacio urbano para generar ciudades más amables, inclusivas y equitativas (Padilla, 2015:389) para obtener en la medida de lo posible, comunidades pequeñas localizadas, entendidas como unidades físicas de calidad humana desde donde parte el sentido de comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles (1994). "El fin supremo del hombre es la felicidad". *Moral a Nicómaco*. Libro primero, capítulo II-III. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Aristóteles (1954). *La Política*. Barcelona: Editorial Iberia (Obras maestras).

Álvarez Junco, José (1971). "La Comuna en España", en *Triunfo*, Año XXVI, n. 466, 8 de mayo de 1971. pp. 20-24.

Bobbio, Norberto; Matteucci, Nicola y Pasquino, Gianfranco (2005). *Diccionario de política*, Vol. 1. Madrid: Siglo XXI

Botsman, Rachel y Rogers, Roo (2011). *What's mine is yours: how collaborative consumption is changing the way we live.* Disponible en *http://appli6.hec.fr/amo/Public/Files/Docs/241_fr.pdf (última consulta: 18 de octubre de 2017)*

Browning, Beau (2000)."The return of humane economics" en News Weekly, Julio 2000.

Cerdá, Ildefonso (1867). *Teoría general de la urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona* (Vol. III). Imprenta Española.

Derreau, Max (1964) *Tratado de geografía humana*. Barcelona: Vicéns Vives.

Doxiadis, Konstantinos (1970). "Ekistics; an introduction to the science of human settlements" en *Science*, Vol. 170, Nº 3956. pp. 393-404

Doxiadis, Konstantinos (1960). "Dynapolis The City Of The Future" en *Ekistics,* Vol. 9, Nº 51, pp.5-20.

Edo, María Y Graziano, Ricardo (2002). "Amartya Sen y el desarrollo como libertad. La viabilidad de una alternativa a las estrategias de promoción del desarrollo". Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella. Departamento de Ciencia Política y Gobierno. Disponible en *www. amartyaar. net/amartya_sen_el_desarrollo_como_libertad. pdf. (última consulta: 18 de octubre de 2017).*

Ferrer, Raúl García (2012). "La ciudad también se vive en los jardines. Una aproximación etnográfica a los interiores de manzana de Barcelona" en *Gazeta de Antropología*. Vol. 28, Nº 1. Disponible en *http://digibug.ugr.es/html/10481/21561/G28_18Raul_Garcia_Ferrer.html (última consulta: 18 de octubre de 2017)*

Hedges, Alan y Kelly, John (1992). Identification with local areas: Summary report on a qualitative study. Great Britain, Department of the Environment

Hosking, Dian Marie y Morley, Ian (2004). "Social constructionism in community and applied social psychology" en *Journal of Community & applied social psychology*, Vol. 14.

Holt-Lustad, Julianne; Smith, Timothy; Baker, Mark; Harris, Tyler y Stephenson, David (2015). "Loneliness and Social Isolation as Risk Factors for Mortality: a Meta-Analytic Review en Perspectives on Psychological Science. Vol. 19, Nº 2. Pp. 227- 237. Disponible en *DOI: 10.1177/1745691614568352 (última consulta: 18 de octubre de 2017)*

Lucas, Robert (2002). "The industrial revolution: Past and future" en *Lectures on economic growth*, pp. 109-188.
Martuccelli, Danilo (2016). "La individuación como macrosociología de la sociedad singularista" en *Persona y sociedad*, Vol. 24, Nº 3, pp. 9-29.
Martuccelli, Danilo (2007). "Lecciones de sociología del individuo" en *Cuaderno de trabajo N° 2. Lecciones de sociología del individuo.* La Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en http://departamento.pucp.edu.pe/ciencias-sociales/publicaciones/lecciones-de-sociologia-del-individuo/ (última consulta 18 de octubre de 2017)
McMillan, David y Chavis, David (1986). "Sense of community: A definition and theory" en *Journal of Community Psychology,* vol. 14, Nº 1, pp. 6-23.
Medialab-Prado (2010): "Laboratorio del procomún". Medialab-prado.es. Disponible en http://medialab-prado.es/article/sesion_de_trabajo_del_laboratorio_del_procomun_14_enero_2010 (última consulta: 18 de octubre de 2017).
Nowell, Branda; Boyd, Neil (2014). "Sense of community responsibility in community collaboratives: Advancing a theory of community as resource and responsibility" en *American journal of community psychology.* Vol. 54, Nº 3-4, pp. 229-242.
Padilla, Samuel (2015). *Producción de Espacio Público [x] Participación Ciudadana.* Barcelona: Tesis Facultad Bellas Artes.
Patrik, Julià (2017). *Evaluación de proyectos urbanos: El caso de las supermanzanas de Barcelona.* Barcelona: UPC. Departamento Ingeniería Civil y Medioambiental.
Plan de Movilidad Urbana de Barcelona (2013-2018). (2013). Ayuntamiento de Barcelona. *http://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/es/que-hacemos-y-porque/movilidad-activa-y-sostenible/plan-de-movilidad-urbana (última consulta: 3 de noviembre de 2017).*
Park, Robert (1952). *Human Communities: the City and Human Ecology.* Ney York: By American BookStratford
Park, Robert; McKenzie, Roderick Duncan y Burgess, Ernest (1925). *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment.* Chicago: University of Chicago Press.
Pirenne, Henry (1983). *Las ciudades de la Edad Media.* Madrid: Alianza Editorial.
Pretty, Grace; Andrews, Lisa y Collett, Chris (1994). "Exploring adolescents´sense of community and its relationship to loneliness" en *Journal of community psychology.* Vol. 22, Nº 4, pp. 346-358.
Prezza, Miretta; Amici, Matilde; Roberti, Tiziana y Tedeschi, Gloria (2001). "Sense of community referred to the whole town: its relations with neighboring, loneliness, life satisfaction and area of residence" en *Journal of Community Psychology.* Nº 29, pp. 29-52.
Prezza, Miretta; Costantini, Stefano (1998). "Sense of community and life satisfaction: Investigation in three different territorial contexts" en *Journal of community & applied social psychology.* Vol. 8, Nº 3, pp. 181-194.
Kuper, Adam (1994). "Culture, identity and the project of a cosmopolitan anthropology" en *Man*. Nº 29, septiembre 1994, pp. 537-554.
Rapley, Mark; Pretty, Grace (1999). Playing Procrustes: "The interactional production of a psychological sense of community" en *Journal of Community Psychology.* Vol. 27, Nº 6, pp. 695-713.
Rodríguez ibáñez, Margarita (2014). "La cultura localizada como respuesta social a la red: el ejemplo de la fábrica de la Tabacalera en Madrid" en *Revista del Patrimonio*, Nº 14, junio 2014, pp. 161-181.
Rodríguez Magda, Rosa (2004). *Transmodernidad.* Barcelona: Anthropos.
Rueda, Salvador (2016). *La Supermanzana, nueva célula urbana para la construcción de un nuevo modelo funcional y urbanístico de Barcelona*. *http://www.bcnecologia.net/es/proyectos/la-supermanzana-nueva-celula-urbana-para-la-construccion-de-un-nuevo-modelo-funcional-y (última consulta: 18 de octubre de 2017).*
Rueda, Salvador (2009). "El urbanismo ecológico, un nuevo modelo de urbanismo para abordar los retos de la sociedad" en *Revista Digital Universitaria.* Nº 7, pp. 1-34.
Sen, Amartya (2000). *Desarrollo y libertad.* Buenos Aires: Planeta.
Skjaeveland, Oddvar; Gärling, Tommy; Maeland, John (1996). "A multidimensional measure of neighboring" en *American Journal of Community Psychology.* Vol. 24, Nº 3, pp. 413-435.
Unger, Donald Y Wandersman, Abrahan (1985). "The importance of neighbors: The social, cognitive, and affective components of neighboring" en *American Journal of Community Psychology.* Vol. 13, Nº 2, pp. 139-169.
Théry, Irène (1993). *Le démariage. Justice et vie privée.* Paris: Odile Jacob.
Vara, Óscar (2016). *¿Es sostenible el estado de bienestar?* Barcelona: RBA.
Wickes, Rebecca; Hipp, John; Sargeant, Elise y Mazerolle, Lorraine (2017). "Neighborhood social ties and shared expectations for informal social control: do they influence informal social control actions?" en *Journal of quantitative criminology.* Vol. 33, Nº 1, pp. 101-129.

CIUDAD, TICS Y PERSPECTIVA DE LA MUJER

Angelique Trachana
Universidad Politécnica de Madrid

1. ESPACIO Y GÉNERO

La constatación, por un lado, de que el futro de las ciudades debido a un diseño urbano implementado por las tecnologías de la información y la comunicación tendrá importantes consecuencias sociales y económicas y por otro lado, la perspectiva de género como el principio elegido para apoyar el progreso social y económico basado en la igualdad en Europa (Horizonte 2020, artículo 15), nos impulsa a proponer un estudio que integra el análisis de género y la investigación en torno de unos parámetros y variables del diseño innovador del espacio público de ciudad.

La pregunta acerca de los modos en que el género del sujeto modifica las concepciones y representaciones del espacio (público) es una pregunta imprescindible. En otro lugar nos referimos a una conducta femenina más 'performativa' e interactiva ante una metafísica ontológica del "hecho" masculino y de la autoría (Trachana, 2012: 121-122). El trabajo corriente de la mujer se diluye en la familia, en el grupo. Según Agamben (1998), su condición esencial es la de un sujeto descentrado, de un cuerpo extenso, del "ser" frente a los mitos centrales, de "la acción que resiste a los actos". La conducta 'performativa' es más artesana que científica, e imbuida en el tiempo de la acción-reacción, en la vida cotidiana donde la implicación y el compromiso adquieren una importante dimensión. Los modos de interpretar el espacio y de relacionarse en el espacio constituyen, consecuentemente, un posicionamiento subjetivo y crítico frente a las cosas. Su modo de acción, sostenemos, es predominantemente empírico e instintivo. Se trata de un saber biológico y antropológico, que implica los sentidos, los deseos y las limitaciones físicas. Eso es una conciencia del entorno en la que pueden correlacionarse sensaciones y reflexiones, imágenes y conceptos. Este tipo de experiencia de la realidad constituye un estado cognitivo mucho más complejo que el racionalismo, que el pensamiento capitalista, masculino dominante como sostiene el pensamiento feminista.

Otro de los temas clásicos —sostenido por los femenismos— es el de las relaciones entre lo público y lo privado. La dual configuración de *pólis* e *oikós*, desde la política aristotélica constituye el punto de arranque de una genealogía del confinamiento femenino en el espacio doméstico. Por eso, la lucha por la emancipación tuvo que ser, antes que nada, una apropiación de lo que se negara o una vindicación de lo que se supusieran deficiencias para que las mujeres se reconstituyeran como sujetos dignos de un espacio vedado.

La literatura contemporánea ha tratado abundantemente la relación espacio y género y particularmente el espacio público a propósito de la biopolítica y la categorización de lo público y lo privado[1]. Mujeres cruzando el umbral en el proceso de paso del espacio privado al público, el

[1] Ya desde 1996 que la revista Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Vol.5 publicó un monográfico Espacio y Género.

"singular" recorrido de las mujeres en los espacios públicos contemporáneos, la opresión y la representación de lo femenino, las pautas que siguió el asociacionismo y el activismo político de las mujeres, las modulaciones de las estructuras de dominación y sus particulares vericuetos conceptuales han sido temas tratados no sólo para redefinir la noción de género sino para regular un cuerpo social y, al mismo tiempo, erradicar una construcción de género perniciosa. Eso es a modo de romper con la ligadura ilegítima sexo biológico-género, lo que, en suma, no garantiza el logro de los deseos de emancipación individual. Mujeres ricas y poderosas, trasgresoras y rebeldes, esclavas y prostitutas... que de forma diferente traspasaron el umbral de lo doméstico para circular por los espacios públicos con diferentes vehículos, con diferentes velocidades, con diferentes acompañantes, tienen su estudio que nos conduce a considerar "la idea de que el espacio privado tenía funciones que iban más allá de lo simplemente doméstico" (Huguet y González Ed., 2008).

El primer Congreso Internacional sobre *Género y Espacio* organizado por la UNAM (14 al 17 de abril del 2015), evidenciaba las diversas expresiones de la desigualdad de género que persisten en la vivencia y apropiación de los espacios, sobre todo, en América Latina; las desigualdades que perduran en cuanto a la visibilidad de las mujeres en el espacio público y la violencia de género; las condiciones de las mujeres trabajadoras pero también las transgresiones y las resistencias, las expresiones de apropiación del espacio público; las apropiaciones y experiencias diversas en los espacios sociales, la capacidad efectiva que tienen los sujetos femeninos para transformar el significado, los usos convencionales y las lógicas heteronormativas y de género de ciertos espacios sociales. La investigación y la presentación en escena de todas esas categorías, ha hecho, una vez más, reivindicación de las subjetividades no hegemónicas cuya vivencia de los distintos espacios se articula de manera distinta. Quedaban así, patentes, posicionamientos subjetivos diferentes al dominante; posibilidades diversas de vivir y habitar el espacio-tiempo.

2. CARTOGRAFÍAS DE LA NUEVA COMPLEJIDAD URBANA

Según Foucault (2009), el espacio social no es una "especie de vacío", es más bien un entramado de relaciones sociales que definen órdenes, emplazamientos, actitudes y desplazamientos. Ese espacio, en el que se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, solo adquiere sentido y significado a partir de los supuestos y relaciones sociales; de juegos de poder y dominación, de un entramado simbólico e imaginario que de manera incesante lo convierte en un espacio vivido, imaginado, normado. Pues, la compleja relación existente entre género y espacio sólo puede explicarse a partir del incesante cruce entre ambas categorías; de la constante intersección en la que tales variables se constituyen mutuamente y conforman una realidad social con efectos palpables en las interacciones sociales, las emociones, los afectos, los desplazamientos, las actividades cotidianas, las identidades, las resistencias, las transgresiones, los confinamientos y emplazamientos; las estancias, las permanencias y los ritmos.

Para descifrar nuevas tensiones, fisuras y grietas, para detectar emergencias de cambios y de creatividad y para dar paso a una concepción del espacio físico con características vinculadas a los modos de producción contemporánea de espacio, es necesario dotar al término de significados que aúnan simbolismo, intersubjetividad, variabilidad y corporeidad. Hoy hablamos de un 'espacio aumentado' por la información, de una confluencia multisensorial de la dimensión espacial y temporal que produce enclaves propicios para el estudio de significados diversos, y que pueden reflejar tanto la cotidianidad como la complejidad ritual. Sin lugar a dudas, en las últimas décadas la vida social urbana se ha vuelto incomparablemente más compleja que cualquier cosa conocida hasta ahora: los intercambios sociales, el uso del tiempo, las formas

de movilidad y la comunicación se han modificado. Entre estas transformaciones, tal vez la más notable y emblemática, según Remedi (2000), es la modificación sustancial del espacio social, la organización espacial de las desigualdades, el aislamiento social, el contexto como caldo de cultivo de tensiones entre formas extremas de tradición que unen el pasado y una modernización que se expresa en un salto de escala en múltiples aspectos de la vida urbana, salto que tiene que ver muchas veces con el uso de la tecnología de la información y la comunicación.

La necesidad de existencia de un espacio público de encuentro, de copresencia para el desarrollo de comunidades saludables es sin embargo una dimensión clave y para superar el modelo del urbanismo globalizado ha de promoverse una innovación de los métodos institucionales tradicionales para hacer ciudad. ¿En qué consiste este modelo? Según Borja (2005), el urbanismo globalizado cultiva el miedo a los demás y el refugio en la vida privada. El concepto y la creencia de que es posible contener el mundo en la casa y en el vecindario, así como en sus complementos - la autopista y el automóvil - son simultáneamente el resultado y la causa de una nueva forma de organizar el espacio urbano y de relacionarse en este espacio.

Las nuevas aproximaciones al entorno urbano han de hacerse considerando el 'entorno aumentado' por la información y las comunicaciones pero no exclusivamente desde un concepto técnico o el de las *smart cities* que se declinan hacia el mero negocio y el marketing político a través de empresas de productos tecnológicos. En este ámbito tecnológico, de hecho, se acentúan la diferencias y el miedo al otro se manifiesta convirtiendo en prioritarios los medios de vigilancia y de seguridad. También se manifiestan las diferencias en dotaciones tecnológicas de áreas de alto nivel económico y de consumo frente a los barrios populares; en los centros urbanos antes que en la periferia; en el uso de dispositivos por los que poseen medios para adquirirlos y de acceder a una formación específica. Pero la cuestión clave que concierne las implementaciones tecnológicas en la ciudad es cómo mejorar el nivel de vida y de la convivencia optimizando la colaboración de los medios tecnológicos. Eso implicaría investigar modos y aplicaciones inclusivas y no exclusivas; estudiar la posición de los sujetos frente a los cambios tecnológicos; si hay diferencias entre los hombres y de las mujeres; la percepción y el uso de las TICS por unos y por otros.

En otro lugar estudiamos las consecuencias de la revolución de la mujer en la segunda mitad del siglo XX. (Amann, Trachana, Grigoriadou, 2012). La dicotomía tradicionalmente aceptada, espacio público y espacio privado se ha ido derribando a la vez que la casa se ha ido vaciando de contenidos y mientras tanto la ciudad se hacía más compleja. Quien mantenía la casa y cuidaba la familia se ha introducido en la esfera pública de lo social y la 'familia', en su acepción tradicional, ya no es el único referente para la organización del espacio donde hoy día se entrelazan cuestiones de lo privado y lo público con la identidad hasta formar un nuevo constructo teórico – empírico indivisible.

En la esfera social arendtiana "las actividades relacionadas con la pura supervivencia se permiten aparecer en público" (Arendt, 2005: p.65). "Existe una tensión filosófica que se orienta a vaciar de contenido la separación filosófica entre público y privado, que apuesta por desplazar la construcción jerárquica de las lógicas binarias" (Scott, 1990: 42). El mantenimiento del dualismo público y privado no sólo entorpece la comprensión histórica de los roles sexuales y sus estereotipos, mediante categorías adscritas a compartimentos separados en las que las abstracciones culturales con las que encorsetamos a los sujetos enmascaran tanto sus identidades como sus relaciones, sino que además desprecian la inestabilidad y la posibilidad de cambio a lo largo de la vida. Y si las fronteras entre lo público y lo privado quedan ahora disueltas, la ciudad debe ser analizada como sistema multidimensional y enfrentarse al espacio urbano desde las mismas

condiciones de complejidad y diversidad que observaba Jane Jacobs en los años sesenta. La principal responsabilidad del diseño y ordenación urbanística debe consistir en desarrollar unas ciudades que sean lugares idóneos para el florecimiento de amplias gamas de planes, ideas y oportunidades, generar diversidad y realizar sus máximas potencialidades (Jacobs, 1961).

La demanda urbana es ahora tan compleja de determinar y satisfacer como la existencia de una gran diversidad de grupos de usuarios. Se hace imprescindible por eso actualizar cartografías de la vida urbana de modo que permitan avanzar propuestas alternativas en el diseño de la ciudad. Se requiere para ello un análisis exhaustivo multidisciplinar que atienda tanto a los aspectos socioeconómicos, socioculturales, geográficos como a los comportamientos de consumo y sistemas de valores y preferencias asociados a los modos de vida y a las capacidades de cada uno. Ya no se trata solamente de resolver funcionalidades espaciales como nos enseñó el urbanismo moderno que dividía la ciudad en zonas sino de superponer capas de información y generar nuevos atlas de habitabilidad urbana.

3. A CONSECUENCIA DE LA REVOLUCIÓN DE LA MUJER

La revolución de la mujer y su incorporación al mercado laboral, no solamente ha tenido las evidentes consecuencias sociodemográficas como el retraso de la edad de maternidad y la disminución de la natalidad. Se ha producido un cambio fundamental en el estado de cuidados: el abandono por parte de las mujeres de las actividades relativas a los cuidados tanto del espacio domestico, como de los habitantes de la casa y en especial de los grupos dependientes formados por los niños, enfermos y ancianos —incrementados por un envejecimiento de la población—. Paralelamente, hubo un crecimiento de los hogares individuales y han emergido otras formas de convivencia y de comunidades. Desde el Airbnb hasta las comunidades de la tercera edad o la convivencia de estudiantes universitarios con personas de avanzada edad, e innumerables otras fórmulas de convivencia y de movilidad, han producido profundas transformaciones en la estructura de la vida en las ciudades. La vida laboral también ha sido trastornada por la inestabilidad y el paro, los trabajos precarios, las jornadas reducidas o el pluriempleo. La inmigración desde países de economías en desarrollo, mujeres inmigrantes cuidadoras que se han introducido en los hogares o la emigración de los y las jóvenes de Europa del sur hacia el norte no son más que algunas pinceladas de un nuevo mapa de las sociedades urbanas de hoy día. Todo ello representa nuevas espacio-temporalidades y trayectorias de la vida y la convivencia en las ciudades.

Desde el punto de vista sociocultural, una renovada valoración del tiempo libre, con un mayor consumo y más diversificado ocio unido en muchos casos al culto al cuerpo han generado también espacio-temporalidades que se incorporan a la cotidianidad ciudadana. Una preocupación por la vida sana y el ejercicio influye además en una alteración de los hábitos de alimentación que a su vez tienen consecuencias tanto en las preferencias de consumo como en lo relativo al abastecimiento, desplazamientos y diferentes centros de consumo. Esas tan sólo son algunas referencias que apuntan hacia un cambio de paradigma de habitabilidad y de movilidad que necesitan tanto de cuantificación como de valoración relativa. Del paradigma de la ciudad funcionalista de la carta de Atenas -organizada en base a unas funciones estándar, familias estándar y una sociedad de cierta homogeneidad con roles de género determinados- a una ciudad de funciones y usos muy diversificados y experimentada desde la subjetividad.
La incorporación de las TIC en la vida cotidiana es, sin duda, un factor que contribuye sustancialmente en la percepción del espacio - tiempo con implicaciones en la vida cotidiana, la familia,

las relaciones entre géneros, en el aprendizaje, la autoevaluación de la vida personal y social en relación con un hábitat específico y el grado de identificación con el espacio público. La representación de un mundo que puede ser controlado por la tecnología constituye un imaginario y en este sentido necesitamos explorar cómo efectivamente la inteligencia artificial puede afectar la vida urbana. Con esta revolución tecnológica se plantea también la cuestión fundamental en torno a nuevos patrones de planificación y gestión de la ciudad. ¿Cómo superar el urbanismo globalizado, crear espacios agradables para la vida urbana, gestionar la inclusión y la participación ciudadana en un proyecto de espacio público de calidad para la convivencia ciudadana y aún teniendo en consideración principios de ecología urbana, sostenibilidad y ahorro de recursos? Necesitamos explorar maneras en que las ciudades se desarrollen más inteligentemente.

Se plantea así la necesidad a estudiar el cambio de paradigma en las formas de producción de ambiente artificial basado en una demanda real y diversificada frente a la oferta del mercado existente; estudiar las demandas en el espacio urbano como un complejo sistema de capacidades, actividades, medios y requerimientos y generar cartografías de la vida cotidiana que permitan elaborar un pliego de condiciones programáticas para el proyecto urbano; responder con las nuevas tecnologías habilitantes al desafío de construir un 'entorno aumentado' definiendo los requisitos para el diseño de sistemas que aborden la diversidad y complejidad de los nuevos patrones de habitar; investigar sobre las aplicaciones inteligentes y los modos que afectan a la subjetividad; la experiencia de la ciudad inteligente y sus implicaciones en la vida cotidiana.

La clave fundamental de la investigación pendiente es localizar las restricciones y las perspectivas de construir lugares, territorios y relaciones para una mayor inclusión y equidad, lo que significa potenciar un nuevo imaginario de la vida comunitaria cotidiana donde se promueva la confianza y la identificación con el lugar. Y eso compromete una perspectiva de género en la reflexión. ¿Cómo puede la implementación tecnológica contribuir a reforzar la integración de las dinámicas sociales, a proponer un urbanismo multifuncional que favorezca la diversidad y la mezcla social y un diseño urbano que refuerce la vida colectiva como ya argumentaba en 1961 la legendaria Jane Jacobs? Diseñar desde una perspectiva de género para nosotras significa diseñar para la diversidad de personas y situaciones colectivas, para la soledad y el encuentro, para la intimidad y para la comunidad.

Efectivamente el espacio donde nos desenvolvemos hoy es un entorno aumentado, un espacio implementado tecnológicamente que produce profundos efectos sobre múltiples áreas de las comunicaciones, el conocimiento y la experiencia vital. La percepción del cuerpo-espacio-tiempo-lenguaje, la comprensión de lo que constituye la concepción de " las formas de estar en el mundo, los otros, la relación, la educación, la socialización, el trabajo, la salud... están mediados por la tecnología digital (como presencia o ausencia). Este es un momento importante para volver a examinar la situación de las mujeres en un entorno reestructurado a través de las relaciones de la ciencia y la tecnología" (Haraway, 1991: 165).

4. A CONSECUENCIA DE LA REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA

Las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones traen consigo un cambio en el pensamiento según el cual se conciben las relaciones en la ciudad. Una lógica de patrón en red que implica una desjerarquización y una horizontalidad potencial de los diferentes procesos, significa, a la vez, un intercambio informativo mucho más nutrido. Estas características, sumadas a otras condiciones propias de nuestro tiempo que incluyen una serie de cuestiona-

mientos en los fundamentos de las disciplinas sociales, hacen de las TICs un elemento interesante, objeto de seguimiento en el marco de la ciudad actual. Desde el punto de vista de la información y la comunicación, la tecnología cumpliría el sueño de democracia y de libertad, de acceso a la información al cual tienen derecho todos los ciudadanos y la posibilidad de promover receptores interactivos. Y desde las preocupaciones de un eco-urbanismo, implicaría una reformulación total y la búsqueda de un nuevo paradigma que podría atravesar la disciplina del urbanismo a nivel mundial. El diseño de la ciudad ya no sería simplemente una cuestión de forma y de morfología sino de gestión y de intercambio entre diferentes capas de información, de conocimientos y de disciplinas implicadas.

Así que el reconocimiento de la influencia, de la llamada sociedad de la información en el ámbito de la vida urbana es un punto decisivo para avanzar hacia cualquier modelo nuevo. Su alcance demostrado aún mayor que los cambios producidos por la televisión y antes por el teléfono en el siglo pasado, implica cambios aún más profundos que cualquier avance en el campo de la edificación para la transformación del espacio urbano. Los efectos de las TICs en la vida urbana, las actividades cotidianas de los ciudadanos y como consecuencia en el espacio que engendran esas actividades es ya más que una evidencia. Las innovaciones tecnológicas de las áreas de informática y telecomunicación a las que asistimos hoy generan profundas transformaciones en el comportamiento social e individual que terminan por redefinir el espacio público y sus límites. Ese es un campo inmenso de investigación a dirigir hacía la elaboración de nuevas cartografías de la cotidianidad necesarias para crear un pliego de condiciones fiable para un diseño urbano renovado, informado por los múltiples canales existentes.

La importancia que tienen las TICs para pensar y diseñar las ciudades del futuro se relaciona con un incremento de la inteligencia traducida en eficiencia de los entornos existentes. Se trata de una tendencia que se presenta como una necesidad en la actualidad mundial. Las TICs juegan indudablemente un papel fundamental en la evolución de los espacios hacia entornos más sostenibles, cómodos, interactivos e intercomunicados para mejorar la calidad de vida de las personas que viven en ellos. Gran parte de las TICs aplicables a estos entornos se pueden englobar en lo que se ha dado a conocer en los últimos años como el concepto de Internet de las Cosas, y que consiste en que todos los elementos de la naturaleza son capaces de comunicarse con todo lo que les rodea, y transmitir información de su estado, posición, etc., de forma que se puedan tomar decisiones en base a la misma.

Esos entornos pueden ser indistintamente desde una habitación, una vivienda completa, un barrio, un vehículo, un vagón de metro, un avión, un barco, un parque, un hospital, un hotel, hasta una ciudad completa. Se establece una permeabilidad entre los límites de esos entornos y un espacio-tiempo continuo cuya vivencia es y será muy distinta en un futuro que casi es presente. Para reflejar todas las tecnologías que estarán presentes en nuestro día a día en la ciudad del futuro y todas las iniciativas que existen en la actualidad en el desarrollo e implantación de dichas tecnologías, el ITI (Instituto Tecnológico de Informática) ha elaborado un "Informe Breve de Tendencias "Smart Environments: Las TIC en las Ciudades Inteligentes". Este centra fundamentalmente el concepto de "Ciudad Inteligente" desde tres ámbitos: recursos naturales, sanidad y movilidad urbana.

Pero son, habitualmente, iniciativas empresariales las que promueven la investigación en las tecnologías aplicadas en las smart cities y la investigación desarrollada por las universidades con financiación externa se alinea al interés de negocio. Destacadas empresas como IBM trabajan implementando indistintamente con sus proyectos y productos entornos urbanos

de España, Portugal, Grecia e Israel. Las empresas tecnológicas están avanzando a pasos agigantados en estos últimos años para instalarse y competir en este mercado ofreciendo diversas instalaciones, dispositivos, aplicaciones que se están superponiendo a los escenarios urbanos heredados del siglo pasado. En la mayoría de los casos, se pueden considerar implementaciones que inciden sobre aspectos específicos demandados dentro del amplio espectro de necesidades de la vida urbana. Las ciudades inteligentes efectivamente se basan en los datos. Pero ¿qué clase de datos? ¿con qué intención y por quien se recopilan estos datos, cómo se asocian y se convierten en datos útiles? son las cuestiones importantes.

Es verdad que actualmente, una gran variedad de instituciones, tanto privadas como públicas, investigan en este campo. La UC3M, por ejemplo, hace públicos unos 68 grupos de investigación que trabajan en proyectos relacionados con la *smart city* y la UPC tiene entorno a 120 proyectos que hacen referencia en el ámbito de la administración y seguridad pública, educación, capital humano y cultura, eficiencia energética y medioambiente, tráfico y movilidad urbana, sanidad, transportes y ferrocarril, personas mayores. En la UPM se ha acuñado el término 'ciencias de la ciudad' que engloba proyectos de investigación y formación interdisciplinar de posgrado.

Una vez que el mundo cibernético está ya incorporado a la cotidianidad y la demanda de la infraestructura de fibra óptica se ha unido en los últimos años a las instalaciones urbanas, aparece la posibilidad de simular una ciudad inteligente a través de sensores y dispositivos, que desde la tecnología informática aporten instantaneidad, eficacia y precisión en experiencias virtuales. El objetivo de los 'ambientes inteligentes' es, que a través de los dispositivos móviles y a través de la interacción, traer al usuario información procesada que se integre en sus actividades cotidianas. La tecnología aplicada al espacio urbano atiende aspectos muy diversos, desde la seguridad —para cualquier situación no deseada o de riesgo— y la vigilancia —conceptos, por otro lado, asociados a la vulnerabilidad del género femenino y su seguridad— el alumbrado público, las cámaras de vigilancia, etc. A la seguridad y el control que se convierten en temas prioritarios en el diseño de *smart cities*, hay que añadir temáticas que tienen que ver con el tiempo y la eficiencia. Eficiencia y velocidad son valores de nuestro tiempo. Se suman además la eficiencia energética ligada a un consumo sostenible, a los combustibles y a la movilidad, el alumbrado público, etc. Hay también criterios de confort, la asistencia a personas, la accesibilidad y 'el diseño para todos' que forman parte de un gran repertorio de aplicaciones *smart*. A nivel proyectual, se podrían categorizar según atiendan a la funcionalidad o el confort con muchos matices relativos a los consumos, los transportes, el ocio, etc. incidiendo en el ahorro de tiempo y otros recursos. Sin duda, esta tendencia tiene sus referentes pragmáticos en la visión arquitectónica de 'la ciudad máquina', perfecta en sus partes y razonablemente analizada en cada elemento por separado.

La tecnología es capaz de hacer posible el control de instalaciones, ajustar los costes, optimizar el consumo, ofrecer confort, seguridad y lo más importante, el ahorro del tiempo del usuario. Mediante sistemas de programación se controla la iluminación, la contaminación, la información sobre los servicios públicos y medios de transporte. Dentro de una gran diversidad de ámbitos de actuación, las aplicaciones se especializan en funciones concretas y se adaptan en estructuras y sistemas constructivos existentes. Todo parece posible. La interacción de estos sistemas con la persona o el entorno se establece a través del *smartrphone* y por la pantalla táctil. Su uso parece ser fácil (*user friendly*) y hasta existen dispositivos especiales para personas que sufren de diversidad funcional visual, auditiva, de movilidad o incluso cognitiva. La mayoría de estas aplicaciones que existen en el mercado implementan un espacio diseñado por los arquitectos y ajustándose a unas normativas.

La crítica de esta tecnología que en términos generales implementa el proyecto urbano, es que se genera normalmente desde el lado de la oferta y no desde el conocimiento fiable de las necesidades y los deseos de la gran diversidad de usuarios que configuran la demanda real. Tanto los arquitectos que diseñan con la geometría el espacio vivencial como los ingenieros que diseñan dispositivos y aplicaciones ignoran las experiencias y las preocupaciones reales de los usuarios así como las necesidades de los lugares específicos. Y sin embargo el nuevo planteamiento de la ciudad inteligente ha de emerger de la convivencia radicalizada de ambas situaciones. El espacio urbano ha de plantearse como espacio dotado de urbanidad al entrar en funcionamiento un sistema inteligente que permita desarrollar las actividades ciudadanas de la mejor forma posible. Aquí se plantean las nuevas formas de construcción del espacio social y de las relaciones en un mundo conectado.

En base a las características de la cultura-red que, a nuestro modo de ver, definen las formas de subjetivación y colectividad *online* se favorece la erosión de las esferas pública y privada. La materialidad de una vida conectada transforma nuestras relaciones con el espacio, con el cuerpo y con los otros. Frente a la protección de la intimidad desde el cuarto propio conectado —ese espacio que antropológicamente nos permite construir identidad e intimidad— ahora permanentemente conectado al espacio público interactivo, al entorno aumentado por las TICs, se convierte en lugar de producción de lo público. Hoy todos los conectados nos hacemos visibles, queremos que nos vean. Las esferas tradicionalmente diferenciadas y vinculadas con la producción y la reproducción de mundo, con la masculinización, la feminización, las prácticas y la relación de distintos espacios y prácticas de la cultura, relación ante todo política que ha conllevado ejercicios de significación y valoración de las vidas de quienes habitaban los espacios privados y los espacios públicos se han erosionado definitivamente. Esta erosión visibiliza unos escenarios y unos roles hasta hace poco escondidos en el denostado hogar, y aquellos que habitaban entre sus muros, hoy conectados. La mujer de hoy emerge de los espacios privados conectados y se sumerge en la cosa pública seducida por el entretenimiento inagotable de las pantallas aprendiendo a gestionar el tiempo para la vida y construir su subjetivad (Zafra, 2010).

La confluencia en la red de espacios de producción, recepción y distribución de mundo y como consecuencia, la aparente horizontalización de estas prácticas apoyada en la celeridad y el exceso como señas de esta confluencia, la mera inmersión en la cantidad, generan un espejismo de elección y de emancipación. Teniendo en cuenta que la lógica que gestiona este exceso, en tanto grandes, descomunales números no puede sino ser estadística, no extraña advertir esta rápida equivalencia de conectividad con servicio. Como contrapartida a esta hiper-conectividad, de este exceso de tiempo y dedicación de las mujeres, particularmente, nos parecen nuevas forma de saturación y vulnerabilidad.

El paso del yo al nosotros en el espacio comunitario, la urbe tecnológicamente implementada y conectada se convierte en espejismo. La inmersión tecnológica muta hacia individualidades que, en una primera impresión, pasan de los viejos vínculos fuertes a vínculos ligeros marcados más por la afinidad que por la identidad, más por la comparecencia que por la pertenencia, y tanto por la biopolítica de los espacios y la materialidad tecnológica como por el condicionante entramado virtual. La colectividad parece articularse hoy como una multitud de personas solas e interfaceadas por la máquina, multitud de personas siempre conectadas (Zafra, 2010).

No obstante, de las anteriores características se detecta la emergencia de nuevos escenarios

de posibilidad creativa, de emprendimiento que contrarrestan las adversidades deducidas de la precariedad en tantos ámbitos de la vida laboral y social también característicos de las mujeres y que conviven en la cultura-red.

La filosofía política y el análisis político feministas pueden ser provechosamente aplicadas a las nuevas condiciones que las TICs han creado para las mujeres aunque se necesita mucha más investigación sobre el impacto específico de las TICs en diferentes poblaciones de mujeres cuyas vidas están siendo profundamente alteradas por las nuevas tecnologías, a menudo en formas que llevan a serios problemas de salud física y mental. Esto vale tanto para las mujeres profesionales con altos niveles de educación en la academia, las ciencias y las industrias, médicas e informáticas, como para las trabajadoras administrativas y fabriles y para las trabajadoras rurales y urbanas. Dado que la mayoría de las mujeres ya están haciendo "doble turno" (producción y reproducción), las demandas y las presiones de la economía *just-in-time* (JIT, método originado en Japón para la organización de la producción en fábrica) y la alta velocidad, las afectan en forma diferente que a la mayoría de los hombres. Los altos niveles de síndrome de fatiga crónica, depresión y *stress*, incluso entre mujeres profesionales —que es el grupo mejor documentado— demuestran los altos costes humanos de nuestros sistemas económicos y culturales de productividad. Según Fernández y Wilding (2006), para lograr estrategias de acción, debemos analizar el impacto de las nuevas tecnologías sobre la sexualidad y las subjetividades de las mujeres; las condiciones de producción y reproducción —ya vinculadas en el caso de las mujeres—; los roles de género y las relaciones sociales en los diferentes ámbitos (espacio público y privado); y es necesario impugnar el valor naturalizado que se atribuye a la velocidad y la eficiencia, cuando éstas no toman en cuenta los límites y las necesidades del cuerpo orgánico.

5. GESTIÓN DE DATOS SENSORIALES PARA UN DISEÑO INFORMADO DE LAS CIUDADES

De estas cuestiones que aquí se plantean se deduce la necesidad de conjugar los esfuerzos de la academia y de las instituciones responsables para investigar desde el punto de vista de las demandas reales y específicas de los diferentes entornos; realizar estudios que aborden la complejidad de la condición urbana para diseñar políticas y llevar a cabo proyectos urbanos específicos y no simplemente implementar indiscriminadamente los espacios con productos tecnológicos. Pues las estrategias operativas hoy en día parecen seguir las tradicionales pautas basadas a demandas consideradas homogéneas gestionadas burocrática y rígidamente y no a las demandas reales y actuales, cada vez más heterogéneas, fragmentadas y variables en el tiempo.

Para ello, las visiones de los ciudadanos, una increíble cantidad de datos subjetivos que se generan en las redes podrían complementar y enriquecer la información geoespacial objetiva. La 'inteligencia colectiva', el potencial de la capacidad de autorganización de identidades en la red que promueven acciones transformadoras del espacio urbano, la presencia y la participación ciudadana en las cosas comunes son tendencias y potencias actuales que han de ponerse de alguna manera al servicio de la ciudad.

Es verdad que en el ámbito de las disciplinas que trabajan sobre los diferentes aspectos del espacio urbano, se han generado importantes cambios metodológicos para el estudio y la acción urbana como nos referimos en otro lugar (Trachana, 2012), de modo que la sociología aproxima sus métodos a la etnología y la antropología abandonando los modelos teóricos y tratando de apropiarse de lo urbano a través de la experiencia sensorial directa y la des-

cripción de lo particular (Delgado, 2007). Lévi-Strauss (1987) ya advertía la imposibilidad de acceder a lo real a través de la esquematización de la acción o conceptualización de la experiencia; advertía sobre el abismo que se extiende ente lo pensado y lo vivido. Todo lo que está presente, susceptible de ver, observar, narrar, importa mucho más que lo sabido. Lo observable, lo intuido, las sensaciones hápticas, acústicas, lumínicas, térmicas, lo que afecta de forma inmediata la vida de los individuos, lo que constituye el espacio sensible es lo más importante. (Trachana, 2013))

La cuestión que se suscita es cómo captar y plasmar luego las sensaciones, las descripciones, las formulaciones y propuestas, difíciles, sin duda, de clasificar, comparar y analizar. Blumer (1969) sugiere el "interraccionismo" como conjunto de descripciones honestas del área estudiada; como alternativa a los formatos de información protocolizados, una investigación implicada y "naturalista" que genera reflexión sobre los hallazgos. Este tipo de investigación se opone conceptualmente a la investigación formalista, de manera que los problemas, criterios, procedimientos, técnicas, conceptos y teorías se amolden al mundo empírico, un mundo que parece haber dejado de interesarnos.

En ese orden de cosas, desempeñan un papel fundamental las técnicas de registro de lo que acontece fuera, de lo que depende de los valores perceptuales y sensibles: dibujo, fotografía, video, grabación de sonido y voz. El diálogo sigue siendo la forma más eficaz para acceder a los significados que los actores atribuyen a los elementos del entorno valorado. Así que las cuestiones metodológicas relativas a la manera de detectar, registrar, categorizar, e interpretar los hechos urbanos reclaman cierta restauración de la tan denostada confianza en la observación directa del fluir de la vida urbana. La atención prestada a los cuerpos y sus lenguajes, el papel atribuido a las informaciones orales, la captación de la actividad social en espacios públicos, nunca podrían ser sustituidos por una mecánica establecida, por los valores estadísticos y significados instituidos o simplemente con la aplicación de normativas y prescripciones legales.

La asunción de esa perspectiva naturalista, al menos en cuando a predisposición o apertura hacia las cosas y hechos que están ahí y se nos antojan ávidos por ser entendidos en su composición, requiere la labor humilde de la recopilación y el inventario. La transcripción y la clasificación que corresponda adecuadamente a las observaciones, es lo mejor que podamos hacer. La descripción minuciosa, en orden de dar cuenta en términos cartográficos, levantar actas de lo observado, se plantea como urgente e indispensable. El aprovechamiento intensivo y metódico de la capacidad humana de recibir impresiones sensoriales cuyas variantes están destinadas luego a ser organizadas de manera significativa es el trabajo en cuestión previo para determinar las demandas reales en orden de dar respuestas en términos de diseño y de implementación tecnológica del espacio urbano.

Pero la inmersión exhaustiva en lo físico-tangible suscita después la cuestión de cómo aunar la vida a una cartografía, a un mapa, a un plano, a un proyecto, que es ya el tema más filosófico de la misma verdad. El paradigma digital nos proporciona una construcción en red y superposición de capas de información como posibilidad de registrar la observación directa, la descripción de lo dado y sus alteraciones. Las herramientas digitales permiten superponer y leer múltiples registros, diferentes tipos de observación; captar el movimiento, el tiempo y la evolución, las continuidades y las discontinuidades, los acontecimientos, todo lo expuesto a los sentidos al margen de toda idea preconcebida y de lo abstracto. Todo lo que se puede convertir en datos del proyecto ya no son exclusivamente los proporcionados por las administracions públicas —que, de hecho, están en la actualidad inmersas a

un gran esfuerzo por poner a disposición de la ciudadanía de forma abierta—. Hay diversas iniciativas individuales y colectivas que investigan en este sentido para crear y transmitir descripciones de lo urbano con nuevos tipos de datos que permiten completar la información geoespacial y enriquecer la experiencia de la ciudad[2].

En esta investigación cabe la observación de los modos que las aplicaciones smart afectan las subjetividades, sus implicaciones en la vida cotidiana y familiar, la relación entre géneros, los cambios emergentes y las diferencias si las hubiera entre hombres y mujeres en enfrentarse a la tecnología. Dar cuenta de los cambios y de las persistencias de la vida urbana de hoy implica enfocar el papel cambiante de la mujer; detectar, determinar y evaluar los efectos del entorno tecnológico, donde estamos hoy todos imbuidos, en su vida familiar, social, laboral; observar la creciente complejidad y diversidad del tejido social contemporáneo en la que contribuye la revolución tecnológica, lo que reclama una necesidad imperante de ahondar en investigación. Desde el ámbito de la arquitectura donde nos ubicamos y desde las ingenierías afines de forma exacerbada, durante las últimas décadas, ha primado la acción sobre la reflexión (Lleó, 2006). El uso de las nuevas herramientas tecnológicas ha afectado profundamente los procesos proyectuales y de actuación, de colaboración, de participación y de producción del espacio arquitectónico. ¿Pero hasta qué punto se ha optimizado la contribución de los medios que disponemos y la cantidad de datos e información accesibles para proporcionarnos esta visión global de las demandas reales, físicas, corporales, intelectuales y culturales a incorporar en el proyecto y la planificación urbana? sigue siendo la cuestión clave. ¿Cómo a partir del análisis y la interpretación de datos reales y fehacientes podemos derivar hacia un pliego de condiciones de proyecto? Sin duda el campo de investigación que se nos abre es multidisciplinar. Es el momento de abandonar la complaciente soledad habitual en la que los proyectos se desarrollan tanto en los estudios de arquitectura como por los grupos de investigación en la Universidad. Frente al mundo de la autentica especialización, se nos demanda que asumamos la necesidad de interconectar mundos especializados y en una institución como la Escuela de Arquitectura, formándonos como auténticos generalistas que desde un saber complejo han de conectar y relacionar la multiplicidad de saberes especializados. Tenemos, en este sentido, como profesores y mediadores, que promover cambios sustanciales en la disciplina formando agentes organizadores de mediaciones, negociadores y comunicadores.

Avanzando un poco más en nuestra tesis, podríamos decir que la ciudad y no la edificación, es la escala, el marco aumentado de intervención arquitectónica. La arquitectura expandida es la ciudad, la ciudad que se transforma en hogar. Y nuestro cometido es dotarla con esta condición de uso. El valor de uso frente a su valor como producto que caracteriza la ciudad actual, es lo que debemos cambiar. El nuevo paradigma integra elementos del mundo virtual y del mundo material. Al ser ya un "entorno mixto" donde el avance de la tecnología permite la yuxtaposición de la información virtual y el entorno materia, donde se desarrollan las actividades ciudadanas, implica nuevas formas de estar en el mundo y relacionarse con él, entre el cuerpo del usuario y un dispositivo generalmente móvil. El camino emprendido hacia un estadio de completa integración digital y presencial responde ya de manera eficaz a una condición bipolar del individuo que al proyectarla a su hábitat obtiene por un lado una posición introvertida que explora la ciudad como la casa expandida, otro refugio del *yo*, y a la vez estructura que organiza todo lo circunstancial.

[2] Aludimos aquí una investigación en la que participa la autora. 'Atlas interactivo de habitabilidad urbana' es un proyecto de investigación que se puso en marcha por el grupo de Investigación 'Hypermedia. Taller de configuración arquitectónica' en el que se propone la creación de una herramienta de producción y recepción de información urbana.

Las palabras que permitan describir la ciudad tal y como la podemos interpretar como alternativa real y contemporánea es 'hibrida' (Trachana, 2014), 'líquida' (Bauman) 'movediza' (Delgado, 2010), 'invisible' (Innenarity), lo que nos condiciona para acercarnos al proyecto no como consecuencia cuasi-matemática de un proceso lineal con el hermetismo del producto acabado. Frente a la materialidad permanente de la ortodoxia arquitectónica, la rigidez de proyecto, una heterodoxia que promueve el cambio, la asimilación a un entorno fluido, la desmaterialización estética de la construcción en favor de las instalaciones, la consideración de estrategias flexibles y adaptables en cualquier ámbito, la convergencia de un entorno inmaterial digital que extiende y aumenta el tradicional espacio arquitectónico.

6. PERSPECTIVA DE LA MUJER EN LA GESTIÓN DE UNA URBANIDAD RESPONSABLE

Efectivamente la sociedad actual esta variando sus hábitos debido, en primer lugar, a la continua variación de las situaciones vitales que permiten no solo identificarnos como nómadas debido tanto a la globalización, como a las circunstancias laborales y a la eliminación de las fronteras como a la aceptación de la desestabilización en la cotidianidad. Esa se identifica con el concepto de "performatividad" planteado por Judith Butler (2007) según el cual, lo que nos afecta fundamentalmente es el tiempo más que el espacio. La interacción con el espacio y los objetos en el tiempo consumado, un tiempo que no es neutro, sino específicamente dedicado a nuestro cuerpo, a nuestra mente y nuestras relaciones. Relaciones para una vida física y emocionalmente desarrollada en un espacio diseñado con responsabilidad, ecológico y sostenible y como ya no podría ser de otra manera traspasado con grandes cantidades de bytes. Transformamos continuamente consciente o inconscientemente este espacio mediante el uso, manipulando la materia y transformando la energía con nuestros cuerpos. Alteramos los entornos mediante la información que recibimos y transmitimos dejando rastros que van cambiando el medio social.

Si la mujer, mediante una tarea diaria imperceptible mantenía inmutable la casa que frente a un mundo inestable, cambiable y hostil, se convertía en el hogar al que todos llegábamos a refugiarnos antes o después, ahora la permeabilidad entre el cuerpo, la casa y el mundo a través de las TIC es un hecho y se trata de hacernos cargo de todos sus aspectos insostenibles. Para la gestión del entorno aumentado habitable, la perspectiva de la mujer, sin lugar a dudas, enfoca el tiempo como la variable prioritaria en el desarrollo verdaderamente inteligente de propuestas innovadoras de ciudad. Un tiempo inteligentemente gestionado tras una experiencia acumulada por las mujeres durante siglos y no suficientemente valorada e ignorada por el resto de la humanidad. Un tiempo de administración que analizado sistemáticamente a través de cartografías de la cotidianidad permitiría visibilizar cada una de sus derivaciones e implicaciones con el cuerpo, la salud, los deseos, las necesidades, la comodidad, la seguridad, el disfrute, la comunidad, la ciudad, el espacio que se convierte en hogar. Para satisfacer todas esas demandas, una vez detectadas y cartografiadas, podrían introducirse en un sistema complejo de interrelaciones e implicaciones para ser asumidas por un pliego de condiciones de proyecto, gestión y mantenimiento de una urbanidad responsable. Ya no hablamos de un proyecto urbano sino de urbanidad, comunicación, de relaciones entre un cuerpo variable, diverso e indefinido y una ciudad global, compleja y plural. Las incógnitas son muchas, quizás por el desconocimiento del potencial tecnológico todavía en desarrollo, pero con seguridad sabemos que la solución hemos de buscarla junto con los conciudadanos, vecinos ingenieros, psicólogos, antropólogos, sociólogos y amas/os de casa de cualquier sexo, raza y condición irremediablemente conectados.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (1998). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.

Amann, Atxu, Trachana, Angelique, Grigoriadou, Magdalini (2013). Augmented home en *Jornadas Internacionales de Investigación en Construcción. Vivienda: pasado, presente y futuro.* Madrid: Instituto Eduardo Torroja, Ed.Virtudes Azorín [et al.].

Arendt Hannah (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.

Blumer Herbert (1982). *El Interaccionismo Simbólico: Perspectiva y método.* Barcelona : Hora.

Borja, Jordi (2005). Revolución y contrarrevolución en la ciudad global., ***Biblio 3W, Rev****ista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 10 (578). Disponible en*: www.ub.es/geocrit/ b3w-578.html.*

Butler Judith (2007). *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós.

Delgado, Manuel (2007). *Sociedades movedizas.* Barcelona: Anagrama.

Innerarity, Daniel (2004). *La sociedad invisible.* Madrid: Espasa.

Foucault, Michel (2009). *Nacimiento de la Biopolítica. Curso del Collége de France* (1978-79). Madrid: Akal.

Haraway, David (1991). A Cyborg Manifesto. En *Simians Cyborgs, and Women.* New York: Routledge.

Huguet, Montserrat, González Marín, Carmen (Ed.).(2008). *Género y espacio público. Nueve Ensayos.* Madrid: Editorial Dykinson, S.L y Universidad Carlos III de Madrid.

Jacobs, Jane (2011). *Muerte y vida en las grandes ciudades.* Madrid: Capitán Swing, (ed. orig. 1961).

Lefebvre, Henry (1972). *Espacio y política.* Barcelona: Península.

___ (1978). *El Derecho a la ciudad.* Barcelona: Península.

Lleó, Blanca (2012). *Aproximaciones a la investigación en arquitectura. Seminario estrategia habitar.* Buenos Aires: Nobuko.

Lévi-Strauss, Claude (1987). "Jean- Jacques Rousseau, fundador de las ciencias de hombre", en *Antropología estructural II*, México DF.: Siglo XXI.

Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas.* Barcelona: Icaria.

Malinowski, Bronisław (1981). *Una teoría científica de la cultura*. Barcelona: Edhasa.

Negri Antonio (2010). *Inventer le commun des hommes.* París: Bayard Éditions.

Remedi, Gustavo (2000). La ciudad latinoamericana S. A. (o el asalto al espacio público) en *Escenarios*, núm. 2(1). Disponible en *www.escenario2.org.uy/numero1/remedi*

Scott, J. (1990). El género, una categoría sutil para un análisis histórico. En Amelang y Nash (Ed). *Historia y género*. Valencia, España: Alfons el Magnanim.

Trachana Angelique (2014). La ciudad híbrida. *Arte, Individuo y Sociedad* 26 (2) pp. 233-254. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41279

Trachana Angelique (2013). Espacio y género. *Angulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, núm. 1, pp. 117-131.*http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-/varia01.htm*

Trachana Angelique (2013). La ciudad sensible. Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano. *Urban* NS05 – 2013, pp. 97-111.

Wilding, F., Fernández, M., Wright, M. (Ed.) (2003). *Domain Errors! Cyberfeminist Practices, a subRosa project.* Traducción: Gabriela Adelstein. Buenos Aires: Autonomedia 2006.

Zafra, Remedios (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo.* Madrid: Fórcola Ediciones.

Zafra, Remedios (2013). *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean.* Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

LABORATORIOS EDITORIALES. CONTAR LA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA DESDE NUEVAS PLATAFORMAS

David Arredondo Garrido / Marisa Mancilla Abril / Domingo Campillo García
Universidad de Granada - Universidad de Granada - Universidad de Murcia

1.INTRODUCCIÓN

Los medios y modos de difusión del arte contemporáneo han sufrido importantes cambios en las últimas décadas, afectando también a cómo se transmite la producción arquitectónica y urbanística. El clásico sistema de difusión de la cultura (editoriales, revistas, museos, centros culturales...) se encuentra en una crisis que está permitiendo a los productores idear y experimentar nuevos conceptos y medios para editar y difundir su trabajo. Un panorama cultural independiente en forma de proyectos de organicidad diversa y difusa: asociaciones, iniciativas empresariales, plataformas colaborativas y de autogestión, etc., que ensayan nuevas maneras de contar la ciudad, su cultura, arte, arquitectura y urbanismo.

Este contexto hace necesario un replanteamiento del papel de los medios en los cuales se comunican la arquitectura y el arte. En particular, las estructuras editoriales clásicas ofrecen un modelo que entendemos incompleto, especialmente los libros y revistas de arquitectura centradas en la selección de obras y la muestra de planimetrías e imágenes. Estas han tenido, y siguen teniendo, un valioso papel como herramientas para sacar a la luz y dar forma física a un tipo de información sobre la producción arquitectónica. Pero entendemos que el conjunto de actores implicados en el mundo editorial de la arquitectura tiene la capacidad, y de hecho ya lo está haciendo, de superar la tiranía de la imagen y caminar por otros campos más cercanos a la reflexión, la crítica, la experimentación y la interacción con los lectores. Un contexto que necesita ser reconocido y analizado de manera prioritaria e inaplazable, en beneficio del propio tejido de esta industria cultural, así como de las ciudades y de sus instituciones públicas.

En este sentido, el equipo de trabajo SOBRElab (*www.sobrelab.info*) ha trabajado en los tres últimos años para identificar, mapear y analizar a protagonistas de estos nuevos modelos de edición. Esta plataforma, pluridisciplinar e interuniversitaria, fija su foco de interés en la reflexión crítica sobre un sistema que, apoyándose en las nuevas tecnologías, se ha vuelto más autónomo, ha socializado el contacto con la producción cultural, ha recuperado formatos y generado alternativas que invitan a la participación y a la hibridación de lenguajes.

Proponiendo como marco de investigación las iniciativas editoriales españolas vinculadas con arte y arquitectura, a través de la revista *Sobre. Prácticas artísticas y políticas de la edición* (*http://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre*), del proyecto de investigación *Laboratorios Editoriale*s y de los bianuales *Encuentros Sobre*, se han reconocido nuevos agentes, reflejado posibles conexiones entre ellos y desvelado canales alternativos de desarrollo en este tipo de prácticas. En ellos hemos encontrado una serie de indicadores útiles con los que poder analizar el panorama actual de los procesos de edición y proponer acciones que contribuyan a multiplicar el impacto de la producción y la investigación de la cultura arquitectónica en la ciudad y la sociedad en general.

2. REVISTAS DE ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI

En el último tercio del siglo pasado y en el comienzo del presente, reconocidas publicaciones como *El Croquis*, *Quaderns*, *Arquitectura Viva*, *Pasajes*, *Tectónica* o *2G* (por citar sólo algunas de las de mayor tirada en España) formaron el bagaje intelectual de la mayoría de los arquitectos egresados de las universidades nacionales. Cabeceras que fueron capaces de marcar unos niveles de gran calidad en cuanto a los materiales utilizados para la comunicación de la arquitectura: fotografías de la obra terminada, de maquetas, planos del proyecto, collages fotográficos que posteriormente evolucionaron a infografías, etc. Este tipo de publicaciones siguen manteniendo el pulso de la actualidad: comprometidas con el presente, muestran un panorama arquitectónico de calidad que ha estado a la vanguardia de Europa en las últimas décadas.

Sin embargo, estas noticias o novedades relativas al mundo de la arquitectura se producen ahora en un contexto en donde reina la velocidad de la información, donde se consume compulsivamente una actualidad que caduca casi instantáneamente. Este contexto se nutre de publicaciones digitales capaces de actualizarse a diario, incluso varias veces, con proyectos nuevos excelentemente representados. Podemos destacar webs que publican en inglés como Dezeen, A daily dose of Architecture, Dwell, World Architecture News, Archdaily o Divisare; y en castellano otras como Plataforma de Arquitectura, HIC-arquitectura, Afasia, Arquine, Veredes o Metalocus. Un sinfín de portales, páginas webs y blogs que, con diferente calado y objetivos, se han convertido en auténticas enciclopedias de proyectos consultadas a diario por arquitectos y estudiantes.

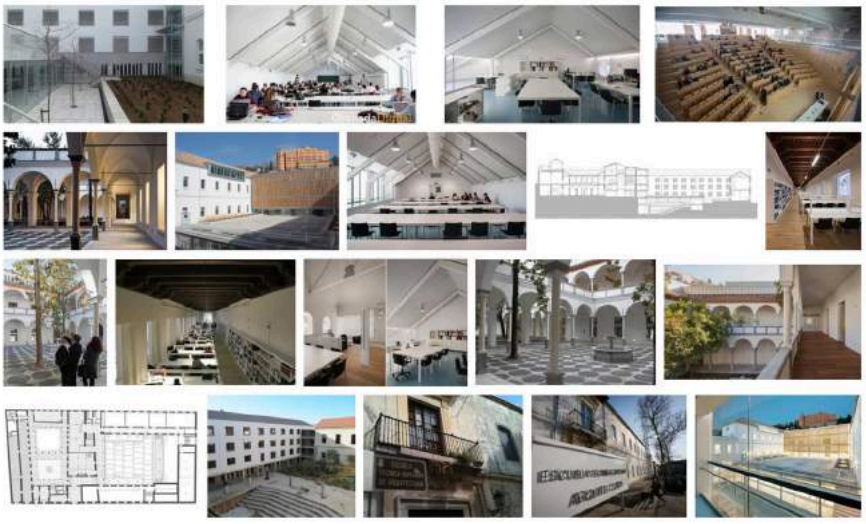


Fig. 1 — Resultados de la búsqueda "escuela de arquitectura de granada" en Google Imágenes. Fuente: Google Imágenes.

Son capaces de almacenar ingentes cantidades de información sobre proyectos de arquitectura, interiorismo, diseño urbano o concursos que son ofrecidos de forma gratuita a golpe de un simple clic. Estos surtidores inagotables e incesantes de información arquitectónica ofrecen además su contenido, al igual que lo hacen fotógrafos y blogs especializados en fotografía de arquitectura, en redes sociales como Flickr, Instagram, Tumblr, Facebook o Twitter, aumentando su presencia y calado en nuestras pantallas. El propio buscador de imágenes de Google, Google Imágenes, permite encontrar en décimas de segundo imágenes y planos de calidad de cualquier proyecto publicado. Se trata de *flashes* de información sobre arquitectura que inundan las pantallas de cualquier interesado en estos temas. Una sobresaturación de información que algunos incluso llegan a calificar satíricamente como *architecture porn*, o consumo compulsivo de imágenes de arquitectura sin profundizar en los proyectos ni en los procesos tras ellos.

Ante esta profusión de información superficial en internet se aprecia un interés creciente por tener una relación más lenta con la producción arquitectónica y la actividad intelectual relacionada. Una mayor calma para digerir las ideas, los motivos y las soluciones que se plantean en el trabajo diario de los profesionales de esta disciplina. Para ello las publicaciones impresas de larga tirada que citábamos anteriormente no parecen ser respuestas significativamente diferentes a las digitales por el mero hecho de estar impresas. Como indica la editora Paula Álvarez de Vibok Works, no es una cuestión de formato sino de contenido; o mejor dicho, de selección y construcción de los contenidos (Álvarez, 2014).

Por ello entendemos que la labor de edición parece, quizá hoy más que nunca, esencial para que las publicaciones apunten temas de interés y construyan discursos por medio de preguntas adecuadas y equipos cómplices. Un trabajo que, en definitiva, aporte sentido y visión propia de la realidad que muestra. En paralelo a esto, reconocemos la existencia de un entramado que discurre en paralelo al sistema de difusión de la producción cultural contemporánea y que está permitiendo a los propios productores idear y experimentar nuevos conceptos y medios para editar y difundir su trabajo. Un panorama editorial independiente que está manifestando nuevas maneras de interpretar el territorio cultural urbano desde la producción editorial.

2.1. Ediciones de pensamiento y crítica

Entre las múltiples manifestaciones editoriales que se apoyan en redes alternativas de difusión cultural queremos destacar especialmente dos tipos. Por un lado, las editoriales y revistas de pensamiento y crítica, y por otro las editoras experimentales.

Por medio de libros y revistas, en formatos más o menos tradicionales, las primeras plantean un esquema editorial alternativo a las grandes editoriales y lujosas ediciones. Se trata de iniciativas minoritarias que proponen temas diversos desde una visión crítica de la realidad. Conscientes de la diversidad de dinámicas que configuran actualmente la arquitectura, estas publicaciones ponen su foco sobre múltiples ejes temáticos para que sean considerados o repensados. Desarrollan una variedad de temas y de opiniones que proceden de la libertad creativa que les confiere su independencia editorial. Libertad que procede, entre otras causas, del trabajo con materiales que exigen inversiones económicas reducidas, de la complicidad entre autores y editores, y de la actividad participativa de los lectores. Esta independencia termina por concretarse en sistemas de gestión autónomos y alternativos a las cadenas de distribución editorial. Su financiación es conseguida por medio de pequeñas inclusiones publicitaras, la consecución de ayudas o subvenciones, el *crowfunding* o simplemente son sustentadas por el propio equipo directivo junto con los mínimos ingresos de suscripciones y ventas de cada número.

Dentro de estas publicaciones de marcado sentido crítico y gestión alternativa podríamos destacar un conjunto de cabeceras en las que prima el texto sobre la fotografía: publicaciones de teoría y crítica arquitectónica que se alejan de la presión de la actualidad y que además son capaces de liberarse de la imagen como eje central de la publicación. En ellas, como indica Juan Calatrava, se reivindica una complejidad de pensamiento que necesita de la escritura para ser transmitida (Calatrava, 2015). Se convierten en foros de debate en donde las líneas temáticas se tratan con detenimiento por investigadores y profesionales, desarrollando reflexiones sobre la ciudad, la práctica arquitectónica o las metodologías propias de la disciplina, que en otros medios quedan ocultas tras la potencia visual de las grandes edificaciones o de las singulares viviendas.

Editoriales como *Tenov*, *Lampreave*, *Ediciones Asimétricas*, *Dpr-Barcelona*, *Recolectores Urbanos*, *Vibok Works*, *Ciengramos*, o revistas como *HipoTesis*, *Engawa*, *Bartlebooth*, *Paper*, *Cuarto*, *Fisuras* o *Circo*, por poner algunos ejemplos sobresalientes en el contexto español[1], sonpropuestas de pensamiento y crítica arquitectónica que, sin ser ajenas a su tiempo, procuran no caer en la inmediatez de una actualidad que caduca al siguiente clic.

2.2. Edición experimental

En segundo lugar, señalábamos otro conjunto de propuestas emergentes que empujan y amplían el ámbito editorial actual de la arquitectura hacia posiciones próximas a las prácticas artísticas. Son alternativas editoriales que surgen a partir de "experiencias-laboratorio", consecuencia generalmente de acercamientos y cruces disciplinares entre entornos de trabajo permeables. Exploran sin prejuicios formatos consolidados (libros, revistas, congresos, talleres, encuentros, proyectos colaborativos...) estirándolos e incluso distorsionándolos para convertirlos en motores de las nuevas formas de plantear el "acto editorial". Estas experiencias se adentran conscientemente en el territorio de las publicaciones de artista o incluso en el libro de arte, situándose en un lugar de difícil clasificación, en "una zona de actividad (...) que se encuentra en la intersección de una serie de diversas disciplinas, campos, ideas, más que en sus límites" (Drucker, 2003: 120). Planteamiento experimental que, sin remedio, las alejan del gran público y las distribuciones mayoritarias, desarrollándose en su mayoría desde plataformas alternativas con modelos de autogestión.

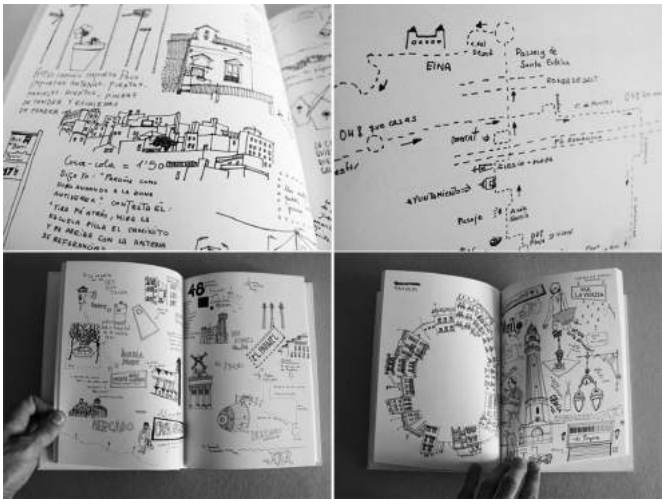


Fig. 2 — Imagen interior de Nubiola, Clara *(2011), La guía de las rutas inciertas, Barcelona: B-side Books. Fuente: http://www.yorokobu.es/la-guia-de-las-rutas-inciertas*

Las ediciones experimentales pueden parecer catálogos, guías, mapas, periódicos, postales, pero en realidad se han apropiado de estos formatos para desintegrar sus límites, aprovecharse de las ventajas de producción que ofrecen, de los canales por los que circulan e incluso de los públicos a los que llegan. Dejando de ser huella para convertirse en creación original, capaz de infiltrarse en ámbitos insospechados y de convertirse en vehículo para inocular visiones alternativas en los estamentos establecidos. Como sostiene Moeglin Delcroix, "dejan de distinguir entre la realidad de la obra y su interpretación" (2003: 187-188), para revelar posibilidades y construir discursos inesperados.

> En el campo de la edición "salirse" de un texto significa imprimir las letras como espacios en blanco dentro de un campo de tinta. Es una buena metáfora (...) es una manera de decir cosas que son radicalmente antagonistas de la cultura que subyace a la producción predominante (Princenthal, 2003: 161)

[1] En el contexto internacional, el estudio más interesante sobre revistas y fanzines alternativos de arquitectura posiblemente sea el realizado por Beatriz Colomina en Colomina, Beatriz; Buckley, Craig (eds) (2010). *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X.* Barcelona; New York: Actar.

Desde esta perspectiva, los formatos y acciones propias de la disciplina arquitectónica y urbanística pueden ser subvertidos e interpretados desde los intersticios y fisuras del sistema establecido. Se plasman en ediciones en las que es el propio autor quien, simultáneamente, desarrolla un "acto de creación" mientras define el criterio de la edición. Así, por ejemplo, cartografiar puede entenderse como una acción común en el mundo arquitectónico. Pero a la vez es un acto cargado de connotaciones sobre la idea y la percepción del territorio. El proyecto *Transigrafías* de Carlos Albalá amplía el contexto del mapa situándolo en una experiencia múltiple y colaborativa (Albalá, 2016). O la propuesta realizada por Clara Nubiola en *La guía de las rutas inciertas*, en la que el esquema de guía turística convencional se subvierte para plantear una edición limitada de 365 libros firmados y numerados, con rutas azarosas por la ciudad de Barcelona dibujadas a mano (Nubiola, 2011).

Editoras experimentales como Ediciones Originales, B-side Books, Eli Editora del Laboratorio de Imagen, Derivario, Libros de Autoengaño, entre otras muchas, surgen de dinámicas múltiples y complejas tras las cuales afloran ediciones experimentales, capaces de poner en cuestión los formatos consolidados.

3. CONTAR LA CIUDAD DESDE NUEVAS PLATAFORMAS

Las clásicas fronteras inexpugnables entre los que escriben, los que publican y los que leen se están disolviendo poco a poco gracias a cambios en los modos de producción editorial que nacen esencialmente de la cooperación (Colectivo eipcp, 2014). Y es que el vector que habitualmente funciona en una única dirección, desde el productor hacia el receptor, pasa a convertirse en una red multidireccional en la que el lector participa, coproduciendo los contenidos. Estos usuarios actúan en ocasiones como financiadores de las publicaciones, son consultados sobre los temas de los números futuros, intervienen y comentan los textos. Comentarios que no quedan en meras anécdotas, sino que se enmarcan en este modelo editorial al servir de prolongación de las ideas comunicadas y, sobre todo, de los debates suscitados.

Las plataformas basadas en este modelo consiguen romper la autoridad del productor, generando un extraordinario entrelazamiento de inquietudes y singularidades. Una suerte de autoría distribuida, que no hace sino reconocer el valor de lo publicado en función del contexto en el que se crea y las relaciones que genera. Como señala Stevphen Shukaitis, "la producción del texto es valiosa solo por las relaciones sociales en las que se inserta y a través de las cuales produce significado" (Shukaitis, 2014).

André Breton decía que "¡Se publica para encontrar camaradas!" (citado en Branwyn, 1997: 52), y estas publicaciones con modelos de gestión alternativa se activan gracias a complicidades como las que sugería el surrealista. Esto es, relaciones de afinidad que van más allá de la idea de camarada como simple consumidor de información, para entenderlo como un cómplice (Shukaitis, 2014), como coautor de la iniciativa.

Parece, por tanto, que la labor del editor en este contexto contemporáneo está evolucionando. Siguen siendo tareas básicas la selección de autores y de contenidos con coherencia narrativa, además de la divulgación del conocimiento manteniendo una actitud crítica. Pero junto con ello, surgen nuevas ideas por parte de iniciativas editoriales que demuestran un interés especial por provocar e iniciar conversaciones. Pretenden activar a un conjunto de interesados en el tema para que reaccionen y repliquen con nuevos contenidos o critiquen y revisen lo ya publicado.

Para este fin, el diseño del formato editorial no puede quedarse en una cuestión formal. Va más allá de la concreción física en términos materiales y estéticos, entendiendo por físico tanto lo impreso en un papel como lo conformado por el conjunto de píxeles de un dispositivo informático. En la consideración del formato es clave la gestión del contenido; esto es, el montaje, la metodología de trabajo. Qué preguntas se realizan, cómo se plantean los temas, cómo se relacionan estos entre sí, qué conexiones se crean entre los autores...



Fig. 3 — I Encuentros SOBRE, Facultad BBAA Granada, 2014. Fuente: Equipo SOBRElab

En el caso de publicaciones de pensamiento y crítica, donde el diálogo y el debate son puntos clave, la construcción del formato editorial se amplía y excede la consideración clásica de libro o revista de arquitectura. Es fundamental, para ello, su conexión con los medios digitales. Estas publicaciones se suman a las plataformas en red para expandir sus contenidos. En sus blogs y redes sociales se enlazan todos o parte de sus contenidos para que se puedan leer directamente, se ofrecen novedades, se interactúa con los lectores, se continúan los debates surgidos en las páginas de las publicaciones y se anuncian las llamadas para la participación. Esta relación con las redes además se traslada de vuelta a los métodos de trabajo editorial, haciendo que podamos encontrar sistemas que parten del ensamblaje o del collage de contenidos (Álvarez, 2013), estructuras no lineales de lectura o selección de temáticas por medio de consultas online.

Con respecto a la edición más creativa y experimental podemos señalar que supone un modelo de escala reducida, pero de gran extensión territorial, que en su conjunto moviliza y conecta a un público influyente y especializado. La proliferación de actividades en torno a la edición artística cada día es más visible, por lo que, ante la cultura agotada de los grandes eventos institucionales, estas iniciativas proponen nuevos espacios de conexión entre los distintos agentes locales, nacionales e internacionales. Lo que permite el surgimiento de redes y nuevas vías alternativas a los recorridos culturales de la ciudad.

4. SOBRELAB: UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LABORATORIOS EDITORIALES

El reconocimiento, análisis y difusión de modelos editoriales alternativos son los ejes sobre los que se establece el foco de interés y de investigación de la plataforma interuniversitaria SOBRElab.

La concesión en el año 2014 del proyecto I+D denominado "Producción artística contemporánea y política editorial: Alternativas actuales y nuevos modelos de edición en Andalucía a partir del estudio de casos", cofinanciado por el Campus de Excelencia Internacional CEIBioTic y el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Granada, contribuyó al asentamiento de las premisas planteadas en el objeto de estudio, a la consolidación de un equipo de trabajo pluridisciplinar e interuniversitario, y por último, a la generación de un sistema de obtención de datos en torno a los medios y modos de difusión del arte contemporáneo y la arquitectura con los que componer un mapa de la escena editorial independiente andaluza. Manifiestamen-

te, esta *mise en place*, llevaba un objetivo asociado: construir y poner a punto una metodología de trabajo que pudiera ser utilizada para desarrollar una investigación de mayor amplitud y ámbito geográfico; esto es, el contexto estatal español y posteriormente el europeo.

Con estas premisas, los I Encuentros SOBRE, celebrados en diciembre del año 2014 en la Facultad de Bellas Artes de Granada, se convocaron para conocer, dar a conocer y establecer relaciones entre los diferentes agentes editoriales. Se identificaron previamente fuentes documentales y materiales de estudio desde los que se establecieron los parámetros para el mapeo de propuestas, casos de estudio específicos y agentes afines. Se organizaron en torno al formato "encuentros-laboratorio", de forma que se obtuvieran propuestas y ediciones incardinadas a las ya planteadas por el equipo de trabajo y se abrieran nuevas vías de interés investigativo.

Estos primeros encuentros permitieron la presentación de experiencias que trataban de investigar, experimentar y comunicar las distintas relaciones que pueden darse entre producción artística y difusión del conocimiento, enfatizando la dimensión política y relacional que juegan en ellos los modos y sistemas de edición. Consecuentemente, se analizaron comparativamente los formatos y canales de producción y difusión utilizados en el contexto andaluz, con la finalidad de encontrar sinergias hacia las nuevas dinámicas productivas y políticas editoriales.

La obtención de un segundo proyecto en el año 2016, *"Editlabs. Laboratorios editoriales. Nuevos modos, medios y espacios para la edición en arquitectura",* financiado por el Plan Propio de Investigación del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada, permitió celebrar los II Encuentros SOBRE en marzo del 2017 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. La experiencia permitió validar el formato "encuentros-laboratorio", en una convocatoria que reunió a una importante muestra de la escena editorial alternativa en el contexto español bajo unas premisas que, si bien albergaban las ya planteadas en la primera cita, se circunscribían a la edición en arquitectura.



Fig. 4 — II Encuentros SOBRE, ETSA Granada, 2017. Fuente: Equipo SOBRElab

Los II Encuentros, se centraron en el reconocimiento de equipos editoriales que, dentro del contexto nacional, estaban planteando propuestas alternativas de relevancia en el campo de la arquitectura. Equipos con diferentes estructuras organizativas, y diverso calado en el panorama cultural nacional, pero que coincidían en el cuestionamiento de los modelos clásicos de la edición, haciendo una apuesta por las propuestas de pensamiento y crítica, más allá de aquellas basadas en la imagen. En varios de los casos, eran ejemplos claros de sistemas editoriales que permiten la ruptura de las barreras entre el editor, autor y lector, planteando modelos de interacción de gran interés.

5. EDICIÓN ALTERNATIVA. CASOS DE ESTUDIO

Dentro de este marco conceptual basado en el reconocimiento de planteamientos editoriales alternativos a los circuitos clásicos de difusión cultural, los Encuentros SOBRE permitieron tener un contacto directo y personal con un buen número de equipos editoriales. A partir de una selección de las entrevistas realizadas durante los I y los II Encuentros SOBRE a equipos editoriales de libros, revistas y editoras experimentales, se ha podido trazar un panorama de cómo perciben una serie de cuestiones clave en su desarrollo profesional. Cómo entienden la edición, cuáles son sus modelos de gestión/financiación, cómo perciben sus fortalezas y debilidades a la hora de enfrentar el reto editorial, o cuáles son sus motivaciones para seguir adelante, fueron algunas de las cuestiones que se recogieron en dichas entrevistas[2].

Las editoriales consultadas fueron: Ediciones Asimétricas (Madrid), Editorial Tenov (Barcelona), Puente Editores (Madrid-Barcelona), Editorial Lampreave (Madrid), Dpr-Barcelona (Barcelona) y Vibok Works (Sevilla).

Las revistas: Engawa (Barcelona), Circo (Madrid), Hipo Tesis (Madrid), Fisuras (Madrid), Bartlebooth (Madrid) y Revista Márgenes (Almería/Granada).

Las editoras experimentales: Ediciones Originales (Barcelona), Ciengramos (Granada), Libros de Autoengaño (Granada), ELI Editora del Laboratorio de Imagen(Granada) y Derivario (Granada).

5.1. Definición de edición

Nos interesaba mucho recibir una definición del concepto "edición" por parte de cada uno de los profesionales consultados. En el caso de las editoriales se repite la idea de edición como manera de intervenir en la cultura y la sociedad, por medio de la selección y el cuidado de unos contenidos, que se ofrecen al público desde una posición y relato propios y coherentes.

En el caso de las revistas coinciden la mayoría en la idea de la edición como la creación de un espacio común para la reflexión, de una red que conecta editor-autor-lector y permite la interacción intelectual, en base a ideas y obsesiones lanzadas por los primeros y recibidas y rebotadas por los últimos. En algunos casos se establece un paralelismo con la propia profesión de la arquitectura, entendiendo que editar y construir son la misma cosa. Situándose ambas entre el mundo de las ideas y de cómo éstas se materializan, ya sea en forma de libros o de edificios.

Las editoras experimentales entienden la edición como una forma de relación con el mundo desde el compromiso activo. Editar para ellos es un acto de reafirmación creativa desde el que se inician procesos de reconocimiento y búsqueda de conexiones y relaciones. Estas iniciativas entienden que el conjunto de su producción configura un espacio de pensamiento desde el que pueden mostrar su propia mirada sobre la realidad.

[2] Las entrevistas completas, a estos y otros equipos editoriales, aparecen publicadas en el número 1 (2015) de la revista *SOBRE. Prácticas Artísticas y Políticas* de la Edición (correspondientes a los I Encuentros SOBRE) y en el número 4 (2018), correspondientes a los II Encuentros SOBRE.

5.2. Modelo de gestión/financiación

Todas las editoriales estudiadas relatan que necesitan ofrecer sus servicios a instituciones y particulares, además de recurrir a subvenciones o micro mecenazgos para obtener ingresos, ya que las ventas no son suficientes. Además, la mayoría utiliza los ingresos para producir sus proyectos personales, por lo que el rédito final es mínimo en todos los casos. Sólo una de ellas consigue un volumen suficiente para mantener a sus empleados.

Todas las revistas plantean un modelo de autogestión y autofinanciación, sin interacciones ni financiaciones externas. Varias se ofrecen de forma gratuita en internet, con alguna posibilidad de compra de ejemplares impresos, mientras que otras sí se venden online y en librerías especializadas. Los ingresos sirven para pagar costes de producción, invertir en siguientes proyectos y una pequeña parte de retorno.

Para las experimentales, los modelos de gestión exitosos se basan en el dimensionamiento del proyecto a la medida de los recursos disponibles (materiales y humanos) y del conocimiento del público minoritario al que se dirigen. Las demás acaban desapareciendo. Se apuesta por cuidadas ediciones de tiradas cortas y numeradas, experimentando en todo momento fórmulas para mejorar la gestión y la distribución que, en general, se produce fuera de los canales y formatos habituales. La continuidad de la actividad, siempre precaria y deficitaria, se consigue porque, en general, los beneficios obtenidos en cada proyecto se reinvierten en la producción de los proyectos futuros.

5.3. Fortalezas y debilidades del proyecto

Las editoriales consultadas ven como puntos fuertes de sus equipos valores como la calidad de los autores seleccionados, la red de profesionales implicados, y el cuidado en la edición. Algunas de ellas valoran la buena distribución que han conseguido, lo cual es precisamente percibido como punto débil por el resto de editoriales. Lo que nos hace reconocer la distribución como tema absolutamente clave que deben resolver algunas editoriales. Otros puntos, entendidos como debilidad en todos los casos, son los equipos de trabajo mínimos y las bajas ventas. Un aumento de éstas les permitiría no tener que recurrir a ahorros, fuentes de financiación externa ni al desarrollo de servicio editoriales para otros, y centrarse en un catálogo propio capaz de producir un retorno económico.

Las revistas, por su lado, destacan en todos los casos su independencia como una de sus fortalezas clave. Su visión alejada de lo comercial, autogestión y autofinanciación les permite experimentar y arriesgar en temas y formatos, así como colaborar con otros profesionales, tanto de la arquitectura como de otras disciplinas, siendo esta conexión otro punto muy valorado. Como debilidades aparecen los recursos mínimos, la falta de retorno académico y los equipos deficitarios; en definitiva, una precariedad material que obliga en determinados casos a la falta de regularidad en los tiempos de publicación de cada número.

Las editoras experimentales ven como sus puntos fuertes la libertad de acción y, aquellas que tienen equipos no fijos, las posibilidades de trabajo que esta movilidad y cambios les proporciona. Esto, sin embargo, es a la vez, una debilidad por la falta de estructuras fijas y profesionalizadas que desarrollen el trabajo. Como en los demás casos, cuestiones relativas a la precariedad y la falta de medios para su distribución son percibidas como claras debilidades.

5.4. Motivaciones para seguir trabajando

La principal motivación de los equipos de las editoriales es la propia pasión por los libros y el trabajo editorial. En el caso de las editoriales más personales, su reto es convertirse en plataformas de referencia para proyectos externos, por su calidad y cuidado en la edición.

Los editores de las revistas ven como elementos que les motiva a seguir trabajando cuestiones como la posibilidad de materializar un experimento. En la mayoría de los casos, experimento resultado de obsesiones personales que comparten con los colaboradores y, una vez publicadas, también con un público del que obtienen una buena respuesta.

En las experimentales las motivaciones son, aún sin cabe, más personales. El amor por los libros, las ediciones, el interés por experimentar, está presente en su día a día y les permite continuar en situaciones precarias y de "auto explotación", como algunos definen. La experimentación, la creación de relaciones personales y profesionales, la posibilidad de crear y pensar críticamente, son sus principales motivaciones.

6. CONCLUSIONES

El contexto en el que se ofrecen los contenidos culturales que se desarrollan en nuestras ciudades está en continua evolución. Los materiales generados para difundir la producción arquitectónica y artística no quedan al margen. Nuevas plataformas han surgido para dar visibilidad a un panorama cultural independiente, redes autogestionadas que permiten el desarrollo de iniciativas de carácter más personal, experimental o con planteamientos alejados de los grades públicos y cadenas de distribución.

En este panorama reconocemos la importancia del editor como actor clave. Equipos editoriales que tienen el objetivo puesto en la arquitectura y que están centrados en desarrollar trabajos de reflexión, crítica, experimentación e interacción con los lectores. Un trabajo que rebasa los objetivos del editor clásico para apuntar nuevos temas, construir discursos participativos y revisar los formatos, intentando aportar sentido y visión propias a la realidad que muestran.

Para ello, equipos editoriales como los analizados, están planeando nuevos modelos de interacción con lectores por medio de temas que se alejan de la actualidad arquitectónica inmediata. Adoptan un papel de provocadores e iniciadores de conversaciones, intentando que el lector funcione casi como un coautor partícipe del proceso. Otros editores, más interesados por la experimentación formal, están siendo capaces de subvertir formatos asentados, para reinterpretar la realidad desde nuevas perspectivas. En ambos casos, su trabajo cuestiona las fronteras clásicas entre el que escribe, los que publican y los que leen. Fronteras que parecen hoy más finas que nunca.

El trabajo del equipo SOBRElab, en estos cuatro últimos años, ha permitido reconocer y mapear algunas de las más relevantes iniciativas editoriales alternativas vinculadas al arte y la arquitectura. Proyectos que se consolidan como nuevas plataformas desde donde contar la ciudad y su arquitectura y que ofrecen contenidos de calidad desde un relato propio y coherente. Desde diferentes planteamientos están creando medios para la interacción intelectual, a la vez que se plantean como afirmaciones creativas y miradas personales sobre la realidad.

Sin embargo, estas apuestas alejadas de las principales redes de difusión se encuentran en la gran mayoría de los casos en situaciones de precariedad. Se gestionan de manera autónoma, lo cual les da una enorme libertad creativa, de contenidos y formatos, pero los bajos ingresos y el pequeño rédito obtenido (en muchos casos intencionado), redundan en equipos mínimos, necesidad de financiaciones externas e incluso la "autoexplotación". En definitiva, dominan los modelos deficitarios y precarios, que sólo se sustentan por el amor a los libros, el interés en materializar obsesiones personales y la necesidad de crear relaciones interpersonales y profesionales.

En general podemos afirmar que el panorama de los actuales modelos de edición alternativa en España aparece con una gran dispersión de agentes, deficientemente cohesionados y con escasa introducción en el tejido sociocultural, incluso en los canales más especializados de los centros de arte y de educación. Además, adolecen de una valoración en tanto que instrumento de proyección cultural y vertebrador de la producción artística contemporánea: ya sea como aparato difusor o como objeto de la propia práctica arquitectónica y artística. Por ello entendemos que estas nuevas plataformas requieren de un reconocimiento y apoyo institucional que soporten su trabajo, en beneficio del panorama cultural de nuestras ciudades.

7. BIBLIOGRAFÍA

Albalá, Carlos (2016) "Ambientes de aprendizaje colaborativo y creación colectiva en 3 weeks bside project experience", en *SOBRE Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición, nº 2, junio, pp. 9-24.*

Álvarez, Paula (2014). "Ventaja, distancia y envés: Exploraciones editoriales y arquitectura en la era de la hipercomunicación", en *Blog de la Fundación Arquia*, 25 agosto. Disponible en http://blogfundacion.arquia.es/old/2014/08/520 (última consulta: 26/10/2017)

Álvarez, Paula (2013). "¡Entrevistamos a HipoTesis!", en *Vibok Works blog*, 6 de mayo. Disponible en: *http://vibokworks.com/es/blog/pueblo-al-instante/05/entrevistamos-a-hipotesis/ (última consulta: 5/11/2017)*

Branwyn, Gareth (1997). *Jamming the Media: A Citizen's Guide Reclaiming the Tools of Communication*. Vancouver: Chronicle Books.

Calasso, Roberto (2014). *La marca del editor.* Barcelona: Anagrama.

Calatrava Escobar, Juan (2015). "Construir un libro. Reflexiones sobre la edición desde la arquitectura", en *SOBRE Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición*, nº 1, junio, pp. 67-75.

Colectivo eipcp (European Institute for Progessive Cultural Policies) (2014). "El medio de los textos transversales. Programa de un devenir que nunca querrá convertirse en editorial", en *Transversal Texts, Insurrection of the Published*, nº 51, junio. Recuperado de: *http://transversal.at/transversal/0614/eipcp/es (última consulta 30/10/2017).*

Colomina, Beatriz; Buckley, Craig (eds) (2010). *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X.* Barcelona; New York: Actar.

Cuesta, Amanda (2011). "Editores independientes. Genealogía y presente" en Picazo, Gloria (coord.), *Impasse 10,* Lleida: Centre D´Art la Panera. pp. 227-233.

Drucker, Johanna (2003). "El libro de artista como idea y forma" en VVAA. *Nómadas y Bibliófilos: conceptos y estética en los libros de artista.* San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.

Moeglin-Delcroix, Anne (2012). *Esthetique du livre d´artiste. Une introduction à l´art contemporain.* París: Le mot et le reste.

Nubiola, Clara (2011). *La guía de las rutas inciertas*, Barcelona: B-side Books.

Princenthal, Nancy (2003)."Las posibilidades del autor de libros: breve estudio subjetivo sobre las recientes publicaciones hechas por artistas", en VVAA. *Nómadas y bibliófilos*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.

Shukaitis, Stevphen (2014). «¿Hacia una insurrección de los editados? Diez pensamientos sobre garrapatas y camaradas», en *Transversal Texts, Insurrection of the Published,* nº 51, junio. Recuperado de: *http://transversal.at/transversal/0614/shukaitis/es (última consulta 30/10/2017).*

Agradecimientos

Este trabajo ha sido realizado al amparo del proyecto de investigación *Laboratorios editoriales. Nuevos modos, medios y espacios para la edición y comunicación de la arquitectura, Editlabs,* (Convocatoria 2016 del Programa del Plan Propio de Investigación "Proyectos de Investigación para Jóvenes Investigadores", Universidad de Granada). Así mismo, los autores desean agradecer a los editores y agentes culturales que participaron en los Encuentros SOBRE I y II su interés e inestimable contribución en el desarrollo de los mismos.

ARTE, CIUDAD Y REALIDAD AUMENTADA: POKEMON GO Y SU IMPACTO EN EL PATRIMONIO

Enrique Meléndez Galán
Universidad de Extremadura

1. INTRODUCCIÓN

Tras más de un año de vida, la aplicación desarrollada por Niantic ha dejado tras de sí ríos de tinta que justificaban sus múltiples usos o, por el contrario, la acusaban de ser partícipe del apocalipsis tecnológico y alienante al que el ser humano se enfrenta en la posmodernidad. Alejando el discurso de la idealización, pero también siendo consciente de su potencial, el presente escrito1 busca entender cómo un videojuego como Pokémon Go, que batió récords de descargas y de ingresos obteniendo más de 200 millones de dólares sólo en su primer mes de vida (Jiménez, 2016), puede ser útil a la hora de dar a conocer nuestro patrimonio aprovechándose de la fuerza, si bien ahora incomparable a la de los primeros meses, aún potente con más de 65 millones de usuarios mensuales activos según los últimos datos del mes de abril de 2017 (Fuente: Niantic, 2017).

Por otra parte, la presencia de la Realidad Aumentada ha sido una constante desde la acuñación de su término a principios de los años noventa, mezclado en este caso con la geolocalización y abriendo unas vías de experimentación en múltiples campos de conocimiento. Investigadoras como Ana Mª Gómez Llorente han reflexionado sobre las posibilidades estéticas que ofrece la Realidad Aumentada (Gómez, 2013) y, como ella, numerosos expertos en diferentes materias han buscado explotar estas cualidades. En el campo de los videojuegos, además, se han puesto de manifiesto también las problemáticas y los desafíos a los que la Realidad Aumentada se enfrenta a la hora de convivir e interactuar con el mundo real (Ha, Keating y Windlehart, 2017). Conocida, por tanto, y aplicada a campos que afectan directamente a los estudios humanísticos, cabe destacar que si bien Niantic no desarrolló una tecnología de manera original, sí hay que destacar y valorar el impacto, la normalización y la aplicación de esta tecnología por un mayor número de personas.

De este modo, entender que la realidad aumentada no es ajena, por ejemplo, a las instituciones museísticas no resta valor al potencial uso que se pueda hacer desde aplicaciones como la aquí estudiada, sino que, por el contrario, el éxito de Pokémon Go trajo consigo la apertura de toda una serie de posibilidades que se sumarían a las prácticas anteriores, tanto educativas como museológicas. Es por ello que, aprovechándose del interés generado por este juego al cumplir con "los sueños de infancia" de una generación, como afirmaba el psicólogo Daniel del Olmo (Parrondo, 2016), se generó un boom que si bien hoy no copa las portadas de los medios como hizo hace un año, continúa dejando iniciativas susceptibles de ser analizadas desde una perspectiva patrimonial.

[1] Esta investigación y su posterior divulgación ha contado con la financiación de la Unión Europea y de la Junta de Extremadura a través de su Consejería de Economía e Infraestructura y del SECTI (Sistema Extremeño de Ciencia, Tecnología e Innovación)

2. MÁS ALLÁ DE UN VIDEOJUEGO: HÁBITO, INMERSIÓN Y NEGOCIO

Una de las cualidades de suma importancia que trae este juego es la capacidad de mezclar esa realidad aumentada con, sobre todo, la geolocalización ampliamente desarrollada por Niantic. Con antecedentes inmediatos como el juego Ingress, pilar fundamental para la creación del videojuego de The Pokémon Company, el conocimiento de la empresa americana de estas herramientas fue clave para desarrollar un producto que, sumado a la marca japonesa, destiló el éxito anteriormente mencionado.

Para entender esa importancia de la geolocalización como punto fundamental para el proceso del videojuego, cabe citar nuevamente a Parrondo quien recogía las palabras del doctor en psicología Jamie Madygan, el cual exponía el concepto de "hábito" para explicar el éxito y la importancia de Pokémon Go frente a otras aplicaciones para móviles. En este sentido, la importancia de crear "una fuerte asociación" entre el entorno y el jugador hace que se identifiquen los hitos de la ciudad como elementos que conllevan una recompensa dentro del juego. Así, para estos usuarios la ciudad y sus hitos actuarían como "gatillos" que provocarán una respuesta que, en este caso, es abrir el móvil para recibir su recompensa, algo impensable según lo expuesto por Madygan para otras famosas aplicaciones móviles (Parrondo, 2016). Es una mecánica que, por otra parte, también se encontraba imbuida en algunas experiencias previas como *La Colmena Cultural*, página creada en el año 2015 con el fin de descubrir el patrimonio de Extremadura aunque más basada en una experiencia de "búsqueda de tesoro" a través de la tecnología "qr" (López-Lago, 2017).

Volviendo al caso de Pokémon Go, el papel del jugador se revoluciona al integrarse en una nueva narrativa en la que las criaturas son capturadas en un espacio virtual pero que, para ello, hace falta moverse en un mundo real, rompiéndose así esa frontera entre lo digital y lo físico, "desvirtuando la noción de desmaterialización del cuerpo físico en el interior de la pantalla" y lográndose una "doble inmersión" en la narrativa (Mainer, 2016). Esta misma autora, además, recupera a otros autores como Rheingold o Jenkis para explorar el papel que las comunidades de usuarios que diariamente participan del juego; con las "multitudes inteligentes" del primero y las comunidades construidas por afinidad del segundo, la autora construye un discurso en el que destaca el papel que estos grupos de usuarios juegan en la vida real, concentrándose e interactuando socialmente entre ellos, "configurando, organizando y motivando el crecimiento de la comunidad" (Mainer, 2016).

Experiencias como aglutinar a más de 3000 personas en Madrid para jugar a este lanzamiento en agosto de 2016, con lo que se batía el récord mundial (Montero, 2016), o las grandes masas de gente persiguiendo a alguna de estas criaturas en Central Park (*El Periódico*, 2016) daban muestras del efecto llamada que generaba esta aplicación sobre estas comunidades de jugadores, lo cual abría las posibilidades para que agentes terceros comenzaran a darle nuevas utilidades y aprovecharse de una moda que podía repercutirles en beneficios. Los primeros en mostrar interés fueron negocios que buscaban aprovechar los puntos de atracción de jugadores en su propio beneficio, sirviéndose de las Poképaradas cercanas del juego para anunciarse, como lugares de restauración, en donde poder obtener esas "recompensas" de manera continuada mientras se consumía, o bien con iniciativas más surrealistas e inspiradas en el videojuego de Niantic como el Croquemon Gou gaditano impulsado por la prensa de Cádiz de cara a promocionar la gastronomía local (*ABC*, 2016). Pero más allá de estas iniciativas que partían de menor escala, grandes firmas como Sprint, McDonald's o Starbucks establecieron ejes comerciales directos con Niantic con el fin de retroalimentarse y sacar con ello un beneficio común. Prueba de ello es la relación directa en Japón entre McDonald´s y Pokémon GO, la cual

parte de dar una mayor relevancia dentro del mundo virtual del videojuego a los restaurantes de comida rápida con el fin de atraer jugadores a estos; en cambio, McDonald's paga una cuota relacionada directamente con el número de clientes que son atraídos por la app a sus restaurantes. En este sentido, las cifras barajadas por Niantic estiman que se impulsó un total de 500 millones de visitas a establecimientos promocionados como Starbucks, McDonald's o Sprint, los cuales a la aplicación le llegaron a reportar, según diferentes medios de prensa, unos 250 millones de dólares a Niantic (*El Comercio*, 2017).

3. TURISMO, EDUCACIÓN Y ACERCAMIENTO: EXPERIENCIAS PATRIMONIALES Y CIUDADANAS VINCULADAS A POKÉMON GO

Del mismo modo que las empresas, no tardaron museos y entidades culturales en sumarse a esta tendencia buscando atraer visitantes a sus localizaciones a través de iniciativas que se servían del juego como gancho. El Victoria and Albert Museum o el British Museum, por ejemplo, fueron algunos de los lugares que se promocionaron a través de sus redes sociales y ofrecieron sus servicios a los usuarios de la aplicación. De las primeras instituciones en estudiar este posible impacto en el Patrimonio, la organización encargada de velar por el patrimonio inglés Historic England realizó una aproximación a las primeras iniciativas y se sirvió de unas serie de encuestas para poner en valor que, si con la app de Pokémon Go los usuarios acuden a espacios monumentales, museos o centros históricos, era una oportunidad para que no sólo más gente visitara estos lugares, sino también más gente joven, principales usuarios del juego y que eran los que menos lugares monumentales visitaban en función de este estudio. Es por ello que desde esta asociación se invitaba a "abrazar y celebrar" esta nueva app para los sectores encargados de velar por la protección y difusión del patrimonio, si bien siendo consciente del desconocimiento de cómo de profundo realmente era esa capacidad de interactuar jugador/entorno (Bade, 2016).

Por el contrario, no todas las instituciones patrimoniales han recibido en su seno igual de bien la creación de Niantic; algunos lugares de especial sensibilidad como Auschwitz o el memorial de Hiroshima hicieron peticiones a la desarrolladora norteamericana para evitar que la gente se sintiera atraída a esos lugares para capturar estas criaturas dada la frivolidad que ello conllevaba en lugares de memoria y respeto (*El Mundo*, 2016). Cabe recordar, en este sentido, que a la par que esta aplicación puede llegar a ser un instrumental adecuado para la difusión patrimonial, puede ser también generadora de conflictos en algunas instituciones en las cuales se demande cierto respeto; no obstante, y ante ello, desde la aplicación se hacen constantes llamadas al sentido común para evitar, por ejemplo, "invadir propiedades privadas". (Niantic, 2017).

A esta investigación inicial le han seguido otros estudios e iniciativas que a lo largo de este último año y medio han explorado algunas potencialidades del fenómeno Pokémon Go. Prueba de ello son los estudios sobre turismo 2.0 llevados a cabo por las investigadoras Gómez y Martínez, las cuales consideraban a Pokémon Go un recurso audiovisual más para la promoción y divulgación del patrimonio a través de imágenes, entendiendo a estas como un nuevo objeto de consumo de masa, generando, como recuerdan dichas autoras, una "fijeza espacial" parafraseando al profesor Urry. En esta línea de *gamificación* del entorno, tanto a nivel global como local, el uso con fines turísticos de esta nueva tecnología y, en concreto, de una aplicación como Pokémon Go, se puede entender como un ente atractivo para los órganos encargados de la gestión del Patrimonio: casos como el de Santiago de Compostela con su mapa de localizaciones relevantes en la aplicación, Paterna y sus visitas guiadas para aprender de patrimonio y cazar pokémon a la par, o la implicación de la oficina de turismo de Benidorm son algunas de las iniciativas

que estas dos autoras muestran y que dan apoyo a esas posibilidades de este fenómeno como herramientas de divulgación patrimonial. Incluso, y van más allá, aluden a esta aplicación como una herramienta para facilitar el movimiento dentro de ciudades que no se conocen, sirviéndose del juego de Niantic en lugar de un mapa o Google Maps (Gómez y Martínez, 2017). Adelantando algunas de las respuestas de las encuestas realizadas para el presente estudio, de los casos respondidos precisamente ante la pregunta "¿Usas Pokémon Go para guiarte en otra ciudad?", únicamente el 20,1% de los usuarios encuestados admitía no haberlo hecho nunca, mientras que el 51,8% reconocía haberlo usado "Alguna vez" y el 24,5% usarlo "A menudo"; solamente un 3,4% de los encuestados admitía utilizarlo siempre que se desplazaba (Fuente: elaboración propia).

En este sentido, además de las experiencias españolas mencionadas por Gómez y Martínez, las experiencias internacionales ponen aún más de manifiesto esa vinculación con el patrimonio. Uno de los primeros eventos vinculados a Pokémon Go y que fue una toma de contacto con el impacto turístico de esta app fue el Evento especial de las prefecturas de Miyagi, Fukushima e Iwate en Japón, las más afectadas del terremoto del 2011 y que buscaban impulsar con ello la atracción turística. Con pokémon especiales que en aquellos momentos sólo fueron localizados en las zonas afectadas por la catástrofe, el trabajo de Niantic con las administraciones locales y regionales buscaba atraer turismo a aquellas zonas (Tassi, 2016). El impacto económico en las diversas localizaciones donde se desarrolló el evento varió, pero todas las fuentes indicaron que fue muy positivo, reseñándose especialmente el impacto económico de 17 millones de dólares según la prefectura de Miyagi (Fuente: Prefectura de Miyagi, trad. Reddit). Estas experiencias, además de ofrecer los servicios virtuales de este videojuego, se acompañaron de otro tipo de actividades de gastronomía local, conciertos o visitas culturales. También cabe tener en cuenta que en espacios especialmente afectados por este tipo de desastres naturales, aplicaciones como Ingress o Pokémon Go son susceptibles de servir como recordatorio de espacios perdidos, los cuales, si bien no se encuentran aún en pie, sí lo están de forma virtual en las Poképaradas (Fraga, 2016). A la postre, esto permite conocer algo más del edificio a través de las breves descripciones que contiene el producto de Niantic, uno de los puntos que posteriormente serán analizados. En Japón también, y con fines parecidos, se realizó en los meses de marzo otro evento, en la región de Kumamoto, en este caso afectada por un terremoto en 2016 (Sakamoto, 2017) y con similares características se trabaja en otro para el mes de noviembre de 2017 en la zona de las Dunas de Tottori (Fuente: Niantic).

Volviendo al terreno de la memoria del arte desaparecido, en la base de datos creada por Niantic para establecer estos Gimnasios y Poképaradas en hitos urbanos, hay que reseñar el papel que juega el arte urbano dentro de la percepción de la sociedad. El hecho de que muchos de estas obras hayan sido también seleccionadas por una comunidad de jugadores (en este caso muchos de Ingress, el predecesor de Pokémon GO) habla de un cambio de paradigma respecto a la consideración de estas obras como parte de la cultura propia de los usuarios. No en vano, un 15,8% de los encuestados entiende el arte urbano como los hitos más abundantes del videojuego de Niantic en las poblaciones extremeñas, aunque en este caso hay una mayor unanimidad al identificar los "Edificios históricos", con un 53,2%, como los percibidos más abundantes. Le siguen la "Escultura pública" con un 24,5% y la "Arquitectura contemporánea" con un 6,5%. Cabe destacar, además, como ninguno de los encuestados marcó los "Comercios" como percibidos más abundantes, ahondando en esa importancia de los elementos patrimoniales como principales receptores de Poképaradas o Gimnasios (Fuente: elaboración propia). Siguiendo con el tema del graffiti, y vinculando con la memoria, Vázquez de la Fuente reseñaba el papel que juega la aplicación como "documentación", manteniendo la presencia de estas formas de arte que suelen ser más efímeras y, sobre todo, dando más difusión a obras de autores menos conocidos (Vázquez, 2016).

En territorio europeo, y cambiando de tercio, algunos eventos han buscado una conexión más directa con la educación patrimonial en lugar de con el fomento del turismo. Es el caso, por ejemplo, del Big Heritage Event realizado en Chester, Reino Unido, en el que se juntaron toda una serie de actividades relacionadas con el anual Chester Heritage Festival, en este caso con Pokémon Go como hilo conductor. Realizado en el mes de julio de 2017, el evento recibió en torno a 17 000 usuarios que recorrieron las calles de la ciudad británica y participaron durante un fin de semana de las charlas, visitas guiadas y de la reapertura del Chester Castle tras 20 años cerrado (North West Place, 2017). Esta presencia de jugadores traducida en cifras económicas, además, se estimó en 3 millones de libras para las arcas de la ciudad inglesa por parte de los organizadores. Así, sumando al ámbito cultural la rentabilidad económica se puso de manifiesto el éxito de esta iniciativa en la cual, además, no se produjeron ningún tipo de incidentes, congratulando tanto a los cuerpos y fuerzas de seguridad de la ciudad organizadora como a los administradores del evento (Holmes, 2017).

Junto a un ejemplo más de tipo turístico y otro centrado en el ámbito más patrimonial, cabe citar además el papel jugado en colaboración con otras entidades, como la Knight Foundation, en el evento Free Streets de la ciudad de Filadelfia y que buscaba una identificación de los habitantes con su entorno de un modo más directo. A través de actividades desarrolladas al aire libre en vías cortadas al tráfico durante un fin de semana, los ciudadanos aprovechan para recorrer a pie su ciudad e ir descubriendo los vecindarios buscando, entre otros objetivos, conformar un sentido de pertenencia a un lugar (Kopp, 2017). En este ambiente, una aplicación como la aquí trabajada encajaba perfectamente ya que, si bien en este caso no se focalizaría la atracción, como los dos ejemplos anterior, en atraer gente foránea, se buscaría más bien establecer cierto vínculo afectivo entre el ciudadano y el entorno, siendo partícipe de un paisaje urbano de una manera más directa y menos impersonal que a través de las calles o del ajetreo diario. Posteriormente, esa vinculación entre ciudadano y ciudad es la que, en esencia, provoca los movimientos de respuesta ciudadana ante el derribo de edificios emblemáticos o ante aquellas actuaciones sobre la ciudad que se consideran injustas, ejemplarizando, ese sentido de pertenencia que trae a colación las palabras del fundador de la aplicación extremeña de la Colmena Cultural que aludían a "reforzar la identidad" (López-Lago, 2017).

Para finalizar, y referido a esta capacidad de atracción de los eventos de Pokémon Go, de los casi 140 encuestados, jugadores habituales en su mayoría de la ciudad de Cáceres, sólo un 23% no había acudido a ningún evento, siendo un 47% los que alguna vez habían participado en alguno dentro de su ciudad y un 15% los que se han desplazado menos de 100km para poder acudir a uno de estos lugares. A medida que se aumenta la distancia recorrida disminuye también la presencia de jugadores en eventos, con únicamente un 7% de jugadores los que se han desplazado entre 100 y 300km y apenas un 6,5% los que han llegado a desplazarse más de 600km por acudir a una de estas celebraciones. A la hora de plantear la posibilidad en lugar de la realidad, los números no difieren tanto: un 42% se desplazaría únicamente dentro de su ciudad, junto a un 30% que no sobrepasaría los 100km de distancia. De los que sí lo harían, un 17% sobrepasaría los 300km pero sin llegar a los 600 y solamente un 3% indica que no iría a ningún evento incluso en su propia ciudad. Por otra parte, y respecto al impacto económico que podrían tener en estas localizaciones, un llamativo 92% indica que aún no ha pernoctado por motivos de ningún evento en otra ciudad, aunque sí estaría dispuesto a hacerlo al menos una noche un 51,8% (Fuente: elaboración propia). No obstante y el hecho de que un 48% no esté dispuesto a pernoctar ni siquiera una noche indica que si bien podría realizarse un desplazamiento hacia otra localidad, el impacto derivado del alojamiento se encontraría algo más diluido, al menos dentro de esta comunidad de jugadores, eminentemente extremeña.

4. SONDEOS, REALIDADES Y POTENCIALIDAD FUTURA DE POKÉMON GO EN EL CASO CACEREÑO

Para profundizar en el conocimiento de las posibilidades de Pokémon Go, en el presente escrito se ha trabajado sobre esta comunidad extremeña y, en mayor parte cacereña, que ha colaborado con la elaboración de las mencionadas encuestas para dar unas pinceladas e introducirse a las posibilidades de este fenómeno tras un año de vida. La metodología de esta encuesta buscaba, en unos primeros apartados, conocer los perfiles generales del jugador extremeño el cual mostraba que el 68,3% de los encuestados eran hombres y un 31,7% mujeres (Fuente: elaboración propia) vertiendo unos resultados similares a los expuestos por otros estudios de la misma índole (Rodríguez, Martín y Gil-Soldevilla, 2017). Por otra parte, los picos de usuarios estarían entre los 20 y los 25 años con un 36,1% de los jugadores pertenecientes a esa edad, seguido de la franja de edades comprendida entre los 14 y los 19 años inclusive que suponen un 31,97% de los encuestados (Fuente: elaboración propia), volviendo a poner de manifiesto el peso de los usuarios más jóvenes aunque alejados de las edades más infantiles.



Fig. 1 — Uso de Pokémon Go como guía y frecuencia de lectura de Poképaradas

Es sobre esta población, como marcaba el estudio de Historic England (Bade, 2016), sobre la que más posibilidades de actuación se tiene de cara a la divulgación y acercamiento del patrimonio. Gracias a este sondeo, se ha podido dilucidar que un 79,1% de los usuarios preguntados "había descubierto alguna localización patrimonial en su ciudad que le haya sorprendido de algún modo". De igual manera, ante la pregunta de si solían entrar en algún "sitio histórico/parte monumental/museo" con el fin de conseguir recompensas del juego sólo un 30, 2% respondía negativamente (Fuente: elaboración propia). Profundizando en este campo, y respecto a la identificación de estos elementos, si entendemos que la información que reciben los usuarios es, además de la experiencia vivida de recorrer un espacio histórico un aprendizaje del patrimonio a través de un apoyo de texto, esta aplicación se convierte en una con mayor potencialidad de uso para la gestión. Por ejemplo, la Poképarada que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida cuenta con la siguiente descripción:

> El edificio del Museo Nacional de Arte Romano fue proyectado por el arquitecto Rafael Moneo, quien a lo largo de la década de los ochenta llevó a cabo el proyecto de un edificio construido con materiales y técnicas similares a los romanos (Niantic, 2017).

En este caso se observa uno de los hitos del videojuego que aporta una información susceptible de ser analizada cuando el jugador va más allá del mero recorrido y decide ampliar la información que le ofrece el videojuego. No obstante, y lamentablemente para la gestión patrimonial, no todos los casos son como la parada aquí reseñada, ya que la libertad y la creación de Poképaradas por parte de la comunidad llevan a que se reseñen otros hitos de manera muy peculiar. Así, el edificio de Sociedad La Bilbaína en Bilbao es definida simplemente

como "De lo más pijo de Bilbao" (Niantic, 2017) o incluso se utilizan para denunciar alguna situación patrimonial, también de una manera particular, como es el caso del "Capitel romano jónico puesto DEL REVÉS" situado en el Parque de Castelar de Badajoz y que se acompaña de una airada denuncia en la descripción:

> Se trata de un capitel romano de tipo jónico que algún lumbreras a (sic) colocado DEL REVÉS (la cara de abajo puesta arriba y la cara de arriba puesta abajo) sobre una columna de fabricación actual para colocar el capitel encima a modo de representación de un fragmento de columna romana. Sólo el capitel es originalmente romano (Niantic, 2017).

Respecto a esta situación, en las cuales las Poképaradas apuntan una información susceptible de ser partícipe de un proceso educador hay que ser también consciente del alcance de estos textos, ya que de los encuestados solo hay un 2,2% que no lee la información contenida en ellas "Nunca". No obstante, ello también contrasta con únicamente el 7,2% que las lee "Siempre", siendo lo más habitual que se lea "Pocas veces" o "A menudo" con un 56,8 y un 33,8% respectivamente (Fuente: elaboración propia). Tomando esto como premisa, si bien es cierto que es positivo que hay un número considerable de jugadores que se toma unos segundos para leer, no siempre es así, por lo que se abre un frente de actuación en el que habría que buscar los elementos para provocar que el usuario se mostrase interesado en acceder a esa información. Por otro lado, la vía más interesante es la que ya adelantaban Gómez y Martínez a través de las palabras de Urry en las que se mencionaba ese "consumo de imágenes" que caracterizaba al juego (Gómez y Martínez, 2017). Ello, conllevaba preguntarse hasta qué punto esas imágenes quedaban grabadas en el imaginario y son capaces de ser identificadas por los usuarios de la aplicación con el fin de entrever el alcance de las posibilidades educativas.

De este modo, se decidió llevar a cabo dentro de este sondeo una serie de cuestiones concretas respecto al Museo de Escultura al Aire libre situado en el Parque del Príncipe de la ciudad de Cáceres. Este proyecto, iniciado en el año de 1997 de la mano de Pepe Noja, trajo consigo la instalación de 27 piezas tridimensionales de variados lenguajes y con autorías en su mayoría de procedencia estatal pero también de presencia iberoamericana de la mano de destacadas autoras como Esté Gaudí. Ampliamente estudiado este espacio por el profesor Bazán de Huerta, cabe destacar que frente a otros museos de esta índole, como el de Alcalá de Henares, las piezas cacereñas sí se acompañaban de la denominación. Esto, sin duda, sirvió a la postre para ayudar a las nominalizaciones que la comunidad acabaría aportando en los hitos destacables de este espacio dentro de la aplicación Pokémon Go. En este museo, muestran su obra nombres muy variados de la escultura contemporánea como Carlos García Muela, Nassio Bayarri, José Miguel Utande o Feliciano Hernández que, junto a la mencionada variedad estética, hacen de esta localización de abundancia vegetal y con el agua como eje director un "parque escultórico" (Bazán, 2003).

Al ser uno de los lugares en los que se concentran más Poképaradas, pues muchas de estas piezas son representadas en el juego, y ser un espacio comúnmente recorrido en la búsqueda de pokémon poco frecuentes en el resto de la ciudad, se decidió realizar un sondeo de los conocimientos de estas esculturas para conocer hasta qué punto su presencia en el juego generaba algún tipo de identificación en la realidad. Se decidió, por tanto, preguntar por algunas que tenían una mayor importancia dentro del juego siendo Gimnasios, otras que aparecían simplemente como Poképaradas y otras que directamente no aparecían en el videojuego de Niantic. La comparativa entre las tres da unos interesantes resultados que muestran que aquellas que pertenecen al videojuego son claramente identificadas por parte de los usuarios mientras que aquellas que no aparecen en la aplicación son profundamente desconocidas por estos jugadores habituales en la ciudad de Cáceres. De

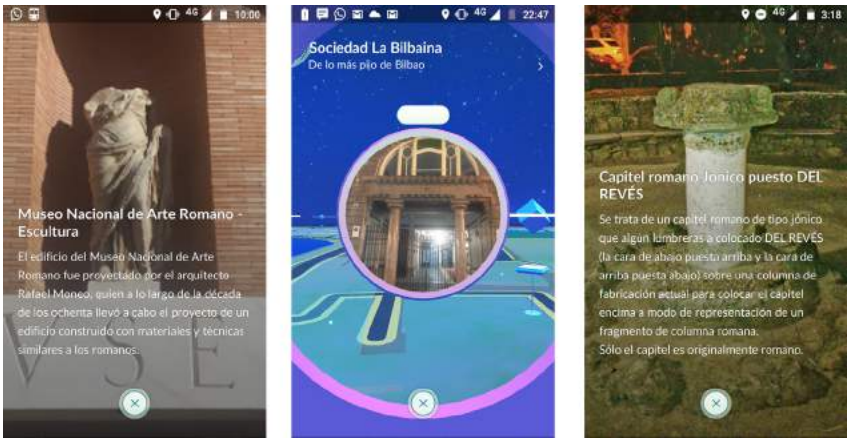


Fig. 2 — Capturas de textos en Poképaradas de Pokémon Go.

este modo, ante una serie de imágenes y con varias opciones los usuarios mostraron diversidad de conocimiento respecto a estas piezas. La primera imagen que tuvieron que identificar se trataba de la obra *La Rebelión de los Ciclistas* de Jorge Seguí, la cual solamente fue reconocida por un 11,4% de los encuestados, que en su mayoría respondieron "No sabe/No Contesta" con un 53,2% o alguna de las otras cuatro opciones incorrectas. Esta obra, que no forma parte del videojuego de Niantic, contrasta con la siguiente, *Burrito Sabanero*, pieza de la venezolana Esté Gaudí y que fue identificada por un 60,8% de los encuestados; no obstante, de todos los encuestados sólo un 9,1% de los sondeados identificó a la autora de la pieza. A pesar de ello, con cerca de un 61% de identificación se muestra ya una clara variación respecto a la pieza anterior, siendo esta última una Poképarada y, por tanto, un hito dentro del juego. Pero quizás donde más se note esa variación sea con los Gimnasios, lugares de una importancia aún más relevante que las Poképaradas, pues son punto de encuentro para jugadores de la aplicación en un modo cooperativo que busca derrotar a una criatura especialmente poderosa. En este caso, la pieza conocida como *La Quebrada*, escultura de García Muela, fue reconocida por un destacado 86,1% de los encuestados, los cuales, nuevamente, no supieron nombrar al autor más que en un 6,4% de los casos. Del mismo modo, otro de estos Gimnasios ubicados en la escultura de Carmen Castillo, *Encuentro*, fue reconocido por un 69,6%, quedando nuevamente claro el contraste frente a dos piezas que no aparecen en el videojuego de Niantic que son *Estela a Paul Klee* y *Shiner*, las cuales fueron acertada simplemente en un 5,1 y un 7,6% respectivamente (Fuente: elaboración propia). Para más contraste, además, las piezas presentan un posicionamiento muy cercano las unas con las otras y responden todas ellas a unas disposiciones similares en el terreno.

Teniendo presente esos resultados, se puede entender que el usuario de Pokémon Go, que dedica más de 1h de juego en el 73,4% de los encuestados, crea, en efecto, una relación con el entorno de una manera que pondría de manifiesto la idea de "hábito" expuesta en esos primeros epígrafes. Al introducir estas esculturas en la cotidianeidad del proceso lúdico, el jugador aprehende su entorno y, si bien de una forma primaria basada en la asociación de imágenes, es cierto que de algún modo identifica su entorno hasta el punto de ser capaz de reconocer piezas de escultura contemporánea. No obstante, y en este sentido, también cabe destacar el efecto contrario, ya que, por ejemplo, puede ocurrir que la mala denominación de uno de los elementos patrimoniales pueda conllevar a una errónea identificación por parte de los usuarios de la app. Es el caso de la escultura *El Pensador*, del antiguo profesor de la Escuela de Maestría Industrial Gustavo Castaños y situada en el Paseo de Cánovas de la capital cacereña. Dicha pieza, aparece mencionada en el videojuego como "Grifo raro" debido a la particular forma que tiene y, del mismo modo que ocurría con las piezas del Museo de Escultura al Aire Libre, cabe advertir que los jugadores se refieren a la pieza de Castaños bajo esa denominación y no la original. Por otra parte, y a la par que esta pieza, la presencia de esculturas similares en los alrededores también puede generar confusión en los jugadores. En ese mismo paseo, la obra dedicada a Gabriel y Galán, levantada por el reputado escultor extremeño Enrique Pérez Comendador, preside uno de los extremos del bulevar cacereño.

A la hora de ser preguntados por esta pieza, Poképarada en el entorno virtual, un 53,4% acertó pero, junto al 23,3% que mencionó a Canovas del Castillo como personalidad representada, hubo también un 16,4% que escogió la opción de Muñoz Chaves, también Poképarada pero situada en el extremo contrario de la vía (Fuente: elaboración propia). Queda por tanto insinuado que, a la par que la denominación del callejero a la hora de influir en la decisión errónea, también se podría decir que, si no están clarificadas las ideas, se puede producir un proceso de "contaminación" de conocimientos.

Para continuar este apartado, cabe destacar también la identificación de otros hitos urbanos, caso del *Monumento a Alfonso IX*, pues como se mencionó con anterioridad el uso de la aplicación puede llevar a descubrir nuevos elementos patrimoniales. En el caso de este monumento al monarca español, un sólido 55,7% de los jugadores lo conocía. Frente a ello, cabe destacar que más de un 30% la descubrió gracias a la aplicación de Niantic, mientras que un 13,9% ignora, en el momento de realizarse la encuesta, cuál es. En este sentido, más allá de que haya un grupo significativo de jugadores que ha descubierto esa pieza gracias a Pokémon Go, cabe destacar que un 12,7% de los jugadores lo conoció a raíz de la implantación de las "Incursiones" a comienzo del pasado verano, mediante las cuales los jugadores se convocaban sirviéndose de las redes sociales o de los medios de comunicación para derrotar a un Pokémon de manera cooperativa como se vio anteriormente. De este modo, a la par que ocurría con *La Quebrada,* los hitos que suponen Gimnasios dentro del juego generarían un efecto llamada más significativo que las Poképaradas, pues el poder de convocatoria y de concentración de jugadores en momentos puntuales del día lo vuelven a incluir, del mismo modo que ocurría con la anterior mencionada, en la rutina diaria de busca de las "recompensas" mencionadas al principio del escrito. Así, además, se pone de manifiesto como ciertas actualizaciones del videojuego son capaces de variar la percepción del entorno de esos jugadores, lo que permite entender que, nuevos aditamentos en un futuro pueden llegar a modificar la manera de ver estos hitos, bien porque se les otorgue más importancia, como es el caso anteriormente expuesto, o también porque se les reste, como es el caso de las Poképaradas que han sido eliminadas.

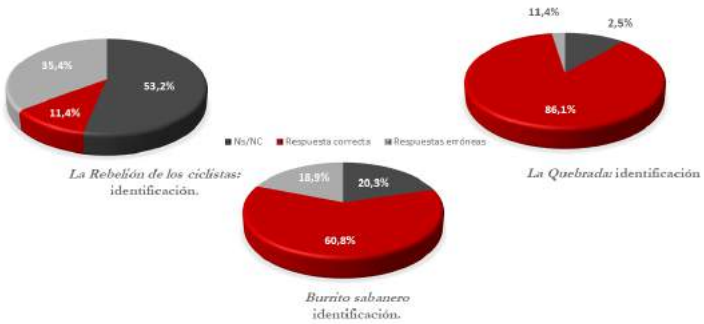




Fig. 3 — Comparativa entre el reconocimiento de las esculturas
Fig. 4 — Estela a Paul Klee y Encuentro

De este mismo modo, no ha de caer en balde otra de las preguntas que buscaba saber "si se había cambiado la ruta para ir al trabajo/centro de estudios a raíz de comenzar a jugar a la aplicación". Ante ello, es interesante señalar como un 24,5% admite que "Pocas veces" la cambia; un 31,7%

afirma que "De vez en cuando"; un 18,7% responde que "Muy frecuentemente" y un 10,8% contesta que desde que comenzó a utilizar la aplicación de Niantic "Es completamente diferente". Solamente un 14,4% expone no haber cambiado en nada su ruta para ir a su centro de trabajo (Fuente: elaboración propia). Estos datos, además, coincidirían con estudios similares, como el llevado a cabo en Santiago de Chile por la Universidad del Desarrollo Telefónica R&D Chile que, a través del estudio de la conectividad móvil ponía de manifiesto que, si bien no cambiaban en gran medida sus rutinas diarias, sí era cierto que las adaptaban para jugar a la aplicación. Estos investigadores, además, resaltaban la potencialidad de crear "terceros espacios" en las ciudades que se alejaran de la dicotomía trabajo-hogar, parafraseando a otros investigadores del tema como Ray Oldenburg o Jane Jacob, quien además aportaba el papel de los peatones en las ciudades como un elemento de "seguridad" en las ciudades, algo en directa relación con un videojuego cuyo objetivo es el recorrer el espacio urbano (Graells-Garrido, Ferres, Caro y Bravo, 2017).

5. CONCLUSIONES

Son por tanto, muchas las iniciativas que bajo el paraguas de Pokémon Go y sirviéndose de la realidad aumentada, así como de la geolocalización, han realizado un aprovechamiento del espacio que es susceptible de ser estudiado desde una perspectiva multidisciplinar. Informáticos, ingenieros, geógrafos, urbanistas, gestores del patrimonio, promotores turísticos, psicólogos, sociólogos, educadores, etc. pueden estudiar este fenómeno en los próximos años desde múltiples perspectivas, con el fin de poder sacar la máxima rentabilidad y conocer de qué modo las nuevas tecnologías añaden nuevos usos a los discursos tradicionales de las diferentes ramas. De este modo, la transversalidad de estos trabajos lleva a que profesionales ligados al arte y el patrimonio deban involucrarse y así han surgido diferentes proyectos como el elaborado desde la Universidad de Barcelona junto al INAH y la Universidad de Osaka que pretende estudiar el impacto de esta aplicación en ciudades patrimonio de la humanidad.

En segundo lugar, el caso concreto de Pokémon Go aquí analizado permite vislumbrar las luces y las sombras de un fenómeno que, si bien ha sido capaz de abrir nuevas vías de interacción con el patrimonio, se encuentra en ciertos aspectos aún lejos de lo que podría llegar a convertirse, tanto por el potencial del propio videojuego, como en el aprovechamiento patrimonial. No obstante, tampoco hay que olvidar que aunque se pueda servir uno de Pokémon Go como una herramienta educadora y de promoción patrimonial, no ha sido diseñada ex professo para tal fin, por lo que es entendible que haya ciertos aspectos que escapen al control de los interesados en su uso para fines educativos. Por otra parte, el hecho de que haya hitos que se queden grabados en la memoria de los usuarios es una muestra de las posibilidades de esta aplicación para poder trabajar en la educación del patrimonio.

Debido a ello, y para finalizar, es necesario familiarizarse con las tecnologías de percepción que cada vez se extienden más entre los usuarios. Aplicaciones como Ingress y Pokémon Go son algunos de los principales hitos de la geolocalización y, en algunos casos, combinado con la realidad aumentada son herramientas como se han visto susceptibles de ser utilizadas en las líneas histórico-artísticas. No obstante, lo más importante es entender que podrían ser la punta de lanza de muchas más aplicaciones que, en un futuro, se sirvan nuevamente de estos recursos. Es por ello que los centros de investigación, museos y universidades han de mantenerse constantemente actualizados y preparados para que, del mismo modo que se ha hecho y se sigue haciendo con Pokémon Go, pueda sacarse el máximo partido a las aplicaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

AFP (2016). "Auschwitz dice «no» a Pokémon Go" en *El Mundo*, 13/07/2016

Bade David (2016). "Heritage and Pokémon Go" en Historic England, Disponible en *https://content.historicengland.org.uk/content/docs/heritage-and-pokemon-go-aug16.pdf (última consulta: 15 de octubre de 2017).*

Bazán, Moisés (2003). "El museo de escultura al aire libre de Cáceres" en *Norba-Arte*, vol. XXII-XXIII, pp. 261-292.

Fraga, Fabio (2016). "Pokémon Go incluye una Poképarada en uno de los edificios destrozados por el tsunami de 2011" en *Atresmedia*. Disponible en *http://anime-manga.atresmedia.com/mas-asia/pokemon-go-incluye-una-pokeparada-en-uno-de-los-edificios-destrozados-por-el-tsunami-de-2011#sthash.rp7ujL2D.7Q4LQJef.dpbs (última consulta: 15 de octubre de 2017).*

Gómez, Ana M. (2013). "Espacio Aumentado. Usos artísticos de la Realidad Aumentada" en *Papeles de cultura contemporánea*, Nº 18, diciembre 2013, pp. 57-70.

Gómez Anjhara y Martínez, Cristina (2017). "Activación simbólica del Patrimonio y su potencial uso turístico a través de una aplicación móvil: el caso Pokémon Go" en Vicente, T., García, M. J. y Vizcaíno, T. (ed.), *XIV Congreso Nacional de Antropología. Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías.* pp. 1493-1507.

Graells-Garrido, Eduardo, Ferres, Leo, Caro, Diego y Bravo, Loreto (2017). "The Effect of Pokémon Go on the Pulse of the City: a Natural Experiment" en *EPJ Data Science*. Disponible en *https://arxiv.org/pdf/1610.08098.pdf (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Ha, Jin, Keating, Stephen, Windleharth, Travis (2017), "Challenges in Preserving Augmented Reality Games: a case study of Ingress and Pokémon Go" en *14th International Conference on Digital Preservation.* Disponible en *https://ipres2017.jp/wp-content/uploads/44Jin-Ha-Lee.pdf (última consulta: 3 de noviembre de 2017).*

Holmes, David (2017). "Chester goes Pokémon Go crazy" en *The Chester Chronicle,* 24/07/2017.

Jiménez, Rosa (2016). "Pokémon Go genera doscientos millones de dólares en ingresos" en El País, 09/08/2016.

Kopp, John (2017). "Pokémon GO coming to Philly Free Streets event" en *Philly voice*, 06/09/2017.

López-Lago, J. (2017). "El patrimonio escondido como juego" en Hoy, 26/03/2017.

Mainer, Belén (2016). "Nuevos marcos de ficción y experiencia social: el caso Pokémon Go" en *Espectáculo*, Nº 57, agosto-diciembre 2016, pp. 71-80.

Montero, Mai (2016). "Madrid, capital mundial de Pokémon Go" en *El País*, 03/08/2016.

Parrondo, Néstor (2016). "Del Pokémon Go también se sale: los puntos clave según expertos" en *El País*, 12/09/2016.

Redacción (2017). "Chester transformed by Pokémon Go heritage festival" en *North West Place*, 24/07/2017.

Redacción (2016). "Crean el Croquemon «Go», un juego para buscar croquetas por los bares de Cádiz" en *ABC*, 31/07/2016.

Redacción (2017). "Mc Donald´s paga hasta US$0,50 por cada jugador de Pokémon Go que los visita" en *El Comercio*, 31/05/2017.

___ (2016). "Pokémon Go desata la locura en Central Park" en *El Periódico*, 16/07/2016.

Rodríguez Aarón, Martín-Núñez, Marta y Gil-Soldevilla, Samuel (2017). "Diseño ludológico y realidad aumentada. La experiencia de juego en Pokémon Go! (Niantic, 2016) en *Revista Latina de Comunicación social,* Nº72, pp. 667-678.

Sakomoto, Mie (2017). "Pokémon Go deploys Snorlax to quake-hit Kyushu" en *The Japan Times*, 03/03/2017.

Tassi, Paul (2016). "Pokémon Go is spawning Lapras to help tourism in tsunami affected Japanese regions" en *Forbes*, 11/11/2016.

Vázquez, María del Mar (2016). "Recreación virtual del arte urbano" en *Ge-conservación*, Nº 10, pp. 180-185.

CIUDAD Y COMUNICACIÓN: PANTALLAS DIGITALES PUBLICITARIAS EN LA PLAZA DE CALLAO EN MADRID

Jennifer García Carrizo
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la publicidad exterior se ha digitalizado, al igual que lo ha hecho la sociedad debido al imparable auge de las nuevas tecnologías y de las pantallas digitales (Madinabeitia, 2010). Estas pantallas, 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 digital ha colonizado los espacios urbanos a través de diferentes pantallas y soportes que se han adueñado del espacio público. La presente investigación[1] busca identificar las claves a considerar a la hora de implementar esta publicidad exterior digital en los espacios urbanos.

Considerando la falta de estudios e investigaciones especializadas en torno a la publicidad exterior, tal y como aseguran Gómez y Puentes (2011), esta investigación la sitúa como objeto de estudio entendiendo como publicidad exterior *outdoors* digital a través de las definiciones de diferentes autores, como Marta Pacheco (2000), Rey (1997: 216) o, más específicamente, Lluís Jornet (2007):

> El medio exterior es como el conjunto heterogéneo de soportes (...) que tiene en común el hecho de exhibir su mensaje en el espacio público. De esta forma, dentro de ella se incluyen todos los soportes que tienen su emplazamiento fijo (carteleras, luminosos, lonas en edificios, mobiliario urbano, etc.) o móvil (publicidad en el exterior de autobuses, tranvías, camionetas con carteleras móviles, etc.) en la calle o las carreteras interurbanas o en instalaciones de titularidad pública (estaciones de metro o ferrocarril, aeropuertos, estaciones marítimas, etc.) (Jornet, 2007: 48).

Este autor da una completa visión sobre el concepto de publicidad exterior que recoge todos los soportes que conforman el medio exterior y que se erigen en el espacio público. Pero, para definir el objeto de estudio de la presente investigación íntegramente es necesario aclarar el significado de la publicidad exterior digital o aquella publicidad *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 del uso de dispositivos de emisión como las pantallas, los proyectores, los tótems o los paneles táctiles (Iruzubieta, 2011: 7).

Con todo ello, integrando las definiciones dadas en torno a publicidad exterior y publicidad digital, cabe concretar 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

[1] Este artículo se enmarca dentro de la ayuda para contratos predoctorales de Formación del Profesorado Universitario FPU14/05886.

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. 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 establecer una serie de aspectos claves que han de ser necesariamente considerados en la implementación de la publicidad exterior digital en el espacio urbano.

Para ello, se realiza 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 la bibliografía de la presente investigación y se han centrado en los puntos fundamentales en los que esta se estructura: la contaminación urbana y publicitaria, la publicidad exterior y las pantallas digitales. Igualmente, se ha realizado un análisis del caso centrado en la Gran Vía y la Plaza del Callao en Madrid con la finalidad de ejemplificar los diferentes aspectos a considerar en la implementación de la publicidad exterior que se defienden en la investigación.

2. ASPECTOS CLAVE EN LA IMPLEMENTACIÓN DE PUBLICIDAD EXTERIOR *OURDOORS*

Durante años se ha implantado la publicidad exterior en la ciudad sin ningún tipo de consideración por el entorno urbano en el que se insertaba, lo cual ha provocado que, en muchas ocasiones, terminara por considerarse un elemento de contaminación visual de la ciudad (Olivares, 2009). Y si bien es cierto que los profesionales siguen aquellas directrices marcadas por la legislación competente, como las Ordenanzas Municipales en el caso español, en aras de alcanzar una publicidad exterior sostenible en el tiempo y respetuosa con el entorno en el que se integra, es necesario tener una serie de aspectos en cuenta.

De esta forma, las pantallas digitales publicitarias han de integrarse en el entorno adaptándose a sus necesidades y desempeñando una función estética en los espacios públicos y su arquitectura mediante su atrezo. Es esencial instalar soportes y mobiliarios urbanos publicitarios que se adecuen y se integren en la fisonomía específica de su entorno. En el caso de las pantallas digitales, se habrá de tener en cuenta una serie de factores que Hank Haeusler enumera en aras de diseñar una publicidad exterior digital que se integre en el entorno (2009: 14-17):

- Si la pantalla de publicidad exterior será indoors u outdoors, ya que se necesitan diferentes materiales.
- Presupuesto.
- Distancia a la que se va a consumir la pantalla.
- Tipo de display: fijo o móvil.
- Encontrar los distintos modelos que forman las unidades.
- Tamaño de la pantalla
- Tipo de contenido que se va a proyectar: iluminación, texto, gráfico en alta/baja resolución, vídeos o contenido publicitario producido expresamente/anteriormente.
- Cuándo se va a usar: día y/o noche

- Exposición o no al sol: en función de esta característica la pantalla se configurará con diferentes rangos de brillo.
- Ángulo de visión de la pantalla, ya que no todas las tecnologías soportan 180º de visión.
- Consumo de energía de la pantalla.
- Condición de la fachada o el entorno en el que se va a colocar la pantalla.
- Lugar y características del entorno en el que se va a colocar la pantalla.
- Cómo se va a limpiar la pantalla.
- Plan de actuación en caso de fallo/daño/necesidad de reemplazamiento de la pantalla.

Además, a la hora de implementar dichas pantallas digitales publicitarias, es necesario considerar otros factores, como la meteorología del lugar y los gustos regionales de cada entorno ("regional tastes") (Haeusler, 2009). Y es que, como Haeusler (2009) establece, en cada continente aparecen factores que habrían de considerarse a la hora de alterar consecuentemente la implementación de pantallas publicitarias en sus espacios urbanos. Así, en Asía, los espacios iluminados son fácilmente aceptados, lo que favorece el desarrollo de pantallas digitales de gran tamaño (Haeusler, 2009: 20). Lo mismo ocurre en América, donde la saturación publicitaria está a la orden del día y predominan las pantallas de gran formato y, especialmente, aquellas que permiten la interacción a nivel de calle (Haeusler, 2009: 124). Característica que, sin embargo, no se da en Europa, donde encontramos pantallas más pequeñas en una escala más íntima que, a pesar de que permiten interactuar con ellas, lo hacen a larga distancia. Y es que, es en Europa donde aparece un interés más profundo por el espacio público y una preocupación mayor por integrarlas en él, de manera que, por si solas, puedan llegar incluso a constituir una instalación artística (Haeusler, 2009: 64).

En el caso de África, será difícil implementar el uso de pantallas digitales, no solo por la falta de regulación, sino por las condiciones de desarrollo tecnológico del continente y las climatológicas. Son entornos en los que se tendrían que implementar pantallas digitales de gran calidad y, por consecuencia, de gran coste (Haeusler, 2009: 173). Lo mismo en los Países de Oriente Medio, como Abudabí, Dubái y Doha, donde aparecen problemas en sus zonas de desierto derivados de las temperaturas externas. Y es que, la tecnología LED solo funciona hasta los 60ºC y, además, el brillo extremo del sol conlleva un aumento del brillo de la pantalla y, por consiguiente, de su temperatura de operación. Todo ello, sin olvidar que las tormentas de arena dañan el material con el que el LED se fija al edificio (Haeusler, 2009: 172). Finalmente, destacar que en Oceanía, este tipo de instalaciones digitales suelen ser efímeras y suelen usar fundamentalmente en la realización de festivales nocturnos (Haeusler, 2009: 148-149).

No obstante, aparecen otros aspectos clave a considerar y que se deducen a raíz de un análisis de los cambios más relevantes a nivel social, publicitario y arquitectónico que han tenido lugar a raíz de la digitalización del medio exterior.

1.1. Cambios principales a considerar a nivel social

El auge de las pantallas digitales ha hecho que el espacio físico y público de la calle pase a entremezclarse con el espacio virtual de nuestros dispositivos confundiéndose (Castells, en Schreuder, 2010: 130). El mundo real y el virtual están a la vez demasiado cercanos y demasiado alejados: "demasiado cercano para ser verdadero, demasiado lejano para ser falso. De ello resulta que no es ni verdadero ni falso y que crea una dimensión que no es ya exactamente humana" (Baudrillard, 1990: 32). De esta forma, "lo que estaba separado se ha confundido y se ha abolido la distancia entre lo real y su doble" (Baudrillard, 1996: 203). Una vez estamos frente a una

pantalla se produce "una especie de inmersión, de relación umbilical" (Baudrillard, 1996: 204).

Con la era digital, nuestras vidas han pasado a desarrollarse parcialmente en un entorno virtual, donde Internet juega un rol fundamental a través de espacios sociales como Facebook, YouTube o Twitter que remplazan el espacio físico de las plazas donde tenían lugar las interacciones sociales. Actualmente, estas han pasado a desarrollarse en espacios virtuales, quedando los espacios físicos y públicos relegados a un segundo plano. Son ya, simplemente, espacios de conexión por los que los transeúntes se mueven en busca de otros lugares más interesantes (Kuikkaniem et al., 2011: 40).

Así, 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" (en 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 consume la ciudad llenando sus espacios vacíos con sus propias imágenes, canciones e interacciones. Es el conocido como *phoneur* (Luke en Márquez, 2012: 52).

Pero, simultáneamente es un *phoneur* con la actitud blasé, un habitante que camina por la ciudad incapaz de reaccionar a nuevas excitaciones:

> 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 (...) Los objetos se le aparecen en una tonalidad uniformemente sosa y gris; ninguno se juzga digno de preferencia (Simmel, 1986: 9).

De esta forma, los diferentes dispositivos móviles como smartphones, iPods o tablets han generado una brecha entre las personas y sus alrededores, tornando el espacio público de la calle en un espacio que ya no es compartido con otros, sino que se entiende como una extensión del entorno privado. Las pantallas digitales contribuyen a la encapsulación del espacio virtual del viandante. El phoneur se desplaza de un lado a otro de la ciudad en su propia cápsula creada por la tecnología y su espacio virtual, pasando a ser a penas consciente del espacio físico que le rodea (Schreuder, 2010: 127).

Ante esta actitud, surgen las pantallas digitales publicitarias, buscando llamar la atención de ese *phoneur* adormilado y absorbido en la pantalla de su smartphone. Para ello, recurren a contenidos dinámicos que implementan vídeo en alta definición y contenidos interactivos pretenden influir en el proceso de compra del viandante (Kelsen, 2010). Buscan atraer la atención del nuevo flâneur ofreciéndole información o experiencias interactivas de la que podrá disfrutar, en muchos casos, gracias a su objeto de deseo más preciado, su teléfono móvil. Así se logra esa conexión y esa comunicación pantalla a pantalla, 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 y Serroy, 2009). Además, estas pantallas pretenden devolver una experiencia interactiva a estos espacios públicos urbanos haciéndolos más flexibles y rompiendo la brecha existente entre los espacios físicos y virtuales de nuestras ciudades (Kuikkaniem et al., 2011: 41).

Es así como gran cantidad de pantallas se han colado en la ciudad y en todos los ámbitos de nuestra vida transformando y cambiando nuestra relación con la información y con el espacio-tiempo. Han mutando 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).
Ante estos cambios a nivel social y sociológico, el medio –pantallas de publicidad exterior– no es suficiente por sí solo para romper la capsula virtual con la que el phoneur se desplaza, y por ello la publicidad exterior ha tenido que adaptarse a través de la configuración de un lenguaje publicitario específico en aras de conseguir atraer la atención del viandante.

Este lenguaje se centra en la interactividad y en desarrollar una comunicación pantalla-pantalla. De este modo, dicho lenguaje publicitario surge con la finalidad de conectar las pantallas digitales publicitarias que aparecen en la urbe con las pantallas que cada transeúnte porta en sus bolsillos, las de sus teléfonos móviles. De esta forma, se pretende configurar este tipo de comunicación pantalla-pantalla en aras de concebir las pantallas como intermediarias en las relaciones sociales. Y es que, el *phoneur*, se ha centrado en sí mismo y en su teléfono móvil que ha olvidado relacionarse con las personas que le rodean físicamente y actúa como si solo pudiera relacionarse con ellas a través de las pantallas. Es por ello que, especialmente con el auge de aplicaciones de mensajería como *WhatsApp* o *Messenger*, las pantallas se convierten en intermediarias en las relaciones sociales.

Ante esta situación, la publicidad exterior trata de devolver la interactividad que caracteriza a los espacios públicos como las plazas y, para ello, recurre a la ruptura de la brecha existente entre los espacios físicos y virtuales a través de diferentes técnicas interactivas con los soportes. Para ello, actualmente, las interacciones con los ciudadanos se circunscriben mayoritariamente al uso de las redes sociales, los códigos QR y BIDI, el uso del bluetooth o dispositivos contactless NFC, los códigos promocionales y los comentarios en las redes sociales. Aunque existen otras formas más complejas de interacción con el público que se fundamentan en sensores de movimiento y realidad aumentada (IAB, 2016: 17). Aparecen, por tanto, dos formas de interacción, la táctil y la distante (Kuikkaniem et al., 2011: 41), pero ambas ayudan a configurar un contenido publicitario más atractivo para el público.

De tal forma, las marcas y anunciantes recurren a generar encuentros memorables con los públicos a través de experiencias interactivas que convierten las pantallas digitales en objetos mucho más útiles al incluir botones, pantallas táctiles, interacción gestual con cámaras (2D) o incluso con cámaras en profundidad (3D) y teléfonos móviles (Want y Schilit, 2012: 22). De este modo, mediante la interacción se consigue vincular el mundo real con el virtual, a la vez que modificar el entorno físico a gusto del consumidor y el usuario (Schreuder, 2010: 95) haciendo que el mensaje sea bidireccional y el ciudadano pase a ser consciente del entorno y pueda llegar a sentirse incluso como principal protagonista del mismo.

1.2. Cambios principales a considerar a nivel comunicacional y en el sistema de publicidad exterior

Uno de los mayores cambios que ha provocado la digitalización del soporte publicitario exterior en su sistema de explotación de contenidos está relacionado con su capacidad para proyectar más de un contenido en un mismo espacio. Históricamente la publicidad exterior se ha caracterizado frente a otros soportes publicitarios por carecer de fugacidad. Así, mientras el mensaje publicitario en otros medios, como la televisión o la radio, tenía una duración de entre 20 y 30 segundos para dejar paso a continuación a otro contenido, en la publicidad exterior se podía situar el contenido publicitario durante las 24 horas al día durante el tiempo deseado, de forma continuada y sin interrupciones. Sin embargo, esta continuidad que caracterizaba positivamente a la publicidad exterior frente a otros soportes, se ha visto suprimida con la llegada de las pantallas digitales al soporte. De tal forma, los



Fig. 1 — Variaciones en el edificio Carrión en función del contenido proyectado en las pantallas de los Cines Callao (intersección de la Gran Vía con la Plaza del Callao, Madrid, España), 17 de Noviembre de 2017. Fuente: J. García Carrizo.

mensajes publicitarios situados en dichas pantallas pasan a tener esa fugacidad que caracteriza a los medios tradicionales al verse combinados con otros los contenidos de otros anunciantes.
Esto ha traído como consecuencia la aparición de diferentes tipos de redes publicitarias atendiendo a los contenidos que en ellas se proyectan. Así pues, surgen por un lado las redes corporativas, que son aquellas que insertan únicamente mensajes publicitarios relacionados con el anunciante que los coloca y que suelen reservarse a los escaparates de las tiendas. Por otro lado, aparecen las redes publicitarias, que se utilizan única y exclusivamente para anunciar productos que no tienen que ver con el propietario de dichos soportes, sino que este gestiona su explotación. Y, en tercer lugar, aparecen las redes mixtas, que siendo las más comunes en la actualidad, se presentan como una combinación de las dos redes anteriores y, por tanto, combinan contenidos publicitarios de terceros y propios. (Iruzubieta, 2011: 21).

No obstante, independientemente del tipo de contenido publicitario que se proyecte en estas pantallas, el anunciante también ha de tener en cuenta que su contenido se combinará con información cultural. Es decir que siempre será interrumpido o alternado con otros contenidos. Y es que, la inserción de información y contenidos culturales en las pantallas digitales ha sido promovida a nivel europeo en aras de justificar la función informativa y no exclusivamente publicitaria de estas pantallas justificando, así, su presencia en el espacio público sin privatizarlo totalmente. De tal modo, por ejemplo, la Ordenanza de Publicidad Exterior del Ayuntamiento de Madrid "Luces y Escenas Encendidas" en su Junta de Gobierno del 22 de abril de 2010, establece que hasta el 75% del contenido proyectado en estas pantallas puede ser publicitario pero que, al menos, el 25% ha de ser relativo a la promoción de la ciudad, sus acontecimientos singulares y su agenda cultural (Ayuntamiento de Madrid, 2013).

1.3. Cambios básicos a considerar a nivel arquitectónico

La aparición de las pantallas digitales en la urbe ha traído consigo la audiovisualización del espacio urbano, a la par que han dejado en un segundo plano la arquitectura, especialmente en las horas nocturnas, cuando estos soportes brillan en todo su esplendor.

Retomando la primera idea, cabe destacar que, tal y como Muñíz (2013) establece, las pantallas digitales publicitarias contribuyen a la audiovisualización de la urbe al generar espacios

cambiantes y mutables en pocos segundos en la urbe (Silverstone y Hirsch, 1992; Willis, 2009). Y esta característica no solo se da por el hecho de que el contenido publicitario en estas pantallas que se presenta varíe en pocos segundos, si no que por los efectos que esa variación tiene en los espacios urbanos. En otras palabras, al variarse el contenido proyectado cada 20 o 30 segundos, también lo hacen los efectos que estos tienen en la urbe y en la percepción del espacio, especialmente a nivel lumínico. De tal modo, tal y como se puede observar en la figura 1, en función de los contenidos que proyecte una pantalla y los colores predominantes en ella, se alteran los tonos lumínicos con los que se percibe el espacio urbano en el que esta pantalla se inserte, especialmente cuando esta es de gran formato.

De esta forma, las pantallas digitales pueden alterar la percepción de los espacios urbanos y su arquitectura, e incluso suprimir la importancia de esta última, especialmente durante la noche (Krajina, 2014). Así, lo que puede ocurrir es que estas pantallas, con su potencia lumínica, conquisten la atención de los viandantes adquiriendo todo el protagonismo en los espacios urbanos y haciendo que la arquitectura quede en un plano olvidado en el panorama urbano (Venturi, 2006) pasando a tener exclusivamente una función funcional: ser el soporte de estas pantallas digitales.

Y es que, en los últimos años, son muchos los casos de edificios relevantes a nivel arquitectónico que se han pasado a alojar pantallas publicitarias, olvidándose en ocasiones de su relevancia a nivel arquitectónico y sin respetarse elementos relevantes de los mismos. De esta forma, han pasado a entenderse como soportes de pantallas digitales o vallas que son, a la vez, soportes de contenidos publicitarios.



Fig. 2 – Edificio de los Cines del Callao en su esplendor arquitectónico (arriba, izquierda), el día de su inauguración en 1926 (arriba, derecha) y su estado actual, tras la implementación de pantallas digitales publicitarias (abajo). Fuente: elaboración propia a partir de Callao City Lights, 2014 y 2018.

Este hecho puede observarse por ejemplo en el edifición de los Cine del Callao, en plena plaza del Callao (Madrid), donde, históricamente, la publicidad ha ocupado un lugar relevante en su fachada, incluso antes de la aparición de las pantallas publicitarias.

Este edificio, construido entre 1926 y 1927 y diseñado por Luis Gutiérrez Soto con tendencias academicistas con cierto regusto neobarroco español y con inspiración art decó, se encuentra catalogado dentro del Plan General de Ordenación Urbana del Ayuntamiento de Madrid en el Nivel 1 de protección con grado integral (Monumenta Madrid, 2018a). Este nivel de protección establece que el edificio se considera protegido de forma global debiéndose mantener sus características arquitectónicas, constructivas, volúmenes, formas y elementos decorativos (nivel 1), ya que se entiende que es un edificio de gran calidad, que presenta importantes valores arquitectónicos y ambien-

tales (integral) (Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 2006: 1). Sin embargo, esta protección no ha evitado que elementos tan representativos como su fachada principal, dominada por cuerpos escultóricos y tres vidrieras características, hayan sido modificadas en aras de integrar vallas publicitarias, lo cual se justifica debido a la falta de protección del edificio como Patrimonio Histórico. No obstante, cabe destacar que, en este caso en concreto, la alteración de la estructura arquitectónica del edificio no se debe necesariamente a la implementación de pantallas digitales publicitarias en el mismo. De hecho, ya desde prácticamente el nacimiento de este edificio, aparecieron en el soportes publicitarios que albergaban la cartelera ofertada en sus cines, tal y como ocurrió en la inauguración del Cine con el bandido de Madrid (L. Candelas) en 1926, tal y como puede verse en la figura 2.

Por otro lado, cabe mencionar el caso de los edificios de Galerías Preciados, diseñados igualmente por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto y construidos en dos fases (la primera entre 1940 y 1943 y, la segunda, entre 1952 y 1956), los cuales se conciben como los primeros edificios comerciales como grandes almacenes en Madrid (COAM, 2018). A simple vista, parece que ha ocurrido algo similar con estos edificios a lo que ha ocurrido con el Edifico de los Cines del Callao: la publicidad ha conquistado su fachada pasando a ser el elemento arquitectónico primordial en la misma.



Fig. 3 — Edificios de Galerías Preciados en 1991 (arriba a la izquierda), representados en una pintura de Damián Flores en los años 50 (arriba a la derecha) y en la actualidad, después de haber integrado sendas pantallas digitales publicitarias (abajo). Fuente: Elaboración propia a partir de El País (2013), Gosálvez (2011) y J. García Carrizo (2017).

Sin embargo, el caso es ligeramente diferente. Y es que, estos edificios carecen de protección por el Plan General de Ordenación Urbana de Madrid (Monumenta Madrid, 2018b), a la par que siempre han sido concebidos con una finalidad comercial lo cual han hecho que, desde los principios de los mismos, se implementen vallas publicitarias en sus estructuras arquitectónicas, tal y como se puede ver en la figura 3. No obstante, en esta figura también se puede observar el carácter emblemático de su arquitectura, de tal modo que artistas como Damián Gómez la representan tratando de captar su sobriedad racionalista (Gosálvez, 2011). Carácter que lleva a que, en aras de preservar su diseño arquitectónico original, cuando se implementan las pantallas digitales, se decide proyectar momentáneamente y de forma intercalada una simulación de los ventanales originales de su fachada principal (figura 3, abajo). De este modo, se comienza a crear conciencia de la importancia de la recuperación de la arquitectura oculta bajo estas pantallas digitales y se hace una primera declaración de intenciones que comienza a hacer alarde de la concienciación por parte del sistema publicitario de la importancia de integrar estos soportes de una forma sostenible y respetuosa con su entorno urbano y arquitectónico.

Pero, a pesar de esta concienciación inicial, es necesario reseñar que falta un largo camino en la integración arquitectónica y urbana de estas pantallas digitales, especialmente si se considera el impacto negativo que tienen en el espacio urbano cuando están apagadas. Así,

tal y como Gustavo Cantatore, responsable de emisión de contenidos en Callao City Lights sostiene, estas pantallas digitales permanecen apagadas durante buena parte de la noche: "Nuestro horario es hasta la 00:00 horas en invierno y hasta la 01:00 horas en verano; viernes, sábado y vísperas de festivo hasta las 02:30 horas todo el año. La luminancia está regulada por la Ordenanza de Contaminación Lumínica". Esto desemboca en que, durante buena parte de la franja de horas nocturnas, el viandante se encuentra con espacios vacíos, en negro, que oculta la arquitectura original del edificio y deja carente de personalidad y carácter al mismo (figura 4).



Fig. 4 — Cines Capitol, en el Edificio Carrión (Gran Vía de Madrid, España), con las pantallas digitales apagadas, 17 de Noviembre de 2017. Fuente: J. García Carrizo.

3. CONCLUSIONES

En la presente investigación se han determinado diferentes pautas a considerar en la implementación de pantallas digitales publicitarias en espacios urbanos, tales como los gustos regionales, o las características lumínicas, climatológicas y arquitectónicas del propio espacio y entorno en el que se van a integral. Igualmente, se han identificado los grandes cambios a nivel social, arquitectónico y publicitario que han ocurrido en las últimas décadas, considerando aquellas que el publicista habrá de tener en cuenta a la hora de diseñar el mensaje publicitario, como, por ejemplo, la inclusión de elementos interactivos en aras de romper la encapsulación del *phoneur*.

Del mismo modo, el publicista habrá de considerar la pérdida de la permanencia del mensaje publicitario que caracterizaba a los soportes de publicidad exterior, y habrá de tener en cuenta que su contenido publicitario será entremezclado con otros de la competencia, así como con otros de naturaleza informativa y cultural.

Finalmente, debido al auge de la concienciación de la importancia de la arquitectura a nivel cultural, social y artístico, las agencias de medios que proveen este tipo de pantallas digitales como soportes publicitarios, habrán de comenzar a considerar tecnologías como *Mediamesh, Illumesh* u *Only Glass*, que permite la integración de pantallas digitales en los edificios eliminando el impacto visual que pueden causar en el espacio urbano, especialmente cuando están apagadas. Esto es posible debido a que estas tecnologías permiten configurar pantallas que se insertan en redes metálicas conformando parte de la estructura del edificio y que, a la par de integrar los LED que configuran el soporte comunicativo del edificio, permiten actuar como protectores solares y regular la ventilación del edificio.

BIBLIOGRAFÍA

Ayuntamiento De Madrid (2013). *La Gran Vía... a escena.* Disponible en *www.tinyurl.com/pbdhsnp*

Baudrillard, Jean (1990). Videosfera y sujeto fractal. En V.V.A.A. *Videoculturas de fin de siglo* (27-36). Madrid: Cátedra.

___ (1996). *Pantalla Total*. Barcelona: Anagrama.
Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
Callao City Lights (2014). *Tal día como hoy en 1926... [Actualización en LinkedIn]. Disponible en www.tinyurl.com/nvd4p6o*
___ (2018). *Página web oficial*. Disponible en www.callaocitylights.com
COAM (2018). *FNAC*. Disponible en *http://212.145.146.10/biblioteca/fondos/ingra2014/#inm.F1.364*
Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid (2006). *Niveles de protección de edificios catalogados.* Disponible en *https://goo.gl/H5vG7k*
El País (2013). *El Supremo rechaza compensar a Rumasa por sus acciones en Galerias*. Disponible en https://goo.gl/rnY9do
García G. Besné, María (2012). Pantalla total. *Culturales*, 15 (8), 135-154.
Gómez, B. Y Puentes, B. (2010). Publicidad exterior. Del papel al LED. *Telos*, 82, 1-16.
Gosálvez, Patricia. (2011). *Retrato del edificio que fue.* Disponible en https://goo.gl/KrjRvJ
Haeusler, M. H. (2009). *Media Facades: History, Technology and Media Content.* Luisburgo (Germany): Avedition.
IAB (2016). *IV Estudio Digital Signage.* Disponible en www.goo.gl/mAfwI0
Iruzubieta, G. (2011) (Coord.). *Libro Blanco del Digital Signage: la cuarta pantalla. Cuadernos de Comunicación Interactiva de IAB y Revista de la Comunicación Interactiva y el Marketing Digital Interactive.* Madrid: Edipo.
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: Altarriba Sensada, Miquel. Barcelona, Universitat Ramon Llull. FCCB – Comunicació. Disponible en: *www.hdl.handle.net/10803/9208*
Kelsen, K. (2010). *Unleashing the Power of Digital Signage: Content Strategies for the 5th Screen.* Boston, Estados Unidos: Focal Press.
Kuikkaniem, Kai; Jacucci, Giulio; Turpeinen, Marko; Hoggan, Eve (2011). From Space to Stage. C*omputer,* 6 (44), 40-47.
Lipovetsky, G., y J. Serroy (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna.* Barcelona: Anagrama.
Madinabeitia, E. (2010). La publicidad en medios interactivos. En busca de nuevas estrategias. *Telos*, 82, 13-54.
Márquez, I.V. (2012). Pasear, escuchar y compartir ciudades. El podcast como guía turística. *Telos*, 93, 51-59.
Monumenta Madrid (2018a). *Cine Callao* (Ref. 02112). Disponible en *https://goo.gl/R48yeD*
___ (2018b). *Edificio Carrión y cine Capitol* (Ref. 02096). Disponible en *https://goo.gl/v8wSfj*
Olivares, Fernando (2009): "Cidade limpa" y la contaminación publicitaria en la ciudad. *Revistas de Estudios de la Comunicación Zer,* 26 (14), 253-275.
Pacheco Rueda, Marta (2000), *Cuatro décadas de publicidad exterior en España.* Madrid: Ciencias Sociales.
Rey, J. (1997). *Palabras para vender, palabras para soñar.* Barcelona: Paidós.
Schreuder, Catrien. *Pixels and places.* Amsterdam: Publishers, 2010.
Simmel, Georg (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, 45, 5-10.
Want, R. y Schilit, B. (2012). Interactive Digital Signage. *Computer,* 45, 21-24.

DESMATERIALIZACIÓN, DESCORPOREIZACIÓN E INMATERIALIDAD EN EL SIGLO XX. EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN ESTÉTICO Y MATERIAL HACIA UN ARTE QUE UTILIZA EL ESPACIO HERTZIANO COMO SITE

David Trujillo Ruiz
Universidad Miguel Hernández

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, los avances informáticos, comunicacionales y tecnológicos (en el ámbito de la comunicación inalámbrica), están produciendo un cambio importante en nuestra sociedad del que no somos conscientes, pues facilitan como eje principal, el acceso a Internet a individuos (usuarios), desde cualquier sitio y hora. Lo que supone a su vez, que estemos buscando y generando información constantemente y en muchas ocasiones en tránsito, modificando como consecuencia, las relaciones sociales, la forma de comportarnos, pero también, la arquitectura y el urbanismo de nuestras ciudades. Y no sólo por la inclusión de antenas y repetidores de redes inalámbricas (infraestructura digital), que es lo que se ve, sino por todo lo contrario, por lo que no se ve, lo invisible de los flujos que permean toda la ciudad a través del espectro radioeléctrico.

Unos teóricos nos advierten de los peligros de esta ciudad informacional, de su velocidad (Paul Virilio), del control por el estar siempre conectados (Manuel Castells), de la privacidad de nuestra información volcada en el flujo de datos, de los intereses ocultos detrás de las multinacionales de la telecomunicación y los gobiernos (Javier Echevarria), etc. Y otros destacan los beneficios de una ciudad hertziana, una ciudad con inteligencia capaz de resolver problemas nuevos (Nico Komminos), de una arquitectura adaptable a nuestros deseos (Toyo Ito, Marcos Novak, Usman Haque y William J. Mitchell), y de tener un cuerpo *Cyborg*[1] o extendido por los dispositivos inteligentes (Nicolás Negroponte y William J. Mitchell); o de la participación de la multitud a través de los propios sistemas mediales, flujos, redes, tecnologías, herramientas digitales para rediseñar el territorio colectivo y hacerlo más público (José Pérez de Lama y André Lemos).

Pero lo que queda claro, es que todos ellos, afirman la existencia de algo imperceptible ahí fuera, pero que es tan determinante en nuestras vidas como los propios materiales sólidos. Un fluir de información que no queda en la imaginación del ciberespacio y lo etéreo, sino que se relaciona con el espacio físico (espacio de interacción). Toda esa información (datos, imágenes, vídeos, sonidos y texto) creada por los usuarios con los actuales dispositivos móviles, al igual que las señales de telefonía inalámbrica, radio y televisión, viajan a través de ondas radioeléctricas (también llamadas hertzianas) por todas partes, encontrándose a nuestro alrededor, atravesando paredes, personas y objetos, imperceptibles e invisibles, configurando un nuevo espacio hertziano que permanece oculto.

Y decimos nuevo, porque el término espacio hertziano fue formulado por Anthony Dunne y Fiona Raby, para describir de manera amplia el lugar de interacción entre los dispositivos

[1]Criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos electrónicos generalmente con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de tecnología.

electrónicos (que emiten campos electromagnéticos) y las personas: "El espacio hertziano describe lo que sucede delante de la pantalla, fuera del objeto, es parte del espacio donde habitan nuestros cuerpos, a pesar de que nuestros sentidos detectan sólo una pequeña parte de él" (Dunne Raby, 2001: 12). Nosotros, a esa conceptualización, le hemos añadido el acceso a Internet de forma inalámbrica, aspecto tecnológico que no estaba implantado cuando realizaron su definición, y las ondas radioeléctricas naturales, porque influyen en las comunicaciones y comparten el espectro generado artificialmente. Así, la definición de este nuevo espacio hertziano quedaría así: El lugar intangible de interacción entre las tecnologías inalámbricas, las personas y el espacio físico, junto con las radiaciones radioeléctricas naturales y las artificiales de los dispositivos eléctricos/electrónicos. Dicho espacio supone, además, el lugar de transmisión de flujos de información a través de las ondas (imagen, audio, vídeo y datos). Puede funcionar independientemente a la fisonomía de la propia ciudad o de la naturaleza, o junto a ella, donde las ondas suponen una segunda piel imperceptible que bordea el espacio físico.

El arte, por su parte, es un reflejo de la sociedad del momento, y no es ajeno, en ningún caso, a los procesos que allí ocurren y corre en paralelo a las innovaciones tecnológicas e informacionales. Si el mundo cambia, el arte también, las preocupaciones e intereses giran en torno a la vida, a las formas de relacionarse, y de comunicarse entre las personas, ya sea en el espacio, en el ciberespacio, o en el espacio hertziano. Y los artistas, se aproximan a este último, para revelarlo, conceptualizarlo y traducirlo, con obras que lo hacen perceptible, a través de la visualización, la sonificación y la tangibilización. Mostrando el espacio de interacción invisible (nodos, redes, puntos de acceso, intensidad de señal, etc.), sus contornos, límites, fuerzas y peligros.

Además, debido a la inclusión de los nuevos dispositivos tecnológicos, surgen nuevas maneras de hacer. Así, a las tradicionales escultura, pintura, fotografía, vídeo, arte sonoro, performance, instalación, intervención, Net.art, etc., se unen: *las aplicaciones móviles* (*App*), obras basadas en aplicaciones informáticas para ser ejecutadas en dispositivos móviles inteligentes, como smartphones y tablets; los wereables, dispositivos que toman forma de accesorio de moda o de aparato u objeto tecnológico; *las derivas y narrativas geolocalizadas*, obras que realizan recorridos por la ciudad, buscando los límites y la topografía del espacio hertziano frente al espacio físico con GPS u otros dispositivos locativos; *los juegos*, donde el espacio hertziano se transforma en tablero. Básicamente son experiencias lúdicas participativas, interactuando en el espacio físico mediado por el espectro radioeléctrico; y *los Smart Mobs*, donde la multitud se comporta de forma inteligente o eficiente debido a sus exponencialmente crecientes vínculos de red, lo que permite a las personas conectarse a la información y a otras personas, para realizar una tarea coordinada, pueden estar relacionados con los juegos o incluir los recorridos por la ciudad.

Ante este panorama, y para entender mejor el nuevo espacio artístico, hemos visto la necesidad de acercarnos al arte del siglo XX para llevar a cabo una revisión del proceso que ha facilitado el uso del espacio hertziano como *site* y la utilización de las señales, energías y datos que viajan por el espectro en forma de ondas, como material en las prácticas artísticas contemporáneas. Pero no como un mero recorrido en revelar los antecedentes, que también, sino que lo plantearemos desde un punto de vista integrador, desde tres perspectivas relacionadas entre sí. La primera de ellas, desde la desmaterialización: la transformación del arte objetual en un arte procesual, conceptual, relacional y social, donde incluiremos la evolución del concepto de espacio; la segunda, desde la descorporeización (pérdida de corporeidad), donde veremos la pérdida de sustancia de la materia, de su volumen físico (adelgazamiento de lo visible); y por último, desde la inmaterialidad: donde veremos el contexto digital, la creación con código informático y el uso de los datos como material artístico.

2. DESMATERIALIZACIÓN EN EL ARTE Y ASPECTOS EVOLUTIVOS DEL CONCEPTO DE ESPACIO HACIA LA IDEA DE SITE

2.1. Desmaterialización en el arte

El uso más habitual de la noción desmaterialización aplicada al arte, se la debemos a John Chandler y a Lucy Lippard, quienes en el artículo The Dematerialization of Art, publicado en 1968 en la revista Art International, identificaron la desmaterialización con el llamado arte ultra-conceptual, donde primaba más los estadios de la creación de la obra de arte, siendo más importantes, la recepción y la interactividad con el espectador, que el producto objetual final. Cinco años después, en 1973, Lippard publicó el libro, Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, asentando dicha teoría. Lippard recogió una rica colección de documentos originales, incluyendo obras de arte, documentos, textos y discusiones grabadas con los artistas, ofreciéndonos un registro de incalculable valor sobre algunos límites estéticos de aquel período. Las referencias de información, estaban ordenadas cronológicamente y aunque el libro se centró en el llamado arte conceptual, también exploraba una diversa gama de prácticas y reflexiones artísticas como: eventos, entornos, *happenings*, *earth works*, etc., donde las ideas y el discurso, conformaban los elementos principales.

Pero tal cambio empezó mucho antes, fue progresivo, pues en la primera mitad del siglo XX, surgieron algunas piezas que crearon el caldo de cultivo ideal para la negación del arte como objeto. Entre las que se pueden destacar: *Fuente* (1917), de Duchamp donde aportó por un lado, la intencionalidad del artista a la hora de considerar que una obra de arte (lo es por convicción del artista), y por otro, el uso de materiales cotidianos en la producción artística; *Blanco sobre blanco* (1918), de Kazimir Malévich, donde investigó las posibilidades expresivas de la nada y la representación de una realidad sin objetos; *El Monumento a la Tercera Internacional* (1919), de Vladímir Tatlin, utilizando nuevos materiales, la inclusión de sistemas de comunicación como elementos indispensables en la arquitectura, y el pensar la idea o el proyecto como obra de arte; por su parte Moholy Nagy con la obra *Telefonbilder* (1922), nos decía que el objeto de arte no tiene por qué ser el resultado directo de la mano o la habilidad del artista; otro ejemplo fue *La trahison des images / Ceci n'est pas une pipe* (1928), de René Magritte, por trastocar la representación mediante la negación con la frase escrita y por lo que conlleva en la relación obra/espectador, ya que la mirada quedaba condicionada; y por último *Galatea de las esferas* (1952), de Dalí, por su interés por el espacio, discontinuo, fragmentado y vacío.

Volviendo a los años citados por Lippard, y al conjunto de prácticas englobadas en el arte de acción (la *performance*, el *happening* y el *fluxus*), podemos decir que en muchas ocasiones el propio cuerpo del artista era el medio y la obra, y que cuando se utilizaban materiales, no eran tanto el resultado de una organización formal como la presentación directa de los mismos, a fin de celebrar sus cualidades de tensión y energía.

El *Land art*, por su parte, aportó ciertos matices a la desmaterialización, ya que tenía como fin trasladar el trabajo artístico a los espacios naturales, los cuales eran transformados por el pensamiento y la acción del artista, negando el papel preponderante de los museos y galerías, y desviando, por consiguiente, la práctica del arte a lugares inéditos. Además, en muchas ocasiones, eran los propios artistas quienes sentían la obra, porque se realizaron en lugares donde el espectador no pudo acceder o en tiempos que no se volverían a repetir.

El arte conceptual fue más allá, ya que primaba más la idea o el concepto, que el aspecto físico de la obra. En palabras de Lippard: "Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea

tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/ o «desmaterializada»" (Lippard, 2004: 8). En general, se trataban de procesos de autorreflexión y crítica, frente a los sistemas sociales instaurados, buscando que no se aceptara la realidad tal y como era presentada, sino que se participara de ella, alterándola, donde la intención era más importante que lo realizado. En este sentido, Marchan Fiz afirmaba sobre el artista de la época: "pierde progresivamente el interés por el aspecto físico de la obra. Se produce una desmaterialización del arte como objeto a favor de las fases de su constitución"(Marchan, 1997: 106). Por tanto, este tipo de arte promovía la experimentación de acontecimientos y situaciones efímeras, hacia una vuelta a los contenidos, e intentaba despertar al receptor de su letargo, de su pasividad frente a la vida, involucrándolo en los propios procesos de cambio.

Relacionado con el propio arte de procesos y con el conceptual, e influenciado por los avances tecnológicos en las comunicaciones y en la ciencia, surgió el arte de sistemas. Los artistas que trabajaban este tipo de arte, no estaban interesados en la materialidad (o por lo menos no de la misma manera) y se centraban en la información, en las relaciones, en la distribución (en tiempo real), en una realidad global de sistemas interrelacionados. Los sistemas (procesamiento de la información) como arte, surgieron en 1970, con la exposición comisariada por el crítico Jack Bumham, titulada *Software Information Technology: Its New Meaning for Art*, en el Museo Judío de Nueva York. Esta muestra, que ya conocía la experiencia y el éxito de *Cybernetic Serendipity*[2], intentaba explorar la relación entre arte y tecnología de la información como un referente para el futuro de las prácticas artísticas. Burnham, con trabajos de artistas conceptuales como Les Levine, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Baldessari, entre otros, pretendía dibujar paralelismos entre los programas y los protocolos del software de la computadora, con los procesos y las formas experienciales del arte, planteados en el conceptual.

2.2. Aspectos evolutivos del concepto de espacio hacia la idea de *site*

Directamente relacionado con la desmaterialización, nos encontramos el concepto de espacio y la evolución del uso del mismo por parte de los artistas, tanto como soporte, lugar o material. Ya en la primera mitad del siglo XX, para la idealización del espacio artístico, se mezclaron disciplinas como la pintura, la escultura, la música, la arquitectura y el diseño expositivo. Y surgieron obras como: *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913), de Boccioni, la cual aportó la inclusión conceptual del espacio en la propia obra, además de la dimensión temporal; *Música de mobiliario* (1920), de Erik Satie, donde se planteó que las diferentes morfologías de un espacio, influyen directamente en la obra, pero no sólo en la lectura, que también, sino en el resultado plástico y sensitivo; *Proum room* (1923), de El Lissitzky, donde aportó una nueva situación, un nuevo punto de vista en el espectador, puesto que descentralizó la mirada, situándolo en el centro para apreciar la obra de arte envolvente, siendo una de las principales influencias para el surgimiento del concepto de instalación; *la Merzbau* (1923), de Kurt Schwitters, donde la obra iba cambiando permanentemente y cuya memoria era sepultada por el tiempo y por una nueva intervención. Un ambiente, que estaba en constante cambio, siendo uno de los antecedentes claros a la intervención escultórica (site specific) en espacio cerrado y al arte de procesos; *Porte, 11 rue Larrey* (1927), de Duchamp, donde el espacio en sí formaba parte de la obra, en un sentido conceptual y físico (el

[2] Cybernetic Serendipity fue una exposición de arte cibernético comisariada por Jasia Reichardt, que se realizó en el Institute of Contemporary Arts de Londres en 1968, y luego se fue de gira por Estados Unidos. Donde se podían encontrar proyectos informáticos, algoritmos, películas generadas por ordenador, infografías, etc. Disponible en: http://cyberneticserendipity.net (Última consulta el 20/11/14).

abierto/cerrado y la posición del espectador en esa situación); las exposiciones *Exhibición Internacional de Surrealismo* (1938), en París y *Primeros papeles del surrealismo* (1942), en Nueva York, donde la propia exposición se concibió como un todo, como obra de arte; y por último 4'33'' (1952), de John Cage, donde todos los sonidos, en cualquier combinación que se den, también los sonidos no-intencionales, y donde el propio espacio expositivo (el escenario y el patio de butacas), son componentes ineludibles de la obra.

Pero fue en la segunda mitad del siglo XX, tras las confluencias y mestizajes entre el arte y otras disciplinas de conocimiento, donde se expandió la idea de espacio y se transformó el uso que se hacía de él, apareciendo la idea de territorio y el concepto de site specific en la escultura. Y surgió la necesidad de explicar, espacialmente hablando, ciertas obras que se estaban realizando en el arte de procesos y más concretamente en el Land Art (sin pedestal y sin ser figurativas), en torno al lugar, al territorio y a las características específicas del terreno a finales de los años 70. Muchos teóricos intentaron buscar categorías y explicar las diferencias entre ellas, como las de Maderuelo (Maderuelo, 2006), al proponer cuatro formas de acción sobre el territorio: transformar el territorio, ocupar el espacio, tallar el suelo, y marcar el lugar; o las de Ben Tufnell (Tufnell, 2007: 11), quien señaló tres tipos según la relación de la obra con el territorio: *Los Landscapes*, que eran obras escultóricas de grandes dimensiones relacionadas con el paisaje, con materiales ajenos al medio; *Los Earthworks*, obras de gran impacto visual que empleaban materiales de la naturaleza, realizadas con equipamientos de construcción.; y *Los Enviorement art*, piezas más activistas y respetuosas con el propio espacio que las albergaba, reflexionando como un todo entre el artista, el espectador, la naturaleza y la obra, suscitando en el espectador una conciencia ecológica y educada con el medio ambiente.

Pero el planteamiento más influyente, fue el de Rosalind Krauss, pues creó un concepto, "el campo expandido"(Krauss, 1996), para delimitar y redefinir el campo de actuación de la escultura. Un modelo desde la condición negativa, para intentar definir tales manifestaciones. Así, además de las cuatro categorías (paisaje, no paisaje, arquitectura y no arquitectura), añadió un rombo, donde aparecía la escultura en un vértice, y otras tres posibilidades: lugar construcción, lugares marcados y estructuras axiomáticas. Liberando a la escultura como el único medio artístico y dejando a su vez que pudiera seguir existiendo bajo sus propias reglas.

Maderuelo, unos años antes, en 1990, en su "espacio raptado" (Maderuelo, 1990: 155-192), hablaba también de la aproximación de la escultura a la arquitectura, tanto conceptual como plásticamente (dividiendo el espacio, relacionándose con el paisaje, creando habitáculos y estructuras) y de la arquitectura a la escultura, con obras que perdían la funcionalidad de dar cobijo. E indicaba ciertas características en la evolución del espacio en la escultura: el abandono del antropomorfismo, la pérdida del pedestal, la pérdida del centro, la gran escala, ocupar el espacio, la importancia del lugar, y la necesidad del carácter social del arte público (reclamando una ubicación accesible y pública).

Precisamente ese carácter social, cultural, humano, e incluso económico de esas obras y el impacto en términos de la recepción, faltaba en el análisis de Krauss. En dicho sentido, José Luis Brea aportó un nuevo mapa, el creado en Ornamento y Utopía (Brea, 1996: 30), en forma de espiral, donde propuso coordenadas complementarias que ayudaban a cartografiar con mayor precisión el territorio de la escultura, en las dos décadas posteriores, y aportaba esa dimensión social ausente al esquema de Krauss. Incluyendo en el espacio, las prácticas en los contextos urbanos (alejadas de los museos e instituciones), el arte de acción y los nuevos espacios comunicacionales como Internet.

En la misma línea, Antoni Remesar tomó la espiral de Brea un año más tarde y propuso una nueva fórmula que se centraba en los procesos, incluyendo la problemática del arte público. Así, Remesar añadió la extensión hacia otras disciplinas, para poder incluir el espacio público (rural o urbano), como producto urbanizable por un arte de procesos. En palabras de Remesar:

> "La propuesta que realizo, al centrarse en la definición de posibles campos de acción para el artista permite: 1.- Incluir las categorías de Krauss como paquetes de lenguaje operables desde cualquiera de las posiciones. 2.- Ampliar la acción y expandir realmente el campo de la escultura hacia otros dominios del arte (performance, fotografía, vídeo, etc.) o de otras disciplinas cercanas (diseño industrial)" (Remesar, 1997: 157).

Así, para nosotros, las intervenciones, a diferencia de las instalaciones que solo necesitan de la tridimensionalidad espacial para ser exhibidas, serían aquellas que dialogan con la arquitectura, lo social, lo cultural del lugar, tanto en espacios abiertos (urbanos o naturales) o cerrados, con cualidades o características físicas o sociales irrepetibles en otro lugar. Este lugar específico, determinará también un contexto, que alterará la lectura de la obra. En dicho sentido Miwon Know expuso:

> Ya sea dentro del cubo blanco o afuera en el desierto de Nevada, ya sea orientado a la arquitectura o al paisaje, el arte *site specific* inicialmente tomó el sitio como una locación real, una realidad tangible, su identidad compuesta por una combinación única de elementos físicos: largo, profundidad, altura, textura y forma de muros y habitaciones; escala y proporción de plazas, edificios o parques; las existentes condiciones de iluminación, ventilación y patrones de tráfico; rasgos topográficos distintivos y así en adelante (Kwon, 2004: 11).

Esto significa que la obra no estaba en un lugar, sino que establecía una relación indivisible con su *site*. La obra, como respuesta única a un sitio determinado, a su espacialidad (una realidad a través de las interacciones, la colaboración, la información y la comunicación entre las personas), a sus características geográficas, y también física (arquitectura, paisaje, materiales, lo invisible), a su bagaje histórico, a su carga significativa, incluso en aquellas no escultóricas. Donde los conceptos, los contenidos o la experiencia perceptiva que transmiten conforman la propia obra.

3. DESCORPOREIZACIÓN DE LOS MATERIALES

Como hemos dicho anteriormente, Lippard señaló que la desmaterialización en el arte, además de un cambio teórico del objetual hacia un arte de procesos y de sistemas, se apreciaba una transformación en los propios materiales usados. Éstos eran cada vez más livianos, etéreos, desolidificados, e invisibles, y viajaban hacia una especie de pérdida de sustancia. Pues bien, bajo estas características se encuentran las obras contemporáneas que usan el espectro, porque los artistas utilizan las ondas como material, y éstas son invisibles e imperceptibles. A este proceso, que no se produjo súbitamente, sino a lo largo de todo el siglo XX, lo hemos llamado descorporeización.

En nuestra investigación, hemos encontrado relaciones que nos han posibilitado enumerar/clasificar de forma genérica la utilización de los materiales y usos en el arte. Si bien es cierto, la clasificación que presentamos, no es cronológica, ni exhaustiva, ni precisa (los límites son muy suaves en los tres primeros), creemos que la propia presentación del esquema clasificatorio, es la mejor manera de tener una visión de conjunto sobre esta evolución. Así, la descor-

poreización de los materiales, la dividimos en cuatro grupos: *Lo material infrafino, Lo material velado, La visibilidad de lo no material* y *La perceptibilidad de lo no material.*

Para configurar el primer epígrafe de nuestra clasificación, Lo material infrafino, hemos partido del concepto Inframince ideado por Marcel Duchamp, una palabra inexistente en francés, compuesta en uno de los muchos juegos verbales del arte conceptual por Infra-(bajo) y -mince (delgado). Duchamp se valió de un listado de ejemplos, frases, y referencias, para definir su concepto, que en algunos casos resultaba algo más físico, y palpable, y en otros algo completamente abstracto:

> "lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte [...] el calor de un asiento que se acaba de dejar[...] el sonido del roce de los pantalones al caminar [...]la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas[...] Los infrafinos son diáfanos y algunas veces transparentes"(Duchamp, 1984: 21-39).

En este grupo, incluimos aquellos materiales que aunque visibles, se reducen al mínimo, pierden volumen, opacidad. Como por ejemplo el polvo, como en la obra colaborativa entre el propio Marcel Duchamp y Man Ray, Élevage de opusiere, (1920); la niebla (vapor de agua), material utilizado en el *Pepsi Pavilion* (1970), de Fujiko Nakaya y en *Extasia* (2002), de Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, entre otros.

Para los tres siguientes epígrafes de la clasificación propuesta, nos hemos basado en las reflexiones de Derrida en *Dar muerte* sobre "ver el secreto" y sus dos tipos de invisibilidad:

> Tenemos lo in-visible visible, lo invisible que es del orden de lo visible y que se puede mantener en secreto sustrayéndolo a la vista. Este invisible puede sustraerse artificialmente a la vista pero permanecer en lo que se llama la exterioridad [...] tenemos también la invisibilidad absoluta y absolutamente no-visible, todo cuanto no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (y, por consiguiente, lo fonológico o lo discursivo en sentido estricto), más también lo táctil o lo odorífero (Derrida, 2000: 88-89).

Tales reflexiones, han derivado en otros tres conjuntos, uno al que hemos llamado, *Lo material velado*, donde incluimos aquellas piezas que permanecen ocultas al espectador, como el no acceso, empaquetados, enlatados, etc., como las obras: *Mierda de artista* (1961), de Piero Manzoni, *Monumento de Hamburgo contra el fascismo* (1986-1993) y el *Monumento contra el racismo en Saarbrücken* (1993), ambas de Jochen Gerz, o las obras empaquetadas de Christo and Jeanne-Claude, las pinturas secretas *Paintings* (1967/68), de Art & Language; la intervención *Vertical Earth Kilometer* (1977), para la documenta de Kassel, de Walter de Maria; y desde otro tipo de ocultación, a la imposibilidad de acceso, la obstrucción, general o selectiva, como *La Palabra tapada* (2003), de Santiago Sierra.

Otro grupo, lo hemos denominado La *visibilidad de lo no material*, ya que engloba a todas aquellas piezas que utilizan una parte física, sólida o visual, que se complementa con otra parte que es invisible, o no es perceptible directamente, ya sea porque lo visible es el resultado de una acción (rastro, huella, borrado) como: *Silueta Works in Mexico* (1973–77), de Ana Mendieta, *Untitled* (1980), de Jannis Kounellis, Untitled (1991), de Félix González-Torres, Sillas de espera (1998), de Gabriel Orozco, *Erased de Kooning Drawing* (1954), de Robert Rauschenberg; porque necesita de la temporalidad (que se repita en el tiempo 24h o 365 días) como *Sun Tunnels* (1973-76), Nancy Holt y *Your Sun Machine* (1997), de Olafour Eliasson; que integren los cambios metereológicos o unas condiciones climáticas determinadas como *The Lightning Field* (1977),



Fig. 1 — Afrum.

de Walter De Maria, *Torre de los Vientos* (1986) o *Solar musik kit* (1981-83), de Joe Jones; la reconstrucción o conceptualización a través de los límites arquitectónicos u objetuales (vacío, aire, el hueco, el negativo): *Le vide* (1958), de Yves Klein, *Air de Paris* (1919), de Duchamp, *Splitting* (1974), de Matta Clark y *Ghost* (1990), de Rachel Whitread; o el uso de la luz y la sombra para modificar la realidad espacial o como recurso plástico a través de una fuente lumínica (objetual): *Afrum [White]* (1966), de James Turrell, *Green light corridor* (1970), de Bruce Nauman, *1m3 de luz* (1999), de Olafour Eliasson, *Llit II* (1990), de Eulalia Valldosera y *La sombra de la conciencia* (1998), de Natividad Navalón. [Fig. 1] Y el último, La perceptibilidad de lo no material, donde hemos incluido aquellos materiales que no son visibles pero que se perciben por el resto de los sentidos, como el sonido: donde agrupamos aquellas obras de arte sonoro que se despojan de lo visual (de la fuente sonora), como el experimento acusmático de Duchamp en Un ruido secreto (1916) o la música concreta (1948), de Pierre Schaeffer y Pierre Henry; o las piezas sonoras donde los elementos constructivos o estructurales son secundarios como la obra Time square (1977- 1992), de Max Neuhaus; o el sonido permanece oculto o latente como en la obra Handphone table (1978), de Laurie Anderson o las instalaciones interactivas realizadas por Peter Voguel; o aquellas que quieren perceptibilizar las ondas sonoras con experimentos sinestésicos como Prometeo (1910), de Alexander Scriabin, o el Clavilux (1921), de Thomas Wilfred; o la visualización de las ondas sonoras como en las obras de Rolf Julius donde introduce pigmentos sobre conos de altavoz. En la misma línea tendríamos Mediations (1979), de Gary Hill; aquellas que quieren revelar lo oculto de las ondas a través de la sonificación como el Disco (Lp), Out of ThisWorld, publicado en 1952, por Emory Cook, quien recogió las señales electromagnéticas de la tierra y las procesó para que fuesen audibles (sonificación), o la permorfance Music for Solo Performer (1965), de Alvin Lucier donde tradujo las ondas cerebrales en sonido a tiempo real en un concierto de percusión; o aquellas que reflexionan sobre las ondas portadoras y la comunicación en el espectro como el evento Variations VII (1966), de John Cage, la escultura Lo Yo Yo (a disphonia for fishing rods andradio broadcast) (1988), de Simon Penny, o la instalación 88mc Carrier Wave FM (1969), de Robert Barry. [Fig. 2]

Desde el sentido olfativo, nos encontramos con el olor, el cual nos remite a reacciones instintivas, a experiencias y memorias pasadas. Un material volátil y evanescente, y aunque se pueden capturar (no olvidemos la próspera industria del perfume), es obvio que es mucho más complicado registrar, reproducir y conservar un olor que un sonido o una imagen. Por esa razón, los ejemplos son más actuales que el resto, porque se relaciona directamente con los avances tecnológicos, así como ejemplo del uso del olor como material artístico destacamos The Smell of Fear (2010), de Sissel Tolaas y o Scents of Space (2010), de Usman Haque. Y por último, el sentido del tacto, menos habitual en el campo de lo no matérico, ya que se reduce a piezas que se sienten pero no se tocan, como aquellas en las que los cambios de temperatura es su principal elemento, como en Haunt (2004), de Usman Haque, o donde la temperatura (termocepción), y el dolor a causa de ésta, afecta directamente en el espectador, como en The Light at the End (1989), de Mona Hatoum.

4. LA CREACIÓN INMATERIAL

El avance del lenguaje del arte, ha ido ligado a los avances tecnológicos o descubrimientos como el fonógrafo, la radio, el teléfono, el cine, la cámara de vídeo portátil, el televisor, el ordenador personal, Internet, entre otros, pues posibilitaron el nacimiento del arte sonoro, el vídeoarte, el Net.art, etc. Como apuntó Joaquín Fargas: "Siempre hubo y habrá una nueva tecnología útil para el arte, ya sea un nuevo soporte, o una nueva interface, tanto para el artista como para el espectador"(Fargas, 2008).



Fig. 2- Music for Solo Performer.

También, los centros de creación experimentales tuvieron su culpa, sobre todo a partir de los años sesenta, cuando nacen las colaboraciones entre empresas tecnológicas y los propios artistas, y surgen los laboratorios artísticos como: los Laboratorios Bell, EAT (Experiments in Art and Technology), Arte y Tecnología (A&T) o más recientemente el MITlab, The Laboratory o el Ars Electronica Futurlab. Pues proporcionaron un conjunto de nuevas herramientas para los artistas, como las computadoras digitales (almacenamiento de información, transmisión y procesamiento), y recursos científicos de todo tipo: nuevos materiales, la fibra óptica, transistores, radios y otros dispositivos electrónicos. Destacar que dichas colaboraciones no eran unidireccionales, es decir, los artistas no sólo recibían apoyo técnico y préstamos de dispositivos, sino que las investigaciones eran un estímulo, para ambas partes, a modo de retroalimentación, alentando a la investigación de nuevas formas de expresión, nuevos usos de las tecnologías emergentes, tales como imágenes generadas por ordenador y sonidos, vídeo, materiales sintéticos y la robótica.

Antes de entrar en la creación inmaterial, con código y datos, queremos hablar de la digitalización como un tipo de desmaterialización, en el sentido de la transformación de lo analógico a lo digital, de pérdida del objeto físico. Y es que, el término digitalización (digitalizar) hace referencia al modo y proceso de transformación de algo físico: una imagen, texto, objeto, sonido, y vídeo, en código digital (inmaterial). El tratamiento, transmisión, almacenamiento y recepción exige que esta información esté en un formato compatible (para ordenadores y demás dispositivos de telecomunicación), por lo que es necesario convertir estas señales en un grupo de números que represente esta información de manera precisa y fiable, a través de dispositivos e interfaces.

Asimismo, tiene unas características, que amplifican la propia desmaterialización del medio como: la obsolescencia programada, la mutación continua, actualizaciones y el bitrate, la pérdida de volumen, la miniaturización y el sin cables, y el todo en uno. Y si lo unimos con Internet con cable, vemos nuevas particularidades como la interactividad, lo virtual, la simultaneidad, el acceso a tiempo real, la comunicación sincrónica, y el acceso global. La inclusión de lo digital, en los sistemas de comunicación, es determinante para nuestro estudio, para comprender las obras de arte hertzianas, y entender el mundo a nuestro alrededor, pues como dice Alsina:

> "Con la llegada de la digitalización y la telemática las relaciones entre arte, ciencia y tecnología se hacen más ricas y complejas. Y es que a lo largo de la historia vemos cómo van apareciendo tecnologías y teorías científicas que cambian la visión del mundo e influencian a las artes y la cultura, precisamente porque son parte de la cultura que afecta nuestro vivir en el mundo" (Alsina, 2007: 17).

En cuanto al término inmaterial aplicado al arte, apareció de la mano de Jean-Francois Lyotard quien en 1985, organizó una exposición en el Georges Pompidou bajo el nombre *Les Immatériaux*. El diseño de la exposición, no fue el habitual, ya que no tenía un recorrido al uso, creando un laberinto para encontrar respuestas y sinergias e interacciones, donde los espectadores utilizaron todos sus sentidos. La exposición fue un conjunto de información, y no exclusivamente dentro de un contexto digital, sino en el sentido comunicativo. Además, para Lyotard, la inmaterialidad no era simplemente otra nueva materialidad, sino un nuevo tipo de materialidad (alejada de lo físico) que fundamentalmente transforma las relaciones entre los seres humanos(adelantándose al arte relacional) y que generaba nuevas condiciones sociales, culturales y económicas. Y se preguntaba retóricamente: "¿Dejan o no los inmateriales inalterada la relación entre los seres humanos y materiales?" (Lyotard, 1996: 162).

Tomando como punto de partida esta reflexión, la cual obliga a una comprensión de la materialidad más allá de la esencia, más allá de la autonomía, más allá del objeto, utilizaremos la Inmaterialidad (la creación inmaterial), para englobar a todas aquellas obras sin relación objetual, sin referencias físicas, con la comunicación e información como elemento constructivo, sin soporte, dentro de un arte relacional, apoyado por las redes digitales, los flujos, las energías, el código y los datos. Igualmente, la creación inmaterial, representa la continuidad de una concepción del arte procesual y un arte de sistemas que se sirve de los medios de comunicación como la radio, el teléfono, la tv, entre otros, pero en este caso el medio es Internet, donde las obras no son visibles sin una pantalla y/o interfaz (al igual que el arte hertziano que necesita de dispositivos).

Existen muchas prácticas dentro de la creación con código, desde las más puras, donde Internet es el medio (*site*), como: el *software art*, programas creados, manipulados y apropiados, por artistas y desarrolladores, pensados para la realización de una tarea específica, y por poner el énfasis en aspectos estéticos, políticos, culturales y sociales, como *Solid* (1999), de Mark Napier, *Carnivore* (2001), de Radical Software Group o y *Autoillustrator* (2002), de Adrian Ward; el *hypermedia* art, aquellas obras que tienen un interés particular por explorar las posibilidades de la narrativa no-lineal, y además aprovechan las características propias de los medios digitales, como el cine interactivo *WaxWeb* (1995-1999), de David Blair o *The simulator* (1997), de Garnet Hertz; el *browser art*, o arte de la interfaz, surgió como una propuesta basada en la intervención sobre los sistemas de navegación que permitían al usuario decodificar o visualizar las estructuras compositivas ocultas de la información, como *Shredder* 1.0 (1998), de Mark Napier o *day66* (1994), de Jodi; los *Game Art* iniciales, se basaron en la creación de parches o alteraciones de los gráficos, la arquitectura, el sonido y el diseño de personajes, que se aplican a otros juegos de ordenador ya existentes. Su objetivo es modificar o subvertir (generalmente con humor o ironía) el carácter original del juego, como *The Intruder* (1999), de Natalie Bookchin o *Super Mario Clouds* (2002), de Cory Arcangel; el activismo, proyectos artísticos alternativos con intención socializadora, y de reflexión, que cuestionan distintos aspectos sociales y culturales tomando la red, con todo su potencial, como vehículo, con artistas como Muntadas, Ingo Günther, Heath Bunting, Daniel Garcia Andújar, Alexei Shulgin, Olia Lialina, Vuk Cosic, etc.

Hasta otras prácticas, aunque utilizan la programación, necesitan del espacio físico para su creación y visualización (una habitación, una sala de exposiciones, el espacio público) y los procesos participativos que allí ocurren. Donde encontramos dos tipos de obras: aquellas que se crean a través de Internet por la participación de los espectadores (o los mismos artistas) y el resultado se percibe en un espacio real como *Nike Ground* (2003), de 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes); y aquellas que a través de un dispositi-



Fig. 3 — Telegarden.

vo tecnológico, directa o indirectamente, se unen dos entornos físicos del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos de programación, para la creación de una realidad mixta (espacios físicos unidos por uno virtual a través de Internet) en tiempo real, lo que se ha venido llamando Telepresencia, como la obra *Ornitorrinco in Eden* (1994), de Eduardo Kac, *The telegarden* (1995), de Ken Goldberg o *Fractal* (1995), de Stelarc. [Fig. 3]

Paralelamente al código, surgen los datos (y metadatos), números, letras o símbolos que describen objetos o personas, condiciones o situaciones, pero también a las imágenes, sonidos y videos. De manera que puedan ser preservados, manipulados y distribuidos por ordenadores y dispositivos, a la velocidad de la luz a través de las redes. Y es que, desde comienzos del Siglo XXI, se están generando en Internet, de manera exponencial, una gran cantidad de información digital. Cada día se crean miles de webs nuevas, y se suben a Youtube, Vimeo o Facebook cientos de miles de videos al día, a razón de 100 horas de vídeo cada minuto; de la misma manera, documentos, fotos y música, crean una nube inabarcable de información, y eso, sin contar los datos generados por el propio uso de Internet, accesos a la red, búsquedas, descargas, etc.

Surgiendo así desde el arte, de manera natural, la Estética de Datos, un conjunto de estrategias y un nuevo lenguaje audiovisual, que intentan explicar la complejidad de las masas de información que nos rodean, produciendo un cambio desde la estética material hacia una estética inmaterial, informacional, comunicacional y de datos. En este sentido, Manovich encuentra lógico y de sentido común el cambio estético:

> "Tras la novela, y posteriormente la narrativa cinematográfica como forma clave de expresión cultural de la era moderna, la era digital introduce su correlato: las bases de datos. Es natural, entonces, que queramos desarrollar una poética, una estética y una ética de los datos" (Manovich: 1999).

Y es que, cada vez más, los artistas se están interesando en las nuevas maneras de representar y visualizar (visualización) el movimiento constante de estos datos (transacciones económicas, la bolsa, el resultado de sensores, el conjunto de direcciones que describen la trayectoria de un mensaje a través de Internet, la palabra más buscada, la actividad en las redes sociales, etc...), integrándolos a tiempo real, en los espacios expositivos e interviniendo en los espacios urbanos. Como la obra WIN-D (2007), de Moisés Mañas, donde utilizó los datos variables capturados en tiempo real de una estación meteorológica de Valencia, para construir un paisaje sonoro (en un espacio físico). O la intervención *Green cloud* (2008), de HeHe (Helen Evans & Heiko Hansen), donde proyectaban en las nubes de polución de las fábricas, formas verdes que se hacían más grandes cuando el consumo colectivo de electricidad aumentaba y más pequeña cuando descendía, despertando al ciudadano con un estímulo visual integrado en la ciudad y haciéndole partícipe de la obra, pues la intervención hizo caer el consumo de energía mientras ésta se realizó. En la misma línea están apareciendo exposiciones relevantes que tratan dicho concepto como *Datascape. Nuevos paisajes en la era tecnológica* (2014), en Laboral y *Big Bang Data* (2015), en el Espacio Fundación Telefónica.

6. CONCLUSIONES



Fig. 4 — MIMMI.

Tras exponer y analizar lo que para nosotros han sido los principales caminos y referentes que han posibilitado un arte interesado por el espacio hertziano y las ondas como material, hemos extraído una serie de conclusiones. Así pues, cuando decimos que el arte hertziano es un arte procesual, estamos diciendo que está más preocupado por el proceso, lo relacional y el concepto, que por el resultado formal (aunque en ocasiones sean impecables). Estando incluidas todas las características vistas en dicho epígrafe como: la presentación frente a la representación, el pensar (la idea) como arte, la no necesidad de que el artista manufacture la obra, que el artista decida qué es arte y qué no, que el espectador sea parte activa y complete el significado de la pieza.

Relacionado con lo anterior, hemos constatado que ha habido una gran evolución en el uso y en el concepto espacial en el arte. Porque pasó de ser el lugar donde colocar una obra a ser la obra de arte en sí, al entender las cualidades arquitectónicas/físicas de un lugar concreto como núcleo generador o ser fundamental en la conceptualización de la propia obra. Pero es que además, el interés de los artistas no sólo se quedaba en las cualidades físicas del espacio, sino que se ampliaba hacia características más conceptuales, sociales y relacionales (que no se ven), ancladas a un lugar, como la memoria, los usos y la propia actividad que allí ocurre, etc., que se encuentran ligadas a un edificio, a un restaurante, a una calle o a una plaza, o incluso a recorridos en la propia ciudad y que son determinantes en el acto artístico (o son la propia obra). Surgiendo la base para entender las obras en el ciberespacio (con cable) o en los espacios híbridos, y el electromagnético (radioeléctrico informacional) y su relación con el físico, como site para el espacio hertziano.

También hemos visto que la desmaterialización, no solo fue un cambio teórico, pues los propios materiales también sufrieron una descorporeización, en gran medida por el surgimiento del modelo conceptual, donde nació la base de una nueva estética creciente más blanda, líquida y etérea, pero también por los avances de la industria y de las investigaciones científicas. Además, la clasificación presentada, revela un recorrido que termina con las ondas (sonoras) como material no visible, parte fundamental de un arte hertziano. Puesto que éstas, permanecen ocultas en el espacio, esperando a ser reveladas por los artistas o traducidas por los usuarios a través de sus dispositivos inalámbricos (fijos o portátiles), en ocasiones se reconstruyen por una parte física que actúa como complementaria, en muchas otras el espacio de interacción está completamente vacío, en otras vemos el rastro (la huella) de sus influencias, incluso el movimiento de la tierra y los cambios climáticos influyen en la propagación y recepción de algunas ondas, por decir sólo algunos.

En cuanto a la relación Arte, Ciencia y TICs, hemos comprobado que existen numerosas prácticas artísticas que requieren del desarrollo investigativo y de laboratorios con recursos científicos (entornos ideales para la experimentación y la creación), para materializar cierto tipo de

obras, que sin dicho método y rigor, y sin las relaciones y las colaboraciones, quedarían sólo en la imaginación de los artistas. Hemos podido observar además, que a cada innovación científica o tecnológica inalámbrica, como la radio, el satélite, los teléfonos móviles, entre otras, éstas se utilizaron prácticamente de inmediato a fin de explotar su potencial, acortándose los tiempos desde que aparece un nuevo invento y la aplicación de éste en el arte. [Fig. 4]

Para finalizar, queremos destacar la importancia de la creación inmaterial y la visualización de los datos, para el arte hertziano actual, porque desde sus inicios, el software art, las acciones activistas en red, los juegos, las performances online, la telepresencia, etc., tenían unas preocupaciones temáticas, sociales, políticas y autorreferenciales, que perduran en las prácticas contemporáneas que reflexionan sobre el espacio hertziano. Y perduran, entre otras cosas, porque al desaparecer el cable en la conexión, las prácticas relacionadas con lo digital en red (Internet) con cable, son las mismas que las que se dan en la actualidad, porque la red se mantiene, lo único que cambia es el acceso inalámbrico a ella, añadiendose otras relacionadas, pues el uso masivo de los nuevos dispositivos inalámbricos y móviles asociados a Internet, está generando una nube inabarcable de contenidos digitales y datos en base a patrones, accesos y búsquedas. Motivando a que artistas, creativos y científicos, se interesen cada vez más, en diseñar nuevas maneras de representar, visualizar y comprender, el movimiento constante de información que nos rodea, revelando lo invisible, los flujos de datos digitales que viajan a través de las ondas, en los espacios expositivos o interviniendo en las ciudades informacionales.

BIBLIOGRAFÍA

Brea, José Luis (1996). "Ornamento y Utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90, en *Arte*, Nº 4, Vol 1.

Chandler & Lippard (2000). *The Dematerialization of Art", en Conceptual Art: A Critical Anthology.* Alberro & Stimson. MIT Press.

Dunne, Anthony y Y Raby, Fiona (2001). *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects.* Birkhauser.

Fargas, Joaquín (2008). "El encuentro del arte, la ciencia y la tecnología". Nº 65. *Razón y palabra.* Disponible en *http://www.razonypalabra.org.mx/N/n65/actual/jfargas.html (última consulta el 08/02/15)*

Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid: Alianza Editorial.

Kwon, Miwon (2004). *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity.* Cambridge: MIT Press.

Lippard, Lucy (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Ed. Akal.

Lyotard, Jean-Francois (1996). *Les Immatériaux", en Thinking about exhibitions.* New York: Routledge.

Maderuelo, Javier (1990). *El espacio raptado.* Madrid: Mondadori.

___ (2006). ¨Marcar, Ocupar, Tallar y Transformar el Territorio¨. Disponible en http:// www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/JavierMaderuelo.pdf (última consulta el 05/05/2013).

Manovich, Lev (1999). "Database as Symbolic Form". Millennium Film Journal, Nº 34. Disponible en *http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ34/Manovich_Database_FrameSet.html (última consulta el 25/11/14).*

Marchan Fiz, Simon (1997). *Del arte objetual al arte de concepto.* Madrid: Ed. Akal.

Remesar, Antoni (1997). *Hacia una teoría del arte público.* Universidad de Barcelona.

Tufnel, Ben (2007). *Land Art.* London: Tate Publishing.

IMÁGENES, HASHTAGS Y BASE DE DATOS: LA EXPERIENCIA AUDIOVISUAL DEL TALLER MASP.ETC.BR.

Artur Vasconcelos Cordeiro
Universidade de São Paulo

1. INTRODUCTION

The portability of photo and video camera —features of any smartphone— connected in digital networks is fostering the digitalization of the everyday life in images. When these images are shared on social networks, they are centralized in a system, catalogued and stored in a database. Flickr, Google Photo, Instagram, Facebook, 500px, YouTube, Vimeo, among dozens of other platforms, can be understood as a database of photos and videos that gather a monumental amount of images. Categorizing the content is defined by the users who associate certain keywords, tags, or hashtags with the image. It is an individual process of production and organization of the image but results in a collective collection.

This paper analyses the database as a form of cultural expression, related to the informational context of network society. As a case study, it is presented the Workshop Masp.Etc.Br carried out by the research group "Aesthetics of memory in the 21st century" of the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP). The research group is coordinated by Associate Professor Giselle Beiguelman of FAU-USP, and formed by the researchers André Deak, Artur Vasconcelos Cordeiro, Didiana Prata, Erica Ferrari, Giovanna Casimiro, Lucas Bambozzi, Nathalia Lavigne, Renato Almeida Prado, Rodrigo Terra. The participants of the group are artists, architects, designers, and curators who investigate digital media related to the contemporary city, art, archive, memory, spaces of information and representation (Outros, 2017a).

The proposal of the Workshop was to work with the collective collection of images available in social networks to create audiovisual narratives. The experience of the Workshop will be discussed on the basis of Victoria Vesna's concept of "database aesthetics" (2000) and Lev Manovich's theoretical framework about the relationship between cinema and database from the book "The language of new media" (2002). Firstly it is presented the theoretical references and concepts that underlie the discussion of the paper. Secondly, it is presented works of researchers, artists, filmmakers that deal with the issues related to database, narrative, digital media and image appropriation as a reference. At last, it is presented the experience of the Workshop Masp.Etc.Br from the personal point of view of the author - who is one of the participants of the research group. The goal of this article is to discuss the creative potential of images catalogued in social networks, and how this repertoire can dialogue with urban space and understanding of the contemporary city.

2. THE OVERLOAD SOCIETY

The production of knowledge is interrelated with the database, with the organization of information. From the moment the information is produced, there's also an effort to catalogue it, to make it accessible. Victoria Vesna in the article "Database are us", comments that the invention

of the press and the increase of the amount of book produced, also resulted in the creation of systems of categorization, organization and information retrieval, created by libraries and museums. Referring to the invention of the press as "the first wave of information overload", she compares digital communication networks and the creation of the internet as an informational tsunami (Vesna, 2000b: 157). Immersed in an ocean of information, it becomes fundamental to create an indexing system for data to be retrieved. As Lev Manovich states: "by the end of the twentieth century, the problem was no longer how to create a new media object such as an image; the new problem was how to find an object that already exists somewhere" (Manovich, 2002: 35). The popularity of Google's search engine demonstrates the importance of catalogued information, of the indexing systems that make it possible to find the searched data.

In Jorge Luis Borges's short story "The Library of Babel", where all possible and imaginable combinations of 25 orthographic symbols are stored in countless shelves, the narrator, like all the inhabitants of the library, is a librarian who dedicates his life to the search of a book, the catalogue of catalogues, "the perfect compendium of all books" (Borges, 2007: 76) The figure of the librarian evidences the activity of managing the information in the processes of selection, acquisition, cataloguing, classification, indexing of the data. No longer restricted to library staff or museum archivists, the practice of navigating through databases in search of certain information has become a common activity in contemporary society. In addition to Boolean operators, which includes or excludes search terms, Google's search system is integrated with various applications such as calculator, weather forecast, dictionary, translator, currency converter, measurement converter, bibliography searches, geolocated places, flights, among other resources. As in Borges' tale, contemporary society is made up of librarians who are constantly browsing databases for information.

This context of *information overload* also concerns the human body itself, which is subject to digitization processes, as Victoria Vesna observes: "perhaps the most intriguing and in some ways disturbing trend of digitization and data collection is turned on ourselves, our bodies" (Vesna, 2000b: 169). The Visible Human Project of the US National Library of Medicine, begun in 1986, is a comprehensive collection of electronic images of the human body, including photographs of millimetre sections of the entire female and male body. Genome project goes further with the mapping of the human genetic structure, the informational code of the diversity of life, which "converted our understanding of the body, formerly understood as an arrangement of flesh, bones and blood, in an information map sequenced in computer"[1] (Beiguelman, 2013: 155). Giselle Beiguelman calls "informational bodies" the condition of the body as a data carrier and also as a source of information. When everything becomes classifiable data and the digitization of life manifests itself in the most diverse aspects, from cultural habits to the body itself, "we are increasingly aware of ourselves as databases" (Vesna, 2000a: 155).

The approximation of daily life with the database, with catalogued information, it is the subject of reflection and artistic practices that operate with methods of dialoguing with data as a form of cultural expression. This creative approach to working data in the field of art can be understood in the concept that Victoria Vesna describes as "database aesthetics" (Vesna, 2000a: 155). Working with a large amount of information, which becomes the media itself, the artist appropriates a methodological repertoire of classification, organization and selection that are typical of archive system and database to create representations and forms of expression.

[1] Citation translated from Portuguese: "converteu nossa compreensão do corpo, antes entendido como um arranjo de carne, ossos e sangue, em um mapa de informações sequenciadas em computador" (Beiguelman, 2013: 155)

Access to information is what gives meaning to the information itself, and the computational culture can be understood in this sense. Whether in software of text editing, video editor, website, application, game, all operate by accessing files locally, on servers, or in both cases simultaneously. Lev Manovich notes that in 1984 Apple introduced the metaphor used in the Human Computer Interface (HCI) that explicitly refers to the storage and manipulation of information such as file, folder, directory, library, and actions such as copying, editing, deleting, renaming, among others (Manovich, 2002: 69). In fact, the computer - at the various scales, desktop, notebook, smartphone - it is a data interaction tool, which appears to be in most cases cultural, as Manovich argues in conceptualizing the term "cultural interface" (Manovich, 2002: 70).

In this sense, the popularization of the computer implies in the popularization of interaction with cultural objects. Not only as an information consumer, as with newspaper, radio and television, but also as a producer, in the creation and manipulation of data. The production of images reaches monumental proportions. Only on Instagram are published per day an average of 70 million photos and videos (Omnicore, 2017). YouTube has an average of upload 300 hours of video per minute (Guardian, 2015). Walter Benjamin's phrase makes even more sense in the current context, "the reader is always ready to become a writer"[2] (Benjanmin, 2014: 81).

3. CREATING STORY WITH STORED DATA

How the great amount of information organized into categories can be manipulated creatively? How to use database to create narratives? The choices of categories, classification of subjects, modes of navigation, forms of visualizations, hierarchy, ordering and sequencing between parts are procedures present in the manipulation of the information in structured data systems. How such procedures are related to the creation of narrative can be answered by the logic of cinema, as Lev Manovich states:

> For cinema already exists right in the intersection between database and narrative. We can think of all the material accumulated during shooting forming a database, especially since the shooting schedule usually does not follow the narrative of the film but is determined by production logistics. During editing the editor constructs a film narrative out of this database, creating a unique trajectory through the conceptual space of all possible films which could have been constructed (Manovich, 2002: 237).

He cites Dziga Vertov's film "Man with a Movie Camera" (1929) as evidence of the intersection of the database with the narrative:

> In one of the key shots repeated few times in the film we see an editing room with a number of shelves used to keep and organize the shot material. The shelves are marked 'machines', 'club', 'the movement of a city', 'physical exercise', 'an illusionist', and so on. This is the database of the recorded material. The editor – Vertov's wife, Elizaveta Svilova – is shown working with this database: retrieving some reels, returning used reels, adding new ones (Manovich, 2002: 239-240).

In the film there are several scenes of the same subject being screened repeatedly, such as people waking up, automobiles coming out of the garage, people working, spinning machines, people practicing sports, as if they were objects from the same catalog. The arrangement of

[2] Citation translated from Portuguese: "o leitor está sempre pronto para se tornar um escritor" (Benjanmin, 2014: 81).

the data in a certain order, a process of going back and forth, repeating the scenes, using techniques of transition and manipulation of the images is part of the narrative of the film, which according to Manovich, aimed to decode the world through the camera's eye: "Records drawn from a database and arranged in a particular order become a picture of modern life - but simultaneously an argument about this life, an interpretation of what these images, which we encounter every day, every second, actually mean" (Manovich, 2002: 240).

In the field of photography, an example of approach to database aesthetics are the industrial collections of Bernd and Hilla Becher. Initiated in the 1960s, photographs of water tanks, mining towers, silos, gas tanks, facilities and machinery were displayed in a grid layout allowing another perception of the image. The systematic repetition of the object with a similar way of framing the images makes reference to the idea of catalogue. This characteristic of the rhythm of the images is a "disciplined commitment to a singular vision - a commitment that has been consistent over nearly half a century's duration, consistent across many different countries and regions, and consistent from each to the next of many thousands of photographs" (Stimson, 2004). Typical of a database system, in which there is a standardization and classification rules, the organization of the images is also rigorous, the arrangement of the images is not based on date or place, but rather by typology, as defined by Stimson, "their system is based on the principle of the archive" (Ibid.).

This mode of displaying multiple thumbnail images in the same page layout is a standard of the Graphical User Interface (GUI). Whether viewing the contents of a folder in the operating system windows - the icon representing the file is the image itself in the thumbnail scale —as in the most diverse applications and online image sharing systems— they also use similar way of navigating the database by thumbnails of the images. Unlike printed information, which is limited by page size, the scrolling method enables continuous data flow. In online systems such as Flickr or Instagram, page scrolling sometimes seems to have no end, as more images are uploaded as the page is scrolled.

It is worth mentioning that when one is talking about files, invariably it is also speaking about memory. Both in the affective sense, personal and social experiences, as well as in the storage capacity of digital devices. As Giselle Beiguelman notes, memory has become quantifiable information: "how much memory does your computer have? And your camera? And your cell phone? All that? Only that? ... Memories are bought, memories are transferred, memories are erased and get lost" (Beiguelman, 2014: 13). There is a relationship between the objectivity of storage systems and the subjectivity of human experiences, especially when it comes to cultural data. The storage space, sometimes unlimited on online platforms, enables the registration of affections, memories, modes of representations and perceptions of the world. Not only human memories are saved in the memories of computational devices, but above all they are shared. Creating narratives with these databases is to "decode the human experience", as Manovich has pointed out.

3.1. Hashtag

The hashtag is a feature that enables the user to index their text, photo, and video messages posted on social networks with one or more subjects. Created in 2007 by Chris Messina, the hashtag arise in Twitter and was organically becoming popular until Twitter recognized the importance of the tool and hyperlinked the hashtags, as it is known today, enabling "people from all over the planet to share their voice and join global conversations" (Twitter, 2017). Later Google, Facebook, Instagram, Flickr among others, did the same. The hashtag allows one or more words, or even a phrase to be used, like a metatext, allowing users to organize and search for certain content. Didiana Prata notes that the hashtag can be used with different purposes, to

participate in the collective, as part of a hashtag common to many users, or for the sake of exclusivity, by creating a unique hashtag (Prata, 2016c: 13).

In October 2017 a search on Instagram with the hashtag #city returned more than 50 million photos and videos. When using "city", a generic term, in the description of the image, certainly the objective of the user was not to obtain exclusivity, because practically the image disappear in a universe with millions of items. The Brazilian artist Ze Vicente created the hashtag #pela_rua_com_recortes to display his graphical collage work in the city, as artistic infiltrations in urban space and made Instagram his gallery (Prata, 2016b: 74). On the same date, the search with this hashtag returned 143 posts, most of them are from the artist himself and all of them is referring to his work.

Nevertheless, the hashtag is a hyperlink that groups subjects, and as Didiana Prata suggests, the use of written language as an image caption plays an important role in the construction of narratives with databases (Prata, 2016c: 28). With similar understanding, Giselle Beiguelman comments that new possibilities for narratives emerge with hashtags, which are related to the file logic of the database, and not to the traditional pattern of sequential linearity:

> Contemporary history is being written with hashtags. Much more than a simple keyword preceded by a hash symbol, hashtags are a fundamental resource in the process of content re-distribution on online networks. A type of 'data that depicts data', they are information added to the content, creating a curious architecture of files and their associated layers (Beiguelman, 2014).

As has been discussed in recent years about the big data, media corporations take ownership of user data to sell targeted advertising and services, Facebook is a classic example. Every interaction made, the like clicked, comments, social circle, places frequented, among other information are composing an exhaustive database on the users. Therefore, a post unfolds into a variety of metadata, over which users have little or no control. The hashtag is one of the numerous information fields, however it enables the user - minimally - to interact with this database, cataloguing its own content or browsing the collective file.

4. POETICS OF DATABASE

Contextualized in this discussion about digital media, database and narratives, it is presented works by artists who dialogue with these issues as references. When using images in a social networking database, actually the images from third parties are being used that are probably not aware of it, in what way, what purpose, and by whom their images are being used. Thus, these works stress questions about the appropriation of collective images, images of public space, and the construction of urban imagery produced by multiple gazes, which Didiana Prata, referring to Jacques Rancière, calls images produced and consumed by anyone (Prata, 2016a: 17). In addition, by thinking in unconventional narratives, poetic experiments in the way images are produced, in the form of viewing and receiving images, permeates aspects of the visual language that Stan VanDerBeek called "expanded cinema" in his manifesto *Culture: Intercom and Expanded Cinema* (VanDerBeek, 1966).

The project On *Broadway* (2014) by Daniel Goddemeyer, Moritz Stefaner, Dominikus Baur, and Lev Manovich is an interactive installation about the Broadway Avenue in New York with information collected from Instagram, Google Street View, Twitter, Foursquare, travel information of taxi and economic indicators. The activity of hundreds of thousands of people created the representation of the city through a huge database. In the artists' words, the result is a "vi-

sually rich image-centric interface, where numbers play only a secondary role, and no maps are used. The project proposes a new visual metaphor for thinking about the city: the vertical stack of image and data layers" (Broadway, 2014). As there is no map, the location reference is the sequence of photos of the facades of the buildings and photos looking up to the sky, both collected from Google Street View. As the avenue is been travelled, the city is presented in a multifaceted way, with frames that combine different perspectives from the same region of the avenue, including the aforementioned images, Instagram photos and statistical data. On *Broadway* is more than a sophisticated way of perceiving the city, the project also reveals an uneven city, "in affluent areas, people make more money, take taxi, and post images on Instagram and Twitter. In poor areas, people make less money, rarely use taxi, and post much fewer images on social networks" (Ibid., 2014). At the same time that is possible to browse thru the imaginary of the city in the idiosyncratic images of Instagram, the real city is also revealed.

The work of Giselle Beiguelman *Unlooping film* is an installation with images of Instagram filtered from hashtags used simultaneously by antagonistic groups, and with different meanings. Among others, the hashtag #copa2014 was used - that refers to the World Cup 2014 held in Brazil - and it was used both by groups protesting against the use of public money in mega-stadium constructions, as well as enthusiasts and soccer fans. The result is "an endless slideshow that, in its contradictions, states the battle of language for visibility as one of the tightest political themes of our time" (Giselle, 2014). Images can be viewed in three modes, Darwinist, Proportional, and Filtered, in which different algorithms enable distinct ways of navigating the database. During the time that the work was exposed, from May 1 to August 10, 2014, Unlooping film was being built by approximately 2 million images, estimates Beiguelman. It was fed in real time by Instagram, the work appropriated images of a multitude of people with conflicting interests, "to compose a dynamic and infinite mosaic about the battle of language that permeates the aesthetic dimension of contemporary political experience" (Ibid.).

The *Aspen Movie Map* (1978) from the Architecture Machine Group of Massachusetts Institute of Technology - which included the participation of Nicholas Negroponte, Rebecca Allen, Michael Naimark, among others - was a predecessor of Google Street View, mapping the city of Aspen in United States. As the title suggests, the work is a map in film form:

> Not only did we drive down every street on a truck with four cameras in each direction, but we did it in three different seasons. We photographed every building in Aspen, matched historical photos of key buildings, made short films of certain locations and recorded binaural audio tours of downtown (Allen, 2017).

Produced almost forty years ago, when the storage and computational processing resources were still rudimentary, the project gathered a massive multimedia database for the time, as Michael Naimark explains: "In addition to the basic travel footage, panoramic camera experiments, thousands of still frames, audio, and data were collected. The playback system required several laserdisc players, a computer, and a touch screen display" (Naimark, 2017). *Aspen Movie Map* can be understood as an expanded cinema, in which the camera creates an immersive representation of the city, an experience that today is trivialized with Google Street View.

The photography serie *Street View* of Michael Wolf begun a few months after Google launched the Street View platform in 2007. It is a reading of the city in the everyday life from the comprehensive records made by Google's car cameras. Touring and photographing the streets and avenues of cities around the world, Google's project is an incredible geolocation tool and also quite controver-

sial, when indiscriminately takes photo of the whole public space. Michael Wolf appropriated these databases to explore the city with a curious look, looking for unusual situations and moments, "walking" the streets, looking inside windows, sidewalks and architectures (Wolf, 2012). Just as Google cars scanned the city to create images, Michael Wolf scans the image to represent the city. His works are identified with the Dusseldorf School, with the documentary method of thinking the photograph present in the works of Bernd and Hilla Becher. Without hiding the Street View navigation interface, mouse cursor, monitor pixels, and giving up the printscreen feature, Michael Wolf photographs the screen and crops the image, creating new framing and composition, and therefore a new photo. It takes GUI language, pixelated image, blurred pictures, glitches and deformations produced by the Google algorithm, and creates collections of thematic images, such as *Eiffel Tower*, *Interface*, *Portraits*. Instead of telling a story, Wolf's photos suggest several possible stories by highlighting scenes and gestures of real people from the city scanned by Google cameras.

The filmmaker Ernesto de Carvalho had a conflicting experience with the Google Street View car, when he prevented the vehicle entering into his street, and recorded the event with a camera, which was also recorded by the car camera, inserting Ernesto in the map, in the database of Street View (Carvalho, 2016). From that experience he creates the film *It's never nighttime in the map* (2016) with the images of Google, constructing a critical narrative about the "street eye". Confronting the relationship of the real with the urban imaginary represented in the infinite Street View movie, Ernesto de Carvalho discusses the contemporary condition of the cities being digitized on the map, and the economics forces that drives these digital representations. Like Michael Wolf, Ernesto de Carvalho navigates through the database and recreates the image by proposing a new way of looking and perceiving the city.

The film *Cisão* (2016) from Yuri Firmeza is a narrative built entirely from surveillance camera videos found on YouTube. These videos show scenes of the public space been monitored, framing part of the façade, the sidewalk, the street. The camera records the presence and action of people who steal the camera itself, thus the surveillance image is turned into glitches and noises by the breakdown and loss of the video signal. The cameras observing the space of the city is an attempt of domestication and inhibition of illicit acts, potentially performed by anyone (Firmeza, 2016). Yuri Firmeza puts in question the view of surveillance and appropriation of the image. To whom belongs it? Could it be shared? Should it have been filmed? Despite it may concern different purposes, the attack to the omnipresent eyes of the cameras suggests an answer to these questions, the goal was precisely to destroy the image.

The work *IP Détournement* (2010) by the artist Tania Bruguera is a pirate collection of new media works from the archive of the Center Pompidou. As a participant in the museum's Voir / Revoir program, Tania Bruguera had access to the museum's collection and with the artists' consent, she filmed the original works, selling the pirate DVDs in the streets around the center for 1 Euro. The proposal of the project was to discuss issues related to free access to artwork:

> Intellectual Property (IP) has been the subject of extensive recent discussion during these times of open source culture, the commons, and an effort to widen access to and appreciation of contemporary art. 'IP Détournement' wants to approach the idea of a collection not only as the place to safeguard and preserve artworks but also in its role as distributor of such materials and knowledge (Bruguera, 2010).

In creating copies, recording the museum's records, the artist confronts with policies of control of institutions in the art world. Tania Bruguera puts in debate the images produced by artists,

who were somehow legitimized by the art circuit. However, the discussion of the ownership of images, and therefore of information, can be extended to the big data of images, as commented previously. Be it a crowd of people collectively feeding the database of a corporation, or a corporation feeding its database from the capture of people's images, such databases are repositories of memory, perception, and human experience.

5. THE WORKSHOP MASP.ETC.BR

The Museu de Arte de São Paulo (MASP) held the exhibition Avenida Paulista from February 17 to May 28, 2017. The purpose of the exhibition was to reflect on the surroundings and the avenue on which the museum is located. As part of the *Avenida Paulista* exhibition, collectives, artists and architects were invited to hold workshops related to the theme of the exhibition, expanding the discussion about the museum and its surroundings, addressing issues related to memory, history, and complexities regarding the use and occupation of the spaces of the avenue. MASP invited the research group Aesthetics of Memory of the 21st Century of the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP), which conducted the workshop Masp.Etc.Br, with the proposal of collective audiovisual creation made by images shared on social networks.

5.1. The avenue and the museum

The Paulista Avenue is an important axis and has great symbolic value for the city of São Paulo. Opened at the beginning of the 19th century, the avenue was occupied by mansions of the coffee barons, underwent a process of verticalization throughout the twentieth century, nowadays it is place of financial institutions, commercial and cultural centers. It is also the scene of disputes and major political demonstrations, sometimes with visibility and relevance for the country.

Beginning in 2015, with the municipal program "Open Street", the avenue is closed on Sundays for car traffic, and becomes a leisure area of great cultural effervescence with participation of a diverse public, of various age groups and social classes. A little less than three kilometers long, Paulista Avenue is a space of contradictions and tensions in which informal and popular relations coexist with institutions of economic power and symbolic capital.

The building of MASP is an iconic project of the architect Lina Bo Bardi (1914-1992), the building has five floors and is characterized by a volume suspended by four lateral pillars, which open a large span at ground level of 74 meters of extension and 8 meters height, also allowing visual transparency of the avenue with the city. MASP is considered one of the most important museums in the Southern Hemisphere, with a collection that includes 13th century paintings of Italian and French schools, collections of the Portuguese, Spanish and Flemish school, English, Latin American artists, and important Brazilian artists (MASP, 2017).

In the free span, which intercalates the exhibition spaces of the museum, a traditional antiques fair, which mixes old articles, used products and handicrafts, takes place on Sundays. It is also in the free span of MASP the meeting point of various social and political movements, often gathering crowds of people. Due to the importance of its collection and its exhibitions, and the political dimension of the free span as a place of cultural and social convergence, MASP is an emblematic space for the city, especially its relationship with Paulista Avenue.

5.2. Concept of the Workshop

The proposal of the workshop Masp.Etc.Br was to work with the production of urban images in the relation of the avenue with the museum and the city. The idea of the title "Masp Etcetera" was based on questions from the research group about what meanings MASP has for the city. Although the MASP is a postcard of São Paulo and point of convergence of several social groups, not necessarily means that they visited exhibitions at the MASP. In this way, it was put into question what other possible "MASP" would be, what other meanings would have the acronym that could represent the relation of the museum to the avenue and its different ways of occupying the space.



Fig. 1 — The acronyms of MASP.
Fuente: Masp.Etc.Br - Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória no Século 21

Using keywords related to the context of the museum and the avenue was created a list with more than 50 acronyms "MASP" that somehow represent the tensions and situations that manifest in the relation between the museum and the surroundings. The objective in creating the acronyms was to highlight the multiplicity of meanings that MASP, as an architectural and museological equipment, may have with the city and more specifically with Paulista Avenue.

Starting from these questions, the idea of the workshop was to work with the representation of possible meanings and relations of the museum with the city through a survey of images, video and sound, recording the activities that take place on the avenue. As part of the investigation field of the research group Aesthetics of Memory in the 21st Century, the proposal was to carry out the survey of images and catalogue them in predefined categories, and then construct an audiovisual narrative (Outros, 2017b). The Instagram was chosen as a platform for collecting and cataloguing the material using hashtags.

In the context of image database, Instagram is a particularly interesting application because it is very popular, and consequently, many people use it to make images. As already mentioned, the Instagram upload statistics is monumental, it is a big visual data produced incessantly by people on the most diverse subjects, situations and locations. How can this massive and fragmented record of collective memory, represented by information, metadata and images, express the daily experience of occupying and perceiving the city? How can the digitalization of the various views about the city compose a narrative about the urban space? These inquiries

permeated the proposal and formatting of the workshop.

5.3. Collecting and loading visual data

The Masp.Etc.Br workshop was held on May 6th and 7th, and on May 11 a large projection was made in the free span of MASP, with an audiovisual narrative of the material produced in the workshop. The activity had about 35 participants collecting approximately 900 files of images, sounds and videos. The songs performed by the street musicians were recorded and used as soundtracks, and also were audio recorded the reading of acronyms by people circulating on Paulista Avenue.



Fig. 2 — The Paulista Avenue.
Fuente: Masp.Etc.Br - Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória no Século 21

The workshop began with discussion about aesthetics database and narratives, introducing concepts and presenting projects and artists working with these issues. The participants were asked to use the main hashtag of the workshop #maspetcbr followed by others such as #artepublica, #artistas_paulista, #manifestacaopaulista, #maspmuseu, #paulistaaberta, #vaolivre according to the content being registered. The idea to use a unique hashtag of the workshop was to facilitate the organization and retrieval of the collected material. Then, the participants started mapping the aesthetic manifestations, recording the street artists, craftsmen, performers, street dwellers, musicians, objects, the public, architecture, transits and movements that take place on Paulista Avenue. In addition to the images collected on workshop days, some participants added the workshop hashtags to previously captured images, thus becoming part of the #maspetcbr database.

Without a very determined itinerary, groups were formed with the participants who photographed and filmed the diverse activities and situations of the avenue. Some of the registered subjects were: handicrafts objects, fashion articles, costume jewelry, paintings, toys, street vendors' products, theatrical performances, dancers, musicians, cover of famous artists, human statues, graphic arts, graffiti, stickers, messages, sign boards, architecture, facades, stairs, walls, gradis, details of the pavement, antennas, perspectives, automobiles; workers, peddlers, passers-by, animals, public, protests, street dwellers, cyclists, skaters, museum artworks, MASP architecture, public art.

To download the images from Instagram it was used the software 4K Stogram, one can specify the hashtags and the software saves the image locally on the computer. One possibility would be to use algorithms to download the images, but in 2016 there were changes in the Instagram API that made more restrictive the access to the posts feed, requiring an access code. Another option would be to use web scraping method to download the images. However, since the development of the algorithm was not the goal of the workshop and it would also demand more time, these options were not considered and it was chosen the free tool available.

On the second day of the workshop, the photos and videos were downloaded and the participants assembled sequences of images and videos according to a certain subject line. The workshop did not aim to teach specifically audio-visual production techniques, rather exper-



Fig. 3 — Miniatures of images collected in the Workshop.
Fuente: Masp.Etc.Br - Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória no Século 21

iment narratives with creation of visual poetics from database. Along with the material produced by the participants, the research group created other blocks of sequences in the same working method. An algorithm was created to display dozens of thumbnails of photos and videos in a single frame in a random order. It was also create an algorithm to produce images and textual visualizations of the acronym "MASP". The algorithms were developed with Processing by the members of the research group, as a parallel activity.

The exhibition of the material produced as a result of the workshop was screened on the ceiling of the free span of MASP. The images sequences were mixed in a live projection. The idea of exhibition outside of the museum, and more specifically in the free spam, was to establish a dialogue with the avenue, inviting the passers-by to watch the projection. Conceptually, it also evidences the importance of the free span as a place of symbolic dispute by showing on the photos, videos and audios the clash with the city, the images claiming for attention, the relations of the museum with its surroundings captured by the camera's eye.

The Masp.Etc.Br project enabled an approach with the creation and development of audiovisual in urban scale. The participants experimented to work with database aesthetics collecting, organizing and producing images as a way of interpreting the urban space. Far from exhaust the possibilities of meanings, the imagery produced during the Workshop showed the potential to construct collective narratives from hashtags filtering. The environment, situations and activities in the avenue were interpreted with different points of view by different people. The photos and videos captured from Instagram - usually to be seen individually in a few inches screen - were amplified in size and audience showed in a public space. The Workshop put in discussion the author issue with the polyphonic and collective creation, as it is mentioned in the site of the project, it was produced "a cinema from everyone, with everyone, for everyone"[3] (Outros, 2017b).

The images and videos posted with the hashtag #maspetcbr can be viewed on the Instagram website: *www.instagram.com/explore/tags/maspetcbr.* It was made a short documentary of the workshop that can be seen on the project page: *www.masp.etc.br.*

[3] Citation translated from Portuguese: "um cinema de todo mundo, com todo mundo, para todo mundo" (Outros, 2017b).

6. FINAL CONSIDERATIONS

The concept of *database aesthetics* of Victoria Vesna seems to be even more relevant nowadays as there are more devices producing and collecting data. The organization of the information is related to knowledge production and perception of the world, and Vesna suggests that the artwork should respond to these issues. She argues that "artists have long recognised the conceptual and aesthetic power of databases, and much work has resulted using archives as a deliberate base for artistic endeavours" (Vesna, 2000b: 171). The approximation of the database as a representation of the human experience is also defended by Lev Manovich. For him, the *structured collections of data* "present a different model of what a world is like" (Manovich, 2002: 219). The Workshop Masp.Etc.Br echoed these discussions, and explored the relation of database, digital media and images.



Fig. 4 — The projection of the images at the free span of MASP. Fuente: Masp.Etc.Br - Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória no Século 21

The Workshop proposed a creative use of database, asking how the big data of image production could be used to make a visual narrative. In the context of the MASP exposition, the idea to investigate the relations and meanings of the museum with the avenue and its surround was fertile ground to explore the database aesthetics digitalizing the visual data made by a multitude of people in the activities of daily life. The amount of images produced by the participants in a very short time demonstrates the potential of this approach to create narratives. The hashtag is a simple but very powerful as an archive tool, it was used not only to categorize but also to retrieve a collection of images. The perceptions of the city, the avenue, the museum are represented in files, made by and for anyone. The proposal of the Workshop also questioned to whom belongs the image of the city - besides, it is virtually impossible to deal with authorship when dealing with hundreds of images from unknown people.

In his manifesto of expanded cinema, Stan Vanderbeek imagines that "if an individual is exposed to an overwhelming information experience, it might be possible to re-order the structure of motion pictures as we know them. Cinema would become a 'performing' art and image library" (Vanderbeek, 1966: 48). More than half a century later, Masp.Etc.Br worked with an *overwhelming information experience* with digital media from social network database. This source of images is a consequence of the contemporary culture to multiply digital content unceasingly - creating, sharing, publishing - feeding the *image library*. Remains the question - as an invitation to explore the possibilities - what creative forms of narrative could emerge from database.

BIBLIOGRAFÍA

Allen, Rebecca. *Aspen Movie Map*. Disponible en: *http://www.rebeccaallen.com/projects/aspen-movie-map (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Beiguelman, Giselle (2013). "Arte pós-virtual. Criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza" en: Pessoa, F. (comp.), *Cyber-Arte-Cultura. A trama das redes*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções.

___ (2014). "Reinventing Memory Is Necessary" en Beiguelman, G. y Magalhães, A. G. (ed.), *Possible futures. Art, museums and digital archives.* São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.

___ (2014). *Unlooping film*. Disponible en: *http://www.desvirtual.com/multitude/about.html (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Benjanmin, Walter (2014). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk.

Borge, Jorge Luis (2007). *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bruguera, Tania (2010). *IP Détournement.* Disponible en: *http://www.taniabruguera.com/cms/613-0-IP+Dtournement.htm (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Carvalho, Ernesto de (2016). *Nunca é noite no mapa.* Disponible en: *https://youtu.be/TWYdbxW2lvU (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Firmeza, Yuri (2016). *Cisão*. Disponible en: *https://youtu.be/XoPwbpqSPwI (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Guardian (2015). *YouTube is 10 years old. The evolution of online video.* Disponible en *https://www.theguardian.com/technology/2015/feb/13/youtube-10-years-old-evolution-of-online-video (última consulta: 24 de octubre de 2017).*

IBRAM (2011). *Museus em Números.* Brasília: Instituto Brasileiro de Museus.

Manovich, Lev (2002). *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

MASP. Disponible en *http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Naimark, Michael. *Aspen Movie Map*. Disponible en: *http://www.naimark.net/projects/aspen.html (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Omnicore (2017). *Instagram by the numbers. Stats, Demographics & Fun Facts*. Disponible en *https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/ (última consulta: 24 octubre de 2017).*

On Broadway (2014). Disponible en: *http://www.on-broadway.nyc/ (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Outros (2017a). Estéticas da memória do século 21. Disponible en: *http://sites.usp.br/outrosurbanismos/esteticas-da-memoria-seculo-21/ (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

___ (2017b). Masp.Etc.Br. Disponible en: *http://sites.usp.br/outrosurbanismos/maspetcbr/ (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Prata, Didiana (2016a). *Imageria e poéticas de representação da paisagem urbana nas redes*. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Volume 1. Disponible en: *http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-16022017-095419/ (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

___ (2016b). *Imageria e poéticas de representação da paisagem urbana nas redes.* Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Volume 3. Disponible en: *http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-16022017-095419/ (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

___ (2016c). *Imageria e poéticas de representação da paisagem urbana nas redes.* Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Volume 4. Disponible en: *http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-16022017-095419/ (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Stimson, Blake (2004). "The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher" en Tate Papers. Nº 1, primavera 2004. Disponible en: *http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Twitter (2017). *The hashtag at 10 years young.* Disponible en: *https://blog.twitter.com/official/en_us/topics/product/2017/the-hashtag-at-ten-years-young.html (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

VanDerBeek, Stan (1966). "Culture: Intercom and Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto" en *Tulane Drama Review*. Vol. 11, nº 1, otoño 1966, pp 38-48. Disponible en: *http://www.stanvanderbeek.com/_PDF/CultureIntercom1,2,3_PDF_LORES.pdf (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

Vesna, Victoria (2000a). "Database aesthetics" en *AI & Society.* Nº 14, junio 2000, pp. 155-156.

___ (2000b). "Databases are us" en AI & Society, Nº 14, junio 2000, pp. 157-175.

Wolf, Michael. Disponible en: *http://photomichaelwolf.com/#fils-about-michael-wolff (última consulta: 30 de octubre de 2017).*

LA CIUDAD EN UN CLIC

Rocío Villalonga Campos / Lourdes Santamaría Blasco
Universidad Miguel Hernández de Elche

1. LA CIUDAD EN UN CLIC

Ya en sus días los medios de comunicación, desde la radio, al cine y TV, sirvieron para trasformar el modo de vivenciar la ciudad por parte de sus habitantes. Nuevos modos experimentados sobre la ciudad a partir de la imagen múltiple, la dispersión y el alcance multitudinal generaron una nueva escena que hoy se ha multiplicado con la aparición de Internet en los hogares. De hecho, las tecnologías e Internet han ocasionado un alto impacto en la ciudad y en sus procesos de metropolización. Acerca de este impacto, que los avances tecnológicos han ejercido sobre la configuración de la ciudad, son muchos los autores que durante estos últimos cincuenta años han teorizado y abordado desde diversas áreas: la empresa, la economía, la filosofía, el urbanismo, la geografía, el arte, etc.

En sus escritos, todos vienen a converger en dos puntos esenciales: 1. La importancia de las nuevas tecnologías en la conformación y uso del nuevo espacio urbano, y 2. Que esta tecnología por un lado ha expandido y también concentrado actividades y modos de producción, afectando a la jerarquía de la ciudad.

En cualquier caso y desde la rama en la que se analice, en sus inicios, cuando las nuevas tecnologías de momento no habían dejado unas secuelas explícitas en la ciudad, todos teorizaban acerca de la inmaterialidad del nuevo espacio en el que se ordena la información (ciberespacio) y desde el cual se anima al espacio físico que se ve alterado, disperso, fragmentado y necesitado de reordenarse.

Ese reordenamiento del espacio físico toma la forma organizativa del propio ciberespacio, de modo que tanto el espacio inmaterial o ciberespacio, como el físico, influido y animado por éste, tienden a ordenarse en modo de red que "por definición, no tiene centro, sino nodos, de diferentes dimensiones y con relaciones intermodales que son frecuentemente asimétricas. Pero en último término, todos los nodos son necesarios para la existencia de la red" (Castells, 1998, p.13)[1].

Con los años de experiencia en la red, esa inmaterialidad del espacio ha venido siendo cuestionada por numerosos autores (Yuko Aoyama, Martin Dodge, Matthew Zook, y Anthony Townsend, 2004)[2] , que alegan que para que esas conexiones, que permiten esa transacción de

[1] Castells, Manuel (1998). "¿Hacia el estado red?: globalización económica e instituciones políticas en la era de la información." Ponencia presentada en el Seminario sobre "Sociedad y reforma del estado", organizado por el Ministerio de Administraçao Federal e Reforma do Estado, Republica Federativa do Brasil. Disponible en *http://cdi.mecon.gov.ar/biblio/docelec/MM1129.pdf*

[2] Zook, Dodge, Aoyama, Townsend, (2004). "New digital geographies: Information, communication, and place." En Stanley D. Brunn, Susan L. Cutter y James W. Harrington (eds.), *Geography and technology* (pp. 155-176). Nueva York: Kluwer.

información, existan es necesario todo un complejo dispositivo de cables, antenas, transmisores, sótanos, etc. En resumen, un fuerte soporte físico de infraestructuras y aparatos electrónicos, que ponen en cuestionamiento esa inmaterialidad de la que se hablaba años atrás.

Hoy día la experiencia cultural se puede vivir a domicilio y, aunque ello conlleva que lo público gire en torno a lo privado, éste retroalimenta lo público a su vez, por lo que la fisicidad de la experiencia en la ciudad no desaparece, sino que crece y se trasforma. Y es así como si analizamos la ciudad desde la actualidad del siglo XXI, "La ciudad en un clic", asistimos al desmoronamiento de aquellas teorías apocalípticas en las que se nos anunciaba que el uso de las TIC cambiaría las ciudades porque ya no hará falta relacionarse físicamente.

Muy alejados de aquellas teorías, lo cierto es que, las grandes urbes, las más globales y modernizadas, donde la tecnología es muy elevada, son las mismas en las que las redes de comunicación e infraestructuras para la movilidad física (puertos, redes de carreteras, circunvalaciones, metro, trenes, aeropuertos, etc.), más crecen. Siendo así como, paradójicamente, las ciudades se revitalizan con la tecnología. Y es que, a pesar de todo, las TIC permiten la dispersión, tienen un gran poder de concentración y de generación de nuevas centralidades. Ya lo vaticinó Gottmann[3] (1983) en su *Transactional City*, señalando que los asentamientos urbanos bajo el impacto de las TIC más allá de disolverse lo que harían sería evolucionar.

La web, como fue diseñada en su origen por Tim Berners Lee en el CERN, tenía la finalidad de permitir a los físicos compartir sus investigaciones *online* era una construcción fundamentalmente gubernamental y universitaria. Cuando los innovadores comercializaron la web, se convirtió en un espacio con fines comerciales y para la distribución de contenido por parte de editores establecidos. Con la aparición de Web 2.0, el espacio se amplió a la creación y diseminación de contenidos *amateur*. La Internet contemporánea, en no pequeña medida, se generó así para la difusión de imágenes de "gatitos monos", de modo que los textos, imágenes y vídeos se hicieron más accesibles a usuarios y audiencias menos expertas y más amplias(Zuckerman, 2017, p.31)[4].

A ello llegamos hoy día. El tele-trabajo no ha sustituido el trabajo presencial. Al igual que la capacidad de tele-servicio del que disponemos hoy día no ha sustituido que acudamos al restaurante, vayamos a las tiendas de compras, o asistamos a un curso presencial. Las nuevas tecnologías aportan un servicio añadido y desde el cual podemos realizar comparativas, ver opiniones de otros en relación a un producto, un proyecto de viaje, una compañía de seguros, etc.

El entorno laboral con las TIC se aproxima al entorno familiar, de modo que hasta las llamadas ciudades dormitorio, en las que el trabajador solo llegaba a casa por la noche, y quedaban yermas de vida durante el día, ahora se reactivan diseminándose y descentralizándose nodos de actividad generándose microciudades en las áreas metropolitanas.

No es menos interesante el fenómeno de las crecientes oficinas virtuales. Bien sabemos que los primeros contactos para hacer un negocio pueden realizarse virtualmente, pero el cara a cara lo necesitamos. Conscientes de ello aparecen las oficinas virtuales que permiten que los negocios en la red que se llevan desde el hogar, las empresas que se están iniciando y los pequeños nego-

[3] Gottmann, Jean (1983). *The coming of the transactional city.* Maryland: College Park, MD: University of Maryland Institute for Urban Studies.

[4] Zuckerman, E. (2017). ¿Los gatos monos al rescate? Redes sociales y expresión política, en CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación* 22, 27-46. *https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/download/55966/5069*

cios ya establecidos puedan proyectar una excelente imagen sin incurrir en los gastos inherentes a un espacio de oficina físico. Por un costo mensual establecido, es posible obtener una dirección comercial profesional, un número de teléfono exclusivo contestado por una recepcionista local y la administración de tu correo y llamadas. En caso de tener que cerrar un trato dispones además de la oficina para poder acudir a reunirte en ella físicamente con tu cliente: Ello nos indica que las tecnologías nos llevan también a otro modelo de negocio que además si analizamos se traslada en este caso al centro de las ciudades y normalmente a edificios y barriadas emblemáticas.

Pero en el mundo laboral y de producción no acaba todo. La ciudad, además de producir, presta servicios de esparcimiento, ocio, deporte, cultura, artes, por lo que más que desaparecer como centro físico de actividad, como se postulaba con la llegada de las TIC, lo que hace es evolucionar. Prueba de ello es que centros de esparcimiento, de finanzas o servicios están a plena actividad, y ello lo hacen a pesar de estar disponibles a un clic. Ni las aplicaciones de smartphones para encuentros sexuales como Grindr han acabado con los encuentros espontáneos, ni los que practican cruising continúan quedando en los puntos clásicos de años atrás. Ahora es en la red donde se pactan los encuentros de forma más o menos programada. Espacios como forocrusing.com ofertan a los gays usuarios de estas prácticas una especie de foro en el que cerciorarse del lugar concreto a dónde acudir.

Lo mismo sucede con el *dogging*, la versión heterosexual del cruising. En esta práctica sexual las personas que la llevan a cabo suelen organizarse a través de las redes sociales o en foros online que tienen este objetivo y coordinan el contacto a través de mensajes de texto, whatsapp, correos electrónicos, etc. Suelen marcar reglas para que todos los participantes estén contentos y cumplan su papel, por ejemplo marcando unos límites al voyeur en la participación (si puede o no tocar, por ejemplo). Todo ello son ejemplos de cómo las tecnologías de la comunicación han expandido la ciudad a través de la virtualidad. Supermercados, tiendas, banca, cursos, redes sociales, foros, bibliotecas, plataformas activistas, brotes espontáneos auto-convocados, subastas, museos virtuales, y un largo etcétera, configuran una nueva ciudad invisible, desmaterializada y expandida pero que reconfigura nuevas redes y núcleos físicos, cambiando ante todo lo que es la percepción del espacio tiempo del ciudadano.

1.1. Web 2.0/Net Art

Twitter, Wordpress, Facebook, Blogger, Instagram, son plataformas que sirven a la sociedad civil y con ello al arte activista. Su naturaleza multitudinaria ampara a los activistas, que en ellas encuentran su acomodo, por la fuerte presión social y rapidez en la reacción de los usuarios ante cualquier ataque a la libertad. Este nuevo espacio de tecnologías de la comunicación es el lugar idílico para interaccionar más allá de las fronteras y con una visibilidad hasta ahora inusitada. Las redes sociales se han convertido en plataforma ideal de denuncia. Las acciones sociales colectivas de denuncia se han visto así incrementadas con el empleo de estas plataformas, como vehículo de difusión para estimular y animar determinados cambios sociales, políticos, medioambientales, etc. Es en los momentos críticos cuando estas redes y estas acciones se hacen más visibles y pasan a ser, sin pretenderlo en su origen, grandes instrumentos para el discurso político; lo que las convierte en el punto de mira de las instituciones de seguridad estatal. Esta censura que podría suponer el principio del fin de las movilizaciones, tiene un efecto rebote en los usuarios de modo que por regla general la audiencia, al sentir amenasada su libertad de expresión, se moviliza y adhiere a la causa con más frenesí si cabe, aumentando así el número de usuarios tanto de la red social, como de simpatizantes y activistas de una causa común. En ocasiones son las propias normas de uso de la plataforma las que

aplican esas limitaciones a la libre expresión, pero la difusión es tan rápida que se producen migraciones bajo otro perfil y con códigos cuidados para no ser detectados. La nueva ciudad virtual no se libra pues del estado de vigilancia y pese a ello, la censura mediática es burlada por la capacidad de los usuarios de la red, en el mayor de los casos.

La inmediatez y la fluidez en este modo de comunicar, la prontitud de respuesta y la sencillez para generar en poco tiempo un discurso de disidencia transoceánico, convierte unas redes sociales que nacieron como inocuas vías para las relaciones de amistad, en una plataforma de difusión hasta el momento impensable. Acerca de la capacidad de estas redes en generar opinión y promover el activismo se ha hablado en numerosas ocasiones y en diversos círculos académicos (Rheingold 2003, Shirky 2008, Gladwell, 2010).

El empleo de las redes sociales en campañas políticas tambien es un nuevo espectro de la ciudad virtual. Como es la campaña política realizada por Phil De Vellis realizando un *remake* de la campaña publicitaria de 1984 de Apple[5], (considerado el mejor anuncio publicitario de la historia). Empleando aquel anuncio publicitario De Vellis hace un a readaptación (*Hillary 1984 Vote different*) en la que un atleta que usa iPod arroja un martillo a través de una pantalla de video gigante de una droning Hillary Clinton.[6] Para ello renunció a su empleo en Blue State Digital y él ofrece sus razones como particular para hacer el *mashup*: "El punto específico del anuncio fue que Obama representa un nuevo tipo de política, y que la 'conversación' de la senadora Clinton es falsa. Y el punto subyacente fue que la vieja máquina política ya no tiene todo el poder." El anuncio de De Vellis se hizo viral y a día de hoy cuenta con más de 36.602.218 reproducciones, lo que nos da una idea de la capacidad de plataformas como en este caso Youtube, para la difusión de campañas en este caso de carácter político. O como se explicita la importancia de la existencia de estas redes sociales en la Primavera Árabe a través de la fotografía[7] hecha en la plaza Tahrir por Richard Engel 2011, periodista de la BBC, cuando Mubarak salió del gobierno egipcio. La pancarta dice así: "Gracias, *Facebook*" (Engel 2011).

Pero no todo es un mundo de rosas. El activismo político a través de las redes ha llevado también al llamado *slacktivism*[8], a través de los *likes* o los *retweets*, por lo que se cuestiona si esa comodidad de un "clic" para contraer una actitud comprometida con la comunidad, queda trivializada como consecuencia de la virtualidad de la misma. Esta tesis ya fue defendida en 2008 por Etan Zuckerman, cofundador de la red de activistas Global Voices, a través de su novedosa teoría: *The cute cat theory of digital activism.* Zuckerman[9] que trabajaba por entonces con la Open Society Foundation, estaba estudiando la financiación para crear nuevas herramientas digitales y de formación para activistas en la red. Sorprendido por las numerosas solicitudes que le llegaban para crear plataformas de propaganda activista y a su vez, por la la ausencia de peticiones para como hacer uso de las redes sociales ya existentes para a través de ellas hacer campañas activistas, surge la teoría (del gato mono) basada en un postulado al que llegó en relación al uso de los medios sociales para el activismo. En ella venía a decir que antes de

[5] *https://www.youtube.com/watch?v=2zfqw8nhUwA*

[6] *https://www.youtube.com/watch?v=6h3G-lMZxjo*

[7] *http://es.rfi.fr/africa/20110204-los-mejores-sitios-para-seguir-la-situacion-en-egipto.*

[8] Slacktivism es una combinación del adjetivo inglés *slacker* ('gandul') y el sustantivo *activism* ('activismo'), que se utiliza, en general de forma peyorativa, para referirse a una manera cómoda y poco peligrosa de mostrar apoyo a una causa. En España se le ha llamado activismo de salón o sofá activismo.

[9] Zuckerman, Ethan (2013). *Rewire: Digital Cosmopolitans in the Age of Connection.* Citado en CIC Cuadernos de Información y Comunicación. Ediciones Complutense. Zuckerman, E. CIC. *Cuad. inf. comu.* 22, 2017: 27-46

crear una nueva herramienta, se deben considerar las potencialidades y fuerzas de las herramientas digitales masivas y en concreto, de las redes sociales ya existentes.

En 2007, Pierre Levy el filósofo de la cultura en la red[10], clasifica las operaciones de arte a través de ordenador en dos: Por un lado tendríamos la obra cerrada (off-line), que se trata de obra editada en CD-ROM y por otro lado la obra abierta (on-line), en alusión a Umberto Eco como "obra abierta", que hace referencia a la obra en red, monitorizada, en conexión y abierta a la interacción. Nosotros nos vamos a ocupar de esta última, dentro de un campo disciplinar denominado *Net art*. Antecesor del mismo fue el *Mail art*, en los años 60 y 70, en el que muchos artistas comenzaron con el envío de obras a través de la red. El *Mail art*, según Jesús Carrillo, se convierte en uno de los antecedentes más directos del *Net art*, ya que su fundamento pasa por la conectividad realizada en el gesto del envío en el canal. El pionero de este sistema fue el artista Ray Johnson[11] atendiendo a la premisa que ya en 1964 Mac Luhan[12] anticipó "El medio es el mensaje".

El número de acciones artísticas empleando la tecnología son innumerables. Podemos sustraer varias de las más abordadas en las investigaciones destinadas a ello. El primer antecedente lo hallamos en la muestra *Cybernetic Serendipity* de 1968 celebrada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, que presentaba experiencias realizadas por artistas en los primitivos ordenadores de la época. En 1970 tendríamos *Information* en el MOMA y *Software12* en el Museo Judío de Nueva York. A partir de esas muestras se diversificaron los trabajos con ordenadores, música y televisión. La apertura por parte de Nam June Paik de la documenta 6 por videoconferencia en 1977 o la tele-performace de Joseph Beuys, serían parte de esos progresos tecnológicos aplicados al arte como soporte. Pero el *Net art*[13], como arte aplicado al uso de los ordenadores en red se puede adscribir a Vuk Cosic, ya que según el netartista Alexei Shulgin, en el website Historia. Net. Art explica:

En diciembre de 1995 Vuk Cosic recibió un mensaje, enviado por un mailer anónimo. Debido a una incompatibilidad de software, el texto era un abracadabra en ascii prácticamente ilegible. El único fragmento que tenía algún sentido se veía algo así como: [...] J8~g#|\;Net. Art{-^s1 [...][14]

Cosic quedó muy impresionado: la red misma le había proporcionado un nombre para la actividad en la que estaba involucrado e inmediatamente comenzó a usar este término. Unos meses más tarde reenvió el misterioso mensaje a Igor Markovic, que logró decodificarlo correctamente. El texto resultó ser un vago y controvertido manifiesto donde el autor culpaba a las instituciones artísticas tradicionales de todos los pecados posibles, declarando la libertad de la auto-expresión y la independencia para el artista en Internet.

El esloveno Vuk Cosic se inició en internet en 1994, cuando trabajaba como director artístico, escritor, activista político y artista de land art. En 1997, durante una entrevista con Tilman Baumgärtel[15] explica su primer contacto con la red. Vuk Cosic comenzó a experimentar con gifs animados que descargaba de la red. Apenas unos días después de que nettime se convirtiese en un espacio moderado, Vuk Cosic inició una lista de correo llamada 7-11.

---

[10] Levy, Pierre.(2007) *Cibercultura: la cultura de la sociedad digital.* Barcelona: Editorial Anthropos.

[11] *http://www.rayjohnsonestate.com/art/mail-art-and-ephemera/*

[12] Mc.Luhan, Herbert Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: W Terrence Gordon.

[13] *https://www.hamacaonline.net/upload/recursos_teoricos/periodoheroico.html*

[14] *https://www.historia.net.art.html*

[15] *https://www.heise.de/tp/features/Art-was-only-a-substitute-for-the-Internet-3446025.html*

> El nombre 7-11 y el lema "dirigida al intercambio y a la mejora de las cosas" de la nueva lista hacían alusión irónica a la famosa cadena de tiendas de amplio horario comercial que servían de reunión improvisada para transnochadores e individuos de extracción social diversa. Inicialmente, la página Web de la lista imitaba los códigos y modos de publicidad de dichas tiendas. A diferencia de otras listas, 7-11 decía prescindir de un moderador único, pudiéndose ejercer la labor por cualquiera de los participantes. Un personaje ficticio, Keiko Suzuki, presentada como la amable gerente del establecimiento, ejercía de receptora virtual de quejas y sugerencias. (Carrillo, 2004:67)[16]

En *History of art for airports*, 1997 Cosic juega con la idea de la rapidez con la que se consume el arte transformando, con un lenguaje propio de la señalética, obras maestras. Las obras originales Venus de Milo, una lata de Warhol, el *Desnudo descendiendo la escalera* de Duchamp, etc., pasan a ser iconos digitales.



Fig. 1 — History of art for airports, 1997. Vuk Cosic. Fuente: https://www.lastorresdepapel.blogspot.com.es/2011/02/netart.html

Eva Franco y Mattes vienen trabajando en Net Art desde mediados de los 90. En un inicio su nombre 0100101110101101.org, dio que pensar que lo empleaban para ocultarse, aunque su aparición en algo tan trivial con el Second Life los llevó a tener una imagen pública. Su obra en la 49 Bienal de Venecia, en la que emplearon un virus informático como soporte es quizá la más notoria por su primicia. Programaron un virus con nombre Bienale.py, que se activó el día de la inauguración. Avisaron de la activación del mismo, por lo que no querían destruir contenidos sino reafirmar la histeria colectiva antye la amenaza de un virus en nuestras máquinas. El virus estaba presente en todos los dispositivos, pero no actuaba maliciosamente. Según sus autores se pretendía una obra que acudiera al público y que fuese ese mismo público el que a través de sus contactos la difundiera. En otra obra *Online real time self-portrait*, en vez de deslizarse sin permiso por ordenadores ajenos abrieron los suyos, cuantas bancarias, fotografías, proyectos, mails, etc. El lema *Privacy is stupid* permitía a los usuarios navegar por el disco duro de los artistas a través de un enlace en su página oficial. Acciones como intervenir la página oficial del Vaticano, o la clonación de las páginas oficiales de Mc Donald´s, Shell, Nike, George W Bush, Dow-Chemical, The Taco Bell, etc. Son la muestra de una arte subversivo que arroja a través del juego, la ironía y la acción en la red, mensajes de activismo político, económico y social.

En *File Room*, Muntadas examina la abundante historia de la censura e introduce una nueva dimensión a su trabajo: la colaboración del público a través de las redes informáticas, planteando que lo que tradicionalmente ha venido siendo privado pasa a ser público; convirtiendo a los espectadores, en archivistas y consumidores de una extensa colección de material de consulta.

Daniel García Andujar, no huye del conflicto sino que facilita las herramientas para que suceda, porque es desde el desacuerdo y la disensión desde los que, se origina el espacio público, territorio en el que trabaja. Así lo hizo cuando implantó esas plataformas web, e-valencia.org, e-barcelona.org, e-norte.org y e-madrid.org, que permitían la denuncia e incluso el libelo y que tuvieron en vilo a algunos responsables de políticas culturales mientras permanecieron abiertas. García Andújar craquea e introduce interferencias en el sistema siguiendo la lógi-

[16] Carrillo, Jesús (2004) *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.

ca del hacker y se mantiene atento porque el "sistema", siempre tiende a restaurarse.

UBERMORGEN.COM, dúo artístico creado en Viena por Lizvlx y Hans Bernhard, es una de las identidades más polémicas e iconoclastas de la vanguardia europea contemporánea del *Net* art. La fusión permanente de la realidad y la ficción apunta hacia un extenso concepto de los materiales de trabajo, que para ellos también incluyen derechos (internacionales), la democracia y comunicación global.

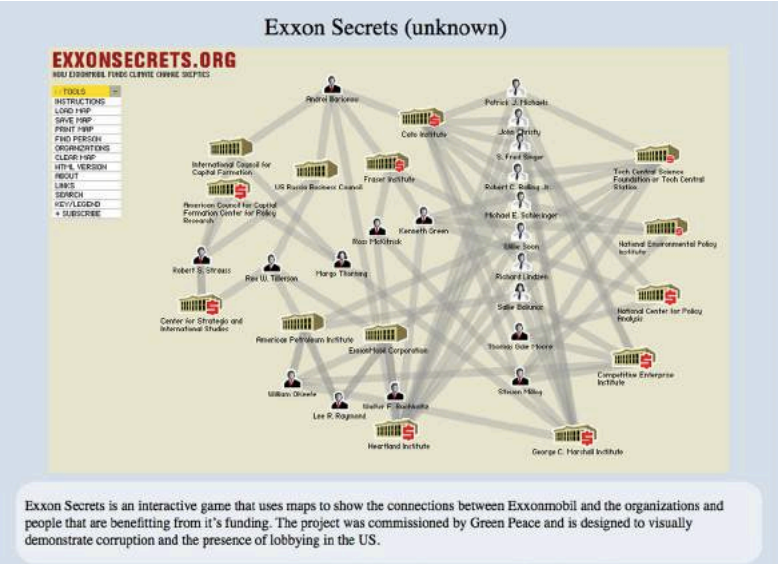


Fig. 2_ Exxon Secrets, 2005, Josh On. Fuente: https://www. http://www.exxonsecrets.org/maps.php

Josh On es autor de diversos proyectos en Internet como C*ommuniculture o The Anti War Game. They Rule* y *Exxon Secrets*, son sus proyectos más ambiciosos. Se trata de dos sistemas interactivos de generación de mapas on line. *They Rule* cuestiona a distintos sectores de la clase dominante estadounidense mediante la visualización gráfica de sus relaciones ocultas. En Exxon Secret, la intención es la misma. En ella pone en evidencia las relaciones directas de "think tanks" supuestos científicos independientes y la compañía Exxon, para con ello dar luz a las teorías de estos científicos que deslegitiman tal tesis sobre el calentamiento global y la degradación medioambiental.

Todos ellos son ejemplos de la acción colaborativa y de activismo que ya quedó evidenciada con Wikileaks. A ellos se pueden añadir numerosos grupos como Future Farmers, Radical Software Group o Joseph Delappe etc, que muestran con su interacción en la Red un trabajo activista de distinta naturaleza como denuncia virtual. La ciudad contemporánea muta en un solo clic.

1.2. Ciudades Globales y las No-Fronteras Virtuales

Saskia Sassen, socióloga especializada en el planeamiento urbano dentro la sociedad de la información y en la dimensión política y socioeconómica la globalización, considera que el futuro del mundo no depende tanto de los Estados sino de las ciudades interconectadas por las nuevas tecnologías, por ello desarrolló el término y concepto de Ciudad global en su texto *La ciudad global* (1991) diferenciándolo del término megaciudad, debido precisamente al desarrollo de las intercomunicaciones virtuales y a la influencia internacional que definen a las ciudades globales. La megaciudad es más una estructura física y concreta de desmesurado tamaño con fronteras definidas. La teoría de Saskia Sannen incide en que "lo global y lo nacional no son conceptos excluyentes, y que como consecuencia de la globalización, territorio, autoridad y derechos no siempre coinciden con los espacios nacionales"[17].

[17] Agencia Efe (2013). "Saskia Sassen, la socióloga que acuño el término "ciudad global" en ABC. Mayo 2013, s/n. Disponible en http://www.abc.es/sociedad/20130515/abci-saskia-sassen-premio-201305151206.html

El término de Ciudad global, Ciudad mundial o Ciudad alfa, (acuñado por el Departamento de Geografía de la Universidad de Loughborough, R.U.), es un concepto de geografía urbana aplicado a las grandes ciudades que son el centro del poder socioeconómico, político y cultural mundial, por encima de los Estados a los que pertenecen. El carácter transfronterizo y la interconexión son las claves que definen a las ciudades globales, así como ser sede de organismos internacionales y de eventos mundiales; tener un área metropolitana de megaciudad y un alto índice de población; infraestructuras de transportes aéreos, urbanos e interurbanos; instituciones sanitarias y educativas; ser cosmopolita y con instituciones culturales y museísticas de prestigio; ser sede de negocios financieros, bursátiles y de empresas internacionales y de investigación, etc. Obviamente los intereses económicos anglosajones prevalen a la hora de clasificar a las ciudades globales en Alfa, Beta, Gamma, estableciendo una escala jerárquica que va desde las ciudades "bien situadas", "ciudades articuladoras", "ciudades lideres a lo largo del mundo", hasta las "ciudades que presentan bajas posibilidades de ser ciudades mundiales". Nueva York, Londres, Tokio y París son los ejemplos de las ciudades globales donde las nuevas tecnologías de la información tienen un papel predominante en su importancia geoestratégica económica, política, social y cultural. Es decir, las ciudades alfa son el paradigma del capitalismo global, la interconectividad transnacional y la transculturalidad.

Por el contrario, Deyan Sudjic, arquitecto y director del Museo del Diseño de Londres, cree que las megaciudades pierden influencia en detrimento del Estado durante las crisis geopolíticas y como ejemplo sostiene que la ciudad de Londres fue castigada por ser demasiado exitosa, poderosa y cosmopolita con el reciente voto británico, más insular y nacionalista, a favor del Brexit. Sudijc deconstruye en su libro *El lenguaje de las ciudades*, (2017) las fuerzas que subyacen en las ciudades, a las que define como "la creación más compleja y extraordinaria de la humanidad"[18], cuyo concepto está en constante evolución desde la polis griega.

En la actualidad, la redefinición de las ciudades contemporáneas se inscriben en la virtualidad de las tecnologías: Drones y satélites de Google Maps trazan a través del GPS, Uber y los móviles una geolocalización a través de un mapa virtual que nos espía y controla en todo momento y en cualquier lugar: dónde, cuándo, cómo y por qué, incluso lo que escribimos; todos tus datos son transferidos a las empresas que te envían publicidad personalizada en internet y hasta la fecha y la hora de nuestra última conexión al Whatsap desvela tus movimientos e incluso prevén los próximos. En la ciudad contemporánea habría que redefinirse también el concepto de privacidad, ya que la distopía altamente tecnificada del Big Brother orwelliano se convierte en una realidad abrumadora y opresiva en la vida de los habitantes de la ciudad, virtual o física. Georges Orwell desarrolló en su novela *1984* (1949) el sistema de vigilancia creado por el filósofo británico Jeremy Bentham de finales del siglo XVIII: El Panóptico, estructura que permite la visión total de un establecimiento penitenciario para para vigilar, controlar y reinsertar a los presos. Sin embargo, la idea de Bentham está basada en una asimetría de la relación visual entre los humanos, ya que otorga más poder al que ve que a quienes son vistos, fenómeno llamado "dictadura de la mirada". El panóptico se basa en una serie de creencias y/o ideas de las que destacamos las siguientes: A) La polifuncionalidad: Para que las organizaciones o instituciones funcionen es necesario una observación central y general. B) La creencia de la existencia de una mirada vigilante continua que todo lo ve y todo lo controla.

[18] Armada, A. (2017). "Deyan Sudjic: Una ciudad es un lugar que ofrece esperanza, que proporciona las condiciones para prosperar" en ABC. Septiembre 2017, s/n. Disponible en http://www.abc.es/sociedad/abci-dejan-sudjic-ciudad-lugar-ofrece-esperanza-proporciona-condiciones-para-prosperar-201709232236_noticia.html

Para el filósofo francés Michel Foucault, el concepto de panóptico se extendió de las cárceles a otras instalaciones, como las escuelas o las industrias, y forma parte intrínseca del Poder, como sostiene en *Vigilar y Castigar* (1976)[19]. En la actualidad, en las Ciudades globales interconectadas, donde creemos que se nos facilitan las relaciones, la comunicación, los servicios, etc... son el campo de acción del Estado orwelliano. El panóptico es el paradigma de la pulsión escópica y el origen de la vídeovigilancia actual, basada en la mencionada "dictadura de la mirada" ya que su estructura remite al concepto de vigilancia omnipresente, invisible y divina, de la que no se puede escapar. La estructura panóptica garantizaba el orden y la sumisión de los sujetos vigilados; por eso el Panóptico de Jeremy Betham se convirtió en el estándar seguido por las agencias gubernamentales de espionaje: La STASI, CIA, NSA, KGB, etc., utilizan las herramientas de vigilancia más actuales: webcams, drones, aviones y satélites espías, hackers informáticos, Deep web, etc. Todas ellas son revisiones audiovisuales y cibernéticas del panóptico, utilizados por los Estados para preservar su poder absoluto, utilizando la estrategia del miedo al terrorismo y la falacia de la seguridad de las webcams. Como señala José Miguel G. Cortés en su ensayo *La Ciudad Cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano:*

> Cada día resulta más evidente lo difícil que resulta escapar a la mirada controladora y a las redes de vigilancia, capaces de penetrar hasta el último rincón de la experiencia humana para saciar los deseos voyeristas de los vigilantes del orden [...] se está instaurando en la existencia cotidiana una "ecología del miedo" que justifica el control de cualquier acto y/o espacio [...] cualquier aspecto de la vida privada puede ser sacado a la esfera pública y cualquier acto puede ser grabado u observado sin previo aviso. (Cortés, 2010: 176)[20].

1.3. El No Lugar Virtual: Google Street View

Saskia Sassen, (1995)[21], señala la existencia en la Ciudad global de redes de todo tipo: culturales, políticas, policiales, financieras, medioambientales, de derechos humanos, reivindicativas, e incluso del crimen organizado, que transitan entre el espacio real y el digital, donde todas las contradicciones socioculturales existen. Pero vamos a adentrarnos en un territorio virtual específico, inscrito en un ciberespacio más propio de Matrix, donde reina el anonimato, el horror y la nada, la soledad y los habitantes de realidades paralelas, casi como en *Stranger Things* y en *Mentes Criminales.* Deslizándonos entre apocalípticos e integrados nos acercamos desde los clics del ordenador a esas ciudades globales o a las aldeas más remotas, para viajar virtualmente por ellas o para encargar una simple comida china para cenar. Vivir la ciudad a través de los drones y los satélites, desde la intimidad del hogar, por medio de un clic, es la solución para las personas con agorafobia o el refugio de los hikikomoris, de hackers y de Anonymus, o para los usuarios la Deep Web más oscura.

La eliminación de la distancia y del lugar gracias a las nuevas tecnologías, neutraliza la geografía. Ya no es necesario decir: "yo estuve allí", ya que las ciudades globales no disponen de fronteras virtuales, ni agentes de aduanas, son transfronterizas y basta una foto trucada para dejar constancia del acto virtual. Para las personas con agorafobia, trastorno de ansiedad y miedo a los espacios abiertos, la red es el No lugar ideal donde construir una realidad paralela y realizar viajes sin más límites que los que Google Street View le imponga.

---

[19] Foucault, M. (1976). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. 1ª edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores

[20] G. Cortés. J.M. (2010). *La Ciudad Cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano.* 1ª edición. Madrid: AKAL.

[21] Sassen, S. (1995). "La Ciudad Global: Una introducción al concepto y su historia" en Brown Journak of World Affairs. Volumen 11, nº 2, 1995, pp. 27-43. Disponible en http://proyectored.org/pu/Textos/La_ciudad_Global-Saskia%20Sassen.pdf

Para Marc Augé (1992)[22] los "No lugares" contemporáneos son espacios que se definen paradójicamente por la negación, por su inhabitabilidad, desubicación, despersonalización, desarraigo y atemporalidad. El antropólogo definía el lugar como un espacio en términos sociales, culturales y corporales, en el cual se puede leer la identidad, la relación y la historia, así que propuso llamar No Lugares a los espacios del anonimato donde esa lectura no era posible. Igualmente, sostenía que la sobremodernidad es productora de no-lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no integran los lugares antiguos.



Fig. 3 – Agoraphobic Traveler. Jacqui Kenny. Captura de pantalla de su instagram. Fuente: https://www.blog.google/products/maps/agoraphobic-traveller-shares-her-street-view-portraits/

Dentro de este concepto de No lugar se inscribe el proyecto "Agoraphobic Traveler", de la artista neozelandesa Jacqui Kenny. Ella vive en Londres, sin embargo su agorafobia le impide salir de su casa y disfrutar de una autentica Ciudad Global Alfa. Paradójicamente ha viajado virtualmente gracias a Google Street View y a sus vistas de lugares remotos de todo el mundo: Mongolia, Brasil, Marruecos, Sudáfrica, etc. Kenny pasa infinidad de horas en internet y captura pantallazos de las fotografías de Google Street View y las edita y publica en Instagram, con un público de 80.000 seguidores. Gracias a un acuerdo con Google ha podido comercializar sus capturas de pantalla a través de su web, ya que los beneficios están destinados a una organización para el tratamiento de las enfermedades mentales. Aunque Kenny no es fotógrafa profesional ha conseguido transcender la foto documental, ya que su técnica artística es el apropiacionismo, y las fotografías que selecciona son espacios desolados, No lugares casi desérticos, a los que su mirada dota de estilo, continuidad y nuevos significados. Los seres humanos y animales que salen en sus pantallazos están protegidos por el anonimato gracias a la pixelización realizada por Google Street View. Su proyecto "Agoraphobic Traveler" ha sido expuesto en New York en 2017, donde ha viajado físicamente, venciendo momentáneamente su agorafobia. Según declara:

> Comencé a tomar miles de capturas de pantalla de estos escenarios de ensueño; hasta la fecha, he tomado 27.000 capturas de pantalla. Me di cuenta de que los miles de millones de fotografías que Google capturó con fines funcionales estaban listas para la creatividad. Y cuando se enmarcan con cuidado, podrían ser tan hermosos y emocionales como la fotografía tradicional. Encontré una manera de experimentar lugares en todo el mundo que tanto había anhelado

[22] Augé, M. (1992). *Los "No lugares". Espacios del Anonimato.* 2ª edición. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

> explorar pero a los que me resultaría difícil viajar en la vida real. Empecé a subir mis imágenes a Instagram, donde encontré una comunidad de apoyo de creativos y personas que comparten problemas similares con la salud mental y los trastornos de ansiedad. Recibo mensajes diariamente de personas que quieren compartir sus propias historias conmigo[23].

La escritora austriaca Elfriede Jelinek, ganadora de un Nobel de Literatura en 2004, también padece agorafobia, hasta tal punto que ni siquiera pudo viajar a Suecia a recoger el galardón. Sus novelas más conocida son *La muerte y la doncella, y La Pianista,* (1983), llevada al cine por Michael Haneke en 2001, sobre una pianista con síntomas de autodestrucción y afición a las prácticas sexuales sadomasoquistas. Sin salir del mundo del cine, en la película *Copycat*, (Jon Amiel, 1995), la protagonista es una doctora en psicología, Sigourney Weaver, experta en asesinos en serie. En el transcurso de uno de sus casos casi fue asesinada por uno de sus pacientes, lo que le produjo agorafobia y lleva recluida en su casa más de un año, rodeada de ordenadores como único contacto con el exterior. Sin embargo, un asesino en serie que la espía y copia los asesinatos de su anterior paciente, hará que vuelva a salir para enfrentarse a sus demonios. Los que no logran salir son los hikikomoris, jóvenes japoneses que tal vez no padezcan de agorafobia pero sí que recluyen en sus habitaciones viviendo una virtualidad al borde del abismo mental.

1.4. Strange Things: Hikikomoris y Mentes Criminales atrapados en la Deep Web

El término japonés hikikomori, aparecido en 1998, significa "apartarse, estar recluido", y se refiere a los adolescentes y jóvenes que pueden padecer de fobia social, trastornos de personalidad, timidez extrema, depresión, etc. Los hikikomoris se encierran en las habitaciones de sus casas y sus necesidades básicas son atendidas por sus padres, angustiados por el comportamiento de sus hijos, que amenazan con suicidarse si les cortan internet. El síndrome del hikikomori se ha extendido también en la sociedad occidental, en España se le conoce como "de la puerta cerrada", hasta ser considerado como una especie de suicido social. Hay diferentes grados de aislamiento social, desde el que sale brevemente hasta el llamado Netogehaijin o zombie del ordenador. Suelen tener las ventanas con las persianas bajadas para no ver el exterior y su única obsesión es leer mangas, ver animes, televisión, conectarse al ordenador para jugar online o con la Play, o navegar por la red, actividades que comparten con los Otakus, pero estos al menos salen de sus casas.

Devorados por el Demogorgon que habita su mente, los hikikomoris padecen los efectos secundarios de las tecnologías. El fenómeno hikikomori es contemporáneo de la evolución digital, aunque la tecnología no es la causa específica, es su único refugio en un mundo virtual que pueden controlar, sin apenas interacción social a través de la webcam, y con realidades alternativas que estimulan la dopamina de sus cerebros y su adicción.

Sin embargo Google, el buscador de la Clearnet o Surface Web, no llega a todas partes, hay lugares invisibles y prohibidos donde es necesario un software específico o descargase TOR, acrónimo de The Onion Router, que protegen el anonimato del usuario para acceder a la Deep Web. De nuevo tenemos la ambivalencia de las herramientas tecnológicas: La Deep Web se compara gráficamente con la parte oculta bajo el agua de un iceberg, y bajo esa superficie se oculta un territorio virtual que contiene información privilegiada: desde las agencias gubernamentales y de espionaje que la utilizan para transmitir información clasificada difícil de rastrear, hasta documentos legales o grabaciones financieras de megaempresas. La Deep Web guarda el contenido

[23] *Página oficial de Jacqui Kenny*. Disponible en https://www.blog.google/products/maps/agoraphobic-traveller-shares-her-street-view-portraits/

no indexado de la web, un 85% aproximadamente, donde se puede transmitir la información comprometida para los estados policiales, o las acciones militares que se ocultan de la opinión pública son desveladas por Wikileaks o Anonymous. Como el caso del soldado Manning, (ahora Chelsea Manning) que infiltró los llamados *Diarios de la Guerra de Afganistan* con los videos que documentaban los efectos colaterales de las operaciones de guerra con las bajas de vidas humanas inocentes. La Deep Web es el ciberespacio donde los hackers hacen su agosto, y donde confluyen tanto los activistas de los derechos humanos como los terroristas que la utilizan para difundir sus videos de carnicerías humanas.

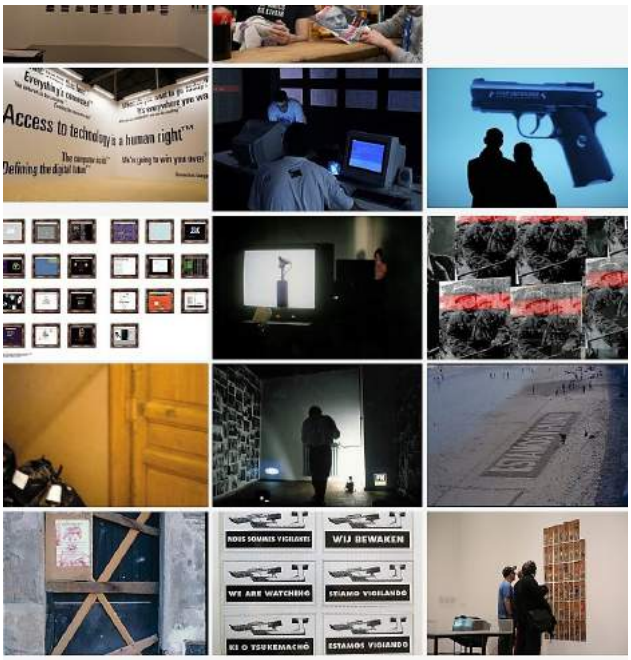


Fig. 4 — El Capital. La Mercancía. Daniel G. Andujar. Captura de pantalla de su web. Fuente: http://www.danielandujar.org/portfolio/el-capital-la-mercancia-2014/

Otros fanáticos obsesivos de la web lo son por causas más perversas, son voyeurs que se inyectan en los ojos la heroína virtual que satisface sus pulsiones más bajas y bucean en la internet aún más profunda para conseguirlo, donde no existe ningún tipo de vigilancia ni control: Por debajo de la Deep Web se puede acceder a la DarkNet con el directorio The Hidden Wiki: Allí se encuentran las ciudades del crimen que dejan a Gotham o a Sin City en un jardín de infancia, a un clic del abismo más siniestro y abyecto, un mercado negro donde se trafica con armas, drogas, seres humanos, medicamentos, pornografía y torturas extremas, snuff movies, etc. En un episodio de la serie "Mentes Criminales", la DeepNet es el medio donde se comunican los asesinos que matan y descuartizan cadáveres con los fetichistas necrófilos que compran miembros mutilados: una pierna, un brazo, alcanzan precios adecuados a tan macabra mercancía. También la serie "CSI" ha realizado un spin off dedicado en exclusiva a los delitos cibernéticos: "CSI. Cyber".

La Dark Web atrae a artistas visuales que se acercan a ella para desvelar algunos de sus secretos y utilidades. Los artista croatas Dina Karadžić & Vedran Gligo investigan en prácticas educativas transdisci-plinares, administración de sistemas informáticos, arte visual y digital. Su Proyecto Pivilion, 2016, utiliza los recursos de la web oscura y el servidor TOR para descentralizar el arte de internet, ofreciendo una red de galerías independientes en la web en la que el usuario puede ser participe como comisario o creador y emanciparse de las comunidades en línea existentes. El proyecto P2P darknet facilita el acceso y el aprendizaje de las tecnologías de la red, promoviendo la conectividad, privacidad y libertad de contenidos a los usuarios interesados.

El artista Daniel G. Andujar se infiltró a través de TOR en los foros más *underground* de la DeepNet, haciéndose pasar por comprador de mercancía ilegal y tuvo que lidiar y sortear a todo tipo de criminales, traficantes, proxenetas, pedófilos, etc. para conseguir fotos de las drogas y billetes falsos que vendían los *dealers*. Su serie se titula *El Capital. La Mercancía*, 2014, y la instalación de su obra contiene cientos de billetes falsos e imágenes tomadas de la infranet, ya que considera que hay una sobresaturación visual y por ello se apropia de las fotografías encontradas durante su investigación y resignificándolas. Los *bitcoins* con los que pagó son prueba de las transacciones comerciales tanto del mercado negro, ya que con ellos se pagan

tanto los chantajes a gobiernos, empresas o famosos hackeadas, como los negocios (turbios o no) del mercado legal internacional. La moneda virtual, o criptomodena, ha experimentado una subida imparable desde que se creó (un *bitcoin* equivale a 1250 Euros). Al ser una moneda descentralizada, sin que un gobierno o banco la controle es un activo seguro, incluso los ciudadanos griegos invirtieron en *bitcoins* ante la amenaza del gobierno de intervenir sus cuentas bancarias. Bill Gates opina que el *bitcoin* es mejor que cualquier divisa, y a partir de 5 clics en enlaces consecutivos en Bitcoin Code puedes conseguirlos.

Durante nuestra investigación, y después de muchos clics que nos han conducido desde la Ciudad global a la Ciudad Darknet, nos hemos cuestionado la necesidad de repensar y deconstruir la (i)realidad de las ciudades virtuales, efímeras como las Ciudades Invisibles de Italo Calvino, o con arquitecturas algorítmicas de Matrix suspendidas en un No Lugar en el ciberespacio, o surgidas de los sueños de la razón que producen monstruos.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, M (1992). *Los "No lugares". Espacios del Anonimato.* 2ª edición. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Armada, Alfonso (2017). "Deyan Sudjic: Una ciudad es un lugar que ofrece esperanza, que proporciona las condiciones para prosperar" en *ABC*. Septiembre 2017, s/n. Disponible en *http://www.abc.es/sociedad/abci-dejan-sudjic-ciudad-lugar-ofrece-esperanza-proporciona-condiciones-para-prosperar-201709232236_noticia.html (última consulta: 15 de octubre de 2017).*

Baigorri, Laura y Cilleurelo, Lourdes (2006) Net-Art. *Prácticas estéticas y políticas en la Red*, Brumaria 6, Madrid

Carillo, Jesús (2004). *Arte en la Red.* Editorial Cátedra. Madrid.

Castells, Manuel (1998). "¿Hacia el estado red?: globalización económica e instituciones políticas en la era de la información." Ponencia presentada en el Seminario sobre "Sociedad y reforma del estado", organizado por el Ministerio de Administracao Federal e Reforma Do Estado, Republica Federativa do Brasil. Disponible http://cdi.mecon.gov.ar/biblio/docelec/MM1129.pdf

Clark, David (1996). *Urban world/global city.* Londres: Routledge.

Dekeckhove, Derrick (1999), *Inteligencias en conexión, Hacia una sociedad de la web*, Gedisa, Barcelona.

Echeverria, Javier (1999). *Los sensores del aire: telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino.

Foucault, Michel (1976). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. 1ª edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

G. Cortés. José Miguel (2010). *La Ciudad Cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano.* 1ª edición. Madrid: AKAL.

Gottmann, Jean (1983). *The coming of the transactional city.* College Park, MD: University of Maryland Institute for Urban Studies.

Graham, Stephen (2004). *From dreams of transcendence to the remediation of urban life.* En Stephen Graham (Ed.), The Cybercities reader (pp. 1-30). Londres: Routledge.

Greene, Rachel (2004) *Internet art, Thames & Hudson,* Londres.

Mcluhan, Mashall (1995). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI.* Barcelona: Gedisa.

Montejano Escamilla, Jorge Alberto (2017), El impacto de las nuevas tecnologías en la "explosión" de la ciudad. En *URBS, Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Vol 3, nº 1, páginas 45-67

Rheingold, Howard (2003) *Smart Mobs: The Next Social Revolution.* The Boston Globe.

Sassen, Saskia (1999). *La Ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio.* Buenos Aires: Eudeba.

___ (1995). "La Ciudad Global: Una introducción al concepto y su historia" en *Brown Journal of World Affairs.* Volumen 11, nº 2, 1995, pp. 27-43. (última consulta: 15 de Octubre de 2017). Disponible en http://proyectored.org/pu/Textos/La_ciudad_Global-Saskia%20Sassen.pdf

Virilio, Paul (1997), *El cibermundo, la política de lo peor,* Cátedra, Madrid.

Webber, Melvin (2004). *La era postciudad.* En Ángel Martín Ramos (ed.), Lo urbano en 20 autores contemporáneos. (pp. 13-24). Barcelona: UPC.

Zook, Matthew, Dodge, Martin, Aoyama, Yuko y Townsend, Anthony (2004). *New digital geographies: Information, communication, and place.* En Stanley D. Brunn, Susan L. Cutter y James W. Harrington (eds.), Geography

and technology (pp. 155-176). Nueva York: Kluwer.
Página oficial de Daniel G. Andujar. Disponible en http://www.danielandujar.org/portfolio/el-capital-la-mercancia-2014/ (última consulta: 15 de Octubre de 2017).
Página oficial de Jacqui Kenny. Disponible en https://www.blog.google/products/maps/agoraphobic-traveller-shares-her-street-view-portraits/ (última consulta: 20 de Octubre de 2017).
Página oficial de Pivilion. Disponible en http://pivilion.net/readme (última consulta: 9 de Octubre de 2017).
Página oficial Antonio Abad-1 Millón de Besos http://aleph-arts.org/1.000.000/indexv.html (última consulta: 9 de septiembre de 2017)
Página oficial File Room_Muntadas (1994) http://www.cd.sc.ehu.es/FileRoom/documents/homepage.html (última consulta: 19 de julio de 2017)
Página oficial Josh On http://www.theyrule.net; http://www.exxonsecrets.org; http://www.antiwargame.org (última consulta: 12 de Octubre de 2017)
Página oficial 01 org http://www.0100101110101101.org/(última consulta: 14 de Octubre de 2017)
Página oficial Vuk Cosic http://www.ljudmila.org/%7Evuk/(última consulta: 23 de Octubre de 2017)

NUEVOS LUGARES PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA COLECTIVA RESPONSABLE: EL FESTIVAL AL SUR DEL BARRIO DE EL CARMEN, MURCIA

Ignacio López Moreno / Borja Morgado Aguirre
Universidad de Murcia

Por lo tanto hay, en la base de la política, una "estética" que no tiene nada que ver con esa "estetización de la política", propia de la "era de masas", de la que habla Benjamin (...) La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad de decir, a las propiedades de los espacios y a los posibles del tiempo.

Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*. *Estética y política*

no hay comunión, no hay ser común, hay el ser en común.
Jean Luc Nancy, *La comunidad desobrada*

1. INTRODUCCIÓN

Numerosas aproximaciones críticas al estudio del arte colaborativo insisten en definirlo desde unos objetivos de pureza incapaces de integrar la complejidad ética, política y estética en que se produce. Tras décadas de atención teórica puesta sobre él, las distintas posturas insisten en defender uno de los matices de esa complejidad en detrimento de los otros, en busca de un concepto que por coherente suele resultar del todo inaplicable. Y es que pese a contar con una amplia tradición, el trabajo del artista en contextos sociales o comunitarios multiculturales sigue produciéndose en un terreno ética y políticamente resbaladizo. En entredicho están a menudo, en primer lugar, la participación activa de los ciudadanos de las distintas comunidades en que se interviene, en segundo lugar, la construcción de un territorio para la interacción y la participación, en tercer lugar, la propuesta de programas de educación artística como parte de la intervención y, por último, el arraigo de dicha intervención en el contexto en que se produce. Esta serie de elementos problemáticos incide en mayor o menor medida en la definición de una relación entre artista y audiencia que determina como tal la obra de arte y su valor social. El encuentro que se produce implica la labor del artista como un agente social más, legitimado, no sólo por el trabajo con la comunidad, sino de una forma evidente desde el complejo institucional implicado.

Esta comunicación se preocupa por la responsabilidad de los artistas -como agentes sociales- en la determinación de los distintos aspectos relacionados con la participación ciudadana antes aludidos. Esta relación sigue marcando el principal problema que determina cualquier propuesta de arte colaborativo en la actualidad.

Una revisión de las aproximaciones teóricas más conocidas en torno a este asunto confirman que tras aquellos diagnósticos que en los años ochenta y noventa identificaron esa participación como una entidad referencial, como un otro, en relación al artista y al mundo del arte, las posibilidades de realizar proyectos de arte colaborativo en la actualidad son determinadas sólo a partir de las negociaciones del artista con los agentes institucionales que amparan sus ac-

ciones y, sobre todo, con las comunidades a las que implican. Establecemos como interés inicial de esta comunicación el cuestionamiento de aquellos modelos de arte colaborativo en los que el grupo de personas colaboradores se asume como algo dado bajo una etiqueta identitaria determinada, entendiendo que esa asunción lo convierte en objeto de explotación. Por el contrario, defenderemos que cualquier proyecto de arte colaborativo actual ha de ser entendido como un proceso de negociación activo en el que ni los papeles asignados a los promotores institucionales o particulares implicados, a las personas colaboradoras, o a los asuntos tratados o problemas afrontados están claros de antemano. Desde este planteamiento abierto, entendemos la evaluación del proyecto colaborativo como un mecanismo complementario al proceso de negociación antes señalado.



Fig.1

La metodología empleada en nuestra argumentación parte del análisis cualitativo de los pormenores que en cuanto a agentes, territorio, grupos colaboradores y eficacia ha definido una actividad de arte reciente. Asumiendo el complejo de elementos éticos, políticos o estéticos que los principales debates históricos sobre el arte colaborativo han puesto sobre la mesa como instrumentos de análisis, se propone una evaluación del planteamiento y desarrollo de las actividades que bajo el lema "Historias naturales. Ciudadanía y jardín en el Barrio de El Carmen" se desarrollaron entre los meses de mayo y julio de 2017 al amparo del Festival Al Sur del barrio de El Carmen, Murcia. Dichas actividades fueron propuestas a partir de la integración del proyecto de investigación I+D+i "Espacio público y tejido social. Prácticas colaborativas y arte contemporáneo en tiempos de crisis" (Ref.: HAR2015-66288-C4-4-P), como un agente más invitado, en la organización del mencionado festival.

2. DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD

Entre los meses de mayo, junio y julio de 2017, movidos por el impulso de materializar en acciones concretas nuestra preocupación por la separación existente entre el complejo cultural institucionalizado y el tejido social y cultural no oficial o sin reconocimiento del Barrio de El Carmen de la ciudad de Murcia, se ponen en marcha una serie de colaboraciones artísticas en las que el Jardín de Floridablanca, recién catalogado BIC, es asumido como un espacio afectivo y simbólico desde el que hacer factible una mayor imbricación. A partir de la consideración de los valores históricos, botánicos y sociales que posee el jardín para el barrio, se definen los medios mediante los cuales dicha imbricación pueda catalizarse, proponiendo una serie de encuentros en los que la literatura, la fotografía y el diálogo permitan un acceso lo más abierto posible a la ciudadanía. Desde esta premisa, como primera etapa de la actividad se convoca el Certamen de microrrelatos "Jardín de Floridablanca" a través del cual vecinos del barrio y de otros lugares de Murcia crean relatos a partir de las entradillas que los escritores murcianos José David Espejo, Miguel Ángel Hernández, Cristina Morano y Ginés Sánchez proponen. Así mismo, como segunda etapa y como compañero visual de los microrrelatos, se programa un encuentro completamente abierto a la participación ciudadana en el propio jardín para la realización de cianotipos a partir de muestras de las distintas especies botánicas o naturales allí ubicadas.

2.1. Agentes implicados



Fig. 2.

Si bien los agentes implicados en la propuesta, diseño, preparación, montaje y desarrollo final de la actividad son numerosos, sus contribuciones han sido asumidas desde el rechazo de cualquier tipo de jerarquía, intentando en todo momento que primara la negociación colectiva. Es obligado indicar desde un primer momento que la intervención en cuestión es posibilitada por el marco institucional que traza la Universidad de Murcia y el Ministerio de economía, competitividad y a través de la concesión de una ayuda I+D+i al proyecto "Espacio público y tejido social. Prácticas colaborativas y arte contemporáneo en tiempos de crisis" (Ref.: HAR2015-66288-C4-4-P). Este marco institucional es el que acerca al grupo de investigadores y artistas que integra el proyecto al barrio de El Carmen como uno de los contextos dentro de la ciudad de Murcia más adecuados a las preocupaciones que lo dirigen. En concreto, somos los autores de esta comunicación quienes, junto a otros compañeros del proyecto, nos integramos como participantes en las reuniones que la organización del Festival Al Sur del Barrio del Carmen convoca para trabajar en las actividades que a lo largo del año desarrollan. Financiada en parte por la Junta Municipal del Barrio del Carmen, la organización de dicho festival está formada por algunos de los miembros de esa junta, además de representantes de asociaciones de inmigrantes, de asociaciones de vecinos, de los AMPAS de los colegios del barrio y voluntarios independientes. Aunque en principio el Festival Al Sur nace en 2016 con el afán de contraprogramar con una alternativa cultural integradora unas fiestas del barrio que siguen dando la espalda a su realidad social diversa, las acciones promovidas desde su organización han llegado a trascender los límites del propio festival, organizando actividades que a lo largo del año revitalizan el tejido social del barrio. De hecho nuestra primera participación en sus propuestas consistió en el desarrollo de dos actividades lúdicas dentro del programa de la "Jornada de juegos" que organizaron el 24 de marzo de 2017 en calles del barrio del Carmen habitualmente obviadas por las intervenciones culturales oficiales.

Lo más razonable, hechas la negociaciones iniciales, es entender la actividad que presentamos como una más dentro del programa de actividades que integran el Festival Al Sur 2017 y a la organización de dicho festival como principal responsable de la actividad, siendo nosotros, "los compañeros de Bellas Artes", quienes coordinamos su ejecución. A partir de ahí, son las contribuciones de los especialistas, artistas y escritores participantes en la actividad las que terminan dando sentido al jardín como lugar y símbolo de encuentro intercultural dentro del Barrio de El Carmen.

2.1. Territorios definidos

La creación de un territorio para la actividad ha supuesto en el trascurso de su preparación un convulso trayecto. Tras la caída por un supuesto golpe de calor de una gran rama del ficus de la Plaza de Santo Domingo a finales de mayo, se desplegaron medidas de seguridad en toda zona verde murciana que contuviera ficus u otras especies de árboles de grandes dimensiones, siendo este el caso del Jardín de Floridablanca. Tras el susto inicial, nadie esperaba que la reapertura de esos espacios y la vuelta a la normalidad se demorara hasta finales de julio, una vez el festival Al Sur había concluido, pero así ocurrió, obligando a trasladar la mayoría de

las actividades que el Festival había programado para el jardín a otros espacios del barrio. Con nuestra actividad, la situación era algo más compleja ya que, si bien el certamen de microrrelatos ya se había resuelto y pudimos sacrificar su lectura pública trasladándola a otra de las localizaciones del festival, el taller de cianotipia implicaba al propio jardín de tal manera que sólo la opción de posponerlo una semana y rezar para que reabrieran parecía funcionar. Todo estaba preparado también para, si no reabría, realizar el taller en el exterior del jardín, aunque entendíamos que el sentido de la actividad quedaba desvirtuado, sumándose el hecho de que posponerla suponía sacar la actividad de la semana de festival programado, con la merma en participación que eso implicaba. Finalmente, habiéndose pospuesto el taller de cianotipia del 9 al domingo 16 de julio, el jardín abrió el sábado 15 y la actividad se puo realizar.

El Jardín de Floridablanca designa en el contexto del Barrio de El Carmen uno de sus lugares más emblemáticos históricamente y, como tal, la atención que recibe desde los estamentos públicos es muy superior a la que reciben zonas del barrio con un tejido social mucho más diverso. Su posición de privilegio en este sentido lo convertirían en un territorio no adecuado a los objetivos sociales de nuestro proyecto. Sin embargo, su posición central como cruce de caminos lo convierten en un lugar de encuentro y reunión privilegiado para las diversas culturas que conviven en el barrio. Además, el nivel de protección que supone su reciente catalogación BIC podría suponer limitar los usos sociales que cumple y debe cumplir dado su carácter público. De ahí que asumamos como un imperativo hacer de ese reconocimiento algo para el barrio y su diversidad cultural.

Por otra parte, en la concepción de un territorio para nuestra actividad prima como objetivo principal recuperar o reforzar la conexión entre el complejo cultural institucionalizado y el tejido social y cultural no oficial o sin reconocimiento del barrio. Este planteamiento nos lleva a hacer una propuesta de exposición de los resultados de la actividad que bajo el nombre "Historias naturales. Ciudadanía y jardín en el Barrio de El Carmen" permanece abierta en el Museo de la Universidad de Murcia, en el Pabellón 4 del Cuartel de Artillería, durante la segunda quincena del mes de julio. Así mismo, también desde este impulso, conviene tener en cuenta que han sido claves para la preparación de las actividades las reuniones que durante semanas hemos realizado en el Pabellón 2 del Cuartel de Artillería, espacio adscrito al Ayuntamiento que ha funcionado como Centro cultural alternativo en estos últimos años y cuyo futuro permanece en suspenso ya que, como nos informaban en nuestra época de reuniones, no había ninguna programación prevista a partir del 1 de julio.

Vinculamos todos estos lugares a la construcción de un territorio simbólico para la actividad que refuerza el uso social y plural del jardín como un espacio históricamente emblemático para el barrio, convirtiendo su catalogación como un bien público protegido en un argumento que refuerce su pertenencia a la ciudadanía y a los usos que de ella dependen, y contrarrestando su asunción como un espacio blindado por medidas de protección que se olvidan de esa función.

2.3. Aspectos pedagógicos

Con la identificación de agentes y territorios están estrechamente conectados los objetivos pedagógicos que han vertebrado el planteamiento y desarrollo de la actividad en sus distintos estadios. La convocatoria del certamen de microrrelatos a partir de las entradillas de escritores reconocidos se plantea como un espacio de trabajo cooperativo cuyo resultado sea capaz de mantener activa la sensación o el efecto de historias construidas de forma plural. Los microrrelatos entrarían así en un juego dialógico democrático cuyo valor didáctico tiene más que ver con dinámicas de encuentro que con contenidos propiamente dichos. Fue en este sentido relevante para nosotros la convocatoria de una lectura pública de microrrelatos

como una actividad más del programa del festival Al Sur, en la que los autores participantes compartieron entre sí el recitado de sus historias. Este planteamiento se extiende al taller de cianotipia a través del propio taller y de los paseos-charla programados para su jornada de celebración. Por un lado, los ciudadanos que acudieron al jardín esa mañana acompañaron a Guillermo Matamala, botanista experto en espacios verdes urbanos, y a Rafael Ródenas, activista implicado en la solicitud de incoación del jardín, en un recorrido orientado a la construcción de una experiencia ecológica, social y cultural compartida. Así mismo, el propio taller de cianotipia asumió como mandamiento insalvable el acceso democrático de la ciudanía del barrio a nuestra propuesta, haciendo que la realización de cianotipos funcionaran como proceso compartido y plural. Para ello, por ejemplo, las muestras de las distintas especies naturales contenidas en el jardín para realizar los cianotipos se acompañó de la traducción al árabe, francés, ucraniano, español y chino de sus nombres en etiquetas de acetato para ser usadas, si así lo consideraba el artista. La intención de este uso multilingüe es muy directa, ya que usadas o no, estas etiquetas puestas a disposición de los participantes en los mismos recipientes de las especies botánicas les recordaron sin ambages que se trataba de un espacio plural compartido.



Fig.3

2.4. Arraigo previsto

Concluidas las citas presenciales que implicó la actividad, queda pendiente de publicación una edición de los 42 textos seleccionados y 64 cianotipos realizados, además del catálogo de su exposición en el Museo de la Universidad. En éste último se revisarán críticamente los principales aspectos vinculados a la actividad desde el punto de vista de su consideración como intervención de carácter social colaborativo en un espacio público. Su difusión, esperamos, contribuirá a reforzar el arraigo de las dinámicas que la actividad ha promovido. Junto a ello, seguimos trabajando con la organización del festival Al Sur, cubriendo carencias de las que pudiéramos ser responsables en su edición anterior y haciendo lo posible por generar mecanismos que asienten nuestras dinámicas en el contexto del barrio con la máxima autonomía posible.

3. EL ARTE COLABORATIVO EN DISPUTA: PRINCIPIOS ÉTICOS Y ESTÉTICOS

Una vez presentados en el apartado anterior los aspectos fundamentales que articularon las acciones llevadas a cabo bajo el lema "Historias naturales. Ciudadanía y jardín en el Barrio de El Carmen", en este apartado reflexionaremos a partir de una breve revisión de tres de los principales debates suscitados por las intervenciones de arte colaborativo en las últimas décadas en pos de identificar criterios que nos ayuden a evaluar el impacto de dichas acciones. El primero de estos debates lo protagoniza la respuesta anti-esencialista que Miwon Kwon lanza a los achaques que Hal Foster y Grant H. Kester habían lanzado sobre la figura del artista y su posición de privilegio con respecto a la comunidad colaboradora. El segundo se centra en la defensa que Claire Bishop hace de los componentes estéticos de las intervenciones de arte colaborativo a partir del menosprecio que teóricos como G. H. Kester habían dirigido sobre ellos. Finalmente, el tercer debate que revisamos es aquel que Paloma

Blanco o Jordi Claramonte promovieron en defensa, contra usos pasados peyorativos, de un concepto de autonomía renovado y aplicable a las posibilidades de arraigo estético y político de las intervenciones de arte colaborativo.

En general, hablamos de arte colaborativo a partir de la consideración de intervenciones artísticas en entornos socialmente definidos que asumen la participación ciudadana como elemento determinante en su confección y desarrollo. En el impulso que este tipo de intervenciones recibieron a partir de los años noventa resonaron con fuerza las proclamas reivindicativas que la internacional situacionista había puesto en marcha hacía más de dos décadas, la voluntad social de la pedagogía crítica de Paolo Freire, o el ideal de reconexión entre arte y vida que Beuys había desarrollado a lo largo de su carrera. Y es que en los años ochenta a nivel internacional, y a principios de los noventa en España, el neoliberalismo económico y la estrecha relación que éste propició entre arte y mercado dieron lugar a los movimientos de resistencia y disensión en que nace lo que se convino llamar "arte público de nuevo género"[1], como una forma de denominar esa nueva forma de arte público que había dejado atrás su filiación al mercado y se dirigía hacia lo social. En la filosofía de este nuevo modo de trabajar el peso de esencialismos heredados de intervenciones en espacios públicos del pasado como la preeminencia física y duradera del sitio y de la intervención, o el papel del artista como autor universal, entra en crisis.

En *One Place after another. Site specific Art and Locational Identity* (2002) Miwon Kwon da cuenta de este cambio, describiendo de forma concisa estas dos transiciones cruciales: en primer lugar, el sitio (como lugar físico o geográfico a intervenir) es sustituido por concepciones de espacio definidas a partir de cuestiones eminentemente sociales y, en segundo lugar, el autor, que hasta ahora venía siendo asumido como una especie de arquitecto urbano, se convierte en una figura colectiva que integra a la comunidad y a la audiencia como agentes imprescindibles en la producción artística (Kwon, 2002: 104-117).

3.1. El artista y la comunidad: la cuestión ética

Como Kwon misma señala en su texto, Hal Foster ya había puesto su atención en las implicaciones éticas que la relación del artista con el contexto a intervenir y con el grupo social colaborador suscitaban. En "El artista como etnógrafo", capítulo de su *El retorno de lo real,* los ideales que promovía el arte colaborativo eran sometidos a una revisión desde una mirada crítica post-colonial. Para él, tanto el contexto en el que trabaja el artista como el grupo humano colaborador corren siempre el riesgo de convertirse en un "otro" abstraído sobre el que el artista impone su autoridad en una especie de colonización de la diferencia disimulada mediante ideales de co-autoría y de celebración comunitaria de la identidad.

Las críticas de Foster se han hecho canónicas a día de hoy, y a ellas Kwon suma las de Grant H. Kester, que en un artículo para *Afterimage* de enero del 95 recusaba aquellas intervenciones en las que el artista actuaba a modo de delegado administrativo auto-investido representante de la comunidad con la que trabajaba. Para Kester, con ello el artista muestra su domina-

[1] Dentro de la reciente tradición de intervenciones artísticas en el espacio público desde un espíritu colaborativo y social son paradigmáticos eventos como "In Public" (Seattle, 1991) o "Culture in Action" (Chicago, 1993) ambos organizados desde programas de financiación pública. Las actuaciones concretas que nutrieron ambos eventos han sido posteriormente catalogados bajo el concepto de lo que Suzanne Lacy llamó "New Genre Public Art", como una especie de "arte visual basado en el compromiso que usa medios tradicionales y no tradicionales para comunicar e interactuar con una audiencia amplia y diversa sobre aspectos relevantes para su vida" (Lacy, p. 19).

ción moral sobre esa comunidad a la vez que la aleja (Kester, 1995)[2]. Pero allí donde Foster o Kester responsabilizan al artista como motor principal de esta orientación invasiva del arte colaborativo, Kwon identifica el papel de la institución como un agente de control mucho más poderoso. (Kwon, 2002: 104-117). En la revisión de grandes eventos como "In public", Seatlle 1991, o "Culture in Action", Chicago 1993, que la autora lleva a cabo, la institución intervendría de forma directa en la selección de la comunidad que implica el proyecto de arte colaborativo y sin duda en la modalidad de colaboración que se establece.

Con la consideración de la institución como agente principal en propuestas de arte colaborativo, Kwon desmitifica la idea de que el vínculo entre el artista y la comunidad sea un tipo de relación entre entidades estables y no mediadas. La supuesta fortaleza de una comunidad formada por personas con experiencias e intereses comunes, oprimidas por la cultura dominante, frente el carácter invasivo que Foster o Kester señalan puede convertirse en vulnerabilidad si consideramos que su identidad marcada la convierte en un target fácil de catalogar y explotar.

Como solución, Kwon entiende que las identidades implicadas en propuestas de arte colaborativo –artista, comisario, institución y comunidad- son fruto de una negociación continua, definiéndose cada una de ellas siempre en relación con las demás. Este aspecto relacional convierte a la comunidad en una construcción discursiva que nada tiene que ver con la idea asumida de un grupo estable y compacto.

Finalmente Kwon propone dejar de apelar a la comunidad para identificar este tipo de prácticas a partir de la consideración de su propia imposibilidad, y sugiere nombrarlas "prácticas artísticas colectivas" (*collective artistic praxis*), como intervenciones que implican de forma provisional a un grupo de personas producido por las circunstancias específicas del proyecto promovido por el artista y/o la institución cultural (Kwon, 2001: 154).

3.2. Eficacia política y estética: el problema de la autonomía

En "The social turn: collaboration and its discontents" (2006), Claire Bishop lamenta que el enfoque sobre la intención ética del autor como problema principal dentro del debate en torno al arte colaborativo haya eclipsado la posibilidad de considerar el componente estético (la densidad conceptual y significación artística de la propia obra) como un aspecto clave de las acciones de arte colaborativo del momento. De hecho, Bishop defiende el valor de lo estético frente a nociones de arte colaborativo que lo rechazan como un elemento peligroso, entendiendo que es ese matiz precisamente el que puede convertirlo en una herramienta eficaz. En este sentido, Bishop alude al menosprecio que en *Conversation Pieces. Community and communication in Modern Art* (2004), Grant H. Kester manifiesta hacia lo estético —lo visual o sensitivo—, como un aspecto vinculado preeminentemente a lo subjetivo, en lo que éste entiende como un nuevo estatuto del arte a partir del carácter dialógico que determina las prácticas artísticas colaborativas. Para Bishop, el discurso de Kester deriva finalmente en una caracterización que en su defensa de valores éticos como el "respeto por el otro, el reconocimiento de la diferencia, la protección de libertades individuales, etc.", se olvida de aquellos elementos que determinan el impacto estético de la obra y que son claves para entender algunos de los mejores ejemplos de arte social colaborativo.

[2] En el texto mencionado, Kester acude al sentido que Pierre Bordieu, en su texto "La delegación y el fetichismo político", da a la relación entre un delegado administrativo y la comunidad a la que representa, entendiéndola desde el punto de vista de lo que denomina "semiótica política", según la cual, el delegado haría de significante de una determinada comunidad que actúa como su referente o significante. Véase el capítulo "La delegación y el fetichismo político" en Bourdieu, P. (2000) *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

En su argumentación, Bishop advierte que la intensificación de la postura ética puede llegar a generar un repliegue que acabe reforzando una autonomía del arte incapaz ya de alcanzar la reconciliación entre arte y vida que legisla el arte colaborativo. Pero allí donde Bishop identifica el fracaso de un ideal, teóricos como Paloma Blanco o Jordi Claramonte[3], siguiendo a Peter Burger, ubican las condiciones de su propia posibilidad. Para ellos, la autonomía adquiere un valor positivo en el momento en que, a merced de propuestas de intervenciones artísticas colaborativas, logra salir del acotado mundo del arte y dinamizar los contextos sociales en los que se interviene. El valor estético de la intervención tiene una función principal en este sentido y es el de ubicar la propuesta en un horizonte de posibilidades abierto y plural, enfrentándose así al utilitarismo que la economía de mercado imperante implica. En toda acción de intervención artística colaborativa la eficacia de lo estético es asistida, como Blanco propone en "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los 90", por la de lo político en una relación de complementariedad necesaria.

En este texto Blanco distingue dos categorías de análisis relacionadas con la evaluación de los matices político y estético de toda intervención colaborativa: efectividad táctica y efectividad estratégica. Ambas están orientadas a constatar el grado de autonomía que ha adquirido la dinámica generada por una determinada intervención, pese en ésta más o menos el matiz político o el artístico. La efectividad táctica se refiere a la forma en la que una determinada acción artística colaborativa se despliega inicialmente. Ésta será eficaz políticamente si logra hacer frente a un problema social o político determinado y, estéticamente, si lo hace jugando con las posibilidades de romper el orden del discurso dominante. La efectividad estratégica se calcularía ulteriormente a partir del grado de autonomía que la dinámica abierta por la intervención artística inicial ha adquirido. Será eficaz políticamente si genera acciones que por iniciativa ciudadana desarrollen el impulso de la propuesta inicial hacia nuevos contextos y, estéticamente, si los juegos y rupturas del discurso establecido logran construir un pensamiento estético con capacidad para generar una dinámica legitimada y atractiva para otros artistas, en particular, y al mundo del arte, en general.

4. EVALUACIÓN Y CONCLUSIONES

La revisión de los tres debates introducidos en el capítulo anterior permite afirmar que en cualquier propuesta de arte colaborativo su especificidad inevitablemente compuesta o compleja –ética, política y estética- supondrá ya desde su planteamiento un problema, y que este hecho, antes que un obstáculo en su desarrollo, ofrece la oportunidad de poner en cuestión el valor de lo establecido. Como acción política que implica a ciudadanos e ideología, organismos oficiales y mecanismos de representación, el arte colaborativo persigue cambios, o mejoras, en las condiciones de vida de las personas. Como acción estética centrada en la puesta en uso del poder de lo sensitivo para mejorar nuestras vidas, implica así mismo a personas, además de ideas poéticas, al aparato institucionalizado del arte y mecanismos artísticos de representación e interacción. En la puesta en juego de todos estos elementos, la tradición de décadas y los problemas que, como hemos visto en el capítulo anterior, han ido surgiendo a lo largo de este tiempo nos permiten adoptar una serie de cautelas a la hora de abordar el trabajo artístico colaborativo y de establecer criterios para evaluarlo.

[3] Aunque nuestro texto de referencia principal es el artículo "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa" que Paloma Blanco publica en el número 2 de la revista Desacuerdos en 2005, los conceptos de efectividad táctica y estratégica que plantea son compartidos por Jordi Claramonte en su ensayo *La república de los fines*, 2011.

Aunque su respuesta irá completándose a partir de todos y cada uno de los elementos evaluados, la gran pregunta de cualquier proyecto de arte colaborativo ha de referirse al cambio que espera ocasionar en el contexto de intervención en que se produce. Aquí es necesario tener en cuenta la problemática que lo ha motivado y la ambición o meta que se marca el proyecto. Promovida desde el interés por aproximar a su realidad social la cultura oficial del barrio, como establece el proyecto I+D+i, nuestra intervención colabora con la respuesta que le organización del Festival Al Sur ya ha puesto en marcha. La problemática es el principal punto de coincidencia en los intereses de ambas plataformas: tanto el proyecto como la organización del festival encuentran insuficiente la respuesta que los órganos gestores de lo público han ofrecido al tejido cultural que habita el barrio y de ahí que se fijen como objetivo lograr imbricar con la cultura oficial las culturas alternativas nacidas de una población multicultural insoslayable. A partir de aquí, las diferencias tienen que ver con el grado de articulación de las actividades propuestas, siendo esta una cuestión capital, ya que a mayor complejidad de la actividad, mayor cuidado en la confección de medios de acceso. Bajo esta finalidad, el cambio que la actividad se plantea crear se refiere al valor y uso de un bien patrimonial común, en nuestro caso el Jardín de Floridablanca, una vez ha adquirido el grado más elevado posible como bien cultural. En concreto, aspiramos a que el valor adquirido por el jardín incida en su uso como bien social compartido por la comunidad plural que habita el barrio. Las acciones artísticas, literarias y visuales, que se llevan a cabo forman parte de una experiencia de convivencia que implica recorridos, charlas, talleres y exposiciones imbricadas con el resto de actividades que conforman el festival.

Pero ¿quiénes son los colaboradores de nuestra propuesta y, sobre todo, quién decide y cómo se decide que sean éstos y no otros? De gran importancia en la forma en la que nuestra actividad responda a estas preguntas será la asunción de ese grupo de destinatarios no como una realidad ya dada, sino como una construcción *ad hoc* nacida de los objetivos de la propuesta de intervención. Desde esta consideración, tratamos de contrarrestar a partir de la revisión de Kwon la relación de verticalidad que tanto Kester como Foster identifican en la relación que el artista suele establecer con sus colaboradores. En este sentido, nos proponemos diluir al máximo la asociación de nuestra labor en la actividad con la idea de autoría desde tres propósitos iniciales: primero, los miembros del proyecto I+D+i que hemos impulsado esta actividad lo hemos hecho en calidad de invitados dentro de la organización de un festival en la que esta actividad adquiere forma y que es, como tal, su promotora principal; segundo, que la representación de comunidades internacionales, de vecinos y de AMPAS de los colegios del barrio, así como otros agentes implicados en la organización de dicho festival, permiten una aproximación cuyo sesgo no parece en principio muy marcado; y tercero, que son las ciudadanas y ciudadanos participantes como artistas en la actividad, quienes, a partir de la difusión plural que garantiza el propio festival, asumen la autoría de la obra resultante. Contra el carácter ideal de este propósito, conviene reconocer, una vez realizada la actividad, carencias en los mecanismos de acceso puestos en juego ya que, pese a que la difusión a nivel de convocatoria de la actividad se produjo tanto en el barrio como en las redes sociales a él vinculadas, no parece haberse logrado estimular a un número significativo de personas no iniciadas en las propuestas que se hacían. El reto en próximas convocatorias habrá de centrarse en ese aspecto. No obstante, a tener en cuenta, además, en la valoración de la colaboración que conseguimos está el baile de fechas y sedes que los acontecimientos mencionados en el segundo apartado implicaron, desconectando en cierta medida la actividad de su convivencia espacial y temporal con el resto de actividades en el festival. El arraigo de la actividad para el barrio pasaría por resolver las carencias mencionadas, haciendo que las ciudadanas y los ciudadanos conviertan las actividades organizadas en torno al jardín (o en torno a cualquier otro espacio público similar al que puedan vincularse) en una cita obligada dentro del programa del festival en sus próximas reediciones.

Junto al análisis de la participación ciudadana en su condición de colaboradores, la intervención ha de evaluarse a partir de su examen como respuesta a los problemas reales de la gente del barrio. Como se apuntaba más arriba, la actividad asumía el reconocimiento BIC del jardín como una excusa para reforzar la relación de los espacios públicos del barrio a su diversidad cultural. Si bien la actividad propuesta podría entenderse como una actividad centrada en unos valores históricos o artísticos que, como tales, están distanciados de los problemas reales de la gente, creemos que es su lugar en el contexto de un festival multicultural confeccionado desde una organización plural el que lo convierte en un bien social más allá de esos valores. Pero aquí también nos enfrentamos a la cuestión ética, ya que un aspecto determinante en la evaluación que estamos llevando a cabo es quién decide los problemas que se abordan. La respuesta en este caso, es que es desde la misma organización del festival que, pese a las connotaciones que puedan asociar la actividad con una cultura oficial alejada de las necesidades culturales de la gente del barrio, se asume que la creación de un lugar en el que convivan experiencias culturales con distintos grados de articulación no contradice sino que más bien responde a los objetivos sociales del arte colaborativo. Uno de los instrumentos que se consideró podía canalizar y, por tanto, visibilizaría los problemas reales de la gente del barrio estaría conformado por el conjunto de microrrelatos seleccionados. Sin embargo, esto no ha ocurrido. Aunque el valor del jardín como un lugar del encuentro especial en el contexto del barrio es resaltado en casi todos ellos con propuestas literarias muy interesantes, las temáticas desarrolladas son pobres a la hora de recoger detalles del tejido social del barrio, mucho menos de los conflictos o tensiones reales existentes. Sin duda éste es un aspecto que tendrá que cuidarse especialmente en una próxima edición.

Sobre la cuestión de quién decide abordar un tipo de problemas u otros, es obligado tener en cuenta el papel institucional. Pese al alto grado de autonomía con el que trabajan en la organización del festival Al Sur, las actividades que se programan dependen de la financiación pública que reciben a través de la Junta Municipal del Barrio de El Carmen, condicionándose así algunos de los aspectos que determinan el alcance social de las actividades que se programan. Un ejemplo relevante en este sentido implicó directamente a nuestra actividad. En la negociación con el ayuntamiento por la consecución de espacios para la realización de las actividades no disponíamos de un acceso directo, sino que era la Junta Municipal del Barrio la que tenía que negociar con ellos si se habilitaba o no un espacio. Como se ha explicado anteriormente, por el peligro que podían suponer los ficus con la ola de calor, el jardín permaneció cerrado durante la celebración del festival, en espera de que se hicieran los análisis y las podas que garantizaran la seguridad, obligando a trasladar la sede de la mayoría de las actividades destinadas allí. Con nuestra actividad decidimos asumir los riesgos y posponer el taller de cianotipia una semana. Con suerte para entonces los análisis y las podas habrían terminado. Dos días antes de la celebración del taller de cianotipia sin embargo, cuando junto al presidente de la junta municipal preparábamos la toma de agua necesaria para su celebración dentro o fuera del jardín, se nos aseguraba que el jardín permanecería cerrado. No era nada agradable escuchar esas palabras después de meses de preparación de la actividad, pero decidimos concluir nuestra intervención de la forma más digna posible, realizando la actividad de cianotipia en el exterior de una de las entradas principales al jardín. No obstante, de forma inesperada ya, todo cambió de nuevo. A veinticuatro horas de celebrar el taller, el jardín abrió. Algo que ninguno de nosotros había contemplado aún, ponía todo a nuestro favor. El 16 de julio se celebraba la tradicional procesión de la Virgen del Carmen con paso obligado por uno de los laterales del jardín, acelerando este acontecimiento los trabajos que se estaban llevando a cado en el jardín y permitiendo así que nuestra actividad pudiera celebrarse, con todos los problemas que su traslado temporal y el baile de fechas y espacios acarreó.

El control institucional está así mismo inscrito de forma inevitable en las actividades que proponemos desde el proyecto I+D+i, estando éstas siempre condicionadas por la previsión en términos de objetivos, presupuesto y personal que fue financiada por el Ministerio de economía, industria y competitividad en su concesión. Además se trata de un proyecto coordinado a su vez con proyectos en otras tres universidades españolas, quedando vinculada toda actividad que se realice a los objetivos que determinan no sólo las acciones de esos proyectos, sino a los objetivos científicos que el programa nacional I+D+i en su modalidad de Excelencia persigue. Dicho esto, es una fortuna, y así justificamos nuestras acciones, que desde ese programa se financien proyectos vinculados a la práctica artística con el matiz social y colaborativo que tiene el nuestro.



Fig. 4

Por último, en lo que a impacto político se refiere, consideraremos la efectividad táctica y la efectividad estratégica según fueron propuestas por Blanco y Claramonte en el debate que hemos revisado en el apartado anterior. Aunque sea aún prematuro evaluar el grado de autonomía o arraigo que la actividad desarrollada ha podido tener en el barrio, trataremos de aplicar los dos tipos de efectividades a su impacto y resultados inmediatos.

Desde el punto de vista de la efectividad táctica, el impacto político de la actividad como tal pudo estar amortiguado por la connotaciones oficialistas de convertir un bien histórico en centro simbólico y estratégico de la actividad. Además de ello, la actividad, al promocionarse como literaria y artística y al no tener en cuenta la barrera idiomática como una realidad para mucha gente del barrio, pudo quedarse en un plano alejado aún de las inquietudes cotidianas de la gente. En ese sentido, en futuras ediciones tendría que hacerse intervenir en los microrrelatos, las cianotipias o las charlas esas inquietudes, intentando minimizar el problema del idioma o los prejuicios en cuanto a acceso cultural. Para esto podría ayudar preparar la actividad con grupos de visitantes habituales al jardín durante una serie de sesiones previas al desarrollo de la actividad.

A pesar de esta flaqueza, el festival como marco multicultural de la actividad y la materialización de este aspecto en la traducción a las lenguas del barrio de los nombres de las especies vegetales en el taller de cianotipia sirvieron para hacer partícipes a los ciudadanos colaboradores de la defensa del jardín como un lugar que pertenecía a una comunidad plural y compleja. En su uso de las etiquetas en distintos idiomas, estos ciudadanos se sumaron a la celebración y reivindicación del jardín como un bien para el barrio y sus gentes.

En cuanto a la efectividad estratégica de la actividad en el terreno político, ésta es una cuestión que está por ver. Es relevante en este caso, tener en cuenta que la actividad no responde ya a una situación de urgencia. Esa situación de urgencia era evidente en el barrio de El Carmen

cuando el grupo de personas que iniciaron las reuniones para organizar el Festival Al Sur en 2016 detectaron que las tradicionales fiestas del barrio no atendían las necesidades culturales de una parte muy significativa de sus vecinos. Nosotros, "los compañeros de bellas artes", hemos llegado cuando el festival ya ha demostrado haber sido efectivo estratégicamente, de hecho gracias a ello hemos encontrado un lugar perfecto desde el que canalizar gran parte de los intereses de nuestro proyecto. Por lo demás consideramos aún prematuro, considerando las complicaciones que han acontecido, dar una respuesta definitiva sobre este aspecto.

Finalmente, evaluaremos la actividad desde el punto de vista estético, en función de su capacidad para contribuir desde el ámbito de lo sensitivo a los cambios que toda obra de arte colaborativo persigue. Partiendo de que las personas implicadas en la actividad intervienen de una u otra forma tanto en su aspecto político como estético, el peso de esté último recae sobre la figura de los ciudadanos colaboradores, aquellos que acuden a la convocatoria del certamen de microrrelatos, a las charlas en el jardín y al taller de cianotipia. Sin que esto nos exima de nuestra responsabilidad como coordinadores o ayudantes, entendemos que son estas personas quienes ostentan la autoría de la actividad. Con la idea de generar un espacio literario de colaboración mutua, merece mencionarse que entre los autores de los microrrelatos han de tenerse en cuenta los escritores murcianos invitados para participar en la actividad mediante la propuesta de una serie de inicios de relato de entre los cuales cada participante en el certamen eligió aquel con el que arrancaba su historia. Junto a ellos, en las charlas en el jardín intervienen expertos en botánica y en los valores históricos del jardín con quienes los ciudadanos que acuden construyen su experiencia a lo largo de su paseo por el jardín. Finalmente, en el taller de cianotipia, las personas que intervienen generan con los materiales vinculados al jardín puestos a su disposición las obras con las que la actividad se convierte en una realidad. Entre ellas, además de en la experiencia compartida, un porcentaje destacable acude interesado en la técnica fotográfica que se va a aplicar, y en el entendimiento del vínculo entre su uso y la catalogación de especies botánicas. Otro alto porcentaje acude sobre todo con el afán de traducir lo que podemos llamar su "orgullo de barrio" al lenguaje de una propuesta artística fotográfica. Junto a ellos, destacan aquellos transeúntes que sintiendo el reclamo de una actividad abierta a su participación y entendiendo el carácter abierto e inclusivo de la actividad que se ofrecía, se fueron sumando a ella de forma paulatina.

En cuanto a la poética puesta en uso, destacaremos que el Festival Al Sur, como marco de la actividad, invitaba a que cualquier propuesta que se hiciera habría de plantearse y, ofrecerse por tanto, como una experiencia. Así, entendiendo el lugar de "tiempo" y "espacio" en cualquier experiencia, propusimos que la imbricación de lo visual por su dimensión espacial y lo literario por su acontecer temporal podía servir para recoger en nuestra propuesta el valor experiencial que el Jardín de Floridablanca como tal ofrece a los vecinos del barrio. En este sentido, el certamen de microrrelatos, cuyo planteamiento requirió establecer plazos de recepción de originales tras su convocatoria, además de la selección y exposición de los seleccionados, se fue desarrollando durante casi dos meses, concluyendo con el acto de su lectura por parte de los autores el 12 de julio en una de las sedes del festival. El taller de cianotipia por su parte ponía en juego en la poética que desplegaba una actualización del uso que Anna Atkins había hecho para catalogar especies vegetales, en su caso especies de algas, en su *Fotografías de las algas británicas: Impresiones Cianotipos*, publicada en 1843. Los elementos con los que propusimos trabajar a nuestros colaboradores copiaban los dos elementos que Atkins había incluido en sus imágenes: la imagen de la planta más el nombre. Los materiales que ofreceríamos a la gente para realizar sus cianotipos serían por tanto muestras extraídas de las distintas especies botánicas del jardín y etiquetas de acetato a distintos tamaños con los nombres de esas plantas en español, francés, árabe, chino y ucraniano, en representación de la variedad cultural del

barrio. Ninguna pauta en cuanto a composición, salvo la preparación de soportes y marcos en tres tamaños distintos, sería dada. A partir de ahí, ninguno de los elementos ofrecidos constituía ninguna obligación formal o conceptual en las propuestas que los participaron quisieran hacer. Sólo la realización de una pieza, propuesta por nosotros como una forma de respuesta colectiva a los acontecimientos en torno al jardín durante estos meses, implicó la realización de una acción voluntaria común altamente pautada: la confección de un cianotipo colectivo fijando la imagen de las manos de los participantes sobre un tronco de ficus previamente emulsionado procedente de las podas que se habían llevado a cabo en el jardín.

Un elemento importante vinculado a esta componente estética de la actividad vino constituido desde su confección por el objetivo principal del proyecto I+D+i que, junto al festival, la enmarcaba. Era obligado tener en cuenta la necesidad de conectar más allá del plano simbólico, los espacios dedicados a la cultura oficial con el tejido social y cultural del barrio. En este sentido, desde la organización del festival convenimos que el Museo de la Universidad, ubicado en el lateral de una de las plazas sede del festival, alojaría la exposición "Historias naturales. Ciudadanía y jardín en el Barrio de El Carmen", en la que las obras tanto literarias como visuales producidas en el contexto de nuestra actividad serían expuestas. La exposición se organizó en base a los desarrollos temporales y espaciales de las partes literaria y visual que la componían, desde el arranque historicista que la construcción de un pequeño gabinete botánico[4] permitía introducir en la sala. En este sentido aunque su ubicación en el museo incidía de forma directa en dotar los resultados de la experiencia programada de cierta pátina oficialista, merecía la pena reforzar la conexión de ámbitos culturales habitualmente distanciados. De hecho, en este sentido y de forma premeditada esta exposición se hizo convivir en el ámbito del museo con otra propuesta al festival por la Asociación de amigos del ferrocarril con sede en el mismo barrio.

A la evaluación de la efectividad política llevada a cabo más arriba, sumamos finalmente la de los elementos estéticos que intervienen en la actividad. A un nivel táctico, el certamen de microrrelatos contrarresta la figura del autor universal, diluyendo su poder a partir de la consideración de la confección colectiva de los mismos. En este sentido, cada microrrelato es el resultado de la colaboración entre dos autores, asumiendo que es la suma de todos y cada uno de ellos lo que determina la producción definitiva. Esta característica rompe de entrada la inercia del discurso dominante, sumando además la relevancia que en esa ruptura tiene la lectura pública de los microrrelatos y de su exposición junto a los cianotipos como una experiencia compartida enfrentada a la idea de la literatura como una actividad individual y ensimismada. Táctica es asimismo la ejecución comunitaria de obras a partir de un proceso fotográfico analógico en un espacio público. Pese a que en la cianotipia como procedimiento interviene la luz natural y el espacio abierto, muchos aspectos asociados a ella complican habitualmente su manejo, especialmente cuando se dirige a un número de personas impredecible como pueden ser los visitantes de un jardín público una mañana de domingo. A la sorpresa que puede provocar el despliegue experimental de la actividad hay que sumar también la alteración que supone con respecto al uso tradicional de catalogación botánica de la cianotipia la puesta en uso de las especies botánicas disecadas y de sus nombres a distintos tamaños a partir de un uso compositivo libre. Esa intención táctica justifica así mismo la propuesta de cianotipia colectiva sobre un tronco de ficus, aprovechando la sensibilización que el cierre del jardín provocó durante las semanas previas a la realización de la actividad.

[4] Para la confección del gabinete fue esencial el préstamo temporal de piezas (láminas de botánica, modelos tridimensionales de plantas, microscopio y placas) que el Museo José Lostau de la Facultad de Biología de la Universidad de Murcia hizo.

En cuanto a la efectividad estratégica de la propuesta estética planteada, el conjunto de experiencias artísticas compartidas en el que se han ido plasmando los distintos objetivos de la actividad puede vincular el jardín como bien compartido a un imaginario visual y narrativo del que resulte complicado desprenderse en nuevas formas de mirarlo. La difusión de los resultados de las actividades en la edición de microrrelatos y cianotipos prevista será un primer paso en esa dirección.

BIBLIOGRAFÍA

Bishop, Claire (2006). "The Social Turn: Collaboration and its discontents", en Artforum. Nº 78, febrero 2006, pp. 178-183

Blanco, Paloma (2005). "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa", en Desacuerdos. Nº 2, pp. 188-205

Bordieu, Pierre (2000). Cosas dichas. Barcelona: Editorial Gedisa.

Burger, Peter (2000). Teoría de la vanguardia. Barcelona: Ediciones Península.

Claramonte, Jordi (2010). La república de los fines. Murcia: Cendeac Editorial.

Consonni (2016). "Esfera pública y prácticas artísticas: apuntes para un marco de trabajo ", en ¿Cómo construyen las prácticas artísticas esfera pública?. Bilbao: La Públika.

Foster, Hall (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal.

Kester, Grant H. (1995) "Aesthetic Evangelists:Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art", en Afterimage Nº 22, enero 1995. Disponible en *https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticevangelists.pdf (fecha de consulta: 20 de octubre de 2017)*

Kwon, Miwon (2002). One place after anotehr: site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press.

Nancy, Jean Luc (2001). La comunidad desobrada. Madrid: Arena Libros.

Ranciere, Jacques (2014). El reparto de lo sensible. Estética y política. Buenos Aires: Prometeo Libros.

FORMAS ALTERNATIVAS DE GESTIÓN CULTURAL DESDE ABAJO: ¿HACIA UN MODELO NÁPOLES?

Marco Rossano
Universitat de Barcelona

DEL FRACASO A NUEVAS OPORTUNIDADES

Desde 2011 la ciudad de Nápoles vive una fase de fuerte empuje cultural desde abajo en contraste con una política institucional y pública, que en los años anteriores había alejado a la población de las estrategias y decisiones en el ámbito cultural. El ejemplo más llamativo de la distancia entre institución y ciudadanía es la edición 2013 del Forum Universal de las Culturas que se organizó un año más tarde de lo previsto, pues en 2014, en la ciudad napolitana. Además del aplazamiento, esta edición tuvo muchos problemas organizativos debidos a cambios políticos a nivel regional y municipal y a fuertes recortes de dinero que condicionaron las actividades. Otro problema ha sido la baja implicación de los ciudadanos no sólo en la participación como espectadores – muy escasa para un evento internacional de este tipo - sino en la organización de las diferentes actividades ya que han sido involucrados de forma muy marginal y sin una verdadera estrategia colectiva. De esta manera el Forum de las Culturas, que en principio tenía que ser un evento importante para atraer a millones de turistas en Nápoles, se ha convertido en un fracaso económico, de imagen, organizativo y de poca afluencia según lo divulgado por los medios de comunicación (Pirro y Vacalebre, 2015).

El Forum napolitano ha sido un fracaso ya que según las estimaciones iniciales se esperaban 4 millones de espectadores, la mayoría de los cuales procedentes de otras ciudades italianas o extranjeras, y finalmente fueron poco más de 400.000 la mayoría de los cuales eran napolitanos. De esta manera, no hubo el impacto internacional que se esperaba de una manifestación de ese tipo. El fracaso ha sido también organizativo en cuanto que el dossier de fin de evento (Associazione Mecenate, 2015) comisionado por la Fundación Forum de Nápoles evidencia muchas deficiencias entre las cuales una escasa comunicación de los eventos, falta de tiempo en la planificación, estructuración y organización del programa de actividades. Además pone en evidencia la carencia de un claro perfil cultural de la entera manifestación ya que en su programación se han insertado muchos eventos desvinculados entre sí, la mayoría de los cuales se hubieran tenido igualmente independientemente del Forum como en el caso de festivales de cines, conciertos y obras teatrales ya programados.

Ha sido un fracaso desde un punto de vista económico y político. Desde que en 2007 Nápoles obtuvo la posibilidad de organizar el Forum hasta su realización en 2014, con un año de retraso respecto a la fecha prevista, se han alternado 5 diferentes gobiernos nacionales, dos gobiernos regionales, uno de centro izquierda y el otro de centro derecha, dos alcaldes de la ciudad, uno de centro izquierda y el actual confirmado Luigi de Magistris que no pertenece a ningún partido político. Esta instabilidad política, vinculada a las oposiciones de bandos políticos diferentes que se hacen la guerra entre sí bloqueando las iniciativas de la otra parte política o cancelándolas cuando hay un cambio en el poder, ha convertido el Forum de las Culturas en un campo de batalla político. La primera consecuencia ha sido los recortes que se han sucedido en estos años. De un

presupuesto inicial de 1000 millones de euros de inversiones se ha pasado a 250 millones que se han convertido finalmente en 16 millones. Para tener una idea de las inversiones de las ediciones anteriores, en el Forum de Barcelona se invirtieron 334,74 millones y en Monterrey 82,11 millones. Cifras muy por encima del presupuesto napolitano. De estos pocos datos resulta que el Forum de Nápoles ha sido redimensionado considerablemente y sobretodo ha faltado la regeneración urbana que es uno de los objetivos del Forum de las Culturas desde su fundación en Barcelona.

Después de esta descripción puede parecer que toda la edición napolitana del Forum haya sido un fracaso ampliamente anunciado. Sin embargo, de estos problemas han surgido en el territorio urbano iniciativas culturales innovadoras desde abajo. En especial modo, ha nacido una experiencia socio cultural alternativa en el palacio Ex Asilo Filangieri. El palacio está ubicado en el casco antiguo de la ciudad. Es un edificio histórico del siglo XVI que en su nacimiento fue destinado a las prácticas de las artes y artesanías. En 1920 se convierte en un centro para niños huérfanos y a partir de 1980 debido a los daños del terremoto fue cerrado y abandonado durante años. En 1995 se declara patrimonio del Unesco y a partir del 2009 se empieza su restructuración para destinarlo a sede del Forum Universal de las Culturas. El palacio nunca fue convertido en la sede operativa del Forum debido inicialmente a la destitución de la junta directiva de la fundación que tenía que organizar el evento a causa de malversación de fondos públicos y en un segundo momento por la falta de coordinación entre la nueva dirección de la fundación, vinculada principalmente al gobierno regional, y el Ayuntamiento de Nápoles.

En esta situación, en un panorama general italiano de fuertes recortes del sector cultural, de falta de una estrategia cultural, mala gestión de fondos públicos y delante de la amenaza de ver cerrado otra vez un palacio histórico y hacerlo inaccesible a la ciudadanía, en 2012 un colectivo de artistas de diferentes ámbitos culturales, denominado "La Ballena", decide ocupar durante tres días el espacio en forma de protesta. Una ocupación que se hizo definitiva cuando el colectivo se dio cuenta de la repercusión mediática del acto, del interés y el apoyo por parte de la ciudadanía y del mundo cultural napolitano e italiano. Desde entonces en el ex Asilo Filangieri, conocido habitualmente como Asilo, se ha dado vida a una forma innovadora de utilización de un espacio público para actividades culturales destinadas a la ciudadanía y punto de referencia social, cultural y artístico para todos los vecinos y la entera ciudad de Nápoles.

Se trata de un experimento social y cultural con un peculiar modelo de gestión colectiva y de producción que se está convirtiendo en un ejemplo cultural desde abajo que se está exportando a otras ciudades italianas y extranjeras. Al lado de la ocupación simbólica del espacio público se organizan diferentes formas de organización, producción, gestión y fruición de la cultura. Según los miembros de "La Ballena", se trata de una experiencia cultural que se basa en la creación de estructuras permanentes para beneficiar a la población. Un modo de hacer cultura, a través de la creación de estructuras de producción cultural, que se contrapone a la política de los grandes eventos en los que se gasta mucho dinero para actividades de entretenimiento que dejan poco o nada al territorio y a su población.

EL ESPACIO ES DE QUIEN LO USA

El espacio es de quien lo usa es el lema del colectivo "La Ballena". Una de las peculiaridades de este proyecto, es que ya desde los primeros días el colectivo quiso darle a la ocupación una forma y un soporte jurídico para convertir la autogestión de un edificio público en un proyecto con una forma legal. ¿Cómo lo han conseguido? El colectivo recuperó el uso cívico de un bien público

(Asilo, 2016)[1]. Se trata de una antigua fórmula jurídica en desuso, procedente del derecho romano, pero que sigue vigente. Actualmente se utiliza principalmente en las comunidades rurales para reglamentar los ríos, el uso de los pastos, los molinos, etc. Entonces, en 2012 el colectivo presenta a el nuevo alcalde de Nápoles, Luigi de Magistris, elegido en 2011, una propuesta que la administración municipal acepta hasta llegar a la formulación de la ordenanza nº 400 del 25 de mayo de 2012 a través de la cual el Ayuntamiento de Nápoles incluye en su estatuto el concepto de bien común. De esta manera, se asocia el bien común a la cultura y en consecuencia, a los trabajadores de los diferentes ámbitos culturales. Es el primer ejemplo de texto jurídico de este tipo y está creando jurisprudencia en Italia ya que se reconoce a un colectivo de trabajadores, en este caso del sector cultural, el derecho a gestionar un espacio superando de esta manera el concepto de asignación del espacio público. De allí viene el lema, el espacio es de quien lo usa.

La experiencia del Asilo se caracteriza por dos elementos: la comunidad y el autogobierno. Por un lado se construye una comunidad abierta a todo el mundo y por el otro se experimenta una forma de gestión que se basa en los principios de cooperación y solidaridad. Pero ¿cómo se usa el espacio? ¿Cómo funciona el Asilo? Según el reglamento del colectivo se reconoce una nueva forma de institución popular del arte y la cultura, gestionada directamente por artistas, y más en general, por trabajadores del mundo del espectáculo y de la cultura. En el Asilo todos aportan su tiempo, trabajo, competencias y medios de producción para el bien común. La programación se decide después de varias asambleas. Las primeras de ellas son temáticas y se organizan alrededor de "mesas" sobre determinados argumentos como el cine, el teatro, el arte, etc. Las propuestas pasan también por la asamblea general que se tiene cada semana. Así que, cualquier persona interna o externa puede presentar a los demás su propuesta de actividad y discutirla en común. De esta forma las personas se encuentran, hablan, discuten, y a veces se enfrentan pero siempre con el máximo respeto y libertad sin tener que pasar por las administraciones y la política.

El alcalde de Nápoles Luigi de Magistris durante su intervención en el evento Cosmopolitica del 27 de febrero de 2016, comenta que hoy en día en Nápoles existe un sistema de autogobierno; hay asociaciones, comités, estudiantes, desempleados que toman lugares abandonados, públicos o privados para darles nueva vida. Se trata de un plan de regeneración urbana desde abajo. Inmuebles, terrenos, espacios públicos y privados se destinan a actividades sociales, culturales, educativas, etc. El alcalde apoya estas acciones de ocupación y autogestión afirmando que no ordena el desahucio sino que agradece a estas realidades porque están restituyendo estos espacios a la ciudad. De este modo, la política municipal, reconoce el valor social, cultural y económico de las iniciativas de autogestión y ocupación ya que por un lado crean momentos de agregación, estructuración y crecimiento de la producción cultural y por el otro, contribuyen al progreso y a la cohesión social de la ciudad.

LAS CIFRAS

Según los datos publicados por el colectivo del Asilo, en tres años de actividad desde el 2 de marzo de 2012 hasta el 31 de agosto de 2015 se han realizado: más de 146 asambleas públicas de gestión para el autogobierno del Asilo; más de 580 días de mesas públicas de trabajo para la presentación de proyectos y propuestas. Entre las diferentes mesas temáticas se recuerdan las de las artes de la escena, biblioteca, cine, huerto urbano. Han participado en las actividades más de 1435 sujetos entre trabajadores del mundo del espectáculo, artistas, estudiosos, investigadores, grupos, aso-

[1] *http://www.exasilofilangieri.it/regolamento-duso-civico,* (consultado 6 de febrero de 2017).

ciaciones, comités cívicos, instituciones, ciudadanos. En estos años se han realizado más de 3800 actividades entre las cuales: 1000 días se han utilizado para ensayos teatrales, danza y música que han contribuido a la producción de más de 130 proyectos artísticos nacidos en el Asilo. Otros datos: más de 800 días de formación para la realización de más de 100 talleres, laboratorios, workshop y encuentros; más de 280 debates y seminarios; más de 220 músicos o grupos musicales para ensayos y conciertos; más de 200 entre compañías teatrales, asociaciones, grupos y artistas de teatro, danza, etc. que han dado vida a espectáculos y performance; más de 220 proyecciones de películas, documentales y audiovisuales; más de 100 exposiciones, instalaciones, encuentros de fotografía y de artes visuales; más de 100 proyectos e iniciativas artísticas y culturales para los niños; más de 70 presentaciones de libros. Según los datos del colectivo, en estos años se cuentan mas de 145.000 personas que han participado o asistido a las actividades del Asilo.

¿DISTRITO CULTURAL?



Fig. 1 — El Carnaval Social

La cultura y la industria cultural en los últimos años han sido objeto de muchos estudios y análisis en el ámbito de los estudios sociales. Un interés académico reflejo de intereses sociales y políticos que se evidencian en las fuertes inversiones de algunos gobiernos estatales, regionales y locales; en la implementación, financiación y ayudas para el desarrollo de instituciones o empresas que se caracterizan para la realización de actividades y/o creación de bienes y servicios culturales (Ulldemolins y Zarlenga, 2014). Se estudian y analizan los impactos económicos, las reconfiguraciones urbanísticas y las interacciones sociales que de ella se pueden desprender (Santagata, 2002; Montgomery, 2003; Sacco y Pedrini, 2003; Moommaas, 2004; Lorenzen y Frederiksen, 2007; Cinti, 2008; Redaelli, 2008 Karlsson, 2010; Wen Wen, 2012; Ulldemolins y Zarlenga, 2014). Entre los diferentes ámbitos de análisis, en las ciudades contemporáneas se estudian los distritos culturales que son espacios públicos en los que un conjunto de actores institucionales y privados desarrollan proyectos que tienen en cuenta los aspectos culturales y los económicos (Lazzaretti, 2008).

Los resultados logrados por el colectivo "La Ballena" demostrados por los datos proporcionados, hacen que el Asilo se convierta en un punto de referencia cultural de la ciudad de Nápoles y sobretodo del barrio al que pertenece, el Centro Storico, que forma parte del patrimonio de la humanidad UNESCO. Se trata de un barrio popular con fuerte vocación turística, con la presencia de museos, atracciones turísticas, palacios históricos, iglesias, etc. Las principales actividades económicas son la hostelería y la artesanía. Además en el barrio hay varias facultades de dos diferentes universidades napolitanas. En este contexto, ¿se puede afirmar para el caso del Asilo que existen los elementos para que se configure y se pueda hablar de distrito cultural? ¿Cuál es la respuesta y la involucración de los sujetos públicos y privados en esta experiencia?

Uno de los elementos para poder hablar de distrito cultural, es la intervención de la administración pública y la existencia de una estrategia cultural y económica de revitalización de zonas urbanas marginadas. Intervención pública que se realiza a través de la implementación y crea-

ción de actividades y espacios culturales y de la presencia de instituciones culturales tales como museos, talleres, galerías de arte, etc. Entonces, para que el tejido productivo de un barrio esté guiado por las actividades culturales, hace falta una política cultural e importantes inversiones económicas por parte de los poderes públicos. Inversiones que deberían tener el objetivo de crear un contexto favorable al desarrollo de las industrias culturales. Hace falta la presencia de las instituciones públicas a través de incentivos, recualificación urbanística, planes y estrategias de educación a la creatividad. En síntesis, hacen falta todas las políticas aptas para crear las condiciones favorables al desarrollo de las industrias culturales y permitir la inversión y colaboración con los sujetos privados (Sacco y Pedrini, 2003).



Fig. 2 — El taller con la participación de niños y familias

Según esta descripción, la experiencia napolitana no se puede incluir en el ámbito del distrito cultural. Falta la intervención del poder público y una clara estrategia de política cultural. Falta también la colaboración entre la administración y las instituciones privadas. En el caso del Asilo, la peculiaridad está en un movimiento desde abajo apoyado jurídicamente por una parte de la política local. Sin embargo, no existe una verdadera colaboración, ni una política cultural, que se repercute también en la dificultad por parte del colectivo de involucrar a los vecinos del barrio en las actividades sociales y culturales organizadas en los espacios en autogestión. Según las palabras de varios fundadores y activistas del colectivo que gestiona el Asilo, la población del barrio difícilmente se deja envolver en las actividades organizadas.

EL CARNAVAL SOCIAL

La mayoría de las iniciativas culturales y sociales son propuestas por artistas o asociaciones que viven o desarrollan sus actividades en el casco antiguo de la ciudad de Nápoles. Otras, vienen desde otros barrios o fuera de la ciudad. Entonces, parece existir una barrera entre los vecinos y la vida del Asilo. Sin embargo, durante estos años el colectivo ha organizado muchas actividades destinadas a los niños del barrio, algunos de los cuales en riesgo social o con situaciones familiares muy difíciles. Además de las actividades educativas y artísticas como cursos de música y pintura o lúdicas en el caso del fútbol, los niños y sus familias colaboran y participan en la organización y realización del Carnaval Social que, con mucha probabilidad, es el único evento del Asilo que consigue juntar el colectivo con sus vecinos del barrio.

El Carnaval Social nace del trabajo colectivo de varias experiencias asociativas del territorio napolitano. Se trata de asociaciones, comités de barrio, espacios ocupados, talleres que comparten la misma idea de constituir nuevas modalidades de crecimiento y agregación para desarrollar actividades sociales y culturales destinadas principalmente a los niños (Fig.1).

El objetivo de esta red es hacer propuestas culturales alternativas, recuperar la belleza y mejorar la manera de vivir la ciudad, en contra del abandono de personas y lugares, implementar las prácticas de socialización y de colaboración entre los diferentes actores sociales. El colectivo del Asilo forma parte de esta red que se define social para remarcar el objetivo de crear momentos

de encuentros e intercambios de ideas y experiencias. El Carnaval es el evento del año, resultado de un trabajo realizado a lo largo de varios meses con la organización de talleres y encuentros con los niños y sus familias (Fig.2). Se trata de talleres de preparación y creación de las máscaras, escenografías, carros alegóricos quese utilizan durante el desfile del martes de carnaval.

Es una manera de involucrar a los niños, sacarles de la calle, darles una oportunidad y una alternativa para la creación de algo que favorece la socialización y el autoestima demostrándoles la posibilidad concreta de hacer algo útil para ellos y para el barrio.

En los talleres participan también niños de otras zonas de la ciudad que, de esta forma, entran en relación entre ellos. A través de los niños, los adultos aprenden a superar las barreras invisibles que hay entre los diferentes barrios (Del Giudice, 2016). Otro objetivo de los talleres es involucrar también a las familias y crear momentos de encuentro, participación y complicidad entre los niños y sus familias fuera de la cotidianidad y rutina del contexto familiar. Los vecinos participan en todas las fases de preparación del Carnaval Social, desde los talleres hasta la organización del recorrido. El desfile pasa a través de las calles más escondidas del casco antiguo de la ciudad y a través de las callejuelas más marginadas y abandonadas. El recorrido tiene el objetivo de dar nueva vida y color al territorio de donde proceden los niños que de este modo consiguen reapropiarse de estos espacios urbanos (Fig.3). Es una actividad pensada y organizada por una red de asociaciones y movimientos nacida desde abajo sin ninguna ayuda de la administración ni de la política.

CONCLUSIONES

La experiencia del Asilo es un ejemplo alternativo de desarrollo de actividades sociales y culturales desde abajo. El poder público no participa directamente en esta experiencia, así que no se puede configurar como un ejemplo de distrito cultural. Entre otros elementos, faltan la estrategia cultural, la relación público-privado, las inversiones privadas y las intervenciones de recualificación urbana para un proyecto concreto económico-cultural. Parece ser que todas las intervenciones de los últimos años que se han realizado en Nápoles, hayan sido a breve término sin una visión ni una política cultural a largo plazo. Se prefiere organizar grandes eventos puntuales más que crear y desarrollar un contexto ciudadano para que con el tiempo puedan surgir experiencias culturales que tengan un impacto económico importante para la ciudad. El fracaso de la edición napolitana del Forum Universal de la Culturas es el ejemplo más concreto de este tipo de visión.

Sin embargo, la ciudad de Nápoles consigue dar vida a otros tipos de experiencias que se están convirtiendo en puntos de referencias en el ámbito cultural. El ejemplo del Asilo es la demostración que cuando el público y el asociacionismo colaboran nacen proyectos sociales y culturales importantes. A pesar de la falta de una intervención estructurada del poder público, un elemento fundamental en la experiencia del Asilo es la relación con la administración municipal de Nápoles. Sin la voluntad política de normativizar la experiencia de ocupación y autogestión, no se podría pensar en un futuro a largo plazo del Asilo y de otros espacios parecidos. De hecho, en diferentes zonas de la ciudad, están surgiendo espacios ocupados y en autogestión parecidos al del Asilo, cada uno con su peculiaridad y características. Además, la experiencia del Asilo se está tomando como modelo y referencia en otros territorios italianos e internacionales con una importante resonancia mediática (Saccone, 2015). Es una forma alternativa de participación directa en la organización de eventos socio culturales abierta a todos.

Un elemento negativo que se puede evidenciar en estas experiencias, es que los miembros del colectivo encuentran muchas dificultades en involucrar a la parte más popular de los vecinos del

barrio en las actividades organizadas. A menudo los vecinos no se sienten parte de la experiencia sino en casos aislados como en el Carnaval Social. La mayoría de las veces se quedan al margen. Según un miembro del colectivo "La Ballena", uno de los motivos es que casi todas estas experiencias nacen por iniciativas de personas que vienen de fuera del barrio. De este modo, los vecinos se sienten casi como invadidos y hay que ganarse su confianza. Otra negatividad a destacar es el enfrentamiento y la polémica entre los espacios ocupados y otras realidades sociales y culturales ya instaladas en Nápoles. Estas últimas en muchas ocasiones han remarcado la diversidad de tratamiento y la competencia desleal ya que tienen que pagar un alquiler o gastos que los espacios ocupados no tienen. De esta manera, se crean conflictos y envidias entre los diferentes operadores socio culturales de la ciudad. El Ayuntamiento debería encontrar una manera de solucionar estos conflictos sin crear fracturas y fragmentación del mundo socio-cultural ciudadano.



Fig. 3 — El Desfile en las Calles

La política no puede limitarse al reconocimiento jurídico de la experiencia, a pesar de su importancia, sino más bien, tiene que encontrar nuevas formas de participación y colaboración con los movimientos desde abajo y la ciudadanía entera. Tiene que hacer inversiones en el ámbito socio-cultural involucrando a los movimientos y asociaciones desde los primeros momentos en las decisiones de política cultural. Las intervenciones públicas no pueden limitarse a la organización de grandes eventos sino que deben de crear y/o impulsar una estructura cultural permanente capaz de desarrollar una visión a largo plazo de la política cultural. El caso del Asilo se podría configurar como un embrión de un posible "modelo Nápoles" que se podría promover en los próximos años, en el que el público y los movimientos desde abajo colaboren para el desarrollo de una verdadera política y estrategia cultural para la ciudad. De esta manera, se podrían crear las condiciones para que en el territorio surjan y se fomenten nuevas iniciativas culturales y sociales y que las experiencias de ocupación se conviertan en oportunidades sociales, culturales, económicas y de recualificación para toda la ciudad de Nápoles.

BIBLIOGRAFÍA

Cinti, Tommaso (2008): "Cultural clusters and districts: the state of the art", en Cooke Philip, Lazzeretti Luciana (eds.). *Creative cities, cultural clusters and local economic development.* Edward Elgar, Londres.

Karlsson, Charlie (2010): "Clusters, Networks and Creativity". CESIS. Estocolmo, Electronic Working Paper Series.

Lazzaretti, Luciana (2008): "El Distrito Cultural", en Soler i Marco, Vicent (ed.). *Mediterráneo Económico: "Los distritos industriales".* Publicaciones Cajamar, Almería.

Lorenzen, Mark, Frederiksen, Lars (2007): "Why do Cultural Industries Cluster? Localization, Urbanization, Products and Projects", en Cooke Philip, Lazzeretti Luciana (eds.). *Creative cities, cultural clusters and local economic development.* Edward Elgar, Londres.

Montgomey, John (2003): "Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration. Part 1: Conceptualising Cultural Quarters". *Planning Practice and Research*. Londres, vol.18, n.4, pp. 293-306.

Mommaas, Hans (2004). "Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy". *Urban Studies.* Glasgow, 41, pp. 507-532.

Redaelli, Eleonora (2008): "Thinking about Local Cultural Policy in America: Navigatinthe Theoretical

Confusion". *The International Journal of the Arts in Society.* Champaign, vol. 4, n. 2, 55-66.
Sacco, Pier Lugi, Pedrini Sabrina (2003): "Il Distretto Culturale: Mito o Opportunità". Turín, Working Paper Series No. 05/2003.
Santagata, Walter (2002): "Cultural Districts, Property Rights and Sustainable Economic Growth". International Journal of Urban and Regional Research. Malden, vol. 26, n.1, pp. 9-23.
Ulldemolins, Joaquim Rius, Zarlenga, Matías (2014): "Industrias, distritos, instituciones y escenas. Tipología de clústeres culturales en Barcelona". *Revista Española de Sociología.* Madrid, nº 21, pp. 47-68.
Wen, Wen (2012): "Scenes, Quarters and Clusters: the Formation and Governance of Creative Places in Urban China". *Journal of Cultural Science.* Bentley vol. 5, n.2, pp. 8-27.
Associazione Mecenate, (2015): "Report di valutazione dell'impatto del Forum Universale delle Culture di Napoli". *http://www.fondazioneforum.it/wp-content/uploads/2015/05/Report-Valutazione-Tavoli.pdf, (visualizado 6 de febrero de 2017).*
Del Giudice, Alessandra (2016). "L'Asilo dei bambini". *Napoli Città Solidale*, 26 de mayo de 2016, *http://www.napolicittasolidale.it/portal/esperienze/6511-l-asilo-dei-bambini.html, (consultado el 6 de febrero de 2017).*
Pirro, Maria, Vacalebre, Federico (2014): "Forum delle culture, è flop: per Napoli un'altra sconfitta". *Il Mattino,* 17 de noviembre 2014, *http://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/san_carlo_teatro_forum_culture-699729.html (consultado el 6 de febrero de 2017).*
Saccone, Valeria (2015): "Asilo Filangieri: De cómo un grupo de artistas cambió el modelo de gestión cultural en Nápoles". *Yorokobu,* 3 de junio de 2015, *http://www.yorokobu.es/asilo-filangieri, (consultado el 6 de febrero de 2017).*

Fotografías

Las fotografías están realizadas por Sabrina Merolla y se encuentran en el perfil Flickair del colectivo del Asilo. https://www.flickr.com/photos/lasilo/albums/72157664472659375

El Carnaval Social (Fig.1)
El taller con la participación de niños y familias (Fig.2)
El desfile en las calles (Fig.3)

COMUNICAR A TRAVÉS DEL ARTE Y EL DISEÑO: EL CASO DE LAVAPIÉS

Laura González-Díez / María Tabuenca Bengoa / Belén Puebla Martínez
Universidad San Pablo CEU - CEU Universities - Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

Madrid es una ciudad en la que podemos encontrarnos con numerosas obras de importantes artistas urbanos que habitualmente invitan a la reflexión, a veces con una intención social y otras con una mera pretensión estética. Pero en todas ellas el denominador común es el empleo de un espacio abierto, de todos, para expresar ideas, transmitir mensajes y plasmar belleza. Esta ciudad ha comenzado a ganarse un lugar merecido junto a los grandes escaparates del *street art* internacional (Berlín, Londres o Nueva York), no sólo por la calidad y la cantidad de las intervenciones artísticas callejeras sino porque muchas administraciones han visto en él un recurso turístico atractivo y una alternativa para dar a conocer un destino desde otra perspectiva.

El Ayuntamiento de Madrid considera el arte callejero, más que un vehículo para la creación artística, una actividad ilegal en el filo del vandalismo. Sin embargo, es posible encontrar en la actualidad tres espacios donde esta actividad sí está permitida: el Campo de la Cebada, los muros de *La Tabacalera* y el solar denominado *Esta es una plaza,* todos ellos en la zona centro de la capital y los dos últimos en el barrio de Lavapiés, una zona donde muchas de sus paredes, cierres, fachadas y escaparates de negocios dan cobijo a diferentes propuestas de arte urbano de gran nivel, a caballo entre la modernidad y la transgresión.

En este trabajo se ofrece una amplia visión de cómo Lavapiés, uno de los barrios más emblemáticos y con más historia de la ciudad de Madrid, comunica su identidad a través del arte y el diseño, pero también del color, la imagen y la tipografía. La elección de este barrio viene dada, principalmente, por el hecho de ser uno de los más antiguos y castizos de Madrid, al tiempo que ha sido y es capaz de reinventarse de una forma constante a lo largo de las últimas décadas, hasta convertirse en un hervidero intercultural, cosmopolita, pionero en la integración de diversas manifestaciones artísticas y culturales. Puede ser considerado, en la actualidad, un ejemplo claro de lo que Chaves denomina 'barrio artístico'. Para este autor:

> aunque las ciudades siempre han sido importantes focos de irradiación cultural y artística, es con la modernidad cuando el marco urbano se convierte en el centro indiscutible de la creación, pudiéndose hablar entonces, como un elemento más del engranaje cultural, de la creación incluso de barrios artísticos donde confluyen un número importante de artistas y talleres, una presencia notable de arte público y una profusión de establecimientos e instituciones culturales de todo tipo (Chaves, 2014: 278).

En lo que a metodología se refiere, la investigación planteada ha partido de un estudio de campo a partir de la observación directa y de un análisis exploratorio realizado a través del recorrido minucioso y pormenorizado por las calles y espacios públicos del barrio, así como por sus establecimientos comerciales. Se trataba de detectar y clasificar las diferentes ma-

nifestaciones artísticas presentes en estos espacios. Para el estudio se han tenido en cuenta tanto las calles, plazas y zonas verdes, como los establecimientos comerciales (tiendas, bares y restaurantes), las señales de tráfico y las fachadas de los edificios.

En una primera fase se realizaron diferentes itinerarios a pie por las calles principales y secundarias del barrio, intentando localizar y registrar las distintas intervenciones de arte urbano tanto en espacios públicos como en locales comerciales. En una segunda fase se categorizaron las manifestaciones detectadas y se establecieron los diferentes grupos. En tercer lugar, procedimos a fotografiar los espacios que habían sido objeto de una intervención de arte urbano con el fin de dejar constancia documental de los mismos y poder analizar su carácter y contenido. Se trataba de averiguar el origen de estas manifestaciones de arte callejero y si tenían contenido social, político o, simplemente, estético. Finalmente, en una última fase procedimos a documentarnos sobre los autores de dichas intervenciones.

2. EL ARTE URBANO

Podemos considerar arte urbano o arte callejero a las distintas manifestaciones artísticas que se representan en la calle, bien a modo de protesta o bien como manifestaciones estéticas que pretenden reflejar la cultura popular. Algunos autores utilizan la denominación arte público para referirse a las intervenciones artísticas en el espacio público y consideran que raramente tienen una función puramente decorativa o representativa. García-Domenech incide en su papel como regenerador de la ciudad cuando afirma que:

> más bien tiene como objetivo permitir a los responsables políticos la construcción de mensajes más cercanos a las preocupaciones de la población. En la medida en que la ciudad es el lugar de la producción, del consumo y de la interacción, el arte público representa una fórmula interesante de regeneración urbana (García-Domenech, 2015: 202).

Otra característica del arte callejero es que se localiza en espacios públicos muy transitados y que pretende llamar la atención y sorprender a los viandantes y vecinos de cada zona. Con frecuencia, el arte urbano manifiesta un carácter provocativo y subversivo que incita a la lucha social, a la crítica política o a la reflexión. Pero otras veces, simplemente busca llamar la atención y reivindicar el uso de espacios públicos para disfrute de todos los vecinos.

En este sentido se pronuncia Luois Bou cuando señala que el *street art* "convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre, produciendo un impacto socio-cultural que permite una comunicación más universal, pues las personas que nunca antes habían pisado un museo quedan absorbidas por esta macro-producción artística" (Bou, 2010: 11).

Por su parte, Nicholas Ganz afirma que:

> aunque el *graffiti* [sic] suele asociarse con las letras y el aerosol, durante los últimos años, el recurso a las plantillas y a las pegatinas ha hecho que se desarrollen muchas formas nuevas gracias a las que se ha enriquecido la escena artística y que suelen considerarse manifestaciones del arte urbano. El *graffiti* [sic] y el arte urbano no se diferencian únicamente por las técnicas, sino también por elementos sociológicos. El *graffiti* [sic] se caracteriza sobre todo por el deseo de difundir el propio *tag* y conseguir fama, y por atenerse a las viejas reglas relacionadas con la calidad (tu obra tiene que ser mejor que la del resto) y con la cantidad (tienes que hacer piezas como un loco y tantos *tags* como sea posible). El arte urbano tiene menos reglas y su abanico de estilos y técnicas es más amplio (Ganz, 2006: 10).

Por otro lado, el arte callejero se caracteriza por tener un carácter efímero. Se sabe cuándo se crea pero no cuánto va a durar. Puede considerarse, además, un arte contestatario por naturaleza, proscrito en muchos casos, como sucede con el grafiti. Ahora bien, mientras que el mundo del grafiti es mucho más competitivo e introvertido, el del arte callejero tiende más a la camaradería y es mucho más abierto.

Para Javier Abarca las prácticas de arte urbano se pueden clasificar fácilmente en dos principales modos de acción, que denomina, respectivamente, posgrafiti e intervención urbana. Según este autor:

> el *postgraffiti* [sic] se trata de una versión edulcorada del *graffiti* [sic] en la que lo que se repite no es un nombre escrito de manera ilegible para el lego, sino un icono o motivo gráfico que cualquiera puede entender. Suele sustituir el aerosol a mano alzada por la serialización de la plantilla y de la impresión sobre pegatina o cartel (Abarca, 2009: 58).

En cuanto a las intervenciones urbanas podríamos definirlas como actuaciones anónimas independientes entre sí, en las que el artista parte siempre de una observación del entorno para hacer después un comentario sobre este. En muchos casos se trata de intervenciones que trascienden la bidimensionalidad del grafiti y del posgrafiti y alcanzan en mundo de los objetos (Abarca, 2009) y buenos ejemplos de ello son las que vamos a recoger en esta investigación: bolardos, árboles o fuentes en las intervenciones de *yarn bombing*; señales de tráfico, placas y plantillas en el caso del colectivo *Yipi, Yipi, Yeah* o los escaparates de establecimientos públicos intervenidos en la iniciativa C.A.L.L.E. Todas estas acciones tienen como denominador común el espacio en el que acontecen: el barrio madrileño de Lavapiés.

3. UNA APROXIMACIÓN AL BARRIO DE LAVAPIÉS

Lavapiés es uno de los barrios con más solera y tradición del centro de Madrid. En palabras de Mayte Gómez "es un lugar mítico, una manera de vivir, un estilo, una historia, una leyenda. Aunque la zona no existe oficialmente como barrio, tiene una personalidad inconfundible construida y aceptada por el imaginario colectivo de toda una ciudad" (2006: 1).

El origen de este castizo barrio data de hace 500 años. Lavapiés fue antaño el barrio judío de Madrid. Tras su expulsión en el siglo XV, algunas de estas familias se vieron en la necesidad de convertirse al catolicismo para mantenerse con vida. Así surge la cristianización de las viejas calles moriscas, que cambiaron sus nombres por otros de exaltación religiosa como la calle Ave María, de la Fe, Amor de Dios, Esperanza, Calvario, etc. y que se mantienen en la actualidad. Según Gómez (2006) el nombre de Lavapiés se relaciona con el acto de ablución que realizaban los judíos antes de sus oraciones y como había una fuente en la plaza éstos lavaban sus extremidades como purificación ritual antes de ir a la sinagoga. Otros autores recogen que:

> la palabra procede muy probablemente del hebreo 'aba-puest' (lugar de judíos, judería), contrastando con la etimología del nombre del barrio: Embajadores, del latín 'ambactia', (misión) por tratarse de la zona que cruzaban los embajadores para presentar sus credenciales ante la Corte del Rey de España (Cebrián y Bodega, 2002: 560).

Hoy día, podemos encontrar en Lavapiés algunas de las calles más sorprendentes de la capital impregnadas del bullicio y el calor de una mayoría de gente joven. Lavapiés, inmerso en el barrio de Embajadores, es un espacio multicultural, libre y moderno en el que se res-

pira vida y creatividad, mientras que hace dos décadas era uno de los barrios más castigados de la capital debido, sobre todo, a las diferencias socioeconómicas y culturales entre sus residentes, así como a sus elevados índices de inseguridad ciudadana, suciedad y escasa actividad comercial. Sin embargo, en los dos últimos lustros, Lavapiés ha experimentado un cambio sobresaliente, debido sobre todo a los nuevos vecinos que han poblado el barrio y a diferentes iniciativas vinculadas al arte. En la década de los 80 y 90, contaba con una población de elevada edad, casas ocupadas, zonas muy degradadas y edificios en mal estado. Esto motivó una caída de los precios en los alquileres y venta de viviendas y favoreció que la gente joven empezara a interesarse por el barrio al ser un lugar asequible. No obstante, para algunas voces críticas lo que ha traído consigo es la gentrificación, esto es:

> una revalorización urbana que si bien, parece dar solución a problemas de degradación y descomposición social de ciertas áreas de la ciudad esconde una forma de inserción de los mecanismos del capitalismo en lo urbano a través de la transformación de espacios, buscando extraer rendimientos a corto plazo. Ese sentido, sitúa a la gentrificación como un concepto ambivalente: signo de éxito para algunos; efecto pernicioso y no deseado para otros (Checa-Artasu, 2011: s.p.).

En cualquier caso, esto ha permitido que Lavapiés se convierta en uno de los espacios más activos de la capital madrileña. En sus calles podemos encontrar multitud de galerías de arte, estudios de artistas, algunas de las escuelas de interpretación más importantes de la capital, teatros, cafeterías/librerías, bares y restaurantes. Como dice Sequera, "la cultura, por tanto, o los artistas, pueden usarse para legitimar espacios urbanos en procesos de higienización social. En conclusión, este tipo de 'experiencias' culturales urbanas, es una señal más de los intentos de reanimar barrios como el de Lavapiés" (Sequera, 2013: 209).

Señalar también que la intensa actividad vecinal de los últimos años ha dado lugar a una multitud de eventos que aprovechan la multiculturalidad del barrio y la incesante actividad de sus calles ('Tapapiés', ruta gastronómica por los bares del barrio; 'Los artistas del barrio', iniciativa en la que los artistas que viven en el barrio enseñan sus estudios y su proceso de trabajo; 'La noche de los teatros' y 'La noche de los libros'; el festival 'Transversal', iniciativa cultural en la que participan las salas alternativas de la zona; 'Bolly Madrid', festival que acerca la cultura india a Madrid; la celebración del año nuevo chino, etc.) convirtiéndose en uno de los barrios de la capital que más se ha abierto al mundo.

4. RESULTADOS

La investigación realizada nos permitió agrupar las diferentes acciones de arte callejero localizadas en las categorías fijadas por Abarca (2009): el posgrafiti y las intervenciones urbanas. Dentro de la primera hemos situado los iconos y motivos gráficos presentes en fachadas y muros, que han sido realizados de forma seriada, bien a partir de plantillas, de *stickers* o pegatinas o placas metálicas. Y dentro de la segunda, las pinturas y dibujos sobre muros, fachadas, y las 'guerrillas de lana' o *yarn bombing.* A continuación, recogemos las cuatro que hemos considerado más representativas en función de la repercusión e impacto generado.

4.1. C.A.L.L.E. (Convocatoria Artística Libre de Lavapiés Emergente)

C.A.L.L.E. es una muestra de intervenciones artísticas de carácter temporal y efímero en el espacio público y en el exterior de los comercios del barrio, con un objetivo esencial: potenciar la creación artística en el barrio de Lavapiés de una manera abierta y participativa convir-

tiéndolo en un espacio para el arte al aire libre y animando a todos los vecinos y visitantes a disfrutarlo de un modo cercano y cotidiano.

Hasta octubre de 2017 se han celebrado cuatro ediciones y tienen la intención de seguir experimentando con el barrio según su fundador, Stéphane Abondance, miembro de la Asociación de Comerciantes de Lavapiés. Esta iniciativa contribuye a que, durante dos semanas del mes de mayo, Lavapiés se erija en un museo al aire libre, un circuito alternativo de arte emergente que permite a los artistas —nacionales e internacionales— y a los comerciantes interactuar con sus clientes y vecinos del barrio de una manera diferente.

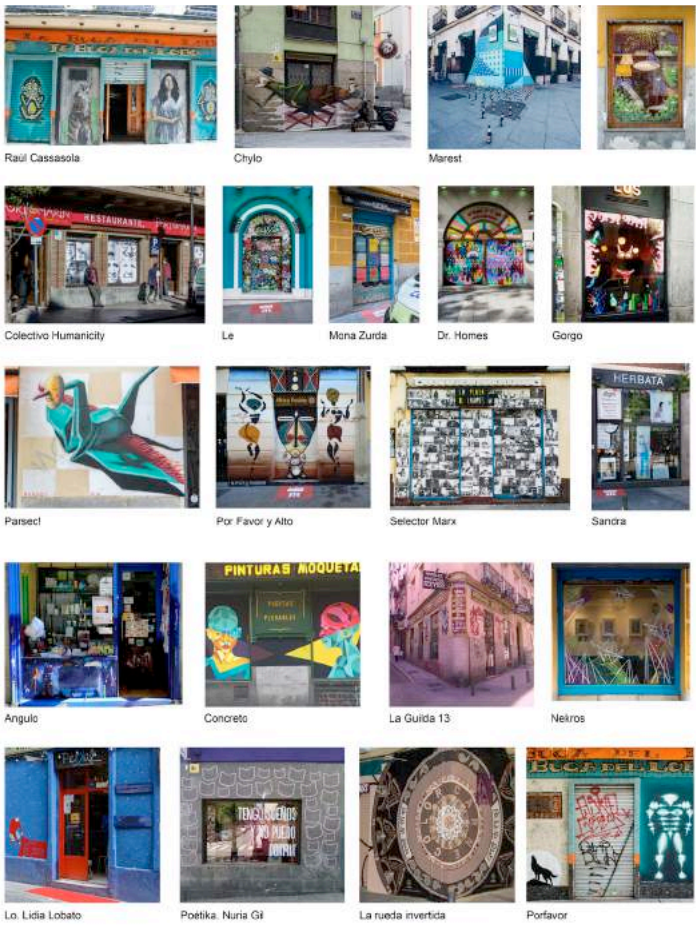


Fig. 1 - Diferentes escaparates intervenidos por C.A.L.L.E. Fuente: Laura González-Díez

En sus dos últimas ediciones, la convocatoria establecía que las intervenciones de los artistas se produjeran en espacios exteriores, es decir, en escaparates grandes o fachadas. De las 38 intervenciones realizadas en 2013 se pasó a 42 en 2015, cifra que se incrementó hasta alcanzar las 60 propuestas en 2016 y que en 2017 han quedado reducidas a 50 después de pasar por un proceso de selección debido a la gran cantidad de solicitudes de participación. En todas las ediciones han contado con el apoyo de M.S.A.P. (*Madrid Street Art Project*)[1], asociación que promociona de forma global el arte urbano y que promueve otros muchos proyectos que tienen lugar en la ciudad de Madrid.

Se trata de una iniciativa muy bien acogida por los vecinos y los medios de comunicación. Los primeros, porque se han involucrado de distintas maneras: mirando, preguntando al artista mientras realizaba su obra, fotografiando o, simplemente, disfrutando. Los segundos porque se han hecho eco de la misma de una forma positiva, lo que ha permitido una visión distinta del barrio de la que estos nos ofrecen habitualmente cargada de conflictividad y connotaciones negativas.

Para participar en la muestra, la Asociación de Comerciantes realiza una convocatoria abierta con varios criterios a tener en cuenta a la hora de seleccionar las propuestas de los artistas y colectivos interesados. En la edición de mayo de 2017, la última hasta la fecha, se presentaron más de 100 propuestas.

[1] M*adrid Street Art Project* es una asociación que pretende apoyar, poner en valor y propiciar el arte urbano a través de la organización de distintas actividades, como los safaris urbanos o los talleres con artistas; la mediación para la intervención artística en espacios públicos y otras iniciativas de interés, partiendo de la escena de Madrid y con el objetivo de contribuir a la reflexión, animar a los ciudadanos a disfrutar del arte urbano y respaldar a sus creadores.

En cuanto a la asignación de los espacios a los artistas, estos tenían que presentar una relación de tres comercios por orden de preferencia y elaborar una propuesta para al menos uno de ellos. Ello ha ayudado a allanar el camino hacia un acuerdo entre artista y comerciante y ha facilitado que gran parte de las intervenciones se hayan adaptado bien a los espacios asignados. Además, los artistas, a la hora de plantear sus creaciones tienen en cuenta no sólo el carácter e idiosincrasia del barrio, sino también el contexto espacial y la participación ciudadana. También es de destacar el alto nivel artístico de esta muestra de arte urbano (Fig. 1). Así lo prueba la gran variedad técnica, estilística y conceptual que se ha podido apreciar en cada convocatoria. Las intervenciones que se llevan a cabo pueden incluir pintura mural, ilustración, escultura, dibujo, *collage*, instalación o fotografía. Algunas de estas intervenciones artísticas aún se pueden disfrutar, si bien ello depende de que los dueños de los locales decidan su mantenimiento al término del evento.

4.2. Yipi Yipi Yeah

Yipi Yipi Yeah es un colectivo que se define como "Arte urbano de Madrid para Madrid". Se caracteriza por haber recreado en algunas de las señales de tráfico del centro de Madrid escenas reconocibles de la vida para cualquier persona. Malasaña, La Latina, Las Letras o Lavapiés son algunos de los barrios de la capital en los que podemos encontrar sus obras, la mayoría de las cuales tienen una primera lectura lúdica y divertida, pero que si se analizan en profundidad encierran una notable carga de crítica social.

El colectivo de creadores Boa Mistura también valora su arte considerándolo una de las referencias del arte urbano en la capital: "Es un trabajo muy bien hecho. Desde Boa Mistura apreciamos este tipo de manifestaciones porque demuestran que la calle está viva. Consideramos que el arte urbano es el reflejo de las ciudades y es importante que haya gente con inquietudes y necesidad de expresarse"[2].

El trabajo de *Yipi Yipi Yeah* puede clasificarse según el soporte empleado. En este sentido podemos hablar de acciones realizadas sobre señales de tráfic —pero sin perjudicar su visibilidad— y acciones realizadas sobre placas y plantillas que se adhieren a fachadas de edificios. Las intervenciones realizadas por este colectivo sobre las señales se han convertido en verdaderas piezas de arte urbano, en las que podemos apreciar como en una señal de prohibido la franja blanca se ha convertido en el teclado de un piano como base para recrear la figura de un gimnasta ejercitándose en el potro o la zona en la que un esquimal aparece pescando.

También hay frecuentes acciones sobre la señal de paso de cebra, en las que podemos ver al peatón convertido en un surfista, en un joven amante de la música con una radio casete espectacular, en un anciano cruzando con su andador, etc. Por su parte, las placas y plantillas se caracterizan por tener una clara inspiración en la cultura pop, tanto por los colores como por los temas. Sus protagonistas van desde Darth Vader a Nosferatu, pasando por Gila, Sara Montiel o Carpanta, si bien también podemos ver algunas que reflejan objetos como un perrito caliente con vibrantes colores o personajes y formas que se integran con el mobiliario urbano.

En cuanto a su contenido, muchas de estas placas y plantillas llevan implícita una notable carga social y de denuncia. Es el caso de la que se acompaña de la frase "¿Quieres divorciarte conmigo?" en la que un hombre se arrodilla con un anillo ante una mujer; aquella en la aparecen dos hombres vestidos con el traje de torero besándose en los labios apasionadamente; u otra en la que podemos apreciar un excremento enmarcado como si fuera una obra de arte. También

[2] Disponible en *http://www.20minutos.es/noticia/2389808/0/senales-trafico/yipi-yipi-yeah/piezas-arte-urbano* [consultado el 2 de septiembre de 2017]



Fig. 2 — Diferentes intervenciones realizadas en Lavapiés por el colectivo Yipi Yipi Yeah. Fuente: Laura González-Díez

estos soportes son aprovechados para lanzar mensajes orientados a despertar la conciencia del viandante. Así, podemos encontrar a una Sara Montiel arengando a la juventud con un "¡Comeros el mundo juventud!", el "Suelta la pasta o muere" ante un parquímetro o el "Percibo la fuerza de este barrio", de Darth Vader (Fig. 2).

4.3. Yarn Bombing

La traducción al castellano de este anglicismo podría ser "guerrilla de lana" y define la acción consistente en forrar con tejidos tricotados elementos del mobiliario urbano, con el fin de aportar calidez a la ciudad y de llamar la atención de los vecinos y viandantes sobre ésta. Se trata de una forma de intervención urbana, de carácter efímero –nunca se sabe cuánto va a durar– y con un claro componente social, ya que siempre se lleva a cabo por parte de una comunidad de personas aficionadas a tejer, con ganchillo o agujas, con la intención de compartir esa afición, cuyo resultado será intervenir en el paisaje de la ciudad aportando color y creatividad, provocando la sorpresa de vecinos y viandantes.

El *yarn bombing* se sitúa entre el arte urbano y la artesanía. Se caracteriza por su carácter naif, amable, nada agresivo, carente de la beligerancia de otras manifestaciones artísticas urbanas, que invita a la acción a gente que de otra manera no participaría en este tipo de intervenciones —desinteresadas, sin retribución económica— para reivindicar que el espacio público pueda ser utilizado por todos.



Fig. 3 — Diferentes intervenciones en Lavapiés por el colectivo Teje la araña. Fuente: Laura González-Díez.

Algunas de las principales intervenciones de *yarn bombing* en la capital han tenido lugar, precisamente, en el barrio de Lavapiés. Un ejemplo fue la realizada en noviembre de 2014 en la que, de los 420 bolardos que flanquean la calle del mismo nombre más de una cuarta parte aparecieron cubiertos con fundas de lana de todos los colores y diferentes motivos y representaciones (bolardo jirafa, pollito o león, bolardo con perlas, bolardo zanahoria, bolardo pitufo, etc.) (Fig. 3).

Otra acción reseñable tuvo lugar en la fuente de la plaza de Cabestreros, en abril de 2013, con la pretensión de ser una divertida travesura, si bien acabó convirtiéndose en un improvisado homenaje a la República. Estas acciones, como otras similares realizadas en este barrio, corrieron a cargo del colectivo *Teje la araña*, quien en distintas ocasiones a lo largo del año

aprovechan la noche para colocar las fundas de lana sobre los bolardos y otros lugares de la capital y sorprender a los vecinos cuando se levanten.

Intervenciones parecidas han tenido y tienen lugar en el madrileño barrio de Malasaña, llevadas a cabo por el colectivo *Tejiendo Malasaña* quienes han tejido bufandas para estatuas o abrigos para árboles, y realizan reuniones sociales en diferentes—abiertos como las plazas y calles y cerrados como los cafés o centros sociales—para tejer en conjunto y demostrar que se pueden hacer cosas con los vecinos.

4.4. Los muros de *La Tabacalera*

'Muros' es un proyecto promovido también por el colectivo M.S.A.P (*Madrid Street Art Project*), en este caso por encargo de la Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y cuyo objetivo era reconvertir el perímetro del edificio de La Tabacalera en un espacio dedicado al arte urbano, transformando unas paredes grises y toscas en un lugar para la creación artística en el espacio público, para su disfrute estético, conceptual y para la reflexión.

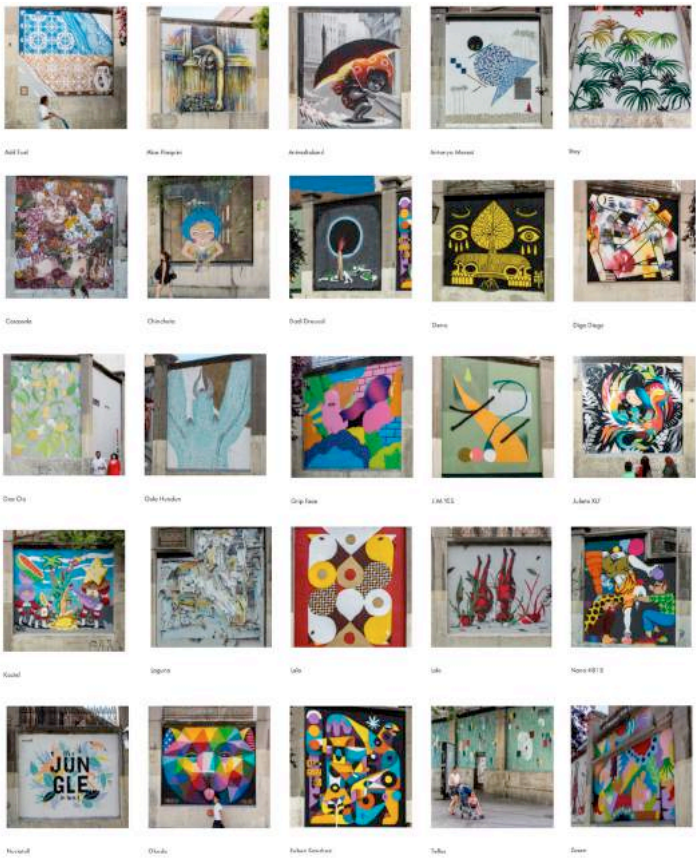


Fig. 4 — Artistas y obra en los muros de La Tabacalera, edición de 2016. Fuente: www.murostabacalera.com.

Esta iniciativa de intervención urbana nació con la vocación de ser anual, si bien, este propósito no se ha cumplido. La primera edición se celebró en mayo de 2014, intervinieron 32 artistas para realizar un total de 26 intervenciones, en torno al concepto del 'Contexto' como elemento esencial del arte urbano. Todos los artistas participantes tenían el nexo común de haber formado parte de la escena del arte urbano en Madrid en algún momento y, muchos de ellos estaban directamente vinculados con la actividad artística de Tabacalera (Fig. 4). Entre ellos, se dieron cita algunos de los nombres más relevantes del panorama del arte urbano nacional e internacional, como Sabek, La banda del rotu, Suso 33, Pedro Sega, Parsec!, Chylo, Susie Hammer, Pincho, entre otros.

La segunda edición tuvo lugar en junio de 2016 y, en esta ocasión, fueron veinticinco los artistas participantes, nacionales e internacionales. En esta ocasión, todas las intervenciones han versado sobre el concepto de 'Naturalezas Urbanas'. Tal y como recogen en la web del colectivo *Madrid Street Art Project*[3] "la ciudad contemporánea, por el modo de vida que sostiene y el tipo de sociedad que alberga, conlleva una parte hostil hacia las personas, entre otras cosas por el exceso de contaminación (ambiental y acústica) y su carencia general de espacios naturales". Con esta propuesta, Muros Tabacalera busca revertir este estado de cosas, aunque sea de manera meta-

[3] Disponible en: *http://madridstreetartproject.com/muros-tabacalera-2016-el-retorno [consultado el 2 de septiembre de 2017]*

fórica, a través del arte, mediante intervenciones artísticas basadas en elementos naturales pero realizadas sobre muros de cemento, sustituyendo artísticamente el cemento gris por naturaleza.

Para esta edición han contado con artistas internacionales como Alice Pasquini (Italia), Tellas (Italia), Add Fuel (Portugal) o Lelo (Brasil) y de distintos puntos de España, como pueden ser Btoy (Barcelona), Julieta XLF (Valencia), Grip Face (Mallorca), Digo Diego (Cáceres) o Lolo (Sevilla), además de los artistas madrileños J.M. Yes, Okuda, Chincheta o Antonyo Marest.

4. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Sin duda, la primera conclusión que podemos extraer de nuestro estudio es que todas las acciones e intervenciones reseñadas en este trabajo han permitido mejorar los espacios degradados del barrio con la ayuda de artistas y diseñadores, pero también con una participación ciudadana activa. En la mayoría de los casos, estas expresiones creativas son resultado de un proceso que implica a profesionales de distintas ramas a los que se suman, en muchas ocasiones, los propios vecinos del barrio, lo que permiten que hagan suya la obra de una forma casi instantánea. Lo que consideramos tiene numerosas ventajas. En este sentido compartimos las afirmaciones de García-Domenech cuando señala que:

> la capacidad de la estética urbana para fomentar la participación ciudadana en la vida pública y política aporta varias ventajas: se potencia la participación regular de la ciudadanía en la toma de decisiones, pero también permite crear unas relaciones más interactivas y participativas entre ciudadanos y gobernantes. Una de las bases sobre las que se asienta el sentido del arte público, es precisamente la idea de que si la ciudadanía asume un papel activo en la toma de decisiones, se sentirá más responsable del lugar donde está viviendo o trabajando: prestará más atención a su mantenimiento y el espacio público será percibido como un espacio propio. Por otra parte, la experiencia artística permite mejorar la inclusión social (García-Domenech, 2015: 207).

El arte urbano contribuye a la transformación de la imagen de la ciudad y el modo de recordarla por parte de los vecinos, modificando la interacción entre ambos, con un mayor acercamiento de los segundos a la primera. Todas estas manifestaciones de arte urbano constituyen una manera de reivindicar el espacio público como lugar de encuentro, de diálogo y de acogida entre artistas, vecinos y viandantes. Como señala Urda, "la posibilitación de la integración del espacio público y el arte favorece la reaparición de una estructura sólida capaz de generar una memoria colectiva que cree vínculos entre ciudadano y ciudad" (2011: 328).

Queremos recoger también como conclusión que todas estas intervenciones consiguen un gran impacto visual con un bajo coste económico, y lo logran, aunque sea invirtiendo muchas horas de trabajo. Todas ellas contribuyen a construir una ciudad más amable y más humana. Son acciones que tienen un claro componente social, ya que en ellas se pide la colaboración de los vecinos, y son intervenciones en la que es la acción del grupo la que cobra importancia. Podemos considerarlas como una manera de crear ciudad, de conseguir espacios donde las personas se relacionen y los vecinos hablen entre sí. De este modo, y compartiendo las palabras de Argan "la ciudad no solo es un objeto de uso colectivo sino también el resultado de la convergencia de todas las técnicas artísticas que dan lugar a la formación de un ambiente tanto más vital cuanto más rico en valores artísticos" (1984: 63).

El arte callejero y el desarrollo de una cultura artística han desempeñado un papel activo en la regeneración del barrio, ya que ha favorecido la creación de una identidad cultural muy atractiva,

sobre todo el grafiti y las intervenciones urbanas, representadas por las acciones recogidas en esta investigación. Todo ello ha traído consigo un proceso de gentrificación. Se puede decir que los barrios en proceso de gentrificación favorecen el desarrollo del arte urbano y éste, a su vez, pone su grano de arena en el desarrollo de ese proceso, contribuyendo —a pesar de algunas voces críticas— a transformar la ciudad en un lugar más habitable. Un ejemplo de ello, como dice Sequera es que "en solo diez años Lavapiés ha pasado de ser un barrio olvidado a ser uno codiciado" (2013: 89).

Y esto mismo empieza a tener detractores, pues algunas voces consideran que la culturización que está viviendo el barrio forma parte del proceso de gentrificación del mismo. La dinámica de transformación económica no puede desligarse de unas políticas que ocultan un marketing urbano favorable a la llegada de clases medias altas en detrimento, para algunos autores, de las clases populares autóctonas. Es cierto que la idea de una ciudad creativa puede encubrir procesos más extensos como la polarización, la gentrificación y la segregación social, pero no hay duda de que ello ha supuesto una notable revitalización artística y cultural del barrio.

BIBLIOGRAFÍA

Abarca, Javier (2009). "El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación", en *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, editado por Blanca Fernández Quesada y Jesús Pedro Lorente. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Argan, Giulio C. (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia.

Bou, Louis (2010). *Barcelona Street Art.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Cebrián, Juan A. y Bodega, Mª Isabel (2002). "El negocio étnico, nueva forma de comercio en el casco antiguo de Madrid: el caso de Lavapiés", en *revista Estudios geográficos,* nº LXIII, 248/249, pp. 561-580. Madrid: CSIC.

Chaves, Miguel A. (2014). "Artistas y espacio urbano: la representación de la ciudad en el arte contemporáneo", en revista *Historia y Comunicación Social*. Vol. 19. Núm. Especial Marzo, pp. 277-288.

Checa-Artasu, Martín Manuel (2011). "Gentrificación y cultura: algunas reflexiones", en *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Vol. XV, nº 914. Recuperado de *http://www.ub.es/geocrit/b3w-914.htm.*

Ganz, Nicholas (2006). *Graffiti mujer: el arte urbano de los cinco continentes.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

García-Doménech, Sergio (2015): "Estética e interacción social en la identidad del espacio público". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación,* nº 7 (abril), págs. 195-212. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Gómez, Mayte (2006). "El barrio de Lavapiés, laboratorio de interculturalidad", en *Dissidences:* Vol. 1: Iss. 2, Article 12. Recuperado de *http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol1/iss2/12.*

Sequera, Jorge (2013). *Las políticas de la gentrificación en la ciudad neoliberal. Nuevas clases medias, producción cultural y gestión del espacio público. El caso de Lavapiés en el centro histórico de Madrid* (tesis doctoral). Madrid: UCM.

Urda, Lucila (2011). "El espacio público como marco de expresión artística", en *Actas de las I Jornadas Internacionales sobre Arte y ciudad*, pp. 325-329. Madrid: UCM.

Páginas Web

Página oficial de 'Madrid Street Art Project'. Disponible en *http://madridstreetartproject.com (última consulta: 2 de septiembre de 2017).*

Blog 'Sin pasarte de la raya': graffiti y arte urbano. Disponible en *http://www.sinpasartedelaraya.com/category/street-art (última consulta: 4 de septiembre de 2017).*

Página oficial de CALLE, Festival de intervenciones artísticas en los exteriores de los comercios de Lavapiés. Disponible en *http://lavapiés.com/CALLE (última consulta: 16 de agosto de 2017).*

Página oficial del colectivo de street art Yipi Yipi Yeah. Disponible en *http://yipiyipiyeah.com (última consulta: 16 de agosto de 2017).*

Página oficial del diario '20 minutos'. Disponible en *http://www.20minutos.es/noticia/2389808/0/senales-trafico/yipi-yipi-yeah/piezas-arte-urbano (última consulta: 2 de septiembre de 2017).*

Página oficial de la agenda de ocio 'Madrid Diferente'. Disponible en *http://madriddiferente.com/actividades/urban-knitting-en-lavapies (última consulta: 7 de septiembre de 2017).*

Página oficial del proyecto 'Muros' de La Tabacalera. Disponible en *http://www.murostabacalera.com (última consulta: 17 de agosto de 2017).*

Documental "Tejer la ciudad", de Xurso Martínez (2013). Disponible en *https://vimeo.com/82166525 (última consulta: 27 de agosto de 2017)*

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS EN LA CIUDAD DE VALENCIA

Bàrbara Martínez Biot
Universidad Politécnica de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Valencia ha experimentado en su cotidianidad unas estructuras novedosas de protesta ciudadana como consecuencia de las decisiones políticas desde décadas atrás. Durante el gobierno del Partido Popular, entre 1991 y 2015, se constituyeron progresivamente una serie de plataformas en respuesta a políticas que afectaban a barrios de la ciudad. Las protestas ciudadanas respecto a agresiones patrimoniales, falta de servicios o nefastas gestiones públicas se materializaron en procesos judiciales y manifestaciones, pero también en formas reivindicativas artísticas. Bajo el concepto *prácticas artísticas colaborativas* encontramos unas nuevas formas de reconquista del espacio público en las cuales el principal objetivo, entre otros, es la visibilización de una problemática que afecta a una parte de la ciudadanía.

Estas prácticas no son originales de ese momento y ese lugar, sino que se inscriben dentro de la evolución de ciertas corrientes artísticas contemporáneas como son: el minimal, el conceptual, el *land art* y el arte público. La relación entre arte y protesta, o arte y política, no es original del final del siglo XX, sino que podemos rastrear su despegue en la década de los 60, evolucionando en los años 70 y 80 en EE. UU. y Reino Unido y que posteriormente será asimilado por el mundo artístico español en los 90 modificando los conceptos tradicionales de obra y autoría.

Desde los inicios de estas plataformas en 1995, se gestó un clima de solidaridad y apoyo a la ciudadanía afectada por acciones políticas depredadoras. Fundamentalmente estos apoyos llegaron desde el ámbito académico de las universidades valencianas destacando la colaboración e implicación directa del profesorado y alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la ciudad.

1.1. Precedentes, arte y política: desde los años 70 hasta los 90

A consecuencia del desbordamiento del Turia en 1957, el gobierno franquista decidió desviar el río por la zona sur de la ciudad alejando cualquier nueva posibilidad de desastre. Las obras finalizaron en 1973 y el gobierno local junto con el estatal se puso en marcha para hallar una nueva utilidad a los terrenos del viejo cauce. En el marco del gobierno tecnocrático del momento, se ideó construir una autopista que uniera la salida hacia Madrid, oeste, con el puerto de la ciudad, este, pero el proyecto generó un fuerte rechazo social.

En la década de los años 70 ya existía en la ciudad un tejido asociativo de carácter reivindicativo, dentro de este movimiento ciudadano encontramos: asociaciones de vecinos, colegios profesionales, jóvenes universitarios y profesionales liberales, grupos parroquiales, grupos feministas, militantes de partidos de izquierdas, todavía en la clandestinidad, y sindicatos. Esta diversidad social aglutinada en un movimiento ciudadano local tenía como objetivo demandar mejoras en la

calidad de vida. Concretamente las carencias ciudadanas se hallaban en la falta de servicios básicos en los barrios, ausencia de equipamientos y zonas verdes, problemas de transporte y alumbrado público entre otras demandas. El crecimiento de la ciudad durante aquellos años se había concretado en un desarrollo escasamente planificado, con falta de servicios, especialmente en los barrios periféricos, pero también en las zonas históricas del centro. Este caldo de cultivo facilitó la cohesión de los diversos grupos sociales en unas demandas claras y urgentes, y ante la ausencia de vías democráticas que recogieran sus peticiones, el asociacionismo fue su vía de escape.

El rechazo al proyecto de la autopista se concretó en la idea de convertir el viejo cauce del río en un gran parque para el disfrute de la ciudad y para ello se organizó la campaña cívica *El llit del Túria és nostre i el volem verd* (El lecho del Turia es nuestro y lo queremos verde). La demanda ciudadana generó un importante debate público acerca de la ciudad que deseaba el pueblo y se consiguió que en 1975 se desestimara la construcción de la autopista por parte de Obras Públicas del Estado y se acordó junto con el Ayuntamiento destinar el terreno a zona verde.

Finalmente, en 1976, se cedió la propiedad a la ciudad y con la primera alcaldía democrática se recalificó como espacio verde, siendo la adecuación del viejo cauce un proyecto prioritario para el nuevo alcalde Ricardo Pérez Casado. El taller de arquitectura de Ricardo Bofill, elegido para el trabajo, presentó el proyecto al público en los meses de junio y julio de 1982 y también se puso en marcha una encuesta ciudadana para recoger sugerencias. Entre todos estos medios el 97% de los participantes se mostró a favor de la propuesta del arquitecto y en febrero de 1986 comenzaron las obras de lo que hoy es el parque urbano más largo de Europa.

En paralelo a la discusión sobre el uso del viejo cauce del Turia, en la ciudad de Valencia hubo otras protestas de carácter social contra intereses urbanísticos especulativos que generaron también campañas de oposición. Nos referimos en concreto a la campaña *El Saler per al poble* (El Saler para el pueblo) seguramente el primer movimiento de protesta ecologista en España. En 1962 el Ayuntamiento de Valencia promovió un plan que urbanizaría El Saler, la franja litoral que separa la Albufera del mar Mediterráneo y que se caracteriza por ser un rico bosque en un ecosistema dunar, todo este entorno fue declarado Parque Natural en 1986. Pero en los años 60 el auge turístico generó la idea de urbanizar este paraje con 24 hoteles y otras tantas construcciones hasta poder albergar a 100.000 nuevos residentes. Las obras comenzaron en 1965 al tiempo que voces minoritarias, entre ellos Félix Rodríguez de la Fuente, cuestionaban el proyecto. En 1974 se inició la campaña ciudadana *El Saler per al poble* (El Saler para el pueblo) para la recuperación de este espacio logrando la paralización del conjunto urbanístico hasta que, con la llegada de la democracia, el Ayuntamiento promulgó un plan especial de protección medioambiental[1].

Estas dos campañas vecinales se consideran el germen de las plataformas vecinales denominadas Salvem (Salvemos) que se desarrollaron en Valencia a partir de la década de los 90 como respuesta a las políticas públicas destructoras personificadas en la figura de la alcaldesa, Rita Barberà. Podemos considerar que las respuestas a las agresiones del Consistorio fueron un resurgimiento del movimiento ciudadano que había permanecido aletargado en la década de los años 80 como consecuencia entre otros motivos por la llegada al poder del PSOE.
En paralelo a la nueva situación política entre finales de los años 70 y principios de los 80 el

[1] Entre el 31 de mayo y el 15 de octubre se llevó a cabo una exposición en la Universidad de Valencia donde se pudo ver todo el material gráfico y textos sobre la campaña ciudadana de 1974 quedando recogido en el catálogo de la misma: Dolç Soriano, Carles(Coord.). (2017). *El Saler per al poble, ara!: el poder de la ciutadania en la transformació responsable del paisatge i el territori.* Valencia: Universidad de Valencia.

mundo artístico valenciano experimentó al igual que el resto de España un proceso de normalización cultural. Esto se materializará en la modernización de los estudios artísticos y la consolidación del mercado de arte local facilitando las influencias de tendencias artísticas internacionales. En la década de los 80 en Valencia, se producirá un fuerte apogeo de la pintura, la escultura y la performance que dará paso en los 90 a propuestas colectivas debido a la crisis económica y al consiguiente cierre de numerosas galerías.

1.2. Prácticas artísticas colaborativas: plataformas reivindicativas

La tradicional desmovilización de la sociedad cambia a mediados de los años noventa del siglo XX cuando se dan una serie de factores favorables a la irrupción de colectivos de protesta. Una creciente desconfianza de la bondad de los proyectos públicos, mayor conciencia ambiental por parte de la población, pérdida de poder institucional de la izquierda y la llegada de la derecha al poder dan lugar a movimientos urbanos de defensa del territorio, el medio urbano y la calidad de vida. Las movilizaciones que han llevado a cabo estos colectivos han sido mayoritariamente defensivas, intentando establecer nuevas formas de participación ciudadana y de diálogo con los poderes públicos.

Estos movimientos deben trabajar a diferentes niveles para garantizar su éxito o al menos un mínimo de efectividad; vemos tres bloques respecto a sus acciones: las acciones de información, las acciones judiciales y las manifestaciones culturales. Estas últimas serán el eje común de estudio de los grupos de protesta que se han dado en la ciudad de Valencia durante los últimos años, estas manifestaciones culturales se producen en el espacio público, generalmente en las calles y espacios problematizados. Destacamos entre sus objetivos principales, teniendo en cuenta que el principal sería la desaparición de la agresión urbanística: la recuperación de una identidad colectiva a través de acciones colaborativas y la reflexión en torno al concepto de ciudad tardocapitalista frente a un tipo de ciudad más habitable y que reivindican todas las plataformas.

Las plataformas reivindicativas o grupos de oposición que vamos a analizar brevemente en este texto son: *Salvem El Botànic, Salvem El Cabanyal, Salvem La Punta* y *El Carme*, en orden cronológico ya que las actividades de unos han servido como referencia y estímulo creativo para nuevos grupos. También existieron otras plataformas que no se etiquetaron bajo la marca Salvem pero que tuvieron en común con estas la oposición a las políticas locales, respecto a otros temas como la gestión cultural o eventos internacionales marcados por la presunta corrupción y la falta de transparencia económica.

1.2.1. Salvem el Botànic, Recuperem Ciutat (Salvemos el Botánico, Recuperemos Ciudad)

La coordinadora ciudadana *Salvem el Botànic, Recuperem Ciutat* (Salvemos el Botánico, Recuperemos Ciudad)[2] se presentó el 6 de marzo de 1995, después de que el Ayuntamiento de Valencia aprobara la construcción de tres edificaciones de 20 alturas en los terrenos del antiguo patio de juegos y de entrada al Colegio de los Jesuitas, junto al Jardín Botánico. El objetivo de la plataforma será preservar el entorno del Jardín, joya científica reconocida mundialmente y conservar el perfil urbano del centro histórico de Valencia, patrimonio paisajístico de la ciudad y de todo el pueblo valenciano. Constituida sin ánimo de lucro ni adscripción política por un grupo variable de personas de diferentes profesiones, una de las características más reseñables de su funcionamiento

[2] Toda la trayectoria, documentación, procesos judiciales y actividades pueden conocerse a través de la consulta de su pàgina web: *https://sebrc.wordpress.com/ (última consulta: 10 de octubre de 2017).*



Fig. 1 — Un jardín de arte. Fuente: LEVANTE-EMV

será el apoyo generalizado de todo tipo de instituciones, colectivos y estamentos sociales y culturales tanto locales como nacionales. Algunas de las acciones reivindicativas más conocidas y por ende eficaces son:

Campaña de Navidad. Padres Noel vestidos de color verde se presentan a las puertas de las empresas implicadas y en el Ayuntamiento en una acción táctica para recordar la problemática urbanística. Estas acciones se realizan desde diciembre de 1995 hasta 2004. Los padres Noel verdes de la Coordinadora *Salvem el Botànic* se presentan en repetidas ocasiones a las puertas del Ayuntamiento de Valencia para recordar a la alcaldesa Rita Barberá la amenaza que supondría para el jardín la construcción del hotel previsto en el solar de Jesuitas. Con una señal de tráfico que indica precaución, los miembros de la coordinadora presentan un memorando a la sociedad valenciana donde detallan las escandalosas cifras de crecimiento injustificado del proyecto.

Otra de las acciones más celebradas de la plataforma fue la realización *Un jardín de arte*, se trata de la realización de grandes murales para combatir la intención constructora del Ayuntamiento y exigir que el jardín se extienda hacia el solar que se encuentra junto al colegio de los Jesuitas. Profesorado y estudiantes de Bellas Artes y de Biológicas y parejas jóvenes con hijos, algunos políticos y artistas se dan cita en un ambiente lúdico el 27 de marzo de 1999. Las obras son dibujos de inspiración infantil en un mural de estilo abstracto a base de grandes manchas verdes y azuladas. Los murales, que se realizaron sobre las vallas publicitarias vacías que ocupan el polémico solar, fueron derribados en un acto vandálico al cabo de tres días, sin embargo, se pudo realizar una exposición itinerante como medio de concienciar sobre la polémica.

La plataforma cívica retoma las movilizaciones para conseguir que una de las fachadas históricas de la ciudad que da al Oeste sobre el viejo cauce del río Turia recupere su esplendor. Cientos de ciudadanos rodean simbólicamente la isla donde se sitúa el solar de Jesuitas en un abrazo como una medida reivindicativa que ha tenido éxito en países como Italia y supone una vuelta simbólica a los inicios de unas movilizaciones que duran ya nueve años. Un espacio donde ahora se puede visitar uno de los jardines más bonitos de Valencia, el de las Hespérides, separado sólo por una estrecha calle del jardín Botánico de la Universidad de València.

1.2.2. Defensem La Punta (Defendamos La Punta)

En paralelo a las protestas por *El Botànic,* la Coordinadora Cívica *Defensem La Punta-Salvem l'Horta* (Defendamos La Punta-Salvemos La Huerta), constituida el día 13 de enero de 1998, lleva a cabo, entre otras muchas acciones, una exposición de fotografías sobre la Huerta de la Punta, una zona periférica de la ciudad en peligro por la expansión del puerto favorecida por la degradación de la zona lo cual facilita la opinión favorable de la ciudadanía sobre una agresión medioambiental vendida como respuesta a dicha degradación. Esta campaña incluye, además de la exposición mencionada, una serie de mesas redondas con proyección de diapositivas explicativas de carácter pedagógico, así como diferentes acciones testimoniales y manifestaciones de protesta. Exponen un total de 48 fotografías, 3 por autor/a. La exposición tiene un carácter itinerante y se muestra en aquellos barrios o poblaciones que de una manera u otra se han visto



Fig. 2 — Acción artística PATIRMONI. Fuente: Frederic Perers

afectados por la especulación urbanística y la desaparición de la huerta en un gesto más de solidaridad y apoyo mutuo frente a las agresiones del Ayuntamiento. También se realizan bonos de ayuda a la coordinadora que dan opción a participar en el sorteo de las fotografías el día de la clausura de la exposición. Prestan su colaboración: Asociación de Vecinos La Unificadora de la Punta, Centro Excursionista de Valencia, Departamento de Escultura UPV, Fundación Bancaja. Exponen sus fotografías las siguientes personas: Nadia Collette, Pablo Lorenzo, Mariví Jiménez, Jose Mª Azcárraga, Cesar Soler, Luisa Alvaro, Tato y Caso, Mateo Gamón, Rafael Garay, Juan Peiró, Carmen Soler, Pedro Magana, Emilio Roca, Quique Pascual, Adolf Herrero, Karina Sánchez[3].

Otras de las acciones más significativas en lo que denominamos prácticas artísticas colaborativas es PATIRMONI PATIRMONI realizada en mayo de 2003, el título nace de la tergiversación de la palabra *patrimonio* dando lugar a *patirmoni, patir* significa sufrir. Fue una acción artística efímera, coordinada por el creador catalán Frederic Perers[4], que combina las palabras y la tierra, la fuerza de su significado en la lengua local y la energía de la Huerta de la Punta. Podemos decir que se trata de una especie de poesía visual a gran escala escrita sobre la Tierra para ser vista desde el cielo. La plataforma *Per l'Horta* (Por la Huerta) organiza esta acción artística como homenaje a esta partida de la Huerta de Valencia y su gente, cuando la destrucción de La Punta es ya inminente. Se producen una serie de 100 fotografías aéreas numeradas y firmadas por el artista, que documentan la acción.

1.2.3. Salvem el Cabanyal-Canyamelar (Salvemos El Cabañal-Cañamelar)

Una vez más asistimos a la eterna confrontación entre la conservación del patrimonio o el desarrollo especulativo de la ciudad. Desde el siglo pasado los habitantes del Cabanyal, poblado marítimo tradicional, han vivido con la amenaza de la prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez, eje de ensanche que posibilitó la conexión entre el centro y la periferia representada en este caso por el típico barrio de pescadores y estibadores, pero este proyecto no se ideó hasta décadas después. En el Pleno del Ayuntamiento de Valencia del día 24 de Julio de 1998, el Partido Popular, que gozaba de mayoría absoluta y en contra de las otras fuerzas políticas, aprueba el anteproyecto de Prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez hasta el mar.

Entre 1998 y 2005 *Cabanyal Portes Obertes*[5] (Cabanyal Puertas Abiertas), fue un proyecto de intervenciones artísticas, surge ante la grave amenaza para la supervivencia del barrio que suponen los planes urbanísticos del Ayuntamiento que seccionaría por la mitad el barrio para dar paso a la prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez. Está organizado por un amplio colectivo

[3] Para más información y consulta de las fotografías puede consultarse: *https://www.uv.es/~horta/fotos.htm (consulta 13 de octubre de 2017)*

[4] Se puede ver todo el proceso artístico en: *http://fredericperers.cat/portfolio/patirmoni/ (consulta 7 de octubre de 2017)*

[5] Toda la trayectoria, documentación, procesos judiciales y actividades pueden conocerse a través de la consulta de su página web: *http://www.cabanyal.com/nou/ (consulta: 24 de octubre de 2017)*



Fig. 3 — Cartel anunciador del XVI Cabanyal Portes Obertes. Fuente: Salvem El Cabanyal-Canyamelar

de artistas agrupados en la plataforma *Salvem el Cabanyal-Canyamelar*, comprometidos e implicados con la lucha social que se desarrolla en este barrio. Este es un proyecto de convocatoria abierta, dirigido a todos aquellos artistas que se oponen al abuso de poder y las prácticas antidemocráticas que conlleva la especulación inmobiliaria en el barrio. En cada una de las ediciones de *Cabanyal Portes Obertes* se han realizado entre 160 y 200 proyectos de artes plásticas, música, fotografía, vídeo, performance, teatro y danza. En las calles del barrio, en los tres teatros que existen actualmente en el Cabanyal, y especialmente en las casas particulares de los vecinos que abren sus puertas al público que asistía a estas jornadas.

Este es un proyecto autogestionado, voluntario, espontáneo, financiado por los propios vecinos, los pequeños comerciantes del barrio, los artistas, cada uno aporta lo que puede, sus casas, su tiempo, su trabajo. Inicialmente el objetivo de estas jornadas era que los ciudadanos de Valencia conocieran la realidad del barrio y la amenaza de desaparición que se ciernen sobre él. De los primeros 5000 espectadores de la edición del 98 hasta la última edición el incremento de público es uno de los hechos decisivos que animan a los organizadores y los vecinos a continuar organizando estas jornadas. Una de las características principales es que las intervenciones realizadas por los artistas se exponían en las calles del barrio y en las casas de los vecinos, que abrían sus puertas al público todos los fines de semana durante el mes que duraba esta manifestación. Esta relación entre lo público y lo privado, las intervenciones artísticas y el contexto cotidiano de cada casa, los artistas, los vecinos y los espectadores, aproximan arte y vida en un momento común como muy pocas veces hemos tenido oportunidad de contemplar.

Cabanyal Portes Obertes deja paso a otro tipo de acciones artísticas colaborativas, se trata de un proyecto artístico denominado *CraftCabanyal*[6]. Según sus coordinadoras, se trata de un proyecto participativo con perspectiva de género con el que pretenden dialogar entre el espacio privado, doméstico, y el espacio público, recogiendo así las características de *Cabanyal Portes Obertes,* se trata de trabajos artesanales vinculados al papel tradicional de la mujer pero que en lo conceptual continúa con el activismo social que caracteriza a *Salvem el Cabanyal-Canyamelar*.

1.2.4. Amics de El Carme (Amigos de El Carmen)

La asociación de vecinos y comerciantes *Amics del Carme*[7] se constituyó el mes de mayo de 2000 con el objetivo de responder a una serie de problemas que son comunes a otros barrios del centro histórico de Valencia y de otras ciudades europeas, tales como la especulación ur-

[6] Se puede acceder a todos los trabajos en detalle en: https://craftcabanyal.jimdo.com/ (consulta 24 de octubre de 2017)

[7] Toda la trayectoria, documentación, procesos judiciales y actividades pueden conocerse a través de la consulta de su página web: http://www.amicsdelcarme.com/ (consulta 16 de octubre de 2017)

banística, la despoblación, la degradación de edificios históricos, la pérdida del tejido social y comercial, y la falta de las infraestructuras necesarias para responder a las necesidades básicas de los vecinos. En pocas palabras, el Carmen se está transformando en un parque temático de copas durante la noche.



Fig. 4 — Muro de la Resistencia. Fuente: Amics de El Carme

¿Pintamos algo? es una acción directa que nace de la necesidad de expresarse y mejorar el entorno degradado dando curso a los anhelos creativos: murales, graffitis, acciones, instalaciones, percusión y músicas, software libre, poesía, malabares... en los entornos de la calle Alta del Carmen. Muro de la Resistencia estaba pensada como una más dentro del plan ¿Pintamos algo? El proyecto consistía en colocar una gran tela con grandes fotografías de referencia a la situación local y global, más artículos de prensa, más los escritos recibidos desde diferentes lugares del mundo. De esta manera cualquier persona podía escribir lo que le diera la gana: desde un poema a un grito o denuncia o expresión de amor o lucha o patada.

1.3. IVAM

El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) nació en 1986 con la pretensión de ser el museo de referencia del arte contemporáneo en la Comunidad Valenciana. Durante años se alternaron las exposiciones más didácticas y mayoritarias en el Centro Julio González y en el Centre del Carme, un edificio histórico situado a pocos metros donde se podían ver muestras de artistas internacionales de contenido más arriesgado. Este eficaz equilibrio se rompió con el cierre del Centre del Carme, transformándose en Museo de Arte del siglo XIX. Este hecho fue una más de las decisiones tomadas en lo cultural por el gobierno del PP en Valencia y que recibió fuertes críticas por su política cultural sesgada, caprichosa y obscena en lo económico. En este contexto surgió en 2002 Ex Amics del IVAM (Ex Amigos del IVAM) una plataforma de crítica y de oposición a la gestión del museo que se caracterizó por acciones de protesta públicas[8].

En abril de 2014 se produjo la salida de la directora más polémica de la institución, quién a día de hoy está encausada por su pésima gestión. Este hecho dio paso a un concurso público para la selección de una nueva dirección que recayó en José Miguel García Cortés que junto a su equipo ha producido una revitalización de la institución, prueba de ello son las nuevas implicaciones entre el museo y la realidad que le envuelve. Entre todas las exposiciones y actividades realizadas por la nueva dirección destacamos por nuestro interés dos de ellas: Perdidos en la ciudad. La vida urbana en las colecciones del IVAM (mayo de 2016-junio de 2017) y Radical Geographics (octubre de 2015-febrero de 2016).

La muestra *Radical Geographics*, es un proyecto del artista Rogelio López Cuenca comisariado por él junto con Teresa Millet. La exposición recogía toda una serie de trabajos del artista desde los años 90 hasta la actualidad teniendo como objeto diferentes ciudades. La muestra

[8] Aunque ya desactualizada, se puede consultar las acciones de protesta y artículos de información y opinión que se generaron a raíz de aquellos momentos convulsos: http://ex-amics.org/

se completó con un taller a modo de trabajo colectivo llamado *No/W/Here: Valencia*[9] realizado por alumnado de la Facultad de Bellas Artes junto con López Cuenca cuyo resultado fue el nuevo mapa de Valencia. La idea de cartografía pretende dar visibilidad, esta vez dentro de la institución museística, de los principales problemas que han acuciado a la ciudad de Valencia durante las décadas precedentes. Mediante unos nodos temáticos interactivos se puede acceder a numerosa información que revela que bajo los tópicos valencianos se instalaron oscuros intereses económicos y políticos. A modo de ejemplo destacamos que bajo el tema "Fallas" o el tema "Huerta" se nos muestra todo un archivo bibliográfico y audiovisual que descubre cómo se construyó una sociedad espectacular y especulativa.

Respecto a la exposición Perdidos en la ciudad, se realizó una exposición complementaria titulada *Testimonis de la ciutat* (Testimonios de la ciudad) que aglutinaba todo el bagaje de las plataformas reivindicativas que hemos estudiado y otras que no tienen cabida en este texto. Esta muestra puede considerarse una acción de acogimiento y agradecimiento del museo hacia toda la ciudadanía que se opuso a las políticas públicas del Ayuntamiento y de otros poderes públicos y económicos, también se quiere desde la entidad museística iniciar un archivo de materiales que se encuentran en manos de los principales implicados.

1.4. Conclusiones

Los objetivos que pretendía alcanzar este texto de investigación eran por un lado hacer un intento de cartografiar una serie de prácticas artísticas colaborativas, que se habían dado en la ciudad de Valencia durante los últimos años. El intento de reunir estos trabajos artísticos venía dado por la sensación que teníamos, como público y como artistas, que todos estos grupos que trabajaban en la ciudad lo hacían sin ningún contacto entre ellos, o si había no el percibíamos; pensábamos que cada uno protestaba por sus problemas. Siendo el objeto de la protesta el mismo, la autoridad local, este aislamiento, no favorecía ni la visibilidad deseada ni la comprensión de un público mayoritario que ayudara a la resolución de los problemas urbanísticos, patrimoniales, medioambientales y culturales de la ciudad. Esta percepción estaba reforzada por la presencia de la mayoría de los grupos en Internet y la comunicación por este medio es mucho más minoritaria, aunque se ha revelado como una herramienta fundamental de intercambio de conocimientos y experiencias para los investigadores y artistas.

El trabajo de investigación ha resultado provechoso, se podría establecer, aunque incompleto, un mapa de prácticas artísticas colaborativas. Estas darían carácter y forma a una realidad política y social de la ciudad de Valencia que todos conocemos o hemos oído hablar incluso desde fuera del ámbito valenciano. Conocer lo que se ha hecho en estos años es a la vez una manera de fijar cuáles son nuestros problemas como ciudadanos, conocer nuestra realidad más cercana pero también más escondida. Cabe destacar que este no es un trabajo cerrado ya que el tiempo, la evolución de los problemas, la aparición de nuevos y la creación de nuevas formas artísticas harán enraizarse y evolucionar estas prácticas colaborativas. También la opción de aproximación intuitiva podría ser completado o modificado por cualquier otro punto de vista para continuar investigando nuestra realidad actual.

Hay que comentar que este trabajo nos ha servido para tomar conciencia de un tipo de arte alternativo a la institución artística, esta alternativa se caracteriza por el rechazo al museo, a la mercantilización y la autoría del artista como genio creador. También somos conscientes del po-

[9] Puede consultarse el mapa interactivo en: *http://mapadevalencia.lopezcuenca.com/* (consulta 28 de octubre de 2017)

der de atracción y asimilación que ejerce el museo o la galería, pero cada vez más la presencia a través de Internet es una fuerte plataforma de publicación, difusión, producción e investigación. Por este motivo hay que seguir buscando actividades colaborativas, textos de investigadores que puedan servir para profundizar y continuar la labor de todos aquellos que quieran participar.

Por último, debemos hacer una reflexión con visión de futuro sobre la pervivencia o no de estas protestas ciudadanas y de las acciones artísticas colaborativas que en este texto sólo se han podido presentar de forma muy escueta. Teniendo en cuenta las circunstancias políticas y sociales en las que surgieron dichas plataformas ciudadanas, su aparente disolución es una cuestión para analizar. En algunos casos, las plataformas han desaparecido rápidamente debido a que el problema se resolvió o la plataforma fracasó. En otros casos, la lucha continúa, aunque con vistas a una posible resolución positiva para la ciudadanía, este es el caso de los conflictos respecto al Botànic y el Cabanyal. Sin embargo, el clima de efervescencia de aquellos años ha evolucionado hacia otro tipo de prácticas que se alejan de la relación con las reivindicaciones populares. Sin entrar en un análisis profundo para el que no es este el momento, debemos observar que posiblemente estamos ante un periodo de latencia de este tipo de protestas y acciones tal y como hemos observado que se dieron en la década de los años 80. Probablemente las circunstancias que concurren para esta posible latencia sean distintas a aquellas, habría que analizar las circunstancias políticas, sociales y culturales.

Como muestra de estas nuevas circunstancias debemos hacer constar aquí a modo de apunte la irrupción de la hegemonía de turismo como lo fue en su momento la construcción y el urbanismo desaforado. Junto con el actual peso del turismo, se están desarrollando una serie de prácticas artísticas, incluidas en el sector servicios, que han modificado poco a poco el panorama artístico de la ciudad. También podemos destacar que este nuevo paradigma está siendo protagonizado por nuevas generaciones de artistas y de gestores culturales.

A modo de conclusión final, debemos agradecer que el ámbito académico está siendo muy receptivo a estudiar este tipo de acciones artísticas colaborativas, ya lo era de forma coetánea a las prácticas aquí recogidas. En el momento de la participación de esta comunicación en el congreso "Arte y Ciudad", estamos desarrollando un trabajo de investigación en forma de tesis doctoral sobre estas cuestiones.

BIBLIOGRAFÍA

Albelda, José, Colette, Nadia y Lorenzo, Pablo. (2000). *Estar en La Punta. Retrato de una exposición itinerante*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Beguiristain, María Teresa(Coord.). (2002). *Dossier Comunidad Valenciana*. Barcelona: Associació Mediterrània d'art contemporani.

Blanco, Paloma(Coord.). (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Dolç Soriano, Carles(Coord.). (2017). *El Saler per al poble, ara!: el poder de la ciutadania en la transformació responsable del paisatge i el territori.* Valencia: Universidad de Valencia.

García Cortés, José Miguel(Coord.). (1998). *Ciutats invisbles: set mirades contemporànies sobre València.* Valencia: Generalitat Valenciana.

González Collantes, Carla. (2005). *Moviments socials i defensa del patrimoni a la ciutat de València: el cas dels "Salvem"*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Tesis doctoral dirigida por Dra. Eulalia Adelantado Mateu.

Martínez, Emilio(Coord.). (2003). *Cabanyal Portes Obertes. Art, política i participació ciutadana.* Valencia: Plataforma Salvem El Cabanyal-Canyamelar.

Piqueras, Norberto(Coord.). (2004). *Patrimoni i societat.* Valencia: Universidad de Valencia.
Pérez pont, José Luis(Coord.). (1999). *Ciutat assetjada*. Valencia: Universidad de Valencia.
___ (2003). *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era posindustrial.* Valencia: Generalitat Valenciana.

LA LETRA PROTAGONISTA, REAL Y AUSENTE, DE LA CIUDAD

Jesús Del Hoyo Arjona / Cristina Simon Pascual / Cristina Flórez Baquero
Universidad de Barcelona

INTRODUCCIÓN

La investigación que presentamos ha sido posible por la suma afortunada de acciones provocadas y de circunstancias existentes alrededor de un proyecto de investigación desarrollado entorno de la letra, las unas provocadas como parte integrante e inherente del propio proyecto, las otras consecuencia del contexto específico en el que se ha desarrollado el mismo y que son esenciales para explicar su éxito.

Como todo proyecto que nazca con la voluntad de interrelación y comprensión por parte de sus destinatarios, los ciudadanos de Girona y las personas que la visitan, debemos tener claro, y en consideración, todos los factores que nos permitan acceder al resultado que pretendemos y potenciar su efecto. El primero y más transversal es que queremos que las personas miren el detalle de la letra, una realidad que nos es omnipresente y tan cotidiana que nos suele pasar desapercibida y así, al evidenciar su presencia. También pretendemos que ese mismo observador amplíe el enfoque de su mirada hasta llegar a percibir de forma total el contexto en el que se haya el detalle rescatado —la letra— del entorno, de la pared, de la fachada, de la calle, de la ciudad..., y todo esto ocurre gracias a la conjunción favorable de muchos elementos que a modo de ingredientes apropiados y armónicos configuran y se aglutinan, de la mano de una estrategia proyectual bien definida, en una concatenación, como hemos adelantado, de acciones y circunstancias. Las podemos enumerar y más adelante desglosaremos el perfil de su papel y la importancia de su participación porque no habría sido posible sin una ciudad muy cercana a sus ciudadanos, sin recoger una notable cantidad de letras singulares existentes, sin la existencia de un tesoro monumental sentido como propio por todos y que ¡tiene letras!.

Sobre esta materia prima y en ese entorno favorable aplicamos un sistemático trabajo de análisis riguroso, que permita la recreación de esas formas para su recuperación en los medios digitales actuales que, expuesta y desarrollada en un ámbito cultural y con un recorrido asentado, nos permite tejer una red de alianzas creativas para finalmente y desde la capacidad de unos soportes tecnológicos adecuados ofrecer, desde la sorpresa/intervención, unas propuestas artísticas con las que el conjunto de las personas que deambulan por esa zona pueden interactuar.

La percepción de un cambio, de una presencia sorprendente de algún nuevo elemento en el entorno cotidiano es la llamada de atención hacia la reflexión que, como consecuencia de la sorpresa, satisface la curiosidad que se ha generado con este hallazgo inicial.

Y, al final, descubiertas unas letras monumentalizadas, el camino que ofrecemos y que se recorre nos lleva, les lleva, a no sólo ver el entorno sino, escudriñando el detalle, descubriendo las letras, mirar de una forma nueva y amplia, mirar lo parcial y ver lo global. El detalle y

el soporte se perciben y así, reprogramada la mirada, toda la ciudad, todos sus elementos y realidades pasan a ser un lienzo intacto que espera ser apreciado desde esta nueva capacidad desarrollada y alcanzada.

1. GIRONA, SU HISTORIA Y SU ARTE. —ASPECTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS—

La primera de las circunstancias afortunadas a las que hemos referido en el principio es estar en la ciudad de Girona, una población que desde sus tiempos fundacionales —que se remonta a unos asentamientos íberos—, se presenta como una ciudad abierta al mediterráneo del que dista 37 km y a la vez conectada geográficamente con las regiones situadas más al norte (Francia) y esto le confiere desde los primeros tiempos un carácter dinámico y plural. Una ciudad que traza su cartografía a cada paso, que recoge testimonios de pueblos y culturas diversas así como se refleja en el extraordinario patrimonio que atesora.

Desde antiguo se ha caracterizado por una voluntad de respetar el patrimonio, emprendiendo proyectos de restauración y rehabilitación que van desde la conservación de sus obras y soportes tangibles a nuevas intervenciones espaciales que han configurando y modelando el paisaje arquitectónico urbano de la ciudad actual. Una ciudad que se presenta como escenario que acoge desde los restos de muralla de época clásica a un entramado laberíntico de calles propio de una judería bien consolidada, una red de museos muy bien configurada que presenta una amplia programación expositiva como el *Museu d'Art*, *Museu de Història de la Ciutat*, *Museu dels Jueus*, *Museu del Cinema* el centro de arte contemporáneo *Bòlit*, fundaciones de artistas relevantes como Rafael Masó o Domènec Fita. Desde siempre bajo la contundente presencia de una imponente Catedral que situada en el punto más alto de la ciudad -donde antiguamente estuvo el foro romano- desde hace 500 años protagoniza todas las perspectivas. Es reflejo de estilos artísticos y criterios diferentes en su construcción que con toda su majestuosidad ofrece al visitante sorpresa y amparo junto a su museo catedralicio anexo. Un paisaje cultural que Girona custodia y desvela a las nuevas miradas que la visitan día tras día, configurando así el carácter bullicioso, plural y dinámico que le son propios a una urbe mediterránea del interior.

También y no menos importante son sus manifestaciones e intervenciones artísticas y culturales que acogen a lo largo del año temáticas muy diversas desde festivales de música y teatro como el *Temporada Alta*, festivales de cine, eventos e intervenciones artísticas en el espacio urbano como *Temps de Flors* —Tiempo de Flores— o festivales de literatura como el *Mot* —que significa "palabra" en catalán— donde las letras también son protagonistas en un contexto más narrativo y literario.

En definitiva un ciudad, que alejada de los flujos de las tendencias de las grandes urbes y las modas más superficiales, se construye y se propone como modelo más flexible y transversal que une pasado, presente y futuro, a través de su basto patrimonio y su atrevida mirada de lo singular, local y cotidiano que la hace más cercana en dimensión y trato y consigue así una percepción más humana de la urbe.

2. LAS LETRAS, ALGO MÁS QUE CONFIGURADORES DE PALABRAS

> Es triste pero verídico afirmar que somos mayoría quienes tomamos lo que nos rodea como cosa hecha. Subconscientemente, echamos un vistazo pasajero a los árboles, los escaparates y otros hitos familiares mientras caminamos, y registramos un vago placer ante la escena o bien un desagrado igualmente vago. Pero nuestra relación consciente con el entorno se verifica a través de

> cosas de las que nos encaprichamos o que pueden afectarnos. Las palabras, en especial, son detectadas por esta última razón, y porque aportan una información directa acerca del mundo en que vivimos, a diferencia, por ejemplo, del cielo, que ha de ser interpretado. (Kinneir, 1982:7)

Ver las letras que hay por la ciudad no es una novedad, es para todos una realidad percibida y constante por eso aquí y ahora es apropiado y justo recordad como hay experiencias similares y coincidentes en algunos aspectos con la nuestra.

Muy cercano geográficamente es el trabajo de América Sánchez, B*arcelona Gràfica*[1] que ampara una exhaustiva, aunque bastante arbitraria, colección fotográfica de curiosidades gráficas —rótulos, señales, anuncios, ornamentos, avisos, marcas— presentes en la ciudad condal.

La obra de Koldo Atxaga, *Tipografía Popular Urbana: los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao*[2], es también una buena y amplia colección de imágenes que nacen de las investigaciones de su tesis doctoral aunque esta publicación se limite, tal vez demasiado, a la superficialidad de un álbum de recuerdos ofrecido al coleccionista. Con similares planteamientos podemos encontrar hoy otras muchas publicaciones parecidas en Londres, París, Roma, Florencia, Berlín, New York, Madrid..., todas ellas dirigidas a acercar un detalle —la letra y sus manifestaciones— habitualmente poco considerado como configurador relevante del espacio urbano de estas grandes y monumentales ciudades.

Es evidente que ahora no vamos a repasar de forma exhaustiva todas este tipo de publicaciones pero, por supuesto, debemos referir las dos piezas claves que marcan y asientan históricamente este interés y reconocen su trascendencia cultural, social, plástica y estilística. Son el libro *El diseño gráfico en la arquitectura* de Jock Kinneir de 1982 y su conceptualmente predecesor *Signs, Scripts + Ornaments* de Eugen Nerdinger publicado en 1960. El primero, origen de la cita que encabeza este apartado, evidencia y repasa de forma sistemática las formas de sus vínculos en el entramado urbano y el segundo que, por primera vez, busca y propone vínculos taxonómicos y estilísticos entre la arquitectura y la letra como expresiones coordinadas e igualmente influenciadas de las realidades estéticas de cada momento y lugar. Con estas referencias queda situado el marco de reflexión e investigación en el que se mueve y desarrolla inicialmente nuestra propuesta. Así amparados podemos añadir que:

> La letra es grafismo complejo o simple que asocia forma con sonido y con ellos construye las palabras que recogen nuestras ideas. La letra es forma concreta, plasmada y fijada en su soporte y como tal refleja su momento de génesis y no se aleja ni renuncia a recoger esa realidad. (Del Hoyo, 2014: 228)

La letra tiene forma, ocupa espacio, crea vínculos, establece similitudes y por todo ello es sujeto de la experimentación, del riesgo creativo, de la superposición de funciones..., trasciende el sonido e incluso la palabra y se convierte en objeto retórico, en metáfora, similitud, hipérbole, paradoja..., se sustituye por objetos, por elementos geométricos, por vegetales o por animales..., también a veces se acompaña de ellos y aporta historias, sugiere valores, propone discursos trascendentes o cotidianos, etc.

---

[1] SANCHEZ, AMERICA (2001). *Barcelona Gràfica.* 1ª edición. Barcelona: Gustavo Gili

[2] ATXAGA, KOLDO (2007). *Tipografía Popular Urbana: los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao.* Universidad del País Vasco. (Tesis doctoral)

La letra desde la discreción o desde la evidencia, habituales o sorprendentes, discretas o llamativas, protagonistas o anónimas, las letras, sin necesariamente pretenderlo, configuran nuestro entorno y son referencias que evocan, nos sitúan y siempre nos ayudan con referencias claras e intenciones unívocas. La esencia que descubrimos de las letras que nos acompañan a lo largo del recorrido gerundense es su capacidad de establecer un diálogo fluido con el observador. Ora documental y unívoco, ora plástico y polisémico, aunque siempre articulado alrededor de ellas y de su protagonismo en el soporte que las acoge. Una letra que está presente en piezas monumentales o en los rincones más cotidianos y humildes de nuestro paisaje habitual.



Fig. 1 — Detalles tipográficos cotidianos y monumentales, de la ciudad de Girona. Fuente: C. Flórez, C. Simon

Durante nuestra acción vamos a descubrir y mostrar letras singulares en inscripciones, textos, libros, documentos, etc., en las piezas que atesoran los museo y los archivos, y en paralelo también vamos a mostrar rótulos, avisos, señales, grafitis, etc., letras en el paisaje urbano de cada día. Todas ellas nos evidencia la importancia de esos, habitualmente, minúsculos trazos y, por supuesto, de la escritura en la configuración de nuestra realidad cultural, nacional, íntima, diferenciada y propia. En esta aventura del descubrir contemplamos letras cotidianas, signos y formas que precisan de una mirada más atenta porque en el devenir diario configuran nuestro paisaje de lo urbano y por lo tanto ya recurrente o asimilado. Son letras que se presentan en carteles de establecimientos comerciales, rótulos materializados en distintos soportes, desde neones a planchas metálicas, hay vinilos, y trazos incisos en el soporte...etc. Todas ellas, letras, sugiriendo un abanico de tecnologías, de formas y de tonos en las expresiones que nos retan a mirar el detalle, más allá de la vista rápida y fugaz de nuestro ver cotidiano.

En otro grupo se hallarían las letras escultóricas o monumentales, letras que se muestran en su esplendor y que todo visitante/ciudadano recae en ellas. Citamos algunos ejemplos e invitamos al lector a su descubrimiento: la intervención escultórica en hierro conocida por "Les lletres toves, 1980[3]" de Paco Torres Monsó (1922-2015). Unas letras de gran escala en distintos colores que se contornean, deforman y fluyen fundiéndose con su soporte, el suelo, y que forman parte de la imaginería colectiva de cualquier gerundense, por haber sido escenario cotidiano de juegos en sus *contragrafismos* y sus contornos. También, en esta línea es llamativa la letra-escultura *"A de cinema, 1998[4]"* del reconocido artista Joan Brossa i Cuervo (1919-1998) que corona una columna en la plaza de Sta. Susana y el tejado del Museu del Cinema de la ciudad de Girona. En la obra en bronce de J. M. Subirachs i Sitjar (1927-2014) *"Monument als Mestres d'obres de la Catedral de Girona, 1986[5]"* , se hallan de forma más sugerente unas letras en bronce que retan homenaje a los maestros de obras de la Catedral gerundense. También son llamativas las letra que ornamentan la *"Columna de la Història de Girona, 1985[6]"*, de Domènec

[3] Escultura *Lletres Toves* de Francesc Torres Monsó, 1980, ubicadas en la plaza Pompeu Fabra de Girona.

[4] Escultura A de cinema de Joan Brossa, 1998, ubicada en la plaza de Santa Susana y Museo del Cinema de Girona.

[5] Escultura Monument als Mestres d'obres de la Catedral de Josep M. Subirachs, 1986, calle Pujada de la Catedral

[6] Escultura Columna de la Història de Girona, 1985, de Domènec Fita, carrer de Palafrugell.

Fita i Molat (1927). Unos signos incisos y en relieve que recrean la grafía gestual del artista-escultor y que nos narran la fundación y vicisitudes de la capital en una columna-libro ilustrada.

Estas intersecciones de la letra en el contexto más claramente reconocido y categorizado de la expresión artística y en particular en la escultura o la arquitectura tienen otros ejemplos muy interesantes que no podemos dejar de citar, por supuesto nos viene a la memoria su presencia, protagonista habitual, en las obras de Jaume Plensa i Suñé (1955), su protagonismo recurrente desde la concepción de poesía visual en fachadas como la del Colegio de Aparejadores de Barcelona (Barcelona 1993), en las plazas, como el poema visual "*Barcino, 1994*[7]" ambas de Joan Brossa. El contemporáneo y eficiente energéticamente edificio denominado *Alphabet Building* (Amsterdam, 2011) del estudio holandés de arquitectura MVRDV (Rotterdam, 1993). En esta línea y apelando a otras manifestaciones más antiguas merece la pena por su singularidad apuntar las sugerentes propuestas que hacia la arquitectura hacen los "diseñadores" Antonio Basoli (1774-1848) y su *Alfabeto pittorico* de 1839, Johann David Steingruber (1702-1787) y su *Architectonic Alphabet* de 1773.

Este rápido y muy escueto recorrido nos permite situar la transversalidad y recurrencia de la letra en todo tipo de expresión y con todo nivel de rango en su manifestación.

3. EL TAPIZ Y SUS LETRAS, UNA SINGULARIDAD

La segunda de las circunstancias afortunadas que favorecen este proyecto es la existencia en Girona del Tapiz de la Creación, como se le llama popularmente, probablemente es el objeto más emblemático que atesora la ciudad y el mas conocido por todos los habitantes, visita obligatoria y referente monumental de talla mundial. El Bordado de la Creación se custodia y exhibe el Museo de la Catedral de Girona, es una pieza emblemática y única del románico catalán de finales del s. XI- XII. Muchas son las disciplinas que han estudiado tal gran obra desde los puntos de vista que proponen la historia e historia del arte hasta pasar por los de la teología, la paleografía u otras ciencias que desde aspectos auxiliares también han indagado en su manufactura, la pigmentación, etc., todas ella reconociendo de una manera más o menos explícita la maestría del *ordinator* —como apunta Manuel Castiñeiras "El resultado es extraordinario y denota destreza y dominio técnico" (Castiñeiras, 2011:17), y que podríamos denominar hoy en día como planificador o de forma más pertinente aún "diseñador"— del conjunto así como la brillante y muy singular representación de la temática que recoge.

Sin embargo, muchas son las incógnitas que permanecen aún por desvelar en dicho bordado como el lugar de factura, autor, encargo-comitente, destinatario, ubicación, función, entre otras...etc., planteadas y formuladas todas ellas desde la hipótesis, pero no desde la certeza de los hechos. Estos nos descubren una obra con una gran pluralidad de interpretaciones que nos recuerda a la célebre cita de Ítalo Calvino que nos sugiere "a lo mejor por vez primera en el mundo hay un autor que cuenta el agotamiento de todas las historias. Sólo que, por agotadas que estén, por poco que quede por contar, todavía se sigue contando" (Calvino, 1998: 142), unas palabras que alientan a seguir investigando y descubrir o redefinir singularidades y nuevas realidades en nuestro patrimonio. Porque de esto se trata, de mirar sin prejuicios pero críticamente nuestra realidad y seguir contándola y participando en ella.

[7] Escultura Barcino de Joan Brossa, 1994, ubicada en la plaza Nueva del Barrio Gótico de Barcelona.

En este sentido, nuestra mirada también se sitúa en este mapa que se dibuja de formulaciones a propósito del Tapiz y pretende subrayar la importancia de la forma gráfica en que los textos son presentados, esto son, las letras y sus formas de representación presentes. Atrevernos a mirar las letras y como propone Roland Barthes e iniciar otra lectura interpretativa. "Liberada de su rol lingüístico (formar parte de una palabra suelta), una letra puede decirlo todo (...) ella es el comienzo de una imaginería vasta como una cosmografía"(Barthes, 1982: 121), es la base de las acciones que de orden científico emprendemos al acercarnos al Tapiz.

El proyecto de investigación está amparado y financiado por el programa *Arrels del Gràfic*, del Col·legi Oficial de Disseny Gràfic de Catalunya, el cual tiene la voluntad de recuperar, conservar y proclamar la memoria historiográfica de nuestro entorno, y se desarrolla desde una estrecha colaboración con el Capítol de la Catedral de Girona y el propio Obispado. El objetivo primero de éste estudio científico es el de reconocimiento, diferenciación, catalogación y desarrollo de las familias de las letras que se encuentran en el bordado medieval, en el emblemático tesoro tan apreciado por la población.

El proyecto enfoca la catalogación y clasificación de las letras, el estudio de sus detalles, el análisis morfológico de su configuración y el técnico relacionado con su génesis y manufactura, por supuesto sin obviar toda la documentación necesaria de contexto que permitirá la recreación de las letras en el medio digital de una forma rigurosa, plenamente contextualizada y operativa.

Sin duda, y es una tercera circunstancia catalizadora, contar ahora con una actividad como el diseño gráfico claramente equiparable y reconocido como disciplina científica y amparada en los entornos docentes y de investigación tanto desde perspectivas profesionales como totalmente universitarias —como queda probado por Sheila González[8] que recorre la historia de la actividad y evidencia desde un punto de vista profesional y docente como ha ido pasando de esa actividad que se convierte en oficio en los años 50 ya se consolida como profesión en los 80 y adquiere en estos momentos el rango de disciplina— ; es el contexto académico que apunta a reconocer que el tiempo de proponer proyectos pluridisciplinarios, de apreciar el trabajo bien elaborado, de redescubrir el patrimonio local de interés mundial, de creer en la cooperación entre disciplinas y de tender un puente entre el pasado y el futuro, entre lo admirado y lo utilizado, entre el arte y la comunicación desde las perspectivas que apunta y puede proponer el diseño gráfico, ya ha llegado y está aquí para continuar. Para todos estos enfoque y nuevas visiones integradoras el diseño ayuda.

Y ¿cómo se digitaliza?, aunque éste no es el objetivo de la propuesta que presentamos sí es un recurso necesario e imprescindible para desarrollar la parte plástica y el componente participativo del proyecto y por ello es imprescindible dedicarle unos comentarios que sitúen someramente sus retos y problemáticas. Partimos en este proceso de la aproximación al trazo de la letra lo cual nos permite entender la esencia de su construcción así como la lógica de la morfología y la estructura física de los signos alfabéticos y su encadenamiento gestual y visual. Desde un punto de vista formal y, a partir del estudio y observación de las letras del Tapiz, apreciamos mediante el dibujo y el calco: la forma, los ritmos y tensiones, parámetros que son propios de cada letra que serán desarrollados y recogidos documentalmente.

[8] GONZALEZ, SHEILA (2016). *El diseño gráfico y sus profesionales. Reto y definiciones.* Universidad de Barcelona. (Tesis doctoral)

Este estudio del detalle interno es esencial pero tampoco podemos descuidar la necesidad de aportar a la investigación el contexto histórico que enfocado en la letra nos va a permitir identificar la realidad de su forma y proporciones, el sentido de su estructura y complementos, los referentes caligráficos y condicionantes técnicos concretos que recoge, etc. En este momento y a la vez que se reconoce y catalogan las diferentes tipologías/taxonomías de letras bordadas en el Tapiz. La serie compositiva y jerárquicamente principal y más ornada es la letra conocida como *Damasiana*, que ocupa el círculo de la creación; la letra llamada *Logos Christi* es la que se ubica alrededor de la figura del Pantocrátor; las denominadas *Tituli* que denominan personajes y circunstancias que se presentan como inscripciones de cuerpo menor que encontramos en el bordado y finalmente la serie de la *Vera Cruz* que se inscriben en la parte inferior de la obra para identificar momentos y personajes de la leyenda.

Nuestro proyecto se centra en la digitalización de la letra *Damasiana Ornamentvm* (la serie gráfica que se ubica en el círculo mayor de la creación) y se plantea como un proceso de investigación determinado por el uso de metodologías transversales que entienden y sitúan la letra no como elemento aislado sino como un sistema de signos que se circunscribe en un contexto histórico, medieval en nuestro caso, amplio y plural, en el que la tradición caligráfica y el estudio del trazo tienen un valor estructural determinante en su factura y creación, enfoque esencial para afrontar su recreación. El resultado es la generación de una familia tipográfica totalmente operativa —como hemos planteado fundamentada desde el análisis y no desde la simple captación y reproducción de formas— , que integra y vincula el pasado con el presente. Recreamos los signos tipográficos —y diseñamos otros nuevos— a partir del conocimiento resultante del acercamiento minuciosos a cada una de sus partes complementada con la comprensión y sensibilización hacia la manufactura del bordado en el que se aprecia el paso del tiempo—las tensiones, las deformaciones, irregularidades, etc., causadas por su exposición, sus restauraciones, la humedad, los diferentes usos, etc.de modo que podemos apreciar como la conjunción de todos estos rasgos y circunstancias son los que configuran el aspecto actual y singular de la letra *Damasiana Ornamentvm* del Tapiz y, en consecuencia, desde su esencia extraída configurar la semilla formal de la letra digital resultante.

3.1. Desarrollo y metodología proyectual

El diseño gráfico es la denominación tradicional de la disciplina de la comunicación visual, contemplar el diseño gráfico como una disciplina científica más y equiparable a cualquier otra queda demostrado por la investigación y las argumentaciones de enfoque epistemológico de Raquel Camacho[9] presentes en su investigación —acoge desde la especulación estratégica a la concreción técnica. Usa desde los aspectos más elementales e instrumentales asociados la formalización y su correspondiente proyección plástico— artística hasta la posibilidad de generación de un conocimiento específico relacionado con su esencia aglutinadora y su característica holística y así entrelazada está situada la base disciplinar que aglutina el proyecto y que nos permite recuperar el detalle, la letra, como una nueva forma de ver y entender la historia, la expresión, la tecnología, las ideas, las sociedades y, como no, la ciudad. Planteamos en éste apartado tres tipologías de análisis que responden a fases distintas que comprenden la letra desde el detalle para situarla en un contexto más amplio.

[9] CAMACHO, RAQUEL (2015). *Sobre la naturaleza, comprensión y evaluación de la identidad visual para la empresa.* Universidad de Barcelona. (Tesis doctoral)

3.1.1. Análisis perceptiva: ¿Qué observo en el Bordado de la Creación?

En este análisis partimos de la observación y catalogación de las series gráficas que contiene el Tapiz para posteriormente centrarnos en el estudio del contexto histórico de la letra *Damasiana*, así como la clasificación y estudio de los signos subyacentes. Mediante dos cientos ochenta y cinco calcos de cada uno de los signos alfabéticos existentes (desglosados en perfiles externos, perfiles internos y forma global) obtenemos una observación más detallada de las letras y de sus partes. En este proceso podemos apreciar la singularidad de las formas, así como las diferentes terminaciones, irregularidades, ritmos, ornamentaciones y manufacturas que presentan los signos gráficos, esto es, las letras.

3.1.2. Análisis morfológico-técnico: ¿Qué tenemos actualmente?

En este segundo enfoque determinamos cuáles son los elementos comunes y los elementos exclusivos puesto que se necesita de los unos y de los otros así aislados del conjunto de las letras para desarrollar posteriormente una recreación lógica de los signos adaptada a nuestros tiempos y a nuestras necesidades. Explicar la problemática de la recreación como diferencia de la digitalización puesto que lo existente es ínfimo—un 8% respecto a lo funcionalmente necesario hoy en día—aunque claramente característico respecto a lo imprescindible para cumplir con las exigencias de una plataforma digital, de una fuente digital útil hoy en día. La búsqueda de los trazos configuradores nos sitúan ante el arquetipo ideal de la forma gráfica de estas letras, lo que permitirá, a posteriori, la interpretación fundamentada y el desarrollo de las letras y los signos necesarios para obtener una familia tipográfica plenamente funcional generada científicamente desde de la sensibilidad y con criterios lógicos, racionales y respetuosos con su origen. En un primer reconocimiento se descubre que no tenemos todas las letras, como hemos dicho sólo un ocho por ciento de las habituales, ni casi ninguno de los otros signos necesarios para desarrollar una familia operativa para el uso digital actual. El reto, por lo tanto, es grande. Podemos enumerar los resultados en que estos procesos concluyen:

- Determinación de los constructores generales de las letras y de los signos.
- Obtención y el reconocimiento de los trazos configuradores y de las estructuras subyacentes.
- Determinación del arquetipo y de las formas neutras.
- Determinación de los sistemas existentes (espesores, terminaciones-ángulos, ornamentos).

3.1.3. Desarrollo y digitalización de las letras del Tapiz de la Creación y signos: cómo lo hacemos posible y operativo?

A partir de un software de digitalización se programa la póliza tipográfica. Este proceso final se inicia con el dibujo sistemático de cada elemento previo e imprescindible para la configuración de los caracteres y el ajuste de todas sus alternativas métricas que determinarán la separación o acercamiento entre las letras, la prosa, y entre las líneas, el interlineado, para hacerla plenamente operativa y funcional en nuestro tiempo.

Podemos subrayar como a pesar de la evolución de la tecnología y los instrumentos, la estructura, el sentido y la asociación semántica de la letra pervive. Sus formas concretas e identificables permanecen, su esencia aún es sólida y perdurable. Debemos apuntar que actualmente, los nuevos procesos de creación tipográfica muy en boga, tienen un gran reto: retomar la historia, recreando formas y sentidos con la máxima exactitud y coherencia posible. Plantearlo así es ayudar a la pervivencia activa de la memoria cultural de una sociedad porque estamos reconociendo y proyectando así sus fundamentos generadores.

4. DE LA SINGULARIDAD DEL DETALLE A UN PROYECTO PARTICIPATIVO

Ya tenemos unas letras y ahora ¿qué?, precisamente estamos en éste punto cuando de una forma natural y consecuente se plantea la necesidad de compartir estos hallazgos y el potencial plástico y de raíz vernácula que se ha desarrollado. Contemplada esta cuestión desde una perspectiva integradora y con voluntad participativa en el marco de diálogo inmediato que establecemos con el entorno nos plantea preguntas que se responden con la idea de generar un proyecto expositivo integrador de experiencias que propone la letra, en todas sus presencias, como eje común. Una idea germinal aglutina las acciones posibles, la letra catalizadora de conocimiento y parte del patrimonio de cada cultura une desde el detalle singular a la evidencia monumental, se ofrece y se comparte a la mirada inquieta y curiosa del ciudadano que habita y transita la urbe.

Con el objetivo de despertar el interés por el tesoro letrístico que nos rodea se hace evidente proponer una exposición que pretende trazar un breve recorrido por aquellos soportes del ámbito local que proyecten el valor y la riqueza de las letras de ayer y de hoy. Una muestra que incluya una serie de imágenes y contenidos gráficos que refuerzan y contextualizan el valor del patrimonio asociado a la letra y que nos permita el redescubrimiento del pasado, así como de piezas letrísticas mucho más actuales pero también significativas. Atesoradas como joyas las unas y tan cotidianas como desatendidas las otras, todas son de la ciudad de Girona. Unas custodiadas con mimo en distintas sedes: *Museu de la Catedral*, *Museu d'Art de Girona* y *Basílica de Sant Feliu de Girona*. Y otras, más o menos desatendidas, presentes en rincones conocidos o desconocidos. Todas son, desde su humildad, testimonios del pasado y del presente y compañeras de nuestro entorno. Así nació el proyecto expositivo *"Letras de ayer y de hoy*[10]" (Lletres d'ahir i d'avui), un proyecto que crece como derivación transversal de otras actividades desarrolladas paralelamente a la digitalización de la *letra Damasiana*, presente en el Tapiz de la Creación de la Catedral de Girona, ya referenciado. Iniciado en Girona con la colaboración del Área de Difusión Cultural de los Obispados de Cataluña—*Catalonia Sacra*—también ha desarrollado sus actividades en la Seu d'Urgell, en este caso contando estrechamente con la colaboración del *Archivo Comarcal*.

Amparada en el proyecto expositivo citado antes nace una nueva acción, la experiencia colaborativa de carácter transversal denominado *"Floreix la lletra a Girona* –Florece la letra en Girona–" que se enmarca y proyecta desde el área *"Arrels del Gràfic*—Raíces de lo Gráfico—" del Col·legi Oficial del Disseny Gràfic de Catalunya orientado a lo vernacular, lo propio y característico de cada territorio, eso en Girona es reconocer y partir de unas letras singulares y características que atesora la ciudad en su Catedral: *la letra Damasiana del Tapiz de la Creación*. Y en diálogo con ellas, con los "tesoros", otras muchas letras de formas, tamaños y orígenes diversos que conforman el paisaje cotidiano y nuestro Museo Imaginario y Proyección Mental de la Ciudad que nos envuelve de forma tan discreta como permanente y nos permite proponer como singularidad expositiva un *Abecedario Gironí*, singular y característico que se nutre de una selección de piezas conocidas y desconocidas, trascendentes e intrascendentes, técnicamente dispares e históricamente inconexas pero que actúan en la mente del visitante de la exposición como un auténtico reto, un rompecabezas que llama a su memoria y reclama su capacidad de observación para poder llegar a deshacer el camino e ir desde el detalle que se le ofrece al contexto urbano en el que se ha recogido. Sorpresa y curiosidad, reto y hallazgo se alternan y concatenan de forma coordinada o aleatoria para evidenciar la necesidad de mirar más y mayor, de descubrir más y mejor, de entender el entorno de la ciudad como una realidad rica en detalles y matices que nos pueden satisfacer.

[10] Exposición inaugurada en el Claustro de la Catedral de Girona, julio de 2014.

Somos conscientes de lo complejo de este proyecto multidisciplinar -aglutina investigación académica, reflexión plástica, acción artística, patrimonio, historia, tecnología y materiales sorprendentes- ofrecido a la ciudadanía para su sorpresa, para reclamar la admiración, para potenciar la curiosidad y que insta, en definitiva, a la participación, todo asociando a espacios de narración expositivas —Sala Fita, Casa de Cultura de la Diputación de Girona— , exterior con interior, lo conocido con lo desconocido que eclosiona en una intervención urbana y ambiental —una acción plástica, una performance objetual— llamada "*El jardín tipográfico*[11]". Una actividad consciente y proyectualmente inscrita en el tradicional festival *Temps de Flors de Girona* —Tiempo de Flores— que tiene su cita anual cada mes de mayo y a la que acuden cientos de miles de personas en cada edición.

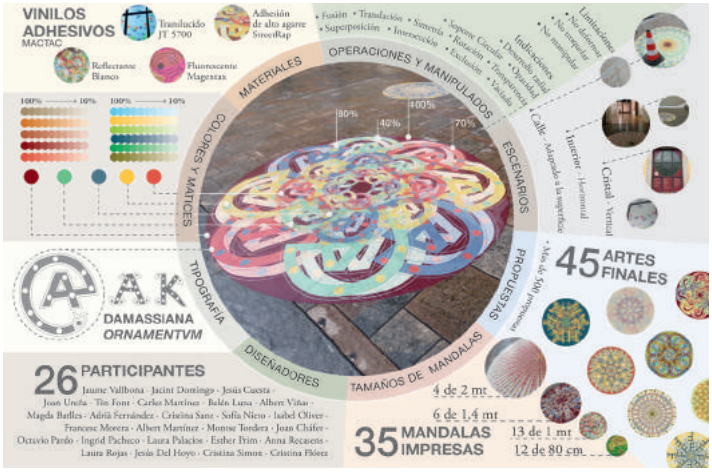


Fig. 2 — Pautas y normas para el proceso de creación del jardín tipográfico. Fuente: J. Del Hoyo, C. Flórez, C. Simon

En "*El jardín tipográfico*" partimos de constatar la trascendente importancia anónima de la letra. Paradoja que desarrollamos y recreamos hasta hacer participes al conjunto de los ciudadanos de ella gracias a la acción combinada y complementada de una intervención ambiental que se convierte en improvisada performance para los sorprendidos transeúntes.

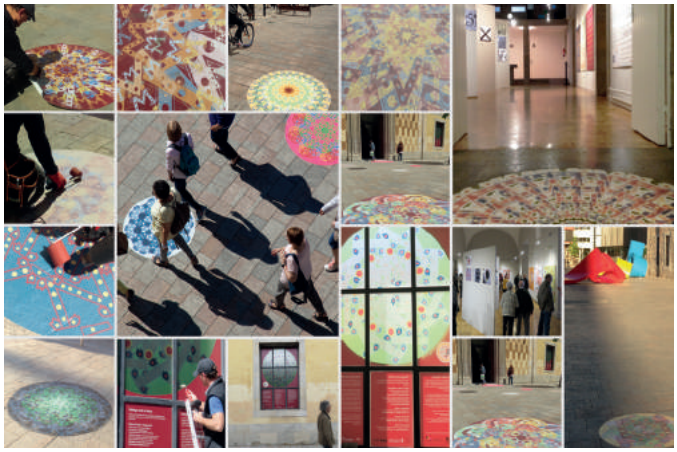


Fig. 3 — Instalación de vinilos por parte de la empresa La Digital e interacción de los transeúntes, mayo 2016. Fuente: J. Del Hoyo, C. Martínez

Convocamos a una treintena de diseñadores de Girona y de todo el territorio a los que se les aporta un material concreto, la póliza de la letra *Damassiana Ornamentvm*, se les remite unos documentos en los que se establecen unas normas y formas de trabajo y unas limitaciones de uso y manipulación y con estas reglas definidas se les pide que generen unas "flores" que, a modo de mandalas —atendiendo a su esencia conceptual de trascendencia espiritual y a su similitud formal con la morfología de las flores— , sorprendan y seduzcan a los ciudadanos hasta el punto de llevarlos a interactuar con ella e incluso a la visita de las exposiciones concretas del proceso de digitalización de la letra *Damassiana Ornamentvm* —formada por 54 letras, 10 números, 69 signos y 274 ornamentos asociados a las formas tipográficas— y del *Abecedario Gironí*.

De los obradores gráficos y artísticos de Jaume Vallbona, Jacint Domingo, Jesús Cuesta, Joan Ureña, Tin Font, Carles Martínez, Belén Luna, Albert Viñas, Magda Batlles, Adrià Fernández, Cristina Sanz, Sofía Nieto, Isabel Oliver, Francesc Morera, Albert Martínez, Montse Tordera, Joan Cháfer, Octavio Pardo, Ingrid Pacheco, Laura Palacios, Esther Prim, Anna Recasens, Laura Ro-

[11] Intervención artística en la plaza del Hospital 6, Casa de Cultura Diputación de Girona, mayo de 2016.

jas, Jesús Del Hoyo, Cristina Simon y Cristina Flórez surgieron más de 500 propuestas que desarrollan el sistema visual que hemos definido.



Fig. 4 — Acción plástica "Jardín tipográfico" en la Casa de Cultura de Girona, Plaça de l'Hospital 6, mayo de 2016. Fuente: C. Martínez

Las 500 propuestas son estructural y formalmente diferentes y claramente diferenciables y entre todas contenían una amplísima selección de las variables posibles y combinatorias imaginables resultantes de aplicar a cada letra unas operaciones —repetición y traslación radial con posibles cambios de tamaño, aplicación de simetrías, rotación y giros de libre angulación— y unos manipulados concretos —superposición, fusión, transparencia, vaciado e intersección— y la aplicación en las formas resultantes de los 11 colores normativos y sus 110 matices cromáticos diferentes —los ejes vertebradores del sistema visual— con los que se trabajaron las propuestas y de las que se seleccionaron finalmente 35 piezas que tenían unos diámetros que iban de los dos metros, las mayores, a los 80 centímetros las más pequeñas. El resultado, desde la perspectiva del reconocimiento de la letra usada, propone un catálogo en el que están recogidos todos los puntos que podríamos determinar entre lo evidente y legible hasta llegar a lo sorprendente o indescifrable. Pero la voluntad didáctica del proyecto existe, está declarada y se retoma en la exposición en la que una animación de enfoque instruccional, desarrollada por Joan Chàfer, descubre la génesis de cada propuesta, la pauta de su operaciones y los matices de las manipulaciones decididas y aplicadas. El resultado sorprendente y seductor nos aboca a una segunda mirada en la que la sorpresa inicial deja paso a la mirada inquisitiva que pretende el descubrimiento y la recreación formal de la letra reconocida que vemos cómo conquista un espacio y lo alza al valor plástico siempre en un entorno cotidiano.

Así se gesta y nace el *"Jardín Tipográfico"* y se planta por todas las superficies usando la tecnología y los materiales más actuales que existen en vinilos adhesivos de alta resistencia, imprimabilidad, translucidez, foto luminiscentes, no deslizantes y termo conformables facilitados todos ellos por la empresa Mactac, colocados por La Digital y coordinados todos por Carles Martínez y Brandway Branding. El resultado se desarrolló en coincidencia con las jornadas *"Floreix la lletra a Girona"* —Florece la letra en Girona— para crear una atmósfera mágica, repleta de luminosidad y color, de flores y letras, que se sembraron por tres escenarios aplicadas en superficies tan insospechables como sorprendentes, en la calle, en el interior del edificio —la Casa de Cultura— y en sus ventanales de la fachada. Situadas en horizontal, en vertical y adaptándose a las formas irregulares de cualquier superficie.

Hemos comprobado como una determinación normativa y unas reglas claras no limitan la creatividad sino que nos permite explorar la capacidad de ser originales ante los límites y las restricciones. Artistas y diseñadores colaboraron con el diseño de mandalas-flores, de resultados todos diferentes, el *"Jardín tipográfico"* nace de la confluencia del ingenio con la capacidad de la tecnología y los materiales más actuales que existen en vinilos adhesivos. Se seleccionaron vinilos fluorescentes de la serie *MACal 8000* impresos con UV para conseguir fondos de gran luminiscencia. Y se aprovecharon las facultades de difusión de luz de los vinilos traslúcidos de la serie JT 5700 para avivar los colores de una de las mándalas instaladas en el

ventanal de la Casa de Cultura de la Diputación de Girona a través de la luz del sol. También se utilizó vinilo reflectante blanco de la serie *MAClite 4700* impreso con UV consiguiendo sorprendentes reflejos de impresión con las luces de las farolas. Por último, se trabajó con vinilos de impresión de adhesivo de alto agarre, de la serie *StreetRap*, especiales para aplicar en el asfalto, en las aceras y en las escaleras de piedra del entorno urbano. En total nos encontramos ante la impresión y laminación de los casi 1.000 m2 de producto utilizado, y la instalación y aplicación en todas las superficies de la exposición.

La intervención plástica, la acción artística, jugó un papel relevante en el conjunto de actividades que se realizaron en *Temps de Flors* de Girona, un festival que acoge anualmente a miles de visitantes a lo largo de una semana y que tiene un gran impacto turístico y económico en la ciudad. El *"Jardín tipográfico"* superó con creces el tiempo efímero que le fue asignado, permaneciendo en el entorno seis meses más. Viandantes sorprendidos a su paso, miradas curiosas y exploradoras, todos se detienen ante unos mándalas tipográficos, que recrean signos alfabéticos de tiempos pretéritos de gran valor histórico y simbólico.

Creatividad, investigación, ciudadanía tradicional y actual, investigación y juego, instituciones y empresas privadas, diseñadores, artistas y ciudadanos colaborando proyectualmente para una nueva realidad. La cita de Theo Van Doesburg, apela precisamente al proyecto integrador, crisol de la modernidad que concibe en él todo una experiencia significativa "La diferencia entre la expresión artística antigua y la nueva reside precisamente en que, la primera, era el resultado de ver una parte en el todo, mientras que, la segunda, es el resultado de ver el todo en una parte" (Van Doesburg, 1917:107).

Acompañaron la intervención artística-urbana unas jornadas de tono académico con colaboradores relevantes tales como la Dra. Ana Labarta de la Universidad de Valencia y el Dr. Jesús Del Hoyo con la ponencia *"Letras de aquí y de ahí"*, la Sra. Carme Clusellas directora del Museo de Arte de Girona y el tipógrafo Octavio Pardo de Pamplona con *"El libro y la letra: conocimiento y tecnología"*, Dr. Jaume de Puig y Dr. Joan M. del Pozo con *"Letras, palabras y frases: el pensamiento compartido"* y las diseñadoras Cristina Flórez y Cristina Simon con *"Desde ayer y hasta hoy: la letra damasiana digitalizada"*, que ofrecieron y compartieron sus conocimientos a propósito de la letra y la tipografía con los asistentes. Enmarcados por dos exposiciones y una propuesta audiovisual, que recogieron en diálogo plástico la investigación doctoral y la visión artística que ve el detalle, lo magnifica y ofrece para todos un abecedario imperceptible y cotidiano presente en la ciudad.

5. CONCLUSIONES. EL DETALLE Y LA SORPRESA COMO ESTRATEGIA PARA CONOCER LA CIUDAD

El proyecto *"Jardín Tipográfico"* nace con el objetivo de integrar la letra como eje central en el paisaje colectivo y en el espacio común de todos. A lo largo del recorrido del proyecto se tejió una red de conexiones y colaboraciones que enfatizaron el mirar la letra desde perspectivas singulares y sorprendentes. Mirar y ver, son verbos con matices similares pero en ellos reside una diferencia fundamental, la acción activa y consciente de contemplar. Acostumbrados, actualmente, a ver fugazmente la realidad en *scroll* delante de nuestros ojos, el *"Jardín Tipográfico"* propone y emprende una acción más experiencial que requiere mirar con atención y mirar a consciencia, un juego visual que despierta ante cualquier mirada el interés por la letra:

> Todo esto nos ha proporcionado una herramienta capaz de estimular nuestra imaginación, que nos ayuda en la creatividad más elevada de juegos poéticos emocionantes y sutiles. Dibujos que llevan palabras y sonidos incorporados, significados y formas, inseparablemente unidas, con capacidad para comunicar y emocionar (Fradera, 2016: 287)

Como las formas alfabéticas pueden desarrollar múltiples funciones más allá del uso habitual que todos le conferimos a las letras, el de leer y transmitir mensajes en soportes tradicionales y otros en constante transformación, todos ellos proponiendo una revalorización del patrimonio gráfico:

> Más allá de los soportes tradicionales y más usuales—piedra, papiro, pergamino, papel,...—con la invención de la luz artificial, la electricidad, y a través de la informática, la letra se ha materializado en otros soportes, en este caso, magnéticos y ópticos procediéndose a su virtualización y transmisión instantánea convirtiéndose en un elemento ubicuo (Quílez, 2014: 168)

A lo largo de todo este proyecto y las acciones vinculadas a letra se ha mostrado omnipresente y todopoderosa aunque desconocida e imperceptible y hemos podido reivindicar su papel testimonial y notarial, no solo textual, a lo largo de la historia y sus más diversas manifestaciones. La letra sin duda "...el mas precioso tesoro en el que comercian interesados todos los entendimientos." (Aznar de Polanco, 1719).

La letra es compañera fiel y voluntariamente sumisa que estructura las palabra de nuestras ideas y pensamientos, vehículo de intercambio entre personas y culturas, es soporte de belleza y proyección discreta de ella por doquier en cada momento, circunstancia y lugar nos acompaña y, siempre, nos envuelve en la ciudad, sólo hay que mirarlas, ellas están siempre ahí.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, roland (2011). *Lo obvio y lo obtuso.* 4ª edición. Barcelona: Paidós.

Camacho, raquel (2015). *Sobre la naturaleza, comprensión y evaluación de la identidad visual para la empresa*. Universidad de Barcelona. (Tesis doctoral).

Castiñeiras, manuel (1982). *El tapiz de la Creación*. Barcelona: Blume.

Cullen, gordon (1977). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística.* 1ª edición. Girona: Catedral de Girona.

Del hoyo, Jesús; Simon, Cristina; Flórez, Cristina. (2014). *Detalles y letras de ayer y de hoy en el Obispado de Urgell. Del Beatus a la actualidad*. Barcelona: Edicions del Col·legi Oficial.

Fradera, pere (2016). "La buena letra"en Huguet E.; Emili Huguet, *60 años de la historia del diseño gráfico catalán.* . 1ª edición. Barcelona: Edicions del Col·legi Oficial.

Gonzalez, sheila (2016). *El diseño gráfico y sus profesionales. Reto y definiciones.* Universidad de Barcelona. (Tesis doctoral).

Gray, nicolete (1986). *A history of lettering. Creative experiment and letter indentity.* 1ª edición. Oxford: Phaidon Press.

Kinneir, jock (1982). *El diseño gráfico en la arquitectura.* 4ª edición. Barcelona: Gustavo Gili.

Nerdinger, eugen (1960). *Signs. Scripts + Ornaments.* Munich: Callwey Press.

Quílez, Julio (2014). "Rastros" en Del hoyo J.; Simon C.; Flórez C.; (ed), *Detalles y letras de ayer y de hoy en el Obispado de Urgell. Del Beatus a la actualidad.* . 1ª edición. Barcelona: Edicions del Col·legi Oficial.

Sanchez, america (2001). *Barcelona Gràfica*. 1ª edición. Barcelona: Gustavo Gili.

Van doesburg, theo (1985). *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Colección de Arquilectura. Nº 18, 1985, pp. 108 Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia.

Villafranca, jordi (2012). *Carácter Latino.* 1ª edición. Barcelona: Index Books.

EL CARMEN:
MAPA COLABORATIVO DEL TEJIDO SOCIAL INTERCULTURAL

Verónica Perales Blanco / María Abellán Hernández
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace unos años se ha tomado conciencia del contexto de ruptura y desconexión que existe entre las acciones promovidas por las instituciones y la ciudadanía que habita los espacios dominados por estos agentes de poder. Especialmente, esta toma de consideración devino de la situación de crisis económica ocurrida en nuestro país en 2008. De este modo, una lectura posmoderna de *lo social* nos permite identificar cómo los agentes de poder cultural fueron desligándose de los intereses de la ciudadanía a la que debían servir hasta llegar a un estado de incomunicación entre las instituciones y el tejido social. Este fenómeno de alejamiento entre institución —cultura y ciudadano— beneficiario de dicha cultura se ha podido observar en diferentes lugares con independencia del volumen poblacional o del nivel adquisitivo de la zona.

Como respuesta a esta situación, colectivos de autores, investigadores y artistas—la mayoría de las veces con la participación de la ciudadanía que habita los distritos y barrios que configuran las poblaciones—, han intentado generar dinámicas de colaboración y cooperación que sugieren un posible cambio de paradigma digno de ser analizado de manera crítica. En este caldo de cultivo donde la Alta Cultura se desliga de la institución y se somete al juicio y las necesidades y preocupaciones de la sociedad que debe consumirla, con los consecuentes conflictos que de ello se puede derivar, es donde el proyecto I+D+i "Espacio Público y Tejido Social. Prácticas colaborativas y arte contemporáneo en tiempos de crisis económica" (Ref.: HAR2015-66288-C4-4-P) fija sus objetivos. Como una más de las acciones coordinadas dentro de dicho proyecto, durante 2016 se propuso generar un "mapa colaborativo" online que cartografiara el tejido social e institucional de las culturas (autóctonas y foráneas, institucionales y populares) que conviven, organizan y dinamizan la vida dentro del espacio concreto del barrio, acometiendo así la supuesta carestía comunicativa existente entre los agentes de poder institucionales y la ciudadanía de un determinado lugar.

En este texto, nos detendremos a analizar el proceso creativo que se ha llevado a cabo en el diseño y generación del mapa colaborativo cuyo núcleo es el Barrio de El Carmen en la capital de la Región de Murcia. Esta aproximación pasará por apuntar los objetivos que aspira cubrir dicha herramienta puesta al servicio de la ciudadanía y los aspectos fundamentales dentro de las funciones que el mapa realiza per se, en tanto que esquema de navegación cultural dentro del barrio al que se acomoda. En este sentido explicaremos las dos funciones clave que organizan el funcionamiento y utilidad del mapa. Por un lado, su carácter eminentemente informativo, donde se recogen los datos de interés de las asociaciones y agrupaciones que participan en el barrio de El Carmen y que pretenden apoyar y fortalecer el motor social, cultural y vital de la zona. Por otro, el mapa ofrece al usuario una narrativa geolocalizada dentro del Jardín de Floridablanca (enclave fundamental en la organización urbanística, humana y ecológica

del barrio). Esta función narrativa aprovecha las posibilidades de los locative media para, a través del uso de la tecnología, poner en valor la propia riqueza natural del jardín planteando cuestiones fundamentales en la sociedad actual como son las redes de colaboración, la colectividad y la importancia de la naturaleza en la vida de las personas.

De manera muy breve podemos apuntar que la iniciativa de creación del mapa suscitó una respuesta muy positiva en la población implicada antes y después del acontecimiento al que se asoció la inauguración del mismo, el II Festival Intercultural Al Sur del que hablaremos más adelante. Si bien podemos considerar que esta respuesta queda algo restringida a los agentes que participaron directamente en dicho festival, consideramos la acción como un punto de partida para la participación de otros colectivos que habitan la zona de El Carmen con los que contactar de manera más directa con la herramienta ya desarrollada. La contextualización del conocimiento es una pieza importante y una cuestión que deben tener en cuenta los proyectos culturales (Perales y Adam, 2013: 126). Por otro lado, el carácter colaborativo que da sentido y fundamenta la creación, responde a una de las principales demandas que apuntaba el fenómeno 2.0, esto es, entender a los usuarios como creadores de contenido y no como simple consumidores (Farman, 2012), conociéndose estos usuarios como prosumidores (productores-consumidores) (Toffler, 1986) haciendo que se altere el orden habitual de los procesos creativos y de comunicación.

2. ANTECEDENTES. SOBRE EL PROYECTO "ESPACIO PÚBLICO Y TEJIDO SOCIAL".

Antes de acometer el análisis del mapa colaborativo de El Carmen y sus resultados, conviene advertir que, en el diseño original del proyecto, la implementación dicho mapa estaba destinada al barrio de Lavapiés en Madrid. La elección del barrio respondía a un modelo surgido en una gran urbe y destacable por la riqueza en número de organizaciones independientes vinculadas a la(s) cultura(s) que allí se congregaban. Dentro de este caso, era también reseñable cómo en los últimos años grandes organismos culturales como por ejemplo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) habían empezado a dar cobijo y amparar a algunas de estas organizaciones ciudadanas. Tal es el caso de estudio que Javier Abraca y Lucila Urda acometen en su texto "Tabacalera y la gentrificación de Lavapiés" (2016) donde explican el proceso mediante el cual la asociación SCCPP (Sabotaje contra el capital pasándoselo pipa) adquiere la gestión del espacio de La Tabacalera cuando el concurso arquitectónico amparado por la Gerencia de Infraestructura y Equipamiento del Ministerio de Cultura fracasa por la falta de financiación para acometer las obras. Los autores del texto evalúan cómo en este proceso, son los vecinos de la zona los primeros impulsores en la toma de conciencia del espacio que se encontraba abandonado y cuyo uso se reclamaba por y para la ciudadanía (Abarca y Urda, 2016: 347-349). Como resultado de la acción de la asociación se consigue la posterior concesión de la gestión por parte del Ministerio de Cultura a la Asociación Cultural de Lavapiés "CSA La Tabacalera" y la puesta en marcha de diferentes proyectos de distinta índole asentados en el espacio de La Tabacalera partiendo de un modelo de gestión diferente basado en la autonomía, la gestión pública como acceso democrático a la participación y la toma de decisiones, la impulsión de actividades de bajo presupuesto y cultura libre que debían encontrar la sintonía perfecta para integrar las diversas sensibilidades sociales y culturales (Abarca y Urda, 2016: 349). Sin embargo, tras el proceso de observación previo a la ejecución del mapa, el grupo de investigadores implicado en la actividad detectó la existencia de herramientas similares cuyos objetivos confluían con la iniciativa del proyecto haciendo que se planteara una redirección en el barrio al que destinar la herramienta. Con esta reformulación, la acción del mapa colaborativo se vinculó a las acciones emprendidas por el proyecto

I+D+i en el Barrio de El Carmen en Murcia ya que al igual que en el barrio de Lavapiés, en el barrio murciano destacaba la proliferación de asociaciones interculturales y el surgimiento de dinámicas socioculturales gestadas y alimentadas por los habitantes del mismo barrio.

La similitud tisular de ambos barrios permitió virar fácilmente los intereses y adecuar los objetivos del mapa a uno de los núcleos más emblemáticos de la capital y de la Región de Murcia. El barrio de El Carmen es uno de los más antiguos dentro de la ciudad. Fue una de las "puertas de entrada" a Murcia durante muchos años y la expansión y desarrollo urbanístico posterior de la ciudad le han permitido continuar siendo una zona nuclear dentro del casco urbano de la capital. Por este motivo, quizá, se erigió como zona privilegiada para ubicar espacios culturales de diferente índole como lo son la reconversión del Cuartel de Artillería en centro cultural (dividido en sus pabellones que alberga desde una biblioteca, un acuario o el Museo de la Universidad de Murcia -MUM-) o la ubicación del Centro Párraga y el Centro de Estudios de Arte Contemporáneo (CENDEAC). Sin duda, una de las particularidades que convierten al barrio de El Carmen en una zona de interés para el proyecto pasa por la ubicación de estas instituciones culturales pero, también, la singularidad y riqueza racial y cultural de los ciudadanos que habitan la zona. En el Carmen se da una concentración elevada de población inmigrante que participa activamente en la vida del barrio. Las tiendas de alimentación internacionales se mezclan con los locales de ropa tradicional huertana y los parques acogen miríadas de niños y niñas de distintas nacionalidades que juegan entre ellos. Esta interculturalidad, no obstante, no es ideal y requiere de mucho esfuerzo y trabajo por parte de los agentes activos del barrio, especialmente a través del fomento de actividades y acciones concretas promovidas desde las diferentes asociaciones así como por el compromiso de muchos de los participantes de la Junta Vecinal del barrio. Dentro de estas acciones que pretenden reafirmar la identidad intercultural del barrio y el valor de la integración de las diferentes culturas dentro del espacio geográfico de El Carmen, surge en 2016 el I Festival Intercultural del Barrio de El Carmen (*https://www.facebook.com/alsurfestival/*). Promovido por un nutrido grupo de voluntariado activo proveniente de diferentes asociaciones del barrio, AMPAS de colegios y representantes políticos del Ayuntamiento de Murcia, el Festival Intercultural del Barrio de El Carmen celebró en julio de 2017 su segunda edición. Esta idiosincrasia ha generado el caldo de cultivo ideal para que el mapa colaborativo germine y ahonde en la prospección de las necesidades reales que los diferentes colectivos tienen dentro del barrio. Dada la relevancia del festival, en relación a los objetivos definidos en el proyecto de investigación y la articulación con el desarrollo del mapa colaborativo, el equipo de investigación adaptó el calendario de desarrollo favoreciendo de este modo la conexión entre la organización activa del festival y la creación de contenidos del mapa.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Miguel de Aguilera plantea en su texto "Hibridaciones; entre lo global y lo local, entre la sociedad y el yo" (2009), que "la lógica del capitalismo global, en buena medida dominante en el proceso de globalización (...) conecta lo que le interesa instrumentalmente (instituciones, empresas, personas) y desconecta todo aquello que no le resulta útil" (57). Más allá de las virtudes que la nueva sociedad de la información y la sociedad red enaltecen, existen aún diferencias que marcan un estatus entre aquellos individuos dentro de la lógica que la sociedad capitalista marca y define y los que quedan fuera o en los márgenes. Así, uno de los objetivos reales que persigue el mapa colaborativo de El Carmen es reconectar, mediante las TIC -en nuestro caso la herramienta concreta del mapa online-, los nódulos que configuran la verdadera realidad social y ciudadana del marco geográfico del barrio. Esta re-conexión pasa, en un sentido literal, por generar un medio (el mapa) en el que convergen los distintos canales de comunicación de

las asociaciones y agrupaciones del barrio, cuestión que acentúa las posibilidades de cooperación y sinergias entre las mismas. Pero además, en un sentido figurado, la re-conexión se da a través de la creación de un relato narrativo en torno al Jardín de Floridablanca como nexo de unión entre la ciudadanía—considerando el jardín como punto de encuentro social—y el capital ecológico del jardín—entendiendo el jardín como reducto natural dentro de la ciudad—. La práctica artística y el trabajo creativo y cultural están cambiando con el surgimiento de nuevas formas narrativas, formas basadas en el geoposicionamiento y el transmedia, en un momento que algunas voces han calificado de activismo creativo (Perales: 2015). La obra artística deja así de definirse únicamente según los parámetros de sus cualidades formales y estéticas posicionándose frente a la respuesta distanciada que se espera de ella según los ideales del discurso artístico contemporáneo que hegemoniza el grueso de la literatura teórica en torno al Arte (López, 2007: 10-11). Siguiendo esta idea, la herramienta es concebida y diseñada como un objeto útil, descentralizado en el sentido de que se sitúa fuera del marco de protección del museo y el espacio institucional, para promover un uso real de la misma no sólo por una audiencia experta sino por el grueso de una comunidad a la que espera ofrecer un servicio.

Este objetivo general se desglosa, simultáneamente, en otros objetivos concretos que centran la mirada en otros aspectos que el mapa colaborativo cubre a través de su puesta en funcionamiento. Así, uno de los objetivos específicos es estudiar el tejido cultural del barrio -considerado a veces como cultura subalterna- y destacar su importancia en el panorama cultural de la ciudad. Además de esto, el trabajo aspira a transmitir a las asociaciones dicha relevancia -respaldada por el estudio del fenómeno cultural en el que surgen- y ayudarles en la creación de contenidos que serán visibles, tanto para las asociaciones como para los usurarios, desde el mapa. Finalmente, el último objetivo específico busca crear un mapa colaborativo que sea soporte de escritura para investigadores y, fundamentalmente y a largo plazo, para la comunidad estudiada.

La finalidad principal de nuestra propuesta es hacer un estudio pormenorizado de las asociaciones y agrupaciones que componen el tejido cultural ciudadano del barrio de El Carmen. Un estudio que, lejos de situar al barrio en el frío punto de mira del análisis, se traduzca en una herramienta que favorezca la comunicación y articulación entre los diferentes nodos del distrito, respetando su diversidad e idiosincrasia y destacando la importancia de su labor desde una visión panorámica.

Para desarrollar de manera adecuada los objetivos la propuesta se divide en dos procesos diferenciados. Por un lado, la realización de una serie de acciones específicas centradas en la recopilación de información referida a las agrupaciones y asociaciones del barrio a través de fichas y registros audiovisuales. Por otro, atendiendo a la función narrativa del mapa, se indaga en las posibilidades expresivas de la narrativa geolocalizada a través de la revisión de textos clave y la propuesta final de un guion narrativo para implementar dentro del mapa.

4. CRONOGRAMA DEL DESARROLLO DEL MAPA

Durante los primeros meses de 2016, y salvando el escollo de la modificación de destino del mapa, se ejecuta la primera fase del proyecto. Este proceso, tuvo un doble cariz. Por un lado, con un carácter de preproducción, se estableció contacto con los agentes sociales activos dentro del barrio de El Carmen. El primer enlace es llevado a cabo por uno de los IP del proyecto, Ignacio López, que obtiene los primeros datos de contacto de los agentes activos dentro del barrio. De acuerdo con esto, se mantuvieron reuniones con los servicios sociales, miembros de la Junta Vecinal del barrio y AMPAS de colegios de la zona que proporcionaron muchos de los

contactos de las asociaciones y agrupaciones activas dentro de El Carmen. Por otro, se atendió a las cuestiones más técnicas del proyecto, diseñando y desarrollando a nivel tecnológico la plataforma del mapa con la dirección url correspondiente (*https://elcarmen.cgeomap.eu/*). El cambio de destino de Lavapiés en Madrid a El Carmen en Murcia, supuso no sólo el cambio de la url primigenia (*https://lavapies.cgeomap.eu/*) sino la necesaria adaptación y actualización de la "imagen" que era empleada por el mapa. Esto es, la iconografía, cabeceros de la web, información de inicio, logotipos, etc., fueron modificados para adaptarse al nuevo entorno físico que se iba a representar. De igual modo, este cambio hubo de atender también a una modificación en la vinculación (link) al mapa online para acomodarse al barrio murciano.

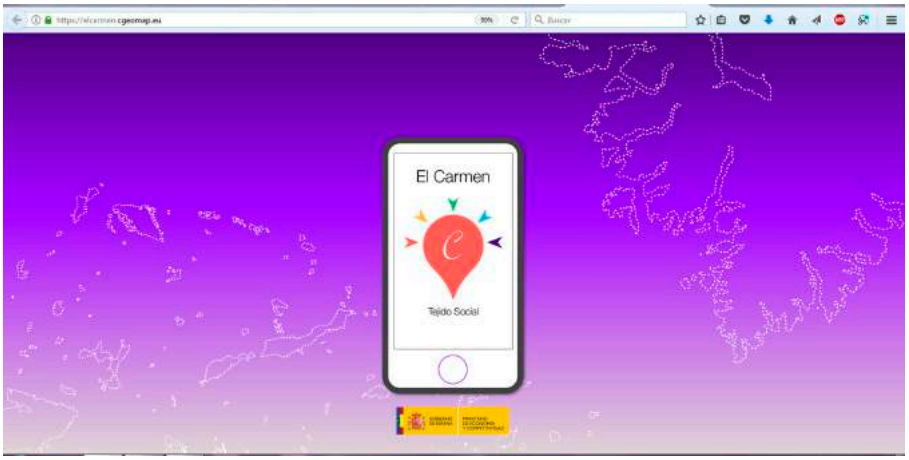


Fig. 1 — Gráficos en la pantalla inicial del mapa vista desde un ordenador personal. Fuente: F. Adam, H. Fernández y V. Perales.

El planteamiento de un diseño estratégico para la ejecución de la recolección de la información de las asociaciones, así como para el registro de material audiovisual que buscaba dinamizar los contenidos del mapa, pasó por establecer unos contenidos mínimos necesarios que debían obtenerse de cada agrupación y asociación. Con este objetivo, se formula una ficha genérica cuya finalidad es facilitar la cumplimentación de los datos más básicos de las asociaciones tales como nombre, fecha de creación, datos de contacto, responsables y objetivos o misión de la asociación.

Durante los meses subsiguientes (de diciembre de 2016 a enero 2017) el equipo de trabajo asignado al mapa comienza con la recopilación de la información de las asociaciones mediante intercambio de correos electrónicos, búsquedas de información en sus sitios web y perfiles en las redes sociales y encuentros programados. Se establece el contacto y se entrevistas a los responsables de un total de nueve asociaciones. Durante este proceso, algunas asociaciones no contestan con lo que se retrasa el contacto para más adelante. La idea es dotar de contenido el mapa y que éste pueda mostrarse a aquellos grupos que, en primera instancia, se manifiesten más reticentes a la propuesta.

Durante el período comprendido entre el inicio del año 2017 los diversos voluntarios de El Carmen que conforman el comité organizador del Festival Intercultural Al Sur, invita al equipo del proyecto a participar en la segunda edición del mismo cuya celebración está prevista para el mes de julio de 2017. Dentro del programa de las actividades del festival, se destina un día a la presentación del mapa para el grueso de la población del barrio asistente a las fiestas. Durante este período hasta la realización del festival en el mes estival, se continúa con la grabación de entrevistas a los responsables de las asociaciones y se traspasa esta información al formato del mapa.



Fig. 2 — Encuentro y entrevista con Guillermo Matamala en el Jardín de Floridablanca. Fuente: V. Perales.

En esta fase, de manera paralela se define además, la narrativa geolocalizada en el jardín de Floridablanca que comparte espacio con los nodos informativos de las asociaciones dentro del mapa. Para ello, se realiza un primer contacto con un especialista en jardines: Guillermo Matamala (fig. 2). Tras varias conversaciones enfocadas a la definición del terreno y estrategias narrativas, se llegan a acuerdos sobre los contenidos que se grabarían para crear la narrativa. La idea es que los usuarios puedan pasear por el jardín de Floridablanca y acceder a una narrativa sonora (usando un *smartphone* con auriculares) que suscita vínculos entre la relación de las diferentes plantas del jardín y las diferentes culturas del barrio. Hay pues, un eje metafórico en la narración que articula la propuesta creativa.

En julio de 2017, dentro de la programación oficial del II Festival Intercultural Al Sur, se programó un día para presentar el mapa a la comunidad. Con el objetivo de que el impacto del mapa fuera real entre los asistentes, re realizaron unas tarjetas con la url de enlace al mapa, que se repartieron in situ. La presentación pública, sirvió para dar a conocer la herramienta aunque quedó limitada por el hecho de que no pudo realizarse dentro del jardín ya que éste estaba cerrado[1].

5. EL MAPA COLABORATIVO: CREACIÓN Y FUNCIONES

Para el desarrollo de la plataforma-mapa se contó con el apoyo externo de Fred Adam y Horacio Fernández, parte de CGEOMAP expertos en el desarrollo de mapas similares[2].

El mapa colaborativo del barrio de El Carmen tiene una doble finalidad. Por un lado, posee una vertiente eminentemente práctica e informativa en la que se visualizan las asociaciones y agrupaciones culturales que participan en el barrio. Por otro, tiene un carácter más artístico y experiencial a través de la generación de una narrativa geolocalizada en el Jardín de Floridablanca.

El mapa es accesible, en modo lectura o consulta, desde cualquier ordenador conectado a Internet o desde cualquier terminal móvil (*smartphone* o *tablet*) con conexión a la red. El mapa aparece en el dispositivo en forma de aplicación aunque en realidad únicamente es un enlace

[1] El 16 de junio de 2017 salta la noticia de que una rama de un ficus gigante de gran tamaño cae en la plaza de Santo Domingo, una de las plazas más concurridas y céntricas de la capital murciana sin lamentar pérdidas humanas. Una semana antes, en la zona ajardinada del Cuartel de Artillería (también situado en el Barrio de El Carmen), otra rama de ficus había caído, esta vez de madrugada y de nuevo, sin lamentar víctimas ni daños. Como medida de prevención, el ayuntamiento de Murcia cerró el Jardín de Floridablanca (donde hay tres grandes ejemplares de ficus macrophyla, la misma que en la Plaza de Santo Domingo y del jardín del Cuartel de Artillería) hasta evaluar los riesgos así como las posibles causas y soluciones al problema. El jardín fue reabierto el 16 de julio de 2017, motivo por el cual, la presentación del mapa programada en el II Festival Intercultural Al Sur prevista para el 10 de julio tuvo que trasladarse a la Plaza Pintor Pedro Flores también en el barrio de El Carmen.

[2] Véase: http://www.exiliomexico.escoitar.org/

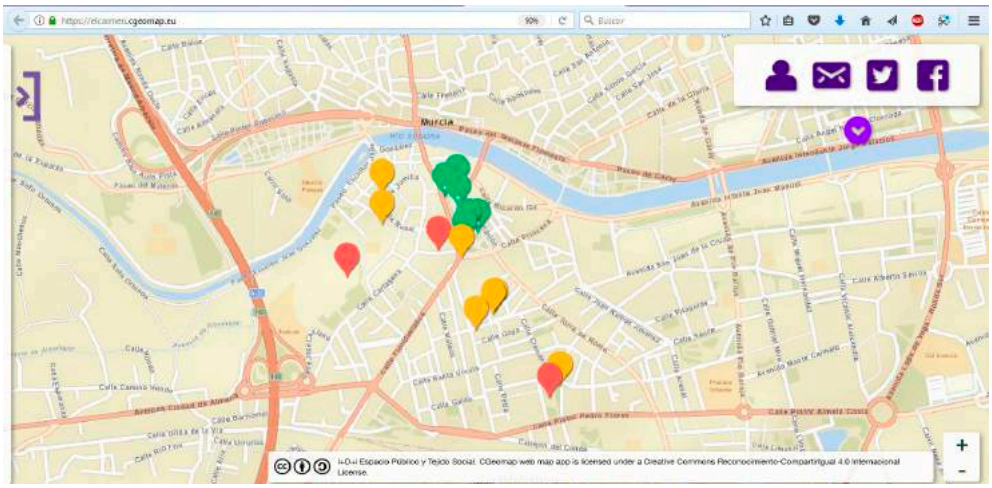


Fig. 3. — Vista del mapa en pantalla de ordenador donde se observa el código cromático de cada nódulo. Fuente: V. Perales

a la dirección web del mapa. De este modo, se evitan cuestiones como la descarga y la cesión de permisos por parte de los propietarios del *smartphone*, así como problemas de memoria vinculados al dispositivo derivado de las necesarias actualizaciones. La web app del mapa del barrio de El Carmen está desarrollada con código abierto de modo que el trabajo realizado revierte también sobre la comunidad para la que no supone ningún coste económico.

5.1. Función informativa

Actualmente el mapa recoge la información de un total de nueve asociaciones que han participado de forma activa y dan muestra de lo que se conoce como cultura de la participación (Jenkins, 2009). El mapa acoge contenidos audiovisuales (imagen, texto, audio) de las diferentes asociaciones y agrupaciones activas dentro del barrio de El Carmen incluyendo, además, un nodo específico para el Festival Intercultural Al Sur y otro para el Proyecto I+D+i "Espacio Público y Tejido Social" que acoge las acciones. La inclusión del nodo del festival se debe al carácter fundamental que dicho evento tiene para la organización cultural del barrio. El festival moviliza las asociaciones y agrupaciones para participar en el festival (especialmente mediante la feria de culturas donde las agrupaciones colocan stands y dan a conocer sus actividades) así como a muchos de los agentes sociales se encuentran implicados directamente en la organización del mismo. Tanto las asociaciones como el festival funcionan como nodos particulares dentro del mapa. Por cada uno de los nodos, aparece una información sintética sobre el surgimiento y consolidación de la asociación (fig. 3) vinculado a un código cromático establecido por el equipo. A los nodos de asociaciones o agrupaciones del barrio se les asignó el código de color amarillo. A los nodos relacionados con el festival, el proyecto de investigación y a la pantalla de inicio que explica la iniciativa se le asigna el color rojo, mientras que los nodos vinculados a la narrativa del jardín se identifican con el color verde. En adición a esto, se incluye el color violeta como código cromático que identifica aquellas asociaciones o agrupaciones que tienen un marcado carácter de género.

El objetivo último es cartografiar en detalle todos los espacios de interés cultural de la zona y tejer al mismo tiempo la relación sensible entre la información digital y el lugar donde es experimentada. Este mapa aporta visibilidad a las asociaciones y agrupaciones para así, poner en valor el tejido existente y visualizar, de igual modo, las acciones y actividades de carácter cultural y social que llevan a cabo así como sus conexiones con las

instituciones del Barrio de El Carmen. El mapa dota pues a las asociaciones de una identidad en red que revela su composición múltiple y descentralizada (Turkle, 1997) como parte de su carácter intercultural.

5.2. Función narrativa

Como hemos apuntado anteriormente, además de la función informativa del mapa, existe una función narrativa en la que se perfila la conexión entre el Jardín de Floridablanca, uno de los puntos emblemáticos del barrio, y la ciudadanía. Guillermo Matamala es el botanista y experto en jardines seleccionado por la IP del proyecto de investigación, Isabel Tejeda, para trabajar en los contenidos de la narrativa espacializada y para realizar una visita performativa que figuró entre las actividades realizadas durante el festival. Dada la experiencia narrativa de Matamala, que realiza numerosas visitas guiadas por diferentes jardines y zonas verdes en Madrid y otras regiones españolas, la idea era que trabajase con el equipo de coordinación y desarrollo del mapa en la elaboración de unos contenidos que pudiesen ser material para una visita geoespacializada. En el primer encuentro de Guillermo Matamala, se realizó una visita al jardín y se estudiaron los diferentes nodos que se convertirían en archivos de audio. Los nodos sonoros resultantes giran en torno a varios conceptos relacionados con el trabajo en red, la colaboración y cooperación, tomando como hilo conductor las especies botánicas presentes en el jardín. En total, se situaron seis nodos activos en el jardín: "El Jardín de Floridablanca", "Sólo tú", "Ubuntu", "El jardín y la enfermedad", "WWW" y "El Jardín". La escucha de cada pieza funciona de manera independiente (no posee un orden narrativo lineal sino que responde a un guion no lineal) y se haya sujeta al propio movimiento del usuario por la zona. En su totalidad, las piezas buscan poner en valor el jardín como lugar de encuentro físico no sólo con las personas, sino también con las especies botánicas, incentivando valores de respeto hacia el patrimonio natural del barrio de El Carmen y, por extensión, de la ciudad de Murcia. La narrativa plantea un paralelismo entre la diversidad de la flora del jardín y la diversidad cultural del barrio, haciendo eco de las nuevas formas de comunidad propias del momento actual de convergencia, "nuevas comunidades se definen mediante afiliaciones voluntarias, temporales y tácticas, reafirmadas en virtud de empresas intelectuales e inversiones emocionales comunes" (Jenkins, 2008: 37).

Conviene señalar que, aunque la información es accesible desde la dirección web en cualquier ordenador o smartphone, la narrativa geolocalizada sólo se activa en el smartphone o tablet cuando la persona se acerca a una distancia de menos de 100 m. del punto informativo dentro del Jardín de Floridablanca. De este modo, para que el mapa cubra todas sus funciones, necesita que la persona que tenga abierta la página pasee y se sumerja en la realidad física del barrio y en concreto, del Jardín de Floridablanca. Esto forma parte del planteamiento inicial en el proyecto que propone una experiencia contextual. El acceso a distancia del mapa (a través de un ordenador de sobremesa, por ejemplo) debería traducirse, en el mejor de los casos, en una visita real al espacio del que surge. Podríamos decir que la visita del mapa nos lleva a la visita del territorio.

6. CONCLUSIONES

Los resultados netos hasta el momento pueden dividirse en dos categorías que transcurren por diferentes canales de difusión pero que confluyen finalmente en un vehículo común: el mapa colaborativo. Por un lado, investigadores del proyecto -desde disciplinas diversas, como hemos mencionado anteriormente- llevarán a cabo estudios que quedarán reflejados

a nivel teórico y serán canalizados a través de publicaciones de impacto. Por otra parte, la aproximación a las asociaciones se traducirá en una invitación a situarse en el mapa colaborativo y compartir información para potenciar la comunicación con la ciudadanía (la del barrio y la eventual o externa), pero también, buscar puntos de conexión entre las diferentes asociaciones (muchas de ellas con objetivos similares) y las instituciones culturales de la zona que hayan podido obliterar a las primeras. El mapa contiene no sólo la información dinámica de las asociaciones, visibiliza también el fenómeno que subyace al surgimiento de este tejido cultural. La búsqueda de una participación real e integradora entre los diferentes agentes que cohabitan los territorios y la reivindicación de una identidad plural y abierta que enriquece y fomenta el pensamiento crítico.

Como el barrio, el mapa se articula como una herramienta "viva" que debería fluir con la propia actividad cultural y asociativa del barrio. De este modo, a pesar de los objetivos alcanzados, existen una serie de resultados esperados en subsiguientes fases que apuntamos aquí tentativamente. En primer término, lograr una cartografía dinámica detallada del barrio que contemple todas las asociaciones y agrupaciones del barrio. En segundo lugar, se aspira a conseguir una aproximación de estas asociaciones a una herramienta común que visibiliza su trayectoria e importancia en la vida cultural de la ciudad y que realmente puedan autogestionar y actualizar para que el uso del mapa sea efectivo. Finalmente, realizar una valoración del impacto que tienen las narrativas geolocalizadas implementadas en la herramienta que, mediante un estudio teórico, ilumine el fenómeno descrito en la globalidad de este proyecto de investigación.

Consideramos que la consecución de estos resultados debe pasar por ejecutar las siguientes acciones para una óptima evolución del trabajo realizado en relación al mapa colaborativo:

a) Primero, implementar el mapa con más asociaciones y agrupaciones. Una vez desarrollada la herramienta, consideramos que la presentación de la misma con su visualidad y contenidos, puede ser más eficaz ante los responsables de las asociaciones pendientes de contactar.

b) Segundo, desarrollar otras narrativas geoposicionadas complementarias y/o paralelas dentro del mapa que sigan incentivando el desplazamiento del usuario por el territorio específico del barrio. En este sentido, prevemos aprovechar los resultados de Certamen de Microrrelatos "Jardín de Floridablanca" realizado dentro del mismo proyecto I+D+i, grabando en audio algunos de los relatos más destacables y usarlos como material narrativo.

c) Por último, contiunar con la difusión de resultados, que ya ha sido iniciada, en una doble vía. Por un lado, mediante la participación en foros insertos dentro de los ámbitos oficiales (institucionales, culturales y académicos) dentro y fuera de la Región de Murcia y por otro, centrar especialmente el foco de interés en el impacto real sobre las diferentes comunidades que habitan el barrio y a las que se destina el mapa colaborativo.

Tal y como plantea Janet Murray (2012), cuando ampliamos las convenciones de creación de significado que conforman la cultura humana, ampliamos nuestra capacidad para comprender el mundo y conectarnos entre nosotros. Entendemos que el Mapa Colaborativo del tejido social intercultural El Carmen es resultado de este tipo de apertura en la que, la relación dialógica con el espacio público y el intercambio y escritura común, se traducen en herramienta de análisis para seguir avanzando hacia un futuro de comunicación e interacción constructiva entre personas y grupos con identidades culturales diversas.

BIBLIOGRAFÍA

Abarca, Javier y Urda, Lucila. (2016). "Tabacalera y la gentrificación en Lavapiés" en Chaves, M. A. y Lorente, J-P. (Eds.) *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana* (pp. 347-360), Madrid: Editorial Icono14.

De Aguilera, Miguel. (2009). "Hibridaciones: entre lo global y lo local, entre la sociedad y el yo" en García, J.A.; Vasallo de Lopez, M.I. y Vera-Balanza, M. T. (coords.) *Construir la sociedad de la comunicación*. Madrid: Tecnos.

Farman, Jason. (2012). *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media*. New York: Routledge.

Gil, Juan. (2008). "Cartografías de la Escucha" en *Cartografías da Escoita. Son e Lugar*. Santiago de Compostela: CGAC.

Jenkins, Henry. (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medias de comunicación*. Barcelona: Paidós.

___ (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture*. Massachusetts: Institute of Technology (MIT).

López, Ignacio. (2007). "Arte político y tradición estética: sobre la institucionalización del mural político" en *Arte, Cultura y Derecho. Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada*. Nº 10, pp. 9-24.

Murray, Janet. (2012). *Inventing the Medium. Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. Massachusetts: Institute of Technology (MIT).

Perales, Verónica y Adam, Fred. (2013). "Integración de GIS (sistemas de georreferenciación de la información) y localización espacial en prácticas pedagógicas y lúdicas vinculadas a museos" en *Arte, Individuo y Sociedad* . Nº 1. Vol. 25, pp. 121-134.

Perales, Verónica. (2016). "The Message Is the Medium:Ecology, Mobility and Emergent Storytelling", en Aguado, J.M. ; Feijoó, C.; Martínez, I. (Ed.) *Emerging Perspectives on the Mobile Content Evolution*. Hershey: IGI Global. DOI: 10.4018/978-1-4666-8838-4.ch017

Tejeda, Isabel. (2010). "Manifestaciones artísticas en el espacio público: una aproximación al caso de la Marina Alta. Cuando lo público es una ensalada de privacidades" en *Arte Público. Nuevas vías de Consideración e interpretación crítica*, (pp. 67-76), Valladolid: AECA.

Toffler, Alvin. (1986). *La tercera ola*. Barcelona: Plaza y Janés.

Turkle, Sherry. (1997). *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

LA CIUDAD EN TRASLACIÓN.
EL FOTOLIBRO COMO SEGUNDO CONTENEDOR DEL ESPACIO FÍSICO

Seber Ugarte / Verónica Miguez
Unimayor (Popayán, Colombia) - Universidad Champagnat (Mendoza, Argentina)

1. INTRODUCCIÓN

La memoria es tiempo. Ante todo tiempo-espacio en ese (de)venir en el que (re)conocemos como diferentes. Ese tiempo es cultura, experiencia, es *dynamis* aristotélica, es decir, potencia, traslación. La ciudad a la que apelamos nace y se desarrolla dentro de esa misma potencia; es ante todo y sobre todo capas, espacio(s), diferencia(s). Por ello, esa potencia se convierte, inexorablemente, en aptitud, en un cúmulo de capilaridades y de entrecruzamientos. Una consecuencia ulterior que conecta el mundo con un acontecer más allá de la premura innecesaria de la actualidad. Nuestra ciudad es presente continuo, y por ello pasado y futuro, (a)temporalidad construida, se podría decir. La ciudad que hemos intentado describir, bocetar e imaginar es un tiempo-espacio que no cede, que se desarrolla en esa aventura que significa resistir, no como un eslabón de la tradición a la manera de la continuidad, si no atravesando de forma sutil y fluida la representación. Una representación que entendemos emerge de la huella, de aquello que no puede ser representado y que es relevante en su propio narrar(se). El proyecto fabricado funciona como una forma de identificar(nos), de interpretar una relación con el territorio, entendido éste como un espacio de *lo global* pero a la vez, *aquello* que reside y entendemos *como tal* en la esfera de nuestra intimidad. Cuando comenzamos el proyecto hablar de diseño, de fotografía, de intereses comunes en torno al campo en el que confluíamos, se hizo casi innecesario. Fuimos construyendo, desde la poética, en base a una estructura narrativa desconocida, más emocional que pensada en el a priori. Los encargamos de este proyecto editorial y fotográfico enseguida nos acostumbramos a trabajar con una metodología flexible, cuasi cualitativa, sin hipótesis, basada en el simple hecho del pensar la ciudad desde la otredad. Ese *otro* no es más que el lugar en el que somos, en el que producimos, donde habitamos, pero más allá de eso, es nuestro espejo; como diría Lacan, proyección de nuestros yo(es) fragmentados. Una relación de tensión, de entradas y salidas de lo pulsional, donde *el otro* y *lo Otro* se experimentan desde un procedimiento de intercambio.

El propio proceso de producción nos ha marcado, en este sentido, una capacidad para comprender desde fuera lo que los alumnos han intentado experimentar desde el dentro. La ciudad, su ciudad ha sido un magma de visiones, un espacio interludio para su reconocimiento, a través de su identidad y por lo tanto, su diferencia. Resulta extraño que un proyecto que nace desde el espacio lectivo resulte tan catártico y prolífico. Hay necesidad entre nuestros alumnos de reconocer(se), de identificarse pero sobre todo de trasladar esa identificación dentro del espacio colectivo y común. Esta idea es, posiblemente, la que sustenta el proyecto pues a partir de ella, los profesores encargados de la coordinación del mismo hemos adoptado el *roll* de observadores.

En una colectividad como la actual, los procesos de diseño han irrumpido, con fuerza y pregnancia en el aparato emocional de las sociedades. El punto de encuentro en torno a este proyecto ha sido en todo momento hacer confluir, a través de lo visual y el diseño, la dualidad, enten-



dida ésta desde la interrelación de miradas. En un espacio de globalización como el actual la «visión», emerge como un artefacto fáctico con el que construir imaginario(s) pero también como un constructor de nuestras identidades particulares. Los varios lenguajes que se encuentran inmersos en lo visual hacen que la imagen y el diseño se muestren en la contemporaneidad como un potente expresión tanto de producción de sentido como de difusión. En este sentido la comunicación visual lejos de visualizar su verdadero potencial adolece de entender que los lenguajes que se dan cita en los procesos artísticos, estéticos o de diseño son primordiales para entender el desarrollo emocional, intelectual y creador de lo social y por ello de nuestros alumnos.

La práctica del diseño en el espacio universitario no es una mera herramienta de producción y elaboración de códigos, más allá de cualquier debate lo visual se ha convertido en un preponderante nodo para entender el mundo. Desde las redes sociales al celular todo es susceptible de convertirse en una inversión en conocimiento, un paradigma que a priori, puede parecernos contraproducente en el modo en que genera la información y sobre todo en cómo éste se diluye, convirtiéndose en algo efímero, exponencialmente a su factor de multiplicación. No podemos obviar que el desarrollo de propuestas creativas en torno al diseño visual, presentan un componente etnográfico, cultural, económico y político que es determinante si queremos entender *cómo* y *qué* se está produciendo en nuestras universidades.

Como identificábamos hace algunos años (2012):

> Lo contemporáneo existe en base a un supuesto paralelo de realidad(es) cada vez más complejo y expansivo. El sistema actual de comunicación visual conlleva una profunda hipérbole del sentido. Multidireccional y espectral hace que la fluctuación de las imágenes no permita una verticalidad de la información, y suma a ello no sólo un cambio en la dirección marcada por el relato histórico, sino más allá de éste un profundo ajuste en el emisor(es) y en la recepción de los contenidos. Tráfico sin centro; la información navega en todas las direcciones de manera porosa construyendo una actividad frenética, activa, instantánea y aparentemente (des)controlada. (Ugarte, p. 1)

el espacio de la contemporaneidad se hace fluido, complejo y expansivo en su dimensión visual. En el proyecto que nos ocupa hemos querido recoger, de alguna forma, esa pluralidad y la hemos dejado construirse desde la espontaneidad y el (des)conocimiento del otro.

Compartimos un mismo continente a la búsqueda de su(s) propio(s) relato(s), de su(s) identidad(es) a través del discurso de-colonial, aún por definir en toda su complejidad, con intercambios que favorecen el contagio cultural, visual y comunicativo. Demografía, sociedad..., analogías de lo posible que llevan al alumno a pensar(se), aún cuando no han pisado las mismas calles, en un ejercicio por imaginar, por reconocerse en la diferencia, espacio heterogéneo pero unido; creación de una forma de entender(se), donde la observación múltiple, de

(con)textos afines, cobre sentido en su misma presencia; de hecho no tienen los mismos códigos y sin embargo van al encuentro. El deseo de plasmar sus observaciones en un espacio real (fotolibro) es el mecanismo que une esta experiencia.

2. METODOLOGÍA(S)

El proyecto participa de un campo flexible que transita desde la observación a la psicología, desde la imagen a su producción física como editorial, por lo tanto, participa de un enfoque abierto a lo cualitativo. Una subtipología de la investigación-acción capaz de poner al alumno y a los mismos coordinadores del proyecto (profesores) en un estrecha relación discursiva y de análisis, alrededor de la fotografía, del diseño visual y la construcción de «una idea de ciudad, de territorio». En este sentido, el presupuesto baraja una problemática que tiene que ver con los procesos de construcción tanto a nivel de producción gráfica como del sentido. Dos campos experimentados desde el desarrollo educativo en su transferencia del *hacer al pensar y viceversa.* Nada nuevo en el espacio lectivo y sin embargo, puesto otra vez más en discusión ante la experiencia de encontrarse —los alumnos—, con un proceso de autoconocimiento, tanto de sí como de su entorno.

Percepción, exploración, pérdida, encuentro, experiencia o valoración, son sólo algunos de los conceptos puestos en diálogo dentro de este proyecto. Desde la expresión artística a la conceptualización de los procesos significativos, metodológicamente, se ha tenido en cuenta como los procesos de producción plásticos son capaces de transformar la experiencia de la realidad percibida, y cómo este conocimiento es capaz de poner en valor esquemas y visiones que desde la realidad y la cotidianidad, nos pasan desapercibidos.

Fruto de esta exploración planteamos una primera dicotomía entre el conocimiento y la información. En un espacio, como el global, hemos pasado de interpretar a conocer en una especie de democratización del conocimiento, que nada o poco tiene que ver con la verdadera esencia del saber. *La ciudad en traslación*, propone una toma de conciencia desde la propia del identidad del sujeto que no del individuo [alumno]. Una exploración a la responsabilidad del saberse sujeto dentro de un cosmos mecanizado, imperio amorfo de ese desorden fundacional en el que la propia ciudad nos contiene. Si como apunta Juan Luis Moraza en *República (2014:1-4): [...] el ciudadano es un sujeto desterritorializado de su propia integridad existencial y reterritorializado en el contexto de la cosa pública»*; nuestra premisa ha intentado trasladar a los participantes en este fotolibro (proyecto) hacia un espacio de discusión e inmersión, donde su narración los coloque en relación con un otro, a priori (des)conocido que los complementa. «[...] atravesados por ritmos constituidos desde fuera somos límites», señalará Moraza (2014:4), en el mismo periódico, es precisamente aquí en términos de construcción donde nuestra propuesta tiene sentido, un sentido de hacerse, de hacer(nos) sentir en torno a nosotros y el territorio.

3. ANÁLISIS & DISCUSIÓN

Señala, Leff Zimmerman (2006:39) que: *«La crisis ambiental de nuestro tiempo es el signo de una nueva era histórica. Esta encrucijada es ante todo una crisis de la racionalidad de la modernidad y remite a un problema de conocimiento».* En este mismo sentido, el propósito último de los profesores coordinadores no ha sido otro que poner de manifiesto la capacidad constructora pero también transformadora de las prácticas artísticas o de diseño alrededor del pensamiento: *«[...] aventura humana: significación de las cosas, la conciencia del mundo, el conocimiento de lo real»*. (2006:39). Si bien la propuesta era: *Narrar(se) a través de nuestra percepción como ciudad,*



como territorio, ha quedado claro que el propio proyecto a puesto de manifiesto un espacio enfocado en la intimidad y la identidad de cada uno de los participantes.

El objeto proyectado [fotolibro], se inspira en un diálogo de saberes, no sólo de técnica como cualquier otra propuesta lectiva. Transversal y circular se alimenta del encuentro entre las muchas visiones o singularidades y el propio azar (puesto que los alumno/as de Popayán y Mendoza no han tenido visionado de las imágenes previas al montaje en ninguno de los dos casos), identidades que movilizan deseos, referencias y acciones que como en un espacio de reflexión colectivo hibrida y permeabiliza la propia naturaleza de la narración. Popayán y Mendoza, emergen como dos espacios, tal vez uno en su misma diferencia, bajo un procedimiento adaptativo pero diferencial, donde concepto y materia, es decir lo real y lo simbólico se formulan a través de la dualidad y la sinergia. En sí misma, esta reflexión nos llevaría a pensar la creación como un territorio atravesado por el trabajo colaborativo de los alumno/as, pero también hacia una forma de producción sustentable; pensar de este modo la ciudad, el territorio, es pensar en una construcción, Otra, una posibilidad de lo diferente, que activada desde la potencialidad podría transformar la propia naturaleza de lo real.

El espacio desde la otredad, —en este caso— contempla visiones plurales, diferentes, matizables; no hay lugar para un ejercicio de disciplina o de mirada unidireccional. *La ciudad en traslación*, se construye a través de la complejidad de cada uno de sus co-autores en un cúmulo de significaciones polisémicas, comunes y/o divergentes en el planteamiento de su propia diferencia como posibilidad e incluso, contradicción. Se trata de una propuesta abierta, múltiple, en la que cada alumno desarrolla su mirada desde una posición de cercanía, de diálogo y por lo tanto de una puesta en lo colectivo de aquello que anticipa la diferencia negando, de partida, los modelos establecidos.

En definitiva, y como diría Leff (2006):

> La hibridación del ser, la reinvención de las identidades, el reposicionamiento del sujeto en el mundo –en un mundo cada vez más allá de toda esencia, unidad, totalidad, universalidad– , cambia la forma de pensar, de ver y de actuar en el mundo. No sólo significa una nueva mirada de las interrelaciones de las cosas y procesos del propio mundo guiados por el pensamiento de la complejidad. Es un cambio en las relaciones de poder que constituyen a los entes como cosas a ser apropiadas en los mundos de vida de las personas. Y si bien esos cambios de mirada se dan en la filosofía y se actúan en los nuevos escenarios políticos, el campo educativo no podría sustraerse a esos cambios de época: no para normalizar las conductas o las miradas, sino para formar a los seres humanos —mejor para dejar que se formen—, dentro de esta nueva perspectiva histórica. (p. 46)

espacios de esa complejidad que asumimos en el proyecto como una característica y una posición; entramado de relaciones, alteridad, sobre la cual asentar una nueva forma de entender los procesos lectivos, la autonomía del alumno y la capacidad de éste para pensar(se) de forma flexible y abierta.

Es evidente que el cambio generacional ha traído consigo una nueva mirada a los procesos educativos. Más aún si hablamos de diseño o de imagen, los cambios que se han producido en los últimos años hacen, que no sólo proliferen los grados, universidades o centro de educación que están ofertando este tipo de estudios, relegados antaño a centro profesionales o escuelas de oficios, sino que muchos campos ajenos al paradigma del diseño se han visto permeabilizados por los procesos del diseño y la imagen entendidos desde la transversalidad de la comunicación contemporánea. La cultura, hoy día, se nutre y retroalimenta en ese magna de la comunicación visual que atraviesa todo nuestro imaginario y resulta evidente que el aparato social necesita de actores cognitivamente comprometidos con sus entornos; pensar el espacio, la ciudad o el territorio es pensar lo humano y por lo tanto, es pensarnos en nuestra misma esfera de intimidad. Si bien existen códigos, formas y miradas múltiples, este proyecto nos permite una exploración coral, donde los actores pueden «aportar» información diversa, divergente e incluso contradictoria, pero igualmente valiosa. Ser global no implica desplazar lo local y en este sentido, la conciencia a la que apelamos desde el proyecto, es una amplificación de nuestra diversidad, de nuestro sentido de diferencia.

La actitud de los alumnos desde el principio del proceso ha sido del todo interesante, salidas, paseos, referencialidades en los márgenes e intentos por mostrar(se), han supuesto un uso de lo que de verdad importa: pensar(nos) como colectividad, como ciudad, como espacio y por ello, como construcción atravesada por el *otro* y lo *Otro*.

Si la posmodernidad ha sido el eje de ruptura o la alienación en torno a los principios neoliberales, el espacio global empieza a acostumbrarnos a proyectos que se convierten en periféricos, marginales, pero al mismo tiempo íntimos y culturalmente subrayables. Hablar de territorio es hablar de diferencia y en este sentido, de permeabilidad, de multiplicidad y de voc(es), mira(das) alrededor de la diferencia. Nunca antes *lo tribal* tuvo tanto sentido, como apunta Noelia Báscones (2014:612): *«[...]la masa indefinida, el pueblo sin identidad, o el tribalismo como nebulosa de pequeñas entidades locales»*. En este sentido, la investigación ha nacido como un proceso flexible, abierto a lo que la propia producción nos ha ido dictando.

CONCLUSIONES

En primer lugar, las técnicas utilizadas [MoodBoard's, Collages, fotografías y proyectos de autor sumadas a los procesos propios al diseño editorial] nos han servido para desarrollar y comprender las distintas formas de interrogación que sobre la ciudad, la identidad, el otro y lo Otro han ido desplegándose. Trabajar de forma trasversal, con diferentes áreas y técnicas, implica en todo momento una retroalimentación de procesos y visiones, rico en matices.

En segundo lugar, la transversalidad del proceso en si mismo nos ha colocado frente a diferentes problemáticas, dándonos una visión de diseño como un área de relaciones capaz de ayudarnos a contextualizar y pensar de forma activa y meticulosa problemas importantes como la identidad, el hábitat o la producción visual contemporánea.

Tercero, lo que en un principio aconteció como una propuesta editorial, en torno al fotolibro, poco a poco se ha ido transformando en un complejo entramado de realidades e identidades relacionadas. Quizás éste parámetro sea el que más interés ha despertado entre los profesores que hemos visto la evolución de la propuesta como un campo nuevo de experimentación para el trabajo en el espacio lectivo.



En este mismo sentido, es importante recordar que la investigación en diseño no es sólo un procedimiento en el conocimiento de técnicas y materiales, sino que más allá de ello, los procesos de diseño visual implican un autoconocimiento donde los alumnos pueden encontrar referentes, propios o ajenos, en el ejercicio de su desarrollo personal y profesional.

Y por último, la experiencia ha sido del todo gratificante en el sentido de su a posteriori pues, como parece, el proyecto va a editarse como una edición real de fotolibro dentro de la editorial IUCMC y tenemos claro, servirá como proyecto inicial a otros muchos trabajos de estas características.

BIBLIOGRAFÍA

Báscones, Noelia (2014). El cuerpo como elemento identitario en el arte y los medios de comunicación, en Urbierna, F. y Sierra, J. (coords.), *Miscelánea sobre el entorno audiovisual en 2014*.Madrid: Fragua.

Benjamín, Walter (2004). *Sobre la Fotografía.* Valencia: Pre-Textos.

Brea, José luis (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image.* Barcelona: Akal.

Debord, Guy (1996). *La Sociètè du spectacle.* Paris: Editions Gallimard.

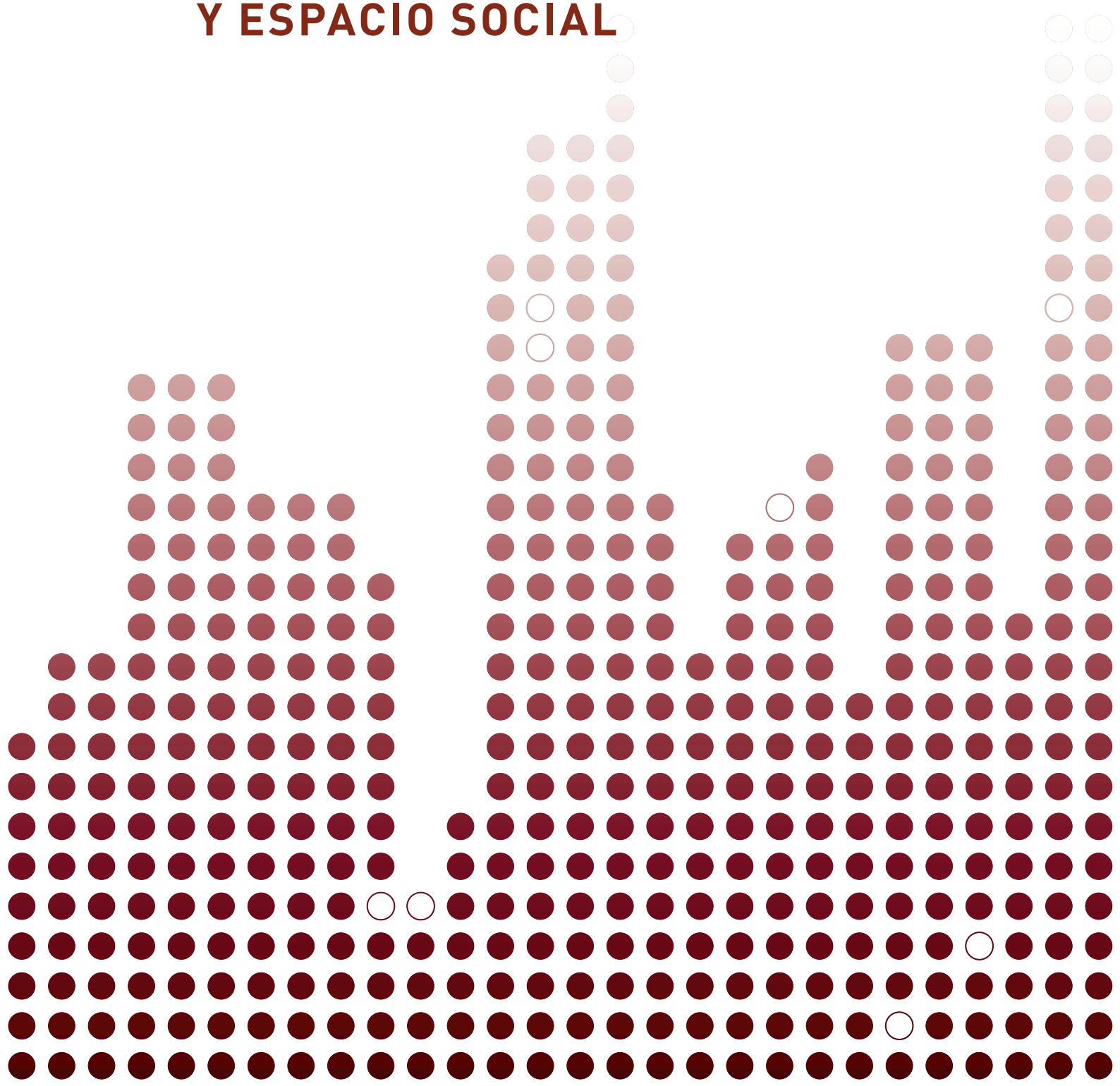
Lacan, Jacques (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, e*n Escritos 1.* México: Siglo XXI.

Leff, Enrique (2006). *La complejidad ambiental: del logos científico al diálogo de saberes.* 3er Seminario Bienal Internacional Complejidad. La Habana, Cuba, (9-12 de enero de 2006).

Moraza, Juan Luis (2014). *República. Soporte impreso–expositivo.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Ugarte, Seber (2012). *Contenedor 0 / año 10. Actas–IV Congreso Internacional* Latina de Comunicación Social–IV CILCS–Universidad de La Laguna, [consultado 30.09.2017] http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html

CIUDAD, ARTISTAS, INSTITUCIONES, ARTE PÚBLICO Y ESPACIO SOCIAL



ARTE 'PRÊT-À-PORTER': EL MECENAZGO CHIC

Ascensión Hernández Martínez
Universidad de Zaragoza

1. MECENAZGO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

El arte contemporáneo no puede entenderse sin el apoyo de mecenas tan relevantes como Solomon Guggenheim o su sobrina Peggy Guggenheim, por citar algunos de los más conocidos, o de galeristas como Charles Saatchi sin cuyo apoyo no hubiera sido conocido el *YBA, Young British Art*. En el caso de Italia, potentes familias como los Agnelli o empresas como Pirelli han apoyado decididamente la cultura artística contemporánea como muestra la intervención en el Lingotto, la mítica factoría de Fiat en Turín, donde Renzo Piano ha diseñado un espacio para que la denominada 'monarquía italiana' (los Agnelli) muestren su colección. Se trata de la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli inaugurada el 20 de noviembre de 2002, una pequeña pero significativa colección que atesora obras únicas en el medio artístico italiano como es una pintura cubista de Picasso, época de la que no existen piezas similares en colecciones y museos de este país (Samaniego 2002). O el caso del Hangar Bicocca, impulsado por Pirelli en la antigua fábrica Ansaldo de Milán, un sugerente espacio remodelado entre 2008 y 2010 por los arquitectos Francesco Tiribelli y Alessandro Farinella del estudio April Architects de dicha ciudad (*Domus* 2006, Winkler 2012) [Fig. 1]. Pero lo que ha llamado la atención de la prensa especializada los últimos diez años es el fenómeno, relativamente reciente, del maridaje entre moda y arte como muestra, por ejemplo, la inauguración en 2015, a distancia de una semana, de dos nuevos espacios expositivos en Milán: Armani/Silos (Panarella 2015) y Fondazione Prada (Alonso 2015). Es obvio que esta relación no es algo nuevo, pero si resulta llamativa la creciente relevancia del coleccionismo privado ligado a grandes empresarios de moda de lujo como motor del actual ecosistema artístico. En el mundo del arte, como en el de la economía, se ha producido una concentración empresarial que ha dejado en pocas manos los grandes negocios.

Esta concentración ha traspasado los límites de las empresas de moda, invadiendo el campo de la cultura y el mecenazgo (Montes 2007). Los mecenas actuales son famosos personajes que aparecen repetidas veces en los diarios financieros internacionales, pero también en las revistas de moda y en la prensa rosa. Se trata de unos pocos elegidos que compiten entre sí por tener la mejor colección artística en el contenedor más llamativo y con mayor impacto social y mediático. Entre ellos destacan Bernard Arnault, François Pinault, Miuccia Prada y Diego della Valle (este último dueño de *Tod's*, empresa que ha financiado la restauración del Coliseo, a cambio de poder disfrutar del uso de imagen de este monumento durante treinta años[1]).

[1] "El dueño de Tod's jamás imaginó que el anuncio de su 'superpatrocinio' del Coliseo romano podría despertar la indignación de algunos sectores. Della Valle ha donado 25 millones de euros para la renovación del histórico anfiteatro, a cambio de que los millones de turistas que visitan cada año el monumento vean el logo de su firma de zapatos dentro de la arena. Algunos dicen que el gesto de Tod's convierte al Coliseo en un 'circo privado' que se rifa al mejor postor. Otros, en cambio, anticipan la llegada de una neuva era. La de los museos de lujo." (Bianchi 2011)

Rivales en los negocios desde hace dos décadas[2], el enfrentamiento entre Pinault y Arnault ha traspasado ahora el escenario de los negocios del lujo para llegar al campo de la cultura, donde ambos se disputan, junto con Miuccia Prada, el liderazgo cultural y artístico mundial. Estas tres figuras pelean por un capital económico, pero también simbólico, y su campo de batalla son las grandes capitales de la moda, donde ya hay relevantes infraestructuras culturales. La pelea empresarial entre estos magnates se ha trasladado por tanto del mundo de la moda al del arte y toma cuerpo en el espacio de ciudades concretas como París, Milán o Venecia,



Fig. 1 — Hangar Bicocca, Milán, 2015. Foto de la autora.


fiestas · avances · rumores · alfombra roja · estrenos · backstage · noticias · exclusivas...

Vogue OFF THE RECORD por María Contreras

El arte de VESTIR

El récord de visitas de la exposición de McQueen confirmó la tendencia: la moda es la nueva estrella de los museos. Los diseñadores valoran el fenómeno

ENTRE COSTURAS

DESFILE DE ESTRELLAS

donde se libra la batalla por encontrar el lugar mejor situado para levantar el edificio más impactante, lo que conduce a una acumulación de centros artísticos desconocida hasta el momento. Sólo en Venecia se encuentran, además de museos históricos como la Gallería della Academia y la Fundación Peggy Guggenheim, nuevos espacios expositivos como el Palazzo

Fig. 2 — "El arte de vestir", artículo publicado en la revista Vogue España, nº 290, mayo 2012, pág. 40, con motivo de la exposición Savage Beauty de Alexander McQueen.

[2] En 1999, los dos mayores faraones de la moda y el lujo, François Pinault y Bernard Arnault, se peleaban por el control de Gucci. Desde 2006 libran una batalla por la posteridad y el reconocimiento cultural en la que cada cual se construye un museo —una pirámide — mayor. Pinault, que creó el grupo Pinault Printemps Redoute (PPR), que ampara firmas como Gucci o Balenciaga, cuenta ya con dos espacios en Venecia, reformados por el arquitecto Tadao Ando, en los que expone su propia colección. Arnault controla el mayor grupo del sector, Louis Vuitton Moët Hennessy (LVMH), que cobija 60 marcas como Louis Vuitton, Tag Heuer, Dior o Givenchy. El cuarto hombre más rico del mundo, según la revista *Forbes*, espera que el proyecto de Frank Gehry para la sede de la Fundación Louis Vuitton se termine en 2013. (De la Torriente, 2010).

Grassi[3] y la Punta della Dogana[4], ambos inaugurados gracias al mecenazgo de François Pinault (Hernández 2016), Ca Corner della Regina[5] o la V-A-C Foundation, inaugurada recientemente[6].

> ¿Pareja de hecho? ¿Matrimonio de conveniencia? La relación entre arte y moda está cosida por un pespunte más apretado que nunca. Las grandes casas de costura repiten el mismo modelo: se pelean por poner en nómina a los creadores más 'cool', patrocinan importantes exposiciones y compiten por tener el museo con las mejores obras. ¿Estrategia de marketing o mecenas del siglo XXI? (Cano 2012: 77)

---

[3] El Palazzo Grassi es una construcción de 1772, que pasó por varios propietarios desde su venta en 1840, entre ellos la FIAT (es decir bajo el patrocinio de los Agnelli), empresa que lo adquirió en 1983 para utilizarlo como sede de exposiciones temporales. En este momento la histórica construcción experimentó una primera transformación de la mano de la arquitecta italiana Gae Aulenti. A esta seguiría una segunda intervención de la mano del arquitecto japonés Tadao Ando, elegido por Pinault, que transformó el interior del palacio en un espacio más neutro, remodelado con sensibilidad desde una perspectiva más moderna que quizás puede chocar con la opulencia natural de la ciudad, pero que se ha llevado por delante también la intervención precedente (Muschamp 2006). La nueva vida del Palazzo Grassi se inauguró el 30 abril 2006 (Larcan 2006), con una exposición *Where are we going? Opere scelte dalla Collezione Françoise Pinault*, que mostraba una parte de la colección con obras de Rothko a Jeff Koons, retomando el punto histórico en que se cerraba la Fundación Peggy Guggenheim, que se situá al otro lado del Gran Canal. Acerca del *Palazzo Grassi* y su uso como sede de la colección de arte de François Pinault puede consultarse su página web: *http://www.palazzograssi.it/it/museo/palazzo-grassi* (consulta realizada 3/12/2015).

[4] Punta della Dogana se instala en un antiguo edificio de aduanas de Venecia, remodelado por el arquitecto japonés Tadao Ando, y se integra en un circuito o 'milla de oro' (Pulido, 2009), que refuerza la imagen contemporánea de la ciudad. *La Punta della Dogana* es un edificio histórico, situado a la entrada del Gran Canal, cuya construcción se remonta al siglo XII, aunque en su aspecto actual responde a una profunda reforma realizada en el siglo XVII por el arquitecto Giuseppe Benoni a la que siguieron numerosas intervenciones en los siglos siguientes que ocultaron su estructura original. Levantado sobre un solar triangular de 5.000 m^2 en la orilla opuesta de la plaza de San Marcos, entre los dos grandes canales venecianos, cuenta también con fachada al Canal de la Giudeca.

En 2006, tras experimentar numerosas transformaciones y en una grave situación de degradación debido al abandono de los últimos treinta años, las autoridades de Venecia decidieron poner en marcha un concurso para la rehabilitación del antiguo edificio de aduanas como centro de arte contemporáneo. Al mismo se presentaron varias propuestas, entre ellas la propuesta de la Región de Venecia, asociada al banquero Alberto Rigotti y la Fundación Guggenheim, con el respaldo de la arquitecta Zaha Hadid. Tras una áspera lucha, el jurado se decidió por el proyecto de Pinault, apoyado por el alcalde de la ciudad Massimo Cacciari, cuya colección contiene obras de los más importantes artistas actuales (Chaslin, 2008). Este proyecto preveía la rehabilitación del edificio por parte del arquitecto japonés Tadao Ando, habitual colaborador de la Fundación Pinault, para la que ya había recuperado, años atrás, el *Palazzo Grassi*. El proyecto de Ando (2007) era sencillo y contenido en comparación con actuaciones de naturaleza similar, teniendo en cuenta la trascendencia del lugar y las características de la arquitectura preexistente. La rehabilitación ha sido recibida por la crítica de manera entusiasta al considerarla como una intervención ejemplar por su respeto a la preexistencia, a la vez que subrayan su capacidad como símbolo para llevar la ciudad a una nueva etapa de la historia (Pulido, 2009). De hecho, esta intervención obtuvo la Medalla de Oro en la tercera edición del Premio Internazionale "Domus Restauro e Conservazione" (2013) (Ferrioli 2013).

[5] Este palacio veneciano del settecento situado sobre el Gran Canal fue comprado en 2011 por Miuccia Prada quien pagó 40 millones por el mismo al Comune di Venezia para restaurarlo y acondicionarlo como espacio expositivo (Fernández 2011).

[6] La V-A-C Foundation es una fundación dedicada a apoyar y promocionar internacionalmente el arte ruso contemporáneo, creada en 2009 por el empresario Leonid Mikhelson que, por el momento, tiene sede en Moscú y Venecia. La sede rusa está en proceso de realización siguiendo un proyecto de Renzo Piano para rehabilitar una antigua central eléctrica cuya inauguración está prevista para el 2019 (Nelson, 2018), mientras la veneciana, abierta en 2017, tiene su sede en una construcción del siglo XIX (Palazzo delle Zattere) (Harris, 2017).Más información sobre esta fundación se puede encontrar en su página web: *http://www.v-a-c.ru*

Seguro que cuando mencionamos la moda surge alguna sonrisa y parece que entramos en un mundo superficial, ligero y poco susceptible de ser analizado academica o científicamente. Sin embargo, la moda es hoy un recurso económico de primer orden, además de ser ya considerada como un género artístico con personalidad propia que merece exposiciones[7] (Serra 2012), estudios, museos[8] y que ha entrado a formar parte con gran fuerza como un potente ámbito de estudio dentro de los estudios culturales, y desde luego de la historia del arte. [Fig. 2] [Fig. 3]



Fig. 3. Interior del MUDE Museo do Design e da Moda de Lisboa, 2011. Foto de la autora con permiso de la institución.

La relación entre arte y moda es algo natural, puesto que en ambos mundos hay un componente clave de sensibilidad y potencia creativa, y numerosos creadores ven sus propias creaciones como obras de arte y como un legado artístico a conservar que necesita espacios donde ser exhibido adecuadamente. Esta circunstancia da sentido a la inauguración en 2017 de dos nuevos museos dedicados al diseñador francés Yves St Laurent, uno en Paris y otro en Marrakech (Vicente, 2017).

No es el momento de recordar aquí la histórica relación entre los artistas y la moda, ni cómo esta se ha inspirado recurrentemente en el arte, sino de analizar qué efectos positivos y negativos puede tener en el ecosistema de las artes un mecenazgo de este tipo.

El fenómeno ha merecido la atención de los medios de comunicación, que prestan puntual atención a las repetidas y sucesivas inauguraciones de nuevos museos y centros culturales, con un punto de crítica e ironía en muchas ocasiones.

> Si usted es multimillonario, ama el arte y quiere que el mundo lo sepa solo tiene una opción: crear su museo. Nunca se había vivido algo similar. Infinidad de coleccionistas están abriendo museos privados para albergar sus tesoros. Ya sean *rothkos* o huevos de Fabergé. Una estrategia que mezcla altruismo y ego (García, 2015: 23).
>
> Ya no basta con tener por lo menos una tienda de Prada para ser una ciudad de la lista A: hay que tener, como Milán, una Fondazione Prada dedicada al arte contemporáneo. Y si de verdad se quiere ser una marca de lujo-lujo, conviene seguir el ejemplo de Cartier y encargar a Jean

[7] Como muestra de este fenómeno puede citarse que la exposición *Savage Beauty*, del diseñador inglés Alexander McQueen organizada por el Costume Institute del Met, atrajo en 2011 a 661.509 visitantes, convirtiéndose en la octava más visitada del Museo Metropolitano de Nueva York (Contreras 2012).

[8] El MUDE Museo do Design e da Moda de Lisboa, inaugurado el 21 mayo 2008, es un revelador ejemplo de esta tendencia. Situado en una antigua institución bancaria de la capital portuguesa, alberga la colección de objetos de moda y diseño iniciada por el empresario Francisco Capelo en 1990. Su inauguración forma parte de un ambicioso proyecto urbanístico de recuperación de la Baixa y de construcción de una imagen más moderna de la ciudad, ligándola al mundo del diseño y de la moda (Cohn, 2009). La filosofía y la estética del proyecto se inspiran en el espíritu del parisino Palais de Tokyo (Hernández 2013a).

> Nouvel una fundación artística y contemporánea en París. Porque ya se sabe que los ruinosos desfiles de alta costura resultan rentables en tanto que vanguardia simbólica y emblema de las marcas *prêt-à-porter* que vestimos a diario los ciudadanos de a pie. Del mismo modo, un escaparate fastuoso en la rue Saint Honoré acaba equivaliendo a un museo glamuroso en el Bois de Bologne o el Gran Canal de Venecia: gastos –y fastos- de representación (Montes, 2007: 34).
>
> Es significativo que Venecia se haya convertido en el escenario de estos proyectos a medio camino entre el exhibicionismo y la cultura. En la inauguración de Punta della Dogana, su directora, Monique Veaute, señalaba que Venecia albergó el primer museo de Europa Occidental. En el siglo XII, la habitación del tesoro en el Palacio del Dogo se abría al público un día al año para mostrar sus riquezas. "Esa tradición local continuaría gracias a apasionados coleccionistas ofreciendo al público sus preciosas posesiones". Ocho siglos después, los millonarios -modernos faraones- siguen abriendo sus salones para que admiremos sus alhajas. (De la Torriente, 2010).

Precisamente, se señala la iniciativa de François Pinault en Venecia con la inauguración en 2009 de su fundación denominada Punta della Dogana, como el punto de partida de este fenómeno que reúne varias circunstancias: la presencia de arquitectos estrella vinculados a la forma arquitectónica de los museos, el carácter casi 'enciclopédico' de estas colecciones, y su uniformidad puesto que "los mismos artistas —próximos a la moda y el mercado— se repiten en unas y otras" (García, 2015: 23).

Los críticos y periodistas recelan de esta situación: "Este mimetismo impide averiguar si ese es el camino del arte actual o una fotografía distorsionada por los grandes coleccionistas, las galerías más poderosas y las casas de subastas" (García, 2015: 23). Esta es también la opinión de directores de museos públicos, como Manuel Borja-Villel, quien considera que: "En una época donde el mercado es tan dominante puede provocar que muchas colecciones sean idénticas siguiendo criterios de modas y etiquetas" (García, 2015: 23). En el mismo sentido se expresan Solita Mishaan, miembro del comité de adquisiciones de la Tate Modern de Londres: "Ser coleccionista no depende de adquirir muchas obras sino de la calidad en el trabajo de investigación, en la búsqueda de las piezas" (García, 2015: 23), mientras el crítico norteamericano Hal Foster sostiene: "Estas neoaristocráticas instituciones no pretenden tener conexión real con la esfera pública. Están lejos de los centros urbanos, son museos con el mismo tipo de propuesta, en el que pesan a partes iguales el prestigio y la colección y que compiten en la compra con instituciones que son, al menos, semipúblicas" (García, 2015: 23). Pero estas plausibles críticas no ocultan el éxito mediático y social de los centros, museos y fundaciones auspiciados por estos mecenas, que por otro lado retoman la tradición histórica del mecenazgo artístico que se remonta, al menos, al renacimiento.

2. CASOS DE ESTUDIO: CENTROS EXPOSITIVOS IMPULSADOS POR MECENAS LIGADOS AL MUNDO DE LA MODA

2.1. Foundation Louis Vuitton, París, 2014

"Nuevo orgullo de París" (Ybarra 2014), "centro neurálgico más" de la cartografía mundial del arte, "caparazón de lujo" o "mastodonte de cristal" (Vicente 2014), son algunas de las expresiones utilizadas para calificar el nuevo museo parisino abierto gracias al mecenazgo del coleccionista Bernard Arnault, el segundo hombre más rico de Francia, exquisito coleccionista desde los años 80 del siglo pasado y antagonista por antonomasia de François Pinault, quien ya había construido dos imponentes espacios en la fastuosa Venecia: el Palazzo Grassi y la Punta della Dogana, antes citados.



Fig. 4 — Fondation Louis Vuitton, París, vista general con la instalación de Daniel Buren, 2017. Foto de la autora.

Arnault, que en 1991 había puesto en marcha una política de mecenazgo que convirtió al grupo empresarial de moda LVMH en uno de los grandes patrocinadores del arte en Francia, pretendía con esta estrategia ampliar su acción sobre la sociedad francesa. "Al establecer una política de mecenazgo, nuestro objetivo era compartir parte de nuestro éxito económico con nuestro entorno, nuestros clientes, personal y accionistas", explicaba Arnault durante la presentación de la Fundación Louis Vuitton para la Creación. "La construcción de la fundación, que transforma la naturaleza efímera de este patrocinio en algo más duradero, nos pareció una conclusión lógica". (De la Torriente, 2010). Sin embargo, su desembarco en la ciudad tuvo que esperar, ya que se encontró con la oposición de un colectivo vecinal que se oponía a que el Ayuntamiento cediera suelo público para levantar el gigantesco artefacto diseñado por Frank Gehry en el Bois de Bologne, a poca distancia del distrito financiero de La Défense.

La intención de Arnault con este museo era llenar el hueco existente entre el Centro Pompidou, claramente especializado en las grandes figuras del arte contemporáneo, y el Palais de Tokyo centrado en las últimas tendencias artísticas (Hernández, 2013b). Para ello Arnault, gran admirador de Frank Gehry, confió al arquitecto norteamericano el diseño del proyecto que resultó ser un colosal mecano de acero y cristal de 12.500 m^2 conocido como "la nube de cristal" porque sus formas simulan unas gigantescas nubes para unos o un tremendo iceberg para otros (Ybarra 2014: 24). Una especie de homenaje a Eiffel y a los pabellones de exhibición de las exposiciones universales del siglo XIX como el Grand Palais, también en París, convertido en espacio expositivo (Ybarra 2014: 26). Una construcción que formalmente recuerda asimismo al hiperfamoso Museo Guggenheim de Bilbao, también obra de Gehry, del que parece un evidente descendiente o primo directo. Un edificio susceptible de convertirse en si mismo en obra de arte como demuestra la intervención del artista francés Daniel Buren, que lo ha llenado de color[9]. En suma, para algunos críticos: "un lugar poético, lírico, espectacular e inédito, que estará al servicio de la creación artística y de la reflexión intelectual" (Vicente 2014), "Es frágil y recio al igual que la Torre Eiffel y una catedral del Medioevo". [Fig. 4] [Fig. 5]

Con su espectacular museo, Arnault ha conseguido poner de nuevo a París en el mapa cultural internacional, en el marco de la construcción de una nueva imagen global de su grupo empresarial. Si hasta el momento ésta se había basado en las marcas de lujo, ahora cede paso a un icono arquitectónico que proyecta sobre el mundo la *grandeur* francesa. No acaba aquí su expansión cultural en París, porque dentro de dos años, Vuitton "abrirá un segundo museo en la capital francesa en 2020, que estará dedicado a la artesanía de lujo y expondrá costura, marroquinería, joyería y orfebrería en un edificio de los setenta restaurado por el mismo Gehry" (Vicente, 2017).

[9]Daniel Buren ha cubierto con paneles de colores la estructura en vidrio del edificio, dando lugar a una instalación *site-specific* denominada *The Observatory of Light*, 2016. Sobre esta instalación se ha producido un interesantísimo documental: *Daniel Buren, L'Observatoire de la lumière - Fondation Louis Vuitton* (2017), realizado por el artista Gilles Coudert, obra que ganó el Premio al mejor documental en la sección de Arte del Festival Internacional de documentales sobre arte y arquitectura de Rome 2017.

Mientras tanto, en el polo opuesto, su tradicional antagonista François Pinault, después de haber inaugurado dos sedes en Venecia, por fin consigue desembarcar en París de la mano, de nuevo, de su arquitecto estrella, Tadao Ando, que remodelará la antigua Bolsa de Comercio de París para albergar el tercer espacio expositivo, esta vez en la capital francesa, de este famoso coleccionista. La inauguración de este nuevo museo que aumenta las infraestructuras culturales parisinas, está prevista para 2019. El objetivo, según el mecenas, es reforzar la identidad cultural de los franceses en este momento 'tumultuoso' como un país de cultura y de arte, renovando sus esperanzas en el futuro (Cheah, 2017).



Fig. 5 — Fondation Louis Vuitton, París, detalle con la Défènse al fondo, 2017. Foto de la autora.

2.2. Fondazione Prada, Milán, 2015

Miuccia Prada, considerada la reina de la moda italiana, ha impulsado junto con su marido Patrizio Bertelli la fundación que lleva su nombre desde comienzos de la década de los años 90 del siglo pasado (Kimmelman, 2008). En concreto desde 1993, la Fondazione Prada[10] ha desarrollado una intensa serie de actividades en apoyo a la creación artística contemporánea por diversas sedes de Italia, inaugurando en 2011 la Fondazione Prada Venezia (Fernández 2011) y cuatro años después, en abril de 2015, la Fondazione Prada en una nueva sede en la zona sur de Milán, un antiguo espacio industrial remodelado por el estudio de arquitectura OMA, liderado por el arquitecto Rem Koolhas (Ellis-Peterson, 2014; Vogel, 2015).

> El matrimonio formado por Patrizio Bertelli y Miuccia Prada trató de convertirse en un grupo de lujo como Gucci y LVMH al comprar Jil Sander o Helmut Lang. Firmas que después tuvo que vender. Fieles a su estilo de jugadores atípicos e intelectuales, fueron de los primeros en investigar este camino hacia la trascendencia (...) "El arte, en sus múltiples expresiones, es una característica fundamental de nuestra empresa, parte integrante de nuestro modo de pensar", explica por correo electrónico Bertelli, director general del Grupo Prada y copresidente de la fundación. "La Fondazione Prada representa uno de los primeros y, en aquella época, inusuales proyectos culturales y artísticos financiados por una compañía privada. Otros han seguido nuestro ejemplo y ahora es bastante común que las empresas inviertan directamente en la cultura, pero entonces éramos pioneros. El hecho de que otras empresas del lujo hayan seguido este camino es una buena noticia" (De la Torriente, 2010)

Situada en Largo Isarco, una zona industrial periférica de Milán, la Fondazione Prada se instala en una antigua destilería, un área rodeada de vías y naves abandonadas, muy poco glamurosa en comparación con otros lugares de la capital de la moda.

La construcción original estaba compuesta de 7 naves preexistentes, que han sido completadas por el estudio OMA con 3 estructuras nuevas (un pabellón de exposiciones, una torre denominada *Haunted House* que alberga la colección permanente y un cine), para obtener una superficie útil de 19.000 m^2. [Fig. 6] Koolhas, amigo personal y colaborador desde hace tiempo con Prada,

[10]Más información sobre la historia y actividades de esta fundación se encuentra en su página web: http://www.fondazioneprada.org

firma para la que diseñó hace años una espectacular tienda en el Soho de Nueva York, ha basado su intervención en la combinación de arquitecturas preexistentes y nuevas arquitecturas, buscando la variedad y la yuxtaposición. Según el este arquitecto, lo nuevo y lo viejo se enfrentan en un estado de permanente interacción y no deben ser vistos como una unidad (Vogel, 2015). Podría casi hablarse de una estética del *collage*, de oposición de fragmentos y materiales en este proyecto, donde se confrontan lo nuevo y lo viejo, lo horizontal y lo vertical, lo gris y lo dorado, lo abierto y lo cerrado. El uso de materiales como vidrio, hormigón, acero inoxidable e incluso oro puesto que la Casa Encantada, uno de las nuevas construcciones añadidas, fue forrada con panes de este material por artesanos milaneses. Esta acción era necesaria porque según Koolhas, Milán era tan gris que necesitaba un poco de color. Como resultado, el visitante experimenta una variedad de espacios insospechada durante el recorrido a este variopinto conjunto de construcciones, tipologías y museografías (Koolhas y Celant, 2008; Wainwright, 2015).



Fig. 6 — Fondazione Prada, maqueta del proyecto. Fuente: OMA, http://oma.eu.

En la ciudad del diseño, la arquitectura de Koolhas se convierte ella misma en protagonista por el uso y contraste de materiales, recurso que enlaza con la tradición innovadora milanesa en el campo de la arquitectura y el diseño desde los años 50 (no puede olvidarse la existencia de los estudios de Gio Ponti, Terragni y del grupo BBPR y de revistas como *Domus* y *Casabella*). [Fig. 7] [Fig. 8]

La Fundación Prada se inauguró coincidiendo con la Exposición Internacional de Milán 2015, con una fascinante exposición sobre originales y copias en la escultura antigua denominada *Serial Classic*, comisariada por el historiador Salvatore Settis (Bria, 2015). A pesar de que desde el punto de vista de criterios de conservación se podrían plantear algunas objeciones en tanto que Koolhas ha realizado una evidente operación de 'reciclaje' del conjunto para crear una rutilante obra nueva, la crítica la ha recibido muy favorablemente (Roux, 2015).

> Milán dejó atrás su pasado industrial para convertirse en la capital internacional del diseño, la moda y el *lifestyle* (...) Con la Fundación Prada, la elegante Milán vuelve a estar en la escena internacional de la arquitectura, algo que, junto con las relevantes intervenciones urbanas en curso, está modificando el paisaje urbano de la ciudad de forma determinante (...) Una amplia estructura de espacios expositivos donde lo viejo y lo nuevo, lo horizontal y lo vertical, lo amplio y lo angosto definen un espacio cultural contemporáneo en el que la propia arquitectura de Koolhas pasa a ser también protagonista de la visita (Cantis 2016).

> La rehabilitación de este complejo fabril orilla cualquier tentación nostálgica para proponer una escena de rutilantes fetiches reflectantes y dorados (Maluenda 2015).

Así que, de nuevo, nos encontramos con un espacio espectacular, sin embargo de cuño diferente al diseñado por Gehry en París, que llama de nuevo la atención sobre Milán en este proceso de enfrentamiento cultural entre las capitales europeas. La Milán de Miuccia Prada es



Fig. 7 — Fondazione Prada, detalle de la torre (Haunted House) y el nuevo pabellón de exposiciones temporales, 2015. Foto de la autora.

una ciudad que ha dejado de ser industrial para ser una capital *cool*, una ciudad que vive para y por el diseño y la moda. Y dentro de ella, la nueva Fondazione Prada se añade a una serie de nuevos espacios artísticos como el Hangar Bicocca (inaugurado en 2004) y el Museo del Novecento (abierto en 2010), siendo en si misma una microurbe con espacios interiores, zonas de paseo y de exhibición, hasta un bar inspirado en la arquitectura milanesa de los años sesenta del siglo pasado, diseñado por el cineasta americano Wes Craven (Salas 2015). Un conjunto urbano de marcado carácter escenográfico que llama poderosamente la atención del visitante, y donde el amante del arte contemporáneo puede encontrar, según sus promotores, arriesgadas propuestas artísticas. Un lugar mágico en el que Patrizio Bertelli reconoce haber gastado una gran cantidad de dinero para dar a la Milán postindustrial la identidad que estaba buscando, un gesto (el mecenazgo de este matrimonio) hacia la ciudad y hacia Italia, si pueden hacerlo ¿por qué no? (Roux, 2015).

3. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN FENÓMENO EMERGENTE

Los museos y los espacios culturales son lugares clave en la construcción de los imaginarios urbanos. En este contexto, las recientes inauguraciones de una serie de nuevos espacios culturales destinados a la exhibición de pinacotecas privadas ligadas a mecenas que proceden del mundo de la moda es un fenómeno emergente, que está alcanzando gran impacto a nivel mediático. Se trata de operaciones de gran calado, que involucran a arquitectos famosos en proyectos de fuerte impacto urbanístico y visual, aprovechadas para presentar a estos empresarios como personas de exquisito gusto y sensibilidad, que con gran generosidad donan a la sociedad sus obras para promover la cultura y la creatividad.

Sin embargo, admitiendo la natural ambición de estas personalidades por dejar su huella más allá del mundo empresarial de la moda, estas actuaciones ocultan situaciones más complejas. Por un lado, la tendencia de los estados europeos a retroceder en la inversión pública en cultura y patrimonio, dejando su espacio natural a estos inversores. Por otro, la evidente homogeneización del panorama artístico contemporáneo porque estos mecenas apoyan a los mismos artistas, de tal manera que sus centros acaban pareciendo 'Zaras' del arte, almacenes que repiten modelos; por no mencionar la innegable mercantilización del arte, con el evidente desplazamiento de los valores tradicionales para medir las creaciones artísticas que pasan a ser consideradas valiosas en función de si han sido compradas por estos coleccionistas. Mecenas que convierten artistas desconocidos en famosos por el mero hecho de incluirlos en sus exposiciones o colecciones, al margen del valor que puedan o no tener. Ello no quiere decir que algunos de estas personalidades como Miuccia Prada y su marido Patrizio Bertelli apoyen proyectos artísticos y exposiciones que otras instituciones difícilmente producirían, corriendo riesgos que quizás entidades públicas no pueden asumir, por lo que cubren un hueco en el ecosistema artístico.

No es menos relevante el hecho de que todos ellos tienden a reforzar la concentración espacial y territorial de los centros culturales y espacios expositivos, puesto que básicamente estos se concentran en París y Milán, capitales que coinciden con las urbes contemporáneas ligadas al mundo de la moda, lo que recuerda el proceso de acumulación característico de la globalización: unas pocas ciudades concentran todos los recursos; sin olvidar que esta aglomeración refuerza los flujos turísticos en capitales que sufren ya una grave (e insostenible) presión turística. Asimismo, hay que subrayar el hecho de que este tipo de centros pueden llegar a reforzar una imagen elitista de la cultura artística contemporánea, frente a otros modelos más participativos y socialmente más avanzados. Y desde luego, contribuyen a ahondar la brecha entre los grupos sociales, puesto que en muchos casos el acceso a los mismos está limitado por el mismo precio de las entradas.



Fig. 8 — Fondazione Prada, vista de los espacios exteriores, 2018. Foto: Sergio Sebastián.

Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, es lógico plantearse cuál es el objetivo final de estos espacios: ¿la promoción artística o la publicidad del mecenas que financia el proyecto? Al hilo de ésta, surgen otras preguntas: ¿cuál es su alcance real? ¿Tienen impacto en el tejido social en el que se insertan estos centros? ¿Mejoran realmente la calidad de vida de los ciudadanos? o ¿resultan ser una banal operación de estrategia cultural y simbólica, con mayor impacto en la imagen internacional y mediática de las ciudades que en su vida cultural real? ¿Van más allá del papel couchè y de la imagen de revistas de arquitectura y diseño? ¿No sirven tan sólo a construir una imagen edulcorada y artificial, estetizada, de las ciudades eludiendo los evidentes conflictos sociales contemporáneos que se desarrollan en los espacios urbanos (entre ellos la misma muerte de las ciudades víctimas de un turismo excesivo)? Más aún, ¿por qué siempre estos proyectos aparecen ligados a arquitectos famosos?

Al final, todas estas circunstancias y preguntas son indicios que nos inclinan a pensar que, además del sincero interés por las artes, se trata de calculadas operaciones de marketing cultural que intentan ganar prestigio a través del nombre, de la firma que respalda un proyecto arquitectónico (Frank Gehry y Bernard Arnault, Tadado Ando y François Pinault, Rem Koolhas y Miuccia Prada). Estos nuevos mecenas intentan dejar huella en la arquitectura contemporánea construyendo museos y centros culturales que pretenden convertirse en el British Museum, el Prado o el Louvre del siglo XXI. En cualquier caso, los creadores y empresarios de moda actuales se han dado cuenta de que el arte, además de generar beneficios fiscales, añade un plus de valor a sus firmas en términos de prestigio y rentabilidad, por lo que esta *liasion dangereuse* tiene visos de convertirse en una relación estable y de largo recorrido.

Otra cuestión a tener en cuenta es, en el caso de reutilización de arquitecturas históricas, lo que puede quedar de sus valores, en especial los histórico-artísticos, después de experimentar radicales transformaciones para adaptarlos a nuevos usos ¿Es admisible este tipo de intervenciones que supeditan los valores del monumento, sea cual sea su tipología, a los del valor artístico contemporáneo o a la estrategia publicitaria de la colección que va a ser mostrada en

ellos? En este sentido, tanto aquí como en otros casos nos encontramos con proyectos que no son viables ni sostenibles porque fagocitan la arquitectura histórica, haciendo del necesario y recomendable diálogo entre monumento y proyecto una excusa para el reciclaje de industrias, construcciones históricas que no se reconocen como tales o que quedan reducidas casi a una anécdota en el conjunto de los nuevos espacios. No todos los proyectos ni las intervenciones son iguales, puesto que en otros casos encontramos intervenciones respetuosas, sin olvidar que otra manera de ver la cuestión es considerar que el arte contemporáneo se ha convertido en un instrumento de primer orden para la conservación de la arquitectura histórica, una relación insospechada hace décadas que, sin embargo, viene aportando notables experiencias por ejemplo como muestran Punta della Dogana o la Fondazione Vedova en Venecia (Hernández, 2016).

Por último, cabría plantearse la reflexión de que quizás no existe tanta diferencia entre estos nuevos mecenas, que compiten por el liderazgo económico y empresarial, pero también simbólico, social y cultural del mundo actual, y los mecenas del renacimiento, los Medicis, los papas, los reyes, ya que todos ellos promueven y apoyan la creación artística y sin estas figuras quizás sería imposible su desarrollo, sin olvidar el impacto que su presencia tiene en la transformación decisiva de las ciudades contemporáneas. ¿Son por tanto imprescindibles? ¿Deben ser juzgados con benevolencia o con rigor? O ¿precisamente debemos juzgarlas con más dureza puesto que están ocupando un terreno, un espacio público en aras del beneficio privado imponiendo su gusto en el mismo? Son preguntas que ahora no podemos contestar, puesto que necesitamos el paso del tiempo para ver cómo y hacia dónde evolucionan estas fundaciones, y cual es su efectividad social y artística real, pero que deben ser planteadas para garantizar que existe un espacio para el debate y el pensamiento crítico y constructivo por encima de la presión de los medios y de la fascinación visual que estos proyectos suscitan.

BIBLIOGRAFÍA

S/A (2006). "Riapre l'Hangar Bicocca con un progetto di April Architects" en Domus. 25 giugno. Consultado en la edición digital [consulta realizada 15 diciembre 2017] *https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/06/25/riapre-l-hangar-bicocca-con-un-progetto-di-april-architects.html*

Alonso, Javier (2015). "Prada se viste de Rem Koolhas en su nueva Fundación en Milán" en La Vanguardia. 3 mayo. Consultado en la edición digital [consulta realizada 3 septiembre 2015] *http://www.lavanguardia.com/cultura/20150503/54430373980/prada-se-viste-de-rem-koolhaas-en-su-nueva-fundacion-en-milan.html*

Bianchi, Martín (2011). "Museos de lujo" en ABC.11 junio, pp. 86-87.

Bria, Ginevra (2015). "Serialità del Classico. Alla nuova Fondazione Prada" en Art Tribune. 2 junio. consultado en la edición digital [consulta realizada 3 septiembre 2015] *http://www.artribune.com/report/2015/06/mostra-serial-classic-fondazione-prada-milano/*

Cantis, Adriana (2016). "Un edificio de pan de oro. El arquitecto Rem Koolhas ha convertido un viejo recinto industrial de Milán en el refinado centro de arte de la Fundación Prada" en El Viajero, suplemento del diario El País. 29 abril, pág. 14.

Cano, Jesús (2012). "Arte de Lujo. Las grandes casas de costura han iniciado una carrera para convertirse en los mecenas del siglo XXI." en SModa Mujer. Nº 3, pp. 76-79.

Cohn, David (2009). "Museum of Design and Fashion of Lisbon" en Architectural Record. Volumen 197, n.º 9, pp. 66-71.

Contreras, Maria (2012). "El arte de vestir. El récord de visitas de la expsoición de McQueen confirmó la tendencia: la moda es la nueva estrella de los museos. Los diseñadores valoran el fenómeno" en Vogue España. Nº 290, pág. 40.

Chaslin, François (2008). "Tadao Ando en la Aduana" en Babelia suplemento cultural del diario El País. 5 enero, pág. 30.

Cheah, Selina (2017). "Tadao Ando chosen to build a new art museum inside former Paris stock Exchange" en The Architects Newspaper. June 28. Consultado en la edición digital [consulta realizada 17 septiembre 2017]

De la Torriente, Eugenia (2010). "La guerra del lujo es puro arte. Los titanes de la industria de moda trasladan su rivalidad de las tiendas a los museos. Bernard Arnault (Dior, Vuitton), François Pinault (Gucci) y el matrimonio Prada exhiben sus colecciones en busca de la trascendencia cultural que se les niega en los negocios" en El País. 26 noviembre, consultado en la edición digital [consulta realizada 15 diciembre 2017]*https://elpais.com/sociedad/2011/12/07/actualidad/1323263817_783038.html*

Ellis- Petterson, Hanna (2014). "Prada brings artistic spirit into Milan's industrial centre" en The Guardian. 5 december [consulta realizada 3 septiembre 2015] *http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/05/prada-fondazione-milan-gallery-distillery-renovation*

Fernández, Milena (2011). "Un palacio para Miuccia Prada. La diseñadora paga 40 millones por Ca Corner en Venecia" en El País. 4 diciembre.

Ferrioli, Simona (2013). "Rivelazione, reintegrazione, riconversione. Il restauro degli ex – magazzini di Punta della Dogana, Venezia. Tadao Ando" en Architetti. Progetto e immagine digitale.com. Nº 56, maggio, Tradizione e Innovazione, pp. 29-40. [consulta realizada 3 septiembre 2015] *http://www.architettialtotevere.it/allegati_content/2013_56.pdf*

García Vega, Miguel Ángel (2015). "Contenedores de lujo y arte" en El País. 1 agosto, pág. 23.

Harris, Gareth (2017). "Russian billionarie's V-A-C Foundation opens space in Venice" en The Art Newspaper, 9th may. Consultado en la versión digital [consulta realizada 25 noviembre 2017] *https://www.theartnewspaper.com/news/russian-billionaires-v-a-c-foundation-opens-space-in-venice*

Hernández Martínez, Ascensión (2016). "Un nuevo corner artístico en la Venezia del s. XXI: Fondazione Vedova y Punta della Dogana" en Chaves Martín, M.A.; Lorente Lorente, J.P. (ed.) Barrios artísticos y distritos culturales: nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana. Madrid: Editorial Icono 14, pp. 429-448.

___ (2013a). "L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico" en Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro. N.º 51, pp. 89-106.

___ (2013b). "De museos, antimuseos y otros espacios expositivos en el siglo XXI" en Artigrama. Nº 28, pp. 29-54.

Koolhas, Rem, y Celant, Germano (2008). Unveiling the Prada Foundation. Milano: Fondazione Prada Edizioni.

Kimmelman, Michael (2008). "The Patroness" en The New York Times Magazine. 23th March. Consultado en la edición digital [consulta realizada 3 septiembre 2015] *http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23prada-t.html*

Larcan, Laura (2006). "Il nuovo Palazzo Grassi" en La Repubblica. 27 aprile, consultado en la edición digital [consulta realizada 3 septiembre 2015] *http://www.repubblica.it/2006/04/sezioni/arte/recensioni/palazzo-grassi/palazzo-grassi/palazzo-grassi.html#*

Maluenda, Inma E. y Encabo, Enrique (2015). "Coeficiente de rozamiento" en El Cultural, suplemento del diario El Mundo. 24 diciembre, pág. 27.

Montes, Javier (2007). "Arte Prêt-À-Porter" en ABC suplemento cultural del diario ABC. 3 noviembre, pág. 34.

Nelson, George (2018). "New art route to make Moscow a 'cultural capital of the world'. Realisation of GES2 in 2019 will link up four major institutions as part of the Museum Mile", en The Art Newspaper. 16th january. Consultado en la versión digital [consulta realizada 15 febrero 2018] *https://www.theartnewspaper.com/news/new-art-route-to-make-moscow-a-cultural-capital-of-the-world*

Panarella, Arianna (2015). "Per i suoi Silos, Armani s'improvvisa architetto ma non è all'altezza delle creazioni di moda" en Il Giornale dell'Architettura.com. 26 maggio. Consultado en la versión digital [consulta realizada 15 diciembre 2015] *http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2015/05/26/per-i-suoi-silos-armani-simprovvisa-architetto-ma-non-e-allaltezza-delle-creazioni-di-moda/*

Pulido, Natividad (2009). "François Pinault, dux de Venecia. El magnate hace historia en la ciudad de los canales: inaugura un segundo centro de arte contemporáneo, la Punta della Dogana, restaurada por Tadao Ando" en ABC, 4 junio, pág. 63.

Roux, Caroline (2015). "Fondazione Prada opens in Milan" en The Telegraph. 20th may. Consultado en la versión digital [consulta realizada 15 diciembre 2015] *http://www.telegraph.co.uk/luxury/property-and-architecture/72073/fondazione-prada-opens-in-milan.html*

Salas, Roger (2015). "Merendar dentro de la obra de arte. El cineasta Wes Anderson ha diseñado el café de la Fundación Prada de Milán. En el bar Luce prima el 'kisch', mezcla de estética clasicista y vinilo de los años sesenta" en El País Semanal. 18 octubre, pp. 88-89.

Samaniego, Fernando (2002). "Giovanni Agnelli expone en la antigua fábrica de Fiat 25 obras maestras de su colección" en El País. 20 septiembre. Consultado en la edición digital [consulta realizada 15 diciembre 2017] *https://elpais.com/diario/2002/09/20/cultura/1032472805_850215.html*

Serra, Catalina (2009). "Arte, juego y muerte en el Gran Canal. El magnate François Pinault abre en Venecia un nuevo espacio para su colección" en El País. 4 junio, pág. 44.

Serra, Catalina (2012). "Imaginación al poder. El idilio entre surrealismo y moda viene de lejos. En la exposición más esperada del año, el Met rinde tributo a Prada y Schiaparelli reviviendo esta historia de amor 'fou' " en Vogue España. Nº 290, pp. 282-285.

Vicente, Álex (2014), "Un museo llamado Louis Vuitton. La fundación de la marca francesa, situada en un espectacular edificio de Frank Gehry, sella el triunfo de la poderosa alianza entre el arte y el sector del lujo" en El País. 18 octubre, pág. 46.

___Ib. (2017). "Un dobe museo para Yves Saint Laurent. Dos centros dedicados a la obra del modisto abrirán sus puertas en octubre en París y Marraquech" en El País. 9 junio. Consultado en la edición digital [consulta realizada 3 febrero 2018] *https://elpais.com/elpais/2017/06/09/estilo/1497001638_655039.html*

Vogel, Carol. "The Prada Foundation's New Arts Complex in Milan" en The New York Times. 22 aprile 2015. [consulta realizada 3 septiembre 2015] *http://www.nytimes.com/2015/04/26/arts/design/the-prada-foundations-new-arts-complex-in-milan.html*

Wainwright, Oliver (2015). "Rem Koolhas crafts a spectacular 'city of art' for Prada in Milan" en The Guardian. 6th May. Consultado en la edición digital [consulta realizada 3 febrero 2018]

Winkler, GianLuca (2012). Come nasce un'istituzione. Il caso Hangar Bicocca. Torino: UmbertoAllemandi&C.

Ybarra, Txema (2014). "El nuevo orgullo de París" en Fuera de Serie, suplemento del diario Expansión. 21 octubre, pp. 24-26.

SQUATS ARTÍSTICOS EN *SEINE SAINT-DENIS* COMO FACTORES DE DISTRITO CULTURAL

Pilar Aumente Rivas
Universidad Complutense de Madrid

Partimos de la consideración de que las prácticas culturales y artísticas se crean y se realizan también desde fuera de los dispositivos institucionales destinados a su emergencia, desarrollo y difusión (Raffin 2007:9). Los lugares *off* aportan otra visión de la cultura diferente de la oficial; los *squats* culturales y artísticos, desde la ilegalidad, o en los bordes de la misma, forman parte, y aún son paradigma (Vivant 2009), de los lugares externos a los ámbitos públicos.

1. *SQUATS* CULTURALES Y ARTÍSTICOS

La necesidad de reconversión de las ciudades ha impulsado la intervención de los organismos oficiales que han tomado medidas y normativizado una serie de actuaciones que han hecho posible la mutación de la urbe bajo estrictas directrices. Sin embargo, existen factores que actúan igualmente como generadoras de ciudad al margen de las consignas oficiales. En ciertos casos, puede tratarse de una posición ideológica de enfrentamiento con las políticas públicas establecidas, en otros, son la expresión de quienes tienen otra concepción de la vida, la cultura y la ciudad, para algunos, es la posibilidad de alojarse por falta de recursos, en el caso de los artistas, la de tener un espacio en el que realizar y difundir su obra.

La evolución de la economía, ha producido unos vacíos en los tejidos urbanos muy significativos y, por otro lado, la priorización de determinados sectores de la ciudad ha permitido que grupos con posicionamientos no alineados reutilicen algunos de esos espacios abandonados y esos resquicios urbanos descartados u olvidados por las planificaciones revitalizadoras. La ocupación de estos edificios y estos espacios viene de tiempo atrás[1] y en el mundo contemporáneo se tiñó con un carácter marcadamente político y revolucionario. En la actualidad, la multiplicación de estas ocupaciones debe mucho a la participación cultural. Los *squats* culturales

*Esta investigación forma parte Del Proyecto de Excelencia del Plan Nacional de I+D de la convocatoria 2015, titulado: Distritos culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos. Referencia: HAR2015-66288-C4-2-P- Entidad MINECO.

[1] El origen de la palabra se ha encontrado (Péchu, 2010) en el siglo XV, con evoluciones linguísticas en inglés y aplicaciones al final del siglo XVIII para los pioneros que en EE.UU. ocupaban territorios del oeste. Desde 1800 se consolida como la acción de instalarse sin título legal sobre un terreno desocupado. En Francia, en el último cuarto del XIX y en algunos momentos postbélicos se utiliza para indicar personas ocupando alojamientos, pero será a partir de los años 70 del siglo XX cuando adquiere una amplia utilización. En Francia se generaliza durante los años 80.

Dos definiciones se destacan: Pèchu se refiere a la ocupación ilegal de un local con la finalidad de habitarlo o de utilizarlo colectivamente. Por su parte Bouillon se refiere al hecho de habitar ilegalmente y sin contrato un local vacante.

y artísticos (*squarts* en Dorlin-Oberland) son la expresión, no solo del posicionamiento de los artistas ante el sistema, y el producto de los cambios de las relaciones del arte con la sociedad (Becker 1982 en Henry (2011,4) sino también, y en gran medida, la forma de obtener un espacio donde producir obra y establecer redes con la comunidad artística; aún más, el *squat* artístico permite, con cierta frecuencia, dar cobijo y alojamiento a artistas sin recursos, desplazados del centro del núcleo urbano debido a la carestía de los alquileres. En ese sentido evidencian los defectos de las políticas públicas de alojamiento (Péchu 2010 y Aguilera 2012).



Fig.1 — Squat 59 Rue de Rivoli. Fuente P. Aumente

Generalmente, estos *squats* suelen tener grandes dimensiones, lo que permite la incorporación de servicios, como las cantinas, que ayudan a fijar la presencia de los artistas al lugar, fomentando el continuo intercambio de conocimiento, y favoreciendo la aparición de sinergias que se incrementan con la posibilidad de trabajo en red estimulada por la capacidad de relación de los colectivos que gestionan estos lugares[2].

Gracias a la proximidad entre talleres, la obra es vista, comentada y valorada por distintos creadores, procedentes de corrientes culturales diversas que se mixtifican alumbrando nuevas posibilidades creadoras[3], a las que se les proporciona una mayor visibilidad de la que podría otorgarles un trabajo individual de difusión. Todo ello supone la creación de un ecosistema relacional que equivale al generado en los barrios artísticos.

Un rasgo definitorio de los *squats* es su carácter efímero, aunque la evolución actual busque una cierta permanencia, no pretendida en la etapa inicial[4]. La provisionalidad de la ocupación no exime de la intervención en los edificios abandonados tomados como hábitat para los grupos artísticos, es más, y a pesar de su situación precaria, estos impulsan adaptaciones y renovaciones en los mismos, no siempre del mismo calado; con frecuencia el reacondicionamiento se entiende como la realización de una obra total en la que intervienen la casi totalidad de los *squatteurs* que en muchos casos llegan a recuperar el patrimonio construido. Igualmente, la provisionalidad no es óbice para el desarrollo del deseo de establecer raíces en los barrios en los que se asientan y de tejer lazos con la ciudadanía del entorno: el carácter festivo implícito en la vida de las *friches* funciona como imán y elemento integrador de la sociedad del entorno. *Performances*, convocatorias a talleres, festivales y participación en las fiestas de la ciudad, entre otros muchos recursos, funcionan como

[2] *"esthétique de la coopération artistique et culturelle"* (Henry 2011, 5). Importancia de las interacciones favorecidas por las organizaciones de red *Trans Europe Halles o Banlieues d´Europe*.

[3] Raffin 122. Lugares privilegiados de encuentros, de confrontaciones e intercambios entre estilos de música, corrientes estéticas . Juegan un papel mayor en la innovación, la evolución e hibridación de los estilos.

[4] Los colectivos actuales, buscan con mucha frecuencia conseguir contratos de precariedad con las instituciones públicas que garanticen cierta permanencia. No es nuevo, ya en los proyectos de algunas *friches* de hace treinta años se destacó la vocación de enraizamiento y búsqueda de la permanencia, por ejemplo, el colectivo *Usines ephémères* (1987).

llamadas a la participación ciudadana, diseñan nuevas fórmulas de relación del arte con la sociedad (*lieux de proximité*. André d´Asciano in Févré 2002) al tiempo que solidifican el asentamiento y las vinculaciones con los espacios aledaños, contribuyendo a su revitalización (Vivant 2009) y, por tanto, mejorando la situación y estimulando la revitalización de los espacios olvidados de la villa, por todo lo cual los *squats* culturales y artísticos se erigen en factores eficientes de ciudad.

1.1. Los inicios del *squat*

Si bien este tipo de espacios comienzan a generalizarse, sobre todo en Francia, en los años 90, se enraízan en las luchas contraculturales de los años setenta vehiculadas por las jornadas de mayo del 68 (Henry 2011, 14). El *Melweg* de Amsterdam aparece habitualmente como referencia imprescindible de esos años como centro multidisciplinar. Inmediatamente, surge *Christiana* en Copenhague (1971), uno de los establecimientos más importantes y numerosos de este género que albergará una comuna de unos 1000 miembros. Le seguirán el *Huset* en Aarbus (Dinamarca, 1972), *City Arts Centre* (Dublin), en Bruselas serán los antiguos *Halles de Schaerbeck* (1977), los que se transformaran en proyecto cultural con orientación política. En nuestro país hay que mencionar, dentro de esta primera generación de *squats*, el *Ateneu Popular Nou Barris* (1977) de Barcelona.

Más tarde, en los 80 se instala el *Wuk* (1981) en una fábrica de locomotoras en Viena. También en Francia se abre el *Confort Moderne*, en Poitiers (1981), y en París, la asociación *Confluences* se asienta en una antigua fábrica de chapas, aparece el *Mejeriet* (1987) en Suecia y en Ginebra *l´Usine* se abre al final de esa década (1989). Los años 90 contemplan la llegada de una nueva generación de *squats* marcada por el cambio de relación y efecto directo sobre la transformación del barrio en el que se asientan, entre los que se destaca, como punto de partida, *Tacheles* (1990) en Berlin; *ALIS* en Fère (Tardenois) (1991); *Kaapelitehdas* en Helsinki (1991); entre los que se encuentra la *Belle de Mai* (1992) en Marsella. En el *Pas de Calais* se abrió *Culture Commune*,) y en el 94 surgen *Les Laboratoires d´Aubervilliers*), *Hangar* (1997) en Barcelona, en *Burdeos TNT* (1998), en Niza abre *La Breche* (1998), *Les Bains Connective* (1998) en Bruselas.Durante los años 2000 surgen el *Centre k@2* (2000) en Liepaja en Letonia, *Tou Scene* (2001) en Stavanger, *Docks de la Joliette* (2002), *RVI* (2002) en Lyon, *Stanica-Truc spherique* en Zilina (2003) (Slovaquia). La aparición de *Tou Scene* (Noruega) a partir de la propuesta de *Urban Sjøfront Urban Development Company* para un festival a realizar en la antigua fábrica de cerveza en el barrio Este de Stavanger (www.contemporaryartstavanger.no/place/tou-scene-2) que había sido desafectada en los años 80, da comienzo en primer lugar a la aparición de un nuevo centro de arte (2005) y paulatinamente a la transformación de todo un gran barrio en *quartier* creativo que se erige en nueva referencia.

1.2. El giro hacia la normativización

Numerosos *squats* artísticos del Grand París buscan sustituir la precariedad por estabilidad, por ello deciden iniciar la burocracia y las acciones necesarias correspondientes al proceso de legalización. Para ello se ha de cumplimentar el Dossier cultural de evaluación para la intervención de la Mairie en los *squat*, que comprende dos aspectos fundamentales:

A) Evaluación del proyecto artístico.
B) Evaluación del cumplimiento de las normas de seguridad del edificio.

La mediación-regulación-Normalización supone la aportación de un soporte mediático a los *squatteurs*, así como la apertura de negociaciones: reuniones entre propietarios y *squatteurs*,

convocadas por la *Mairie* en locales municipales y la puesta en marcha de dispositivos específicos para favorecer la recuperación del espacio urbano. Los Instrumentos para esta regularización legal de los *squats* son:

1) La Convención de Ocupación Precaria.
2) El Proyecto Cultural enmarcado en el proyecto urbano.

1) La *Convención de ocupación precaria* es un contrato, de vocación jurídica, realizado entre *squatteurs* y propietarios, con obligación pecuniaria (entre 200 y 1000 euros al mes); este bajo precio del pago es tomado por el Consejo de París como una subvención otorgada (Aguilera 2012: 111) que tiene sus raíces en el derecho comercial. Desde el sector público se valora como parte positiva del proceso de institucionalización de los colectivos. Por otro lado, las instituciones públicas (estado y municipalidad) pueden firmar, como propietarios, esta forma de acuerdo (Aguilera. 2012: 111). La *Mairie* de París procede a la apertura de dossier que se eleva al *Conseil de Paris*. Con la firma de la convención cambia el estatuto del *squat* de ilegal a contractual y es absorbido por la legalidad. Uno de los efectos producidos por su suscripción es la garantía del control del espacio urbano (establecimiento de límites temporales para la ocupación, veto a actividades peligrosas etc), y por otro lado, las normas de seguridad se erigen en medio de control. La convención es una forma de ayudar a los artistas, y , al mismo tiempo, darle nueva vida a edificios vacíos (Natalizi, A. france3-regions.francetvinfo.fr). Muchos colectivos han pretendido firmar contratos con la *Mairie* para *squats* de los que esta era propietaria, e incluso, si no lo era. Sin embargo, la *Mairie* de París ha tendido a aceptar convenciones con colectivos que han demostrado previamente seriedad y cumplimiento de normas en *squats* (Aguilera 2002: 112), y sin embargo, suele rechazar a aquellos que han incumplido, aunque haya sido una sola vez; el incumplimiento de las actividades propuestas en el proyecto y pactadas es causa directa de no renovación (Aguilera 2002: 114) y pesa negativamente en futuras convocatorias. Dado el caso de incumplimiento, se abre una "llamada a proyecto" con lo que se busca una nueva afectación de uso al lugar. Los criterios de ocupación son marcados por la propia *Mairie*, con lo que esta convocatoria de proyecto se convierte en un instrumento de poder. En ocasiones, incluso, el ayuntamiento se ha permitido imponer los proyectos sin llegar a hacer convocatoria. La convención tiene a su vez un efecto legitimador en tanto los *squatteurs*, provenientes del margen de la acción pública urbana, son, por esta vía, integrados en la senda de la legalidad. A pesar de los inconvenientes, el 50% de los *squats* de artistas se benefician de la mediación de la *Mairie* (Aguilera 121).

2) Como ha quedado señalado, el proyecto es un aspecto fundamental en la evaluación, por ello el *Institut dAménagement de Île de France*[5] ha elaborado una guía (Carnet 9) de ayuda a los *squateurs* para la correcta presentación de los proyectos. En ella se insiste en la importancia de atender a otros aspectos más allá de la habitual definición de objetivos, usos y competencias; se insiste en la importancia de " definir el lugar ideal (explicitando la capacidad, y otras informaciones técnicas), así como de prever el periodo de ocupación optima; pensar en el fin de la ocupación; encontrar el montaje operacional que conviene; así como elaborar un modelo económico de ocupación (estimar ingresos y gastos de ocupación); buscar y encontrar subvenciones; elaborar un modelo de gobernanza; decidir un portador de proyecto único (individuo, asociación, empresa etc); negociar con los propietarios el

[5] URBANISMO TRANSITORIO, Carnet Practique nº 9 de L'INSTITUT D'AMÉNAGEMENT ET D'URBANISME - ÎLE-DE-FRANCE redactado por Alexandra Coquière, Fanny Cottet, Cécile Diguet, Agathe Vincent., basado en el estudio de DIGUET Cécile, L'urbanisme transitoire, optimisation foncière ou fabrique urbaine partagée ?, IAU îdF, 2017. Pág. 29.

alquiler eventual, las cargas y los trabajos a efectuar tener en cuenta el marco legal y jurídico; enmarcar el proyecto, según la actividad a desarrollar, en un ámbito reglamentario sólido, y, finalmente, formalizar la ocupación por medio de un contrato.

Frente a la voluntad institucional de normativizar los *squats*, parte de los *squatteurs* hablan de paulatino proceso de gentrificación de los mismos y de necesidad de hablar de giro hacia el concepto de espacio colaborativo (talleres colaborativos[6]) (https://manifesto-21.com/ateliers-wonderliebert-pepax-artist-run-space/) (recogido en *Squat. Net*) y algunos se aprestan a la lucha[7] contra el fenómeno. En la actualidad el mundo de los *squats*, y por tanto el de los *squats* culturales y artísticos, se encuentra en situación de alerta y muy pendiente de los efectos que se puedan derivar de la aplicación de la ley *ELAN* (*Évolution du Logement, de l´Aménagement et du Numérique*) llamada ley "anti pobre", actualmente en trámite de aprobación, contra la que los *squatteurs* se han manifestado y prevén seguir haciéndolo por las vías que estén en su mano. Algunos de sus artículos se ven como particularmente lesivos, como es el caso de 58 ter[8] (Paris.Intersquat.org), por lo que habrá que analizar a futuro, si es que finalmente es aprobada en los términos propuestos, en qué aspectos modifica en Francia el *estatus quo* de estos *squats* de carácter cultural y artístico.

2. LOS *SQUATS* DE *SEINE-SAINT DENIS*

2.1. Marco de referencia: *squats* de París

París siempre ha sido referencia en lo cultural-contra-cultural, por ello comenzaremos por mencionar algunos de los cuales han servido de campo de experiencias en las nuevas estrategias como marco de nuestro estudio. No se trata de enumerar la gran cantidad de *squats* que puede haber habido y existan hoy en la ciudad de París[9], el carácter efímero dificulta mucho el censo. Se han contabilizado 60, solo refiriéndose a aquellos que en 2011 han recibido alguna intervención por parte de la *Mairie* (Aguilera. 2012: 105). Teniendo en cuenta que no todos tienen carácter cultural o han gozado de esa intervención municipal, únicamente mencionaremos algunos de los más conocidos, o destacados, por alguna causa, entre ellas: actividad de repercusión en su *quartier*, especial acondicionamiento, promoción de los artistas, permanencia en la memoria de los propios *squatteurs*, proyección ciudadana, participación de sus representantes en debates especializados, etc. Suele decirse que la introducción del sistema de *squat* o de apropiación de bienes inmuebles desafectados, para fines culturales se establece en Francia en los años 80. Sin embargo, debe mencionarse la iniciativa de 5 *troupes* teatrales en el *Bois de Vincennes* asentándose paulatinamente (1970-73) en la *Cartoucherie*, entre ellas le *Thèatre du soleil*, que encontrará aquí su ubicación permanente hasta la actualidad, a quienes se unieron otras instancias culturales, como el *Théatre de L´Epée*, por ejemplo; Otros squats pioneros fueron *Le 6*

[6] *"Nous avons signé une convention d'occupation temporaire pour un an : ce n'est pas un squat. Ce sont des ateliers collaboratifs d'artistes avec une mutualisation du matériel pour faire ce qu'ils aiment"*. (https://manifesto-21.com/ateliers-wonderliebert-pepax-artist-run-space/). (recogido en *Squat. Net*)

[7] Ver artículos en *Paris-Luttes.Info* dedicados a este tema.

[8] Especialmente en lo que se entiende que es la pretensión de equiparar ocupación de un lugar dejado vacío y desatendido por su propietario, con la violación de domicilio, en la que se trata de la penetración en un alojamiento habitado por personas. En este último caso, advierten (*Paris.intersquat.org*), este acto supone la expulsión inmediata, sin juicio, condena hasta de un año, y multa de 15mil euros.

[9] Aguilera (2014), recogiendo los datos de AORIF de 2006, menciona el dato de 800 *squat* en París. Sin hacer distinción entre los estrictamente reivindicativos y los culturales.



Fig. 2 — Le 6B Saint-Denis Fuente. P. Aumente

Rue D´Arcueil (depósito de bombas); *L´Entrepôt*; *Soeur Rosalie*; *Palikao*; *L´oeil du cyclone*; *L´Usine Mappa*). Los años 80 ven cómo se amplía el número de casos, como ejemplo, los *squats* de Belleville, algunos de los cuales, muy significativos, han desaparecido en la actual reconversión urbana del bajo Belleville, entre ello, la *Granje aux Belles* en la antigua fábrica de química de Clichy, con reconversiones en otros *squats* como *Frichez-nous la paix*. En las décadas siguientes los *squats* continuaron y aún multiplicaron su número. *Les Forges, Les Frigos. Pole Pi* (1995-98); *Squat de la Bourse* (1999). Sin hacer hincapié en su cronología, mencionemos solamente algunos, muchos de ellos desaparecidos, y algunos reconvertidos en nuevos asentamientos. Le 59 Rue de Rivoli; *La Miroiterie*, *La Maison de la Plage*, *La Bric*, *Baltazzart*, *Solarium*, *Petit Rockette*, *Marquise*, *123 Rue de Tocqueville* (Hoy *La Metisse*, asimilado), *Rue de la Banque*; *Point Éphemère*; *Bat k13*; *Collectiff23* (especializado en música); *Collectif Couronnes*; *La Capela*; *La Lanterne*; *La Gare*; *La Petite Maison*; *La Petite Rockette*; *La Venvole*; *La Ville Belleville*; *Le Bastillon*, *Le Shakirail*; *Le Sthendhal Parmentier*; *Valenciennes*; *Le FDP–73*; *La Générale*...

Para la organización y permanencia del *squat*, es muy importante la actividad de los *squatteurs* como colectivo y su capacidad para estructurar los objetivos y las reglas de funcionamiento del mismo.[10] Existen colectivos de larga experiencia que aportan a su vez la posibilidad de configuración de red con otras organizaciones. De entre las agrupaciones de Asociaciones en el ámbito internacional, mencionar al menos *Emmetrop* (Bourges), *Système friche* (Marseille), *KulturFabrik* (Luxemburgo, *Etat d´urgences* (Ginebra); entre los colectivos en sí mismos, *V.R.A.C.* (*Voyage Roubaisien a l´Art Contemporaine*), Asoc. *Macaq*. En París, *Art-Cloche* (pionero), *Alternation*, *La Rue Blanche*, *In Fact*, *Collectif 21*, *Label-Grange*, *Haut En Couleur* y *Chez Robert-Electron* (gestores KGB Kalex, Gaspard y Bruno), Grupo *Art-Cloche* y *Usines Ephémère*s, que quizá sea uno de los más conocidos. Algunos responden a ciertos mecanismos orientados por las instituciones oficiales, por ejemplo: *Hors les Murs*, Asociación nacional creada en 1993 a iniciativa del Ministerio de la Cultura (Centro de recursos para el sector de las artes de la calle y de la pista).

2.2. *Squats* del Departamento de *Seine Saint-Denis*

El Departamento de *Seine Saint-Denis* es un territorio destacado en el asentamiento de *squats*, por distintas causas, dos de ellas muy evidentes, su pasado industrial potente, receptor de las fabricas contaminantes expulsadas de la capital, y su situación a las puertas de París con una cercanía privilegiada a los servicios que la misma ofrece. El comportamiento entre las ciudades de este Departamento de la primera corona respecto a la acogida de los *squats* no

[10] La actividad de los colectivos ha sido de gran utilidad, no solo en la gobernanza de los *squats*, sino en la utilización de los recursos del urbanismo móvil y en la transición de proyectos de renovación urbana (Genik 2017) (ej:*Quartier la Duchène* durante su transformación urbana).

es uniforme y depende, fundamentalmente, de las políticas de *Mairie*. Se han elegido, por su interés e importancia en el ámbito cultural, las ciudades de *Aubervilliers*, *Montreuil*, *Saint-Denis* y *Saint-Ouen*, aún siendo conscientes de la presencia de *squats* en otras villas como *Bagnolet* (*Wonder* desde febrero 2017), *Pantin* (*La Crèche*) y otros.

2.2.1. *Aubervilliers*

En ocasiones se menciona en *Aubervilliers* a *Les Labos*, sin embargo, estos edificios industriales no son *squats*, puesto que la reutilización se hace a instancias de la municipalidad. Desde las ámbitos oficiales se insta a la recuperación del edificio para la vida cultural, esa es la diferencia. Es una actuación referencial, de salvamento del patrimonio industrial por medio de la actividad cultural; pero nunca fue *squat*.

- *AU CLOS SAUVAGE* (*12 Rue du Clos Bénard*). Cerrado en junio pasado. Antigua carpintería, en la que se asentó un grupo de artistas con objetivos sociales y artísticos, al que se sumó el colectivo Stendhal que había migrado por otras sedes y finalmente se asentó en el Clos. Hoy han sido expulsados, pero siguen realizando actividades en distintos lugares. Desde noviembre de 2016 contempló la residencia de artistas o grupos para trabajo artístico, generalmente semanales para poner en pie un proyecto. Su vocación siempre ha sido pluridisciplinar: talleres artísticos, (de pintura y trabajo en madera), estudios de repetición, representaciones, proyecciones, festivales, ciclos y la peculiaridad de su apuesta por la bicicleta, más como estilo de vida que como simple medio de transporte, que en el fondo responde a la misma filosofía concienciadora de estos colectivos.

- *CARBONE 17*. Establecimiento de carácter cultural que ha tenido episodios de desencuentro con los propietarios, pero en agosto pasado un acontecimiento violento pretendió desalojar por la fuerza a los *squatteurs*.

- *LE SCHAEFFER* (*59-61 61 Rue Schaeffer*). Más social que artístico ha contemplado con dolor que sus habitantes collectif unitaire Schaeffer-Colonel Fabien hayan sido expulsados el 31 de Julio violentamente. Fenómenos de este tipo se han repetido últimamente en *Aubervilliers*, hecho que se atribuye a la presión immobiliaria en la zona.

- *LE SATELLITE* (*108 Rue des Cités. Aubervilliers*). Lugar donde compartir talleres artísticos, para creación y experimentación.

- *LA VILLA MAIS D´ICI*. Antigua fábrica de carbón del 77 en *Rue des Cités*, en el *Quartier Cuatre Chemins*. Desde 2003 fue ocupado por compañías y asociaciones de artistas de carácter multidisciplinar (plásticos, diseñadores gentes del mundo audiovisual, del teatro, del espectáculo vivo y de las artes de la calle). Se autodenomina *friche de proximité* y con esta denominación se subtitula, queriendo señalar con ello su vocación de crear lazos con el quartier en el que se implanta y con el realmente se encuentra enraizada. Es apoyada por el municipio, así como por el Consejo del Departamento de *Seine Saint-Denis* y de *Île de France*. Han logrado financiarse por si mismos en un 70%, lo que les hace bastante autónomos en la elección de sus actividades, aunque algunos años ha llegado a recibir unos 80.000 euros de subvención. Su interés por la ciudad se manifiesta en la organización de talleres de creación literaria (« Escribir las transformaciones de la ciudad », « Memoria de las calles, así como la creación de espectáculos de grandes marionetas: *Grandes Personnes*). Alta demanda y valoración.

2.2.2. *Saint-Denis*



Fig. 3 — Mains d' Oeuvres . Saint-Ouen. Fuente P. Aumente

- *LE 6B*. Es un ejemplo paradigmático de gentrificación de *squat* para algunos, para otros es un modelo de *squat* en vía de legalización, supervivencia y promoción de la vida artística. Desde 2010 un colectivo artístico pluridisciplinar, más trabajadores sociales y otras especialidades, se instalan una *friche* de empresa Alsthon, construcción convencional de los años 70, enclavado al final de un barrio renovado, *Neaucité*, entre el Sena y el canal *Saint-Denis*. 170 *ateliers* y espacios de creación de obra y de difusión de la misma , así como lugares de convivencia e intercambio. Julien Beller (arquitecto), director de la asociación, decide qué artistas se incorporan al colectivo con arreglo a tres criterios: La dedicación, como actividad principal a alguna de las actividades del mundo artístico-cultural; la complementariedad con las disciplinas desarrolladas en la entidad; y por último, el nivel de interacción con el público (conferencia de Julien Beller).

- *LE 6B*. 24 marzo 2015, (*www.youtube.com/ y en www.20minutes.fr/culture*). Algunos le siguen considerando *squat*, pero ellos han demostrado voluntad de integración en la legalidad. Han trabajado mucho por la mejora de las condiciones del edificio y su conservación. Han desplegado, al tiempo programas culturales de gran calado orientados a la interacción con la ciudadanía.

- *LA BRICHE* (1996), conjunto de edificaciones de bajo nivel constructivo que habían configurado unos antiguos talleres de recuperación de metales abiertos tras la Segunda Guerra Mundial. Comenzó su trayectoria como lugar ocupado, pero pasó después a ser un lugar arrendado. 12 colectivos, además de artistas individuales. *La Briche* es lugar de residencia y trabajo de artistas comprometidos en una investigación permanente que busca una interacción con la ciudad, para lo que se vale de diversa fórmulas, entre las que se encuentra la edición de su fiesta *La Briche foraine*. Ofrece talleres para escultores en su espacio Hangar, para diseñadores y constructores de decorados para teatro, ilustradores, diseñadores de joyas, taller para serigrafía, para cristal y para cerámica y materiales sintéticos, textiles, talleres para pintores y músicos, espacios compartidos por ejemplo para consulta de actividades no artísticas y así mismo sala de montaje de vídeo. (*www.tourisme93.com*) (*fr.ulule.com/bricheforaine*), se organiza en autogestión y da salida a sus productos bajo la etiqueta *Made in Briche* con la ayuda de las web (*madeinbriche.com*) y (*bricheforaine.wordpress.com*).

- *60 ADADA*. Sede de una asociación de artistas. Comenzaron por utilizar las dependencias de una antigua y pequeña casa del centro histórico de *Saint-Denis* se han extendido a parte de un edificio anexo de construcción moderna y utilizan habitualmente un pequeño patio trasero (más bien pasaje entre las dos calles en que se alojan para intervenir artísticamente. Su actividad está enraizada en el barrio y tiene eco en la ciudad, como la mayoría de las agrupaciones activas en *Saint-Denis*, quizá debido al apoyo dado a lo cultural por los poderes públicos.

- *ATTIÉKÉ* (*31, Boulevard Marcel Sembat*). Desde 2013 al rebufo de los movimientos reivindicativos de colectivos afectados con expulsión por quedar afectados por el plan de renovación del *centre-ville*. Actividad entre otros del Colectivo *Plaie Commmune*. Centro de carácter más social que artístico.



Fig. 4 — Jardin d'Alice. Montreuil. Fuente P. Aumente

2.2.3. *Saint-Ouen*

- *MAINS D´OEUVRES*. Ha sido, y por suerte sigue siendo, una de las estructuras culturales más interesantes del Grand París. Al quedar abandonada, en 1991 la sede de las actividades sociales y culturales del Comité de Empresa de la empresa Valéo, se va a constituir en formalmente a finales de la década la asociación *Mains d´Oeuvres* que se instala en el edificio en el 98. Al año siguiente la municipalidad compra el edificio y establece un contrato de confianza con lo *squatteurs*[11] que se consolida en arrendamiento aceptado hasta finales de 2017, momento en que la *Mairie* pretendió no renovar el contrato y utilizar el inmueble para alojar en Conservatorio municipal. Gracias a movilizaciones populares, de momento se mantienen en el sitio.

- *WONDER* (*124, Avenue Gallieni. Puces*). El colectivo del mismo nombre estuvo ubicado de 2003 a 2016 en el edificio de la antigua fábrica de pilas *Wonder*, (*76, Rue des Rosiers*) desafectado desde 1986. Oscilando entre la ocupación *estricto senso* y la regulación por convención pasó a entenderse con particulares y el estado. Consiguió permiso de estancia cambio de acondicionamiento del lugar, hasta el momento de inicio de obras del nuevo habitat. Llegada la fecha, tuvieron que abandonar el local, hoy están alojados en Bagnolet (*Fábrica Liebert*). 60 artistas con al menos una decena de residentes (*www.streetpress.com/*; *information.tv5monde.com*; *www.ouest-france.fr/*; *w.w.w.esthermegard.com/le-wonder*).

2.2.4. *Montreuil*

La ciudad de *Montreuil* es una de las ciudades del Grand París en que mayor número de edificios de memoria industrial se conservan en *banlieue*. La habilidad de la ciudad ha consistido en crear un modelo de reutilización (reuso) de las antiguas construcciones industriales que han sido reformadas en su interior para adaptarse a las nuevas industrias creativas sin modificar sustancialmente las construcciones; se trata de la creación del *Hôtel* de industrias creativas u *Hôtel* de talleres artísticos

- *LA VOLTE* (*43, Avenue Faidherbe*). Sede del colectivo del mismo nombre. Lugar para el diálogo de las artes y las luchas políticas. Combina alojamiento a necesitados con talleres para artistas y artesanos.

[11] A lo largo de 2000 se realizan los trabajos de actualización de instalaciones y ya en enero de 2001se produce la apertura pública de este « lugar de cultura para la invención social y artística » (*Rapport a Michel Dufour. La documentation Française*, 2000.Vol.1, *Monographie Mains d´Œuvres*). En la comunicación presentada por Aumente, P. en *Jornadas Internacionales INCUNA*, Gijón 27-30 septiembre 2017

- *LE JARDIN D´ALICE*. (*19, Rue Garibaldi*). Es un ejemplo paradigmático de cómo una institución pública reabsorbe un colectivo artístico. La forma: la entrega de un amplio edificio propiedad de *Île de France*, en las proximidades del establecimiento cultural oficial *Le 116 B*. con el marcado fin inmediato de formar barrio artístico y con finalidad última de carácter económico. Varias plantas, sótano y hall acogen todo tipo de actividades que activan el barrio.

- *ICI MONTREUIL*. En las cercanías del Centro de arte Contemporáneo público *Le 116*. Es uno de los factores de Barrio artístico en torno al 116 , junto con el *Jardín d' Alice*. Importancia de sus *ateliers* para todo tipo de artistas. La cantina es un lugar de intercambio ineludible.

- *CAP ÉTOILE* (Artes espectáculo vivo) 2004 Asociación de artistas (*divers disciplines Théâtre, Cinéma, Danse, Arts Plastiques, Ecriture*) con el deseo de dar a conocer su obra. (http://capetoile.over-blog.com/pages/CAP_ETOILE-1055938.html)

- *L´ATELIER* (*14, Rue des Epernons*) Desde febrero de 2017. Es más bien una Galería alternativa.

- *SQUAT RUE DE VALMY* (*Cité Valmy. 78-80, Rue Marietton).* previa a la construcción con apoyo financiero de la *Oficina Pública del Habitat de Montreuil* y de los servicios de la villa. Proyección en los exteriores del hábitat. Las actividades del taller *Otto*, de la asociación de paisajistas e ingenieros de proyecto *La Factory and Company*, arquitectos y constructoras y el *Collectif 39*, trabajan en los márgenes entre el fenómeno *squat* y la legalidad. La animación de cantinas participativas y la creatividad en mobiliario urbano, les caracteriza.

Finalizar diciendo que a pesar de los esfuerzos de las instancias públicas por regularizar las reapropiaciones de espacios vacíos se mantienen reductos de ocupaciones que reclaman una libertad absoluta, no obstante, la voluntad institucional demostrada en Francia y concretamente en *Seine Saint-Denis*, por apoyar la cultura como recurso económico, favorece la tendencia de los propios artistas implicados a normalizar su estatus, en unos límites pactados que, si para algunos vacían su contenido, para otros suponen la supervivencia, al amparo del soporte de la ciudad y el territorio. Normalizados[12], o no, en ambos casos, la aportación de sus prácticas artísticas, a pesar de considerarse *off*, les designan como factores de los Distritos culturales en los que se enmarcan y a los que ellos contribuyen a dar esplendor.



Fig. 5 — Ici Montreuil. Fuente P. Aumente

[12] En este sentido debería hacerse una reflexión sobre hasta qué punto pueden seguir considerándose *off* estructuras culturales, que al recibir apoyos de las *Mairies* reciben, en su caso, el beneplácito de las instituciones públicas para sus proyectos culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, Th. "La (in) action publique face aux squats discrets à Paris et à Madrid". Metropoles 14/2014, pág 5.

___."Gouverner les illegálismes. Les politiques urbaines face aux squats à Paris" . Gouvernement et action publique. Presses de sciences Po (P. F. N. S. P.) 2012/3. Nº 3 101-124.

Aumente, P. (2017) "Memoria de la industria en un eje de distrito cultural del Grand Paris: reuso cultural en Saint-Denis, Aubervilliers y Saint-Ouen". Comunicación XIX Jornadas Internacionales INCUNA. Gijón en prensa.

Becker, H. S. (1982). Les mondes de l´art. Flammarion.

Beller, J. *https://www.youtube.com/watch?v=Ahh-CZjlryU*

___. *http://www.20minutes.fr/culture/1840043-20160518-saint-denis-6b-friche-industrielle-devenue-fabrique-reves)*

Briche: *https://www.tourisme93.com/document.php?pagendx=815&engine_zoom=LOIIDFC930001008*

___. *https://fr.ulule.com/bricheforaine/*

___. *http://madeinbriche.com/ y con https://bricheforaine.wordpress.com*

Diguet Cécile, L'urbanisme transitoire, optimisation foncière ou fabrique urbaine partagée ?, IAU îdF, 2017.

Dorlin-Oberland, F. Festival Art et Squats. 14/9/2002 *http://archives.palaisdetokyo.com/fr/prog/festival/debats/dorlin.html*

Bouillon, F. (2009)"Les mondes du squat" le Monde, PUF, 2009.

Cap Etoile. http://capetoile.over-blog.com/pages/CAP_ETOILE-1055938.html

Fèvre, A. M., "Les squats artistiques ressuciten les ruines industrielles". Entrevista a J.L. André d´Asciano. Liberation 16/11/ 2016.

___."Paris sur squats". Liberation. 19/12/2000

Genyk, I y Macaire, E. "Collectifs d´artistes et renouvellement urbain. Tensions autour du role du travail artistique dans le projet urbain". In Situ Revue des Patrimoines, 32, 20017. Version electrónica.

Grésillon, B. « Les Tacheles » . Rev. Multitudes, 2004 nº 17 *//www.cairn.info/revue-multitudes-2004-3-page-147.htm*

Henry, PH. (2011) Quel devenir pour les friches culturelles en France? . D´une conception culturelle des pratiques artistiques à des centres artistiques territorialisés.

Intersquat. París.intersquat.org

L´Atelier. *http://www.festival-avc.com/documents/dossier-de-presse-atelier-web.pdf*

Lecanard Du Zonard. *http:// lecanarduzonard.toile-libre.org/tags_liens.php?tag=squat*

Luttes. *https://paris-luttes.info/75-paris?lang=fr*

Manguin, D (Dir). (2013) Paris /Babel. Une mégalopole européene. Paris. Editions de la Villette

Natalizi, A. *http://france3-regions.francetvinfo.fr/paris-ile-de-france/paris/la-decouverte-de-squats-d-artistes-346417.html*

Péchu, C. Les squats. Presses de Sciences Po. Col Contester.

Quercy. P. (2002) Les squats en la Région Île de France. Situation et proposition. Conseil Général des Ponts et Chaussées. (Les Rapports).

Raffin, F (2007). Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation. París. L´Harmattan.

Sanc Hez, M. "Quel avenir pour les squats d´artistes". Festival Art et squats. 2002.

Squat. NET. *https://fr.squat.net/presentation/*

___. *https://manifesto-21.com/ateliers-wonderliebert-pepax-artist-run-space/*

Thoryon, G. "Espaces en friche, des lieux dediés à l´expérimentation et à la creátion culturelle". Communication et organisation, 26/2012.

Tou Scene. *http://www.touscene.com/*

___. *http://www.contemporaryartstavanger.no/place/tou-scene-2/&prev=search*

___.*https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=no&u=http://www.contemporaryartstavanger.no/place/tou-scene-2/&prev=search*

Urbanismo Transitorio. *https://www.iau-idf.fr/fileadmin/NewEtudes/Etude_1601/cp9_web.pdf*

Vivant, E.(2009). *Qu´est-ce que La Ville créative?* París.PUF.

___. « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », Géocarrefour [En ligne], Vol. 82/3 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2010, Última consulta 20 septembre 2018. *URL: http://journals.openedition.org/geocarrefour/2188*

Wonder. *https://www.streetpress.com/sujet/1434989217-wonder-saint-ouen-squat Juliette Surcouf 1 Juillet 2015.*

___.*http://information.tv5monde.com/culture/paris-le-squat-wonder-plein-d-energies-111398*
___.*http://www.ouest-france.fr/normandie/lisieux-14100/transfert-du-tribunal-de-lisieux-sur-le-site-wonder-premier-acte-303772*
___.*http://www.ouest-france.fr/normandie/lisieux-14100/transfert-du-tribunal-de-lisieux-sur-le-site-wonder-premier-acte-303772*
___.*https://www.esthermegard.com/le-wonder*

UNA OPORTUNIDAD: PERSONAS EN REHABILITACIÓN POR DROGODEPENDENCIAS Y JÓVENES CON DISCAPACIDAD INTELECTUAL EN RIESGO DE EXCLUSIÓN SOCIAL. CONECTANDO EL ARTE A LA VIDA.

Belén Blesa Aledo / Cecilia Mateo Sánchez

Universidad Católica de Murcia

1. PRESENTACIÓN

Este trabajo podría parecer un oportunismo. No nos avergüenza decirlo así de claro ante nosotras. Es lo que sucede cada vez más a nuestro alrededor, donde prima un espíritu de rentabilizar al máximo aquello que hacemos. Rentabilizar implica, en este caso, producir entendido como publicar. La avidez de producción es algo que nos disgusta porque condiciona sobremanera lo que se produce y cómo se produce. Siempre hay unas reglas de la producción. Como la Universidad es un mundo de ideas y lenguaje, ante todo, ellos son lo que resulta altamente condicionado.

Al elaborar este texto hacemos presente la pregunta *ante quién* lo escribimos. No escribimos *pa*ra algo sino *ante* alguien. No se trata de tener en mente a personas concretas, sino de hacernos conscientes del poder de la palabra para liberar algún gesto, alguna expresión. La palabra no sólo es signo, sino que es espacio, creación de espacio humano.

Para situarnos de una manera visual y didáctica en este comienzo, nos apoyaremos en el polo paranoico (reaccionario) y esquizo (experimental) desde el que Deleuze y Guattari concibieron en *AntiEdipo* el modo en que la creación, nacida del deseo, lidiaba con el control social (1995: pp. 380, 381). La experimentación que es el hábitat de la creación, con los menores condicionantes posibles, no se mide en términos de éxito o fracaso sino de sentido. En el polo paranoico, se asumen unos fines establecidos desde fuera de manera gregaria. Hay conocimiento, hay arte, pero sensibles a fines externos que se interiorizan. Entonces, el afecto que predomina en el proceso es el afán de cumplir con lo que estipulan para ti y, ese afecto tan sutil, se convierte en el gran condicionante.

No hacemos esta dura afirmación porque nos podamos situar fuera de sus reglas, todo lo contrario. Nos sentimos afectadas por ellas. Nadie puede evitar el polo paranoico porque todos necesitamos, en primer lugar, garantizar la supervivencia y un mínimo de seguridad para vivir. Sin embargo, nos parece necesaria esta toma de conciencia por respeto a las personas y también a las ideas.

Nos parece que en cualquier acto creativo, como pudiera serlo escribir, tiene que haber alguna aventura, ciertos riesgo que haga sentir vibración de vida. Un leve movimiento de salir de lo que creemos para situarnos en lo que podemos.

Este trabajo surge de una manera espontánea, no improvisada. Cada una de nosotras viene trabajando en líneas de investigación distintas y con colectivos distintos. Y este congreso, (lo visualizamos con claridad), era una oportunidad para poner a conversar esas líneas de trabajo e investigación de las que procedemos y de las que nunca habíamos obviado su común sensibilidad.

Lo dicho nos parece insoslayable por el protagonismo que en el presente trabajo adquieren dos colectivos de personas que nos merecen todo el respeto y que en ningún caso son concebidos como "sujetos experimentales" en el uso científico de la palabra, sino como personas que, al igual que nosotras, están en la inquieta experiencia de la vida.

El contacto con estos colectivos tiene dos procedencias diferentes. Por un lado, está la experiencia de Cecilia con los chicos y chicas con discapacidad intelectual como profesora del programa Ucampacitas y, por otro, la de Belén con personas drogodependientes en Proyecto Hombre. El objetivo de este texto es presentar una fundamentación de la idea que recoge el título basándonos, en gran medida, en nuestra experiencia con estos chicos y chicas y en el pensar sobre la vida y el arte.

2. EXPERIENCIA CON PERSONAS EN RIESGO DE EXCLUSIÓN SOCIAL

2.1 Proyecto Hombre. Un taller centrado en el cuerpo

Somos corporales. Todas nuestras experiencias y valores de vida tienen un registro y una expresión corporal. No hay nada que no pase por nuestro cuerpo, que no lo atraviese, lo encienda o lo apague. Por ello, cuando tuve la oportunidad de realizar un taller como voluntaria en Proyecto Hombre, consideré destinar un tiempo y un espacio para volver la atención a nuestro cuerpo. El cuerpo como motor de desarrollo vital.

La idea del taller fue abordar el cuerpo desde la perspectiva de los valores, puesto que es una realidad saturada de valores (Bunes *et* al., 2015: 55), y los valores permiten trazar un puente entre aquello que vivimos y lo que deseamos.

En el taller no se trata de hablar sobre el cuerpo sino de darle la palabra al cuerpo, de abrir nuevas posibilidades a partir de una atención consciente a sus movimientos y su quietud, a sus dificultades y sus avances. La tarea es tomar conciencia de cómo estamos, de quiénes somos, de qué podemos desde nuestro cuerpo.

Los valores que se toman como referencia en este taller forman parte de los 125 valores del modelo Hall-Tonna. Se trata de un modelo axiológico y metodológico creado por Brian Hall (Universidad de Santa Clara, California) y Benjamin Tonna (Universidad de la Valleta, Malta), desde el que se aborda el desarrollo humano y de las organizaciones.

Esos valores, simplificando mucho, se organizan en cuatro fases que son: Seguridad, Pertenencia, Iniciativa e Interdependencia. En ellas se distribuyen los valores. Supervivencia, seguridad, control, autoestima, confianza, autoafirmación, limitación/aceptación, limitación/desarrollo, expresividad/libertad, intimidad, ecoridad... son valores que reconocemos en la experiencia del cuerpo propio. El mapa de valores Hall-Tonna permite entrever el proceso de desarrollo vital en clave corporal, de valores más básicos hacia otros que apuntan a una experiencia integrada y expandida del cuerpo, teniendo en cuenta que los cuerpos cuentan con límites que son dinámicos. Pero el mapa no nos conduce a una perspectiva lineal de desarrollo, sino en bucle, donde los valores más complejos vuelven sobre otros más básicos, dando lugar a una experiencia de integración. No hay una lectura de superación de fases, sino un diálogo de valores distinto para cada persona en relación a sus prioridades vitales y su nivel de desarrollo.

El punto de partida, nada obvio, y en el que a veces se ofrecen las mayores resistencias es el situarnos ahí, corporalmente, sin velos ni mediaciones, en lo que somos. Resistencias, muchas, bajo expresiones diferentes: dormirse, irse, rechazar ciertas posturas, insistir en el dolor de alguna parte del cuerpo como excusa para no afrontar la situación... Es lógico. Estos chicos y chicas sostienen relaciones dañadas con sus cuerpos.

El taller está orientado a generar una relación respetuosa y saludable con el cuerpo propio a partir de experiencias que no requieren de ningún elemento externo, como una droga, para sentir placer o una desinhibición que favorezca la expresividad. Desde movimientos sencillos con conciencia de partes del cuerpo y de la respiración, y desde posturas basadas en estar de pie, hacer equilibrios o en la atención dirigida al cuerpo tumbado sobre una esterilla, invitando a la relajación, se insiste en la experiencia de seguridad. Aprender a sentirse seguro en el propio cuerpo es un pilar básico en el desarrollo personal.

Movemos los cuerpos y tomamos como referencia las fuerzas contrarias para abrir espacio en el cuerpo y así hacer la experiencia de desplazar nuestros límites físicos, mentales y vitales, para desde ahí ir creciendo. Los límites vocean nuestras potencias. Los límites, elásticos las más de las veces, abrumadores, irrisorios, escandalosos cuando vienen impuestos desde afuera. El problema de los límites y las barreras se hace presente desde muchos lados, en sus muchas dimensiones, en la zona indiferenciada del adentro y el afuera. Límites geográficos y políticos, límites físicos, mentales, vitales. La realidad más tangible y más elástica al mismo tiempo: el límite.

La propia estructura y dinámica de las sesiones que realizo con estos chicos y chicas, invita en todo momento a una actitud de respeto hacia el cuerpo propio, a no violentarlo. Así, tanto los inicios como los cierres de las sesiones en conjunto, y de cada postura o ejercicio en particular, requieren movimientos sosegados que concedan tiempo para darnos cuenta de lo que estamos experimentando y no arrebatar innecesariamente.

Pero hacemos especial hincapié en valores centrados en las fases de Seguridad y Pertenencia, ya que nos encontramos con experiencias de una profunda inseguridad corporal, de fragilidad, de falta de control, autoestima, y lo que tratamos de hacer es crear una relación de arraigo, sostenimiento, confianza, desde la que desarrollar valores que apuntan hacia la independencia y autonomía personales, por ejemplo, al hacer un estiramiento trabajamos valores de la fase de Iniciativa como limitación/aceptación, al tener que hacernos conscientes de cuál es el nivel de estiramiento al que podemos llegar sin forzar innecesariamente el cuerpo y aceptando que esa es hoy nuestra posibilidad, pero, a la vez, la propia experiencia nos va haciendo conscientes de la movilidad y plasticidad de nuestros límites. Otro valor de esta misma fase es la expresividad/libertad que tiene que ver con la experiencia de movimientos libres, confiados, o de una quietud no rígida, que hacen de nuestro cuerpo no una máquina física que trabaja o simplemente se pone en forma, sino un elemento expresivo. Esta experiencia aporta liviandad. O la autoafirmación, de esta misma fase, a través de posturas en las que el cuerpo ostenta una fuerza de determinación.

Trabajar la conciencia del cuerpo, que no deja de ser nuestra conciencia no es fácil. Básicamente, el mecanismo que tenemos interiorizado es examinar la vida desde el discurso mental y prestar poca o nula atención a las señales corporales, salvo cuando algo nos duele o se vuelve disfuncional. El trabajo de esta conciencia es una cuestión de salud entendida como alegría, bienestar y felicidad. La alegría se da cuando actúo o expreso una potencia de la que

soy capaz. (Deleuze, 2009: 76). Corporalmente podríamos decir que cuando estamos alegres, experimentamos el cuerpo en su liviandad, libertad, posibilidades, y viceversa, es decir, que la experiencia de liviandad, libertad de movimiento corporal, apunta hacia la alegría.

No es fácil trabajar desde el cuerpo, pues, aunque parece lo más evidente porque está presente, eso no garantiza una comunicación fluida ni con uno mismo ni con los otros, ya que encontramos muchos cierres corporales. Los cuerpos están presentes pero no necesariamente abiertos. En la medida en que vamos ganando seguridad, el cuerpo se abre y crea espacio.

2.2. Un grupo de chicos y chicas con discapacidad intelectual en la Universidad. La capacidad del arte

La universidad Católica de Murcia cuenta entre sus estudiantes desde el año 2012 con un colectivo de jóvenes con discapacidad intelectual, muchos de los cuales actualmente se encuentran en riesgo de exclusión social. Nos satisface enormemente, como educadores, contribuir de manera activa a la formación e inclusión de personas que han sido durante muchos años etiquetadas como discapacitadas, "sin capacidades", anuladas, carentes de cualquier aptitud; denominación que ha sido sustituida, afortunadamente, por el término personas con"capacidades diversas" u "otras capacidades". Apelamos a este grupo, no por estar diagnosticadas como personas con discapacidad intelectual, sino por ser precisamente excluidos a priori de la sociedad, de los circuitos educativos y, por supuesto, de los sistemas universitarios. En los dos cursos de formación ofertados en el programa Ucampacitas bajo el amparo de la Cátedra de Inclusión socio- laboral de jóvenes con discapacidad intelectual, se trabajan asignaturas destinadas a fortalecer las capacidades y habilidades necesarias para el desempeño profesional, acompañadas éstas, de las destinadas a mantener un equilibrio emocional en el estudiante y, un último bloque de materias de refuerzo, entre las que se encuentran, Expresión plástica y cultura visual en un primer curso, y que pasará a denominarse Arte y creación artística en el segundo curso. Es precisamente en estas materias, de las que soy docente responsable, donde contextualizamos la experiencia artística. Las clases destinadas a trabajar recursos plásticos se convierten en un espacio de libre expresión, de interacción y de comunicación. El arte es, pues, una herramienta que ofrece lenguajes creativos a este colectivo, al que tanto le cuesta la interacción, haciendo de este un medio capaz de conseguir que los estudiantes con "otras capacidades" se muevan, en completa libertad. Estamos convencidos que damos la oportunidad de compartir experiencias, espacios y tiempos a estos jóvenes tan especiales, con el resto del alumnado en un contexto común, ya que ambos son portadores de las mismas inquietudes, a la vez que presentan una alta predisposición para experimentar y vivir. Estos alumnos aprovechan la universidad como entorno de aprendizaje, necesitando sentirse "uno más", rentabilizando al máximo ese intercambio de tiempo y esa oportunidad para demostrar que ellos también pueden, frase que repiten cada día y que como ya hemos comentado en la introducción "ellos también están en la inquieta experiencia de la vida."

Planteando una brainstorming en los grupos de Ucampacitas, Educación Infantil y Educación Primaria bajo la temática ¿qué crees que la universidad puede ofrecerte?, una gran mayoría de los conceptos son coincidentes a todos los alumnos, por lo cual se establece la necesidad de dotar a estos jóvenes en riesgo de exclusión social de las mismas oportunidades que ofrece la etapa educativa denominada universitaria, filtrando y adaptando las enseñanzas a las necesidades que estos demandan. El estar diagnosticado como persona con "capacidades diversas" no impide la realización y puesta en marcha de actividades y experiencias que no estén sujetas a parámetros puramente académicos.

3. ALGUNAS IDEAS DE SUSTENTO

El objetivo que perseguimos con esta obra urbana, es favorecer la integración social de los grupos presentados a través de intervenciones y actividades de carácter plástico-artístico mediante el uso, adaptación y reelaboración de materiales reciclados y de desecho. Fundamentamos estas consideraciones acerca de nuestra propuesta atendiendo al panorama que presentaba el siglo XX y su arte de vanguardia, que deja de interesarse por producciones de carácter academicista, sujetas al mimetismo, a las realizaciones elitistas y a obras ajustadas a la norma junto al canon de lo "estéticamente correcto". En relación con el arte y su significado, compartimos la postura de Dewey según la cual el arte es un modo de experiencia humana que, en principio, se puede obtener siempre que una persona interaccione con algún aspecto del mundo. (Eisner 2016: 27).

Dentro del movimiento denominado Informalismo europeo (1952), encontramos la corriente Art Brut, y a uno de sus principales teóricos, Jean Dubuffet, pintor y escultor francés que se interesó por el arte en el que no existe una base de aprendizaje artístico como tal, sino que surge de la necesidad de expresar las propias experiencias de personas con estados mentales inestables y con escasa o sin ninguna formación cultural. Las obras de estos enfermos o/y marginados mostraban la salud mental de una manera pura, sin la influencia de técnicas adquiridas de manera oficial y sirviendo el arte como forma de expresión totalmente libre.

Los autores de este tipo de experiencias artísticas fueron personajes desconocidos en su época, trabajaban desde el anonimato, porque su arte no era catalogado como tal, (aquí nos referimos a un arte académico), quedando sus obras en las cárceles, asilos, geriátricos y psiquiátricos en donde ellos residían.

Eisner (1995: 59) entiende que el aprendizaje artístico "no es un aprendizaje en una sola dirección. Aborda el desarrollo de las capacidades necesarias para crear formas artísticas, el desarrollo de capacidades para la percepción estética y la capacidad de comprender el arte como fenómeno cultural".

El uso, reutilización o recuperación de materiales de desecho no es una cuestión innovadora, palabra que en estos momentos se usa para todo. En la actualidad, lo que no posea en su enunciado, presentación o discurso este adjetivo, no sirve ni tiene valor científico, por lo tanto, se descarta. Dicho esto, nosotras no presentamos una propuesta innovadora, entendida como nueva, nos permitimos recuperar y adaptar una forma de trabajar que ya ha existido, con lo cual no estamos innovando y somos totalmente conscientes de esto. En lo referente al uso de materiales de desecho y a su integración en el arte nos remitimos al Arte Povera con origen en Italia, durante la segunda vanguardia, aproximadamente en torno a 1967. La mencionada corriente introdujo elementos tales como telas, arcillas, arenas, plásticos, latas, trozos de computadoras, sacos, hilos, cuerdas y un largo etc., como reacción al arte excesivamente oficial, el destinado exclusivamente para los circuitos de expertos y al realizado con materiales nobles. A esta idea hay que añadir que el Povera, intenta contraponerse a los iconos de la comercialización del Pop, usando materiales que se transforman, cambian, se modifican o simplemente desaparecen. Para Schult, (2012) "los residuos que tiramos son el símbolo de nuestro consumismo".

Estas nuevas formas de crear, nos recuerdan que a partir de 1950 comienzan a tener más relevancia los procesos artísticos que la conclusión de la obra o el resultado final de esta.

Atendiendo a la justificación y el soporte del elemento color recuperamos la obra de Wassily Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, concretamente la idea del arte como un lenguaje universal, que se presenta y se dispone al alcance de todos, considerándolo como una forma de expresión espiritual. La obra es capaz de alterar el estado emocional de las personas y el arte es una necesidad que nace en el interior del artista con la finalidad de poder expresarse, eso sí, según Kandinsky poder transmitir algo en tu obra, tienes que ser tú el primero que se emocione con ella, solo así harás extensible el sentimiento de emoción al espectador que la contemple.

> Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. (2017: 21).

Los tonos de los colores, al igual que los musicales, despiertan para Kandinsky vibraciones anímicas mucho más sutiles que las que se pueden expresar con palabras.

Aludimos también al Arte Popular, ya que nuestra intervención en el espacio ciudad está creada de una manera artesanal por un ser o seres humanos, que pretenden dar al arte una función comunicativa mediante la utilización de recursos plásticos y que transmite ideas y valores comunes a todos. Escribe Cuisenier:

> Como el arte culto, el arte del color y el arte académico, el arte popular tiene sus necesitados y sus maestros, sus talentos de moda y sus genios desconocidos, sus tradicionalistas y sus reformadores. Como aquel, también este tipo de artistas y sus públicos que se provocan y se transforman mutuamente (1972: 336-338).

Y, por supuesto, no obviamos a los participantes en tanto que cuerpos que se expresan y se dicen, algo que guarda relación con, al menos, dos aportaciones artísticas del siglo XX: situar en el centro del debate la dimensión cotidiana de la vida (Jost, 2007) y el cuerpo como soporte de las obras (Warr y Jones, 2011: 11). Se trata de dos aspectos entrelazados. De la presencia del cuerpo como soporte de la obra, nos interesa la atención concedida al cuerpo social del artista y a su(s) identidad(es). Desde aquí se ha reclamado que nadie es artista de una manera neutra y, en un sentido más amplio, que no existen los sujetos neutros. En todo caso, esa aparente neutralidad oculta hegemonías asumidas. Nuestros cuerpos, donde se entrelaza naturaleza y cultura, no son ajenos a ciertas configuraciones subjetivas propias de una realidad dominante. Los cuerpos soportan cargas pesadas desde ideas e interpretaciones que los encasillan, los limitan, los degradan. Con la idea del Cuerpo sin Órganos, Deleuze y Guattari denuncian esas identidades organizadas y plasmadas corporalmente, que ya cuentan con un plan de vida trazado. La desorganización del cuerpo para soltar esas cargas tiene que ver con el lenguaje, con las relaciones, con maneras de no quedar atrapados en la impostura. Por eso lanzan un imperativo basado en desorganizarlo, en el sentido de no asimilar el cuerpo a un organismo. El cuerpo no consiste en órganos y funciones, sino en expresión y posibilidades de vida que no están dadas a priori. Al respecto, dicen: "el problema es el cuerpo que nos roban para fabricar sujetos disponibles" (2010: 278). El modo como nos vivimos en nuestro cuerpo es siempre algo susceptible de robo, de manipulación. El hecho de formar parte de una sociedad de culto al cuerpo y de consumo centrado en el cuerpo no hace menos evitable esta situación.

3. SENSACIONES Y SENTIMIENTOS INCLUSIVOS EN UNA OBRA URBANA

Decidimos trabajar en colaboración el grupo Ucampacitas y una selección de personas en proceso de rehabilitación de Proyecto Hombre, precisamente por la condición y el riesgo de exclusión social al que ambos grupos muestran una alta predisposición. También por la experiencia, por ambas partes, de aspectos tremendamente valiosos en las vidas de estas personas, sobre las que se depositan etiquetas ramplonas y, en el caso del segundo colectivo, además, con juicio moral incluido, que bloquea toda posibilidad de empatía y comprensión de situaciones humanas.

En ambos colectivos está presente el riesgo de exclusión, pero no dejamos de ver las enormes posibilidades que ostentan. Esta situación guarda un paralelismo con objetos de desecho, productos defectuosos o dañados, sin capacidad, sin funcionalidad, discriminados en el mercado, incapaces de producir o ser portadores de belleza y que, sin embargo, admiten otras formas de vida. La calle queda convertida en parte de la obra como oportunidad y continente de la intervención artística mediada por el elemento color.

Además, consideramos que ¿por qué no pensar en la calle como una dimensión de algo que sucede? Así, la calle se compone con lo que sucede, es decir, tiene que ver con relaciones que se dan. En este sentido, hay tantas expresiones posibles de una calle como modos de relaciones en los que participa. La calle no es entonces un espacio físico objetivo, sino un espacio de relación que juega con la idea de ampliar el espacio (mental). En esta propuesta hay una conciencia de "callejear", de componerse con la calle.

El diseño de la instalación urbana se realizará bajo la supervisión de ambas profesoras que asumen la doble función de guías, por un lado, a la vez que participantes activas de la intervención urbana por otro.

Entendemos que el lugar elegido para la creación artística es el centro de la ciudad, en el suelo. El suelo nos da otro toque, abre una comunicación con menos distancias, más predispuesta a dejarnos sorprender. Tal vez descalzos. Descalzarse genera pudor, es empezar por quitarse ante otros una capa que nos cubre.

Realizando una prospección a priori, nuestra pretensión es que la obra sea visualizada por todo tipo de espectadores independientemente de su condición o clase social. Cuando nos referimos al trinomio arte- ciudad- espectador, se hace necesario remitirnos a uno de los máximos representantes de Arte Público, Siah Armajani (1939) el cual expone la necesidad de un cambio en la relación entre el artista y la ciudad, proponiendo al artista-ciudadano como una nueva figura creadora y otorgando al arte la condición de ponerse al servicio de la sociedad.

> El Arte Público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que él sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano. (Armajani, 2000: 73).

El diseño de la actividad implicará durante meses a ambos grupos. En primer lugar, realizaremos la tarea de recepcionar y guardar cualquier elemento de la vida cotidiana calificado como defectuoso, inútil, de desecho, con desperfecto, en definitiva, objetos destinados para acabar en la basura.

En una segunda fase, los alumnos de Ucampacitas se ocuparán de recuperar hilos, plásticos, botones, papeles, lazos, lanas, poliespan, anillas, etc., de trabajos entregados al profesorado y que concluido el plazo para su retirada manifiesten que no están interesados en recuperar. Mientras, los chicos y chicas de Proyecto Hombre realizarán un soporte, a modo de crucetas, que se destinará al mantenimiento de todo el entramado de la obra.

La acción consistirá en habilitar cubos con los materiales recuperados en los que las personas que callejeen puedan enganchar el objeto que quieran de una manera totalmente espontánea. A lo largo de todo el montaje se establecerá un diálogo entre la obra, los alumnos- artistas, el espacio, las personas de a pie, las experiencias, las casualidades, el tiempo y la ciudad. Cada colocación de un trocito en la obra, hará al participante contenido y parte activa de ésta. El espectador pasa de ser sujeto pasivo de la obra a formar parte de ella, incluso interviniendo. Como en el movimiento Happening, la improvisación estará contemplada. La obra será capaz de generar un lenguaje por sí misma. Conforme avancen las intervenciones, estimulará la mirada e invitará a la participación. el resultado final no dejará indiferente a nadie. Estas expectativas nos remiten a la noción de Obra abierta que plantea (Eco, 1962:43) referida a la pluralidad de significados de la obra y que no están determinados únicamente por el autor, sino que el artista espera a que el espectador colabore de una manera libre dándole al mismo tiempo esa libertad a lo interpretado en lo cual radica la apertura de la obra.

La lectura de la obra final será comparable con un juego de azar o un truco de magia, dependerá de la predisposición y sensibilidad de cada persona, del espacio, del tiempo y del azar.

4. UN TROZO DE MUNDO CON ALCANCE ECOLÓGICO

El biólogo Humberto Maturana, al estudiar los procesos implicados en el vivir, concluye que se da una congruencia entre el medio y los seres vivos que apunta a su influencia mutua. El vivir transcurre en espacios de convivencia, en el lenguaje. Vivimos el mundo que creamos, y hay tantos modos de convivencia como modos de vivir juntos se den (1996: 30-35, 230-231).

La acción esbozada anteriormente es la expresión de un deseo de convivencia donde se agencian elementos de diferente naturaleza: personas y otros seres vivos, objetos, lugares, momentos...Por ello podemos decir que tiene un alcance ecológico, porque plantea una ética basada en interrelaciones de elementos distintos, centrada en el proceso que se traza.

La propuesta es una invitación a borrar las durezas identitarias que nos hacen sentir que no tenemos que ver con el otro, que su realidad no es la nuestra, que nosotros estamos, tal vez, en un espacio de protección frente a lo que nos parece que define al otro y que rechazamos porque seguramente tememos, pero que no deja de situarnos ante nosotros mismos.

Un trozo de mundo es colorista por las diferencias que lo pueblan. Las diferencias, precisamente, son lo que nos iguala, pero curiosamente también, lo que nos separa.

El filósofo André Comte-Sponville, en un hermoso libro titulado *La vida Humana*, dice que la vida de cada uno es banal desde el punto de vista de la especie y esto debería hacernos modestos, pero también señala que cada vida es excepcional por irreductible, singular, intransferible. En este sentido, ser uno mismo es un milagro, pero requiere una exigencia. Modestia y exigencia. Somos inocentes de nosotros mismos, pero responsables de lo que hacemos (2007: 36-39).

La vida habita por igual cada cuerpo humano. Hay cuerpos demasiado evidentes, los de las personas con discapacidad y los de aquellos en los que el consumo de las drogas ha dejado huellas. Con estos cuerpos es difícil que se lleve a cabo el borramiento ritualizado, un ritual de discreción hacia los cuerpos en ciertos contextos sociales. Son cuerpos con los que nos cuesta identificarnos físicamente y en los que percibimos un desorden ante la seguridad ontológica que garantiza el orden simbólico (Le Breton, 2002: 79), cierto orden simbólico.

Fracasar, ser frágil, sentir miedo, afrontar la vida con determinación, equivocarse, superarse, querer amar y sentirse amado... son experiencias que compartimos. El otro es una realidad que ya forma parte de nosotros: cada vez que se produce un movimiento en mí ya hay otro. La vida hacia dentro guarda una relación muy precisa con la vida hacia fuera. En cada uno de nosotros también hay juegos de relaciones: hay lugares, hay materiales que desechamos o que reincorporamos a nuestro desarrollo personal, hay personajes y elementos de naturalezas distintas. Lo que componemos hacia fuera lo componemos hacia dentro y viceversa. Por ello, la idea de esta composición cuestiona límites a los que nos hemos habituado: yo-tú, dentro-fuera, normal-anormal. Como dice la letra del rap contra el racismo de Chojin y otros colegas: "la frontera está en la piel de cada uno...".

Podríamos terminar diciendo que esta propuesta es arte entendido al modo de Wolf Vostell, como acontecimiento total, como mezcla de elementos, como un devenir arte. Y al modo de Beuys, como una plástica social (1995: 64), donde el arte es un medio de desarrollo y toda una ética: un modo de hacerse autónomo que sólo es posible viéndonos en el conjunto de las relaciones sociales (y ecológicas) en las que se traza nuestra vida.

Pero, si aun así estas ideas quedaran muy alejadas de la propuesta que hacemos y necesitáramos ser más modestas, seguimos recurriendo al arte de una manera más sencilla, más básica, más antropológica: desde el punto de vista de la especie, el arte fue clave en la supervivencia, no es un extra, y mucho menos un lujo. No es algo que pertenezca a nadie en particular. El arte tiene mucho de profano, de persona de a pie, de gesto.

La más grande condena a la ignorancia empieza por la incapacidad de percibir la expresión de la vida en otros que considero ajenos a mi realidad. Pero para esa percepción en positivo necesitamos estar sueltos de aquello que creemos que somos, estar como una puerta abierta por la que se cuelen corrientes de aire. Callejear, en el sentido aquí propuesto, hacerse calle, es una buena manera de conectar con otros, de salirnos al encuentro.

Estamos convencidas de que el arte es un vehículo de comunicación y de hacer espacio en la sociedad. Necesitamos el arte para expresarnos, para hacer mejor todo lo que hacemos porque el arte nos evita distracciones (Comte-Sponville, 2011: 116-117) y, por ende, nos concentra en algo que vale por sí mismo.

5. BIBLIOGRAFÍA

Bodenmann-Ritter, Clara (1995). *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*. Madrid: Visor.

Bunes, Micaela. ET AL. (2015)."Valores asociados a las experiencias del cuerpo en las comunicaciones de los jóvenes". *Prisma social*, nº 15, 2015 pp. 34-83.

Comte-Sponville, André(2011). *Invitación a la filosofía*. Barcelona: Paidós.

___.,Thybert, Silvie (2007). *La vida humana*. Barcelona: Paidós.

Cuisenier, Jean(1972). "Populaire (Art)", Encycl. Univ., vol.13, pp.336-338.

Deleuze, Guilles (2009). *Spinoza. Filosofía Práctica.* Barcelona: Tusquets.
____., Guattari, Felix (1995). *El Antiedipo.* Barcelona: Paidós.
____(2010). *Mil Mesetas.* 3ª edición. Barcelona: Pretextos.
Eco, Umberto (1992). *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo.* Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A.
Elliot W.Einer (2011). *El arte y la creación de la mente.* Barcelona: Paidós.
___ (1972). *Educar la visión Artística.* Barcelona: Paidos.
Hall, B.P. (1995). Values Shift: Personal and Orgnizational Development. New York: Twin Lights Publishing.
Jost, François (2007). *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité.* París: CNRS editions
Kandinsky, Vassily (2017). *De lo Espiritual en el Arte.* Barcelona: Paidós.
Lidón, Carmen (2005). *La educación como mediación en los centros de arte contemporáneo.* Salamanca: [sn.]
Le Breton, Davi (2002). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión
Maturana, Humberto (1996). *El sentido de lo humano.* Santiago de Chile: Dolmen.
Siah Armajani (2000). *Siah Armajani.* Madrid: Museo de Arte Reina Sofía.
Warr, Tracey., Jones, Amelia (2011). *Le corps d l'artiste.* London: Phaidon

POÉTICAS EXPERIMENTALES EN EL CONTEXTO URBANO

Pilar Rosado Rodrigo / Mar Redondo Arolas / Eva Figueras Ferrer
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación se propone presentar las tensiones que provocan en la ciudad algunas poéticas que tienen como denominador común reivindicar los límites entre la poesía experimental y las artes plásticas.

Cabe recordar el indiscutible arraigo de la poesía experimental en las vanguardias históricas, a partir de las cuales surge y se desarrolla. Sin embargo, obras y autores muy significativos, cuando no fundamentales, quedan al margen de la mirada del público al haber criticado con mayor violencia, o negado, la idea misma de arte. Es el caso emblemático de Dada y de los artistas que se relacionan con dicho movimiento.

Es también el caso de aquellas investigaciones poéticas que abrieron paso a las experimentaciones plásticas de los años sesenta y que se desarrollaron a lo largo del siglo XX. La vigencia de la obra de críticos como Peter Bürger y Hal Foster en sus desacuerdos y evaluaciones respectivas de las nuevas vanguardias, parecen ejemplificar el interés por lo ocurrido a partir de los años 1960: de nuevo, la poesía constituye uno de los motores principales de dichas vanguardias. Al tener estatus documental, al ser formas balbuceantes habitadas por lo efímero pero directamente conectadas a contextos específicos, al ser formas subversivas, fuentes de desorden, los poemas experimentales son una verdadera paradoja. Archivos de su época y sus públicos, testigos de sus rupturas y debates, desoyen y rechazan la idea de conservación y de tradición en su sentido más etimológico de traslado a través del tiempo.

En las obras que se proponen en esta investigación, la poesía no se entiende sólo como campo de experimentación con el lenguaje sino también con los materiales, soportes y espacios que ocupa. Las obras rompen los formalismos de la poesía tradicional consistentes en líneas que aparecen impresas en soportes bidimensionales para ser leídas en un orden familiar de izquierda a derecha y de arriba abajo. Su poética desafía estos supuestos utilizando medios materiales propios de la escultura y de la arquitectura, además de la palabra. De esta forma la ciudad expande a nuevos rangos los escenarios de lectura para la poesía, ampliando el campo de significado disponible para la poesía experimental.

Para muchos artistas urbanos nacidos en la segunda mitad del siglo XX, la calle es el marco y el soporte de sus propuestas creativas. La reivindican como espacio para el arte y, a través de sus mensajes poéticos, se convierten en constructores de ambientes y de formas de vida integral, ya que conciben el espacio urbano como la suma de espacio físico y psíquico con el que interactúa el peatón, generando un proceso creativo. Nuria Rodríguez, en su artículo *Tipografías callejeras o la tipografía como actitud*, puntualiza el concepto de la tipografía como actitud para diferenciarla de la tipografía callejera o publicitaria que invade las ciudades, y la define como el

> paradigma semántico que propone un escenario adecuado para el análisis de algunas propuestas elaboradas por artistas o diseñadores que utilizan las paredes de las calles, las fachadas de los edificios, señales, pancartas o anuncios, como instalaciones artísticas que forman parte de este particular *container* de lo público (Rodríguez, 2009: 256).

Generalmente, en el *"container* de lo público", fuera de la galería, la obra artística va destinada al público sin conocimientos específicos de arte y, con ella, el artista pretende cambiar el rol del espectador contemplativo por el del participante activo de la obra. Podemos decir que las poéticas experimentales cuestionan la naturaleza y el valor de la obra de arte, ya que amplían el terreno de su creación, tanto en el contexto de su producción como en el de la recepción. Para referirnos a ellas en el contexto urbano, los escritos de Robert Smithson[1] pueden ser un punto de partida. En ellos el autor infiere las relaciones entre los conceptos de palabra e imagen, sitio y no-sitio.

Del mismo modo Rosalind Krauss en 1979 propone una lógica de negatividad que define el concepto de escultura en relación a dos de las cosas que no es: paisaje y arquitectura. Esta nueva lógica escultórica, según Krauss, expande el campo para mostrar cómo el cuestionamiento de los límites conduce a nuevas posibilidades formales.

Como afirmó Watten en 2006, la deriva lógica de Rosalind Krauss utilizada para argumentar la expansión de la escultura en el campo de sus oposiciones constitutivas, puede extenderse a otros géneros de la práctica artística como la poética y los nuevos medios. Si extendiéramos tal lógica al género de la poética y reemplazamos la palabra escultura por poética, en el diagrama de Krauss, comenzamos a ver algunas de las dimensiones de un nuevo campo de práctica, una vez que hemos determinado sus términos constitutivamente opuestos. Y si ampliamos la negación determinada de la poética, que es no-poesía y no-lenguaje, vemos en esta analogía el espacio en el que pueden tener lugar propuestas experimentales del campo expandido generado por la oposición entre poesía y lenguaje.

Así pues, los muros y pantallas exteriores del paisaje urbano constituyen un espacio impuesto susceptible de ser intervenido; devienen una página en blanco, temporalmente a disposición de los ciudadanos. Lev Manovich ya avanzaba en 2006 que, aunque los entornos construidos históricamente casi siempre estaban cubiertos con adornos, textos e imágenes, el fenómeno de la información multimedia dinámica en estos entornos es nuevo. "Viviendo nuestra vida en la ciudad moderna, interactuamos constantemente con múltiples interfaces de medios urbanos, desde la pequeña pantalla de un teléfono móvil hasta una gran pantalla de una cartelera electrónica pública" (Manovich, 2006: sp).

Los trabajos que pasamos a describir en el presente ensayo están posicionados en el ámbito de experimentación con el lenguaje en la ciudad, en los puntos nodales del esquema que se sitúan entre lenguaje y no-lenguaje , entre poesía y no-poesía, entre paisaje y no-paisaje y entre arquitectura y no-arquitectura, y en los que la irrupción de las nuevas tecnologías ofrece insólitas herramientas con las que explorar el territorio de la escritura desde el arte. Vamos a comentar como ejemplo de este tipo de poéticas experimentales, las proyecciones en las fachadas de los edificios de Jenny Holzer, las esculturas públicas de Jim Sanborn, la poética escultórica de Jaume Plensa y otros autores como Alfredo Jaar, Doug Aitken, Giselle Beiguelman, Laurent Mignonneau y Christa Sommerer, quienes utilizan estrategias adoptadas de la publicidad y de los medios de información,

[1] Para consultar proyectos artísticos, biografía, bibliografía, referencias y ensayos de Robert Smithson, se puede visitar *http://www.robertsmithson.com/*

la iconografía y parafernalia de la comunicación y del consumo. Así, la poesía puede ser un modo de explorar, utilizar, ocupar y reivindicar el espacio público. Y puede devenir herramienta mediadora y catalizadora para la reflexión del lector-espectador sobre conflictos del presente.

2. JENNY HOLZER

La activista estadounidense Jenny Holzer utiliza, en la mayoría de sus proyectos artísticos, la tipografía como actitud. Desde una perspectiva poética sociocrítica, los mensajes de Holzer son directos y hablan de la violencia, la opresión, la sexualidad, el feminismo, el consumismo, el poder, la guerra y la muerte. El crítico Samito Jalbuena (2014: s.p.) afirma que las ambigüedades semióticas implícitas en la interacción entre el significante lingüístico y el concepto significado de Holzer son elementos dignos de arte de protesta, ya que subvierten la jerarquía y están en contra de las injusticias percibidas en una sociedad patriarcal, fascista y capitalista. Proyectados en edificios y otras estructuras arquitectónicas, sus instalaciones han proporcionado un reconocimiento internacional a la artista y se han podido ver en el World Trade Center de Nueva York o el Reichstag de Berlín y en ciudades como Boston, Praga, Viena, Singapur, Nueva York, Dublín, Londres, París y Buenos Aires.

A diferencia de las posibilidades estéticas y las sofisticaciones técnicas del *mapping* audiovisual actual, las proyecciones de Jenny Holzer se caracterizan por su austeridad: una tipografía blanca sobre el fondo arquitectónico donde se proyecta, con ausencia de imágenes o de color. La dimensión de la letra proyectada en los edificios amplifica el poder comunicativo de la palabra poética y consigue una visibilidad y una exposición particulares, generándose un proceso de re-semantización y transcontextualización importantes, ya que no es lo mismo leer un verso en un libro que en un muro o en un puente. No es lo mismo decidir abrir un libro que ir por una calle cualquiera y que sea la palabra escrita la que inunde el espacio del peatón.

Es interesante contemplar el vídeo que se proyectó en el Rockefeller Center (Nueva York), entre el 29 de septiembre y el 2 de octubre del 2005, para captar el ambiente que se genera en el centro neoyorquino y la reacción del transeúnte ante la instalación[2].

Esta utilización de la tipografía como actitud también la podemos encontrar en algunas instalaciones del escultor y poeta escocés Robert Montgomery (1972). El artista fusiona la poesía concreta con letreros luminosos que se alimentan de energía solar, con carteles y vallas publicitarias. Sus piezas contienen poemas que, irónicamente, son todo lo contrario a lo que debe ser un buen anuncio. Como apunta Joan Costa (Costa, 2006: 12-18), se necesita entre uno y veinte segundos para interpretar el mensaje informativo de las imágenes mientras se transita por la calle. El trabajo de Montgomery, contrariamente, requiere detenerse y tomar un tiempo para leerlo y reflexionar. Condición de la lectura alfabética que defiende Vilém Flusser:

> La lectura de las letras demanda un esfuerzo más grande que la lectura de ideogramas, es más incómoda. Por lo mismo, hace imposible una recepción no crítica de las informaciones. El seguimiento de las líneas es una gimnasia crítica del pensamiento (Flusser, 2005: 95).

Un claro exponente de la condición "de la gimnasia crítica del pensamiento" en la lectura alfabética de Flusser la encontramos en las esculturas públicas del artista americano Jim Sanborn (1945), cuyas proyecciones lumínicas en el espacio público constituyen un desafío para el transeúnte. A menudo

[2] Para conocer las proyecciones de Holzer ver: *http://projects.jennyholzer.com/projections/new-york-2005/gallery#14*

hay algo oculto a plena vista en su trabajo. Sus obras están diseñadas para exudar poco a poco la información. Mensajes encriptados, combinación de idiomas, letras, signos y palabras contenidas en sus esculturas metálicas, proyectadas mediante iluminación nocturna, crean una atmósfera de recogimiento y establecen un diálogo con el espectador: Proponen un enigma e invitan al transeúnte a descifrar el código del mensaje oculto que el artista nos quiere transmitir, a jugar con nuestro saber e intelecto, a imaginar y redescubrir. En palabras del artista, la clave o consigna que ha utilizado en toda su producción artística es: "As we all know, artwork that gives up its form or content quickly is soon forgotten"[3]. Quizás el mejor ejemplo de su obra es la trilogía de esculturas criptográficas *Kryptos, The Cyrillic Projector* y *Antípodes,* realizadas entre finales de los 80 y principios de 90.

3. JAUME PLENSA

Jaume Plensa, al igual que Sanborn, trabaja con el texto físico, liberándolo de la página y transformándolo en tres dimensiones. Un hermoso ejemplo es la cortina de texto *Twenty-Nine Palms.* Se trata de una instalación compuesta de poemas de los autores favoritos del artista en Umedal en el Sculpture Park de Umeå (Suecia) en el año 2007, o en la Yorkshire Sculpture Park Gallery en 2011[4]. Los poemas están representados por letras cortadas de acero suspendidas en el espacio proyectando sombras cambiantes sobre las paredes y el suelo, y generando delicados sonidos metálicos. Esta obra es la encarnación física de la noción plensiana de que estamos rodeados por una nube invisible de poesía. Según Plensa, es una obligación del artista introducir belleza en el día a día de la gente e "intentar conectar con una memoria colectiva que nos abraza a todos"[5].

Las letras recortadas de acero de diferentes alfabetos constituyen el elemento configurador de muchas de las esculturas al aire libre del artista. Esculturas arquitectónicas de gran tamaño, cuya escala viene definida por el artista como "la proporción de tu interior con relación al espacio que debe acogerte". Para Plensa, una de las funciones de una obra en el espacio público es la magia de saber unir los intereses personales con los intereses del lugar, como una expansión de una forma de sentir. Función no menos importante es, según el artista, que la obra tenga en algunos lugares un sentido regenerador y, en otros, como un faro que nos ilumina, que nos da un punto de referencia en el espacio.

Una pieza significativa es *House of Knowledge,* en el Yorkshire Sculpture Park en Wakefield (Inglaterra)[6]. Las figuras se agrupan en el parque como si estuvieran en conversación y entablan un "diálogo con el ser humano, con las grandes preguntas: ¿Y el alma?, ¿Quién soy?, ¿A dónde voy?... Algo que no podemos tocar, que no podemos abarcar, que se nos escapa permanentemente, generación tras generación"[7]. Por último, nos gustaría parafrasear a Plensa cuando alude que la misión del arte es construir Belleza, belleza en los signos y en las palabras, en el cuerpo humano y en la escritura: "Belleza en la tensión, el volumen y el espacio" [8].

---

[3] Entrevista realizada por Yin Ho para Rhizome. Disponible en *http://rhizome.org/editorial/2012/jan/26/jim-sanborn/*

[4] Ver *Twenty-Nine Palms.* Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=z30CAUKwX1A*

[5] Ver *Jaume Plensa. Escultura en la calle* (CajaCanarias, 21/12/2013). *Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=1oY2kIbilVw*

[6] Ver *House of Knowledge. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=EKTuNFS3t8I y en https://www.youtube.com/watch?v=uEAnclmYqP8*

[7] Ibid.

[8] Entrevista sobre la belleza de Martín Maisler a Jaume Plensa en *Blanc sobre blanc,* de (13/02/2017). Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=G_Mvp8j0aLc*

4. ALFREDO JAAR

Alfredo Jaar es especialmente reconocido por sus instalaciones monumentales, poéticas y reflexivas, a través de las cuales nos interpela acerca de cómo encaramos nuestra condición de ciudadanos de un mundo global, cuál queremos que sea nuestro lugar en este mundo extrapolado por extremas diferencias económicas y sociales, y el conflicto que éstas provocan.

A lo largo de casi cuatro décadas, el artista ha realizado obras multidisciplinares de referencia con marcado contenido político. Sus temas de trabajo suelen abordar los mecanismos del poder, la guerra, la violencia. "Creo que la violencia es nuestra condición actual. Y no es solo la violencia física lo que me preocupa aquí, sino también las formas psicológicas y políticas de violencia." (Evans, 2017).

Durante estos años, Alfredo Jaar ha combinado intervenciones en el espacio público con grandes instalaciones, obras de carácter efímero con memoriales arquitectónicos permanentes. En todos sus proyectos, basados en la comunidad humana, explora las limitaciones del arte para representar el genocidio, la explotación, la muerte. Indaga sobre la insensibilización del público a las imágenes y lo enfrenta con aquello que no quiere ver.

El valor de uso de la imagen cobra matices distintos en los diversos proyectos del autor. A menudo la imagen fotográfica o su ausencia son eje para la construcción de sentido. También el texto, la palabra, su valor gráfico y su significado le han permitido profundizar en algunos aspectos de su interés: el uso del espacio urbano, las metamorfosis del paisaje por parte de la industria del consumo y la posibilidad de su transformación por medio del arte. En relación con esta línea de trabajos, queremos recuperar los *Estudios sobre la felicidad (1980-81), A logo for America (1987)* y *Qüestions, Qüestions (2009).*

En ellos, la ciudad se concibe como escaparate para el ejercicio de las políticas ideológicas, económicas y culturales. Utilizando estrategias y dispositivos de la publicidad y de los medios de comunicación, el artista nos confronta al paisaje urbano organizado para fomentar el consumo de masas. Se vale del muro, de las vallas publicitarias, de los logotipos, de los neones, de los eslóganes, de las encuestas, de los retratos, las grabaciones, todos ellos mecanismos que condicionan nuestra percepción de la realidad.

En el contexto de la dictadura militar, en el que la vida pública era escasa y la opinión política penalizada, un joven Alfredo Jaar inicia *Estudios sobre la felicidad*. Realiza diversas acciones por las calles de Santiago de Chile y sus alrededores. Acorde con Valdés (1999: s.p.), desarrolla el proyecto en siete fases, en las que realiza encuestas a los transeúntes: "¿Es usted feliz?"; "¿Cuánta gente en Chile estima usted que es feliz hoy?", "¿Y en el mundo?" (Primera Etapa, Julio – Agosto, 1980); coloca paneles de votación (Segunda Etapa, Septiembre 1980); hace entrevistas personales (Tercera Etapa, Octubre 1980); retrata a *Felices e Infelices* (Cuarta Etapa, Octubre 1980); genera *Situaciones de Confrontación* exponiendo los retratos de *Felices e Infelices* (Quinta Etapa, Noviembre 1980); estampa la pregunta "¿Es usted feliz?" negro sobre blanco, en vallas y dispositivos publicitarios (Sexta Etapa, Noviembre-Diciembre 1981). Concluye con *Obra Abierta y de Registro Continuo* (Séptima Etapa, Noviembre-Diciembre 1981).

> Obviamente se estaba imponiendo un modelo neoliberal. Era una manera de entender la felicidad. Era mi manera poética de cuestionar el modelo que se estaba imponiendo en ese momento. 1980 no solo es el año del plebiscito que a la postre legitimaría la Constitución de Pinochet,sino también a las profundas reformas económicas neoliberales que los denominados Chicago Boys recetaban al dictador tras el golpe de estado (Valencia, 2017).

El proyecto se produjo y expuso durante 1980 y 1981 en diversas entidades culturales de Chile. La obra, de carácter experimental y contextual, se constituye hoy con la documentación gráfica que generaron los registros fotográficos y videográficos de las intervenciones, los retratos, los textos y las analíticas de los datos obtenidos en las encuestas.

En *A logo fot America*[9], la visualidad de la palabra adquiere peso icónico. Los conceptos parecen desprovistos de significado en sí mismos. Están fuera de lugar. A modo de logotipo, a modo de eslogan, se resignifican por el contexto en el que se inscriben.

La palabra "América", los sintagmas que aluden a ella, las siluetas de Estados Unidos y del continente americano, la bandera norteamericana, son proyectados durante 40 segundos en las pantallas luminosas de Time Square (Nueva York), entre distintos anuncios publicitarios. El mensaje, en palabras de Jaar, pretende "corregir de alguna manera esa noción errónea de 'América' en el lenguaje diario" (Moritz; Kinney, 2014). Expandir la comprensión del "ser americanos": América no es sólo Estados Unidos. La pieza se presenta de nuevo en 2014 y, convertida casi en monumento, parece seguir siendo necesaria y vigente.

> Me gusta que las publicidades de alrededor sigan corriendo al mismo tiempo, de manera que mis pantallas se encuentran entre medio de otras pantallas publicitarias. Porque así es el mundo hoy: hay algunos carteles que se van, y otros que se resisten. Entonces, estos carteles míos, son modestos carteles de resistencia (Moritz; Kinney, 2014).

Qüestions, Qüestions es un proyecto que se concibió específicamente para la ciudad de Barcelona, con motivo de la apertura del renovado centro de arte y cultura Arts Santa Mònica, en 2009. De nuevo adopta los mecanismos de una campaña de comunicación y las formas de una campaña de publicidad para indagar sobre qué cree la ciudadanía que es la cultura y cuán necesaria es ésta. Alfredo Jaar formula quince preguntas y las ubica en distintos tipos de soportes de acceso público: marquesinas, cines, televisión, metro, autobuses, vallas publicitarias, tarjetas postales. Los recursos gráficos son pocos y efectivos: tipografía sencilla y clara, blanco y rojo sobre negro. El propósito, según el artista, "es provocar a la ciudadanía" (Morey, 2009). En una web diseñada para el proyecto, el público podía contribuir a construir el sentido y objetivo del trabajo: dar contenido al complejo concepto de cultura en aquel contexto concreto de Barcelona. De una forma participativa, transparente y democrática. Lo que trasciende al proyecto es precisamente "la pregunta no formulada: ¿Cómo serían nuestras vidas sin cultura?" (Morey, 2009). Con esta obra participativa, Jaar pretende hacernos conscientes de lo fundamental que resulta la presencia de la cultura en nuestra realidad cotidiana como expresión del tiempo que vivimos.

Los tres proyectos tienen en común cierto carácter político y sociológico. Alfredo Jaar trabaja con los límites de los medios, con la desinformación, con la alienación que conlleva la sociedad de consumo. Desubica las obras del espacio museístico. Con estrategias similares a las de la publicidad y los medios, trata de establecer un canal de comunicación con un público amplio abriendo un espacio discusivo crítico para el arte en la calle. De este modo, el autor apremia al transeúnte a tomar consciencia de su papel como espectador o como ciudadano activo y comprometido. Pretende avivar en los espectadores la necesidad de implicarse con la realidad global a la que pertenecemos.

[9] Se puede visualitzar la versión de *A logo fot America* que se realizó en Nueva York en 2014, en colaboración con el Solomon R. Guggenheim Museum. Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=2jJfNdE1xds*

5. ÚS BARCELONA. RITUAL DE ARTE Y ESPACIO PÚBLICO

En un ejercicio estratégico para trasladar las poéticas del arte a la calle y a sus transeúntes, el colectivo Ús Barcelona organiza en dicha ciudad, desde 2014, un festival que pretende reivindicar el arte urbano y darlo a conocer a todos los públicos.

No se trata de una actividad aislada. En un periodo relativamente reciente han surgido muestras y certámenes con vocación similar de innovación y colaboración. Es el caso de la *Muestra de Intervenciones Urbanas*[10] emprendida por el espacio cultural Roca Umbert de Granollers (Barcelona); el *Inund'Art*[11] y el *Milestone project*[12] de Gerona; el festival *Lluèrnia*[13] de Olot (Gerona); o el festival *LlumBCN*[14] de Barcelona.

Ús Barcelona se caracterizan por tratarse de un grupo interdisciplinar itinerante que durante el festival actúa de forma organizada en zonas de la ciudad caídas en desuso. Desde la ilustración a la instalación, pasando por la escultura, la performance o la pintura, los autores nacionales e internacionales participantes se apropian de muros y espacios indefinidos para devolver temporalmente el entorno a la vecindad. Comparten sus procesos de creación, a menudo planteados como acciones performáticas, con la ciudadanía participativa; invitan a implicarse a las organizaciones locales, del barrio. Reivindican, de este modo, el arte como dinamizador del espacio público y herramienta para el empoderamiento social. Reclaman el potencial del espacio público como lugar de interacción, de expresión y de cohesión social.

> Atrapados en el ritmo frenético del consumo efímero y la fecha de caducidad, vivimos tiempos de usar y tirar. La filosofía Ús nos permite hacer un alto y observar las potencialidades de esas cosas que pensábamos que ya no tenían ninguna utilidad para nosotros. Siempre se puede encontrar una nueva utilidad, sólo hay que buscarla (Ús Barcelona, 2017).

Con esta premisa, Ús Barcelona interviene en espacios que han quedado al margen de los distintos planes urbanísticos y, por tanto, expulsados y desprovistos de su función social. Dichos lugares, además, suelen contar con una importante carga histórica y valor patrimonial. Las cuatro ediciones que han organizado se han desarrollado en los Encantes Viejos (2014), en la calle Pere IV (2015), en el recinto fabril del siglo XIX Can Ricart (2016) y la más reciente, en la calle Llacuna (2017).

En el marco de Ús Barcelona de 2016 se inscribe *Fràgil*[15], obra del arquitecto Josep Fernández Margalef (1983). Se trata de una instalación realizada en Can Ricart, conjunto patrimonial controvertido, situado en el Poblenou, un barrio de Barcelona que ha sido objeto de los procesos urbanísticos de las últimas décadas. Durante el festival y de modo excepcional, los antiguos edificios del complejo se abrieron al público y el artista construyó una pantalla con cinta roja y cinta de embalaje especial para productos delicados. Ésta sigue la estructura geométrica de las vallas de alambre: dejan entrever pero preservan; no permiten el acceso. La obra, en palabras del artista, "literalmente mostró la fragilidad de nuestro patrimonio arquitectónico" (Margalef, 2016).

---

[10] Roca Umbert. Fàbrica d'art: *Muestra de Intervenciones Urbanas*. Disponible en *http://rocaumbert.com*

[11] Disponible en *http://www.inundart.org*

[12] Disponible en *http://milestoneproject.cat*

[13] Disponible en *http://www.lluernia.cat*

[14] Disponible en *http://lameva.barcelona.cat/barcelonacultura/ca/recomanem/festival-llum-bcn-2015*

[15] Margalef (2016). "Fràgil. Installation, Barcelona, 2016". Disponible en *http://www.margalef.co*

En la misma línea de producción de instalaciones urbanas efímeras, Margalef ha realizado otras obras como *Ordit i trama*[16] (2015), situada en un antiguo complejo industrial textil de Granollers (Barcelona). Con una representación metafórica de los telares, pretende resignificar "una conexión intermitente entre el lugar y la ciudad" (Margalef, 2016). También, *Xamfrà*[17], (Barcelona, 2017) o *Cruce*[18] (Logroño, 2017), responden a obras murales que interactúan con los transeúntes y los interpelan.

Como implícitamente sucede en la mayoría de obras de *Street Art*, el autor nos cuestiona qué sabemos de nuestra historia común y cómo nos relacionamos con la misma. Nos insta a actualizar nuestro sentido del patrimonio y de la historia. Así mismo, a través de las poéticas de arte efímero en el espacio público, se nos enfrenta a los usos que le damos, ya sea como espacio político, ya sea como espacio de comunicación y reconocimiento del otro.

La creación, pues, en estas muestras de *Street Art*, es eje de los procesos de participación. En calidad de individuos sociales habitantes de la *urbs*, se nos invita a abrirnos a las posibilidades que ofrece el lenguaje artístico para poner en valor el patrimonio y recobrar y revitalizar el sentido de ciudadanía activa.

6. DOUG AITKEN

Cuando Doug Aitken inaugura *Mirror*[19] en el Museo de Arte de Seattle (2013), presenta una obra en la que confluyen muchos de los aspectos que caracterizan su trayectoria artística. Desde *Monsoon*[20] (1995), pasando por *Sleepwalkers*[21] (2007) a *Station to Sation*[22] (2013), el artista norteamericano se expresa a través del vídeo multicanal, la escultura, la instalación, el *happening*, la intervención en el paisaje y otras piezas de difícil encaje taxonómico. En una progresiva innovación, complejidad y sofisticación de los medios de producción, dicho aspecto define su filosofía de trabajo: colaborar con autores de ámbitos de producción artística diversos, subvertir y trascender el espacio museístico, reducir el espacio entre creador, obra y público; explorar las posibilidades de narratividad con la imagen, construir con el registro visual del entorno, de los paisajes naturales y culturales que nos configuran; expresar el ritmo de la ciudad, de la vida misma; referir un tiempo presente desde donde establecer una dialéctica con el pasado y el futuro.

Se trata de una obra interdisciplinar, a gran escala, que enlaza con la tradición de la obra total, puesto que en ella confluyen espacio escénico, arquitectónico, visualidad gráfica, ritmo, tiempo, coreografía, composición, forma. Trabaja con los materiales que conforman el tejido de nuestra cultura: la imagen es el motor de la creación y el movimiento, la estructura. La tecnología conjugará el tiempo en presente. El conjunto dinámico y poético ofrece a los transeúntes y espectadores la posibilidad de experimentar una obra multisensorial sobre el paisaje humano que se erige en elegía a la ciudad de Seattle.

[16] Margalef (2015). "Ordit i trama. Installation, Granollers, 2015". Disponible en *http://www.margalef.co*

[17] Margalef (2017). "Xamfrà. Installation, Barcelona, 2017". Disponible en *http://www.margalef.co*

[18] Margalef (2017). "Cruce. Installation, Logroño, 2017". Disponible en *http://www.margalef.co*

[19] Disponible en *http://www.mirrorseattle.org*

[20] Aitken, Doug (1995). *Monsoon*. Disponible en *https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/monsoon*

[21] Aitken, Doug (2007). *Sleepwalkers*. Disponible en *https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/sleepwalkers*

[22] Aitken, Doug (2013). *Station to Sation*. Disponible en *https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/station-to-station*

Un vídeo se muestra en una gran pantalla de LED que recorre el exterior del Museo de Arte de Seattle. "Cientos de horas de filmación, superficies, localizaciones y paisajes reducidos a su esencia crearán un museo viviente exterior (Aitken, 2013). Así mismo, al ritmo de la proyección se iluminan varias columnas que perfilan verticalmente el edificio. El contenido se va configurando de acuerdo con la variación de las condiciones que se suceden en la calle en tiempo real: temperatura atmosférica, tráfico, etc. En cierto modo, pues, los paseantes se incorporan a cada momento al happening que ha diseñado el artista en las fachadas de la edificación. Su presencia pasiva se transforma en acción activa por el mero hecho de estar, de ocupar la calle.

La narración se desarrolla fragmentariamente a través de la miles de imágenes del territorio que se disuelven en patrones gráficos para construir un friso en el que la propia ciudad deviene arte y parte. Velocidad, fracciones de tiempo y espacio: una visualidad que se asemeja al modo de percibir de la mente humana.

Mirror, obra que aúna espectáculo y arte, construye una visión caleidoscópica en la que participa una representación anónima de la ciudadanía, se expone en los muros de la ciudad para toda la ciudadanía y nos contextualiza en el lugar que habitamos a tiempo real. Se nos interpela sobre qué somos como sociedad, cómo interactuamos con nuestro entorno, cómo conectamos con éste en tiempo presente y nos proyectamos al futuro. Y trata de comprometernos con ello.

7. LAURENT MIGNONNEAU, CHRISTA SOMMERER

Mignonneau y Sommerer son artistas e investigadores de renombre internacional, pioneros del arte interactivo y de los nuevos medios. En su obra titulada *Fly High - Time Flies*[23] de Laurent Mignonneau y Christa Sommerer la palabra escrita se monumentaliza. Se trata de una secuencia generada mediante ordenador en la que aparece un enjambre de moscas artificiales que lentamente van llenando toda la fachada de la torre más alta de Hong Kong, la ICC (International Commerce Center), de 484 metros. Antes de disiparse de nuevo, las moscas del enjambre se disponen para articular palabras y frases cortas referidas al paso del tiempo, la transitoriedad y el cambio, juegos de palabras alrededor de los términos mosca, poder, cielo, alto, tiempo y vida se van sucediendo. El título sugiere el ascenso del individuo: volar alto - tener éxito y ser próspero. Alcanzar la cima de la ICC equivale a alcanzar la cima del mundo; pero el título también nos recuerda que "el tiempo vuela". El éxito es frágil, tal vez incluso inútil; de repente, todo puede desaparecer.

8. GISELLE BEIGUELMAN

Giselle Beiguelman es otra artista que aborda el tema de la poesía visual desde la intervención urbanas utilizando vallas publicitarias electrónicas comerciales en *Poetrica*[24]. Entre 2003 y 2004 realizó una serie de proyectos en entornos de red, que trataban de formas colectivas de apropiación del sistema de publicidad como espacio público. Estas piezas nos permiten pensar en una estética de la transmisión y discutir el arte público en un contexto nómada donde la interfaz se convierte en el mensaje.

[23] Mignonneau, Laurent y Sommerer, Christa (2016). *Fly High – Time Flies*. Disponible en *http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/FRAMES/FrameSet.html*

[24] Para consultar el proyecto *Poetrica* se puede visitar en *http://www.poetrica.net*

Poetrica, un proyecto que comenzó en São Paulo y terminó en Berlín, realizado entre octubre de 2003 y abril de 2004, es una intervención urbana que consiste en una serie de poemas visuales construidos con caracteres no alfabéticos (con *dingbat*[25]) y distintos tipos de letras, y una teleintervención urbana mediada por creaciones públicas con el mismo repertorio tipográfico.

En el escenario realizado en São Paulo, las imágenes se produjeron desde cualquier lugar, a través de SMS (mensaje de texto por teléfono celular), Internet fijo y móvil, y se pusieron a disposición del público en paneles electrónicos ubicados en la zona urbana de Galeria Vermelho, en las avenidas Paulista, Consolação, Rebouças y dentro de la propia Galería Vermelho. Esas imágenes también fueron retransmitidas en línea por cámaras web y replicadas en diferentes dispositivos (teléfonos celulares, computadoras) y, en algunos casos, en trazadores y otros sistemas de impresión digital[26].

En Berlín, *Poetrica* se presentó en la exposición de poesía digital *P0es1s*[27] en el interior, en Kulturforum, y en el espacio público. En el espacio del museo, *Poetrica show* consistió en un conjunto de impresiones de grandes dimensiones, una proyección de DVD y un sitio web de proyecto.[28]

En el espacio público, *Poetrica* se exhibió en la cartelera electrónica Kurfürstendamm y en las películas, en formato tráiler, anunciando los *P0es1s* a través de la serie "ad_oetries" (anuncios + poesía)[29] concebida especialmente para este lugar por invitación de Friedrich Block, comisario de *P0es1s* .

Es una pieza que investiga sobre lectura y recepción, explora cómo la interfaz configura el mensaje. La obra invierte los supuestos del arte concreto y deshace los lazos verbales y visuales a través de su combinación de fuentes y números, idiomas y códigos.

9. CONCLUSIONES

Así, podemos afirmar que este tipo de poéticas experimentales son un modo de explorar, utilizar, ocupar y reivindicar el espacio público, y pueden convertirse en herramientas mediadoras y catalizadoras de la reflexión del lector-espectador sobre conflictos del presente. Es urgente pensar nuevas formas de creación que respondan al carácter fragmentado y mixto de la información. Hablar de hibridación es fundamental. Lo que importa sucede en múltiples plataformas en la interconexión de espacios, redes, palabras y cosas. A modo de conclusión

[25] En tipografía, un *dingbat* es un adorno, carácter o espaciador utilizado en la composición tipográfica. El término continúa siendo utilizado en la industria informática para describir fuentes que tienen símbolos y formas en las posiciones designadas para caracteres alfabéticos o numéricos.

[26] La lista completa de sitios enviados por el público está disponible en http://www.desvirtual.com/egoscopio/english/lista.htm, (última consulta el 12 de octubre de 2017).

[27] P0es1s – Poesía Digital, celebrado del 13 de febrero al 4 de abril de 2004, organizado por literaturWERKstatt de Berlín en cooperación con la fundación Brückner-Kühner de Kassel, en la sala especial de exposiciones del Kulturforum (Potsdamer Platz, Berlin). Disponible en http://www.p0es1s.net, (última consulta el 23 Diciembre de 2016).

[28] Algunos ejemplos del DVD y de las impresiones de gran formato están disponibles para descargar en http://www.poetrica.net/english/download.htm. Para ver más imágenes y consultar contextos críticos del trabajo, se puede consultar http://www.mediaartnet.org/works/poetrica/, (última consulta el 23 de Diciembre de 2016).

[29] ad_oetries en http://www.poetrica.net/english/ad_oetries.htm, (última consulta el 12 de Septiembre de 2017).

podemos señalar en palabras de Beiguelman que "el arte ha desbordado el margen de los objetos para invadir territorios transitorios de pantallas y ventanas de los lugares y no lugares que nos componen sin solidificarnos" (2006: s.p.).

Para reducir el espacio entre obra y público, estos autores se colocan muy cerca de la publicidad y de los medios de comunicación y usan sus estrategias; potencial de comunicación, simplicidad y condensación del mensaje que permite el descifrado rápido de la información, etc. De forma interdisciplinar, exploran y buscan los límites de las características de la comunicación contemporánea, visual, breve, fragmentaria, sonora...no tanto para la crítica como para la reflexión sobre nuestra condición de ciudadanos del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Arts Santa Mónica (2009). *Qüestions, Qüestions. Una intervenció pública d'Alfredo Jaar.* Dossier de premsa. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. *Disponible en http://premsa.gencat.cat/pres_fsvp/docs/2010/10/29/10/11/0c52cb96-1dd4-48c1-bfa6-90b3bff6b705.pdf (última consulta: 9 de octubre de 2017).*

Beiguelman, Giselle (2006). "For an aesthetics of transmission" en *First Monday,* Special Issue #4: *Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society Disponible en http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1553/1468 (última consulta: 9 de octubre de 2017).*

Costa, Joan (2006). *Diseñar para los ojos.* Barcelona: Joan Costa ediciones.

Evans, Brad (2017). "Violence is our present condition: Alfredo Jaar" en *Los Angeles Review of Books*. 6 de Febrero de 2017. *Disponible en https://lareviewofbooks.org/article/violence-present-condition-alfredo-jaar (última consulta: 9 de octubre de 2017).*

Figueras, Eva; Crespo, Bibiana; Rosado, Pilar. (2016). "La poesia concreta de Robert Montgomery en les tanques publicitàries urbanes. Una proposta artística post-situacionista" en Pons, Margalida i Reynés, Joan Antoni (ed.), *Poètiques liminars: imatge, escena, objecte, trànsit*. Col.lecció TECSED 5, pp. 93-107. Palma: Edicions UIB.

Flam, Jack (ed.) (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley*: University of California Press.

Flusser, Vílem. (2005). "La sociedad alfanumérica" en *Revista austral de ciencias sociales*, Volumen 9, pp. 95-110. *Disponible en http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2162295 (última consulta: 19 de octubre de 2017).*

Flusser, Vílem. (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.

Jaar, Alfredo (2008). *La política de las imágenes.* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Jalbuena, Samito (28 de enero de 2014). "Hello, men of Asia, meet Jenny Holzer in Singapore". En *Business Mirror. Disponible en http://www.pearllam.com/wp-content/uploads/2014/04/Bussiness-Mirror-Hello-men-of-Asia-meet-Jenny-Holzer-in-Singapore-28-January-2014.pdf (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Jhave hohnston, david (2016). *Aesthetic Animism: Digital Poetry's Ontological Implications.* Cambridge: MIT press.

Krauss, Rosalinde E. [1979] 1998. "Sculpture in the Expanded Field" en Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* 2ª edición. New York: The New Press, pp. 31-42.

Manovich, Lev (2006). "The poetics of urban media surfaces by Lev Manovich" en *First Monday, Special Issue #4: Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society. Disponible en http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1545/1460 (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Miller, Caille (2013). "Alfredo Jaar and the Happiness of Chile", en Los Angeles Review. 8 de Diciembre de 2013. *Disponible en https://lareviewofbooks.org/article/alfredo-jaar-and-the-happiness-of-chile (última consulta: 9 de octubre de 2017).*

Morey, Mar (2009). *Qüestions, Questions. Una intervenció pública d'Alfredo Jaar. Arts Santa Mònica Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=aEM_bhKzyUQ (última consulta: 9 de octubre de 2017).*

Moritz, Ryan y Kinney, Sarah (2014) *A Logo for America by Alfredo Jaar.* Midnight Moment August 2014. Time Square Arts. *Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=2jJfNdE1xd (última consulta: 9 de octubre de 2017).*

Rodríguez, Núria (2009). "Tipografías callejeras o la tipografía como actitud" en *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*, en II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales y espacios locales. 1-3 de diciembre de 2099, Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno y Universidad Politécnica de Valencia, pp. 255-268.

Smithson, Robert (1979). *The Writings of Robert Smithson,* holt, Nancy (ed.). New York: New York University Press.

Valdés, Adriana (1981). *Obra abierta y de registro continuo.* Centro Cultural Palacio La Moneda; Centro de Documentación Artes Visuales. Santiago de Chile.
Valdés, Adriana (1999). *Alfredo Jaar. Studies on Happiness 1979-1981.* Barcelona: Actar.
___ (comp.) (2006). *JAAR SCL 2006.* Barcelona: Actar.
___ (2008). "Alfredo Jaar. Soy un arquitecto que hace arte" en *Arte / Arquitectura - Art / Architecture*, Santiago, n. 70, diciembre, 2008, pp. 12-15.
Valencia, Nicolás (2017). "¿Es usted feliz?" 27 Octubre, 2017. *Plataforma Artquitectura. Disponible en https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/882454/es-usted-feliz (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Watten, barret (2006). "Poetics in the Expanded Field: Textual, Visual, Digital", en Morris, Adelaida y Swiss, Thomas (ed.), *New media poetics: contexts, technotexts and theories.* Cambridge: MIT press.

Páginas Web

Página oficial de Alfredo Jaar. Disponible en *http://www.alfredojaar.net (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de Dough Aitken. Disponible en *https://www.dougaitkenworkshop.com (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de Inund'Art. Disponible en *http://www.inundart.org (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de Jenny Holzer. Disponible en *http://projects.jennyholzer.com/projections/new-york-2005/gallery#14 (última consulta: 19 de octubre de 2017).*
Página oficial de Margalef. Arts & Architectures. Disponible en *http://www.margalef.co (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de Mignonneau, Laurent & Sommerer, Christa. Disponible en *http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent (última consulta: 10 de septiembre de 2017).*
Página oficial de Milestone Project. Disponible en *http://milestoneproject.cat (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de PDA art. Disponible en *http://www.desvirtual.com/pda-art (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de Roca Umbert. Fàbrica d'art. Disponible en *http://rocaumbert.com (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de Mirror. Disponible en http://www.mirrorseattle.org (última consulta: 9 de octubre de 2017).
Página oficial del Museo de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes. Universidad de Chile. *Disponible en http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/alfredo_jaar.pdf (última consulta: 9 de octubre de 2017).*
Página oficial de Ús Barcelona (2017). Disponible en http://2017.usbarcelona.com (última consulta: 20 de octubre de 2017).

Agradecimientos

Este trabajo forma parte de las investigaciones desarrolladas como parte del proyecto de investigación "Artes y poéticas: creación, archivo y educación", FFI2016-75844-P, (MINECO/FEDER).

JOSÉ DUARTE, EL ARTISTA VALIENTE

Sonia D'Agosto Forteza
Universidad de Sevilla

1. A PROPÓSITO DEL PINTOR. CÓRDOBA



Fig. 1 — José Duarte. Foto tomada el 22-6-2012. Fuente: S. D'Agosto Forteza

José Duarte Montilla nació en Córdoba, concretamente en la calle Siete Revueltas del barrio de Santiago, el 21 de enero de 1928. Hijo de José, cuya profesión era ebanista, y de Carmen. El apoyo de ambos progenitores fue decisivo para la toma de decisiones sobre el rumbo de su carrera. Desde el principio fue animado a desarrollar sus dotes artísticas, de hecho, fue su padre quien le regaló los primeros materiales de dibujo y le animó a trabajar la talla en su propio taller.

Los primeros estudios del pintor tuvieron lugar en el Colegio de la Fuensanta. Entre los ocho y los diez años, pasó a estudiar en el Colegio Español, institución cercana a la Plaza de la Corredera. Su infancia transcurrió entre los barrios cordobeses de Santiago, Puerta Nueva, Convento del Carmen o la Fuensanta, escenarios que serían la inspiración de futuras obras. Su afición por el dibujo comenzó a ser una necesidad a partir de los once años. En vista de su escasa integración en la dinámica escolar, su padre decidió tomarlo como colaborador en algunas labores del oficio, brindándole a su vez, los medios necesarios para especializarse en el mismo. Fue entonces cuando entró como alumno oyente en la Escuela de Artes y Oficios. Allí aprendió a perfeccionar su dibujo, realizando numerosas copias del natural de cualquier motivo que le llamase la atención en su entorno. Aprovechaba para dibujar, los paseos por su Córdoba natal, las colecciones del Museo Provincial de Bellas Artes o el Museo de Julio Romero de Torres. No se conserva actualmente ninguno de aquellos dibujos que el artista reconocía como "muy académicos y resueltos con bastante buena mano". Hay que apuntar al respecto, que apenas existe alguna obra de su época de estudiante, tanto en la Escuela de Córdoba como en la de Bellas Artes de Sevilla. Duarte poseía un enérgico carácter contestatario que se oponía fuertemente a lo establecido. En cierta ocasión, y tras el ejercicio por el que optaba a una beca, le fue requerida la pintura realizada, y él prefirió romperla allí mismo antes que dejarla a cambio de algo que no le fue concedido (Danvila, 1990).

Con el tiempo el pintor solicitó a su padre permiso para trabajar en otro taller. Lo envió al obrador de los García Rueda, que estaba entre los más importantes talleres marmolistas de la ciudad. Los trabajadores de este centro eran artesanos procedentes de la escuela de Artes y Oficios, con los que antes había trabajado el padre del artista y a cuyo cargo estuvo gran parte de la formación de otros artesanos del sector. Trabajó para ellos diseñando las lápidas del cementerio. Esta sería una buena oportunidad para ensayar y recrear sus dibujos, resolviendo los problemas técnicos que se presentaban en cada ocasión.

Ya desde muy joven nació su amistad con Juan Serrano, compañero de su primer viaje a París y futuro componente del Equipo 57. Otros compañeros y amigos del momento fueron Francisco Centella y Francisco Díaz Roncero, alumnos de Artes y Oficios, con los que compartió formación y tiempo de ocio. En casa del primero, copiaba pequeñas esculturas que habían sido realizadas bajo la dirección del escultor Amadeo Ruiz Olmos.

2. SEVILLA

A los 16 años, sus padres decidieron enviarle a Sevilla para iniciar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Comenzó en el curso 1944-45 realizando un examen de ingreso consistente en copiar un vaciado de yeso del San Jerónimo de Torrigiano, cuyo original se conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Duarte aprendía rápido y prometía como artista. De hecho, el profesor José María Labrador mostró a sus alumnos su trabajo como excelente dibujo académico.

Entabló amistad con Francisco Moreno Galván y a raíz de ese momento, surgió la sostenida con su hermano, el crítico José María Moreno Galván, con el que intercambiaba interesantes conversaciones sobre la actualidad del arte. Por otro lado, descubrió el neocubismo heredado de Cezanne que transmitía la obra del onubense Vázquez Díaz (1882-1969), pintor portador de las primeras vanguardias después de una larga estancia en París. Era lo máximo a lo que podía aspirar un estudiante de arte en la Sevilla de aquellos años. En esta época Duarte trabajaba los planos y el espacio con una solidez cubista que iba a ser el germen de futuros planteamientos estéticos.

Abandonó la Escuela en el verano del 46, pero José Hernández Díaz, director de la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría de Sevilla preocupado por el desánimo del artista, habló con su padre valorando sus capacidades e indicándole sobre la conveniencia de su vuelta a la Escuela para la finalización de los estudios. Duarte finalmente los retomó, aunque sin demasiada confianza en que la asistencia a las clases, aportase los nuevos conocimientos que ansiaba. Para él, la Escuela Superior de Bellas Artes ejercía enseñanzas de carácter retrógrado. Aquel ambiente que él llegó a denominar "miseria cultural", le decepcionó mucho, ya que él esperaba encontrar profesores que enseñasen las maravillas de la vanguardia internacional. Baste citar que la biblioteca de la Escuela conservaba bajo llave a los autores contemporáneos como Picasso, pues estaba vetado este tipo de consulta a los alumnos. Así pues, al pintor nunca le importó decir que los años de Escuela en Sevilla, fueron para desaprender lo que había aprendido en su etapa de formación cordobesa.

Esta experiencia, quizás fuese nefasta para el artista, pero al menos pudo servirle como revulsivo para saber qué era lo que no quería para su pintura. Asimismo, también hubo algún profesor en la Escuela que pensaba de forma similar, como Miguel Pérez Aguilera. Él fue un verdadero agente revolucionario en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Poseía una visión mucho más flexible sobre el arte, lo que tuvo que pagar con rechazo y aislamiento por parte de muchos de sus compañeros. En una atmósfera tan marcada por la falta de información y conocimiento, el aporte de este maestro proporcionó a los alumnos un aliento de esperanza a sus inquietudes artísticas (Lebeña, 2005).

Los años de formación en Sevilla sirvieron para reforzar lazos entre compañeros de profesión. De ahí surgió la amistad con Lola Fernández, Juan Carlos Barroso, Ricardo Comas, Joaquín Ojeda, Antonio Milla o Antonio Rodríguez de Trujillo, futuros componentes del Grupo 49. Muchas veces se reunían en Triana, en la casa de Manuel García Viñó. Otras, en el desaparecido Café Punta del Diamante sito en la actual avenida de la Constitución de la capital hispalense.

En 1950, Duarte celebró su primera exposición individual en la Sala Municipal de Arte de Córdoba. El repertorio lo componían, paisajes, interiores, composiciones y retratos con claras influencias del magisterio de Vázquez Díaz. En 1951 realizó las Milicias Universitarias al igual que hicieron Antonio Milla y Juan Carlos Barroso, en el campamento de Montejaque (Ronda), para terminarlas en La Coruña, donde consiguió exponer su obra en la Sala Lino. Al año siguiente se celebró la exposición en el Club La Rábida del Grupo 49, idea hecha realidad gracias a los esfuerzos de los pintores Antonio Milla y Ricardo Comas, que componían el grupo además de Duarte, Ojeda, Barroso, Reguera, Trujillo y Loli Fernández (D'Agosto, 2015:44).

Volvió a Córdoba para trabajar como profesor de la Escuela de Artes y Oficios. El ambiente cultural no era muy alentador, a excepción de la actividad que desarrollaba por aquel entonces, el grupo poético Cántico y la llegada de Jorge Oteiza a la ciudad. La Cámara de Comercio e Industria diseñada por el arquitecto Rafael de la Hoz, iba a ser el espacio de trabajo del escultor vasco. La presencia del artista supuso un hecho importante para el ansiado estímulo que buscaban los jóvenes artistas cordobeses. Serrano y Duarte recibieron de Oteiza consejos y apoyo moral en sus planteamientos estéticos, que en poco tiempo se consolidarían dando lugar a la formación del efímero *Grupo Espacio*, formado por los artistas Duarte, Serrano, Luís Aguilera Bernier y Francisco Aguilera Amate.

En el año 1953 se celebró el Congreso Internacional de Arte Abstracto (Santander), evento que supondría un auténtico punto de inflexión y que marcaría un antes y un después, en el arte español. Duarte asistió a dicho certamen y ya no le quedó ninguna duda de que la vanguardia estaba fuera del país. Marcharon él y su amigo Juan Serrano a París y se entrevistaron con el marchante Daniel H. Kanhweiler, que los recibió calurosamente animándolos a visitar a Pablo Picasso. Se fueron a Vallauris, que por aquellas fechas estaba celebrando sus fiestas y se encontraron al pintor por casualidad, entrando en un café. En ese momento le dijeron: "¡Picasso, hemos venido a verte, somos pintores andaluces! a lo que él respondió: ¡Anda! ¡Pues yo también!" (Aurelia Medina Duarte, comunicación personal, 22 de diciembre de 2012).

Apenas tuvieron tiempo para hablar, ya que iba acompañado de bastante gente, no obstante, los citó al día siguiente en su casa. En su taller de cerámica los dejó solos un buen rato para que vieran su obra tranquilamente. Fue allí, donde los dos jóvenes le contaron sus ideas con entusiasmo y Picasso los alentó a seguir adelante en su proyecto. La predilección de Duarte por el genial pintor había nacido bastante tiempo atrás. Aquella admiración provocó en su obra una apertura hacia la concepción instintiva de la creación. Para él era una especie de maestro en el silencio, y su obra el motivo de reflexión de lo que él quería ser, al menos en el sentido de "romper moldes". Tan importante fue Picasso para él, que su hijo se llamó Pablo.

Después de la visita a Vallauris, volvió a Córdoba y fundó con varios de sus alumnos, la Escuela Experimental de Córdoba, hacia el año 1955. De esta escuela surgieron jóvenes artistas que más tarde expondrían en la Sala Negra de Madrid, un poco antes de que lo hicieran los componentes del Equipo 57: Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano.

A finales del año 1956 Juan Serrano y Duarte decidieron volver a París para labrarse un futuro mejor. Allí contactaron con Jorge Oteiza, Agustín Ibarrola, Ángel Duarte, y otros artistas. Poco a poco Duarte se sintió atraído por las teorías constructivistas de Malevich y abstraccionistas de Kandinsky, tomando de ellos los conceptos espaciales. En esta época realizó unos gouaches que recuerdan en algunos aspectos la obra de Paul Klee, de Joan Miró, de Willi Baumeister o de la *abstraction lyrique* francesa. Todo ello combinado con una geometría ya aprendida de Jorge Oteiza (Bonet, 2013:7).

La exhibición de este trabajo se materializó en el mes de marzo de 1957, en la Asociación Artística Vizcaína. José Duarte y Juan Serrano mostraron sus pinturas abstractas y dieron a conocer sus opiniones sobre el mundo artístico en el texto *Notas para un Manifiesto* (Serrano,1957).

Poco a poco se fue formando el núcleo del Equipo 57, (1957-1962), que iba a llamarse *Equipo* y no *Grupo*, porque lo que se pretendía, ante todo, era trabajar las ideas de manera conjunta. El hecho de prescindir de la palabra *Grupo*, servía para evitar cualquier asimilación a la unión de individuales. Primaba la unión de los participantes para lograr un fin común. No querían ser anónimos, pero tampoco protagonistas individuales. Bajo la concepción de trabajo en equipo, representaron en la vida artística española la tendencia experimental, racional y objetivista, en clara disconformidad con la tendencia informalista. Realizaron su primera exposición en el Café Rond Point de París en el mes de mayo de ese mismo año y Denise René[1] fue a verlos, le gustó lo que hacían y los llamó para que expusieran en su galería, junto a Marino di Teana[2]. El Equipo 57 llegó a ser máximo ejemplo de Arte Abstracto Geométrico Radical español. Su estética estaba fuertemente marcada por el constructivismo transmitido a través de Oteiza, el neoplasticismo, el suprematismo, por Delaunay (1885-1941), Arp (1886-1966) y en particular por el pintor danés Mortensen (1910-1993). Su labor práctica y teórica estaba basada en la defensa de un arte de compromiso social. Así, el Equipo hizo público un manifiesto a través del cual exponía sus propósitos artísticos: la denuncia de los mecanismos de producción y mercado; el deseo de renovar la situación artística del momento y la búsqueda de una función social al arte e integración del artista en la sociedad. Sobre esta cuestión Ángel Llorente comenta:

> (...) en su contenido se aprecia la alternativa que guió la trayectoria del Equipo: la defensa de un nuevo comportamiento artístico en la sociedad. Un compromiso social asumido, aunque con ciertas contradicciones, desde una práctica artística de abstracción geométrica (...) desde la pintura y la producción teórica sus miembros llegan a la escultura y a la arquitectura como una consecuencia lógica de sus investigaciones sobre el espacio físico, el espacio arquitectónico (fundamentado en las superficies) y la interactividad del espacio plástico[3].

En el mes de noviembre, expusieron por primera vez bajo el nombre de Equipo 57 en la Sala Negra de Madrid, haciendo público el manifiesto sobre "La Interactividad del Espacio Plástico" y presentando su primer y único cortometraje llamado "Interactividad Cine 1", realizado con la técnica del dibujo animado y más de 200 gouaches. El manifiesto explicaba que

> (...) la interactividad del espacio plástico, la forma, el color, la línea y la masa, no existen más en tanto que elementos independientes y autónomos. Nosotros rechazamos el vacío creado por una forma flotante, por la imposibilidad de interactivarse dos elementos de diferente naturaleza. Una delimitación cerrada y sin contacto con los límites físicos de la obra, posee una naturaleza diferente de la del vacío que ha creado a su alrededor. Por su aislamiento se convierte en una forma flotante sin posible interactivación con el resto (Equipo 57, 1957:187-195).

El año 1957 estuvo cargado de novedades para el mundo artístico español: Carmen Laffón exponía en solitario, en el Ateneo madrileño (enero); Antonio López también haría su primera individual (diciembre); el grupo El Paso (febrero) redactaba su Manifiesto y celebraba su primera exposición

[1] Sin Denise Bleibtreu (1913-2012), galerista francesa de origen húngaro que adoptó el nombre de Denise René. Gracias a ella se promocionaron tendencias como la abstracción geométrica y el arte cinético entre los años cuarenta y sesenta. Mujer tenaz e intuitiva, que llegó a convertirse en un icono de la vanguardia artística de Postguerra.

[2] Escultor, pintor, arquitecto y filósofo nacido en Teana, sur de Italia (1920-2012). Artista interesado en las posibilidades del espacio escultórico, que desarrolló varias teorías sobre el mismo.

[3] Ver en *www.museoreinasofia.es/exposiciones/equipo-57*

en la Galería Buchholz (abril); más adelante lo haría el Equipo 57, en la Sala Negra, (noviembre); el Club 49 de Barcelona organizaba múltiples actividades; entraba en escena Luís González Robles (desde 1955 como comisario de la Bienal de Arte Mediterráneo en Alejandría), que en este año abogaría por Jorge Oteiza en la Bienal de Sao Paulo, obteniendo éste el Gran Premio de la Bienal.

El compromiso político del Equipo 57 y su postura crítica hacia el gobierno franquista provocó su propio fracaso, sirva de ejemplo la clausura de la exposición del Equipo en el Club Urbis, a los nueve días de su inauguración, o la detención de Agustín Ibarrola en la inauguración de una exposición en Bilbao y su posterior ingreso en prisión durante seis años[4]. Sus miembros se negaron a disfrutar de las ventajas que ofrecían los certámenes apoyados por la oficialidad, circunstancia que fue aprovechada por otros grupos como El Paso, que no veían otra forma de hacer arte en el país. Para José Duarte la pintura estaba por encima de todo y no podía estar sometida en absoluto. Se abría una etapa nueva en su arte que sería la denuncia a través de la pintura. Se disolvió el Equipo 57 en el año 1962 y Duarte se decantó por una pintura social convirtiéndose en el principal impulsor del movimiento artístico Estampa Popular en su ciudad natal. A esta experiencia se unieron dos compañeros más de la Escuela Experimental cordobesa: Manuel García y Alejandro Mesa, que estuvieron activos hasta el año 1964, quedándose José Duarte hasta el año 1967 y participando en algunas exposiciones donde se mencionaba a Estampa Popular y en las que él mismo acabaría siendo único representante (Haro, 2010:629).

Estampa Popular fue un movimiento artístico crítico, claro y directo hacia el régimen de Franco. El origen de esta agrupación de artistas, que hacían sobre todo grabado, surgió en Madrid en el año 1958. José Ortega, militante del clandestino PCE, era el líder de la organización. Experiencias similares se produjeron anteriormente, pero al otro lado del Atlántico, en México, LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), y más adelante, con TGP (Taller de Gráfica Popular), esta última nacida entre el año 1937-1938. Sendas organizaciones nacieron por la influencia que tenía en éstas el PCM (Partido Comunista Mexicano). (Haro, 2010:97).

Fue éste un movimiento que se extendió por toda España, siendo importante en las ciudades de Madrid, Bilbao, Valencia, Barcelona o Sevilla. Sus artistas estaban muy politizados al igual que todo lo cultural de las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Sin duda fue una corriente que nació como reacción a etapas anteriores. Algunos artistas trabajaban en un campo más abiertamente político que otros, en un deseo de transformar la sociedad mediante la denuncia. El carácter social y la voluntad transformadora de este arte, hizo del grabado su herramienta estrella. Este sistema permitía vender a precios más bajos que la pintura de caballete y no necesitaba usar los circuitos habituales del comercio del arte y las galerías. Para resumir de alguna manera, el movimiento Estampa Popular se adscribía a una estética de realismo intencional. De contenidos éticos que los artistas iban a plantear en consonancia con los deseos y las aspiraciones sociales del pueblo. La figuración iba a cuestionar los lenguajes abstractos como el informalismo o la abstracción geométrica, que no resultaban accesibles al estrato social al que Duarte se sentía comprometido. Adoptó pues, una figuración fuerte y expresiva a través del realismo social y del grabado. Este cambio vendría dado por las corrientes ideológicas que venían de la mano de pensadores

[4] Acusado de participar en la creación de las Comisiones Obreras de Vizcaya y de militar en el Partido Comunista. En sus seis años en la cárcel de Burgos, Ibarrola continuó, desde su celda, su trabajo artístico de forma clandestina y se integró en el movimiento llamado "Estampa popular". Sus dibujos y grabados de esta época, sacados de forma clandestina de la cárcel, se expusieron en Londres, donde se les comparó con "Los desastres de la guerra" de Goya: Ibarrola había derivado hacia un expresionismo nutrido por sus propias raíces vascas y su compromiso político revolucionario. Esos ingredientes le empujarían después por la vertiente del "muralismo", influido esta vez por la potente corriente muralista mexicana (Siqueiros, etc.).

como Lukacs, Bertolt Brecht o Karl Marx. Sería la etapa de los paisajes del extrarradio cordobés, donde reinaba la pobreza y el abandono. Grandes descampados con arquitecturas de protección oficial a medio construir. Mujeres tendiendo ropa, niños jugando medio desnudos en inhóspitos solares, monjas hieráticas paseando por las calles, barriles abollados en medio de un solar desértico, todo un repertorio que se convierte en denuncia simbólica y que, en muchas ocasiones, evoca a los metafísicos escenarios de Giorgio de Chirico, donde la acción sucede en total silencio, como si fuese todo un sueño (Bonet, 2013:8).

En este momento aparecen las escenas de niños subidos a columpios. Las pinceladas se vuelven violentas, toscas, casi hirientes. La intensificación del movimiento es todo un éxito gracias a audaces y brutales diagonales. El fuerte balanceo de esos columpios guardaba una rabia contenida, el deseo de salir de ellos mismos, de expulsar la herencia que les había sido impuesta; el patetismo deforme de sus rostros, a veces recuerda a Francis Bacon, donde lo monstruoso refleja el martirio espiritual de sus personajes. Estas obras acusaban un expresionismo feroz que denunciaba la situación de los niños de aquellas periferias que, abandonados a su suerte, solamente eran socorridos por la iglesia que, a la vez, era su perfecta represora (Gauthier-Dubedat, 2010:105-107).

Duarte fue un artista en constante evolución, así como comprometido con el tiempo que le tocó vivir. Reflejo de ello fue su preocupación por el tema de la mujer en la sociedad, especialmente la que vivía en el campo, de ahí surgió su larga serie de "Campesinas". Otros temas fueron el mundo obrero, la guerra de Vietnam o la crisis del petróleo. Su pintura se iría serenando paulatinamente con la llegada de la democracia. Su obra manifestaría cierto optimismo, un descanso, que daría lugar a una etapa más reflexiva. A partir de este momento, su pintura se volvería cada vez más introspectiva, más sosegada, llegando a los equilibrados bodegones donde disponía toda clase de objetos inanimados como tubos de pintura, planchas, sacacorchos, frutas, etc. En muchas ocasiones, estos elementos estaban situados en un cajón abierto con fondo plano siguiendo su tendencia geométrica aprendida en el Equipo 57. Este recurso hacía que lo representado cobrase mayor importancia y fuese el único punto de atención.

A lo largo de la amplia obra de Duarte podemos rastrear su monólogo interno, porque él sabe introducirnos en su teatro y eso es lo que hace especial su pintura. Él es un niño subido a los columpios, él es un obrero o una campesina silenciosa. Es así como Duarte provoca en el espectador una mirada más profunda, invocando a los valores trascendentes de su pintura

3.BIBLIOGRAFÍA

AA. VV (1993). *Equipo 57*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bonet, J.M. (2013), "Volviendo sobre la pintura de José Duarte". En catálogo exposición, *Vivir desde las entrañas. José Duarte*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

D'Agosto Forteza, Sonia (2015). *La Escuela de Estudios Hispanoamericanos y su papel dinamizador en la ciudad de Sevilla.* Madrid: UCM.

Danvila, José Ramón (1990). "Escenas de la vida de Pepe Duarte" en SOLANO, F. *Duarte*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

Equipo 57 (1957). Interactividad del Espacio Plástico.

Gauthier-Dubédat, Marina (2006). *Expressionnisme et realisme onirique en Espagne: l'oeuvre de José Duarte (1928).* Tesis doctoral inédita, Université de Toulouse le Mirail.

Haro, Noemi De (2010). *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta.*Tesis doctoral, Madrid: UCM.

Lebeña Manzanal, Pilar (2005). *El pintor de los silencios.* Sevilla: Editorial Renacimiento.

Serrano, Juan (1957). *Notas para un manifiesto.*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Equipo 57. Página Web Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en *http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/equipo-57 (última consulta: 20/07/2017).*

MANINI PINTOR EN EL *CHALET BIESTER* DE SINTRA

Iván Moure Pazos
Universidade de Santiago de Compostela

Arquitecto, pintor y escenógrafo, como gustaba de definirse, Luigi Manini fue una de las figuras principales de la modernidad portuguesa, transcendiendo su estricta especialidad escenográfica. Se afirmó en el panorama portugués de la segunda mitad del ochocientos gracias a la completa hibridación de los postulados escenográficos y arquitectónicos. En el fantasioso atrevimiento de los proyectos que realizó, en su concepción volumétrica, en la composición harmónica de los estilos históricos, en el manejo versátil de la ornamentación y en la distribución edilicia, donde resalta también como creador de paisajes, reside su singularidad.

Pereira, Denise & Luckhurst, Gerald"Luigi Manini: esboço de uma biografia", en Luigi Manini: *Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia* (2006a)

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1880, Frederico Biester encomienda al arquitecto José Luís Monteiro la creación del *Chalet Biester* en la sierra de Sintra (Fig. 1). Para la elaboración de los interiores, Monteiro reúne a un equipo multidisciplinar, formado por algunos de los mejores artistas del momento. Junto al magnífico ebanista Leandro Braga, Luigi Manini se encargará de la decoración y planificación pictórica de la casa principal (De Figueiredo, 1908: 13-16; Cornélio & Luckhurst & Homen, 1989: 117). La presente comunicación pretende analizar la obra de Manini en el *Chalet Biester*, arrojando luz sobre los diferentes significados iconográficos, así como aspectos formales, de su ciclo pictórico. Se trata de una obra poco conocida e injustamente tratada dentro de la producción artística maniniana que, como veremos, resulta crucial a la hora de comprender la biografía intelectual de este artista versátil y polifacético.

2. LAS PINTURAS DE MANINI PARA EL CHALET BIESTER

Sabemos que Manini llega a Portugal en 1879:

> En 1879, Manini deja Italia rumbo a Portugal para emplearse como afamado escenógrafo en el Real Teatro San Carlos de Lisboa. Allí trabajará sin descanso durante más de 30 años, convirtiéndose en el arquitecto y paisajista predilecto de la alta burguesía lisboeta. Y es que, pese a su carácter fuertemente esquivo, tímido y misántropo, logrará la simpatía de la selecta sociedad de la época, entre la que se contaban grandes personalidades de la cultura, la realeza y la aristocracia del momento (Moure, 2016a: 12).

Entre estas personalidades, quizás, debamos destacar la de António Augusto Carvalho Monteiro, mecenas principal de Manini en suelo portugués, para el cual realiza tres importantes empresas arquitectónicas en Lisboa y Sintra (Moure, 2016b: 283). El nombre de Manini en Sintra parece estar

indefectiblemente ligado a la creación de la popular *Quinta da Regaleira*; una enorme mansión neomanuelina erigida en las faldas de la sierra sintrense. Sin embargo, no desmerecen otras obras menores que, sin alcanzar la importancia de aquella vasta obra de "arte total" y coral que fue la *Quinta da Regaleira*, merecen una alta distinción dentro del catálogo razonado de la obra de este artista.



Fig. 1 — José Luís Monteiro, Chalet Biester, 1880. Fuente: Fernando Guerra

La literatura crítica sobre Luigi Manini, hasta bien entrado el 2014, se encontraba editada únicamente en italiano y portugués. En los últimos años y, tras varios años de trabajo en el extranjero, he venido publicando una buena cantidad de disertaciones sobre este magnífico artista en castellano a fin de hacer llegar al público hispanohablante su obra (Moure, 2017; 2016a; 2016b; 2016c; 2016d; 2015; 2014). Toda esta producción escrita, pretendió abarcar gran parte de la obra maniniana en suelo portugués, sin embargo, he omitido el análisis de sus pinturas para el *Chalet Biester* por una sencilla razón. Actualmente, el *Chalet Biester* y, desde hace décadas, es propiedad privada, siendo imposible el acceso a sus interiores por razones de seguridad. Recientemente, tras la restauración del complejo coordinada por el arquitecto Hélder Cordeiro, se han divulgado imágenes detalladas del interior que, al menos, han permitido comenzar a trabajar a los historiadores del arte interesados en las figuras de Luigi Manini, Leandro Braga y José Luís Monteiro. Conjuntamente a esto y, ayudados por algún plano de los proyectos decorativos originales conservados en el *Fondo Manini* del *Museo Civico di Crema e del Cremasco* en la ciudad de *Crema* (*Lombardia*), contamos con documentación muy detallada, que al menos nos permiten iniciar una primera investigación sobre la obra (Fig.2).

A día de hoy, contamos con poca información escrita sobre las pinturas de Manini para Frederico Biester. El análisis más completo sobre éstas, aunque muy sucinto, continua siendo el de Anne de Stoop en su afamado libro *Quintas e Palacios nos arredores de Lisboa* (1986). En él, la historiadora del arte francesa realiza una serie de apuntes que merecen ser reproducidos por ser el punto de arranque de la presente disertación:

> Manini reviste estos espacios de frescos aparentemente medievales que en realidad son ya *Art Nouveau* (...). A fin de conferirle cierta unidad, este hábil decorador imprime a todas las divisiones un color de fondo liso: *beige* en el atrio, *cinzento* en los salones, y verde y azul en la Capilla. Sobre este color reproduce varias veces un pequeño grupo de motivos que cambian en función

> de las estancias y los pisos permitiéndole decorar las enormes salas a un bajo coste. Los miles de *repolhos*, los innúmeros ramajes, las más raras flores, los extraños ramos, todos extremadamente bien compuestos, vibran con una emoción contenida. Y la armonía de los colores sutiles, levemente sofocados, no es quebrada por el *desabrochar* de los rojos. Por veces, aparecen como en un teatro, en medio de toda esta exposición de flores estilizadas, personajes casi de carne y hueso, perfectamente compuestos: una joven en *musselina* blanca, un bravo hidalgo, así como algunos ángeles. (De Stoop, 1986: 275-277).

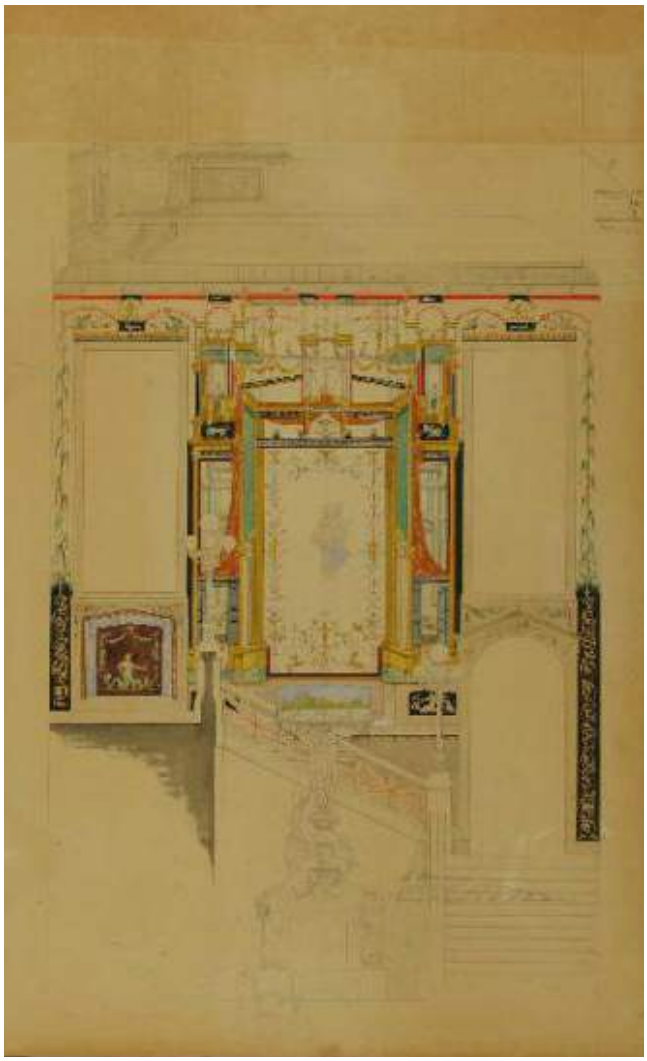


Fig. 2 — Luigi Manini, Decorazione della scala di palazzo Biester a Sintra, 1899, Acquerello su Carta, Matita, 670 mm x 985 mm. Fuente: Fondo Manini, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Crema (Lombardia).

Las figuras a las que se refiere Anne de Stoop no están exentas de controversia. Una de las polémicas que todavía hoy sigue suscitando acalorado debate tiene que ver con la identidad del propietario original del *Chalet Biester*. En la bibliografía crítica se apunta a posibles autores que pudieran pertenecer a la misma familia (Moure, 2014: 103; Pereira & Luckhurst, 2006b: 78; Cunha, 2004: 59; De Stoop, 1986: 275). La concordancia de nombres y apellidos entre padres e hijos dificultó todavía más la localización del propietario original. Actualmente, la teoría preponderante sostiene que el hacedor del *Chalet Biester* fue Frederico Biester (júnior) hijo del gran comerciante de origen alemán de mismo nombre y apellido. Las iniciales "FM" localizadas en la escalera principal y algunas notas de prensa de la época anunciando el fallecimiento de Frederico Biester como el propietario del *Chalet Biester* parecen orientar hacia esta hipótesis (Guerra, 2013: 11). Por otra parte, es posible que las dos figuras —a las que se refiere de Stoop— que presiden las paredes de la escalinata principal en su altura superior obedezcan a los retratos de Frederico Biester y su esposa Amélia de Freitas Chamiço, custodiadas por un imponente Cupido (Fig.3). No debemos perder de vista que, a estas alturas de la década de 1890, Manini contaba ya con un muy nutrido bagaje artístico. Primero como excelente escenógrafo, decorador y restaurador de frescos en Italia (1848-1878) llegando a regir el *Teatro alla Scala di Milano* (Moure, 2016a: 11). Posteriormente, a partir de 1879, como afamado escenógrafo en el *Real Teatro San Carlos de Lisboa* y excelente arquitecto —no debemos obviar que, por entonces, Manini ya se encontraba imbuido en los titánicos proyectos del Hotel do Buçaco y la *Villa Sassetti* de Sintra— (Moure, 2016a: 12; Pereira & Luckhurst, 2008: 236-249), siendo muy común, en artistas de su talla, el continuo reciclaje y la reutilización de los recursos expresivos y artísticos. Concretamente, es conocido por recrear en su arquitectura aquellos diseños escenográficos previos que le sirvieron de continua inspiración:

> Tal es el caso, también, de su afamada *Villa Sassetti* (1890) en Sintra, contenida ya en algunas pinturas precedentes como *Veduta fantástica di città con castello* (1862), entre muchas otras. Por lo tanto, podremos establecer una clara linealidad artística entre las primeras obras decorativas, pictóricas y escenográficas de su etapa italiana y las grandes intervenciones arquitectónico-paisajistas de su posterior período portugués. (Moure, 2016a: 12).

Pero esto, en el repertorio artístico de Manini, no sólo ocurre entre diferentes disciplinas, sino también en el marco de un mismo ámbito artístico; póngase por caso el pictórico. Aunque Manini fue conocido por ser un excelente pintor de vistas y fragosos paisajes, dominó, desde muy joven, la retratística. Buena muestra de ello son algunos frescos y pinturas escénicas pertenecientes a su obra temprana. Por lo tanto, las figuras *nouveau* del matrimonio Biester, pudieron servirle de inspiración para sus diseños posteriores de la *Ópera Irene* firmada por Alfredo Keil (1893) (Pereira & Luckhurst, 2006c: 58). De todos modos, las pinturas del *Chalet Biester* suponen un antes y después en la obra de Manini. No se le conocen diseños previos en estilo *nouveau*, ni en Italia ni tampoco en Portugal. Esto orienta hacia una hipótesis que, si bien no podemos aseverar, se sustenta sobre demasiadas coincidencias como para no ser considerada una certeza. Cuando Manini "aterriza" como extranjero en Portugal, establece inmediata relación con su compatriota y mecenas Victor Carlos Sassetti:

> Recién llegado a la capital lusa, Manini establece una rápida y estrechísima relación con el empresario Victor Sassetti. No olvidemos que ambos eran de origen italiano -aunque cabe apuntar que este último había nacido ya en Sintra-. Por aquel entonces, Sassetti regentaba uno de los hoteles más refinados de Lisboa, el *Hotel Braganza*—en cierto modo, homólogo en lujo y opulencia al *Hotel Victor* de Sintra (...)—. La relación entre Manini y Sassetti debe considerarse más allá de lo estrictamente profesionalmente. Ésta fructificará en una estrecha amistad que perdurará hasta la muerte del empresario acaecida abruptamente en el año 1915. Existen testimonios gráficos de las visitas de los Manini en casa de los Sassetti. También debe apuntarse que, cuando el artista *cremonese* inicie en Sintra su obra más ambiciosa, la *Quinta da Regaleira*, se alojará en una de las casas de la sierra propiedad del empresario. Tampoco debemos pasar por alto que en 1902, Ebe Manini —hija del artista— y su marido Azelio Bacchetta pasarán su luna de miel en la *Villa Sassetti.* (Moure, 2017; Pereira & Luckhurst, 2006b: 269-270).

Sabemos también que por el *Hotel Braganza* regentado por Sassetti se pasearon las más grandes personalidades del momento:

> (...) frecuentado por ilustres huéspedes de la aristocracia portuguesa, de la vida política, diplomática y de la ópera, el *Braganza*, fue inmortalizado por algunos de los mayores representantes de las letras nacionales. En él se hospedaron muchos jefes de estado, D. Pedro II de Brasil, la Reina de Suecia, el Sultán de Zanzíbar, y la diva escénica Sarah Bernhardt que se alojaría en el *Braganza* durante largas temporadas (Pereira & Luckhurst, 2004: 254).

Es de toda lógica, pues, suponer que Manini conoció a Sarah Bernhardt. En la misma época, ambos frecuentaban el hotel lisboeta y ambos trabajaron en la misma "sociedad" de artistas teatrales reunidos en torno al *Teatro San Carlos de Lisboa* en el cual, recordemos, Manini ejercía como reputado escenógrafo. Este dato no es baladí, pues, en este momento Sarah Bernhardt, seducida por el arte de un desconocido Alfons Mucha, decide contratar al artista checo como cartelista y retratista oficial de sus eventos teatrales. Los carteles de Mucha para Bernhardt se convertirán en uno de los mayores iconos de la modernidad *nouveau* de la época. Es de suponer que Manini conociese, sobradamente, la obra de Mucha. Las concomitancias entre las pinturas del matrimonio Biester y la obra del artista checo hablan por sí solas, disipando, creemos, cualquier duda al respecto. También es probable que el propio matrimonio Biester, asiduos frecuentadores del *Tea-*

tro San Carlos de Lisboa conociesen la obra de Mucha, encomendado a la enorme versatilidad maniniana una retratística afín, y a la moda, para su villa sintrense. Sea como fuere, en estas pinturas resulta indudable la deuda de Manini para con Mucha, amén de compartir sendos autores el gusto por la modernidad y el esoterismo tan característico de finales del S. XIX.



Fig. 3 — Luigi Manini, Decoración del Chalet Biester, 1890. Fuente: Hélder Cordeiro. (Espaços&Casas 273)

Pero la influencia de Mucha en los interiores del Biester no se limita únicamente a las figuras anteriormente analizadas, sino que la profusión de elementos decorativos que recubren las estancias acusa una fuerte influencia muchaniana. Tal es el caso de la omnipresente decoración vegetal, ramajes, motivos florales... Decoración, todo sea dicho, realizada en base a un trabajo coral con el ebanista Leandro Braga, creando un juego coordinado de texturas decorativas; un juego artístico al que le sientan bien estas palabras de Gombrich:

De modo que cuando vemos un vacío queremos rellenarlo, y este deseo se despierta cada vez con más facilidad una vez que el proceso parece haberse iniciado. El espacio que queda en blanco tras la primera intrusión parece haber asumido el carácter de marco que pide ser rellenado como si una operación hubiera quedado incompleta. En otros lugares he descrito como "enmarcado, rellenado y vinculación" una de las operaciones básicas de los decoradores: el terreno vacío pide ser rellenado mediante un diseño que, a su vez, pueda crear una nueva forma que rellenar y así *ad infinitum*. (Gombrich, 2003: 113).

Carecemos de documentación precisa sobre los modos de ejecución y proceder del binomio Manini-Braga en el *Chalet Biester*, pero de lo que no cabe duda es que ambos se repartieron los espacios interiores en base a un programa preestablecido perfectamente ordenado alternando pintura y madera.

La profusión de *putti* en las estancias superiores privadas obedece, según el restaurador Hélder Cordeiro, a la voluntad de los Biester de haber tenido una amplia descendencia familiar, cosa que finalmente no sucedió. De todos modos, esta última aclaración no podemos aseverarla, dirimiendo inevitablemente en el pantano de la conjetura, máxime teniendo en cuenta que la avanzada edad de Frederico y Amélia Biester a la altura de la década de 1890, cuando Manini ejecuta su obra, dificultaría sobremanera los propósitos procreativos del matrimonio.

La *suite* principal está presidida por un afamado angelote cuya mirada, independientemente del lugar en que nos encontremos, nos sigue (Fig.4). Este inquietante "efecto artístico" de "la omnipresente mirada" y de la anamorfosis en la pintura ha sido magistralmente tratado por Gombrich en *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*,

en el cual, nos aclara que muchos artistas del S.XVI y S.XVII no corregían la proporción de sus figuras en función de la ubicación de un cuadro con respecto a la mirada del sujeto. Gombrich creía que no fueron necesarios estos juegos de perspectiva para engañar al ojo humano, pues:

> Si el pintor hubiera querido producir realmente lo que se denomina anamorfosis -una imagen que se corrige por sí sola cuando se la contempla desde un determinado ángulo (...)- habría tenido que pintar la cabeza más grande que los pies, ya que aquélla queda más lejos. Pero tenía todo tipo de razones para ceñirse a las proporciones verdaderas, ya que cuando miramos un cuadro, ya sea de lado o desde abajo, automáticamente tenemos en cuenta estas alteraciones de la perspectiva mediante lo que técnicamente se conoce como mecanismo perceptivo de las regularidades, de modo que afortunadamente podemos olvidarnos de la posibilidad de haber contemplado estos cuadros desde el ángulo equivocado. (Gombrich, 2003: 120-121).

Por lo tanto, podemos concluir que el mérito de este "efecto artístico" del angelote maniniano, reside más en nuestro cerebro que en la manifiesta intencionalidad del artista de manipular nuestra mirada: es decir, el llamado "mecanismo perceptivo de las regularidades" actualiza nuestro ángulo de observación, haciendo innecesarios trucos adicionales por parte del creador.



Fig. 4 — Luigi Manini, Decoración del Chalet Biester, 1890. Fuente: Hélder Cordeiro. (Espaços&Casas 273)

De todos modos, la figura del ángel en sus múltiples modos y formas constituye un lugar común dentro del catálogo razonado del artista. Hablábamos con anterioridad de la "reutilización" de elementos figurativos en su obra. El ángel va a ser un recurso fundamental con el que Manini se familiarizará al inicio de su carrera, ya en tiempos de decorador en la *Chiesa di Sant´Andrea Apostolo* de Crema y, posteriormente, en sus pinturas escenográficas para las *Óperas Irene* y *Serrana*, ambas de Alfredo Keil (Pereira & Luckhurst, 2006c: 60-61).

CONCLUSIONES

Actualmente, el *Chalet Biester* continúa siendo uno de los lugares más enigmáticos de Sintra, constituyéndose como uno de los "Valores Fundamentales" catalogados por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad (Cardim, 1996: 13). La actual restauración del complejo por parte del equipo de Hélder Cordeiro, así como la provechosa documentación proporcionada por el *Museo Civico di Crema e del Cremasco, Crema (Lombardia)*, han permitido un "acercamiento" más especializado a esta obra. Ya en los años 80, los pioneros trabajos de Anne de Stoop habían centrado la atención en la decoración interior del complejo, situando dicha obra en el repertorio artístico del autor. La polémica en torno a la autoría de los propietarios del *Chalet Biester,* encuentra respuesta en la información desvelada en el estudio iconográfico de las pinturas de Manini, resolviéndose gran parte de las dudas formuladas al respecto. En lo formal, Manini reutilizará posteriormente muchos de los recursos expresivos de este ciclo pictórico para el *Bies-*

ter, tal es el caso de la *Ópera Irene* de Alfredo Keil. La introducción de elementos *nouveau*, pudieran justificarse debido a la influencia de la triada teatral Sassetti-Bernhardt-Mucha con los que, a no dudar, Manini estableció estrecho contacto en la última década del S. XIX. Asimismo, el artista italiano trabajó mano a mano con el ebanista Leandro Braga. Éstos redistribuyeron los espacios interiores en un ejercicio artístico coordinado que debemos definir como ejecución conjunta. La profusión de *Putti* en las estancias superiores, ofrecen diversas teorías relacionadas con los deseos en vida del matrimonio Biester, quedando éstas en suspenso a falta de mayor información verificadora. Entre esta profusión de angelotes, destaca el que preside la *suite* principal, por ser una de las figuras más icónicas del complejo *Biester*. Es Gombrich quien da respuesta a los misterios de esta enigmática figura dotada de una mirada omnisciente, a través de lo que el autor austríaco denomina como "mecanismo perceptivo de las regularidades". De todos modos y, como ya se ha apuntado, podemos rastrear la figura de angelote maniniano desde sus primeros trabajos para la *Chiesa di Sant´Andrea Apostolo* de Crema a las *Óperas Irene* y *Serrana* de Alfredo Keil, siendo éste un motivo recurrente de su conocida producción artística.

BIBLIOGRAFÍA

Cardim Ribeiro, José (1996). "Lista dos Valores Fundamentais constantes na área classificada como património mundial paisagem cultural", em Cardim Ribeiro, José (Coord.) Sintra. *Património da Humanidade.* Sintra: *Câmara* Municipal de Sintra.

Cornélio Da Silva, José; Luckhurst, Gerald; Homem Cardoso, António (1989). *Sintra, a Paisagem e suas Quintas*. Lisboa: Inapa.

Cunha, João (2004). *Chalet Biester*, en Trigueros Luis (ed.), José Luis Monteiro (1848-1942), Lisboa: Blau.

De Figueiredo, José (1908). *A Casa Biester*, en *A Arquitectura Portuguesa*. Nº4, 1908, pp. 13-16.

Gombrich, Ernest H (2003). *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.* Barcelona: Debate.

Guerra, Fernando (2013). *Chalet Biester*. Sintra: Issuu.

Moure Pazos, Iván (2017). "Un trozo de Italia en el corazón de Sintra: la obra de Luigi Manini para Victor Carlos Sassetti en el Monte da Lua" en *Laboratorio de Arte*. Nº29 (en prensa).

___ (2016a). "Manini diseñador en la *Quinta de la Regaleira*: el lenguaje clásico de una obra neomanuelina (1898-1912)" en *Arte y Ciudad-Revista de Investigación*. Nº 10, octubre 2016, pp. 7-29.

___ (2016b). "El *Mausoleo de los Carvalho Monteiro* de Luigi Manini en el *Cemitério dos Prazeres* de Lisboa" en Chaves Martín, Miguel Ángel (ed.), *Ciudad y Artes Visuales. Actas de las VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid 18, 19, 20 de noviembre de 2015. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

___ (2016c). "Manini paisajista en Portugal" en *Rivista Parol, Quaderni d´Arte e di Epistemologia*. Fondata da Luciano Nanni. Nº 27, pp. 137-150.

___ (2016d). "Manini y Sintra aportaciones al ámbito del paisaje" en Calatrava Juan; Pérez García Francisco; Arredondo David. (eds.), *La Cultura y la Ciudad: Colección Arquitectura, Urbanismo y Restauración. Actas del Congreso Internacional La Cultura y la Ciudad. Imagen y representación de lo Urbano. Ciudades Históricas y Eventos Culturales*, Granada 15, 16, 17 de abril de 2015. Granada: Universidad de Granada.

___ (2015). "El programa iconográfico de Manini y Monteiro para los jardines de la *Quinta da Regaleira*. (Parte I)"en *Ars Longa*. Nº 24, pp. 191-211.

___ (2014). "Las Villas de Luigi Manini en Sintra (1890-1912)"en *Ángulo Recto*. Nº 6, pp. 101-116.

___ Pereira, Denise & Luckhurst, Gerald. (2008). "Luigi Manini e o projecto da *Vila Sassetti* em Sintra" en *Revista Monumentos.* Vol. 26, pp. 236-249.

___ (2006a). "Luigi Manini: esboço de uma biografia", en Cruz Alves João (coord.), *Cátalogo de la exposición: Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia*, Sintra, 29 de Junho al 31 de outubro de 2006. Sintra: CulturSintra.

___ (2006b). "Entre Sintra e Cascais", enCruz Alves João (coord.), *Cátalogo de la exposición: Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia*, Sintra, 29 de Junho al 31 de outubro de 2006. Sintra: CulturSintra.

___ (2006c). "Cenografia e espectáculo", en Cruz Alves João (coord.), *Cátalogo de la exposición: Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia*, Sintra, 29 de Junho al 31 de outubro de 2006. Sintra: CulturSintra.

___ (2004). "A *Vila Sassetti*, Projecto do cenógrafo-arquitecto Luigi Manini", en *Varia Escrita.* Vol. 11, pp. 253-280.

De Stoop, Anne (1986). *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa.* Lisboa: Livraria Civilização Editora.

EL GUERRERO DE GOSLAR EN SANTA CRUZ DE TENERIFE: LA RELACIÓN PENROSE –WESTERDAHL COMO ORIGEN DE LA DONACIÓN DE HENRY MOORE

Ángeles Alemán Gómez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. PREFACIO DE UNA HISTORIA

1.1. La amistad Penrose- Oscar Domínguez



Fig.1 — Fotografía de Valentine Penrose con Maud Bonneaud y Oscar Dominguez, Londres, 1947. Fuente: Marie Louise Richard.

La *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*, inaugurada a principios de diciembre de 1973, supuso un revulsivo para el concepto de arte fuera del museo. La convocatoria del Colegio de Arquitectos de Canarias (en adelante COAC) cuya comisión de Cultura estaba presidida por Carlos Schwartz, tuvo un éxito y una trascendencia que en aquel momento apenas podía imaginarse.

La idea era propiciar un diálogo entre la escultura de Martin Chirino, Lady Tenerife, situada delante del edificio del COAC desde 1972, y otras esculturas de carácter monumental que debían ser distribuidas en diferentes puntos de la ciudad. El encargo realizado a Eduardo Westerdahl para que actuara como asesor y coordinador de esta exposición fue un pleno acierto, pues gracias a él —y a su esposa Maud Westerdahl— y su relación de amistad con sir Roland Penrose se lograron algunas de las piezas más importantes de la muestra, entre ellas la *Working Model for Reclining Figure* de Henry Moore que años más tarde sería sustituida por el *Guerrero de Goslar*.

Se ha escrito en diversas ocasiones sobre la presencia de sir Roland Penrose en Tenerife con motivo de esta exposición, pero hasta ahora no se había estudiado la importancia que tuvo Maud Westerdahl en lograr su presencia y su entusiasmo para este proyecto. En este texto y gracias a la colaboración de Antony Penrose y de Carlos A. Schwartz, podemos descubrir el origen de esta colaboración y entender cómo desembocó años más tarde en la donación de Henry Moore a Santa Cruz de Tenerife.

El cuidado que sir Roland Penrose puso siempre en anotar sus actividades nos permite seguir el rastro de su relación con Canarias desde 1937, año en el que, el 11 de noviembre, apunta una cita con Oscar Domínguez en París, al que fue a visitar probablemente por la Exposición Surrealista en la que el pintor canario participaba en la Galería Gradiva. Años más tarde, encontramos el 1 de enero de 1950 una cita también con Dominguez en París. Entonces el artista canario estaba casado con Maud Bonneaud, que años más tarde se convertiría en Maud Westerdahl.

Maud Bonneaud mantenía ya entonces una estrecha amistad con Valentine Penrose. De este hecho queda constancia gráfica durante el viaje a Londres que Maud y Oscar Dominguez realizaron para exponer en el Anglo French Center en 1947, en la fotografía realizada por Marie Louise Richard.

1.2 . Londres 1947 y la exposición en The Anglo French Center

Desde Londres, el 12 de abril de 1947, Oscar Dominguez escribe una carta a su amigo Eduardo Westerdahl:

> Como verás estoy en Londres hasta fines de este mes. He venido representando los pintores españoles de la Escuela de París y estoy corrigiendo los alumnos de esta academia...
>
> Mi amistad con Picasso se afirma cada día más. Me he retirado del grupo surrealista pues creo que este movimiento ha muerto por inercia... A causa de mi actitud Breton está enfadado por el momento. Ya comprenderás todo esto cuando veas mis cuadros recientes...
>
> Tengo una mujer muy guapa y muy interesante que se llama Maud[1].

Durante esta estancia en Londres , Maud y Oscar Dominguez disfrutaron con la compañía de Valentine Penrose, cuya amistad sería constante en la vida de Maud ; de hecho la inspiración bizantina y a veces goticista de sus esmaltes tuvo que ver con la poeta inglesa. Las visitas de Valentine Penrose a Maud y Oscar Dominguez fueron frecuentes en los años cuarenta y años más tarde, cuando Maud se casó con Westerdahl y se fue a vivir a Tenerife, Valentine siguió visitándola con asiduidad.[2] La actividad creativa de la pareja era fructífera, y dado el carácter surrealista de Oscar Dominguez y su ebullición constante de ideas, Maud ayudaba a poner orden en gran parte de su producción.

1.3. Penrose, un surrealista en la amistad

Penrose est surrealiste dans l'amitié: así definió André Breton a Roland Penrose, un hombre pacifista, generoso y entusiasta que ocultaba, tras su flema británica, una personalidad cálida y acogedora , como se desprende de la descripción que realiza Carlos A. Schwartz: "Aquellos que tuvimos el privilegio de conocerle sabemos que detrás de su máscara de timidez británica se escondía un hombre generoso, vitalista y entrañable."[3]

Esta afabilidad y generosidad fue la que le hizo concebir Fairley Farm no sólo como su hogar, compartido con Lee Miller, su esposa, y su hijo Antony, sino convertirla además en el *hogar de los surrealistas*. Su hospitalidad se hace visible en su hermosa casa, convertida hoy en museo, donde las obras de arte conviven de manera armoniosa con los muebles y los recuerdos de una vida compartida con el arte y la literatura. En esta casa encontró hospitalidad también su primera esposa, Valentine Penrose, que fue recibida con amabilidad y generosidad por Lee Miller y Penrose. Picasso, Max Ernst, Leonora Carrington, Eileen Agar, Joseph Beard, son sólo algunos de los ilustres nombres de sus huéspedes, que terminaban

[1] Dominguez,Oscar. (1947). Carta a Eduardo Westerdahl, 12 abril, Tenerife Fondo Westerdahl, AHPT ,Gobierno de Canarias.

[2] Orban, Severine Aline .2014. Avis de Recherche: Valentine Penrose, oeuvre et vie d' une artiste surréaliste. Louisian State University:LSU Digital Commons.LSU Doctoral Dissertations.

[3] Schwartz, Carlos. (2008). "Roland Penrose en el recuerdo" , en Roland Penrose y el Surrealismo. Mirar de reojo, Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, p. 239

ayudando en la cocina o en la granja de manera entusiasta, transformando así una vida alejada de los fastos sociales en una experiencia rica y transformadora.

De la amistad de Maud y Oscar Domínguez con los Penrose queda constancia en el libro de visitas de Fairley Farm: el día 18 de enero de 1950 Maud y Oscar Dominguez visitan a los Penrose. El año anterior, una carta firmada por los Dominguez adjuntaba además una traducción de Sheridan le Fanu realizada por Maud, e iba dirigida a Roland Penrose, aunque es probable que su destinataria final fuese Valentine, pues ella y Maud siempre compartieron la atracción por la literatura simbolista, tan afín al Surrealismo.

En 1950 el matrimonio Dominguez atravesaba una crisis que se hizo efectiva en verano: Oscar Dominguez se había enamorado de Nadine Effron y Maud decidió refugiarse cerca de sus amigos. En julio del mismo año fue Maud , ya separada de Dominguez, a Fairley Farm. Unos días antes de viajar, Maud había escrito a Roland Penrose y a Lee Miller, y en esa carta les hablaba de Valentine Penrose y de su propio trabajo como esmaltadora, lo que revela hasta qué punto la amistad era fluida con todos los miembros de la familia.[4]

1.4. Maud y Eduardo Westerdahl, Paris 1951

Oscar Dominguez siempre reconoció la dependencia que tenía de Maud pese a los altibajos que él imprimía a su relación. Entre las cuestiones que anota, no sólo están las afectivas, "Maud es un ángel", sino las prácticas. De ello da muestra una nota que Maud le escribe a Westerdahl, en la que además podemos observar su dominio del español y también su marcado sentido del humor al hablar de su marido.[5]

El 22 de junio de 1948, Oscar le escribe a Eduardo desde París:" Gracias por tu artículo, que encuentro muy bien. Veo que continúas tus actividades. Me alegra mucho el saber que tienes una importante colección de pintura moderna". En el reverso de la última cuartilla, Maud añadió una amable invitación: "Te conozco muy bien, Oscar habla mucho de ti et (sic) tengo muchas ganas de verte. Cuando vienes a nuestra casita de locos. Con la amistad de /Maud[6] Eduardo Westerdahl continuaba con su activa militancia a favor del Arte C ontemporáneo.

Desde el verano de 1948, invitado por Mathias Goeritz, acudía a las reuniones de Santillana del Mar, de las que surgió la *Escuela de Altamira*. En las actas de estas reuniones podemos constatar la actitud generosa y abierta de Westerdahl, quien no sólo expresaba su compromiso teórico, sino que ofrecía para la publicación de la revista de la Escuela de Altamira "el importe de la Escuela experimental que dirigía en Santa Cruz de Tenerife —recaudación anual de cuatro mil pesetas—"[7] Eduardo Westerdahl tenía además un proyecto: crear un Museo de Arte Contemporáneo en el Puerto de la Cruz. Oscar Dominguez le escribió al respecto: "Piensas bien

[4] Dominguez, Maud: Carta a Lee Miller y Roland Penrose, Penrose Archive, Edimburgo: National Gallery of Modern Art.

[5] Dominguez, Maud. sin fecha. Carta a Eduardo Westerdahl. Tenerife: Fondo Westerdahl, AHPT, Gobierno de canarias, D. 253

[6] Dominguez, Oscar y Maud . 22 junio 1948.Carta a Eduardo Westerdahl. Tenerife: Fondo Westerdahl. AHPT, Gobierno de Canarias.

[7] Goeritz, Mathias et alt.1950. Primera Semana de Arte en Santillana del Mar, Madrid: Escuela de Altamira, p.114.

diciéndome la importancia del Museo Westerdahl en el rincón más guapo del mundo".[8]



Fig. 2 — Fotografía de Maud Westerdahl y Valentine Penrose, Fairley Farm noviembre de 1955. Fuente: Fondo Westerdahl, Gobierno de Canarias

En 1952 Westerdahl había visitado a su amigo en París, precisamente después de asistir a una de las reuniones de Santillana del Mar. Maud escribió sobre este encuentro: "Conocí a Eduardo Westerdahl en París en 1952 a través de su gran amigo Oscar Domínguez, de quien estaba yo separada en términos de máxima elegancia, estimación y amistad mutua."[9]

Eduardo Westerdahl quedó de inmediato fascinado por Maud, por su personalidad y por sus esmaltes y la invitó a exponer sus joyas y objetos surrealistas en Tenerife. Es muy posible que considerase, además, que la visita de Maud a Tenerife podría reavivar las cenizas del movimiento intelectual que allí había. De hecho, Pedro García Cabrera y especialmente Domingo Pérez Minik se convirtieron desde el primer momento en fieles admiradores y amigos de Maud.

Maud expuso sus joyas surrealistas en el Casino de Tenerife. Más tarde lo haría en Las Palmas de Gran Canaria, donde fue entrevistada por Maria Teresa Prats de Laplace para la revista *Mujeres en las Isla*. Maud siempre mantuvo la postura de que sus esmaltes tenían que ver más con el trabajo artesanal que con la creación artística, como explicaba en la entrevista.[10] En esta ocasión Maud, que había permanecido a la sombra de Dominguez, se muestra madura y confiada en sus propias dotes. Encuentra además en Eduardo Westerdahl el amor de un intelectual exquisito, educado y amable. En una carta a Maud en diciembre de 1954, Eduardo expresaba el amor que sentía por ella: "Que hermoso eso que dices : me voy a tus brazos como un pájaro a su árbol preferido. Eres extraordinaria Maud. Eres la última perfección del sentimiento."[11]

Después de su primer viaje a Canarias, Maud decidió divorciarse de Dominguez. Este le escribió a Eduardo:"Maud está encantada con su visita a Tenerife, muy reconocida por tus tantas atenciones. Ella me trae noticias muy extensas y con detalles casi microscópicos. Ya está cansada de París y no piensa sino en partir lo más pronto posible."[12]

Maud y Eduardo Westerdahl se casaron el 14 de noviembre de 1955 en Paris.Después de su boda, a la que asistieron varios de sus amigos, entre ellos Valentine Penrose, Luc Peire y su mujer, y otros artistas, iniciaron su viaje de novios. Después de Belgica viajaron a Gran Bretaña y cuando regresan a Francia visitan a Picasso en La Californie

[8] Dominguez, Oscar. 1953. Carta a Eduardo Westerdahl, Paris, 28 de febrero . Tenerife: Fondo Westerdahl, AHPT

[9] Gaviño de Franchy, Carlos.2005. " Maud (Bonneaud) Westerdahl. Biocronología", ibídem,*17.*

[10] Prats de Laplace, Maria Teresa,.1954."Hablando con Maud Bonneaud de arte y moda", *Mujeres en la Isla,* n.5, Las Palmas de Gran Canaria.

[11] Westerdahl, Eduardo.1954.. Carta a Maud Bonneaud 24 diciembre. Madrid: Archivo Hugo Westerdahl.

[12] Dominguez, Oscar. 1952. Carta a Eduardo Westerdahl, 5 de junio. Tenerife, Fondo Westerdahl, AHPT

En noviembre de 1955, cuando Maud y Eduardo Westerdahl visitan a los Penrose, dejan constancia en el libro de visitas de Fairley Farm. Junto a esta entrada hay una criptica inscripción de Valentine Penrose: *There was no moon*, que quizá hiciera referencia al viaje de novios, *Honeymoon*, que estaban realizando los Westerdahl. La fecha, de 23 de noviembre de 1955, concuerda con esta circunstancia. Una fotografía de Maud y Valentine Penrose junto a dos piedras en forma de tiburones en el jardín de Fairley Farm data precisamente de esta época.

2. LOS PASOS PREVIOS. EL PAPEL DE MAUD Y EDUARDO WESTERDAHL EN LOS AÑOS 50 Y 60

2.1. El Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl

En 1956, Maud Westerdahl expuso en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, lugar en el que se hallaba depositada la colección que Eduardo Westerdahl había proyectado para su Museo de Arte Contemporáneo. La historia de este Museo es la del sueño más querido de Eduardo Westerdahl, aunque no llegó a disponer de una sede propia.

Maud Westerdahl se adaptó bien a Tenerife, aunque para ello decidiera mantener silencio sobre su vida anterior. Este cierre de un capítulo de su historia fue más fácil para ella gracias a los amigos intelectuales de Eduardo Westerdahl, y a los viajes que siguió realizando, tanto a Francia como a Inglaterra, para visitar a su familia y a sus amigos, especialmente a Valentine Penrose. A Laurance Iché, que se había casado con el artista español Manuel Viola y vivía en Madrid, la siguió visitando con frecuencia y de hecho al cabo de los años, al fallecer Eduardo Westerdahl, no tuvo la menor duda en cambiar de residencia y marcharse a Madrid cerca de su querida amiga[13]. En septiembre de 1958 Maud logró que Eduardo Westerdahl fuera aceptado como miembro en la Asociación Internacional de Críticos de Arte, con la recomendación de Jean Cassou. En los años 50 y 60 fueron frecuentes los viajes de Maud a Francia y a Inglaterra . Como correspondencia algunos de sus amigos, especialmente Valentine Penrose , disfrutaron de largas temporadas en casa del matrimonio Westerdahl[14]. A estas visitas se unían los amigos alojados en Sitio Litre, Puerto de la Cruz, especialmente Eileen Agar y su marido Josep Beard.[15]

2.2. El papel de Maud Westerdahl en la construcción de una cultura contemporánea en Canarias

Maud Westerdahl ejerció un papel importante, hasta ahora no valorado, en la construcción del arte informalista español, y también ejerció el papel de visibilizar a muchos artistas que sin ella no hubieran tenido voz. Un ejemplo de ello es el apoyo que dio a la artista Lola Massieu, una de las figuras más importantes en la pintura canaria del siglo XX.[16]

Maud se aventuró a partir de 1967 en la organización de una exposición homenaje a Oscar Dominguez. Debemos calibrar su esfuerzo, pues organizar una muestra de estas características en esta época era muy difícil. Entre las cartas que recibió de los artistas que aceptaron

[13] Entrevista con Hugo Westerdahl, Madrid, 28 Marzo 2017

[14] Orban, Severine Aline.2014. opus cit, 167, 175.

[15] Agar, Eileen (1952-56): Fotografías de Valentine Penrose y Maud Westerdahl , Sitio Litre, Puerto de la Cruz, Tenerife, Eileen Agar Archives, Tate Modern U.K, http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-8927-8-66/agar-photograph-of-valentine-penrose-and-maud-westerdahl, TGA 8927/8/66, consultado 24 agosto 2016.

[16] Britto Jinorio, Orlando.1995. *Lola Massieu*, Tenerife: Biblioteca de Artistas Canarios , Gobierno de Canarias,p. 51.

su invitación, encontramos la de Manolo Millares[17] y la de Pepe Dámaso, que afirma que la invitación de Maud fue "El detonante para la presencia de la muerte en mi pintura"[18]. De la devoción que este artista siente por Maud, consta la carta que les escribió, a ella y a Eduardo, agradeciendo su incondicional apoyo.[19]Mientras tanto, en su faceta creadora, Maud no dejó de realizar y de investigar en los esmaltes. En 1961 Maud había expuesto por primera vez en la Feria de Navidad en el Circulo de Bellas Artes de Tenerife. Después de esta experiencia, aunó fuerzas con Maria Belén Morales y juntas organizaron el grupo de *Las Doce*. "Doce mujeres. Doce artistas"[20] fue la exposición organizada por Maud y Maria Belén Morales en diciembre de 1965 en el Circulo de Bellas Artes de Tenerife y que supuso en la historia del arte en Canarias, la primera aventura de un grupo de artistas formado sólo por mujeres.

Maud y Eduardo Westerdahl, siempre discretos y generosos, mantuvieron una excelente relación con los artistas canarios y con aquellos que se acercaban en busca de un texto o un apoyo. Maud empezó a colaborar de manera periódica en el diario *La Tarde*, realizando también incursiones en otros medios. Escribió textos críticos sobre Millares, Chirino, Maribel Nazco, José Abad, etc. Junto a ellos realizó también semblanzas de sus viejos conocidos: Picasso, Hausmann, Man Ray, Valentine Penrose y de su siempre admiradon André Breton. Sobre Oscar Dominguez escribió varios textos, de los que destacamos " Dominguez: Taureaux et geologie imaginaire", publicada en la revista *Bref*, en 1955.

En 1970, Maud inició un trabajo muy complejo al proyectar una exposición antológica de Oscar Dominguez, manteniendo una correspondencia fluida con Luis González Robles, comisario entonces del Ministerio de Educación y Ciencia, cuyo interés fue evidente desde el principio.[21] Pese al interés y entusiasmo de Maud y Eduardo Westerdahl, la gran exposición de Oscar Dominguez no llegó a realizarse entonces, sino en 1996, auspiciada por el Centro Atlántico de Arte Moderno y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En el gran catálogo de esta exposición de 1996, sólo dos textos mencionan brevemente a Maud, el de José Pierre y el de Fernando Castro. Fue la gran olvidada.

3. LA I EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN LA CALLE

3.1. El Colegio de Arquitectos de Canarias y su encargo

El trabajo incesante de Maud y Eduardo Westerdahl en *pro* de la cultura no siempre fue fácil, pero su presencia era requerida con frecuencia. En 1972 el COAC había encargado a Martin Chirino la escultura Lady Tenerife, que desde entonces ilumina la explanada ante el edificio con su belleza curvilínea y su vivo color naranja. La belleza de la escultura y la importancia que desde entonces otorgó al espacio público hizo que los responsables del COAC decidieran aventurarse en un proyecto más amplio, el de la *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*. Con este motivo, Carlos A. Schwartz, entonces responsable del área de cultura de dicho colegio profe-

[17] Millares, Manolo. Sin fecha. Carta a Maud y Eduardo Westerdahl, Tenerife: Fondo Westerdahl, AHPT.

[18] Dámaso, Pepe: declaraciones a la autora, 22 de junio de 2017.

[19] Dámaso, Pepe. Sin fecha. Carta a Maud y Eduardo Westerdahl. Tenerife: Fondo Westerdahl. AHPT.

[20] Maud Westerdahl, Vicky Penfold, Eva Fernández, Celia Ferreiro, Quita Brod Head,Carla Prina, Manon Ramos, Lola Massieu, Tanja Tamvelius, Birgitta Berg Lliestroun, María Belén Morales y Jane Millares. En Hernández Herrera, J. Sonia. 1997. "El grupo Nuestro Arte, impulsores del arte de vanguardia en la década de los sesenta", *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 233-308.

[21] González Robles, Luis. 1970. Carta a Maud Westerdahl,14 de julio de 1970, Tenerife:Fondo Westerdahl. AHPT

sional, escribió a sir Roland Penrose el 1 de junio de 1973, solicitando su colaboración con el fin de contar con la aportación de los escultores británicos, especialmente con Henry Moore. Para asegurarse del éxito de su misión, pidió además la colaboración de Maud Westerdahl, que a su vez envió una carta a Penrose el 7 de junio[22]. Penrose aceptó la propuesta, respondiendo a Carlos Schwartz y a Maud Westerdahl el día 27 de junio, misivas en que a cada uno comunicaba su plena disposición para colaborar[23]. De hecho, Penrose fue nombrado presidente de honor de la comisión para la exposición, aunque no pudo participar en el Simposium sobre escultura en la calle celebrado entre los días 10 y 12 de diciembre de 1973. Su agenda como director y cofundador del Institute of Contemporary Art (ICA) en Londres era muy apretada, razón por la que declinó su participación en estas fechas. Pese a ello aceptó la invitación de Maud y Eduardo Westerdahl y acompañado de su esposa, la fotógrafa Lee Miller, viajó Tenerife el 22 de diciembre. Allí impartió una conferencia el 26 de diciembre: *Picasso y la escultura*, en el marco de los actos celebrados por el COAC. Y en la casa de los Westerdahl celebraron el fin de año, regresando a Inglaterra el 4 de enero de 1974. Un mes más tarde, el 23 de febrero, publicó un artículo en el que explicaba de manera muy acertada el ámbito y el alcance de la misma:

> Pero este exceso de popularidad (turística) ha sido utilizada de forma innovadora por un activo y sensible grupo de arquitectos para organizar en Santa Cruz una memorable muestra en la que arquitectura, o mejor dicho, el entramado urbano, se ha unido a la escultura de manera sorprendente a la vez que práctica y pedagógica...Entre el follaje de los laureles de Indias se encuentra (...) súbitamente con una figura reclinada de Henry Moore, tan felizmente ubicada que niños y paseantes la han adoptado como si fuera a quedarse para siempre[24]

Fechada desde 1973, encontramos en el Archivo Penrose una intensa correspondencia con Henry Moore bajo el epígrafe *Goslar Warrior*, aunque en principio la obra cedida por Henry Moore para la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle fue *Working Model for Reclining Figure(1963-65)*, que previamente estaba comprometida para la Tate Gallery, donde se encuentra actualmente. Penrose se lo comunicaba así a Carlos Schwartz en una afectuosa misiva: "Henry Moore, que me llamó anoche, está muy apenado porque la escultura no puede quedarse en Santa Cruz."[25]

La estancia de sir Roland Penrose en Tenerife fue un acontecimiento, *El Día* publicó un artículo: "Sir Roland Penrose, un compromiso con el Surrealismo" el 30 de diciembre del 73. En la revista *Triunfo*, casi un mes más tarde, el 26 de enero, Juan Cruz publicó también su visión de esta exposición y su importancia para los ciudadanos de Santa Cruz.[26]

Años más tarde, y con el vacío que había dejado la escultura de Henry Moore en la ciudad, Carlos A. Schwartz se dirigió de nuevo a Penrose, quien lo animó a visitar a Henry Moore. Su recuerdo de esta visita fue descrito en "Un guerrero en la Isla":

"Recuerdo sus preferencias (de Henry Moore) por los espacios naturales abiertos para colocar sus esculturas y su rechazo a los ámbitos definidos por la arquitectura, o su convencimiento de que las esculturas debían ser objetos para la participación ciudadana...

[22] Westerdahl, Maud: Carta a sir Roland Penrose, Edimburgo: Penrose Archve

[23] Correspondencia entre Carlos A. Schwartz y Roland Penrose, Edimburgo: Penrose Archive

[24] Penrose, Roland.1974. "Sculpture in Santa Cruz", *The Times,* 23 de febrero.

[25] Penrose, Roland.1974: Carta a Carlos A. Schwartz, 27 febrero , Archivo privado Carlos Schwartz

[26] Cruz Ruiz, Juan. 1974. "El arte salió a la calle", en *Triunfo*, n.599,Año XXVIII, pp 40-42

Años más tarde lo visité de nuevo para manifestarle los deseos de la ciudad de Santa Cruz de contar con una obra suya... deseo que se hizo realidad gracias a la generosidad de Moore y hoy los ciudadanos pueden disfrutar de un ejemplar de *Goslar Warrior* en las ramblas de Santa Cruz de Tenerife"[27]



Fig. 3 — El Guerrero de Goslar en las Ramblas, Santa Cruz de Tenerife, 1977. Fuente: Efraín Pintos

Poco después de esta gestión, el Guerrero de Henry Moore, como se le conoce en Tenerife, llegaba a la Isla. Carlos A Schwartz envió a Penrose una misiva en la que le relataba la llegada de la escultura y su ubicación definitiva en las Ramblas. A la carta adjuntaba una fotografía de la escultura. Pero quizá la imagen que mejor defina esta aventura es el retrato de Eduardo Westerdahl, o mejor dicho, de la mirada ilusionada del crítico de arte que cuarenta y dos años antes había sido el anfitrión de André Breton, ante la escultura de Henry Moore.

BIBLIOGRAFÍA

Britto Jinorio, Orlando (1995). *Lola Massieu*, Tenerife: Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias

Cruz, Juan. 1974. "El arte salió a la calle", en *Triunfo*, n.599,Año XXVIII, pp 40-42

Fernández Martínez, Dolores (2005). "Complejidad del exilio artístico en Francia", *Migraciones y exilios. Cuadernos AEMIC Asociación para el estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos* 2-2005. http://www.aemic.org/ediciones/9

Gaviño De Franchy, Carlos (2005). " Maud (Bonneaud) Westerdahl. Biocronología", en Castro, Fernando y Mollá, Angel (ed): *Maud y Eduardo Westerdahl. 2 miradas sobre el siglo 20*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Arte Contemporáneo Cabildo de Gran Canaria

Goeritz, Mathias (et alt).(1950). *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar.* Madrid: Escuela de Altamira.

Hernández Herrera, Sonia (1997). "El grupo Nuestro Arte, impulsores del arte de vanguardia en la década de los sesenta", *Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura.*

Orban, Severine Aline (2014). *Avis de Recherche: Valentine Penrose, oeuvre et vie d'une artiste surréaliste*. Louisian State University:LSU Digital Commons. LSU Doctoral Dissertations

Penrose, Ronald. 1974. "Sculpture in Santa Cruz", *The Times*, 23 de febrero

Prats de Laplace, María Teresa (1954). "Hablando con Maud Bonneaud de arte y moda", *Mujeres en la Isla*, n.5, Las Palmas de Gran Canaria

Schwartz, Carlos A. (1986) "Un guerrero en la Isla", en *El País*, 1 septiembre

___ (2008)."Roland Penrose en el recuerdo" , en *Roland Penrose y el Surrealismo. Mirar de reojo*, Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, p.239

Westerdahl, Eduardo (1968). *Oscar Dominguez*, Barcelona : Editorial Gustavo Gili

Westerdahl, Maud (1978). "Oscar Dominguez o la convivencia con los mitos". *Los dos que se cruzan. Oscar Dominguez (1947)*, Gaviño de Franchy (ed),Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna

Fuentes Primarias Consultadas

Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Tenerife, AHPT, Gobierno de Canarias, Tenerife

Archivo Hugo Westerdahl, Madrid

Archivo privado Carlos Schwartz

Eileen Agar Archives, Tate Modern U.K, *http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-8927-8-66/agar-photograph-of-valentine-penrose-and-maud-westerdahl*

Entrevista a Antony Penrose, 2 julio 2017

Entrevista a Carlos Schwartz, 17 septiembre 2017

Entrevista a Hugo Westerdahl, 28 marzo 2017

Penrose Archives, National Gallery of Modern Art, Edimburgo

[27] Schwartz, Carlos A.: "Un guerrero en la Isla", en *El País*, 1 septiembre de 1986

INTENCIONES, PROCESOS, CONSECUENCIAS EN LA CREACIÓN DE ÁREAS CULTURALES URBANAS. DE LOS MUSEOS ILUSTRADOS EUROPEOS AL COMPLEJO ICÓNICO DEL EUR_ROMA

Elena Merino Gómez, Fernando Moral Andrés, Alexandra Delgado Jiménez
Universidad Nebrija

1. INTRODUCCIÓN

Los motivos fundacionales que condujeron a la creación de los grandes museos europeos, devenidos en la actualidad en centros de atracción cultural y turística de primer orden, distaban enormemente de las cuestiones que hoy en día promueven y difunden. El patronazgo público que presidió la concepción ilustrada y decimonónica de los museos ha dado paso en la actualidad a políticas de muy diversa índole que, sin embargo, están haciendo confluir las distintas personalidades museales europeas en ejemplos globalizados de elevada turistificación y de consumo de masas.

La fundación de los principales museos europeos discurre por vericuetos de muy diversa naturaleza, dibujando las intenciones que los inspiran un escenario heterogéneo que se remonta a la segunda mitad del siglo XVI. Si las notables disonancias con las que se conciben los museos dieciochescos se pueden ubicar, en un lato sentido, en el contexto de los ideales de la Ilustración, los primeros museos creados en Europa, se presentan al servicio de la ostentación aristocrática de las grandes familias italianas, francesas, o del poder papal.

Bien es cierto que, en sus primeros estadios, el fenómeno museístico nada tiene que ver con los espacios públicos de difusión cultural de masas con los que hoy están en estrecha relación. Los contenidos de los grandes museos que se visitan en la actualidad por el gran público significaron en su día el repertorio áulico que se visitaba mediante accesos restringidos concedidos a discreción por sus posesores a coleccionistas, estudiosos o a cualquier otro afortunado a quien el propietario tuviera a bien conceder el privilegio de acceder a las colecciones, entonces privadas, del mejor patrimonio mueble de la humanidad. Así, la Galería de los Uffizi, desde 1581, se abre esporádicamente bajo solicitud, aún como una especie de gabinete de las maravillas, en vida de Francesco I (Cataluccio, 2013: 11). En tiempos de Louis XIV, el Louvre franqueaba a aquellos aficionados y artistas que lo solicitaban. Se concedieron privilegios de visita al propio Wincklemann para visitar la Reggia di Portici (Wincklemann, 1784: 3), en la que se custodiaban los tesoros de Herculano, propiedad entonces de la corona borbónica. Cuenta Goethe, en 1787, respecto a la misma colección: "Entramos en el museo: íbamos bien recomendados" (Goethe, 1891: 287).

Entre la visión solitaria, casi íntima, de las colecciones privadas en sus orígenes, germen de los museos actuales, a la escenificación multitudinaria del arte representada hoy en día, resulta clave la comprensión de sus inicios como entidades de pública concurrencia y los motivos que animaron sus aperturas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y por todo el siglo XIX.

2. INGLATERRA: ENTRE EL COLECCIONISMO Y LA AUTARQUÍA

La apertura como organismo público del más antiguo de los museos europeos fue la de British Museum, en 1759. Sir Hans Sloane, médico y naturalista angloirlandés, coleccionó a lo largo de su vida miles de objetos de muy diversa procedencia, entre los que se contaban antigüedades, medallas, monedas, manuscritos, especímenes naturales y obras de arte (Filippoupoliti, 2011: 244). La decisión de legar a la nación británica la miscelánea de objetos reunidos durante toda su longeva existencia se fundamentaba, según mención explícita de su propietario, en que la colección debía destinarse a "todas las personas deseosas de verla y contemplarla [...] así como a la satisfacción del deseo de los curiosos, y a la mejora, conocimiento e información de todas las personas" (Cuno, 2011: 12).

A pesar del espíritu educativo que animó la empresa coleccionista y la decisión legataria de Sir Hans Sloane, alejada de los sentimientos nacionalistas que alentarían la fundación o la apertura al público de otros museos europeos, lo cierto es que en la decisión última de la adquisición del conjunto patrimonial por parte del Parlamento en 1753 (Woodson-Boulton, 2008: 118) pesó la potencial posibilidad de que la colección fuera ofrecida, como señalara Sloane en su testamento, a varias academias europeas de prestigio (Caygill, 2006). Asegura Cuno (2011: 13) que "though it was [the British Museum] a national museum it was not a nationalist museum. It did not present a national narrative extolling the glory of Britain and Britishness", sin embargo es conocido que el entonces Príncipe de Gales expresó el gran placer que le proporcionaba "ver semejante colección en Inglaterra, considerándola como un ornamento para la nación; y en qué gran medida conduciría al beneficio del conocimiento y el gran honor que supondría para Gran Bretaña que permaneciera para el uso público en la posteridad" (Duthie, 2011:13).

Con menos vacilaciones acerca de sus razones inspiradoras nacería el complejo museístico de mayor superficie de la capital londinense. El conjunto de edificios situado en South Kensington, flanqueados en la actualidad por Cromwell Road y Exhibition Road, surge de los deseos de arraigar de forma permanente los principios que determinaron la organización de la primera Great Exhibition, concebida como acontecimiento efímero, entre mayo y octubre de 1851. Asentada en los principios de la educación, dirigida tanto a diseñadores y fabricantes como al gran público (V&A Museum, 2017) nos hallamos frente a la primera iniciativa museística cuyos fines trascienden lo meramente cultural para producir efectos concretos en el desarrollo económico. El que en sus inicios del año 1852 fuera transparentemente denominado como Museo de las Manufacturas, solo conocido con su nombre actual, Victoria and Albert, desde 1901 (Woodson-Boulton, 2008: 120), pretendió desde su creación educar el gusto de las clases medias para incrementar la demanda comercial de determinados valores estéticos. Los criterios expositivos declarados por su principal promotor, Henry Cole, estaban estrechamente relacionados con la generación de espacios donde confluyeran diseñadores, que debían inspirarse, y los espectadores, que se imbuirían de los valores artísticos expuestos. El objetivo era incrementar la demanda por parte de una clase consumidora aún en sus estadios más incipientes. Su apertura en Marlbourogh House, puesta a disposición del museo por el propio Príncipe Alberto, tendría claramente la misión de "mejorar las manufacturas a través de la enseñanza, ilustrada mediante ejemplares de primera categoría" (Conforti, 1995: 350). Los principios pragmáticos que presiden la concepción museística del V&A lo vinculan a las operaciones contemporáneas de creación de museos, en las que estos se convierten en un vehículo económico de naturaleza extracultural. Significativa resulta la creación en el V&A, en un momento tan temprano como el año 1856, de la primera cafetería vinculada a una instalación museal: la Refreshment Room, precursora de las inversiones hosteleras que hasta el siglo XX no tendrían lugar en el resto de museos europeos. El modelo de explotación se vio incrementado en las décadas sucesivas con la

ejecución de otros tres espacios de recreo vinculados al museo, encomendados a grandes artistas británicos de la época: Sykes, Gamble, Poynter, Morris, Webb o Burne-Jones (V&A Museum, 2017). En las últimas décadas del siglo XX, el espíritu de espacios de público recreo asociados a complejos museísticos confiados a figuras señeras pervive en intervenciones tan significativas como la de Foster + Partners en el British Museum, finalizada en el año 2000 para cubrir los 19 000 m^2 destinados hoy en día a zonas de ocio, lúdicas y educativas. Asimismo, recientemente, en la primavera de 2017 se ha inaugurado la ampliación del V&A Museum proyectada por AL_A (AL_A, 2017)

3. ALEMANIA: ENTRE GRECIA Y EL ORGULLO

Tanto en los fundamentos autárquicos de la operación de South Kensington como en los deseos de ornato y honra que el British procuraría a la patria inglesa, sobrevolaba un espíritu de nacionalismo inconfeso que, con gestos similares, es posible rastrear en la creación del Königliches Museum, hoy Altes Museum, berlinés. A través de él trató de materializarse "la concepción de una nación espiritualmente regenerada" (Moyano, 1990: 586). Tras la derrota de Napoleón, después de 1814, se expusieron en Berlín los objetos artísticos confiscados por las tropas francesas a las colecciones reales prusianas. La cálida acogida popular, motivada por el orgullo de la recuperación de lo propio, fue determinante para la decisión de Friedrich Wilhelm III de Prusia de favorecer la creación del Altes Museum (Crimp, 1987: 262), embrión de una de las áreas culturales más complejas y diversas de Europa. La construcción de la identidad nacional a través de los museos (Odobasic, 2017: 72) adquiere corporeidad en la que más tarde se denominará Isla de los Museos todavía en fase de transformación en el siglo XXI.

El sentimiento de pérdida, aun temporal, del patrimonio europeo a manos del afán coleccionista napoleónico origina en las naciones expoliadas una conciencia del valor y de la conservación (Barndt, 2011: 294) de los bienes muebles, en general fácilmente transportables[1] y por ello vulnerables al saqueo y a la confiscación de su legado cultural. La construcción del espíritu nacional alemán, a lo largo de todo el siglo XIX, se tiñe asimismo de un relato construido cuyo objeto es crear conexiones con Grecia que justifiquen y fundamenten las concepciones museísticas y la materialización de sus arquitecturas. Fue Otto de Bavaria quien en 1834 restituyó la advocación al Partenón a Athenea Parthenos declamando un discurso sobre la influencia que su glorioso pasado debería ejercer sobre el presente y el futuro en ciernes (Cuno, 2006: 22).

Wilhelm von Humboldt, involucrado activamente en las reformas educativas y culturales de la Prusia del XIX, pretendió que los ideales griegos educaran la mente alemana (Kunst, 2008: 321). Los principios humboldtianos de la educación se plasman mediante feliz coincidencia con los deseos de Schinkel de dotar a su proyecto de museo de características helenizantes. Probablemente influenciado por Wincklemann, se traducen en su arquitectura los principios de su *Anschaulichkeit* (claridad, transparencia) de la que se negó a renunciar, pese a las con-

[1] Como ejemplo, recuérdese el transporte de las grandes obras escultóricas de las colecciones italianas a París, entre ellas el Laocoonte y el Apolo del Belvedere, por orden expresa de Napoleón. Valoró transportar incluso el inmenso Ercole Farnese, que, finalmente, permanecería en Nápoles. Siempre serán recordadas las palabras entre Canova y Napoleón:

-Il centro è qui [Parigi], qui si trovano tutti i capolavori antichi. Manca solo l`Ercole Farnese, che è a Napoli. Me lo sono riserbato per me.

-Lasci, riprese Canova, ah, lasci almeno qualche cosa all´Italia; i monumenti antichi formano collezione e catena con una infinità d´altri che non si possono trasportare né da Roma, né da Napoli (Bertolotti, 1836: 161).

troversias desatadas (Moyano, 1990: 592), por considerarla un rasgo figurativo dentro de la abstracción del lenguaje arquitectónico.

No obstante los rasgos patrióticos analizados, no es posible zanjar las cuestiones fundacionales del complejo museístico alemán asignándoles únicamente principios nacionales o nacionalistas. Aloys Hirt, erudito alemán responsable de la colección de antigüedades de la familia real prusiana, en sus primeros esbozos del Altes Museum pretendió un uso pragmático del mismo, en el que las piezas patrimoniales estuvieran al servicio de la formación de artistas, siguiendo ejemplos como el de la colección de Brera, creada en 1776 por María Teresa de Austria (Visconti, 2012: 28) y dotada de obras de arte adquiridas ex profeso con fines didácticos. En Hirt concurrieron, sin embargo, los mismos fines utilitaristas que en la pragmática Albión. A pesar de la consideración del Altes por parte de Hirt como un recurso didáctico y de investigación, también concibió la institución en relación a su potencial económico:

> Un museo público de arte mejoraría la calidad de los productos prusianos manufacturados y que ello repercutiría en los ingresos del estado mediante el incremento de las exportaciones. El aumento del acceso a las bellas artes desarrollaría asimismo la capacidad de discriminación estética del público contrarrestando la influencia de modas extranjeras, y reduciría las importaciones (Moyano, 1990: 586).

La plena coincidencia en este aspecto con los preceptos declarados por Henry Cole en Inglaterra para la justificación institucional del Victoria and Albert concuerda incluso en el sentimiento proteccionista desde un punto de vista meramente comercial, muy alejado de los presupuestos únicamente artísticos y educativos en los que cabría esperar estuviera fundamentado cualquier museo ilustrado. Como en el caso británico, planea idénticamente el concepto educativo del gusto con fines fundamentalmente utilitaristas

Concurrencias asimismo con el ejemplo inglés se dan en lo relativo a la concepción del conjunto como pléyade de instituciones animadas por un espíritu público y cultural común. En las inmediaciones del primitivo Museum of Manufactures de 1852 se proyecta una constelación de edificios, que dio en motejarse como Albertópolis en los años 50 del siglo XIX, en lo que supone uno de los primeros distritos culturales del mundo. La vitalidad del complejo, en permanente estado de transformación (Wilkie, 2017: 135), es solo comparable al vigor siempre mantenido de la Isla de los Museos berlinesa. Las operaciones de enriquecimiento del área no finalizaron con sus dos grandes estandartes, el Altes Museum inaugurado en 1830 y la apertura del Museo de Pérgamo, un siglo más tarde (Cuno, 2011: 11). El complejo cultural se convirtió a principios del siglo XXI en objeto de concursos de arquitectura (Bilsel, 2012:19) y se ha visto enriquecido recientemente con intervenciones de primer orden, como la llevada a cabo por el británico David Chipperfield en 2009. El objeto de recuperar mediante un ejercicio integral, aunque mínimamente invasivo, el Neues Museum, obra originalmente proyectada y construida por Friedrich August Stüler en 1840, y gravemente dañada durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial (Souto, 2015: 151), contrasta con la intención de conectar los museos singulares que componen la Isla con un lugar unificado para la invasión controlada de los autobuses turísticos, de modo que se favorezcan los beneficios de la industria cultural creada en torno al conjunto. La próxima apertura, en 2019 del Humboldt Forum (Von Bose, 2013), proyecto del italiano Franco Stella (Franzel, 2014: 394), no hace sino atestiguar la vitalidad y la capacidad, no solo regenerativa, sino también generadora de nuevas sinergias culturales.

4. ESPAÑA: EL PASEO ILUSTRADO

Los orígenes ilustrados del Paseo del Prado lo conectan más con un ideario científico que con uno artístico. Las intenciones fundacionales del Prado, al menos en sus inicios, vinculan la intervención urbanística madrileña con aspectos más relacionados con el cientifismo, la investigación y por ende, el didactismo, que con programaciones utilitaristas al servicio de la educación del gusto con fines proteccionistas o al fomento del espíritu nacional. La decisión de la creación de la Academia de Ciencias Naturales y Gabinete de Historia Natural, promovida por el Conde de Floridablanca bajo el reinado de Carlos III, con el sostén de Tomás y Bernardo de Iriarte, tuvo una finalidad eminentemente científica. De la distribución formal de la Academia (el actual Museo del Prado) se infieren funciones de carácter básicamente didáctico, investigador y expositivo (Baratas Díaz, 1996: 186). Sí se materializan en el caso español los presupuestos fundacionales que Hirt habría querido para el Altes, aunque, en un lapso relativamente corto de tiempo, los acontecimientos históricos darían al traste con el espíritu del iluminismo dieciochesco con el que se concibió la operación matritense. En torno a la Academia de Ciencias se programó el mayor núcleo científico conocido hasta entonces en España: el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico, el Gabinete de Máquinas, además del Hospital General (Lafuente y Moscoso, 1999: 229). El edificio, encomendado a Villanueva, debía de estar concluido para 1808, cuando la irrupción de las tropas francesas interrumpió el proceso de implantación del conjunto ilustrado (Simal López, 2008: 450). Los peores augurios de Godoy cuando pronuncia sus célebres y premonitorias palabras en las que advierte de los peligros de educar al pueblo al afirmar que la "academia quitó el cetro a Luis XVI" (Puerto, 2011: 140) irónicamente se confirman, convirtiendo el gobierno de Carlos III en un interludio ilustrado al que seguirán décadas de desconcierto intelectual. La colina de las ciencias y el resto de edificios nucleares del programa científico de Floridablanca verán para siempre desvirtuadas sus aspiraciones iluministas.

No sería hasta 1819 cuando, a instancias de María Isabel de Braganza, Fernando VII decidiera convertir el edificio de Villanueva en Museo de Pinturas (Baratas Díaz, 1996: 189), desbaratando definitivamente las posibilidades de recuperación de las funciones iniciales del proyecto. El ideario científico, que conectaba un conjunto de edificios en un entorno deliberadamente programado a tales fines, se resuelve en la ensimismada nueva función del primitivo Gabinete como pinacoteca convencional en la que salvaguardar y exhibir las colecciones de la corona.

Será necesario aguardar hasta el siglo XXI para asistir a una nueva diversificación de la institución si no en cuanto a su función, focalizada exclusivamente en la exhibición, estudio y conservación de obra artística de naturaleza histórica, sí en cuanto a la diseminación y relación espacial. El denominado *Campus del Prado* sumará el Salón de Reinos a la ampliación habida en 2007, obra de Rafael Moneo, que agregó como espacio expositivo el claustro de los Jerónimos, y en 2009 la rehabilitación del Casón del Buen Retiro, como centro de estudios. Declaran los autores de la propuesta vencedora, Norman Foster y Rubio Arquitectura que el proyecto persigue crear "un polo de actividad que contribuya a unificar los diversos edificios del Museo del Prado" (Museo del Prado, 2017). La sucesiva segregación de las sedes del Museo en la primera década del siglo XX corría el riesgo de dificultar la lectura del complejo cultural que, en absoluto goza de la rotundidad que integra el conjunto londinense de Albertópolis ni la berlinesa Isla de los Museos, distritos con claras pautas de conexión y articulación formal y funcional.

5. FRANCIA: DEL PÚBLICO INTERÉS AL CULTO MEGALÓMANO

También nutrida por las colecciones reales francesas nace la institución museal más grande del mundo: el Louvre (Duncan y Wallach, 1980: 457). Su apertura como museo público tuvo lugar a finales de 1793, guiada por los ideales de la Revolución, cuando se transformó el Palacio de Louvre en el *Muséum central des arts de la République* (Kohl, 1998:227). Jean-Marie Roland, en 1792, un año antes de la apertura, describe a Jacques- Louis David, a quien le había sido encomendada la fundación del Museo, los principios sobre los que debía cimentarse la pública disposición de la colección:

> Ce muséum doit être le développment des grandes richesses que possède la nation en dessins, peintures, sculptures et autres monuments de l´art; ainsi que je les conçois, il doit attirer les étrangers et fixer leur attention, il doit nourrir le goût des beaux-arts, recréer les amateurs et servir d´école aux artistas. Il doit être ouvert à tout le monde et chacun doit pouvoir placer son chevalet devant le tableau ou telle statue, les dessiner, peindre ou modeler à son gré. Ce monument será national et il ne será pas un individu qui n´ait droit d´en jouir (Da Sylva, 2016: 64).

Los fundamentos universalizadores de la colección y su libre disponibilidad para el gran público sucumbieron rápidamente, víctimas del afán sobreprotector de Napoleón. La colección, que se consideró en su tiempo como un inmenso monumento en el que se reunían los esfuerzos humanos de todos los siglos[2], fue sucesivamente ampliada para dotarla de un valor jamás superado aunque también despojada de la cohorte de artistas que poblaban sus galerías, tal y como propendían su principios fundadores. Las conquistas políticas y territoriales, que contaban en muchas ocasiones con expediciones científicas (Cuno, 2011: 11) responsables, no solo de estudiar los bienes *in situ*, sino también de prestar excusas para removerlos de sus lugares de origen, satisficieron la misión salvadora y protectora que, según las teorías difundidas por el Directorio, le había sido encomendada a Francia, "superior por la Luces y representante de lo Universal, y por tanto, por su noble destino, la única Nación digna de proteger las obras de arte de la humanidad" (Forgione, 2015: 3). Los criterios megalómanos que insuflaron los propósitos napoleónicos de la ampliación del Louvre a mayor gloria de la patria francesa y de la suya propia, participaron también de cierto carácter de competición imperial con el British, en una pugna por acaparar el mayor número posible de objetos artístico de valor simbólico universal (Kohl, 1998: 227).

Sin mayores pretensiones proteccionistas, educativas o promotoras de un determinado gusto al servicio de la industria manufacturera, se puede considerar el Louvre como el primer museo moderno de arte (Duncan, 1994: 88) en el sentido en el que lo entendemos hoy en día. La batalla por reunir los grandes, en palabras de Charles Saunier (1902: 99), "trofeos" del arte universal que, en tiempos estuvo al servicio del ensalzamiento de las virtudes patrias y de sus gobernantes, muchas veces con propósitos propagandísticos, determinó la riqueza de sus colecciones, cuyos objetos principales se traducen en la actualidad en el principal parámetro que prestigia estas instituciones: el número de visitantes. De las preocupaciones fundacionales

[2] Vivant Denon, director general del Museo del Louvre en tiempos de la Revolución y del período en el que pasó a denominarse Musée Napoléon, en 1802, presentó su dimisión tras la caída de Napoleón con las siguientes palabras:

> Des circonstances inouïes avaient élevé un monument immense; des circonstances non moins extraordinaires viennent de le renverser. Il avait fallu vaincre l´Europe pour former ce trophée; il a falli que l´Europe se rassemblât pour le détruire. Le temps répare les maux de la guerre, des nations éparses se recomposent; mais un telle union, cette comparaison des efforts de l´esprit humain dans tous les siècles, cette chambre ardente où le talent était sans cesse jugé par le talent, cete lumière que jaillissait perpétuellement du frottement de tous les mérites vient de s´éteindre, et de s´èteindre sans retour (Saunier, 1902: 99).

del Louvre, obsesivamente dirigidas al engrandecimiento de la colección con piezas insignes de la Europa conquistada, se derivan hoy en día las necesidades de gestionar la concurrencia ingente de visitantes del que es hoy en día el museo con mayor afluencia del mundo.

A pesar de tratarse la operación museística más unitaria de cuantas se revisan en este trabajo y de la reducción que representaron las devoluciones forzadas de muchas de sus obras a las naciones liberadas del yugo napoleónico, el tamaño de la colección sigue contándose entre los mayores del planeta. La capacidad de atracción turística que tal concentración de patrimonio suscita ha obligado a proyectar, desde su apertura como museo, sucesivas modificaciones y ampliaciones (Aulanier, 1968) para rentabilizar el potencial cultural y las sinergias económicas que revierten positivamente en el conjunto de la capital parisina. Las continuas agregaciones a las estancias del Louvre en las distintas operaciones de ampliación, reorganización de colecciones, unidas a la inserción de instituciones ajenas al propio museo, dieron lugar a una amalgama fragmentada de espacios carentes de sistematización cuya disgregación dificultaba enormemente la comprensión del complejo. Tal condición resultaba paulatinamente agravada por el incesante crecimiento de su número de visitantes. En los años 90 del siglo XX, la institución ya era visitada por más de cinco millones de personas al año (Mc Tavish, 2010: 171). En 2015, la cifra contabilizada por el Museo era de 8,6 (Louvre, 2016: 18). Los datos de crecimiento determinaron la urgencia de una intervención a gran escala para atender, regularizar y procurar la viabilidad del conjunto en términos de flujo y circulación de visitantes. La más controvertida intervención de las últimas décadas, la propuesta de Ieoh Ming Pei, resolvió la linealidad de los recorridos mediante un sistema de conexión radial subterráneo (Donaire Rodríguez, 2014: 75) que solucionaba la desmembración de un conjunto cuyas cifras de éxito estaban arriesgando su operatividad.

La nueva compacidad lograda por el Louvre con la inauguración en 1989 de la pirámide de Pei, en el contexto de la operación *Grand Louvre*, experimentará sin embargo, en los albores del siglo XXI, el fenómeno ya ensayado en las intenciones franquiciadoras de los Guggenheim. A la apertura, primero de la rama regional del Louvre en Lens en 2003, se sumará recentísimamente la inauguración del Louvre de Abu Dhabi, en noviembre de 2017, en un ejercicio sin precedentes de segundas fragmentaciones de los polos museales tradicionales. La necesidad de reconfigurar la comprometida imagen de Oriente Medio (Ajana, 2015: 316) se sirve del prestigio universal del Louvre, mientras que este nutre otros museos, en virtud de sus fondos ingentes, en un proyecto cultural cuidadosamente calculado para restituir beneficios, en términos de imagen de marca, a la propia institución de origen.

6. ITALIA

Los conceptos innovadores de redes museísticas a escala regional, nacional o mundial que se están fraguando en las últimas décadas se alejan todavía de los modelos de gestión cultural que presiden la compleja realidad del caso italiano. En la nómina de las áreas culturales más visitadas de Italia es preciso descender hasta el cuarto puesto para encontrar un complejo museístico. En 2016, el Panteón y el circuito arqueológico del Coliseo y los Foros Imperiales, ambos en Roma, superaron los siete y los seis millones de visitantes respectivamente y el yacimiento de Pompeya, los tres millones (MiBACT, 2016:1). Será la Galleria de los Uffizi, en Florencia el primer gran museo de gestión pública[3] con mayor afluencia de visitantes de Italia. Promovida su

[3] Mención aparte merecen los Museos Vaticanos, tanto por su particular gestión privada, vinculada a la Iglesia Católica como por su condición de entidad situada en la Ciudad Estado del Vaticano. Lo visitaron más de seis millones de personas en 2016 (The Art Newspaper, 2017).

apertura al público por Pietro Lepoldo di Lorena en 1769 (Dezzi Bardeschi, 2017: 130) tan solo 10 años después que el British Museum, la colección fue donada al Estado en 1746 por la última princesa medicea (Duncan y Walach, 1980: 452) y su sistematización dieciochesca responde, con pocas variaciones, a la actual disposición (Di Pasquale y Paolucci, 2001: 10). Se trata de uno de los escasos museos públicos surgidos en Italia animados por el espíritu de la Ilustración.

A pesar de ser el museo público más visitado de Italia, las cifras de dos millones de visitantes de los Uffizi (MiBACT, 2016: 1) se pueden considerar discretas en comparación con los grandes polos museísticos británicos o franceses. Aun así ha visto duplicada la afluencia en el curso de los diez últimos años y, desde que empezaron a incrementarse las cifras, nuevos planteamientos para la gestión de flujos están tratando de incorporarse. La inserción única en el tejido urbano de las galerías ejemplifica como pocas la integración absoluta con el contexto a todas las escalas (Dennis, 1980: 64), sin embargo, la operación manierista del Vasari, no concebida en sus orígenes como espacio expositivo, empezaba a acusar signos de agotamiento ante la llegada masiva de turistas en las últimas décadas del siglo XX. Además de las operaciones de incremento de metros cuadrados de exposición en el proyecto *Nuovi Uffizi* (Chezzi, 2006; Ghetti, 1999), en el año 1998, Arata Isozaki proyecta la puerta nueva de salida a las llamadas *Gallerie* (en plural) *degli Uffizi*, desde que asumiera la gestión su nuevo director, Eike Schmidt, (Nove da Firenze, 2016). Veinte años después, se sostiene un agrio debate acerca de la resolución y ejecución definitiva del proyecto (Keeney, 2008: 121) que contrasta con la relativa diligencia con la que se han acometido las grandes intervenciones de otros polos museales europeos[4].

Con menos restricciones arquitectónicas, urbanísticas e ideológicas que las padecidas por las complejas y altamente condicionadas sedes históricas de los museos mediceos o vaticanos, se suceden las aperturas de los museos nacionales italianos en el contexto del *Risorgimento*. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, más tardíamente, por tanto que las grandes empresas museísticas acometidas en el siglo XVIII en Inglaterra, Alemania y Francia, a la sombra de la Ilustración, se sistematiza la implantación de los Museos Nacionales italianos. Inmediatamente después de la unificación italiana el estado abordó políticas de "reconquista del pasado y de reelaboración histórica nacional" (Fadda, 2013:107) para consolidar la idea de un pasado común con el propósito de fortificar el vínculo entre los anteriores reinos de Italia. Las dificultades de gestión que entrañaba la organización museística en una nación de reciente constitución se unían al hecho indiscutible de deber gestionar el patrimonio artístico y arqueológico más rico y nutrido de Europa, con influencias y der ivaciones culturales en países que ya habían tomado la delantera, en el la segunda mitad del siglo previo, en la apertura y sistematización de sus principales museos. El nacimiento de las *Soprintendenze* inició un lento camino de resolución de la fragmentariedad jurídica italiana dando paso a la sucesiva creación de la red de Museos Nacionales, de naturaleza arqueológica en su origen, y diversificada en la actualidad hacia patrimonio de muy distinta índole a lo largo del territorio de la República Italiana (MiBACT, 2016). En 1911, continuaban las políticas de reafirmación de la unidad de Italia mediante preparación de los fastos para el cincuentenario, que se sirvió asimismo de iniciativas culturales como la organización de exposiciones de rango menor en Turín y Florencia y de grandes celebraciones en Roma para demostrar la materialización del sueño del *Risorgimento: la terza Roma* (Pasqualini, 2006: 1000).

La unificación no fue el único periodo que inspiró empresas museísticas con ínfulas de reinvención de pasados legitimadores. Si las iniciativas museales de los años del *Risorgimento*

[4] La controversia, aún no resuelta, afronta en los últimos años la posibilidad planteada de consultar a los florentinos acerca de la oportunidad de ejecución de la conocida como *Loggia de Isozaki* (Semmola, 2016).

procuraron y contribuyeron a afianzar la cohesión interna de un estado recién conformado, las políticas culturales de las décadas fascistas destacaron por las aspiraciones universalizadoras del ideario mussoliniano (Kallis, 2016: 361). La pretensión de construir un imaginario sólidamente fundamentado en la Antigua Roma no solo estaba dirigida a inflamar el espíritu nacionalista patrio, sino que también tenía visos de internacionalización. Según Mussolini, desde Augusto, solo en los años del *Ventennio* Italia volvía a tener una misión política universal. (Casciato y Poretti, 2002: 12). Las operaciones de *sventramento*, de planificación urbana, de reconexión de Roma con la cuenca mediterránea, unidas a la ideación de una *Esposizione Universale di Roma* (EUR) representaron un conjunto de instrumentos de naturaleza propagandística (Notaro, 2000: 15), pero también cultural. Si bien la empresa no fue concluida más que parcialmente, supuso el germen de uno de los últimos proyectos culturales a gran escala de la Roma del siglo XXI. La calidad de su obra arquitectónica de los años 30, el valor histórico y educativo del Museo della Civiltà Romana, "museo didattico per eccellenza"[5], en vías de revitalización (Corriere della Sera, 2014) y el nuevo impulso como destino congresual que le confiere la Nuvola de Fuksas (Arzilli, 2017), convierten el sudeste de la Urbe en el último polo cultural de Roma. A pesar del aspecto aparentemente académico o cultural de iniciativas como la fundación del Museo della Civiltà Romana y la *Mostra Augustea della Romanità*, exposición conmemorativa del bimilenario de Augusto, a cuya altura pretendió equipararse il Duce (Amaral, 2014: 73), perseguían objetivos muy distintos a los proclamados (Fadda 2013: 153), con el transcurrir de las décadas es el poso cultural el que sobrevive, una vez superados los complejos impuestos a toda fundación de naturaleza fascista.

7. CONCLUSIONES

Revisadas las circunstancias históricas que condujeron a la fundación de los principales polos museísticos europeos, se determinan concomitancias de naturaleza ilustrada, educativa, difusora del conocimiento y propagandística que, sin embargo, se resumen muchas veces en políticas autorreferenciales que los dotaron de idiosincrasia propia. A medida que se suceden las grandes transformaciones en las políticas culturales acaecidas como fruto del éxito sin precedentes del turismo cultural de masas en las últimas décadas del siglo XX, las diferencias fundacionales se están viendo rápidamente desdibujadas, en un proceso aún inconcluso, que está redefiniendo la comprensión de los complejos culturales como destinos globalizados en los que idénticos programas de necesidades se resuelven mediante respuestas también muy similares.

Los espacios de esparcimiento, las cafeterías, las librerías, las tiendas de museo, en las que se monetizan los fondos originales de cada recinto cultural, cobran una importancia unificadora que responde a las demandas de un público mediatizado por la idea de lo que representa un museo en la actualidad. Lejos del imaginario del visitante contemporáneo queda la novedad y la unicidad de aquellas *refreshment rooms*, que en el visionario concepto decimonónico inglés de Henry Cole se concibieron para animar a la gente a acercarse y gozar de la cultura y que, sin embargo, hoy en día representan focos de atracción casi tan poderosos como las propias colecciones que los justifican. Las políticas patrimoniales, ya indiscutidas, de la conservación de los objetos muebles en su contexto limitan generalmente la adquisición de nuevos fondos históricos relevantes. Se ele-

[5] Las dificultades que afronta la reapertura del *Museo della Civiltà* se remontan a casi un lustro. En enero de 2014 se cierra el museo al público y se anuncia el desbloqueo de fondos para obras de acondicionamiento en el ámbito de las operaciones de recualificación del EUR. A principios de 2017 la comunidad científica denuncia que las obras no se han iniciado (Paolini: 2017). Las obras, presupuestadas en 1. 405. 152, 43 €, se iniciaron el 9 de junio de 2017. Su finalización está prevista para octubre de 2018 (Museo della Civiltà Romana, 2017).

van a categoría de noticia cuestiones como la recuperación, restauración, identificación o atribución de piezas a artistas célebres para publicitar los museos, en operaciones que en nada difieren del marketing más convencional. Se ve compensada la escasez de novedades con los ingentes fondos almacenados en los sótanos de los museos europeos, que participan en la actualidad de políticas de exposición temporal en los recintos que los poseen y en programas de itinerancia asociados al préstamo de piezas icónicas a otros museos. Todo ello continua configurando en la actualidad los aspectos globalizadores de instituciones que, en tiempos, persiguieron esmerada y denodadamente la construcción precisa de su propia identidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

Ajana, Btihaj (2015). "Branding, legitimation and the power of museums: The case of the Louvre Abu Dhabi" en *Museum and Society*, 2015, vol. 13, no 3, p. 316-335.

Al_A (2017). *V&A Museum.* London, UK. *Disponible en http://www.ala.uk.com/projects/va-exhibition-road/ (última consulta: 8 de octubre de 2017).*

Alcolea Moratilla, Miguel Ángel y Gutiérrez Ronco, Sicilia(2002). "El Paseo del Prado: un espacio cultural en un marco histórico" en *Turismo y transformaciones urbanas en el siglo XXI*. Almería: Universidad de Almería, pp. 457-465.

Amaral, Samuel (2014). "Augusto y Mussolini: la presencia de la antigua Roma en la Roma Fascista" en *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 2014, vol. 10, pp. 72-87.

Arzilli, Andrea (2017). "EUR, ecco il piano per il restyling. Cinque progetti per diventare City" en *Corriere della Sera*, 18 de diciembre de 2017. *Disponible en http://roma.corriere.it/notizie/politica/17_dicembre_17/eur-ecco-piano-il-restyling-cinque-progetti-diventare-city-b087d484-e36f-11e7-b314-d3981516e8be.shtml?refresh_ce-cp (última consulta: 8 de diciembre 2017).*

Aulanier, Christiane (1968). *Histoire du Palais et du Musée du Louvre: index général des tomes* [I-IX]. París: Ed. des Musées nationaux.

Baratas Díaz, Luis Alfredo (1996). "El núcleo de instituciones científicas matritenses en el Paseo del Prado desde el siglo XVIII" en *Asclepio*, 1996, vol. 48, no 1, pp. 183-217.

Bertolotti, Davide (1836). Il Raccoglitore Ossia Archivi Di Viaggi, Di Filosofia, D´Istoria, Di Poesia, Di Eloquenza, Di Critica, Di Archeologia, Di Novelle, Di Belle Arti, Di Teatri E Feste, Di Bibliografia E Di Miscellanee Adorni di Rami, *Rivista Critica Straniera*. Vol. 48. Anno III, Parte II.

Bilsel, Can (2012). *Antiquity on display: regimes of the authentic in Berlin's Pergamon Museum.* Oxford: Oxford University Press.

Buranelli, Francesco; Liverani, Paolo; Nesselrath, Arnold (2006). *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani.* Roma: L'Erma di Bretschneider.

Casciato, Maristella y Poretti, Sergio (2002). "Il Palazzo della Civiltà Italiana" en *Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*. Milano: Motta.

Cataluccio, Franceso M (2013). *La memoria degli Uffizi.* Palermo: Sellerio Editore.

Caygill, Marjorie (2006). "Sir Hans Sloane, Founder of The British Museum" en *Creating a Great Museum: Early Collectors and The British Museum. Disponible en http://web.archive.org/web/20060314051039/http://www.fathom.com/course/21701728/session4.html. (última consulta: 12 de diciembre 2017).*

Chezzi, Federica (2006). *Verso i nuovi Uffizi: la Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi.* Firenze: Edifir.

Conforti, Michael (1995). "Museums past and museums present: Some thoughts on institutional survival" en *Museum Management and Curatorship*, 1995, vol. 14, no 4, pp. 339-355.

Crimp, Douglas (1987). "The End of Art and the Origin of the Museum" en *Art Journal*, 1987, vol. 46, no 4, pp. 261-266.

Corriere Della Sera (2014). *Museo della Civiltà Romana, sbloccati i fondi. Via al restyling del polo culturale. Disponible en: http://roma.repubblica.it/cronaca/2014/01/27/news/ok_fondi_per_il_museo_della_civilt_romana_sbloccati_oggi_i_finanziamenti-77069271/ (última consulta: 6 de diciembre 2017).*

Cuno, James (2006). "View from the universal museum" en I*mperialism, art and restitution.* (Ciclo de conferencias, 26 de marzo de 2006), pp. 15-33.

___ (2011). "The Enlightment Museum" en *Musems Matter: In Praise of the Encyvlopedic Museum.* Chicago: University of Chicago Press, pp. 11-32.

Da Sylva, Antoine (2016). *L´enfant des Lumières.* Angouleme: Mers du Sud.
Donaire Rodríguez, Alberto (2014). "Ieoh Ming Pei: una idea, tres variaciones/Ieoh Ming Pei: one idea, three variations" en *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 2014, no 2, pp. 68-81.
Dezzi Bardeschi, Chiara (2017). *Abbeceddario Minimo. Cento voci per il restauro.* Firenze: Altralinea Edizioni.
Di Pasqale, Giovanni y Paolucci, Fabrizio (2001). *Uffizi. Le sculture antiche.* Firenze: Taylor & Francis.
Duncan, Carol y Wallach, Alan (1980). "The universal survey museum" en *Art history,* 1980, vol. 3, no 4, pp. 448-469.
Duncan, Carol (1994). "Art museums and the ritual of citizenship" en *Interpreting Objects and Collections,* 1994, p. 279-286.
Duthie, Emily (2011). "The British Museum: an imperial museum in a post-imperial world" en *Public History Review*, 2011, vol. 18, pp. 12-25.
Fadda, Salvatore (2013). *L'antichita'nella nuova Italia. Storia di un dibattito e nascita dei primi musei nazionali.* Pisa: Università di Pisa, Tesi di Laurea.
Filippoupoliti, Anastasia (2011). Public Museums. In J. H. Overfield (Ed.),*World History Encyclopedia, Era 7: The Age of Revolutions, 1750-1914.* SantaBarbara, CA: ABC-CLIO. *Disponible en http://ebooks.abc-clio.com/reader.aspx?isbn=9781851099757&id=A1730C-2974 (última consulta: 26 de diciembre 2017).*
Franzel, Sean (2014). "Recycling Bildung: From the Humboldt-Forum to Humboldt and Back" en *Seminar: A Journal of Germanic Studies.* University of Toronto Press, 2014. pp. 379-397.
García Gómez, Francisco (1993). "La Alameda de Málaga y el Salón del Prado. Estudio comparativo" en *Baetica*, nº 15, 1993, pp. 7-19.
Ghetti, Mario Lolli (ed.). (1999).*Verso i nuovi Uffizi: progetti e realizzazioni recenti.* Firenze: Giunti Editore.
Goethe, Johann Wolfgang (1891). *Viaje a Italia (Fanny Garrido de Rodríguez Mourelo,* trad.). Madrid: Librería de la Viuda de Hernando.
Kallis, Aristotle (2016). "From CAUR to EUR: Italian Fascism, the 'myth of Rome'and the pursuit of international primacy" en *Patterns of Prejudice*, 2016, vol. 50, no 4-5, pp. 359-377.
Keeney, Gavin (2008). "A Hyperarchitecture: Isozaki's Uffizi Exit" en ***Log***, 2008, no 11, pp. 121-129.
Kohl, Philip L (1998). "Nationalism and archaeology: on the constructions of nations and the reconstructions of the remote past" en *Annual review of anthropology*, 1998, vol. 27, no 1, pp. 223-246.
Kunst, Christiane (2008). "Paestum Imagery in European Architecture" en *Imagines: La Antigüedad en las artes escénicas y visuales,* (ed. Pepa Castillo, Silke Knippschild, Marta García Morcillo, and Carmen Herreros). Logroño: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 321-332.
Lafuente, Antonio y Moscoso, Javier (1999). "La colina de las ciencias" en *Madrid, Ciencia y Corte.* Madrid, CSIC, pp. 229-237.
MiBACT, (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo). (2016). *Musei, monumenti e aree archeologiche statali. Ufficio di Statistica. Rilevazione 2016. Disponible en: http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1452786836128_2015MuseiPerSito.pdf (última consulta: 28 de diciembre 2017).*
Mcclellan, Andrew (1994). *Inventing the Louvre: Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris.* Los Ángeles: University of California Press.
Moyano, Steven (1990). "Quality vs. history: Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy" en ***The Art Bulletin***, 1990, vol. 72, no 4, p. 585-608.
Museo Della Civiltà Romana (2017). *Al via i lavori al Museo della Civiltà Romana. Disponible en: http://www.museociviltaromana.it/en/servizi/news/al_via_i_lavori_al_museo_della_civilta_romana_aperto_il_cantiere_da_venerdi_9_giugno_2017 (última consulta: 29 de diciembre 2017).*
Museo Del Prado (2017). *Historia y Arquitectura. Proyecto de Rehabilitación del Salón de Reinos. Disponible en: https://www.museodelprado.es/museo/salon-de-reinos (última consulta: 15 de diciembre 2017).*
Musée Du Louvre (2016). *Rapport d´Activité 2015. Disponible en: http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-rapport-d-activite-2015.pdf (última consulta: 7 de diciembre 2017).*
Notaro, Anna (2000). "Exhibiting the New Mussolinian City: Memories of empire in the World Exhibition of Rome (EUR)" en *GeoJournal,* 2000, vol. 51, no 1, pp. 15-22.
Odobasic, Lejla (2017). "Early Museum as Symbol of National Identity" en *International Journal of Engineereing, Research and Development,* Vol, 13, issue 4 (Abril 2017), pp. 67-75.
Paolini, Alessandra(2017). "Civiltà romana, all´EUR il museo dimenticato" en *Corriere della Sera. (28 de enero de 2017). Disponible en: http://roma.repubblica.it/cronaca/2017/01/28/news/civilta_romana_all_eur_il_museo_dimenticato-157085709/?ref=search (última consulta: 3 de diciembre 2017).*
Pasqualini, Anna (2006). "L'antiquaria di gesso: passato e futuro del Museo della Civiltà Romana all'Eur" en *Mediterraneo Antico,* 2006, vol. 9, no 2, pp. 1000-1016.
Puerto, Javier (2011). "El modelo ilustrado de expedición científica" en *Ilustración, ciencia y técnica en el*

siglo XVIII español. Enrique Martínez Ruiz (ed.). Valencia: Universitat de València, pp. 128-152.

Saunier, Charles (1902). *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l´Empire; reprises et abandons des alliés en 1815, leurs consequences sur les musées d´Europe.* Paris: H. Laurens.

Semmola, Edoardo (2016). "Una logia e due partiti. Zefirelli: fiorentini dite no. Paolucci: ha vinto, va fatta" en *Corriere Fiorentino.* (6 de septiembre de 2016). *Disponible en: http://www.territorialmente.it/wordpress/wp-content/uploads/2016/09/6-sett-CORR-FIOR.-Una-Loggia-e-due-partiti-Zeffirelli.pdf (última consulta: 5 de noviembre de 2017).*

Simal López, Mercedes (2009). "El palacio del buen retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: antecedentes y consecuencias" en *XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte en tiempos de guerra,* Madrid 11-14 de Noviembre 2008. Madrid, CSIC, 2009, pp. 445-455.

Souto, Ana (2015). "Neues Museum Berlin: completing the past with a minimalist intervention. Design architect David Chipperfield" en *The Architect: The Journal of the Sri Lanka Institute of Architects,* 2015, vol. 116, no 4, pp. 151-154.

The Art Newspaper (2017). *Annual ranking of the most visited museums and exhibitions. Disponible en: http://asemus.museum/news/the-art-newspaper-most-visited-museums-and-exhibitions-in-2016/ (última consulta: 31 de diciembre 2017).*

V&A Museum (2017). *Building the Museum. Disponible en: https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum (última consulta: 29 de diciembre 2017).*

Von Bose, Friedrich (2013). "The Making of Berlin's Humboldt-Forum: Negotiating History and the Cultural Politics of Place" en *Dark Matter,* 2013, vol. 11. *Disponible en: http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/the-making-of-berlin%E2%80%99s-humboldt-forum-negotiating-history-and-the-cultural-politics-of-place/ (última consulta: 20 de diciembre 2017).*

Wilkie, Kim (2017). "Designing Landscapes for Change: Albertopolis" en *Architectural Design,* 2017, vol. 87, no 5, pp. 130-135.

Winckelmann, Johann Joachim (1784). *Recueil de lettres de M. Winckelmann.* París: Chez Barrois.

Woodson-Boulton, Amy (2008). "Victorian museums and victorian society" en *History Compass,* 2008, vol. 6, no 1, pp. 109-146.

AURIGAS EN LA CIUDAD: EL CASO DEL AURIGA DE DELFOS COMO SÍMBOLO MASCULINO HOMOERÓTICO EN EL SIGLO XX

Carlos Treviño Avellaneda
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

El desarrollo urbanístico que vivieron las grandes capitales europeas desde finales del siglo XVIII, el auge del estudio de la cultura grecolatina y su expresión artística neoclásica, provocó que las calles, plazas y edificios se poblaran de personajes mitológicos, literarios y de otra índole provenientes de la Antigüedad. Las posibilidades de la representación en las artes visuales se multiplican al retomar, con ciertas variaciones, elementos iconográficos que se habían pretendido ocultar durante siglos, mediante textos moralizantes de los textos paganos para mantener el orden religioso y político tras el cisma de la iglesia en Europa[1].

Entre estos personajes, desde finales del siglo XVIII, el auriga va introduciéndose en las ciudades conduciendo su cuádriga o biga. Situados en lugares preeminentes: uniendo vías de comunicación o decorando los más importantes edificios relacionados con la cultura de cada ciudad, tanto los dos aurigas madrileños, Cibeles y Neptuno (ambos concluidos en 1786), parte del conjunto de los museos de Ciencias Naturales (hoy actual Museo del Prado) y el Jardín Botánico, como sendos Apolos en los pórticos de los teatros de San Petesburgo Alexandrinsky (1828-32) y Bolshoi (1850); el del museo Thorsvalden de Copenhague; o sobre arcos triunfales, como el auriga de la puerta de Brandenburgo (Berlín, 1793); el del arco del Carrousell (París, 1815) y el Siegestor de Munich (1852); y también sobre otros monumentos conmemorativos como las aurigas victorias aladas en el dedicado a Vitorio Emmanuel II en Roma.

Hasta principios del siglo XXI, se erigen aurigas en las ciudades de los países occidentales: Madrid, París, San Petesburgo, Dresde, Copenhague, Nueva York, Minessota, Bruselas, Londres, Detroit, Barcelona, y otras, para concluir con el del Gran Teatro de Varsovia en 2002[2].

Estos aurigas pasan de ser un elemento puramente decorativo a convertirse en símbolo identitario de la propia ciudad, como es el caso de Cibeles en Madrid y de la puerta de Brandemburgo en Berlín. Durante este asentamiento de la representación pagana, en 1896, un grupo de arqueólogos franceses descubre en Delfos una de las escasas estatuas de bronce de estilo severo que se conservan, el llamado Auriga de Delfos. La figura de un joven auriga

[1] Esta represión de representación se recrudece y mantiene con el Concilio de Trento (1545-1563) del que surgen las diversas moralizaciones ovidianas que se imprimen por todo el territorio católico.

[2] En esta enumeración se han considerado los aurigas que conducen cuádrigas más destacados de las principales ciudades europeas y estadounidenses, desde 1786, fecha de Cibeles y Neptuno, hasta 2002, año en el que se remata finalmente el Gran Teatro de Varsovia con el auriga proyectado por Corazzi en 1833. https://en.wikipedia.org/wiki/Quadriga. Coronan también edificios de menor trascendencia, ubicados en espacios privados, como los aurigas del edificio Banco de Bilbao en la calle de Alcalá de Madrid, y decoran espacio con frescos, como los de Apolo y Diana en la cafetería del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del pintor Ramón Zaragoza.

de gran belleza, es utilizada como motivo inconográfico homoerótico por el pintor Gregorio Prieto, pero no sólo por él, también despierta el interés del acaudalado Robert Allerton y del cineasta de la Factoría Warhol, Paul Morrissey.

1. CONFORMACIÓN DEL AURIGA EN SÍMBOLO HOMOERÓTICO EN OCCIDENTE

La convención social de los símbolos no se crea de la noche a la mañana. Los elementos metafóricos o alegóricos utilizados en el siglo XX, en concreto los que tienen intención de transmitir significación homoerótica, provienen, en la mayoría de los casos, de la herencia grecolatina, bien por haberse mantenido a través de todo el recorrido histórico, o por haber sido retomado en el siglo XIX (Treviño, 2016: 446).

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua, auriga está definido como "el hombre que gobernaba los caballos de los carros en Grecia y Roma" (Diccionario de la RAE, 2017), que pasa, en la actualidad, a ser el que gobierna las caballerías de un carruaje. Esta definición es excluyente a la mujer, en cuanto que la propia palabra se presenta como determinante del sexo, de tal modo se muestra cómo el auriga es en referente de la masculinidad a lo largo de nuestra tradición simbólica y representación icónica[3].

El auriga no sólo es referente masculino, sino también homoerótico, desde el punto de vista iconográfico. Para comprender este asentamiento conceptual en la cultura occidental hay que retrotraerse a la antigüedad grecolatina. El carro, el tiro y los caballos, que pueden ser símbolos en sí mismos, son atributos del auriga, y lo definen inequívocamente:

A) La relación exclusiva del caballo y la guerra con la masculinidad desde la Antigüedad. La guerra y la violencia se erigen como entornos exclusivamente masculinos en los que las relaciones entre hombres derivan en dominación/sumisión y en amistades íntimas de lealtad absoluta, que dan lugar a una relación de homosexualidad militar, sobre todo en los estados dorios, que se mantiene hasta el Helenismo. El caballo se establece como una de las armas más poderosas en los litigios de la Antigüedad y su manejo pasa a formar parte de la educación de los jóvenes, que acceden a la edad adulta, mediante ritos iniciáticos cuando obtienen los conocimientos necesarios para ir a la guerra a luchar (manejo de espadas, flechas, etc).

B) El caballo como regalo de cortejo en relaciones homosexuales entre varones. En la antigua Grecia, estos ritos iniciáticos de paso de la edad adulta (Sergent, 1986: 14-15), incluían el rapto del joven por parte del varón adulto para ser instruido en los conocimientos propiamente masculinos, que según la concepción social del momento se enmarcaban en la guerra, la cinegética y otros relacionados con la religión (originarios en Creta). Estos ritos tenían implícita una relación sexual entre ambos varones, a cambio de la formación, el joven tenía que satisfacer sexualmente al adulto, adoptando el rol pasivo en la relación. El amante raptaba al adolescente y le entregaba regalos exclusivos de hombre a hombre y alcanzar el reconocimiento social como adulto, en relación a los ámbitos previamente descritos.

Zeus, padre de los dioses griego y máximo poder divino, en la mitología griega, entrega a Tros, rey de Troya, lo caballos divinos a cambio de raptar a su hijo Ganímedes, al que convierte en su

[3] Aun cuando hay diosas aurigas como Cibeles, Aurora o Minerva en Madrid: Aurora en el edificio Aurora Polar en el paseo de Recoletos, 4, y Minerva sobre el Arco del Triunfo en Moncloa.

joven amado y copero en el Olimpo. Troyanos y tebanos son considerados prototipo de jinetes y aurigas en la Grecia helenísitica. El regalo más deseado por el joven erómenos era el caballo, animal que estaba muy relacionado con la guerra y con la potencia sexual. Los romanos realizaban pócimas amatorias que incluían ingredientes relacionados con estos equinos, como crines y otras partes, distinguiendo si eran de potros, caballos adultos, etc.

C) Existe una asociación del caballo con Poseidón y, por tanto, con el mar; y de los carros con las embarcaciones. Los caballos aparecen en toda la tradición griega como animal atribuido a Poseidón, que brotó de la tierra por un golpe de su tridente, que se basa en la relación de la fuerza de las olas y en el presagio de la guerra. Es utilizado como símbolo en la disputa entre Atenea y el dios del mar por Atenas. En contraposición al caballo, el olivo de Atenea, que finalmente se estableció como símbolo de la paz, de tal modo que se crea la contraposición olivo-paz/caballo-guerra. La relación del caballo con el mar se manifiesta iconográficamente en la representación de animales marinos híbridos, con la parte superior del cuerpo (cabeza, cuello y patas delanteras) de caballo, y la otra mitad del cuerpo con cola de pez y escamas. Hierón de Siracusa, en La primera olímpica, sugiere que Pélope fue raptado por Poseidón para ser su amado (del mismo modo que Ganímedes lo era de Zeus), y para ello le regaló un carro con caballos alados, para facilitar que venciese a Enómao, cuyo cochero era Mírtilo, que se convirtió en cómplice de Pélope, propiciando que ganase. Por este motivo, Pélope vuelve a acceder a la realeza (según otra versión es despedazado, cocinado y entregado a los dioses como alimento por parte de su padre), y pasa a ser fundador de los juegos olímpicos. Este mito refleja la formación de la élite militar espartana explicada mediante el rito iniciático.

1.1. Historia homoerótica de los aurigas en Occidente

En Grecia y Etruria, las carreras de caballos tenían carácter funerario y en Grecia también religioso. Las fiestas hípicas se consideraban una magnífica preparación para la guerra, que a partir del siglo V, formaba parte de la educación práctica de los griegos. Los honores solían recaer sobre el propietario de los caballos, que los entrenaba y cuidaba, y no sobre el propio auriga. Aunque las mujeres no podían ser aurigas, sí que podían participar en las competiciones como propietarias de carros, este fue el caso de Cinisca (Blázquez, 1973: 71-87).

Existen mitos y pasajes en la literatura grecolatina que muestran la relación entre el aprendiz de auriga y su maestro, como la de Layo y Crísipo, y también la relación de sumisión del auriga como cochero de otro varón, como son los casos de Patroclo y Automedonte con Aquiles, Yolao con Heracles y Atis con Cibeles. Las caídas de Faetón, Hipólito y Orestes, son considerados como otra manera de explicar el rito inciático de paso a la edad adulta. En todos ellos el auriga mantiene el sentido de virilidad del guerrero, habiendo sido previamente erómenos de su maestro, por lo que son representados habitualmente como jóvenes en la Grecia antigua[4].

Platón dedica al auriga uno de sus pasajes en *Fedro*, que ha sido muy importante en la iconografía de pintores como Giorgio De Chirico, en el texto se manifiesta la dualidad de su filosofía. El caballo se erige como un ser irracional, relacionado con la sexualidad que ha de ser domesticado por un auriga. Refleja, alegóricamente, el bien y el mal humanos en la actitud de los caballos dirigidos por el auriga, relacionando el carro tirado por dos caballos con dos tipos de erómenos que conforman su teoría de los contrarios. Los caballos, utilizados como

[4] Es probable que esta representación juvenil de los aurigas no provenga únicamente de la mayor capacidad de reflejos, sino también de la prematura muerte en las competiciones, pues era una labor de alto riesgo.

metáfora de dos jóvenes, deberán ser guiados hacia el conocimiento verdadero por el auriga. La actitud de estos dos caballos es contrapuesta: el positivo, blanco, con ojos negros, erguido de porte, con miembros proporcionados, cerviz alta y nariz corva, ama el honor con moderación y se deja conducir fácilmente; el negro con ojos grises, contrahecho, con gran cuello robusto y corto, chato, fanfarrón, amante del desenfreno, con espesas crines en torno a la orejas, sordo y que no obedece al látigo. El auriga conduce a un corcel blanco que cuando ve a la persona que despierta su amor, siente un calor y cosquilleo que llena su alma, y es dominado por el respeto y se contiene de saltar sobre el amado. El corcel negro no hace caso del auriga ni de su látigo, sino que se lanza impetuosamente poniendo al auriga y a su compañero de tiro en peligro. De este modo, Platón relacionó la homosexualidad con el auriga y sus corceles. Si bien el auriga se muestra como varón dominante y guía sobre los corceles, metáfora del bien y el mal, lo racional y lo irracional, a su vez es erómenos de otro varón del que es cochero (Platón, 1999: 314-317).

Las carreras de carros tirados por caballos se convierten en una pasión similar a la que suscita el fútbol en nuestros días. Dividían a la población y lo que más interesaba era qué bando iba a ganar la competición, "los restantes problemas carecían de importancia" (Blázquez, 2005: 12).

Más allá del campo de batalla, como narra Virgilio en *Eneida* (Virgilio, 2003: 575-577), en la antigua Roma se realizan desfiles y competiciones de tipo marcial que utilizan el carro de caballos (junto a las regatas, la lucha o el tiro con arco), como exhibición propia de la masculinidad que hereda las reminiscencias del paso a la vida adulta de los jóvenes muchachos. Virgilio recurre a la imagen del joven auriga dentro de pasajes de gran carga homoerótica, como el de Niso y Euríalo, y el de Troilo, derribado por sus caballos.

Horacio retoma estos términos platónicos con una metáfora hípica, en la que el alma es el auriga que lleva las riendas del carro y, si se deja llevar por la lujuria y la codicia, caerá del carro y desviará su camino. La fama de los aurigas durante la antigua Roma era muy notable, gracias al gran espectáculo de las carreras en los circos romanos. El más notable auriga del Mundo Antiguo, del que se tenga constancia, fue Cayo Apuleyo Diocles, de origen hispanorromano (Emerita Augusta). La representación de los aurigas no sólo se realizaba en monumentos majestuosos, sino también en mosaicos, lucernarias domésticas y otros útiles de uso cotidiano.

Hubo en Hispania un famoso auriga homosexual que fue condenado a muerte tras la persecución dictada por Ambrosio, obispo de Milán, hacia los que practicasen actos contra natura, cuestión que provocó una rebelión popular que acabó con un baño de sangre (García de Cortázar, 2014: capítulo V). Otro famoso auriga fue el arrestado por Buterico, magister militum godo, en base a la ley contra actos homosexuales promulgada por Teodosio en el año 390, que dio lugar a la Masacre de Tesalónica. Tras el prendimiento del auriga, los tesalios asesinaron a Buterico, lo que provocó la ira del emperador que ordenó el asesinato en masa de la población cuando estuviera en el circo[5]. Estas rebeliones populares y gran fama de los aurigas en la primera época del cristianismo en la Roma antigua, eran debidas a que los aurigas se inscribían representando, según colores, a grupos sociales, ideologías políticas, religiosas, etc., que solían ser los patrocinadores de cada equipo, por ejemplo, el azul era el color del emperador, y el verde de grandes fortunas, conformadas por judíos y homosexuales (Boswell, 1997: 496), por lo que se convertían en auténticos símbolos de grupos sociales. Cabe destacar que las carreras tenían lugar en los circos, que estaban en núcleos urbanos o en lugares específicos en los que se acumulaba gran cantidad de público.

[5] https://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_de_Tesalónica

Los Padres de la Iglesia lucharon contra la pasión desenfrenada de las carreras de caballos. El cristianismo de la Alta Edad Media retoma el caballo en el sentido negativo del caballo negro de Platón más el horaciano, considerándolo como símbolo de adúlteros y fornicadores en la iconografía, incluso prohibiendo el sexo a "cuatro patas", denominada como "posición animal" (De Boer, 1996: 238-243), además, debido al carácter machista de la sociedad cristiana de la Baja Edad Media, la yegua pasa a concentrar toda la negatividad al ser la representante de la avaricia, la glotonería, la lujuria y la traición. El caballo se convierte en la imagen de la incontinencia y depravación sexuales. Hasta el siglo XIV, el caballo se considera lujurioso y vil, y los centauros, que tan buena imagen mantenían en la Antigüedad son también vistos de forma negativa. El caballo se compara en la *Biblia* con el macho encelado, que relincha tras la mujer del prójimo (Jeremías 5:8).

La representación iconográfica del auriga, como tal, va desapareciendo paulatinamente a medida que el cristianismo avanza hacia la Edad Media, sustituyéndose por otra tipología de jóvenes sirvientes.

Boccaccio recupera la relación de Neptuno con los caballos, de los carruajes con los navíos y de los aurigas con los marineros. El autor da gran importancia a los animales que arrastran carros de dioses, por considerarlos como fuerza creadora de la naturaleza, siguiendo la teoría platónica dualista (Boccaccio, 1983: 227, 244). El escritor establece en su *Genealogía de los dioses paganos* la base de mitológica que utilizará Cesare Ripa en su *Iconología*, cuando se trate de representar a los planetas (como dioses grecolatinos). Ripa no da importancia a los aurigas (como cocheros de su señor), sino que convierte en aurigas directamente a estos dioses u otos símbolo, que se dejan llevar plácidamente por sus caballos: dios o diosa paganos; los cuatro elementos de la naturaleza, agua, fuego, tierra y aire; la castidad, la muerte, el tiempo; etc. (Ripa, 2002: 164-181).

El auriga se mantiene en las representaciones de tratados astronómicos durante el Barroco, acompañado de una cabra, como representación de Erictonio (Eratóstenes, 2016: 63-66), padre de Tros y abuelo, por tanto, del símbolo homosexual por excelencia en la historia de Occidente, Ganímedes. Erictonio nace del semen de Hefesto al ser repelido por Atenea en pleno ardor del dios, que celebraba cada día las Panateneas sosteniendo como auriga las riendas de un carro, acompañado de un amigo que le sostenía el escudo y un yelmo de tres penachos. Eratóstenes duda sobre si la constelación era el catasterismo de la cabra con cuya leche nutrió Amaltea a Zeus cuando era un bebé. También narra que otros sotienen que la constelación Auriga está dedicada a Mírtilo. De tal modo que las representaciones sobre la constelación suelen ser heredadas de la de Erictonio, con gorro frigio, con las riendas en su mano, y una cabra.

1.2. La búsqueda de estereotipos masculinos homosexuales en el siglo XIX

A partir de la Ilustración surge con gran fuerza el estudio de los antiguos clásicos y, con él, la forma de vida clásica y en general toda la reinterpretación grecolatina que ha marcado nuestra sociedad en la Edad Contemporánea. Winckelmann, con su *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, es uno de los primeros teóricos que supone el resdescubrimiento y empuje de la representación homosexual en el siglo XIX. Esta mirada al arte de la Antigüedad sirve a los homosexuales para refugiarse de la intolerancia, pero también es la válvula de escape para expresarse artísticamente. Las traducciones de los clásicos grecolatinos y los trabajos arqueológicos se suceden contribuyendo a nuevos planteamientos filosóficos y sociales.

Winckelmann redefine el concepto de belleza que marcará la línea a seguir por Hegel y Schiller en la concepción estética del arte:

> El buen gusto, que se extiende más y más por el mundo, comenzó a formarse por vez primera bajo el cielo griego (...) El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los antiguos (Winckelmann, 1987: 17).

Winckelmann había supuesto el primer gran cambio en la idealización de la masculinidad para la Edad Contemporánea, y había cobrado fuerza durante todo el siglo XIX, incorporando el desnudo juvenil de tipo grecolatino como ideal de masculininidad (que anteriormente sólo había estado relacionado con una imagen de la masculinidad homosexual). Se habían mantenido imperturbables características y cualidades de masculinidad: la guerra; la fortaleza física y la lucha; la doma y la relación con ciertos animales, como el caballo y el toro; y otras características y cualidades atribuidas a los personajes homosexuales desde el punto de vista iconográfico: tez blanca, imberbe, labios y mejillas sonrosadas, cabello rizado y rubio, juventud, etc.

Según George L. Mosse, desde finales del siglo XIX los estereotipos de género comienzan a sufrir cambios importantes propiciados por los movimientos políticos y sociales, la lucha por la igualdad y el replanteamiento de los valores tradicionales. A partir de 1890 el movimiento homosexual, llamado de los "degenerados" empieza a preocupar a gan parte de la sociedad debido a su visibilidad: el movimiento homosexual parisino y los escritos sobre género y sexualidad en el periódico Chat noir; Oscar Wilde y el clavel verde como símbolo homosexual en Inglaterra; la aparición de unas 320 publicaciones sobre homosexualidad en Alemania entre 1895 y 1905; son ejemplo del cambio que se venía produciendo en Europa (Mosse, 2001: 104-109).

En el primer tercio del siglo XX, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, la masculinidad pretende "endurecer a los muchachos, esculpir sus cuerpos y dotarlos de la adecuada disposición moral". Se enlaza nacionalismo con masculinidad (Mosse, 2001: 129).
El Auriga de Delfos es desenterrado en este ambiente de profundo cambio y de búsqueda de referentes para la nueva concepción de la identidad de género, en la que los hombres pueden ser más femeninos y las mujeres más maculinas.

2. EL AURIGA DE DELFOS COMO SÍMBOLO HOMOERÓTICO EN EL SIGLO XX

2.1. El hallazgo del Auriga

En 1860 un grupo de estudiosos alemanes comienza las excavaciones en el lugar considerado como el más importante santurario al dios Apolo del que se tenía noticia en los escritos de la Antigüedad griega. La Escuela Francesa en Atenas recogió el relevo en las excavaciones que habían comenzado los arqueólogos alemanes en 1860, eliminando el pueblo de Kastri, para desenterrar el antiguo santuario délfico, que contaba con los edificios necesarios para rendir culto al dios Apolo y la celebración de los célebres juegos pitios: teatro, gimnasio, estadio, la fuente Castalia, el templo del dios, etc. Durante estas excavaciones, en el año 1896, se descubre una de las pocas estatuas orginales en bronce del arte griego, el Auriga de Delfos. El hallazgo de la estatua supone un hito en la arqueología del momento, debido a la excepcionalidad de la figura en sí misma, por ser uno de lo pocos bronces griegos conservados de estilo severo (menos reinterpretado por los escultores romanos) y por conservar algunos detalles especiales nunca vistos en este tipo de estatuas, como las pestañas o los ojos de cristal (Paglia, 2012: 14-18).



Fig. 1 — Auriga de Delfos, Museo Arqueológico, Delfos, Grecia, julio de 2017. Fuente: Asoc. Pórti- co de la Cultura

La estatua representa a un auriga de tamaño natural (unos 180 cm), de la última mitad del siglo V a.C.[6] Un joven casi adolescente, con cabello rizado, cinta en la cabeza, expresión serena y concentrada, labios carnosos, vestido togado largo con pliegues verticales y con un cinturón que recoje la túnica creando un pliegue horizonal entre el pecho y la cadera, con la mano derecha sostiene unas riendas, (falta el brazo izquierdo). Está realizada mediante el ensamblaje de piezas de su cuerpo. Formaba parte de una composición en la que estaba sobre su carro, con los caballos y un joven que le asistía en el cuidado de estos. Su porte es majestuoso, su cuerpo está en tensión, erguido, pero no con la rigidez de los kouros del arte arcaico, ni mantiene la sonrisa forzada ni un pie adelantado, sino que están descalzos formando un ángulo ligeramente oblícuo.

Durante una década, la estatua seguía despertando pasiones y nuevos estudios que pretendían explicar al joven efebo atleta vestido, con porte elegante, sobrio y estilizado, dulce y reservado, con una actitud de concentración y serenidad poco conocidas en el arte griego para estos personajes[7]. Se realizaron análisis sobre el Auriga de Delfos en revistas de arqueología de Estados Unidos y Europa[8], que despertaron el interés de los estudiosos.

En el comienzo del siglo XX los investigadores se centraron en intentar descubrir de quién se trataba y, aunque en algunos escritos se pensaba que era el tirano de Polizalo de Gela, de Sicilia, tal como está escrito en su base, hoy día se considera que es un exvoto entregado al dios Apolo en forma de auriga, enviado por el tirano para competir en su nombre en los juegos píticos en los que debió proclamarse vencedor.

La belleza del joven auriga y el interés homosexual por el arte grecolatino, se convirtieron en un poderoso estímulo para algunos artistas que, enamorados de la estatua, se pretendió endiosarla y convertirla en un icono homosexual (como comenzaban a serlo el Apolo del Belvedere o el David de Miguel Ángel). La estatua cumplía con los cánones físicos ideales necesarios de representación homosexual en Occidente: es un joven efebo, con cabello rizado y lo suficientemente largo para el ideal homosexual, imberbe con facciones redondeadas y labios carnosos.

En cuanto a su atuendo, en la Grecia antigua, la cinta tiene un significado social de edad, que desaparecía al cumplir la edad adulta, de tal modo que denota juventud de nuevo. El color ver-

[6] En cuanto a la fecha hay disparidad de opiniones, entre el 474, según la mayoría de escritos, y el 466, según el museo arqueológico de Delfos.

[7] Hay que tener en cuenta que la escultura griega arcaica mantenía una sonrisa forzada, y la de época Clásica refleja expresiones más clarificadoras, menos enigmáticas que nuestro auriga.

[8] American Journal of Archaeology, Vol. 10, No. 2 (Abril - junio., 1906), pp. 151-153 Publicado por Archaeological Institute of America Stable, disponible en http://www.jstor.org/stable/496991 Accessed: 07-03-2017 18:47 UTC

doso de su toga llamó la atención de artistas como Prieto:

> "Voy al Museo y quedo prendado del Auriga, es todo él el paisaje servero delicioso triste de Delfos, todo un valle lleno de olivos, el color del bronce verde, el reposo, el misterio, la delicia incomparable, en él se ve también el tipo de joven griego de Delfos" (García-Luengo, 2016: 70).

2.2. El Auriga de Delfos en el Robert Allerton Park

Robert Allerton, hijo y heredero del First National Bank of Chicago, homosexual y amante del arte y la cultura, decide en 1897 hacerse granjero y crea The Farms, cerca de Monticello, Illinois, que en 1914 ya sumaba los 12.000 acres de un complejo lleno de rincones decorados con esculturas de artistas clasicistas del momento, reproducciones de esculturas de la Antigüedad, de esculturas orientales (hay un jardín de budhas), laberintos de bojs, etc.

La entrada principal del hoy denominado Robert Allerton Park, donado por su dueño a la Universidad de Illinois en 1946, está presidida por dos estatuas del Auriga de Delfos, instaladas en 1924. El magnate eligió como escultura principal para presidir la entrada a su artístico complejo la escultura. Son dos copias en piedra del Auriga de Delfos realizadas por el Art Institute of Chicago, que permanecen en la entrada como dos pilares, a las que se eliminó el brazo derecho (el único que queda al auriga original), porque, como explicó Allerton: "there was no chariot and there was ties arm out, it just looked stupid" (Scheinman, 1995: 101). En la guía del Parque Robert Allerton se menciona esta extraña amputación del brazo derecho del auriga, suponiendo que la razón podría ser el hecho de darles un sentido de columna aprovechando la estilización y los pliegues de la vestimenta. Como más adelante se verá, el sentido de columna, es muy probablemente un sentido metafórico fálico de la estatua, que en Gregorio Prieto se observa explícitamente, en sus dibujos de la exposición *Hommage a L'Aurige de Delphes*.

2.3. Gregorio Prieto y el Auriga de Delfos

Gregorio Prieto, el llamado pintor de la Generación del 27, en su primer viaje a Grecia en 1930 desde el pensionado del que disfrutaba en la Academia española en Roma, durante una breve estancia en Delfos quedó profundamente admirado de la estatua del Auriga, convirtiéndolo en una auténtica obsesión que no abandonó en toda su vida, dibujándolo, pintándolo y comenzando la labor de convertirlo en símbolo homoerótico. Angelo Sikelianós, uno de los poetas más importantes de la historia griega contemporánea, junto a su esposa Eva Palmer (estadounidense), en su idea de revitalizar la vida cotidiana y las artes del antiguo Delfos, organizó en 1927 el primer Festival de Delfos, en el que se representaba *Prometeo encadenado*, los participantes se vestían de época, etc. reconoció la labor de Prieto en dar vida y fama al Auriga de Delfos.

Es en Delfos donde Prieto conoce a Lakis Coustandis, bailarín egipcio con el que mantiene una relación amorosa, razón por la que le crea un especial recuerdo homosexual con la del yacimiento arqueológico y lo que allí conoció. En la exposición que realiza en Delfos entre el 9 y el 18 de junio con 32 obras, ya expone dos cabezas del Auriga de Delfos, junto a jóvenes marineros y atletas de los que exaltaba sus cuerpos. En su encuentro un año más tarde con el cineasta Dreyer, comentando su pasión por la película sobre Juana de Arco del director, le confiesa su obsesión por el Auriga de Delfos (García-Luengo, 2016: 70-71).

Esta obsesión homoerótica de Prieto por el Auriga hizo que se planteara una visión fálica de la escultura que queda explicitada en seis dibujos que realiza para el pequeño catálogo en fran-

cés de la exposición en homenaje al Auriga. En uno de los dibujos (Fig. 2) un personaje desnudo con cabello largo y ondulado, sin vello en las axilas, dormido, es atravesado por la estatua del Auriga de Delfos, asimilada como un falo gigante con alas. Rodeados por cuatro caballos que son la fuerza sexual masculina, desbocados, pero sujetos por otra imagen del Auriga del que aparece solamente medio cuerpo, sentado y descalzo.



Fig. 2 — Dibujo del Auriga de Delfos de Gregorio Prieto, 1936. Fuente: catálogo firmado, C. Treviño.



Fig. 3 — Dibujo del Auriga de Delfos de Gregorio Prieto, 1936. Fuente: catálogo firmado, C. Treviño.

En otro dibujo (Fig. 3), el Auriga se muestra con la amputación de su único brazo, el derecho, con la intención de enfatizar la imagen fálica del mismo. Un joven está tumbado en el suelo, y rodea con uno de sus brazos el enorme auriga-falo que tiene entre sus piernas, falo que lame y del que emana un flujo, desde la mitad abierta de su ropaje, en forma de espermatozoides y chorros de líquido, uno de los cuales va a parar al ano de otro joven (parecen marineros, puesto que a la derecha hay unas redes de pesca que salen de la boca de otra figura que está tumbada boca arriba). La fuerte carga erótica y la amputación del brazo derecho son la clave de la utilización del Auriga como símbolo homosexual por el artista.

La eliminación de la cabeza, los pies y el brazo derecho, provocan el efecto con el que Prieto pretendía itifalizar al Auriga y que, muy probablemente, sea el enigma del que Muriel Scheinman habla en la guía para turistas del Parque Robert Allerton.

Tampoco deben pasar por alto los lugares relacionados con el Auriga: Delfos, lugar en el que se encuentra; y Sicilia, lugar del procedencia del tirano mencionado en la inscripción. Delfos era considerado en el mundo antiguo el centro del mundo, el ombligo de la tierra, templo principal de Apolo, dios de la luz, representado también con bucles, imberbe, pelo largo y suelto, que proporciona el don del vaticinio y la poesía. Sus seguidores rechazan la unión matrimonial y sus protegidos son vates, músicos y gimnastas, es decir, personas sensibles relacionadas con la homosexualidad desde la época grecorromana. Sicilia es, debido a los textos bucólicos de Teócrito, *Argonáuticas* y otras obras de tradición marinera, lugar homosexual que cobra

mayor claridad en los textos latinos, origen de Dafnis, Coridón y Alexis, de los flautistas y cantores bucólicos. De hecho Sicilia se convierte desde la segunda decena del siglo XX en destino turístico homosexual de referencia (Treviño, 2016: 108 y 433).

Giorgio de Chirico también pinta aurigas y jóvenes que guían a sus caballos. En su obra realizada por encargo de Rosenberg, que debía decorar con gladiadores de gran carga homoerótica, sobre la puerta más grande de la sala pintó los tipos de aurigas y acompañantes con los atributos propios de la herencia iconográfica occidental, caídas del carro, cuerpos desnudos de jóvenes, caballos blancos y negros, caída de la cuádriga, etc (Baldacci, 2003: 94-95).

El sentido homoerótico de los aurigas se mantiene, en el séptimo arte, en la película Ben Hur (1959), basada en la novela homónima de Lewis Wallace de 1880. Se filma la carrera de cuádrigas más importante de la historia del cine. Los protagonistas Judá Ben Hur y Mesala, íntimos y mejores amigos, mantienen una tensión homoerótica que es reconocida en el documental El celuloide oculto por Gore Vidal, que revisaba el guión junto al director, en él afirmó que tuvo que aprender en aquella época a escribir guiones de carácter velado para no explicitar la relación homosexual que era fundamental en el guión, ocultó las palabras para expresar el amor que sentía Mesala por Ben Hur, utilizando únicamente miradas y expresiones sugerentes pero nunca explícitas (Epstein, Friedman, 1995). Realmente se logró volver a relacionar aurigas y homoerotismo.

En 1959 también, Mary Renault escribe la novela *El Auriga*, que con gran sensibilidad narra una historia de amor homosexual en un hospital de heridos en Dunkerque en la Segunda Guerra Mundial (Renault, 2001).

El de Delfos fue utilizado de nuevo por Paul Morrisey en su película *Carne para Frankenstein*, producida por la Factoría Warhol, del año 1973. El Auriga aparece en el despacho de Frankenstein, lugar en el que rechaza sexualmente a su esposa en numerosas ocasiones, y en el que mantiene con su propio hijo una relación de maestro y alumno, imagen de la pederastia, otro de los prototipos de relación homosexual occidental.



Fig. 4 – Fotograma de Carne para Frankenstein. Fuente: C. Treviño.

La trayectoria del Auriga de Delfos, como símbolo homoerótico, ha sido intermitente y parece no haberse asentado firmemente en la cultura del colectivo LGTBI en el siglo XXI, pero sí ha quedado presente, en la historia del arte del siglo XX, y algunos teóricos de género, (Paglia, 2012: 14-18), reconocen este carácter homoerótico dado a la estatua.

No obstante, parece no haber terminado el recorrido pues en 2006, la escritora estadounidense, nacida en Londres, Caroline Lawrence publica *El Auriga de Delfos*, una pequeña novela

juvenil en la que la trama gira entorno al auriga que mantiene las características homosexuales tradicionales: extraño comportamiento, criado por un hombre que no era familiar, rechazo al contacto femenino, preferencia por competir con el equipo de los verdes, que se suman a las características físicas de juventud, voz apagada, etc. Otro protagonista del libro, Sísifo, escribano y secretario, es también tratado simbólicamente como homosexual al comentar su exceso de maquillaje y ser acusado de saber demasiado griego.

BIBLIOGRAFÍA

Baldacci, Paolo (2003) *Giogio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*. Ginevra, Milano: Ed. Skira.

Blázquez Martínez, José María. (2005) *Una droga en la antigüedad: las carreras de caballos. Revista Jano. Medicina y Humanidades*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Boccaccio, Giovanni (1983). *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional. Edición preparada por Mª Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.

Boswell, John (1997). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad.* Barcelona: Munchnik Editores, SA

C. De boer (1996). *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatrozième siècle.* Amsterdam: Verhandelingen der Koninklifke van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeeling Letterrkunde.

Bueno, Antonio (1998). *Mitología en los cielos de Madrid.* Barcelona: Lunwerg Editores SA.

Cooper, Emmanuel (1990). *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Editorial Alertes, SA .

Epstein, R; Friedmann, J (1995). *El celuloide oculto*. EEUU: Tristar Pictures (distribuidora).

García de Cortázar (Coordinador). (2014) *Memoria de España* [DVD]. Capítulo V. "Del imperio cristiano a los reinos bárbaros. S III-VIII". Madrid: RTVE

García-Luengo, Javier (2016). *Gregorio Prieto. Vida y obra (1897-1992)*. Madrid: Fundación Gregorio Prieto. Madrid.

Horacio (2007). *Sátiras. Epístolas. Arte poética.* Madrid: Ed. Cátedra, Letras Universales.

Juvenal, Persio (1991). *Sátiras*. Madrid: Ed. Gredos.

Corredor Matheos, José. *Gregorio Prieto*. Fundación Gregorio Prieto. Madrid.

Lawrence, Caroline (2008). *El auriga de Delfos*. Barcelona: Salamandra.

Morrisey (2007). *Andy Warhol presenta 5 filmes de Paul Morrisey.* Flesh for Frankenstein [DVD]. Barcelona: Manga films.

Mosse, George L. (2001) *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad.* Madrid: Talasa Ediciones.

Nietzsche, Friedrich (2004). *Estética y Teoría de las Artes.* Madrid: Tecnos, Alianza Editorial.

Paglia, Camille (2006). *Sexsual personae.* Madrid: Valdemar.

Panofsky, Erwin (1993). *El significado en las artes visuales.* Madrid: Alianza Forma. Alianza Editorial.

Platón (1999). *El Banquete. Fedón. Fedro.* Villatuerta: Ediciones Folio SA

Prieto, Gregorio (1933). *Hommage a l'aurige de Delphes.* Ejemplar nº19. (Catálogo de exposición inédito).

Renault, Mary (2001). *El auriga*. Barcelona: Mondadori.

Reyero, Carlos (1996). *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo.* Madrid: Ensayos de Arte Cátedra.

Ripa, Cesare (2002). *Iconología.* Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Sánchez, Carmen (2005). *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid: Ed. Siruela.

Scheinmann , Muriel (1995). *A guide to art at the University of Illinois.* Urbana Champaign, Robert Allerton Park and Chicago. Chicago: Illinois University Press.

Sergent, B (1986). *La homosexualidad en la mitología griega*. Barcerlona: Ed. Alta Fulla..

Treviño Avellaneda, Carlos (2016). *Fuentes grecolatinas en la inconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937).* Madrid: Tesis Doctoral F. Ciencias de la Información, UCM.

Virgilio (2003). *Obras completas.* Madrid: Ed. Cátedra.

VV.AA. (1986). *Bucólicos griegos*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal Clásica.

Winckelmann, JJ (1987) *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura.* Barcelona: Ed. Nexos. *American Journal of Archaeology*, Vol. 10, No. 2 (Abril - junio., 1906), pp. 151-153 Publicado por Archaeological Institute of America.

ÁNGEL FERRANT Y LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN MADRID: 1934-1954

Ignacio Asenjo Fernández
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

El 5 de agosto de 1951, en el Segundo Coloquio de Darmstadt, el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) pronuncia la conferencia *Construir, habitar, pensar.* Los oyentes son arquitectos que entonces están luchando por reconstruir Alemania después de la devastación de la Segunda Guerra Mundial, y un aspecto fundamental de la reconstrucción es responder a la necesidad de vivienda para millones de ciudadanos desamparados. Heidegger reflexiona sobre los significados de construir y de habitar, buscando la propia esencia de los términos. Manifiesta que construir no es meramente un medio cuyo fin es habitar, construir es en sí mismo ya el habitar. Consecuentemente, considera que habitar es el carácter básico del ser humano y lo que fundamenta el construir. También reflexiona sobre las relaciones entre lugar y espacio, y entre hombres y espacio. Según Heidegger, espacio es esencialmente aquello a lo que se ha hecho espacio, lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Apunta a este respecto que el hombre no hace al espacio, más bien, para espaciar como espacio, a éste le hace falta el hombre (lo utiliza). Señala asimismo que el espacio no es algo enfrentado al hombre, no es un objeto ante un sujeto, tampoco es fruto de la introspección o vivencia interior, los espacios son siempre espacios para humanos, y afirma que sólo los mortales son capaces de habitar de esta manera generando espacios. Para Heidegger, los lugares no existen si no llegan a ellos los humanos para transitarlos. Indica que el habitar ya construye y pone lugares, y éstos abren espacios y plazas junto a las cosas. Observa que no habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan. Manifiesta también que el espacio no existe, se hace. Y al construir —construir como cuidar, y construir como levantar edificios—, habitamos y hacemos espacio (Heidegger, 2001: 107-119).

Siguiendo a Heidegger, y parafraseándolo, la escuela es un lugar. Como tal cosa otorga un espacio en el que están admitidos tierra y cielo, y los hombres. El espacio otorgado por la escuela (al que ésta ha hecho sitio) contiene distintas plazas o meros sitios, más cercanos o más lejanos a la escuela, entre los cuales hay una distancia medible. Los espacios que atravesamos todos los días están aviados por las escuelas. La esencia de éstas tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre escuelas y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre estudiante y espacio.

Ciudad y educación artística van de la mano. Esta relación nos permite trascender las aulas y enriquecer el discurso pedagógico basado en la enseñanza, acrecentando la importancia de los entornos y su influencia en los procesos educativos, los cuales pueden desarrollarse dentro y fuera de las paredes del aula. Ambos procesos sirven para dotar de experiencias cognoscitivas a las personas, contribuyendo a enriquecer sus capacidades y la motivación intrínseca al aprendizaje. Tanto los espacios urbanos como los espacios interiores de los centros docentes se constituyen en entornos fundamentales para el aprendizaje.

Partiendo de estas premisas y teniendo en cuenta el entorno docente del escultor Ángel Ferrant (1890-1961) en la ciudad de Madrid, el presente trabajo se centra en esta urbe y en los procesos educativos y constructivos que implementa en sus aulas de modelado. Su tarea docente está íntimamente relacionada con la interacción entre el alumnado y el espacio interior de las aulas, y con las posibilidades que el Madrid de los años 30 y 50 presenta como espacio para la enseñanza de la escultura en las Escuelas de Artes y Oficios. Tal vez instintivamente, Ferrant intentara meditar en pos de la esencia del habitar en sus aulas.

Como apunta Heidegger, el carácter fundamental del habitar es cuidar (*Schonen*), que en sentido pasivo quiere decir, tener cuidado de algo o alguien y ser cuidado por algo o alguien. Los alumnos de Ferrant habitan si están en un lugar como es la Escuela de Artes y Oficios. Pero el filósofo alemán insta a aprender a habitar, y dice: "construir es propiamente habitar (...) y el construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios (*Ibídem*, pp. 108-109).". De estas palabras se desprende que, para el maestro Ferrant, construir no es sólo medio y camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar en sus aulas. Ese construir como cuidar y cultivar, crea el espacio en el que habitan él y sus alumnos. Basa la enseñanza de la escultura en el construir que cuida el crecimiento de las capacidades innatas de cada individuo. Para ello, propone cultivar las dotes naturales con que el escolar viene al mundo partiendo de la intuición para llegar al conocimiento.

2. MAGISTERIO DE FERRANT

La vocación pedagógica de Ferrant, hijo y nieto de pintores, y uno de los máximos exponentes del arte español del siglo XX, le anima a compaginar la práctica artística con la enseñanza. Su capacidad como preceptor se pone de manifiesto desde muy joven con la realización permanente de iniciativas a favor de la reforma educativa del arte (Asenjo, 2009a). Sigue de cerca las tendencias pedagógicas más importantes de su tiempo y en vida alcanza la fama de renovador de la pedagogía artística española (Asenjo, 2013). Ejerce la docencia en varias Escuelas de Artes y Oficios desde 1914 hasta 1954, en las que ocupa la cátedra de Modelado y Vaciado. Paralelamente elabora una excepcional colección fotográfica de trabajos de alumnos. Ello nos permite conocer algunos de sus planteamientos didácticos.

Su carrera docente comienza y termina en Madrid, concretamente en la sección 2ª de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad. Con 24 años empieza a trabajar como ayudante meritorio en dicha sección desde el año 1914 hasta 1918, pasando por la Escuela de Artes y Oficios de la Coruña de 1918 a 1920, como profesor titular de Término, y por Barcelona, de 1920 a 1933, en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, también conocida como "la Llotja". A sus 43 años volverá a su ciudad natal, retomando la actividad docente a mediados del curso escolar 1933-1934 hasta su jubilación en 1954. Dedicaremos nuestro estudio al periodo que va de 1934 a 1954, en el que Ferrant ejerce la docencia en distintas secciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

3. RETORNO A MADRID. SECCIONES 11ª Y 12ª (1934-1936)

Ferrant es un artista preocupado por la enseñanza del arte y su renovación. Su tarea vinculada con la pedagogía artística comienza principalmente en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona en donde mantiene una firme voluntad de reformar los hábitos de la aletargada enseñanza artística española. Seguidor de los ideales institucionistas (Asenjo, 2004) y receptivo a las corrientes pe-



Fig. 1 – Clase de modelado de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Presumible sección 11a. Fotografía original de A.F. Fuente: I. Asenjo.

dagógicas más avanzadas del cambio de siglo, insta reiteradamente en las tentativas de reforma de la educación artística. En 1927 recibe una beca de la Junta para la Ampliación de estudios para estar pensionado en Viena durante tres meses y conocer allí los procedimientos empleados para la enseñanza de las artes (Archivo de la J.A.E., Expediente 54-258, F-32). A raíz de este viaje declara sus puntos de vista en materia escolar, que son combatidos en ciertos sectores y publicados por otros en los que hallan eco, y toma importantes iniciativas para la aplicación de nuevos procedimientos didácticos en sus clases. Así, en 1931 redacta el proyecto de reforma pedagógica *Diseño de una configuración escolar. El Estado y las artes plásticas*, en el que formula un plan de estudios para mejorar la formación de los estudiantes de artes plásticas (F.A.F.: F. F. -TEX Fe 1-735). El discurso rupturista de este proyecto plantea la inversión de los valores que priman en la enseñanza y el aprendizaje artísticos de aquellos años, proponiendo la derogación de la enseñanza tradicional, de carácter mecánico e imitativo, por una formación no autoritaria basada en el principio de libertad expresiva.

Pese a los ideales de reforma educativa, a la evolución de las propuestas didácticas y a los avanzados enfoques pedagógicos del quehacer docente llevado a cabo por Ferrant en la Escuela barcelonesa, en 1933 solicita cambio de destino a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. El motivo de la solicitud es incierto. Quizá sea el desgaste personal por las duras críticas a su labor de renovación pedagógica en Barcelona, aunque es más lógico pensar en motivos de carácter personal. Lo que parece seguro es que obtiene, por concurso de traslados, una plaza de profesor en Madrid el 4 de diciembre de 1933. No obstante, la permanencia del escultor en la Escuela de Barcelona se prolongará hasta finales de mes. Según consta en su Expediente personal y Archivo de jubilación, tras conseguir el nuevo destino, redacta una instancia, dirigida al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, solicitando una prórroga de un mes para posesionarse del nuevo destino. En la solicitud, amparada por un informe de Pedro Mayoral, Director de la Llotja, Ferrant aduce motivos docentes:

> "(...) alegando que, por coincidir con el período de vacaciones de invierno el tiempo en que reglamentariamente se le marca el deber de cesar en el cargo de la Escuela de Barcelona y tomar posesión del de la Escuela de Madrid, es circunstancia por la que los alumnos de mi clase no podrían dar término a los trabajos comenzados bajo su dirección" (A. G. A. e., Alcalá de Henares, Caja 31/7376, Legajo 18.670-14).

En enero de 1934 se instala definitivamente en Madrid. Su primer destino es la sección 11ª, ubicada en aquel tiempo en la calle Antonia Calas, 11, Puente de Vallecas. Aquí ejerce la docencia durante el curso escolar 1933-1934. Conforme consta en su Expediente personal y Archivo de jubilación, lo emprende en la Escuela de Barcelona y lo completa en la Escuela madrileña desde enero hasta mayo de 1934. La continuidad escolar es irregular, ya que viaja permanentemente de Madrid a Barcelona para ultimar su instalación en la capital. No se ha localizado documentación relacionada con su quehacer docente de este periodo. Pero sí podemos conocer el aspecto del presumible aula de modelado de esta sección, gracias a dos fotografías, realizadas por Ferrant, que captan la actividad de sus alumnos mientras trabajan en clase (A.I.A:

"Fotografías escolares", s. r.). Se trata de dos copias en papel muy similares que ofrecen una misma panorámica del aula (Fig. 1). En ambas imágenes, tomadas probablemente en 1934, el punto de vista del fotógrafo apenas varía. Este actúa como un espectador que usa la cámara para detener el tiempo. Se centra en el instante en que los alumnos modelan en hueco cabezas y vasos de arcilla. Las instantáneas están llenas de elementos descriptivos. La vista se pasea alrededor de las fotografías, que muestran un entorno detallado del aula: espacio de trabajo, figuras, estatuas, mobiliario y enseres, herramientas, iluminación, inclusive nos revelan la joven edad de los escolares, entre 12 y 16 años. Las fotos muestran también varias pizarras de clase, un curioso método pedagógico, utilizado por Ferrant, que consiste en disponer letreros con textos de carácter didáctico por las paredes del aula, caligrafiados por él mismo, para que sirvan de recordatorio permanente. El objetivo tácito de los rótulos es cotejar el discurso de las pizarras con el contenido de los trabajos induciendo a la reflexión del alumno. Se muestran seguidamente los textos de algunas de las pizarras que se perciben en las fotografías:

"Para llegar a dibujar bien, conviene conocer, bien, el volumen de los cuerpos. Y para eso, haremos nuestros trabajos en bulto".

"Cada cual debe ingeniárselas a su modo para conseguir lo que se propone hacer. En vuestras manos encontrareis los materiales y en vuestras cabezas debéis encontrar las ideas".

"Necesitamos adquirir una destreza manual, unos conocimientos y un estímulo que nos obligue a discurrir por nuestra cuenta, para mejorar siempre nuestras obras. Si nos abandonamos caeremos fatalmente en la desidia y en la barbarie".

"Un trabajo manual cualquiera que se realice sin pizca de imaginación quedará reducido a una tarea inferior indigna del hombre".

"Aquí hay que trabajar como si se jugara a un juego que fuera muy divertido, pero silencioso. Y que cada cual que atienda a su juego" (F.A.F.: 9 PED. 973).

Cabe mencionar que estas fotografías se han reproducido en varios estudios monográficos del escultor y en distintos escritos, todos con el mismo pie de foto erróneo: "Clase de modelado de Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Marqués de Cubas". Es cierto que, a partir de 1940, Ferrant imparte docencia en este local de la Escuela madrileña hasta su jubilación. Sin embargo, después de comparar y contrastar los espacios de esta última sección con los de las fotografías, se ha podido constatar que ningún rincón de la clase de modelado de Marqués de Cubas se corresponde con el que muestran las fotos. No en vano he impartido clase en la misma aula de la sección 2ª en la que Ferrant lo hizo en su momento y pude comprobar personalmente, envuelto en todo su legado pedagógico, que el espacio del aula de modelado representado en las fotografías no es el mismo. Pese a que las fotos no poseen anotaciones al dorso que permitan su datación exacta, los trabajos escolares que se aprecian en las instantáneas se han contrastado con los realizados en 1934, presentes en las placas fotográficas de vidrio realizadas por el escultor (F.A.F.: "Placas fotográficas", s. r.), comprobándose que muestran afinidades formales y volumétricas. Asimismo, se han cotejado las dos fotografías con los datos de los distintos registros de alumnos matriculados en las clases de modelado de Ferrant desde 1935 hasta 1954 (F.A.F.: de F. F.- PED 21 – 985 a F. F.- PED 36 – 1000), y se ha podido establecer una analogía entre las edades de los alumnos de la sección 11ª y las edades previsibles de los estudiantes que aparecen en las fotos. En otro orden de cosas, cabe decir que el local de la sección 11ª lo ocupa hoy día un edificio de viviendas y una peluquería cuya distribución espacial aún conserva parte del espacio habitado que había dentro de la finca en 1934.

Al curso siguiente, Ferrant se traslada a la sección 12ª, con domicilio en la calle Linares, 11, Carabanchel Bajo. Allí permanecerá hasta la desaparición del local tras los bombardeos de la Guerra Civil (Asenjo, 2016). No se ha encontrado documentación relativa a la distribución interior del local. Tampoco sabemos cómo es el espacio del aula de modelado de aquella sección. No obstante, pese a desconocer el reparto del espacio habitado dentro del inmueble, que en la actualidad forma parte de un edificio de viviendas, podemos saber qué ejercicios plantea Ferrant, gracias a su legado fotográfico. Examinando las instantáneas del curso 1934-1935, comprobamos que los alumnos realizan muchos relieves y trabajos de modelado en arcilla hueca, principalmente vasos, cabezas y figuras humanas (F.A.F.: "Placas fotográficas", s. r.; A.I.A.: "Fotografías escolares", s. r.)

Con todo, según se desprende de sus documentos personales, la propuesta más destacable, realizada en la sección 12ª, es la que Ferrant denomina "Del dibujo: la casa en construcción". La labor a desarrollar es un relieve. Su interés radica en que podemos conocer de primera mano cómo el escultor la presenta en el aula de modelado. Una placa fotográfica, realizada por él mismo in situ, muestra un rincón del aula con la colocación ordenada y distribución pertinente de los distintos elementos que conforman el planteamiento del ejercicio (F.A.F.: "Placas fotográficas", s. r.). Ferrant utiliza el espacio de la clase como elemento facilitador del aprendizaje. La placa revela la relación entre el rincón del aula y la actividad de trabajo programada. En dicho espacio el escultor ha dispuesto una cartulina grande rotulada a mano, de su puño y letra, en mayúsculas, con el mencionado tema, seguido de una serie de vocablos relacionados con la propuesta, también rotulados a mano: *Ventanas–Arcos–Bóvedas–Vigas–Montacargas–Poleas–Cuerdas–Tablones–Escaleras–Ladrillos–Tuberías–Tejas–Montones de material –Barricas–Sacos–Espuertas–Poleas... etc...* Probablemente, a partir de dichas expresiones, el alumno hace dibujos aplicables al modelado, para después interpretarlos en relieve. El papel de Ferrant es crear un ambiente adecuado para el aprendizaje y mediar para despertar la curiosidad, el interés y la experimentación, a través de retos y preguntas. Esta estimulación es equilibrada y planificada. Como complemento del ejercicio, parece seguro que utilice algunas de sus pizarras de clase. Las placas fotográficas del curso 1934-1935 revelan también que los materiales más empleados para materializar La casa en construcción son la arcilla y la escayola. Respecto a las características formales y de composición de esta propuesta, cada alumno adopta un estilo y una disposición formal cuyo grado de iconicidad depende de la personalidad e inquietudes creativas individuales. Algunos relieves incorporan elementos figurativos de carácter descriptivo, otros, en cambio, integran formas volumétricas con un acusado grado de abstracción, como por ejemplo, el trabajo firmado y fechado que realiza el alumno Fermín de la Cruz (Asenjo, 2007).

Respecto al curso 1935-1936, la documentación docente es escasa. No se ha localizado copia del acta de calificación final de los alumnos, desconociéndose cuántos lo acaban regularmente. Solo sabemos la matrícula inicial, gracias al material pedagógico custodiado por Ferrant: 31 alumnos varones, con edades comprendidas entre 12 y 25 años, algunos de los cuales tienen el oficio de carpintero, pintor, modelista o tallista (F.A.F.: F. F.- PED 21 – 985). Por otra parte, reseñar que el escultor cesará provisionalmente la producción fotográfica de trabajos escolares en el curso 1935-1936, prolongándola hasta el de 1941-1942.

4. ACTIVIDADES DOCENTES DURANTE LA GUERRA CIVIL

Ferrant mantiene una gran actividad durante la Guerra Civil. José Álvarez Lopera analiza algunas peripecias biográficas de este periodo. Apunta que es Director accidental del Museo de Arte Moderno (un cargo puramente nominal), Presidente de la Sección del Tesoro Artístico del Conse-

jo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, y miembro de la Junta Delegada de Madrid, de la que llega a ser Presidente entre enero y septiembre de 1938, incorporándose a las tareas de protección del patrimonio en los primeros días de enero de 1937 (Álvarez Lopera, 2008).

En relación con su magisterio durante la guerra, es probable que siguiera dedicado a la enseñanza hasta que se interrumpen las actividades académicas como consecuencia del establecimiento del frente de Madrid y del comienzo de los bombardeos sobre la ciudad. De los primeros meses de guerra y del curso 1936-1937, apenas existe documentación docente. Al estallar la guerra, seguramente cobra su sueldo como profesor de la Escuela pero encargándose en exclusiva de la Junta. Conocemos la relación del personal docente indispensable que presta servicio en las distintas secciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, en la que está incluido Ferrant, por un informe de Joaquín Boguerin Montoro, Director interino, fechado el 22 de octubre de 1937 (A. G. A. e., Alcalá de Henares, Caja 43.155). En todo caso, lo que parece seguro es que desde comienzos de ese año se dedica casi únicamente a las tareas de salvación del patrimonio (Álvarez Lopera, 2008), de las que ya sólo le apartarán algunos trabajos puntuales, como la realización del proyecto de reforma de las Escuelas Superiores de Bellas Artes encargado por José Renau Berenguer, Director General de Bellas Artes (Asenjo, 2009b).

5. BREVE ESTANCIA EN LA SECCIÓN 1ª

A finales de mayo de 1938 Ferrant es autorizado a reincorporarse a su puesto de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid tras haber permanecido varios meses en Barcelona cumpliendo los compromisos adquiridos con el gobierno de la República (*Ibídem*, 2009b: 47-62). Su centro de destino docente en la sección 12ª ha sido devastado por la guerra (Asenjo, 2016: 57-66). Entonces tomará posesión de una nueva plaza en la sección 1ª, ubicada en la calle Palma, 46. Aquí sólo imparte docencia desde el 3 de noviembre de 1939 hasta junio de 1940. Pese a que esta sección actualmente continúa en activo como centro de enseñanza artística, se desconoce cuál es el espacio de trabajo que ocupan los alumnos de Ferrant. Tampoco se han hallado fotografías escolares de este periodo ni documentación escrita al respecto. Sabemos, no obstante, la relación y calificación de los alumnos examinados durante el curso, gracias a una copia manuscrita del escultor, recogida en sus archivos personales: 15 varones finalizan los estudios de modelado, 12 se matriculan por primera vez en la Escuela (1er grupo), 2 lo hacen por segunda vez (2º grupo) y 1 se matricula por tercera vez (3er grupo); las calificaciones son: 4 sobresalientes, 6 notables y 5 aprobados (F.A.F.: F. F.- PED 22 – 986).

6. POSTGUERRA ESPAÑOLA. SECCIÓN 7ª (1940-1942)

Ferrant comienza el curso 1940-1941 en un nuevo centro de destino docente, la sección 7ª de la Escuela de Artes y Oficios, con sede en la calle de Don Ramón de la Cruz, 45. Permanecerá en ella dos cursos académicos. El espacio del aula de modelado se halla entonces en los sótanos del local. La estancia es alargada, de unos 70 m^2, con una iluminación natural escasa. Si bien durante los años de la Guerra Civil, por su situación en zona de gran densidad de población a causa de la evacuación de barrios declarados zona de guerra, es la principal sección de la Escuela, el aula carece de medios y adolece de muchas deficiencias al terminar la contienda (Asenjo, 2016: 63).

Conviene resaltar un parte de fin de curso, escrito por el escultor el 21 de mayo de 1941, dirigido al Director Luis de Sala y María. Con una descripción pormenorizada, alude al desa-

rrollo de la enseñanza en su clase de modelado, destacando, entre otros asuntos, el número de alumnos matriculados, la asistencia a clase o las tareas realizadas. Señala también que varias causas lamentables, como la pobreza de las instalaciones, la carestía de materiales y utensilios en momentos de urgente necesidad, el abandono escolar o la coincidencia de horarios con otras asignaturas, quizá hubiesen perjudicado la continuidad en la tarea:

> "Dada la afluencia de alumnos los tres primeros meses, resultó insuficiente la capacidad del local y sobre todo el número de caballetes y tableros disponibles. Se extremó el aprovechamiento del espacio instalándose algunos puestos en condiciones improvisadas y malas. Muchachos que aspiraban a concurrir presentándose con frecuencia en esta época por si había vacante, se quedaron sin sitio. Transcurrido ese tiempo la asistencia fue flojeando. Fueron constantes, ocho o diez" (F.A.F.: F. F.- PED 12 – 976).

Propone asimismo mejoras de poco gasto en la instalación del aula para el curso siguiente, como la dotación de ciertos enseres y elementos de trabajo, la adquisición de herramientas o la renovación de modelos. No podemos olvidar que España se halla en plena postguerra. Lógicamente, en tiempos de escasez los utensilios de modelado no son productos de primera necesidad. Pero esta carestía material es un acicate para la fantasía pedagógica de Ferrant y el desarrollo de sus clases en esta sección.

En esta ocasión las propuestas de trabajo escolar de este periodo sí son conocidas. Están recogidas en una recopilación de anotaciones pedagógicas, realizada por el escultor en pequeñas cuartillas mecanografiadas o manuscritas, algunas de las cuales contienen correcciones y tachaduras de su puño y letra. El fin de estas anotaciones es la enseñanza propedéutica. Son esquemas iniciales que atienden a las líneas o caracteres más significativos de sus clases y suponen la transmisión directa de contenidos del profesor hacia los alumnos, ya que las redacta para ser leídas o transcritas en las pizarras de clase. Gracias a estas anotaciones pedagógicas conocemos el orden de las propuestas de trabajo para el alumno durante el periodo que va de 1940 a 1942, que se resumen a continuación: 1) Libre realización de dibujos espontáneos. 2) "Montajes de forma obligada", son instrumentos didácticos que sirven para aprender a copiar. 3) "Montajes imaginativos o de forma indeterminada, o de configuración libre", su misión es excitar la fantasía creadora. 4) Realización de ejercicios de modelado, que sirven de estímulo a la imaginación. 5) Modelado y talla en arcilla y yeso de un Via Crucis, un claro ejemplo de la influencia que tiene la religión en la educación de entonces. 6) Manejo de la técnica de la coroplastia o arte de producir, valiéndose de moldes, figurillas o relieves en barro crudo o cocido. Con estas propuestas Ferrant induce al alumno a descubrir el valor de la sensibilidad concediendo importancia al hecho de que pueda "adquirir criterio y alcanzar aquel juicio crítico que, respecto a las obras de arte, no puede tener más que quien las mira cara a cara en el terreno de las experiencias prácticas" (F.A.F.: F. F. – PED 11-975). Por otro lado, cabe recordar que en la actualidad los locales de la antigua sección 7ª los ocupa una empresa de muebles de cocinas.

7. MAGISTERIO EN LA SECCIÓN 2ª (1942- 1954)

En 1942 Ferrant, con cincuenta y un años de edad, traslada su cátedra a la sección 2ª de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, ubicada en la calle Marqués de Cubas, 15. En este local permanecerá hasta su jubilación. Según consta en un oficio fechado el 24 de junio de 1942, archivado en su Expediente personal docente, el Director Luis de Sala le encomienda todo lo relativo a la instalación de un taller de modelado en dicha sección: "a cuyo fin podrá V. adoptar las disposiciones

que estime pertinentes al expresado objeto" (Archivo General de la Escuela de Artes y Oficios N. º 1 de Madrid, en adelante A.G.E.A.O. Nº 1., s. r.). El escultor lo provee perfectamente, según se deduce de los inventarios de enseres de la clase de modelado, datados en mayo de 1943 y junio de 1953, firmados por él y Ricardo Colet de la Fuente, maestro de taller de talla en madera y piedra y auxiliar de Ferrant (F.A.F.: F.F.-PED 15-979, 16-980,17-981 y 18-982). Asimismo, el Director le nombra "Jefe de la sección 2ª, con arreglo al art. º 28 del Reglamento Interior vigente", el 27 de octubre de 1945 (A.G.E.A.O. Nº 1., s. r.). Examinando concretamente el inventario fechado en mayo de 1943, se pone de manifiesto la importante inversión económica realizada por la Dirección de la Escuela para acondicionar el taller de modelado, pese a los inconvenientes, principalmente económicos, de la postguerra. Se evidencia también el interés de Ferrant por conseguir la adecuada instalación del taller.

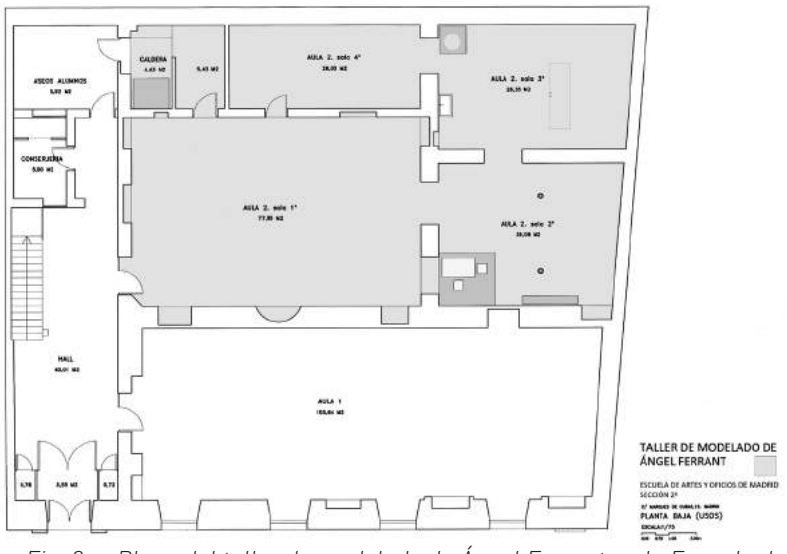


Fig. 2 — Plano del taller de modelado de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Marqués de Cubas, entre 1943 y 1953. Fuente: I. Asenjo

En otro orden de cosas, la sección 2ª continuará en activo hasta finales del mes de julio de 2012, en que cierra definitivamente sus puertas como uno de los centros de enseñanza artística más antiguos de Madrid. Este inmueble, que ha sufrido grandes cambios tras las obras de reforma interior y exterior llevadas a cabo entre 2014 y 2017, forma parte en la actualidad de la sede de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

Ferrant comienza a fotografiar de nuevo los ejercicios de sus alumnos en el taller de modelado de Marqués de Cubas, con excepción de los cursos 1947-1948, 1948-1949 y 1951-1952. Esta ausencia documental se debe seguramente al creciente encarecimiento del coste de los materiales fotográficos y no a circunstancias de índole pedagógica. Con todo, el repertorio fotográfico que va de 1942 a 1954 es muy amplio. Tras analizar las fotografías escolares de este periodo y las anotaciones didácticas del escultor, y comparar los ejercicios realizados con los que le preceden, comprobamos que las propuestas didácticas no varían sustancialmente. El alumno empieza con ejercicios de copia, máxime formas de iniciación, y consecutivamente realiza trabajos de modelado, talla, composiciones y moldes coroplásticos y cerámicos. En concreto, las fotografías de los cursos escolares comprendidos entre 1942 y 1947 revelan muchos trabajos ejecutados en barro hueco, como vasos, cabezas y estudios de figura humana. Respecto a los relieves, existe un sinfín de interpretaciones temáticas: marinas, florales, agrícolas, ganaderas o figura humana (F.A.F.: "Placas fotográficas", s. r.; A.I.A.: "Fotografías escolares", s. r.).

Por su parte, la etapa artística que se inicia en 1949 se caracteriza por el debate de la problemática figuración/abstracción. Este planteamiento del arte español de aquellos años también se deja notar en las clases de Ferrant, sobre todo en los resultados formales de algunos ejercicios. A partir de 1949 se alternan configuraciones tridimensionales de carácter figurativo y abstracto. Algunas placas fotográficas de los cursos 1949-1950 y 1952-1953 muestran la exposición conjunta de sendos tipos de trabajos en el aula. Resaltan también los trabajos de exalumnos

prestigiosos, como las cabezas de arcilla y escayola del escultor y académico José Luis Sánchez Fernández, del pintor José Luis Galicia Gonzalo y del arquitecto Ignacio Gárate Rojas o las construcciones elaboradas con cañas y cuerdas del también arquitecto Antonio Vázquez de Castro. Destacan asimismo las composiciones geométricas realizadas con planchas de arcilla del curso 1952-1953 y la serie de medallas conmemorativas para los Juegos Olímpicos de Helsinki 1952 con un acentuado grado de abstracción, de alumnos no identificados (F.A.F.: F.F. - PED 13 – 977; F.A.F.: "Placas fotográficas", s. r.; A.I.A.: "Fotografías escolares", s. r.).

7.1. Taller de modelado de Marqués de Cubas

En el verano de 1935 el matrimonio Ferrant se traslada a un hotelito que se hace construir en la Colonia del Viso, "inducidos por un grupo de amigos de la Residencia de Estudiantes, entre los que se encontraba uno de los arquitectos racionalistas, Rafael Bergamín, que en ese momento construían la Colonia, y de quien Ferrant heredará la amistad de Luis Felipe Vivanco" (Vázquez de Parga, 1983: 36). El diseño de la vivienda tiene como fin satisfacer las necesidades individuales y artísticas del escultor. Él mismo supervisará el proyecto arquitectónico, al igual que los trabajos relativos a la instalación del nuevo taller de modelado de la sección 2ª. No es de extrañar, pues, que haya afinidades de diseño de interiores y construcción entre su hotel y el taller de Marqués de Cubas. La distribución de áreas, huecos y espacios de su vivienda muestran analogías con los patrones constructivos realizados en el taller de modelado. Sirvan de ejemplo la utilización de vanos en las paredes (para montar repisas y rinconeras), el aprovechamiento de las cámaras de aire entre muros (para la construcción de armarios encastrados y zonas de almacenamiento) y también algunos detalles de carpintería interior.

Con respecto al local de la sección 2ª, en la década de los cuarenta cuenta con un edificio de sencilla fachada, que apenas cambiará con el paso del tiempo, situado en el actual barrio de las Cortes. José Romero Escassi, ilustrador y Catedrático de Bellas Artes, lo recuerda de esta manera:

> Al tiempo de trasponer la puerta de la calle se adentraba uno en un ambiente suburbial tan impropio de su céntrica ubicación como rotundo en su sórdido abandono; las paredes costrosas, el piso desgastado y la desvencijada escalera no podían disimular su permanente descuido. (...) El estudio que regentaba Ferrant era una pieza amplia, y aunque hermanada en pobreza con lo demás, había un mayor aseo y distinto ambiente. No sabría explicar cómo en aquel recinto se distendía el ánimo tras la opresiva entrada para sentirse uno en tesitura más cómoda y natural. (*Ibídem*, 1983: 107-109).

Recorramos virtualmente el taller de modelado que Ferrant instala en 1942 (Fig. 2). Se llega a él por el pequeño vestíbulo de la planta baja. A la derecha se sitúa la puerta de acceso. El aula, una estancia amplia, tiene cuatro salas de trabajo. Todas son interiores, sin ventanas a la calle. Para el diseño del espacio interior, Ferrant dispone una distribución de estancias independientes *ad hoc*, pero comunicadas entre sí. La superficie total del recinto es de unos 171 m^2, con techos de 3,25 m de altura. Cada sala posee una superficie de trabajo diferente: la primera tiene 77,85 m^2; la segunda, 39,06 m^2; la tercera, 28,35 m^2; y la cuarta, 26,00 m^2. La comunicación entre salas favorece la participación de los alumnos en las actividades que se realizan en cada una. También permite disfrutar de autonomía y trabajar evitando perturbaciones. El taller dispone de zonas diferenciadas para los trabajos en seco y en húmedo, ello permite realizar ejercicios de modelado en arcilla y moldeado de piezas, al tiempo que trabajos de talla en madera y en piedra, así como construcciones escultóricas con libertad de materiales. Las herramientas y útiles de trabajo se custodian en los diferentes armarios y cajones dispuestos por

toda la clase. Todo lo que hay en el taller es de los estudiantes, por lo que cualquiera de ellos puede servirse de cuanto hay y exigir que se respete. A este respecto, Ferrant suele citar a sus alumnos la siguiente máxima el primer día de clase: "un sitio para cosa, y cada cosa en su sitio".

A continuación se describen las cuatro salas del taller de modelado. Desde la puerta de entrada se accede directamente a la sala primera, la más espaciosa. Su techo está formado por una serie de bovedillas paralelas, de las cuales penden varias lámparas con pantalla de cristal esmerilado. La mitad superior de sus cuatro paredes es de color blanco y la mitad inferior está alicatada en gris. Aprovechando las cámaras de aire entre muros, Ferrant acomoda cinco armarios empotrados, dos en la pared derecha (según se accede a la sala), dos en el muro de la puerta y uno en el frontal, con puertas de doble hoja en madera pintada de gris, con cerradura y llaves, los cuales se utilizan para custodiar y almacenar los útiles de trabajo. Cabe mencionar que este tipo de mobiliario es análogo en aspecto, distribución interior y funcionalidad al que instala en su domicilio del Viso. En esta sala, valiéndose de los vanos, emplaza también tres hornacinas de mediano tamaño en la parte alta del muro de la puerta y del muro de enfrente. Estos huecos en forma de arco están tenuemente adornados con molduras y disponen de un punto de luz en su interior; su propósito es, probablemente, ubicar bustos de escayola o, tal vez, modelos realizados por los alumnos. En la mitad de la pared derecha, entre dos de los armarios empotrados, hace construir otra gran hornacina para alojar algún modelo escultórico grande. En la pared del lado izquierdo, una puerta da paso al interior de la leñera y al cuarto de la caldera de carbón. También, se accede a la sala cuarta a través de un vano de esta pared, en cuyo extremo derecho Ferrant abre un hueco pequeño para colocar ejercicios, y en el izquierdo, instala una pequeña vitrina acristalada, de escaso fondo. Las numerosas pizarras de clase, escritas de su puño y letra, y fijadas a 14 tableros de pared, de contrachapado y con marco, de diferentes tamaños, cuelgan de las paredes y rodean el interior de esta sala. En el espacio habitable, coloca ordenadamente los enseres y el mobiliario para trabajar: 33 caballetes de modelado de diferentes tipos, 3 pedestales, 9 atriles, 3 juegos de cajones de 7 piezas cada uno y 33 tableros. Completa la sala una amplia colección de herramientas mecánicas manuales, colgadas y silueteadas en dos alacenas.

Se pasa a la sala segunda del taller a través de un amplio vano obrado (259 x 156 x 60 cm) en la pared frontal de la sala primera. Su espacio es zona de tránsito entre la sala primera y la tercera. Este recinto, de planta casi cuadrada, es sombrío. Dispone de cuatro aparatos de luz, extensibles, de madera, con articulación al extremo, de latón, pantalla de aluminio y bombilla correspondiente. En el rincón derecho del muro, según se entra, se encuentra la mesa del profesor, un sillón y una silla para los profesores, del estilo de la mesa (Fig. 3). Ferrant instala un aparato de luz, extensible, metálico para la mesa del profesor, con su bombilla. El mobiliario está colocado encima de una tarima de madera de pino, de 204 x 191 x 19 cm. El lado izquierdo de la mesa está situado estratégicamente junto a otro espacioso vano, de 184 x 136 x 60 cm, que no llega al suelo. Desde el sillón del profesor se puede echar un vistazo a la izquierda, como si de un ventanal se tratase, y observar todo lo que acontece en la sala primera. Simultáneamente, mirando de frente, se puede ver también lo que sucede en la sala tercera. La parte baja de este vano la aprovecha Ferrant para construir un baúl de obra de gran capacidad, 136 x 75 x 60 cm. En él custodia herramientas, maquinaria del aula y otros enseres; su amplia y gruesa tapadera de madera se utiliza para depositar utensilios pesados, manejados en clase. En el muro derecho de la sala se halla un armario biblioteca acristalado, de dos cuerpos, con 15 cajones en la parte baja, sujeto a la pared. El cuerpo superior mide 200 x 110 x 30 cm, tiene varias baldas móviles y sirve como expositor de trabajos; el inferior, de 200 x 100 x 40 cm, se utiliza para guardar material diverso. En la esquina izquierda de este muro



Fig. 2 — Sala 2a del taller de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Marqués de Cubas. Curso escolar 1988-1989. Fuente: I. Asenjo.

Ferrant instala un armario empotrado con cerradura en la puerta, que se emplea como guardarropa de los profesores. Por su parte, la elevada altura de los techos le permite montar tres filas de estanterías corridas, hechas de obra, que bordean de lado a lado toda la estancia. La repisa más alta, situada a 66 cm del techo, mide 30 cm de fondo. Algo más baja, y situada en paralelo a la primera, se halla la segunda estantería, con 25 cm de fondo. Entre ambas hay una separación de 40 cm. Según se observa en algunas placas fotográficas realizadas por Ferrant en la década de los cuarenta, el escultor utiliza estos estantes para exhibir trabajos de tamaño mediano en bulto redondo. El tercer anaquel, con 11 cm de fondo y situado a 1 m del suelo, lo aprovecha para colocar relieves, pequeñas maquetas, bocetos y pizarras de clase, aunque también lo utiliza para exponer las fotografías escolares que él mismo obtiene en clase. En el centro de la sala se alzan dos columnas de hierro fundido, con fuste estriado.

Cada una tiene anclado un aparato de luz, extensible, de madera, con articulación al extremo, de latón, pantalla de aluminio y bombilla correspondiente. Algunas fotografías realizadas por Ferrant, muestran cómo se sirve del espacio entre columnas y de los aparatos de luz para fotografiar los trabajos de sus alumnos. En dicho espacio, a modo de estudio fotográfico improvisado, coloca los objetos encima de tableros y, aprovechando la luz de los dos focos móviles, puede fijar iluminaciones específicas, según el modelo a fotografiar (F.A.F.: "Placas fotográficas", s. r.; A.IA.: "Fotografías escolares", s. r.). Como consta en los inventarios de enseres de la clase de modelado, este espacio cuenta también con dos bancos de carpintero ("Inventarios de enseres...", Doc. Cit. p. 2).

Para facilitar la labor del modelado, Ferrant coloca, en la sala segunda, dos paneles que muestran nueve tipos de palillos para modelar, con gráficos dibujados por él. Cada ejemplo de palillo tiene medidas e instrucciones precisas para que el alumno pueda fabricárselo con facilidad en madera. El material necesario para ello está a su disposición en el segundo cajón del armario biblioteca. Con respecto a los trabajos escolares, el repertorio aumenta día a día. Su exposición en esta sala genera un espacio propicio para la creación y el desarrollo de la autoestima del alumno, cuya labor se ve favorecida oportunamente por Ferrant. El estudiante que pasea por la estancia puede apreciar no solo una exposición permanente de propuestas didácticas, ordenadas por el escultor con tanto acierto como entusiasmo, sino también un amplio repertorio de fotografías escolares, montadas sobre cartulinas rígidas de color blanco, colocadas en el tercer anaquel de la sala. Varias placas de cristal, tomadas por Ferrant en el curso escolar 1952-1953, captan rincones de su espacio. En algunas se pueden ver trabajos de bulto redondo sobre los caballetes y las mesas de trabajo, principalmente cabezas modeladas y estudios de figura humana , y sobre las baldas de obra, distintas fotografías escolares y composiciones de arcilla y escayola. Dentro del armario biblioteca acristalado, es posible apreciar también un muestrario de maquetas y pequeñas configuraciones (F.A.F.: "Placas fotográficas", s. r.).

Atravesando otro amplio vano obrado (259 x 136 x 60 cm) en la pared izquierda de la sala segunda, se accede a la sala tercera. Ferrant aprovecha el ancho del muro para ubicar, en su franja derecha, un armario botiquín, de madera, de 55 x 33 x 11 cm. En esta sala hay más iluminación que en la precedente, pues tiene instaladas cuatro luces en el techo con caña y globo esmerilado y anaquelerías de madera sujetas a las paredes. El recinto se acondiciona para trabajar principalmente la escayola (moldes, encofrados, vaciados, etcétera). Dispone de cuatro mesas de vaciar con tablero de mármol, de distintas medidas, y reúne el instrumental básico necesario para el manejo del yeso. Ferrant preserva también en esta sala una colección de modelos de escayola, celosamente custodiados por él. Asimismo, la provee de un torno de alfarero (97 x 97 x 87 cm), fabricado en madera, con plato giratorio de pie, que sitúa en la esquina izquierda de la pared de enfrente, según se entra a la sala. Ésta tiene también un arca para el barro, un arca para la escayola, una rueda de afilar, con mollejón, otra rueda de afilar, más pequeña y un tornillo de cerrajero, pequeño. Completan la sala una toma de agua conectada a un grifo y una pila de mármol para lavar los moldes, situadas en la pared izquierda.



Fig. 4 – Sala 4ª del taller de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Marqués de Cubas. Curso escolar 1947-1948. El alumno de la izquierda es Juan Ocaña Menéndez. Fotografía original de A.F. Fuente: I. Asenjo.

Bajo la sala tercera encontramos un sótano. Se accede al mismo levantando una trampilla situada en mitad de la estancia. Unas escaleras conducen a su interior. Este ocupa parte del bajo suelo de las salas segunda y tercera. Tiene una superficie de 9 m^2. No obstante, es improbable que, en aquél tiempo, este recinto tenga utilidad, ya que no dispone de alumbrado artificial, aunque sí dispone de un respiradero en el techo, que coincide con el suelo del piso superior, en la zona limítrofe entre la sala tercera y la sala cuarta del taller.

Continuando el recorrido de la clase, desde la sala tercera se accede a la sala cuarta a través de un vano obrado en la pared izquierda de la sala tercera, situado en su esquina derecha. La sala se destina a los trabajos de talla en piedra (Fig. 4). Es una estancia alargada que tiene colocadas a su alrededor mesas y bancos de trabajo. Dispone de dos luces en el techo, con caña y globo esmerilado, así como de la infraestructura necesaria para el labrado de la piedra. Cabe mencionar que, en lo relativo a herramientas, mobiliario y útiles de trabajo, el inventario de esta sala no es muy completo. Quizá estos particulares dependan de Lacal, ya que todas las herramientas que se utilizan en esta sala (punteros, gradinas, cinceles, etcétera) se guardan en los cajones del armario biblioteca de la sala segunda, que

están a su cargo. Unos años más tarde, probablemente hacia 1944, Ferrant instala en esta sala varias lámparas con extensibles de madera —al menos seis u ocho—, para conseguir la iluminación adecuada en cada puesto de trabajo.

Para completar el recorrido del taller de modelado, desde la sala cuarta se accede de nuevo a la sala primera atravesando un vano obrado en su pared izquierda, con lo que el sentido circular y la comunicación entre habitáculos quedan completados. El conjunto de la clase resulta coherente y ordenado, e induce al trabajo individual. El aparente aislamiento de las estancias interiores, aunque comunicadas entre sí, propicia el ambiente idóneo para el desempeño del quehacer diario. Los alumnos que se incorporan por primera vez al aula y los que renuevan curso trabajan simultáneamente. Bajo la dirección de Ferrant todos siguen la dirección espontánea a que su vocación les impulsa. De esta manera, como él mismo apunta, lo que se consigue es lograr "lo mejor de cada profesional: su idiosincrasia, la adición a la materia prima de su espiritualidad, de ricas sustancias humanas por haberlas considerado superfluas. `Llega a ser lo que eres´, dijo Píndaro" ("La educación en arte y sus tangencias con la enseñanza general", A.A.F.: F. F. TEX. Fe. 1-736).

Podemos terminar afirmando que la visión pedagógica de Ferrant y su interés por la didáctica del arte van más allá de la instrucción. Lleva el habitar a la plenitud de su esencia. Lo alcanza cuando construye el taller de modelado de Marqués de Cubas desde el habitar y piensa para el habitar. De lo antedicho se infiere que sus alumnos no habitan en el aula porque él ha construido, sino al revés: edifica porque realizan su existencia como "habitadores" o moradores. Habitar no es ocupar el taller de modelado, sino "sentirse en casa", estar contento o sentirse en paz. Como afirma Heidegger, el rasgo fundamental del habitar es vivir en ese abrigo, es cuidar (mirar por). La forma de residir los hombres en la tierra es sentirse cobijado y establecido en la paz-libertad (Heidegger, 2001: 110). Finalmente, definamos el término escuela tal como lo hace el pedagogo krausista español Manuel B. Cossío: "es el lugar del santo ocio en que se cultiva el arte, la inteligencia, todo aquello que es superior a las ordinarias tareas que proporcionan el sustento".

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Lopera, José (2008). "Ángel Ferrant en la Guerra Civil" en *Anales de Historia del Arte,* (Vol. Ext.), pp. 535-555.

Asenjo, Ignacio (2004). "Ángel Ferrant y los ideales institucionistas" en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Nº 56, pp. 95-108.

___(2007). "Ángel Ferrant. La renovación de la enseñanza artística" en *Arte, Individuo y Sociedad.* Vol. 19, pp. 7-36.

___(2009a). "Los comienzos docentes de Ángel Ferrant: una vocación temprana" en *Arte, Individuo y Sociedad.* Vol. 21, pp. 7-26.

___(2009b). "Ángel Ferrant y la reforma de las Escuelas Superiores de Bellas Artes" en *Archivo Español de Arte.* Nº 325, pp. 47-62. doi:10.3989/aearte.2009.v82.i325.138.

___(2013). "Ángel Ferrant. El anhelo de las influencias pedagógicas" en *Arte, Individuo y Sociedad.* Vol. 25, Nº 1, enero-julio 2013, pp. 11-29.

___(2015). "Política y educación artística. El caso de Ángel Ferrant" en Paredes, Tomás (Dir.), *Arte Político*. Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte (AECA).

___(2016). "Madrid en ruinas: Abril 1939. Un informe sobre las Escuelas de Artes y Oficios" en Chaves Martín, Miguel Ángel (Ed.), *Ciudad y Artes Visuales*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Cossío, Manuel Bartolomé (1913). "Problemas actuales de la educación nacional", conferencia dictada en el Ateneo de Madrid, en *El Imparcial,* 22. 2. 1913; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, XXV, pp. 161-165.

Fernández, Olga y Bernárdez, Carmen (2002). "Fondo Ángel Ferrant (F.A.F.)", en *Museo Patio Herreriano,*

Colección Arte Contemporáneo. Valladolid: Museo Patio Herreriano. Disponible en http://www.museoph.org/AngelFerrant/archivo_ferrant (última consulta: 28 de octubre de 2017).

Heidegger, Martin (2001). "Construir, habitar, pensar" en Heidegger, M., *Conferencias y artículos.* Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 107-119.

Vázquez de Parga, Ana (1983). Ángel Ferrant [cat.]. Madrid: Ministerio de Cultura.

ARTE COLECTIVO Y POLÍTICA EN PERSPECTIVA URBANA

Jorge Bassani
Universidade de São Paulo

1. CONTEXTO

El pasaje de la década de 1970 para la del 80 está marcado por grandes inflexiones en escala mundial, la situación económica oriunda de la crisis del petróleo sumada a la emergencia de la revolución digital y falla de los modelos socioculturales de la modernidad inician los procesos de las transformaciones que caracterizarán el final de siglo. En todas las dimensiones de la vida pública y privada se siente el impacto de esos cambios, en el *nuevo espíritu del capitalismo* (Boltanski y Chiapello, 2009), único sobreviviente de la *guerra fría*. La voracidad por la acumulación persiste y se intensifica, ahora, por medio de la autonomía de maniobra en otros niveles frente a los Estados incapaces de respuestas a las nuevas configuraciones socioeconómicas, la única presentada es la adhesión pasiva a los planes del capital *desterritorializado* con la adopción de políticas neoliberales (Harvey, 2005). El sistema es el mismo, sin embargo muchos de los elementos internos a su estructura están en proceso de transformación, de los modos de producción a las relaciones de trabajo.

Fenómenos coyunturales agregados a las transformaciones estructurales también convergen para un escenario muy típico de la década, entre ellos los culturales, los modos de vivir en la urbe contemporánea. Primero porque todos los procesos, sean estructurales o coyunturales, establecen definitivamente, siguiendo el vector histórico de la modernidad, el espacio urbano como materialización absoluta, objeto e inductor, de todas las disputas de la sociedad, la ciudad infraestructurada y animada culturalmente por la resignificación de las ruinas industriales surge como mercadería hipervalorada. Pero, especialmente, porque presionada por la concentración de poder del Capital y Estados ausentes, la gran masa de excluidos se territorializa en la ciudad a partir de los guetos y tribus que definen las propias reglas de sobrevivencia política y cultural en este nuevo panorama. La revolución digital, al comienzo entendida como el fin de la convivencia con la ciudad, va a revelar su potencial de articulación de las nuevas tribus urbanas.

Todavía se hace presente una continuidad tardía o insistente de la contracultura, ahora en una versión más siniestra comparada a la utópica o florida versión de la década anterior. Los aires del 68 aún permanecían en la atmósfera, no obstante bastante disipados en narrativas mediáticas o espectaculares por un lado y mitificada o idealizada en círculos cerrados, por otro. La cara urbana de los disturbios del 68 fue masacrada por la reacción establecida de inmediato. La Primavera de Praga, las barricadas de París, los estudiantes en la Calle Maria Antônia en São Paulo y muchos otros eventos tuvieron los desenlaces que conocemos bien, invasión soviética, la derecha venciendo elecciones, AI-5. En los EE.UU. la política de represión a las drogas de Nixon persigue mayoritariamente la contracultura urbana, florece como asunto de la industria cultural norteamericana la romantización de la contracultura de campos y playas de las comunidades *drop-cities.*

Las imágenes de pelotones de jóvenes *punks* tomando por asalto la *King's Roads* en Londres, o el movimiento de la fauna pervertida en el *Bowery* de Nueva York que comienzan a circular por el mundo, son indicios de una nueva condición cultural en las grandes ciudades proporcional y reactiva a las nuevas condiciones políticas y económicas. El comportamiento es típicamente contracultural, sin embargo los lenguajes son muy diferentes, no solo por el repertorio de signos se alejan de la estética "paz y amor" y lisergia, sino, con gran énfasis colocan el escenario urbano específico como inherente a sus prácticas y discursos. Algunos teóricos se encargarán de atribuirles un rótulo diferenciador del hedonismo de la contracultura, será *subcultura*.

Los *punks* son representados caricaturalmente como hijos desempleados de la clase obrera, más aún, sin función social alguna en las jerarquías de las nuevas especializaciones, nítidamente blanca en el mundo desarrollado, sin embargo, entre negros y latinos de esos países surgen movimientos equivalentes bajo el nombre de *hip-hop*. En otros lugares del mundo, la *cumbia*, o el *samba* de periferia, siguen caminos muy parecidos de politización y estrategias para territorializarse en lo urbano. La diversidad de lenguajes refleja la diversidad de las condiciones de exclusión. En su multiplicidad están todos de vuelta a las calles después de pocos 10 años, que parecieron una eternidad, de los primeros disturbios juveniles y francamente contrarios a las ideas de desarrollo modernas en los años 60. Sin embargo, con un comportamiento opuesto al carácter filosófico del *flâneur* baudelairiano (Benjamin, 1994), configurado en los principios de la modernidad, pero aún presente en el imaginario de la generación de los 60 que crea la distinción de lo urbano ordinario operándolo como alegoría. Al final de los 70, la generación que sale a las calles está revestida de un carácter político, lo urbano es espacio de sobrevivencia y confrontación, no de alegorías de la vida moderna. El tono político está dado por la presentación de la confrontación en prioridad a la reivindicación. La presencia en la calle no sugiere solamente un espacio para estar y reivindicar frente al público, como en las marchas por ejemplo, lo urbano es espacio moldeable según criterios de insurgencia política sin plataformas o programas políticos, las performances de los cuerpos colectivos en marcha, los grafitis, las ocupaciones, la *street-dance* son materializaciones y estrategias de los deseos, no de presión para abrir negociaciones con las instituciones políticas totalmente desacreditadas.

Las artes están bajo presión intensa venida de varios frentes. Por un lado ya están absolutamente consumadas como producto de consumo de masas, hasta las provocaciones de los *happenings* y *performances* oriundas de los 60 están totalmente institucionalizadas; por otro, sufren con las falsas cuestiones lanzadas por el debate en torno de lo *posmoderno* que lanza todas las angustias en la zanja común del estilo. Sin embargo, la mayor presión es para que ellas cumplan su sentido histórico, invirtiendo en su condición privilegiada de experimental e independiente, para presentar nuevas perspectivas de percepción y reacción a los nuevos ordenamientos de los poderes. Indudablemente una nueva y difusa condición artística se instaura frente a estas presiones sin mucha consciencia del nudo histórico en el que están, operan por instinto y reacción. Reaccionan a las nuevas formas de control del mercado y de la sociedad informatizada, pero también, reaccionan dialogando con las manifestaciones multidimensionales de las culturas subterráneas urbanas.

El *big-bang* de los lenguajes, práctica y estrategias de las artes que operan en la confrontación con la nueva realidad política-económica-urbana está en las manifestaciones más ordinarias y descalificables de las calles. Los movimientos del *punk* y del *hip-hop* y otras culturas marginales incluyen música, imagen, teatralidad, gráfica, comportamiento, todo elaborado a partir de la vida urbana inmediata, sin mediaciones de organizaciones políticas, institucionales culturales o legitimación en las tradiciones culturales populares, la referencia y el asunto son

siempre la *territorialización* en el espacio urbano y las estrategias se dirigen a la fisicalidad de la ciudad y los cuerpos en movimiento en ese ambiente. Un arte en la frontera con la cultura de la calle, producido por gente que emerge de la *subcultura* para las audiencias artísticas y por gente proveniente de los medios académicos y especializados que se adentra en el mundo real de las calles jalada por la emergencia y contundencia de los movimientos en curso.

Así como la multitud es el paisaje humano de las ciudades, los movimientos venidos de los subterráneos urbanos llegan a la superficie en grupos, lo individual se diluye en el cuerpo colectivo, en la *gang*. Incluso en los grafitis, el creador de subjetivaciones colectivas (Guattari, 1992) es el campo espacio-temporal entre *locus* urbano e inscripción, no el autor del grafiti - véanse los que fueron interpretados en *Kool Killer* en 1972 (Baudrillard, 2005). De la misma forma, gran parte de las artes que salen a las calles a partir de los 70 es producción de colectivos de artistas. Esta es una de las estrategias para que las artes "se urbanicen", más que las cuestiones estéticas, los modos de producción, incluyendo (o excluyendo) autoría, los colectivos se afirman como principio del hacer artístico. El corpus político de las artes después de los años 70, de una forma muy diferente de la de los 60 que priorizaba el discurso artístico subvirtiendo semánticas y sintaxis, resulta de estas dos condiciones, el enfrentamiento en el espacio urbano y el colectivismo en la producción.

> Con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político y los movimientos sociales, surgió a mediados de los 70 una curiosa mezcla de prácticas artísticas que se expanden en los 80, para alcanzar niveles masivos de difusión e institucionalización en los 90. Estas nuevas prácticas de activismo cultural se han convertido en el tema de conferencias y artículos, de exposiciones y proyectos vinculados a comunidades y patrocinados por museos (Felshin, 2001: 63).

El trecho citado de Felshin presenta un desarrollo ampliamente aceptado y en progresión hasta los días de hoy de las relaciones entre arte y activismo político que alcanzó gran nivel de institucionalización. A partir de ese desarrollo bastante conocido se presenta el principal objetivo de este artículo, observar otras dimensiones del mismo desarrollo, es decir, la perspectiva urbana embutida en el discurso de las artes en sincronía con la política del final del siglo 20 y sus orígenes en los colectivos de artistas de los años 70. No hay novedad en observar el fenómeno orientado por esta perspectiva, pero existe la necesidad de enfatizar la importante contribución de esas experiencias en el sentido de colocar en el *campo ampliado* (Krauss, 1984) no sólo las artes, sino el propio activismo político. El *campo ampliado* es la ciudad, espacio de todos los conflictos socio-cultural-económicos de la sociedad contemporánea, el territorio de la política. Sin la exacta consciencia del alcance, estas experiencias señalan el ideal *situacionista* de *construir ciudades*, ellas operan en el hacer ciudad en la misma medida en que se vienen haciendo arte y política. En esta perspectiva la politización a partir de la *polis* va, además de la institucionalización de los disturbios de final de los 70, recaer en procesos que definen nuevas formas de actuar políticamente (en los moldes de las *manifestaciones-fiestas*) por un lado, o, por otro, en la explosión de colectivos dedicados al urbanismo *do-it-yourself* en las décadas siguientes.

Se propone acá diseñar esta perspectiva teniendo como línea de tierra la situación política-cultural de Brasil, España y Portugal en la década de 1970. Esta opción es consecuencia, además de proponer dar luz sobre los orígenes de este proceso en geografías de interés particular, de una condición vinculada al proceso de redemocratización después de la convivencia con dictaduras traumáticas comunes a los tres países en ese momento. El período de excepción política, de maneras diferentes, había aislado en gran medida los tres países de

los debates artísticos y políticos en los 60 y 70 por medio de instrumentos de censura y por la inversión propagandística en el binomio populismo y nacionalismo. De tal forma, los primeros grupos de artistas a alinearse en la perspectiva descrita, aunque tengan conocimiento de los acontecimientos internacionales del circuito alternativo de las artes, los veían de forma muy distanciada, o sea, en estas geografías las estrategias artísticas en la ciudad son determinadas mucho más por la experiencia *imediática* en las calles y el deseo de ocuparlas, de que por los programas o plataformas de las artes internacionales.

Brasil, Portugal y España, no obstante reflejan el canario internacional, viven ebulliciones políticas en la segunda mitad de la década en procesos de reconstrucción democrática después de los períodos de intensa represión política y comportamental. En Portugal la *Revolución de los Claveles* en 1974 da fin al *Estado Nuevo* Salazarista, en España la muerte de Francisco Franco en 1975 pone fin a una dictadura marcada por el terror de Estado y en Brasil el proceso de apertura culminando con la Ley de Amnistía de 1979, son hitos, además de nuevas condiciones políticas, de nuevos posicionamientos culturales de la sociedad reorganizándose. En los tres países un arte comprometido se coloca como resistencia, en general alineada a los programas político-partidarios, en especial en los años 60. Sin embargo, las inflexiones de los años 70 ya señalan las frustraciones con relación a las "democracias de derecho" que substituyeron a las antiguas dictaduras. En esos países la expectativa en torno de la nueva condición democrática induce a una idealización del Estado orientado al *bienestar social* cuando todo el mundo, fuera de las mazmorras en que las dictaduras de los 60/70 vivían, caminaba precipitadamente a la economía neoliberal y los estado democráticos quebrados entregan sus pasivos a las grandes corporaciones.



Fig. 1 — Ocupe se vire, Grupo Manga Rosa en Projeto Ao-ar-livre, Sao Paulo, 1980. Foto: J. Bassani

Con grandes diferencias en los procesos políticos y culturales, en las inserciones de los circuitos urbanos y en los resultados de las acciones, en los tres países son definidas estrategias similares para enfrentar la situación, caracterizadas por el alejamiento de las ideologías partidarias resultante de las frustraciones con la redemocratización local y de las crisis en el Bloque Socialista. Los primeros impulsos y señales de este alejamiento, a ejemplo de las culturas *punk* y *hip-hop* ya diseminadas internacionalmente, es cuestionar cualquier tipo de intermediación. El impulso siguiente y verificable de inicio en los colectivos de jóvenes artistas es el *do it yourself,* y haga en las calles, junto a las audiencias desprevenidas y desarmadas del cotidiano urbano. Y haga lanzando mano de todo y cualquier tipo de medio y soporte, visual, sonoro, performático. El impulso aprendido metodológicamente también de las acciones directas de los movimientos sociales formulará nuevos códigos y procedimientos para las manifestaciones políticas y culturales en un amplio abanico.

> De ese modo nos encontramos con artistas que utilizan distintas formas de producción y modos de expresión (obras que combinan fototexto, fotografías construidas o proyectadas, vídeos, textos críticos, apropiaciones...), pero que coinciden en su utilización del espacio público, la representación social y las intervenciones sobre el lenguaje artístico mismo. Este cambio en la

> práctica lleva consigo un cambio en la posición: el y la artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes más que en contemplador pasivo de la estética o en un consumidor de lo espectacular (Blanco, 2001: 36).

El breve panorama por país a continuación no tiene la intensión de ilustrar y evaluar con profundidad los fenómenos del surgimiento del arte colectivo urbano en cada geografía, el objetivo es caracterizar en un plano general el pasaje de las artes al medio urbano en la definición de nuevos comportamientos políticos en cada uno de los lugares relevando sus puntos comunes a reforzar la idea de que propongan un nuevo *status* urbano (en sentido amplio y político) antes de un nuevo *status* estético.

2. BRASIL

Diferente de España y Portugal (inmersos en dictaduras desde los años 1930) Brasil sufrió el golpe que lo condujo al régimen militar recién en 1964. Tuvo el período del Estado Nuevo a partir de los años 30, pero en la posguerra restablece un régimen relativamente democrático y con una generación de artistas e intelectuales muy atenta a los acontecimientos internacionales, pero dispuesta a constituir un proyecto de país y sociedad. No faltan Símbolos de este período, la *Bossa-nova*, el *Cinema Novo*, el *Concretismo* en las artes y en la poesía, la inauguración de Brasilia en 1960. Por lo tanto, la década del 60 está repleta de experimentos y cosmopolitismo en las artes, incluyendo incursiones en las expresiones populares y marginalizadas. El movimiento estudiantil aún está fuerte y contagiado por las olas de revueltas por todo el mundo en el 68.

A comienzos de los años 70 todo está muy diferente, en el cortísimo plazo de dos años la efervescencia cultural fue transformada en tierra arrasada después del Acto Institucional n. 5 (este es sólo uno de los ítems de las políticas de represión) en diciembre de 1968. La plasmación de los primeros años ante la economía y la dictadura fuertes se transforma en exasperación en los últimos años de la década, ya marcados por las crisis económicas y la dictadura debilitada. El movimiento obrero resurge a partir de las periferias industriales de la metrópoli São Paulo y promueve huelgas por todo el país, una nueva generación de artistas formados en los años duros y, si no conscientes, muy desconfiados de las inútiles y reductoras polarizaciones en los debates políticos, asciende de los subterráneos de la ciudad impulsada por el deseo de espacio y luz. Son artistas de diversas orígenes y lenguajes, pero todos, a ejemplo de lo que ocurría en el Hemisferio Norte, basados en la autolegitimación y en el hacer por cuenta propia, con los recursos que estuviesen a la mano, música, literatura, teatro y cine en producción independiente y lugares alternativos, poesía en los muros de la ciudad, arte xerox, arte postal. En esta escena cultural de pasaje de década en la ciudad de São Paulo surge una escena pequeña, pero activa de colectivos de artistas proponiendo intervenir en el espacio urbano.

Todas las nuevas manifestaciones políticas y culturales estaban interviniendo en el cotidiano urbano, sin embargo estos colectivos proponen un enfrentamiento físico-espacial con la ciudad y sus dinámicas. El trabajo colectivo es natural para grupos de música o grupos de teatro, sin embargo raro en las artes visuales, los agrupamientos históricos en general son grupos para anunciarse públicamente en exposiciones y manifiestos, pero cada cual hace su propia investigación artística. Los colectivos paulistas producían colectivamente desde la idea inicial a la investigación formal y su ejecución. Más que cuestionar la noción de autoría, el trabajo colectivo es una condición necesaria para operar en escala urbana y, también, síntoma de las

mismas condicionantes que expelía *pandillas* de jóvenes desocupados en las metrópolis industriales decaídas de todo el mundo. También como estas, para estos grupos la única y real plataforma para todas las expresiones es la ciudad y la finalidad es el espacio. Tres colectivos se proyectan en la ciudad alrededor de la difusión idea de una nueva modalidad artística, la "intervención urbana", *3Nós3, Viajou Sem Passaporte* y *Manga Rosa.*

> *3Nós3* no fue el único colectivo artístico en trabajar con el género conocido como 'intervención urbana' y el término no se originó con ellos. El Grupo Viajou Sem Passaporte inspiró a los 3Nós3 a comenzar a referirse a su trabajo como intervenciones urbanas (Aldana, 2008: 24).

En sus aspectos físicos la *intervención urbana* en sí no trae grandes novedades, en escala internacional encontramos paralelos con el *land-art* de Robert Smithson, los "empaquetados" de Christo o las desconstrucciones de Mata-Clark, en el panorama brasileño también encontramos diversos paralelos, desde las performances en las calles de Flavio de Carvalho en los años 20 y 30, a los paquetes ensangrentados de Artur Barrio en los años de la dictadura. Sin embargo, algunos posicionamientos de estos colectivos, más que diferenciarlos de eventos anteriores del punto de vista formal, los colocan como fenómeno cultural y urbano específicos en este momento histórico. Y son muchos, me atengo solamente a dos de ellos por ser relevantes para los objetivos de este artículo. El primero se refiere al concepto (o falta de) por atrás del término *intervención urbana*, el segundo, a las estrategias de intervención.

El término es motivo de una larga explanación por parte de la investigadora norteamericana Erin Aldana en su trabajo sobre el *3Nós3*, que llega a presentarlo con *género* y se preocupa por su origen. Tarea difícil, el término pasó a ser corriente entre los tres colectivos y posteriormente llegó a los medios cuando los grupos salieron de la clandestinidad y pasaron a dar entrevistas a periódicos y revistas. La *intervención urbana*, antes de ser definitivamente conceptuada (o incluso transformarse en *género*) es una síntesis de lo que esos colectivos se proponían hacer, son dos palabras potentes y elásticas de interpretación. *Intervención* tiene una connotación política, pero no ideologizada, o de carácter impreciso sobre las ideologías. Es estar presente de forma marcante sin pedir permiso, es intromisión clandestina, de sorpresa, a veces en la oscuridad de la noche. Urbana, nos coloca frente a lo ordinario y cotidiano, sin intermediación, es factual envés de representación, nos aleja de una interpretación artística disciplinaria, como por regla general son las experiencias anteriores. Las estrategias de realización de las intervenciones enfatizan las ideas por atrás del término, las intervenciones simplemente surgen en la ciudad sin avisos previos, pero provocando, antes de internet, también clandestinamente, el interés de los medios de comunicación y de los medios intelectuales.

Los miembros de estos colectivos provienen del medio universitario. *3Nós3* está formado por estudiantes de artes plásticas, todos los participantes del *Viajou*, mucho más numeroso, son del curso de teatro de la Escuela de Comunicación y Artes de la USP. El *Manga Rosa* es más diversificado, estudiantes de artes gráficas y arquitectura y poetas. Los tres se conocen e intercambian experiencias, sin embargo, son muy diferentes sobre lo que proponen como *intervenciones urbanas*.

3Nós3 aparece en la escena cultural de la ciudad con una intervención denominada *Ensacamento (Empaquetar)*. A partir del mapeo de estatuas cívicas ubicadas en São Paulo, pasan una noche de 1979 vagando por los monumentos y empaquetando con nylon negro la cabeza de las estatuas de "héroes" nacionales. El altísimo tenor de connotación política no condecía con la propuesta en el sentido amplio, el grupo estaba más interesado en el recorrido urbano que ellas sugerían en las formas de las estatuas como *ready-mades* apropiables. Más que el mensaje político explícito, la apropiación de las formas urbanas era el interés del grupo, en

parte cercano a lo que estaba siendo realizado por el *land-art* internacional, pero que en el caso de São Paulo, en ese momento afectaba otra capas de la vida social, por lo tanto un cruce urbano definido por esas capas y no sólo por el ejercicio formal. Muchos de sus trabajos van a operar en la misma clave de las cabezas de estatua al apropiarse como formas *ready-mades* avenidas y viaductos de la ciudad.

Viajou Sem Passaporte inició sus actividades un poco antes y organiza también en el 79 el *Evento Fim de Década* en la Praça da Sé, centro de la ciudad y espacio muy popular. El evento reúne gran parte de los artistas de la escena urbana paulista, pero la intervención no genera objetos o la transformación visual de partes de la ciudad, su forma es el cortejo performático, ellos están ahí haciendo cosas con los propios cuerpos y utilizándolos como soporte para obras artísticas. Mario Ramiro de 3Nós3 dirá que hacían no *intervenciones urbanas y sí intervenciones humanas* [1]. También en los años siguientes el Viajou creó una serie de trabajos a partir de los lenguajes performáticos aplicados a reflexiones sobre la vivencia con lo urbano, la mayoría de ellas en los espacios abiertos de la ciudad y en sus medios de funcionamiento, como en ómnibus. En el proyecto *Ao-ar-livre*, notablemente dirigido a la intervención visual por ser aplicado sobre placas de publicidad *out-door*, el colectivo colgó una silla sobre una de esas placas en la cual miembros del grupo se alternaban en su asiento en medio del tránsito intenso de coches y ómnibus de una avenida de São Paulo.

Manga Rosa, en la condición de colectivo más multidisciplinario en su formación, surgió en 1980 a partir de reorientación del colectivo *Alienarte* que desde 1978 producía un *fanzine* sobre las artes con relación a las polarizaciones y contradicciones políticas, para los trabajos de intervenciones urbanas. También fue el colectivo que más directamente propuso las intervenciones urbanas como acciones urbanísticas, o sea proponían la discusión de los sistemas urbanos. La aproximación con las disciplinas artísticas se daba por medio de relecturas de obras de los artistas de las generaciones anteriores para el medio urbano, así lo hizo con Oiticica, Flavio de Carvalho, Augusto de Campos. Alineados en el objetivo de colocarse como hecho urbano y colectivo fue que desarrollaron el Ao-ar-livre, en la primera de las intervenciones del proyecto, en su editorial, fue estampado en el *out-door* al lado de hojas de bananera estilizando la bandera brasileña la frase del poeta Torquato Neto: "Primeiro passo conquistar espaço, existe espaço a beça. Ocupe e se vire" (Primer paso conquistar espacio, existe mucho espacio. Ocupe y arréglese). En 1980, puede decirse que era casi una premonición de los conflictos urbanos y culturales de fin de siglo.

3. ESPAÑA

La dictadura de Francisco Franco fue larga y se inició en 1936 con el sangriento episodio de la Guerra Civil, la violencia marcó su desarrollo. Esto hace que los conflictos políticos marquen profundamente el país y su cultura, explican su cultura en el siglo 20 determinada por los debates políticos y enfrentamiento al Estado y a los poderes constituidos. El país concentra en la década de 90 una de las más extensas e intensas escenas de arte colectivista y política del mundo y, en los 2000, una equivalente presencia de colectivos de arquitectura y urbanismo. En los dos casos el lugar de los enfrentamientos es la ciudad.

Por cuatro décadas España (con su vecino Portugal) traslada al nivel de la cultura la situación geográfica peninsular en el apéndice de Europa continental, el aislamiento es profundo y más sensible en la esfera de las artes. El país, que tuviera participación gloriosa en el inicio del Modernismo, se estancó pesadamente hasta la década del 70. Con la muerte de Franco en

1975, fuerzas latentes reprimidas vienen a flote y recolocan con gran intensidad a España en la proa de las discusiones entre arte, política y vida urbana. El proceso es largo, complejo y de gran densidad, por lo tanto lo que me cabe en este momento es simplemente señalar algunos encuadramientos de este desarrollo a partir del pasaje de los 70 para los 80 que contribuyen para los objetivos de este artículo.

El rito de pasaje de la situación de aislamiento con relación a las experiencias artísticas internacionales de la posguerra para toda la efervescencia cultural de fin de siglo está concentrado en los pocos días de duración de los *Encuentros de Pamplona* tres años antes de la muerte de Franco. Y fue impactante en todos los niveles. No que inexistía artes experimentales y de vanguardias en la España *tardofranquista*, el grupo musical (y después performático) *Zaj* y la revista *Dau al Set*, son pruebas de lo contrario, pero son experiencias aisladas (Vilar, s/d). El festival de Pamplona promovió el encuentro de una enorme cantidad de artistas experimentales de todo el mundo envueltos en los programas, para tener una idea ilustrativa, tendencias reconocidas mundialmente como del grupo *Fluxos* y del *Black Mountain College*. Una compleja tela espacio-temporal marcada por innumerables polémicas y ya en etapa de revisión fue concentrada y expuesta en los espacios de la pequeña ciudad todavía bajo los controles del estado de excepción. O sea, todas las contradicciones de las artes conceptuales y de la propia condición política de España quedan expuestas en el *"Fin de fiesta del arte experimental"*, como en el título de exposición retrospectiva en el museo Reina Sofía en 2009. Entre todas las contradicciones, la más explícita es el conflicto entre arte concebida para iniciados en fricción con la población común de la ciudad y las reacciones que esta fricción promueve (CUYAS, 2003).

En esa dirección se va a mover la escena de *arte de acción* (Vilar; Marzo) que se establece a partir del final de los años 70, tanto en el sentido de expandir estas contradicciones, como también entender los mecanismos de participación del público como condición política más que simplemente sorprender a las audiencias. Los colectivos que salen a las calles a partir de los años 80 están estrechamente relacionados a ese direccionamiento.

En los primeros años de la década encontramos un colectivo que potencializa todos los criterios que estoy presentando para definir un comportamiento de acción marcado por tres tipos de conducta: el colectivismo no sólo asociativo, sino principalmente creativo; la inserción aguda en el cotidiano urbano, sea en su forma física o en la dinámica sociocultural; y una propuesta de trabajo entre el arte y el activismo político dirigido al enfrentamiento de las nuevas formas de poder. El *Agustín Parejo School* de Málaga no sólo potencia estas conductas como, en diversas condiciones, las inaugura en el contexto español en un formato tan abierto y flexible, recordando los aparatos (o células) de militancia política.

> ... un colectivo anónimo que, de 1982 a 1994... Formado por varios estudiantes (llegaron a ser más de 10) de Filosofía y Letras y Magisterio... A través de vídeos, instalaciones, carteles, postales, octavillas y, especialmente, acciones en la calle, visibilizaban su contexto inmediato como un espacio de conflicto... (*www.macba.cat/es/agustin-parejo-school*)

El Estrujenbank no es un grupo de intervención urbana, (Estrujenbank.- Hojalatería y pintura en general) pero lo indica como territorio en su trabajo, el colectivo nació del encuentro de la pareja de artistas (pintores) Patricia Gadea, Juan Ugalde con el poeta Dionisio Cañas en NYC en 1986. En Nueva York iniciaron trabajos colectivos y publicaron los dos primeros números de la revista "Estrujenbank News", al retorno a Madrid en el 89 pasan a actuar como grupo formalmente. La revista y otras publicaciones es uno de los puntos para destacados de los

demás colectivos, el otro es el proceso de creación entre el poeta y la pareja de artistas en su vasto abanico de soportes, vídeo, gráficas, instalaciones, fotografías y cómo los usa en una perspectiva de registro de las situaciones urbanas contemporáneas de la publicidad a la gente urbana y a la polarización ciudad y campo. Sin embargo, lo más admirable en el colectivo es el carácter de aglutinador de artistas y colectivos en red de trabajo y de creación de una escena cultural en Madrid, organizan acciones con la participación, además de ellos, del *Augustín Parejo, Empresa, Libres para siempre, De -2, C3 Cosas* **y** *Equipo Límite***.**

La vida urbana está presente, con gran énfasis en la obra poética de Cañas, utilizando derivas creativas por territorios urbanos, no específicamente con intervenciones urbanas, una excepción es el trabajo realizado en la estación de metro Atocha, como invitación del *Preiswert***,** una previa de los trabajos que llevaron a la Expo de Sevilla en el 92, *"Campaña a favor del analfabetismo"*. Sin embargo, lo que más se destaca en este sentido no es una obra artística, sino, si la nave estudio del grupo en el *Paseo de las Delicias* en Madrid, algo inspirado en la *Factory* de Andy Warhol, un espacio abierto para exposiciones colectivas de muchos artistas de la escena de los años 90, más que un estudio, pero tampoco era una galería, era un espacio-equipo de experimentación artística colectiva, sin el liderazgo centralizado que Warhol ejercía en la *Factory***.**

El colectivo que radicaliza la actuación en el espacio urbano es el *Preiswert Arbeitskollegen,* como se presentan los artistas que migraron de Málaga, donde actuaban juntos al *Agustín Parejo School*, para actuar en Madrid, existieron como colectivo de 1990 a 2000. En esa ciudad realizaron acciones que marcaron profundamente, no sólo el escenario cultural, sino toda la vida urbana, muchas de ellas inauguraron formas de manifestarse en la ciudad o dieron otra escala a formas ya conocidas, los *stencils* son de la segunda condición, todos conocen y conocían lo que eran, pero el colectivo las registraron en cantidad y sistemáticamente en el Madrid de la época. En la primera condición, de las completamente inusitadas, se destaca la campaña *fake* de la tienda de departamentos *El corte inglés*, en la cual distribuyeron folletos convocando a las personas en fecha y hora marcada para tomar lo que quisieran sin tener que pagar nada. Las personas fueron y se llevaron muchas cosas bajo la mirada atónita o paralizada de los guardias frente a la turba de señores, señoras y niños que llegaron para beneficiarse de la "promoción" nunca antes vista. El afiche de la campaña-intervención decía: "Ha llegado la hora del saqueo. El Corte Inglés TE REGALA todo lo que te puedas llevar puesto. EL DOMINGO 17 DE OCTUBRE DE 13 A 15 HORAS. El Corte Inglés. ESPECIALISTAS EN TI". El trabajo del *Preiswert* se ubica en la frontera entre lo urbano y lo artístico y, como urbano, esencialmente político, así Julia Blanco los interpreta:

> Con la intención explícita de posicionarse en contra del monopolio de los expertos en la producción de imágenes, las intervenciones de Preiswert incluyen también el «canal» de lo artístico. Diversos trabajos tienden a apropiarse de la legitimidad de establecer qué es 'arte' (BLANCO, 2015: 155).

En conversación con Pablo España del colectivo *El Perro* (actualmente *Colectivo Democracia* creado por dos remanecientes del anterior) quedó claro las afinidades y su admiración por el Preiswert, enseguida en los primeros instantes Pablo habló de este colectivo y de sus acciones, destacando la acción *Llegó la hora del saqueo*. Lo que demuestra la gran influencia de estos colectivos en la continuidad del movimiento en Madrid.

4. PORTUGAL

El *Estado Novo* portugués se extiende desde 1933 al 25 de abril de 1974, cuando la Revolución de los Claveles pone fin a la dictadura. Además del proceso revolucionario, sin derramar sangre, pero con las poderosas imágenes de los tanques de guerra por las calles de Lisboa, otros puntos diferencian la dictadura de António Salazar de las otras dos presentadas en este artículo. La idea de aislamiento es una prescripción ideológica colocada para la nación, *orgulhosamente sós* (orgullosamente solos) (*www.youtube.com/watch?v=keq6_MxHdMU*) diría Salazar en respuesta a las presiones internacionales por la soberanía de los pueblos. Asociada al aislamiento político-cultural el Estado construye una alegoría del pasado glorioso de los descubrimientos y la dispersa en un cotidiano ya bastante apegado a las tradiciones. Posiblemente es el país, entre los tres, más cerrado en sus tradiciones a comienzos de la década del 70.

En estas condiciones, Portugal también tuvo su rito de pasaje a la modernidad posguerra y el contacto con las artes conceptuales y performáticas. Fue la exposición *Alternativa Zero* organizada por Ernesto de Souza en 1977, después de la Revolución, sin embargo su gestación está en proceso hace casi una década a partir de tres polos, Lisboa, Porto y Coimbra. Ernesto de Souza es el pívot de este proceso, él nutría una amistad muy cercana a Robert Filliou, del grupo Fluxus, y en 1972 había visitado la Documenta de Kassel y entrevistado a Joseph Beuys, a quien se refería como su "gurú". Fue un gran evento que reunió tres exposiciones y colocaba la cuestión del arte experimental como transformadora de la vida en el ambiente portugués. Tampoco pasó incólume por lo exacerbado de las disputas políticas de la época:

> De alguna forma lo que aflora es el resentimiento de anteriores y antiguos antagonismos, arte neorrealista contra arte abstracto... El nuevo régimen político encuentra en las galerías y en los artistas conceptuales un 'enemigo' de la democratización, estando patente su asociación a otros antagonismos, público/privado, burguesía/proletariado, revolución-reacción (Jürgen, 2016: 265).

Mientras es un debate interno al mundo de las artes en el ambiente seguro de las galerías, la situación es relativamente tranquila, los enfrentamientos reales y más violentos ocurren cuando la experiencia artística propone cambiar la vida cotidiana en su ambiente real, la ciudad. La actuación de Souza es circunscrita al circuito de las artes, sin embargo, congrega e impulsa grupos de artistas experimentales por todo el país. Uno de ellos es el *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra* (CAPC), un centro de investigación y educación ya con cierta tradición vinculado a la Universidad de Coimbra. En 1976 lanzan un proyecto colectivo de actuación amplia en la ciudad, *"Semana del arte en la calle"*, más importante que el evento en sí, en verdad un gran festival que incluía desde artesanías hasta show musical, fueron las intervenciones de calle hechas por el propio grupo del CAPC. Como consecuencia de las perspectivas abiertas con la Semana se forma en el CAPC un colectivo con la intensión de continuidad del trabajo de intervención en la ciudad, el *Grupo de Intervención del Círculo de Artes Plástica de Coimbra* (GIPAC), también conocido como grupo *Cores*, por causa de su *performance* con ropas coloridas en la *Alternativa Zero*.

El *Cores* es el primer colectivo de intervención urbana a surgir en Portugal en los años 70, trabaja predominantemente con *performances* en las calles y pertenece a la red de artistas formada en torno del contacto con las artes internacionales de los años 60, especialmente Fluxus y Beuys. O sea, con una matriz política muy bien definida, sin embargo siempre enunciada, distante de la acción directa si la consideramos en el contexto del final de los años 70. También, se destaca el hecho de ser un grupo abrigado bajo una institución, la Universidad.

Este rasgo de intimidad con las instituciones no es común a los fenómenos de la misma época en España y en Brasil, de cierta forma el impacto del período del PREC (Proceso Revolucionario en Curso enseguida del 25 de abril) produjo una relación diferente entre artistas y Estado que no tiene paralelo con los otros dos casos.

Esta institucionalización no impide la formación de colectivos independientes y, por lo tanto, más incisivos con relación a la actuación en las calles y sus propósitos políticos, en el origen de estos fenómenos en Portugal, paralelamente al *Cores*, pero que confluyen para la misma red de artistas y colectivos, encontramos el *Acre* de Porto y *Puzzle* con artistas provenientes de los tres centros urbanos.

El primero surge dos meses después de la Revolución y tiene un discurso muy diferente del círculo vanguardista de Lisboa. Así presenta el grupo Clara Menéres, del núcleo fundador del colectivo:

> ... teniendo por mote la insatisfacción ante la situación política, social y cultural del país, el grupo ACRE se constituye en 1974 como n grupo de guerrilla estética urbana que, a lo largo de los tres años de sus actuaciones contó con la colaboración de más de cincuenta personas, en la mayoría artistas (apud Metelo, s/d: 222)

El tono activista y transversal a los debates de la época se reflejan en las prácticas de intervención, directamente en la calle, clandestina y desvinculada de 'evento artístico'. Un mes después la formación del colectivo, la Calle do Carmo en el centro de Lisboa amanece con el pavimento cubierto por una pintura abstracta formada por círculos de colores rosado y amarillo, como recuerda Jüngers *"colores no usados ni asociados simbólicamente a los partidos políticos de la época"* (pg276).

Otro colectivo que surge de abajo para arriba, independiente y con actuación marcada por las decisiones horizontales, es *Puzzle* que *"nació en Paris, en 1975, en el bar Rosebud, en Montparnasse. Tres artistas (Graça Morais, Jaime Silva y João Dixo) y un crítico de arte (Egídio Álvaro) ahí se reunieron, en un ambiente de Jazz, para discutir la posibilidad de crear en Portugal un grupo de artistas, lo que nunca ocurriera en el país."* (apud METELO, s/d. Pg 223). El relato, en tono *blasé (indiferente)*, es del proprio Egídio Alvaro y expone diferencias profundas del Acre, en discurso y estrategias. Sin embargo, parten de un punto en común, ambos creen que el lugar para las artes en lo cotidiano es la ciudad. El formato de *Puzzle* es el tradicional agrupamiento de artistas, común desde las vanguardias históricas, pero cultivan el hacer colectivamente, o sea, la autoría colectiva de trabajo artístico. El medio por donde el grupo circula es el de los iniciados pero, a partir de él, en la figura de Egídio Álvaro, surge el principal evento que consolidará la idea de arte de intervención urbana en la escena cultural portuguesa, los *Encuentros Internacionales de Arte.*

La coordinación es de Álvaro, pero los Encuentros son una realización de la unión de los tres colectivos de intervención urbana en Portugal, el primero de ellos ocurre en Valdares a partir de la gestión de un pequeño grupo de artista en 1974, antes aún de la formación del *Puzzle* y del *Acre*, y serán realizados hasta 1977 en diferentes ciudades siempre con apoyo (la institucionalización) de las Cámaras Municipales de cada una de ellas. Los eventos reúnen además de los tres colectivos, los artistas del círculo de Ernesto de Souza, e invitados internacionales, con énfasis en los performáticos.

En 1977 en la ciudad de Caldas da Rainha, las fracturas entre arte y sociedad, y del propio proceso revolucionario ya desvirtuado, se hacen presentes. El último día de los Encuentros de Caldas da Rainha un grupo recorre los diversos locales de la ciudad donde ocurrían los eventos y con violencia truculenta agreden artistas y público, al final del recorrido destruyen con picos el monumento del colectivo Acre a los soldados de Caldas da Rainha que habían participado del 25 de Abril. En estas fracturas expuestas quedan explícita la condición básica de los colectivos de artistas contextualizados en las grandes transformaciones socioculturales de los años 70, la perspectiva de que operar en el ambiente urbano es inexorablemente actuar políticamente.

5. POR FIN

Las breves pinceladas sobre estas escenas políticas y culturales de forma tan ligera y sin profundización explicita que los propósitos de este artículo no fueron el análisis de los eventos y sus repercusiones, eso demandaría muchos volúmenes. El interés central fue presentar los fenómenos de los colectivos de artistas en la perspectiva de hechos urbanos que implicaron, en las décadas siguientes, en nuevos direccionamientos y estrategias, tanto para la actuación política como para la discusión y producción de la propia ciudad en los tiempos de las políticas neoliberales.

Al encuadrar la época y sus fenómenos en los tres países podemos verificar claramente algunas características marcantes en el sentido de dar a estos fenómenos los caracteres de político y urbano cruzados. Ciertamente eso podría ocurrir localizándolos en cualquier otra geografia, sin embargo, la condición de los contextos de vértice entre dictaduras de perfil nacional-populista para procesos de redemocratización suministra la claridad de esas características, al mismo tiempo en que exponen sus contradicciones. En esos contextos podemos observar el tenor político de las manifestaciones producidas y de las reacciones a ellas y, más, que este tenor político se desprender de las condicionantes partidarias e institucionales y se dirige a un sentido ampliado de política como acciones del cotidiano, aproximando esta escena cultural de la escena filosófica de los años 60. De la misma forma, observamos las condiciones muy propias en que las escenas fueron construidas, o sea, en las sociedades bajo censura y obligadas al aislamiento con relación a las experiencias internacionales en ambientes más democráticos, esta construcción partió esencialmente de la vivencia con el ambiente cercano. En otras palabras, los primeros grupos de artistas en estas geografías optaron por el trabajo colectivo y por la acción en las calles como reacción a sus ambientes urbanos, fueron empujados a las calles.

Hacer política en las calles no es ninguna novedad de este período, por lo menos desde el inicio del movimiento obrero es una práctica que fue elevada al nivel de manifestación *cultural* en el 68 con multitudes en las calles. Las novedades están en el ámbito de la impregnación del panorama de fin de la modernidad en los eventos que marcan los 70, desde las tribus *punks* a los grupos de artistas y a los colectivos multidisciplinarios, las estrategias cambian para enfrentar un real movedizo. En los 60 las multitudes en desfiles por las calles enunciaban el cambio del sistema; en los 70 las pequeñas jaurías actúan en la oscuridad de la noche en la ansiedad de cambiar el día a día. Las estrategias son completamente diferentes y los impactos de sus acciones también. En tales condiciones la autoría de la acción no existe, sólo tenemos la acción, los rastros de las jaurías por lo urbano, así, ser cuerpo colectivo y operar en los espacios de la ciudad no está colocado como potencializador o diferencial de la experiencia artística, es una condición de existencia en el mundo real de la ciudad, o sea, es una experiencia urbana en sentido amplio.

Como experiencia urbana, como tal, marcadamente política, a partir de esos años una aproximación con el activismo en sus múltiples formatos y contenidos entra en la pauta de los haceres e instituciones artísticas, Nina Felshin desarrolló el tema y lo presentó como hecho a todos nosotros. Sin embargo, en un sesgo complementario, este artículo propuso entender los trabajos de los colectivos de artistas además del perímetro del activismo como discursos político y colocarlo ante la escala de la ciudad, como un discurso y hecho urbanístico. Un *urbanismo* inmensamente distante de las fórmulas institucionales que históricamente lo caracteriza como práctica. El uso del término *urbanismo* aquí no contempla una interpretación disciplinaria, sugiere un sentido amplio de construcción de ciudad, en su cotidiano más ordinario y prosaico. En cierta medida está implícita, no enunciada en los discursos todavía, pero estará en los años siguientes, en las actividades de los colectivos artísticos que surgen a partir de los años 70 una sobre posición de activismo y urbanismo como prácticas diarias y naturalizadas en el habitante urbano.

A partir de los años 90, los movimientos de ocupación de las ciudades como forma de expresión política y artística se multiplicarán, cada vez más intensamente colocado en el interior de los flujos urbanos, en sus espacios construidos y en sus sistemas de información. Definitivamente los enfrentamientos culturales y políticos se dan en la ciudad, no en los involucros que espacializan uterinamente cultura y política en la ciudad, sino en el universo que los envuelve. La propia construcción física de la ciudad es colocada como expresión activista, y el activismo como expresión urbanística. No faltan señales en ese sentido, del *ecoactivismo* transformado *activismo urbano* en los años 90 (ver *Reclaim the Streets* en Londres) a los innumerables colectivos de arquitectos en los años 2000 (ver el *Inteligencia Colectiva* a partir de Madrid), pasando por los *okupas* en sus variadas configuraciones desde los años 80, todos señalan sus acciones para el ambiente urbano y la disputa por el espacio. Las acciones de los colectivos de artistas en el pasaje de los 70 para los 80 están, entre otros fenómenos, en la génesis de este proceso en Brasil, España y Portugal.

BIBLIOGRAFÍA

Aldana, Erin (2008). *Interventions into urban and art historical spaces: The work of the artist group 3Nós3 in context, 1979-1982.* Austin: University of Texas.

Baudrillard, Jean (2005). *Kool killer ou l'insurrection par les signes.* Disponible en http://lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.pdf (última consulta: 28 de marzo de 2017)

Benjamin, Walter (1994). Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 3ª. edición. São Paulo: Martins Fontes

Blanco, Julia (2015). *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012: Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental.* Madrid: Universidad Complutense.

Blanco, Paloma (2001). "Explorando el terreno" en Blanco, P.; Carrilho, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (ed), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Boltansi, Luc; Chiapello, Eve (2009). *O novo espírito do capitalismo.* São Paulo: Martins Fontes.

Cuyas, José Diaz (2003). "Pamplona era uma fiesta: Tragicomedia del arte espanhol" en Expósito, Marcelo *et all (ed). Desacuerdos 1 – Sobre arte, políticas y esfera pública em el Estado espanhol.* Barcelona: Actar.

Guattari, Felix (2012). *Caosmose*. 2ª. edición. São Paulo: Ed 34.

Krauss, Rosalind (1983). "Sculpture in the expanded field" em Foster, H. (ed), The Antiaesthetic: Essays on postmodern culture. Washington: Bay Press

Marzo, Jorge Luís (s/d). *La performance en los 80, entre la mirra, e lincienso, las fallas y algunas reacciones.* Disponible em http://www.soymenos.net/performance.pdf (última consulta: 17 de abril de 2017)

Felshin, Nina (2001). "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo" en Blanco, P.; Carrilho, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (ed), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca:

Ediciones Universidad de Salamanca.
Harvey, David (2005). *A brief history of neo liberalism.* Oxford: Oxford University Press.
Jürgens, Sandra Vieira (2016). *Instalaçoes provisórias – Independencia, autonomia, alternativa e informalidade*. Lisboa: Documenta
Metelo, Veónica (s/d). *Focos de intensidade / linhas de abertura – A activaçao do mecanismo performance 1961 - 1979*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa
Vilar, Nelo (s/d). *Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90*. Disponible em *https://www.um.es/campusdigital/ 09nelovilar. (última consulta: 02 de marzo de 2017)*
1. Entrevista grabada el 7 de febrero de 2017
2. Entrevista grabada el 20 de abril de 2017

ENTRE EL ACTO Y LA EXPERIENCIA: "EL ARTE" EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICO-VISUALES LOCALIZADAS EN LAS PERIFERIAS URBANAS DEL GRAN BUENOS AIRES, ARGENTINA

María Florencia Blanco Esmoris
CIS-IDES/CONICET

1. EL GRAN BUENOS AIRES: UNA ARENA DE INTERROGANTES

Transitar y emplazarse en las inmediaciones de la Ciudad de Buenos Aires lo sitúan a uno en el denominado conurbano. El conurbano, de *conurbation* —término acuñado por Patrick Geddes para denominar a los cordones circundantes de las grandes ciudades [1]en Argentina ha configurado un imaginario, una zona con sus especificidades y heterogeneidades a la vez que un apelativo frecuente en discursos políticos y mediáticos. Con una desigual accesibilidad al estado, sus municipios (también llamados "partidos") delinearon diversas narrativas de la vida en y desde "las periferias". Sin embargo, el conurbano tiene una existencia. Tal vez, una existencia a la que su nombre no hace justicia. A pesar de no constituir una unidad administrativa específica, ella ha configurado parte de la historia nacional, de los relatos locales y de la vida de las personas. A menudo identificado por la literatura como Gran Buenos Aires[2].

> para mediados del siglo XX, en el discurso urbanístico y administrativo se consolida la categoría de conurbano como el conjunto de los partidos —su número y extensión será variable en el tiempo- que circulan a la capital, remitiendo a la imagen— reforzada por la avenida General Paz- de círculo, cono o anillo que rodea a la ciudad, que desplazó a las imágenes de la "mancha de aceite" y el "pulpo", propias de la expansión ferroviaria (Segura, 2015: 131).

El Gran Buenos Aires, geográficamente lindante con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), alberga de acuerdo al último censo casi 10 millones de habitantes (Bruno, 2015). Con características urbanísticas y sociales diversas, emerge como un *collage* (Zarazaga, 2017) de comple-

[1] Denominación que se afianza luego de unos años a partir de su visibilidad en un informe publicado por la Oxford University Press en donde remite a la explosión demográfica en Londres.

[2] Existe una amplia literatura respecto a la definición del conurbano, cuyos límites de acuerdo con el criterio utilizado, en algunos casos, suele variar la territorialidad considerablemente. Inicialmente, en el Censo de 1947, comenzó a utilizarse el término Gran Buenos Aires para referir a una unidad censal conformada tanto por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como por los municipios del Gran Buenos Aires que la rodean, en ese entonces 17, hoy 24 (Segura, 2015) también denominada Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) (Informe INDEC, 2003). La Región Metropolitana de Buenos Aires (RMBA) remite al conglomerado urbano alrededor de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y comprende 40 municipios-partidos (Informe INDEC, 2003). En lo que refiere a aspectos urbanos y residenciales, la denominación Aglomerado Gran Buenos Aires (AGBA) resulta ser una denominación menos precisa y más amplia ya que se basa en el acceso móvil a diversos puntos de la ciudad resultando ser una "mancha urbana" en relación con la presencia de viviendas. El conurbano, si bien puede encuadrárselo en estas diversas denominaciones constituye un apelativo recurrente que muchas veces implica imprecisiones e incertidumbres respecto de la exactitud de lo que se denomina. En términos estrictos, y de acuerdo con un criterio jurídico-administrativo asentado en la Ley Provincial 13.473, el Conurbano Bonaerense está constituido por 33 municipios-partidos. Para una mayor precisión respecto del tema, véase: ¿Por qué el Conurbano? (Downes, 2015). En este trabajo utilizaremos, continuando con cierta tradición en la literatura académica consultada, de conurbano delimitado por los 24 municipios-partidos.

jo acceso y comprensión en donde la desigualdad se convierte en uno de los lentes de observación posibles y recurrentes. Su rápido y descontrolado crecimiento tuvo como consecuencia la proliferación de imaginarios, más aún, de aquellas zonas que parecían alejarse del progreso económico y la expansión planificada. *A menudo, fue colocado como contrapunto a la ciudad de Buenos Aires que encarnó el "tipo ideal" de desarrollo citadino al cual seguir.*

> los límites entre la capital y la provincia se construyeron según una línea geométrica materializada, en la segunda mitad de la década de 1930, con la construcción de la avenida de circunvalación General Paz. Los mundos separados por dicha avenida tienen, según la zona, mayor continuidad o ruptura (Carman, 2015: 533).



Fig. 1 — Mapa Región Metropolitana de Buenos Aires (RMBA) por municipio-partido. Fuente: Observatorio Metropolitano.

Se trata de un territorio que a menudo ha sido percibido como una "incognita" (Gorelik, 2015) tanto en su denominación como en su identidad y al que, siempre se ha buscado pensar e imaginar desde la continuidad y la homogeneidad o bien, desde la ruptura y la fragmentariedad. Una de sus características tal vez sea haber excedido los cánones de interpretación, que se convertían en empantanadas claves de análisis. Este espacio, a modo de hipótesis, se ha configurado como una suerte de "arena cultural" (Gorelik y *Arêas Peixoto, 2016) que ha tensado imaginarios, representaciones y formas históricas y específicas de ocupación y experiencia.*

Ahora bien, ¿de qué maneras podemos cartografiar y analizar estos espacios dejando de pensar en el par conceptual centro-periferia? Este escrito no constituye únicamente una propuesta analítica para reflexionar respecto a estos espacios urbanos, suburbanos o conurbanos también entiende el desafío que como cientistas sociales tenemos al intentar comprender las formas del movimiento y lo múltiple. A su vez, se busca atender a los límites y desbordes de las propias categorías que empleamos para acceder y entender el mundo social. Por ello, constituye una propuesta —aun en desarrollo— para presentar dicho territorio desde otro lente, en particular, desde las formas específicas en las que se significa el arte entendido como "acto en continuo devenir" en el caso de las producciones artístico-visuales[3] en una organización social y cultural (Biblioteca Popular La Cárcova) y, en la obra de un artista local de Morón (Matías De Brasi).

1.1. Algunas precisiones desde las Ciencias Sociales

Algunos teóricos locales han denotado tres momentos o etapas en la conformación de la Región Metropolitana de Buenos Aires (RMBA) (Ver Fig.1). Atender a esta configuración espacial es importante ya que la ciudad de Buenos Aires ha sido la vara, el espejo por excelencia para pensar las "carencias" del conurbano con relación a la expansión planificada, o al menos más planificada, de la ciudad y sus espacios.

[3] Este escrito reúne fuentes secundarias tales como notas de prensa, cortos biográficos, así como entrevistas y conversaciones informales tanto en la organización social como con el artista urbano. Para acceder a las notas de prensa y entrevistas, consúltese el apartado bibliográfico. Complementariamente, la autora de la presente comunicación es miembro de la Biblioteca Popular La Cárcova

Como señalan Di Virgilio, Guevara y Mejica (2016: 78); en el desarrollo urbano RMBA pueden identificarse tres etapas –"momentos"- históricos. El primero de ellos, que tuvo a la Ciudad de Buenos Aires como epicentro, directamente vinculado a la actividad agropecuaria y manufacturera que se extiende hasta 1930. Un segundo momento, que va desde 1940 a 1970, que termina por consolidar la primera y segunda corona[4] del Gran Buenos Aires, en el que la suburbanizacion está estrechamente vinculada al desarrollo industrial que provocó el desplazamiento de obreros y de aquellas personas con ingresos más bajos a otros puntos de la provincia. Este paulatino asentamiento en diversos municipios del conurbano generó diversas experiencias sociales y políticas que tuvieron eco en las administraciones locales. Por último, estos autores, señalan una tercera etapa que contiene dos subperíodos. El primero de ellos iniciado entre los años '70 y principios de los '80 estrechamente vinculado a la crisis del Estado de Bienestar y la introducción de reformas neoliberales que empezaron a modificar el patrón urbano. El segundo, iniciado en los '90 con un fuerte avance del denominado proceso de metropolización con la anexión de nuevas zonas urbanizadas producto de los cambios en los patrones residenciales en la región que, en este caso, dejaron la ciudad de Buenos Aires para asentarse en las coronas de los Partidos del Gran buenos Aires. El mapa de la RMBA se vio afectado por diversas obras de extensión de carreteras con el fin de comunicar la CABA con la Provincia de Buenos Aires. Así, se atendió a una división de estos territorios por Corredores (Norte, Oeste y Sur) correspondiente a la etapa de construcción de accesos o autopistas.

En relación con la problemática urbana y residencial en el Gran Buenos Aires, la literatura originada en las Ciencias Sociales a partir de la década de 1990 contribuyó a tensar dos miradas (Gorelik, 2015) entre: villas (Minujin y Kessler, 1995; Lvovich, 2000; Auyero, 2001) y countries[5] (Ballent, 1998; Arizaga, 2000; Girola, 2006). Estos estudios representaron aportes necesarios que visibilizaron modos de respuesta ante eventos más o menos críticos en términos políticos, económicos, sociales e institucionales, registrando nuevas posibilidades de localización o relocalización para aquellos sectores de clase media o clase media-alta que buscaban otros estilos de vida "más seguros" y "tranquilos" por fuera o en las inmediaciones de la ciudad (Svampa, 2001), lo cual indujo un desplazamiento hacia la zona norte de la ciudad y el Corredor Norte[6] del Gran Buenos Aires (Arizaga, 2000 y 2005; Girola, 2006; Cosacov, 2012). Estos desplazamientos espacia-

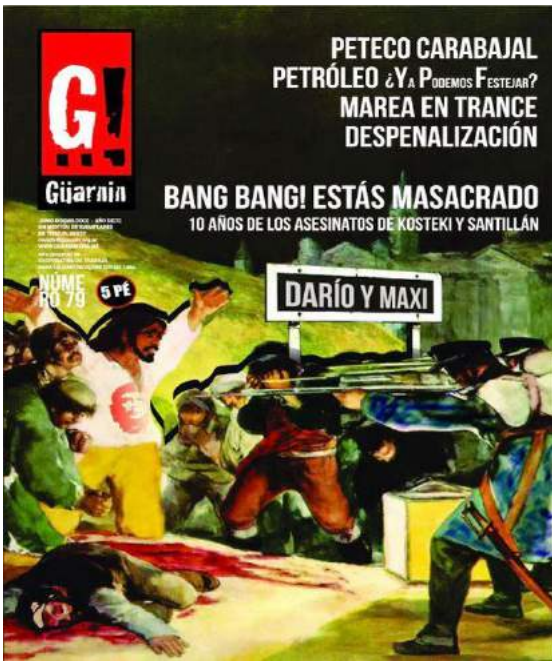


Fig. 2 — Imagen portada de la Revista Güarnin ilustración realizada por Matías De Brasi. Fuente: Revista Güarnin, Número 79.

[4] En lo que remite al área circundante a CABA se suele hablar de coronas, cinturones o cordones (primero, segundo —más cercanos— y el tercero —más alejado—). Los primeros dos considerados como áreas suburbanas y en el tercero, finaliza la zona urbana y comienza la rural.

[5] "Countries" es el término comúnmente utilizado en Argentina para hacer referencia a lo que se denomina en la bibliografía como "urbanización cerrada" o, en inglés, "gated communities".

[6] Comprende los partidos al norte de Ciudad de Buenos Aires, contiguos al Acceso Norte -que abarca desde San Isidro hasta Pilar-Escobar y el noroeste, con la Autopista Camino Parque del Buen Ayre que va desde Moreno hasta San Isidro.

les tuvieron como consecuencia un proceso de suburbanización de los sectores medios y medios altos (Svampa, 2001 y 2002) con una tendencia a las urbanizaciones cerradas fundamentalmente a barrios privados, countries, chacras y mega-emprendimientos (Ballent, 1998; Arizaga, 2000; Girola, 2006). A menudo estos complejos residenciales son bordeados por "bolsones de pobreza" -localidades o barrios aledaños- relegados social y económicamente. Como consecuencia en el campo socio-antropológico, se produjo una vasta literatura, por un lado, sobre sectores populares y villas, centrada en temas como la pobreza, el clientelismo político y las nuevas formas de religiosidad popular (Semán, 2001), y por otro, sobre sectores medios-altos, en relación con la emergencia de nuevas modalidades de residencialidad y la configuración de estilos de vida (Ballent, 1998; Girola, 2006)[7]. Estas áreas de interés han dejado espacios vacantes desde los cuales pensar a los sectores populares, a los sectores medio-altos e, incluso, a los sectores medios; por su parte, un conjunto de trabajos recientes (Carman, 2015; Gorelik, 2015) han dado cuenta de la necesidad de repensar dicho hiato analizando "formas otras" de habitar este territorio particular.

1.2. El conurbano en los medios de comunicación

Así como la teoría social, las fotografías de villas y "countries" han contribuido al arraigo de una representación geográfica y social sobre dichos espacios, y los medios de comunicación han contribuido a estas sedimentaciones. En efecto, los espacios materiales y sus imaginarios configuran y arraigan sentidos, prácticas y representaciones. El llamado conurbano no escapa a ello. Tal como señala Ramiro Segura, a inicios el siglo XIX

> las imágenes del verde, el silencio, la tranquilidad y el aire puro de las afueras y el suburbio se contraponían a la degradación urbana, durante la primera mitad del siglo XX, acompañando la acelerada expansión urbana, se transformaba toda una "geografía de la transgresión" y se consolidaba "una novedad destinada a la larga vida: la asociación entre el delito, el desorden y el Gran Buenos Aires" (2015: 131-132)

Este autor plantea que el conurbano no fue invisible, sino que, por el contrario, en la prensa local tuvo diversas "modulaciones" de acuerdo con el momento histórico y político; al mismo tiempo, a partir de los ´60, algunas de las oposiciones entre la ciudad de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires comenzaron a apoyarse sobre otras distinciones, de corte desarrollista, tales como "ciudad moderna/bajo fondo, centro/barrio y ciudad/suburbio" (Segura, 2015: 132).

Desde 1978, el diario La Nación[8] ya realizaba algunas precisiones respecto del conurbano, las cuales se enfocaban, principalmente, en la inmigración y el "apretujamiento" (Segura, 2015: 134) caracterizados por la desorganización, el caos y la carencia de infraestructura y servicios. Estas ideas tienen cierta continuidad con los tres momentos o períodos que se plantean a nivel teórico en las Ciencias Sociales, vinculados con el desarrollo industrial y fabril que produjo una cuantiosa migración de asalariados obreros a esas localidades.

El Gran Buenos Aires, entonces, fue pensado como una realidad per se, sobre la cual había que ejercer algún tipo de control y organización por parte del Estado, para el que este espacio

[7] Es menester señalar diversos autores (Gravano, 2005; Noel, 2011; Boggi y Galván, 2016) que han colaborado no sólo en descentralizar la producción intelectual de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en particular y del Área Metropolitana de Buenos Aires en general sino también que han abordado temáticas vinculadas a la vida urbana, la organización social y las identidades sociales y culturales.

[8] El Diario La Nación es fundado en 1870 por Bartolomé Mitre, actualmente registra una tirada de casi 160 mil ejemplares diarios.

condensaba problemáticas ambientales y de planificación urbana en tanto "depósito" de la ciudad de Buenos Aires, "gigante e incontenible".

Se recortó el conurbano como una unidad sobre la cual intervenir, para revertir una situación evaluada como dramática, en términos tanto urbanos como políticos. Y la clave de lectura mediática que, en consonancia con las políticas urbanas de la dictadura, articuló y tornó inteligible este diagnóstico fue predominantemente ambiental (Segura, 2015: 135).

Ya a comienzos de la década del ´80 comienza a ganar lugar en diversos medios de comunicación la problemática social vinculada al conurbano. En este sentido, la asociación de periferias y delincuencia no es reciente, puesto que, ya en ese entonces, la conflictividad parecía azorar al público e intensificarse a niveles desconocidos.

Es precisamente en esos años de retorno de la democracia cuando el diario recurre a la reproducción cotidiana de una vieja frontera que organiza la localización simbólica de los polos de la legalidad y la ilegalidad, lo seguro y lo inseguro, el orden y el desorden (Segura, 2015: 141).

La idea recurrente de que la crisis era el único lente para mirar al conurbano empezó a predominar en los medios locales hasta constituirse, en 1990, en un "locus" (Segura, 2015: 142) específico. Sin embargo, desde los comienzos del siglo XXI, y como referimos anteriormente, también resurgió o se intensificó la opción del conurbano residencial -tal como a principios de siglo-, es decir, como un lugar no sólo para vivir y "descansar" del ritmo citadino, sino también para refugiarse en un entorno más seguro. Así, el Gran Buenos Aires, principalmente en sus corredores norte y noroeste, fue ganando lugar como garante del estilo de vida de los sectores más o menos acomodados. Tal como señala Segura, el relanzamiento del suplemento "Countries" en el Diario La Nación denotó esta proliferación de ofertas de emprendimientos y mega emprendimientos, cual pequeñas ciudades o micro ambientes, centrados en la modalidad de "urbanizaciones cerradas" vinculadas a cierta forma insular de residencia frente a regímenes de "urbanizaciones abiertas", que ya no trasmitían la seguridad y el estilo de vida apropiados. Estos procesos contribuyeron a poner en evidencia una heterogeneidad más bien polarizada —la de las villas y los countries—, que obnubiló los locus geográficos, sociales y culturales que estaban por fuera de ellos e, incluso, a su interior.

2. PRODUCIR DESDE LUGARES "OTROS": EL ACTO Y LA EXPERIENCIA

Trazar y cartografiar el conurbano significa pensar un mapa que parta de sus actividades, actores y relaciones. ¿De qué manera las personas significan no solo el espacio sino también sus entornos, herramientas y medios culturales? En ese sentido, nuestra propuesta es situarnos en dos puntos específicos del conurbano y en dos experiencias -una de tipo comunitario y otra, personal- que dialogan y discuten con lo legítimo. Para esta reflexión, retomamos las ideas de Howard Becker (2008) quién aborda no sólo el arte como fenómeno social sino también como una forma de producción colectiva, haciendo foco en la dimensión cooperativa y colaborativa.
La búsqueda final de este escrito es incomodar o más bien, lograr atravesar otros recorridos del "arte", no ya en tanto hecho estético sacro y aislado sino más bien como una construcción colectiva situada, histórica y profundamente atravesada por el lugar desde donde se produce, independientemente de que las condiciones, los medios y las formas no sean las que se suelen juzgar como "necesarias" o "adecuadas".

Las expresiones culturales vinculadas con el Gran Buenos Aires[9] han sido estudiadas por las Ciencias Sociales en tanto productos (obras literarias, films y música, entre otras), es decir, en tanto obras acabadas, sin atender al proceso creativo en sí. De dicho proceso, a menudo, han participado organizaciones comunitarias, tales como asociaciones civiles, sociedades de fomento, centros culturales y bibliotecas populares (en relación con ellas, en efecto, según un relevamiento del Sistema de Información Cultural de la Argentina, para 2013 había un total de 170 en el conurbano bonaerense del [Cueto y Ferraudi Curto, 2015: 572]). A estas formas de intervención, en los últimos años, se le suma el arte callejero con una abundante producción de graffitis y murales a lo largo, ancho y profundo del conurbano.

2.1 Una experiencia personal y colectiva: Matías De Brasi

Emplazado en el Gran Buenos Aires, específicamente en el Municipio de Morón[10], se puede ver gran parte del arte urbano de Matías De Brasi, para quién "pintar en lo público" lo pone al desvelo de una alteridad, una otredad, que no necesariamente se pondera en términos de valoración estética sino en el hecho de generar vínculos con los vecinos, quienes ocupan, transitan y hacen carne esas espacialidades.

> Lo otro que me gusta de pintar en lo público es el encuentro con la gente, el encuentro real con la gente, con los vecinos, con gente que...desconocidos que se suman, pasan, tiran buena onda, miran de reojo, otros quieren meter una pincelada...en definitiva eso está buenísimo porque pintar en la calle es para toda esa gente (Documental biográfico Matías De Brasi "Acto Creativo").

Nacido y criado en Morón, Matías comenzó a dedicarse por completo al arte cuando, desencantado de su trabajo en el mundo publicitario -que parecía tener poco que ver con él y con el momento que estaba pasando la localidad y el país-, volvió a la experimentación artística, que se volvió su nuevo trabajo. Para él, su vínculo con el arte se inició en la curiosidad que le generaba una escultura de Cristo, realizada por el artista local Alberto Balietti, que se erguía en su colegio. Su práctica artística deviene del encuentro de su biografía y su sensibilidad propias, pero, también, de la sociedad que lo circunda. La interpenetración de lo biográfico y lo social es, de hecho, constate. Para él, el arte es una experiencia, por sobre todas las cosas, colectiva en la que necesariamente están implicadas las condiciones locales de su producción. En consecuencia, se encuentra comprometido con el territorio y es desde el arte que atraviesa material y simbólicamente el mundo. En ese sentido, Matías discute la concepción del arte como sagrado, intocable y puro pues, para él, las formas de completitud del arte, si es que existen, residen precisamente en su imperfección y en la participación comunitaria.

Tomar como lugar de enunciación del "acto creativo" al Gran Buenos Aires implica asumir que la Capital no es el centro de la producción artística ni, tampoco, de la legitimación. En una conversa-

[9] Es preciso señalar los aportes de del Cueto y Ferraudi Curto (2015) quienes identifican un tipo de producción en cada década. Mientras que los ´70 son afectados por un contexto represivo en el marco del gobierno de facto, aún hay una presencia en el rock y la literatura de un carácter "bucólico" y fuertemente vinculado a la "decadencia industrial" (573). En los ´80 se da una revitalización cultural directamente vinculado al regreso de la democracia con la consolidación de la movida bailantera. En los ´90, también producto del contexto político-económico emerge el rock chabón – como una variante del rock de los ´70- así como que retorna intensamente la música tropical. Tras la crisis política, económica y social del 2001 emerge una proliferación de obras que narran y toman a la periferia como centro en donde la cumbia villera tiene un lugar de enunciación para aquellos fuera del sistema, degradados o en situaciones sociales extremas (del Cueto y Ferraudi Curto, 2015: 314).

[10] El Municipio de Morón está localizado unos 17kms al oeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fue fundado en 1874 y hoy en día, posee más de 320 mil habitantes.

ción que mantuvimos durante la realización de un mural en el Túnel de Haedo, Matías me comentó que él consideraba al conurbano como un locus que lo había atravesado profundamente, sobre todo a causa de la música, las poesías y los movimientos artísticos allí surgidos. Estos atravesamientos, a su vez, hicieron mella en su obra, que, en los ´90 y principios del 2000, estuvo muy vinculada a la oscuridad, al rock y a cierto momento complejo en las condiciones sociales y políticas del país.

Sus obras muchas veces, son relecturas de las producciones de artistas locales (poetas, cantautores, entre otros) o de problemáticas que atraviesan al barrio, dejando entrever la influencia de la música y el arte. Su arte no se vincula con la sacralidad en tanto producción acabada, sino con la exhibición del acto creativo y colectivo, que deja ver a las obras aun inacabadas. Esto permite cuestionamientos y la puesta en escena de las tensiones que encierran significados que, para las personas, tienen conceptos tales como el de "cultura".

> —¿Qué representa el árbol en el mural?
>
> — En principio estuvimos trabajando en conjunto con la gente de infraestructura que estaba a cargo de la dirección de la plaza, pensamos de qué modo integrar semejante paredón con la plaza. Y así, basándome en el significado de la plaza de la cultura, traté de traducirlo en la imagen. Tratar de incorporar algo orgánico a una plaza en medio de la urbe, un lugar lleno de autos y colectivos. Por eso tuvimos como idea principal el árbol. Es una alegoría a un árbol de la cultura, donde las distintas ramas representan lo que algunos entendemos por cultura (Morón en Orsai, 08/03/2015).

Matías realiza arte urbano colectivo, en donde Facebook se torna una de las formas por excelencia para coordinar y poder encontrase con otros que quieren participar y tener un lugar real en la actividad artística, aprender del otro -aun no siendo del mismo Matías-; es, en definitiva, en el encuentro donde se da una transmisión de experiencias prácticas. Como consecuencia, Matías no le teme a la apropiación de las "obras consagradas", del "arte legítimo", sino que lo interviene de acuerdo con las coyunturas sociales o políticas que buscan visibilizar un punto de vista. Un ejemplo de ello fue la portada de la revista Güarnin en homenaje a los diez años de los asesinatos de Kosteki y Santillán[11], para la que decidió intervenir el cuadro de Goya "Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del Príncipe Pío de Madrid" de 1814 para pensar otro "fusilamiento" que ocurrió en Argentina: el de Darío y Maxi. La imagen muestra a la policía enfrentando a los jóvenes así como la emblemática estación en la que sucedieron los hechos -que llevaron a que se cambiara su nombre de "Avellaneda" a "Darío y Maxi" (Ver Fig. 2); Matías, desde la impertinencia, fusiona las condiciones sociales con la expresión artística en un espacio que fue, tradicionalmente, representado por los medios y la teoría social como una tierra de dificultades.

El artista moronense interviene, rompe y fragmenta porque entiende que es parte del "acto creativo". Así captura la forma del arte que, en continua transformación y movimiento, intenta ser menos un hecho estético y más una forma práctica de la creatividad. Llegado al "mundo de las artes" por casualidad, por inspiración y por una incomodidad que atravesaba su vida cotidiana, Matías intenta crear colectivamente en las paredes del municipio en donde nació y se crió: Morón.

[11] El 26 de junio de 2002 en la estación Avellaneda se produce un enfrentamiento de los manifestantes del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) -que se habían solidarizado con el reclamo de la fábrica de cerámicas Zanón ante el peligro de ser desalojada- con la policía provincial que termina por acabar sus vidas.

2.2 Una organización: Biblioteca Popular La Cárcova

El contexto de inscripción e influencia de la Biblioteca Popular es la localidad de José León Suárez, Municipio de San Martín[12], específicamente lo que se conoce como el "área Reconquista de José León Suárez"[13]. Este territorio se caracteriza por una alta densidad poblacional que habita en "villas miserias" o "villas basurales". En Villa la Cárcova, que es el ámbito de inscripción de este proyecto, habitan unas 16 mil personas. Carece de asfalto, cloacas y red de gas, mientras que el agua potable y el servicio eléctrico están en precarias condiciones. La zona está expuesta a inundaciones, a cortes de luz y de agua permanentes. En la década del ´90 se asentó el CEAMSE (Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado) con la idea de generar un "complejo ambiental" que pudiera "tratar" los residuos producidos en la ciudad de Buenos Aires y algunos municipios del Gran Buenos Aires de modo tal que volvieran al circuito productivo. El CEAMSE ha tenido un profundo impacto en la degradación de las condiciones de vida de las personas que habitan La Cárcova provocando que muchas familias sufran de contaminación física y ambiental. Fue a partir de la instalación de un basural que "la basura" emergió como un significante en la vida de los carcoveños; o bien, para pensar el basural como un lugar más en donde recolectar residuos informalmente—cirujeo[14]—, comer las sobras o bien, para posicionarse críticamente sobre sus efectos. Como consecuencia, para quienes residen en las inmediaciones y bajo estas condiciones sociales, el CEAMSE y el cirujeo constituyen parte de sus narrativas y prácticas. El basural no tiene un territorio limitado, sino que se extiende por el barrio, en las esquinas, la tierra, el aire y el agua, y trae como consecuencia inevitable enfermedades epidérmicas como forúnculos e irritaciones en la piel, y enfermedades pulmonares como broncoespasmos y tuberculosis. Esta población vive en y de la basura, ya que muchas familias "cirujean", se alimentan y comercializan los productos rescatados de la basura. Las condiciones materiales y sociales de este espacio hacen mella en la vida de las personas y su vinculación con los espacios colectivos y de producción de sentido. La Biblioteca Popular La Cárcova fue una gesta iniciada en 2012 y se ubica en José León Suárez, Municipio de San Martín, al noroeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el denominado conurbano. Desde entonces e in crescendo fue albergando diversas actividades vinculadas al apoyo escolar, la cultura y el arte en el barrio y actividades deportivas y de oficio.

Asimismo, se planteó como un espacio de contención y apoyo a personas expuestas a altos niveles de vulnerabilidad social de la villa y de zonas aledañas en la zona denominada "área Reconquista de Suárez". La gesta fue inicialmente llevada a cabo por Waldemar Cubilla junto a familiares y carcoveños que vieron la posibilidad de conformar un espacio que permitiese a los chicos acceder a libros, actividades, experiencias y formas de incorporarse a otros registros que o bien eran de difícil acceso o bien de dificultosa continuidad a causa de la falta de recursos y de tiempo o por la propia lejanía espacial. En la Biblioteca, hoy en día, hay en funcionamiento una serie de actividades, tales como talleres de percusión, fotografía, teatro, arte plástica, arquitectura, hockey mixto y escuela de fútbol; también se realizan asistencia y contención a personas expuestas

[12] El Municipio de San Martín linda con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, al noroeste de la misma. Fue fundado en 1864 y hoy en día posee más de 420 mil habitantes.

[13] El Río Reconquista es un río cuya cuenca abarca 18 municipios del AMBA, entre los cuales encontramos al Municipio de San Martín. En particular nos referimos sobre el área que abarca a la localidad de José León Suárez y sus aledaños inmediatos.

[14] Es la denominación a la recolección informal de residuos que en muchas experiencias trasciende la idea de rebusque o supervivencia considerándose como un "trabajo" (Perelman, 2014). En este contexto, en el área Reconquista hay quienes consideran esta actividad como trabajo y otros sí como u momento de transición hasta incorporase a otra forma de trabajo.



Fig. 3 — Imagen de la obra Sin pan y sin trabajo de Ernesto de la Cárcova. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Nro. de inventario 1777.

a alto niveles de vulnerabilidad económica y social; se ofrecen, además, talleres de formación profesional (albañilería, electricidad domiciliaria, herrería y carpintería). El alcance de las acciones involucra a unas 200 personas de todas las edades. Uno de los objetivos de la institución consiste en generar herramientas de formación y experiencia de diversos saberes que no entienden de distinciones entre lo "manual" y lo "intelectual" sino que implican una reflexión y una implicación del cuerpo constante y recurrente. Al mismo tiempo, la Biblioteca se presenta como una experiencia de continuidad frente a la vida fragmentaria que se manifiesta muy abruptamente en la vida de todos los que habitan Cárcova; fragmentaria en términos de relación con el Estado, con el sector privado, en sus vidas y también en la relación con su ciclo vital. Muchos de los carcoveños no acceden a bienes y servicios, a cobertura médica, a una educación continua y, ni siquiera, a la regularidad de los medios de transporte. En ese sentido, la Biblioteca fue pensada y practicada como un espacio reflexivo respecto de su emplazamiento en el conurbano en tanto lugar de posibilidad y de producción. Esta Biblioteca es reafirmada como un espacio vital quienes la componen.

Los nombres Villa La Cárcova y Biblioteca Popular La Cárcova se vinculan con la avenida que transita las inmediaciones de ambos lugares, en honor al pintor, maestro y primer director de la Academia Nacional de Bellas Artes, quien, profundamente preocupado y movilizado por las condiciones de vida en Argentina alrededor de 1850 y principios del siglo XX, reflexionó a partir de su pintura realista sobre las desigualdades sociales locales y en relación con el trabajo en Argentina.

En este espacio, el arte y la cultura, se plantean como experiencias sensibles y materiales elaboradas en la práctica y en el acercamiento a la vulnerabilidad social. Hay una reivindicación de ese saber de tipo práctico, pero no por eso menos intelectual o sensible; que resulta fundamental para elaborar críticamente los modos en los que la descentralización de la producción y cultural puede reconfigurarse a la luz de las experiencias cotidianas situadas y particulares.

Algunos de los itinerarios que plantea la biblioteca nos llevan al taller de arte. En el marco de este taller, acompañados por la profesora Florencia Miguel, hicieron del arte una experiencia de encuentro en el Museo Nacional de Bellas Artes. La visita al museo fue en el marco de la conmemoración de los 150 años del nacimiento de Ernesto de la Cárcova en dónde, una de sus piezas cautivo de una manera visceral a los chicos que asistieron a la actividad: "Sin pan y sin trabajo" es una de sus obras que a los chicos les permitió elaborar biográficamente su vínculo con el arte; entendiendo que esta pieza puso de manifiesto las trayectorias de desigualdad que enfrentan y viven los chicos que asisten a la Biblioteca (Ver Fig. 3). La experiencia de ir al Museo de Bellas Artes —una de las casas legitimadoras del arte argentino y regional por excelencia—, sentarse en el suelo y pintar esa obra a la luz de sus propios marcadores personales implicó un diálogo con su entorno biográfico y, es más, el trazo de una biografía colectiva.

> Trabajamos observando diversas obras de realismo social pensando el concepto de injusticia: incendio de vivienda, personas con armas, tiroteos. Nuestros chicos saben mucho de injusticia. Des-

> pués trabajamos específicamente con la obra Sin pan y sin trabajo imaginando que pasaría si esta se titulara "Con pan y con trabajo". De repente, la mesa se llenó de comida, las caras de la pareja cambiaron, apareció el humo de las fábricas, salió el sol (Noticias UNSAM, 1/11/2016).

Otro de los itinerarios en el marco de la Biblioteca, es el ciclo anual de graffitis "Mi barrio no es basura" que justamente busca visibilizar un reclamo vinculado a la contaminación ambiental y la violencia ambiental que día a día atraviesan los carcoveños; así como, las formas complejas de vincularse con la basura, ya que para muchos de ellos es un medio de supervivencia y de trabajo (Ver Fig.4) mientras que para otros, remite a la contaminación y afección corporal que produce. Esta jornada de pintada es colectiva y, previo y durante la pintada, se van conversando aquellas cosas que se quieren hacer (qué pintar, en dónde, con qué colores); todo esto implica una reflexividad que se ejerce en la práctica. En efecto, estas experiencias locales constituyen una "arena" o "arenas culturales" -es decir lugares de confluencia, desmarcamiento pero también diálogo y disputa- con una tensión constitutiva entre lo que deja huella y lo que se borra.



Fig. 4 — Imagen del mural colectivo del ciclo Mi barrio no es basura de la Biblioteca Popular La Cárcova. Fuente: Blog Biblioteca Popular La Cárcova.

3. A MODO DE CIERRE

La referencia inicial a la noción de "arenas culturales" de Gorelik y Arêas Peixoto (2016), retomada de la categoría de Morse y Hardoy (1985 en Gorelik y Arêas Peixoto, 2016:11), tuvo como intención presentar un lugar de enunciación. Lugar que, a lo largo del escrito, fue transitando "modalidades" en las que la cultura en el Gran Buenos Aires "permite una comprensión compleja e integral tanto de la ciudad como de la cultura misma". En este sentido, este trabajo introdujo precisiones teórico-analíticas respecto al Gran Buenos Aires, así como características de las trayectorias y de las producciones artísticas de una organización cultural-comunitaria (Biblioteca Popular La Cárcova) y una experiencia artística personal y, a la vez, colectiva (de Matías De Brasi). En donde, implícitamente, retomamos un interrogante respecto a "¿en qué medida el análisis de la cultura urbana es capaz de iluminar ese proceso de interpenetración y correspondencia entre ciudad y cultura?" (Gorelik y Arêas Peixoto, 2016: 12-13).

El fin último que, aun en desarrollo, persigue esta comunicación es contribuir a los debates respecto a las producciones artísticas "en y desde las periferias urbanas" intentando trascender a aquellos que agotan el entendimiento sobre el arte bajo las concepciones de "lo estético" y "lo legítimo". Justamente, la arena implica desbordes, marcas y huellas, pero también la dis-

cusión de lo arraigado en un grano de arena. Las condiciones locales otorgan elementos para discutir los valores morales alrededor de la producción artística. El conurbano, para muchos de los actores que se presentaron en estas páginas, resulta ser un lugar de enunciación mediato y necesario a la vez que, la villa y/o el barrio el inmediato. Este texto se comprende en el marco de una búsqueda por entender el "acto creativo" en los términos en que es significado por las personas. Ahora bien, el problema descansa en aun seguir reflexionando y recortando estos territorios y sus prácticas únicamente en términos de carencia/riqueza.

BIBLIOGRAFÍA

Arizaga, María Cecilia (2000). "Murallas y barrios cerrados. La morfología espacial del ajuste en Buenos Aires". En *Nueva Sociedad* 166: 22-32.

___(2005). "Espacialización, estilos de vida y clases medias: procesos de suburbanización en la RMBA" en *Perfiles Latinoamericanos*, Revista de la FLACSO. Nro. 25, diciembre, pp. 43-58.

Auyero, Javier (2001). *La politica de los pobres. Las practicas clientelistas del peronismo*. Buenos Aires: Manantial.

Ballent, Anahi (1998). "Country life: los nuevos paraísos, su historia y sus profetas" en *Block Revista del Centro de Estudios de Arquitectura de la Universidad Di Tella*. Nro.2, mayo, pp. 88-101.

Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Boggi, Silvia y Galván, Nora (2016). "Ciudad media, ciudad intermédia: ¿ni chicha ni limonada?" en Gravano, A.; Silva, A.; Boggi, S (eds.), *Ciudades vividas: sistemas e imaginários de ciudades medias bonaerenses*. Buenos Aires: Café de las Ciudades

Bruno, Matías (2015). "La población del conurbano en cifras" en Kessler, G. (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: El Gran Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria.

Carman, María (2015). "Cercanías espaciales y distancias morales en el Gran Buenos Aires" en Kessler, G. (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: El Gran Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria.

Cosacov, Natalia (2009). "Dinámica del capital y movilización de vecinos. Aproximaciones a un análisis microespacial de un conflicto urbano en un barrio de la ciudad de Buenos Aires" en *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*. Vol. 3 (2), semestral, pp. 193- 204.

Del Cueto, Carla y Ferraudi Curto, Cecilia (2015). "Made in conurbano. Música, cine y literatura en las últimas décadas" en en Kessler, G. (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: El Gran Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria.

Di Virgiglio, María Mercedes; Guevara, Tomas; Arqueros Mejica, Soledad (2015). "La evolución territorial y geográfica del conurbano bonaerense" en las últimas décadas" en Kessler, G. (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: El Gran Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria.

Downes, Juan Carlos (2015). ¿Por qué el Conurbano?. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken.

Girola, María Florencia (2006). Procesos de transformación urbana en la Región Metropolitana de Buenos Aires: una mirada sobre el avance de la ciudad-negocio en *Intersecciones en antropología*. Vol. 7, anual, pp. 361-374.

Gravano, Ariel (2005). "Imaginarios sociales de la ciudad media: emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas, estudios de Antropología Urbana" en Boggi, S. et al. (Comps.), *FACSO y SCYT de la UNICEN*. UNICEN, Red de Editoriales de Universidades Nacionales, Tandil-Olavarría,186 pp.

Gorelik, Adrián (2015). "Terra incognita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires" en en Kessler, G. (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: El Gran Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria.

Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (comps.) (2016). *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.*

Informe Indec (2003). ¿Qué es el Gran Buenos Aires?. Buenos Aires. Disponible en *https://www.indec.gov.ar/nuevaweb/cuadros/4/folleto%20gba.pdf (última consulta: 1 de noviembre de 2017).*

Lvovich, Daniel (2000). "Colgados de la soga. La experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza en la ciudad de Buenos Aires" en SVAMPA, M. (ed.) en *Desde Abajo. La transformación de las identidades sociales*, 51-79. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Minujin, Alberto y Kessler, Gabriel (1995). La nueva pobreza en la Argentina. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Noel, Gabriel (2011). Cuestiones disputadas. Repertorios morales y procesos de delimitación de una comunidad imaginada en la costa atlántica bonaerense. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales XI*, 99-126.

Perelman, Mariano (2014). "Viviendo el trabajo. Transformaciones sociales, cirujeo y venta ambulante" en *Trabajo y Sociedad*. Vol. 23, invierno, pp. 45-65.

Segura, Ramiro (2015). "La imaginación geográfica sobre el conurbano. Prensa, imágenes y territorio" en Kessler, G. (dir.) *Historia de la provincia de Buenos Aires: El Gran Buenos Aires.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria.

Semán, Pablo (2001). "Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea" en *Ciencias Sociales y Religión*. Nro. 3, segundo semestre, pp. 45-74.

Svampa, Maristella (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Svampa, Maristella (2002). "Las nuevas urbanizaciones privadas. Sociabilidad y socialización: la integración social hacia arriba" en Beccaria, et al, *Sociedad y Sociabilidad en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento – Biblos.

Zarazaga, Rodrigo y Ronconi, Lucas (2017). *Conurbano infinito. Actores políticos y sociales, entre la presencia estatal y la ilegalidad.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Antolich Centurión, Rocío (2015). "De Brasi, el artista detrás del mural de la nueva plaza de Morón" en Diario de Morón. 8 de marzo de 2015. Disponible en *http://moron.enorsai.com.ar/locales/20739-de-brasi--el-artista-detras-del-mural-de-la-nueva-plaza-de-moron.html (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Grieco, Gaspar (2016). "La UNSAM y el MNBA homenajean a Ernesto de la Cárcova a 150 años de su nacimiento". 1 de noviembre de 2015. Disponible en *http://noticias.unsam.edu.ar/2016/11/01/la-unsam-y-el-mnba-homenajean-a-ernesto-de-la-carcova-a-150-anos-de-su-nacimiento/ (última consulta: 2 de octubre de 2017).*

Biblioteca Popular La Cárcova. Disponible en *http://bibliotecapopularlacarcova.blogspot.com.ar/ (última consulta: 1 de noviembre de 2017).*

M*useo Nacional de Bellas Artes. Disponible en https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1777 (última consulta: 1 de noviembre de 2017).*

Observatorio AMBA. Disponible en *http://www.observatorioamba.org/planes-y-proyectos/partidos-rmba (última consulta: 3 de noviembre de 2017).*

Revista Güarnin. Disponible en *http://comunicacionsocial.org.ar/category/guarnin/ (última consulta: 3 de noviembre de 2017).*

You Tube. Documental biográfico Matías De Brasi "Acto creativo". Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=hq_sJNVspM0 (última consulta: 1 de noviembre de 2017).*

You Tube. Entrevista a Waldemar Cubilla – Biblioteca Popular La Cárcova. Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=p7x90TmWBvw (última consulta: 1 de noviembre de 2017).*

You Tube. Panorama Federal – Waldemar, Biblioteca Popular. Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=dFa6mAVvHQw (última consulta: 1 de noviembre de 2017).*

LAS COLECCIONES PÚBLICAS EN LA ROMA ANTIGUA

Marta Carrasco Ferrer
Universidad Camilo José Cela

INTRODUCCIÓN

Igual que en Grecia, en Italia cabe comenzar la historia del "museo" —damos tal nombre, sin más, a la colección de arte visitable, sin entrar en discusiones conceptuales más profundas— acercándonos a los santuarios poblados de exvotos más o menos ricos: los hallamos en Etruria y en el Lacio desde el Arcaísmo, y en ellos vemos cómo alternan las pequeñas figuras en barro con los grandes bronces, algunos tan aparatosos como el *Marte de Todi o la Quimera de Arezzo*. Sin embargo, estamos ante espacios exclusivamente religiosos: no están pensados para la contemplación, no dan el paso en este sentido que observamos al analizar la Acrópolis de Atenas en el siglo V a.C.: una vez más, Grecia se adelanta al resto del Mediterráneo.

En Roma, hubieron de concurrir otras condiciones para propiciar tal evolución. En primer lugar, ya en el siglo IV a.C. tomaron sus ciudadanos la costumbre de arrebatar a las poblaciones vencidas las imágenes de sus dioses y situarlas, sea en santuarios de la Urbe ya construidos, sea en otros nuevos, siempre con la idea de atraer sus energías benéficas. Después, cuando las legiones llegaron a las *póleis* griegas o helenizadas de la Italia meridional, surgieron las primeras dudas: era obvio que allí había estatuas de deidades que no recibían culto, sino que servían como simples adornos en calles y mansiones. ¿Cómo reaccionar ante tal fenómeno? Al conquistar Capua en 211 a.C., el Senado tomó una decisión salomónica: "Las imágenes y estatuas en bronce (...) fueron entregadas al consejo de los sacerdotes para que éste determinase cuáles eran sagradas y cuáles profanas" (Livio, XXVI, 34, 12). Las primeras serían instaladas y reverenciadas en los santuarios; para las demás, cabría otro destino.

1. LA EXPOSICIÓN DEL BOTÍN DE GUERRA

Por otra parte, la helenización cultural de Roma avanzaba —estamos ya en la época de Plauto, el genial adaptador de la comedia ateniense— , y, con ella, afloraba el aprecio del arte griego por razones ajenas a la religión.

1.1. El templo de *Honos et Virtus*

En el año 208 a.C., Marco Claudio Marcelo, advirtiendo la evolución de las mentalidades, tomó una decisión que constituye, desde nuestro punto de vista, un paso esencial hacia la concepción del museo público romano. Restauró y completó el templo de Honor y Valentía (*Honos et Virtus*), situado justo al este del *Circo Máximo*, y allí expuso, a la vista de todos, las esculturas de dioses de carácter decorativo —pues "no ultrajó ninguna deidad, ni se apoderó de ninguna" (Cicerón, Verrinas., II, 4, 121)— que había tomado como botín tras su conquista de Siracusa cuatro años antes.

Este gesto provocó estupor, dudas y rechazo entre los senadores más tradicionalistas: apegado a sus principios religiosos, Catón el Viejo (234-149 a.C.) declaró en un discurso: "Son peligrosas, creedme, esas estatuas que se han traído a la Urbe desde Siracusa. Oigo ahora a muchos alabar los ornatos de Corinto y Atenas, y burlarse, en cambio, de las antefijas en barro de nuestros dioses romanos. Prefiero que sus deidades, benevolentes antes y sin duda en el futuro, puedan permanecer allí donde se encuentran" (Livio, XXXIV, 4, 3-4). Pero Marcelo, algún tiempo más tarde, quiso recordar su acción en sus debidos términos y "proclamó con orgullo (...) que había enseñado a los romanos, ignorantes hasta entonces, a respetar y admirar las bellas y maravillosas obras de la Hélade" (Plutarco, *Marcelo*, 21).

1.2. El santuario de *Hercules Musarum*

El criterio de Marcelo marcaría la pauta de las décadas siguientes, y llenaría de estatuas diversos recintos creados alrededor del Circo Flaminio, un amplio espacio urbanizado al sur del Campo Marcio en el año 220 a.C. y destinado, desde el principio, a convertirse en el barrio de moda para los generales victoriosos de la República, sobre todo los más helenizados, que rivalizaron a la hora de construir en su entorno santuarios rodeados de pórticos, siguiendo modelos de Pérgamo y otras ciudades griegas.

Por orden cronológico, el primero que debemos mencionar es el santuario del Hércules de las Musas (*Hercules Musarum*). Este recinto fue construido por Marco Fulvio Nobilior al conquistar Ambracia (hoy Arta), en el Epiro, y celebrar el triunfo subsiguiente (187 a.C.). Al parecer, este cónsul escogió tan extraña advocación al enterarse de que existía en Grecia un *Heracles Musagetes*, héroe que acompañaba y dirigía a las Musas.

Ya desde el momento de su fundación, este santuario recibió, procedente del templo de *Honos et Virtus,* un templete en bronce dedicado a las Musas, obra que, según la tradición, había ordenado construir Numa, el sucesor de Rómulo. Pero su enriquecimiento artístico más sonado vino al instalar en su pórtico el propio Fulvio Nobilior diez estatuas perfectamente adecuadas al culto que había escogido: un *Heracles citaredo* y nueve *Musas*, obras anónimas traídas precisamente de Ambracia (Plinio, 35, 66; Ovidio, *Fastos*, 6, 797-812). Por fortuna, parece que conocemos estas esculturas a través de denarios acuñados por Quinto Pomponio Musa en el 67 a.C., pero, dado el tamaño al que están reproducidas, resultan muy difíciles de fechar: quizá fuesen obras clasicistas, aunque bastante dinámicas, del siglo III a.C.

1.3. Otros pórticos y templos

Entre los ricos botines que fueron expuestos en diversos santuarios -ignoramos en cuáles-, cabe señalar los conseguidos en Macedonia, primero por Tito Quinctio Flaminino, en 197 a.C., y después por el cónsul Lucio Emilio Paulo "Macedónico" y el pretor Cneo Octavio, que derrotaron al rey Perseo en 168 a.C. Solo podemos señalar que este último construyó junto al Circo Flaminio la *Porticus Octavia*, con capiteles de bronce (Plinio, 34, 13), aunque ignoramos si la enriqueció con piezas que le correspondiesen en el reparto del botín.

Más valor tiene, para nuestro relato, el aplastamiento definitivo de los macedonios sublevados en 148 a.C.: el general vencedor, Quinto Metelo "Macedónico", construyó el *Pórtico de Metelo*, situado junto a los anteriores, y en él colocó, al aire libre, el fabuloso *Grupo del Gránico*, un conjunto de veinticinco estatuas ecuestres realizado en bronce por Lisipo para Alejandro Magno (Veleyo Patérculo, I, 11, 3-7, y II, 1, 2). Sin duda causó estupor este conjunto desde el



Fig. 1 — Copia en mármol del Grupo del Gránico, halladas en Lanuvio. Fuente: British Museum, London.

principio: sabemos que fue reproducido en mármol para el santuario de Juno Sóspita en Lanuvio a principios del siglo I a.C., y varios restos de esta copia se conservan en el Museo Británico (Fig. 1).

Por esos mismos años, varias de las obras conseguidas por Mummio en el saqueo de Corinto (146 a.C.) (Estrabón, VI, 381) fueron llevadas al templo de la Felicidad (*Felicitas*), que acababa de construir Lucio Licinio Lúculo algo al sudoeste del Foro con el fruto de sus conquistas en Hispania: sabemos, en concreto, que delante de su fachada se instalaron unas *Tespíades* o *Musas de Tespias*, y en el interior, una *Afrodita*, obras atribuidas —con razón o sin ella— nada menos que a Praxíteles (Cicerón, *Verrinas*, II, 4, 2-4; Plinio, 34, 69, y 36, 39).

En cambio, el propio Mummio llevó el cuadro más famoso de su botín, el *Dioniso* de Arístides, una importante tabla del siglo IV a.C., al viejo templo de Ceres en el Aventino (Plinio, 35, 24). Observemos que los cuadros debían guarecerse de la intemperie, mientras que la mayor parte de las esculturas se situaban al aire libre o bajo columnatas. Sólo algunas se introducían en los templos, donde en ocasiones podían servir todavía de imágenes de culto: las *cellas*, en efecto, eran aún consideradas habitáculos de los dioses, no lugares de exposición.

2. LOS COMIENZOS DEL COLECCIONISMO PRIVADO EN ROMA

El coleccionismo privado se desarrolló algo más tarde, y con graves consecuencias. Cicerón sería consciente de ello al decir, en el año 70 a.C., "¿Qué podría objetar yo a Marco Marcelo, que asaltó Siracusa, la más magnífica de las ciudades? ¿Qué, a Lucio Escipión, que guerreó en Asia y venció a (Antíoco III,) un poderosísimo rey? ¿Qué, a Flaminino, que sometió a Macedonia y a su rey Filipo? ¿Qué, a Lucio (Emilio) Paulo, que abatió al rey Perseo gracias a su fuerza y su valor? ¿Y qué, en fin, a Lucio Mummio, que destruyó Corinto, la ciudad más bella y más rica en arte, y que sometió muchas ciudades de Beocia y Acaya al dominio y poder del pueblo romano? Las casas de estos hombres, dechados de honor y valentía, estaban vacías de estatuas y pinturas, mientras que los templos de la Urbe entera, así como los de otros lugares de Italia, se ven hoy adornados con los regalos que ellos hicieron" (*Verrinas*, II, I, 55). El contraste con la situación que conocía el orador en su época era elocuente: todas las moradas ricas —incluidas las suyas— rebosaban ya de esculturas y pinturas.

Esta nueva fase había comenzado cuando el amor al lujo por parte de los particulares, que había surgido durante las propias conquistas de Grecia y Anatolia, fue adquiriendo un enfoque concreto. Al principio, solo habían interesado las artes decorativas, las más vistosas y fáciles de repartir entre los oficiales y soldados del ejército, pero, en la segunda mitad del siglo II a.C., cuando la helenización de Roma ahondó aún más en las mentes de muchos, el coleccionismo tendió a dirigirse a las piezas más bellas y creativas, empezando por las pinturas y las esculturas.

Contaban ya cada vez menos las guerras, pero en los territorios pacificados se multiplicaban las apropiaciones abusivas por parte de gobernadores sin escrúpulos: sabida es la rapacidad que en Sicilia mostró Verres, aunque, según Cicerón, careciese de criterio estético; más refinado era Lucio Calpurnio Pisón Cesonino, suegro de César y procónsul de Macedonia (Cicerón, *Pro Sestio*, 94): parece que se hizo en Grecia, de forma también fraudulenta, con muchas de las estatuas que instaló en la famosa *Villa de los Pisones o Villa de los Papiros* en Herculano (Fig. 2).



Fig. 2 — Estatuas halladas en la Villa de los Pisones. Fuente: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Sin embargo, la adquisición de obras de arte griegas no fue siempre delictiva. En muchas ocasiones, la protagonizaron personas honradas, como el propio Cicerón, el erudito Marco Terencio Varrón o el culto Lucio Licinio Lúculo, bien conocido por su biblioteca y sus gustos gastronómicos: este último, en concreto, coleccionó esculturas y pinturas "consumiendo en estas piezas las inmensas riquezas que adquirió en la guerra" (Plutarco, *Lúculo*, 39).

Si tomamos como base la escultura —el apartado más fácil de analizar a través de sus restos— , los coleccionistas tardorrepublicanos se interesaban, en primer término, por los originales clásicos, aunque fuesen a menudo carísimos, casi inasequibles. Ciertos magnates tenían en Grecia agentes dedicados a localizar las pocas piezas que quisiesen vender sus dueños, o los exvotos y estelas que se pudiesen sustraerse en santuarios y necrópolis sin provocar escándalos ni conflictos.

A falta de obras antiguas, resultaba tentador el mundo activísimo, y muy brillante por cierto, de la escultura neoclásica y aticista, tanto la realizada en Grecia como la tallada en Roma por griegos inmigrantes. Tampoco eran despreciables las imitaciones de estatuas famosas, y en particular las "réplicas", es decir, las copias que pretendían ser exactas, tomadas a través de moldes en yeso. Después, ya a un nivel inferior, pero sin caer en la simple artesanía artística, valían la pena, por ejemplo, los hermas, sobre todo los que retrataban a poetas o filósofos; los relieves, que se incrustaban en los muros; los candelabros figurativos, o incluso las grandes vasijas y los *puteales*, o brocales de pozo, cubiertos de relieves.

Hasta fines de la República, muchas de estas obras se adquirían en Grecia y se embarcaban hacia Italia. Por fortuna, conocemos hoy dos importantes naves hundidas que nos dan idea de estos traslados: una se hundió frente a Mahdia, en la zona de Túnez, cuando viajaba de Atenas a Roma hacia el año 75 a.C.; la otra naufragó en torno al año 55 a.C. junto a Anticítera, al sur del Peloponeso. Una vez llegadas a Roma las piezas, los clientes recibían sin más las que ya habían pagado, mientras que las otras se vendían en un importante mercado libre, centrado en los *atria auctionaria.*

3. LOS MUSEOS PÚBLICOS DE CÉSAR Y AUGUSTO

El panorama que acabamos de esbozar explica el cambio drástico que sufre la idea misma de la colección accesible al público durante los años finales de la República. Ahora surge, entre ciertos magnates, la idea de exponer sus colecciones como gesto de orgullo: desean mostrar las piezas antiguas que han logrado o, al menos, las que han comprado a escultores vivos y prestigiosos, como podían serlo, en la propia Roma, Cleomenes, Pasiteles o Arcesilao.

3.1. La senda abierta por Julio César

En los inicios de esta nueva fase cabe destacar a Julio César, un ávido coleccionista: según Suetonio, "coleccionó siempre con pasión piedras preciosas, vasos cincelados, estatuas y cuadros de maestros antiguos". Siendo todavía un simple edil, "hizo decorar el Capitolio, construyendo pórticos provisionales para exponer en ellos parte de sus colecciones de arte, que poseía en abundancia" (*César*, 10 y 47).

Más tarde, perpetuó este gesto cuando decoró su *Foro Julio*, concluido en el 46 a.C. Situó en él su propia escultura ecuestre (Plinio, 8, 155; Suetonio, *Julio*, 61), y convirtió el templo que lo presidía, dedicado a *Venus Genetrix*, en un depósito de obras de arte: encargó a Arcesilao la estatua de culto (Plinio, 35, 156) -una versión libre de la *Afrodita de Calímaco*-; colgó de los muros dos cuadros importantes—el *Áyax* y la *Medea* de Timómaco, pintor muerto unas décadas antes (Plinio, 7, 126; 35, 26; 35, 136)—; instaló una estatua en oro de Cleopatra (Dión Casio, 51, 22, 3), y expuso, además, seis cajas de gemas grabadas (*dactiliotecas*) (Plinio, 37, 11), amén de un pectoral realizado con perlas de Britania (Plinio, 9, 116). En una palabra, dejó patente su pasión por todo lo coleccionable.

3.2. Las esculturas de Cayo Asinio Polión

Mucho más selectivo se nos presenta el polifacético Cayo Asinio Polión (76 a.C.-4 d.C.), político, general, historiador, poeta y mecenas, que acabó poniéndose al servicio de Augusto. Fue él quien reunió la primera biblioteca pública de Roma, culminando así un encargo que César había hecho a Varrón: la instaló en el *Atrium Libertatis*, que él mismo reconstruyó a los pies del Capitolio, junto al Foro de César, y, para adornarla, adoptó la costumbre griega de colocar al lado de los libros retratos de escritores (Plinio, 35, 10). Por lo demás, decidió exponer allí mismo sus esculturas: Plinio asegura taxativamente que "quiso que su colección fuese admirada", y nos da un catálogo bastante extenso de sus obras principales (36, 33-34).

Todas ellas se fechan, al parecer, en el Helenismo, con la única duda de unas *Canéforas* o "portadoras de cestas" que Plinio atribuye a Escopas (36, 25), pero que pudo realizar Escopas el Menor en la segunda mitad del siglo II a.C. Hacia el 300 a.C. hay que situar con seguridad un *Dioniso* de Eutíquides, discípulo de Lisipo. En cambio, serían de mediados del siglo II a.C. unos *Hermerotes* (acaso hermas con cabeza de Eros) de Taurisco de Tralles, así como un grupo de *"Zeto, Anfión, Dirce y el toro* (...), obra traída de Rodas y realizada por Apolonio y Taurisco". Como es bien sabido, este aparatoso conjunto inspiraría, siglos más tarde, la creación del *Toro Farnesio*.

Al siglo I a.C. deben adscribirse las otras obras de la colección, varias de ellas realizadas en Roma: un *Océano* y un *Júpiter* de Antíoco (o Henícoco). Unas *Tespíadas* (o *Musas*) de Cleomenes, sin duda el artista ateniense que firmó, hacia el 70 a.C., la famosa *Venus de Medici*, o bien su hijo, que trabajó en Roma bajo Augusto. Unos *Centauros llevando Ninfas* de nuestro ya conocido

Arcesilao. Un *Júpiter hospitalario* de Papilo, "discípulo de Praxíteles", o más bien de Pasiteles. Y, finalmente, unas *Apíadas* (o *Ninfas*) de Estéfano, otro discípulo de Pasiteles. En conclusión, nos hallamos ante un conjunto de estatuas interesante, pero donde faltan originales clásicos: podríamos hablar de un "museo de arte contemporáneo" para su época. Obviamente, Asinio Polión, pese a su riqueza, no se hallaba en la cumbre de la aristocracia romana.

3.3. El templo de Apolo Sosiano

Por la misma época expuso sus obras un personaje aún más acaudalado: nos referimos a Cayo Sosio, hombre de asombrosa habilidad política: baste decir que fue cónsul en el año 32 a.C., que sirvió como almirante a las órdenes de Marco Antonio en la batalla de Accio y que, asumiendo su derrota, se pasó inmediatamente al campo de Augusto. Vuelto a Roma, concluyó, en el 28 a.C., la reconstrucción de un viejo templo dedicado a Apolo Médico, en el límite oriental del Circo Flaminio, creando el que recibiría su nombre.

Gracias a tan ilustre mecenas, este edificio sacro se convirtió en un verdadero museo de pintura y escultura. Para empezar, su propio frontón era un conjunto asombroso: nada menos que un tímpano clásico griego, fechable a mediados del siglo V a.C., con el tema de la *Amazonomaquia*; ignoramos en qué circunstancias fue traído de la Hélade, pero hoy podemos contemplarlo en la Centrale Montemartini de Roma.

En cuanto a las piezas que decoraban el recinto, Plinio nos menciona una pintura—*Autor trágico y niño*—de Arístides de Tebas, pintor del siglo IV a.C. (35, 99), y una buena cantidad de estatuas helenísticas, que podemos imaginar en los edículos que se abrían en las paredes. Empecemos por el *Apolo citaredo* de Timárquides (36, 35), fechable en el año 179 a.C. y hoy conocido a través de varias réplicas, una de ellas en El Prado. Sigamos por varias estatuas atribuibles a Filisco de Rodas, ya del siglo I a.C.: dos *Apolos*, una *Latona* y nueve *Musas* (36, 34). Y, sobre todo, destaquemos por su valor un *Grupo de Nióbides*, atribuido por unos, según el propio Plinio, a Escopas, y por otros a Praxíteles (36, 28); se ha querido imaginar su aspecto a la luz de un famoso conjunto conservado en Florencia, pero su autoría sigue siendo muy conflictiva: pudo ser tallado, en realidad, por Escopas el Menor, artista activo en Roma a fines del siglo II a.C., o por nuestro ya conocido Pasiteles.

3.4. Agripa y Augusto, difusores del arte

Inmerso en este ambiente, Agripa, que también era aficionado al arte, llegó a proclamar, "en un discurso magnífico y digno del más grande de los ciudadanos", que debían colocarse a la vista del público todas las pinturas y esculturas posibles (Plinio, 35, 26). Él mismo predicó con el ejemplo: colocó en las magníficas termas que construyó en Roma -las llamadas precisamente *Termas de Agripa*- una escultura ya entonces famosa: el *Apoxiómeno* de Lisipo, y encajó entre las placas del mármol de la sala más cálida -¿cómo se le pudo ocurrir tal desvarío?- unos cuadros pequeños, que hubieron de retirarse, sin duda ya muy dañados, en la época de Plinio (35, 26).

Compartiendo el criterio de su amigo, Augusto colocó en el templo de César divinizado la famosísima *Afrodita Anadiomene* de Apeles (Plinio, 35, 91); situó dos magníficos cuadros de este mismo artista –*Alejandro vencedor de la Guerra y Alejandro con los Dioscuros y la Victoria*- junto al templo de Marte Ultor (Plinio, 35, 27), en el nuevo foro que él había ordenado construir, y situó en los muros de la Curia otro cuadro importante del siglo IV a.C.: la *Nemea* de Nicias (Plinio, 35, 27).

3.5. Varios pórticos renovados

Realmente, la actividad de Augusto en este loable programa divulgador fue abrumadora, pero difícil de concretar con exactitud. Desde luego, expuso obras de su propiedad, adquiridas en distintas circunstancias, pero, sobre todo, recuperó la idea de mostrar, con sumo orgullo, los frutos de su actividad bélica. En concreto, le interesaba que se viese el botín tomado en su conquista de Egipto. ¿Había en Roma una colección de cuadros comparable a la que había requisado en el palacio real de Alejandría?

Esta actitud explica su actividad en museos ya conocidos, que venían enriqueciéndose desde tiempo atrás. Recordemos el *Pórtico de Metelo*, que mantenía el *Grupo del Gránico* en su interior. Su templo, dedicado a Juno, tuvo desde el principio una estatua de culto de esta diosa, realizada por nuestro ya conocido Timárquides, pero, entre fines del siglo II y mediados del I a.C., recibió una *Juno* de Dionisio y Policles, hijos de este mismo escultor, una *Venus* de Filisco y varias obras de Praxíteles o de Pasiteles (Plinio, 36, 35).

Augusto reformó este conjunto, dándole, en honor a su hermana, el nombre de *Pórtico de Octavia*, y completó sus colecciones con dos cuadros de Antífilo, famoso pintor alejandrino que había trabajado para Ptolomeo I: uno representaba a la princesa troyana *Hesíone*, y el otro, a *Alejandro y Filipo* (Plinio, 35, 114). Digamos, como simple inciso, que este último cuadro debía de representar, no a Filipo II de Macedonia y a su hijo Alejandro Magno, sino a Filipo III Arrideo y a Alejandro IV, que fueron los sucesores del gran conquistador y, por tanto, los soberanos oficiales de Egipto hasta que Ptolomeo I decidió coronarse rey.

Algo parecido hallamos en el vecino santuario del *Hercules Musarum*, que recibió de Lucio Marco Filipo, pretor en el 62 a.C., el nombre de *Pórtico de Filipo*. No sabemos cuándo se instalaron en él la *Helena* de Zeuxis (Plinio, 35, 66), pintor insigne de fines del siglo V a.C., y un conjunto de tablas sobre la *Guerra de Troya* realizadas por Teoro (Plinio, 35, 144), autor fechable hacia el 300 a.C. Pero hubo de ser Augusto quien colgó en sus muros tres obras más de Antífilo: un *Dioniso*, un *Hipólito aterrorizado por el toro* y un *Alejandro niño* (Plinio, 35, 114), quizá, de nuevo, Alejandro IV.

También debemos fechar bajo Augusto la llegada al *Pórtico de Pompeyo*, conjunto inaugurado en 52 a.C., de un cuadro más de Antífilo: *Cadmo y Europa* (Plinio, 35, 114). En cambio, más dudosa es la fecha en la que se instalaron allí el grandioso *Sacrificio de bueyes* de Pausias (Plinio, 35, 126), importante autor sicionio del siglo IV a.C., y un cuadro que se trajo desde la vecina *Curia de Pompeyo:* un *Portador de escudo* del famoso Polignoto de Tasos (Plinio, 35, 59), el gran iniciador de la pintura sobre tabla en la primera mitad del siglo V a.C. En cuanto al *Alejandro* de Nicias (Plinio, 35, 132), no sabemos qué pensar: este pintor ático del siglo IV a.C. era muy famoso en Roma ya a fines de la República, pero se puso de moda bajo Augusto, quien trajo de Alejandría varias obras suyas e hizo copiar una de ellas —la *Ío*, en concreto— en un muro de la *Casa de Livia* en el Palatino.

3.6. El templo de Apolo Palatino

Sin embargo, estos simples enriquecimientos de pórticos anteriores palidecen al lado del fabuloso santuario que hizo construir Augusto en el Palatino, al lado de su propia morada. Inserto en un conjunto de pórticos, el templo de Apolo Palatino, verdadero centro de la teología política augustea, fue un impresionante edificio en mármol de Carrara, construido entre el 36 y el 28 a.C. y dotado de magníficos adornos.

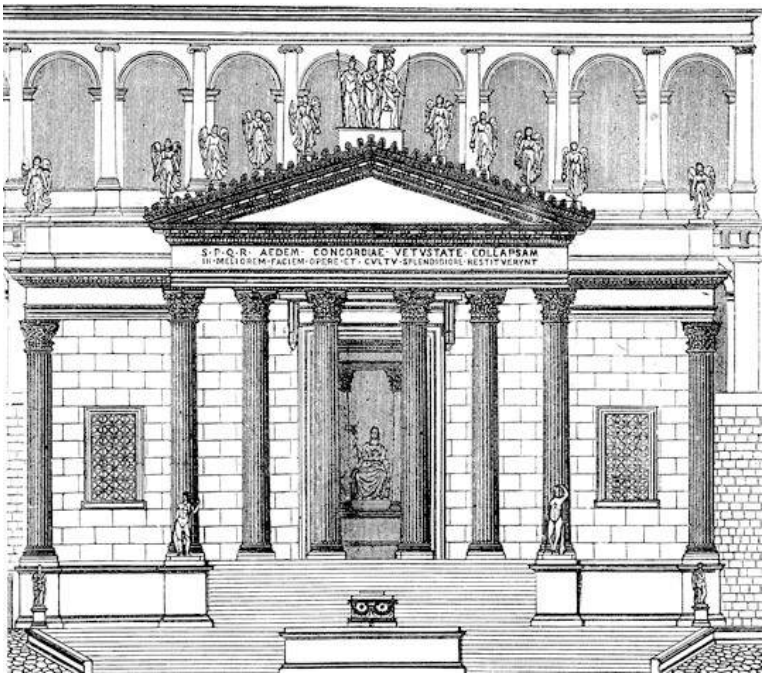


Fig. 3 — Reconstrucción ideal del Templo de la Concordia, a partir de su representación en monedas romanas. Fuente: Reconstrucción Templo de la Concordia.

Acercándose a él, se admiraban sobre su tejado, a un lado y otro de un *Carro del Sol*, unas esculturas griegas antiquísimas: eran unos *kouroi* atribuibles, según Plinio, a Búpalo y Atenis, artistas de mediados del siglo VI a.C. (36, 13). Junto al altar, delante de la entrada, había cuatro *Toros* realizados por Mirón (Propercio, II, 31, 5-8). En cuanto a las puertas de acceso a la *cella*, estaban cubiertas con relieves en marfil que figuraban la derrota de los celtas en Delfos y la muerte de los Nióbides (Propercio, II, 31, 12-16). En el interior, debían de ser impresionantes las tres estatuas de culto, fechables en el siglo IV a.C.: un *Apolo* de Escopas, una *Ártemis* de Timoteo, maestro que se ilustró en Epidauro y en el Mausoleo de Halicarnaso, y una *Leto* de Cefisódoto el Joven, hijo de Praxíteles (Plinio, 36, 24-32). A su lado se exponía, como en el templo de *Venus Genetrix*, una colección de gemas talladas, regalada por Marcelo, sobrino, yerno y presunto heredero de Augusto hasta que murió en el 23 a.C.

Finalmente, el pórtico mostraba un conjunto de esculturas desmesurado: nada menos que las cincuenta *Danaides* y cincuenta figuras ecuestres, que representaban a sus prometidos, a los que ellas darían muerte en su noche de bodas. El recinto se completaba con una importante biblioteca donde se conservaban los *Libros Sibilinos* (Suetonio, *Aug*., 31, 1).

A primera vista, podemos pensar que este templo de Apolo Palatino cumplía todos los requisitos para ser un verdadero museo. Sin embargo, la mera relectura de la descripción que acabamos de esbozar nos plantea graves dudas: todo está perfectamente ordenado -con la única salvedad de las gemas-, de modo que nos hallamos más bien ante un complejo religioso con obras muy ricas, pero carente del sentido acumulativo que caracteriza una colección: sin duda había tomado Augusto, de entre sus bienes, los que convenían al sentido religioso de su templo, sin duda había encargado piezas para completarlo, pero nada más: le importaba más asombrar al visitante que dirigir su sensibilidad hacia una variedad de emociones estéticas.

3.7. El templo de la Concordia

Muy distinto es el caso del templo de la Concordia, colocado en el extremo occidental del Foro, a los pies del Capitolio. Era un viejo edificio, reformado varias veces, cuando, en el año 7 a.C., Tiberio decidió reconstruirlo tras celebrar un sonoro triunfo sobre los germanos. Por entonces, optaba ya a la sucesión de Augusto y, por tanto, actuaba siguiendo sus consignas oficiales, de modo que podemos hablar de un edificio y una exposición de obras plenamente augusteos. Incluso podemos ver en este proyecto el museo más importante de Augusto: sería concluido y consagrado en el 10 d.C., cuatro años antes de su muerte.

No hace al caso que hablemos del templo mismo, más ancho que profundo y totalmente aislado en su emplazamiento. Bastará que reseñemos las obras que lo adornaron, y que hicieron de él la colección más importante y accesible de Roma, colocada precisamente en su centro urbano.

La fachada, cuyo aspecto conocemos a través de monedas, era muy aparatosa: el tejado aparecía coronado por una *Tríada Capitolina*—Júpiter, Juno y Minerva—, flanqueada por una *Ceres*, una *Diana* y varias *Victorias*, mientras que la escalinata de acceso mostraba, a sus lados, un *Hércules* y un *Mercurio*. Dentro de la *cella*, la estatua de culto -una figura entronizada de *Concordia*- portaba en sus manos una pátera y una cornucopia.

Sin embargo, el verdadero valor de este templo no se basaba en estas figuras decorativas y cultuales, sin duda realizadas expresamente para él. Lo importante eran las obras griegas que mostraba en su *cella*: entre las esculturas, cabe mencionar una *Hestia* procedente de Paros (Dión Casio, 55, 9, 6), de la que nada más sabemos, e insistir en diversas piezas recordadas por Plinio. La más antigua sería una *Leto con sus hijos* de Eufránor (34, 77), el gran escultor activo en Atenas a mediados del siglo IV a.C., y vendrían después, en la segunda mitad de ese mismo siglo, una *Deméter*, un *Zeus* y una *Atenea* de Estenis (34, 90).

Ya de la primera fase del Periodo Helenístico -el último periodo representado en este museo- destacaban un *Ares* y un *Hermes* de Piston, autor que el propio Plinio asocia a Tisícrates, conocido miembro de la escuela de Lisipo (34, 89); e inmediatamente después vendrían un *Asclepio* y una *Higía* de Nicérato (34, 80), importante escultor ateniense que, a mediados del siglo III a.C., sentó las bases de la escuela de Pérgamo. Se ha pensado que precisamente este *Asclepio* fuese el modelo del *Asclepio Pitti* de Florencia y de una escultura menor hallada en la villa de Valdetorres, cerca de Madrid. Finalmente cabe mencionar, a un nivel más discreto, un *Apolo* y una *Hera* de Baton (34, 73), escultor ático conocido por varias firmas y fechable acaso a fines del siglo III a.C.

Aunque menos numerosas, eran también importantes las pinturas: un *Marsias atado*, obra de Zeuxis, evocaba el arte de fines del siglo V a.C. (35, 66), y un *Dioniso* de Nicias mostraba el refinado gusto de Atenas en el siglo IV a.C. (35, 131), tan apreciado bajo Augusto. Finalmente, había también una *Casandra* de Teoro (35, 144), pintor fechable hacia el 300 a.C., del que ya hemos visto otra obra en el *Pórtico de Filipo*. Para concluir, podemos señalar, en el campo de las artes decorativas, cuatro elefantes tallados en obsidiana, regalos personales de Augusto (36, 196), y una gema tallada, regalo de Livia, que, según se decía, había pertenecido en el siglo VI a.C. a Polícrates de Samos (37, 4).

4. LOS MUSEOS DEL PERIODO IMPERIAL

La idea de la colección artística abierta al público cae en profunda crisis tras la muerte de Augusto. La razón principal es, sin duda, la escasez de nuevas obras dignas de exponerse en Roma, una vez que, conquistado Egipto, el ámbito del Helenismo ha dejado de ser un enemigo al que se puede saquear mediante operaciones bélicas. La administración imperial dificulta mucho, e impide casi en la práctica, la apropiación de obras por parte de los gobernadores de provincias, de modo que solo el emperador, en circunstancias excepcionales, se atreve a solicitar obras maestras conservadas en Grecia, prefiriendo, por lo común, acudir al mercado artístico de Roma como cualquier coleccionista. Cuando consigue alguna pieza interesante, la sitúa en alguna de sus residencias, pensando tan solo en su disfrute personal.

4.1. Villas y palacios

Efectivamente, el capítulo del coleccionismo artístico que más se desarrolla durante el Imperio es el privado, en el que puede incluirse, sin más, el de los emperadores. No hace al caso que insistamos en este punto, ajeno al objetivo del presente trabajo, y bastará que demos sobre él, a título indicativo, algunas pinceladas. ¿Quién no recuerda pequeñas colecciones de obras decorativas en las casas de Pompeya? ¿Cómo olvidar la descripción de una casa llena de "réplicas" escultóricas que nos ofrece Luciano en su *Aficionado a la mentira*? ¿Quién ignora que las *Imágenes* de Filóstrato son la descripción de sesentaicinco cuadros expuestos en la galería de un coleccionista napolitano a fines del siglo II d.C.?

Bastará que citemos, ciñéndonos al coleccionismo privado de los emperadores, algunos datos anecdóticos. Por ejemplo, es sabido que Tiberio se empeñó en trasladar a su propio dormitorio el *Apoxiómeno* de Lisipo, que, como ya sabemos, Agripa había expuesto en sus termas, y que, ante las protestas públicas, no tuvo más remedio que reintegrarlo a su lugar de origen. Empeñado en dar un aspecto impresionante a su residencia, acabó pagando seis millones de sestercios por un cuadro importante de fines del siglo V a.C.: el *Archigalo* de Parrasio (Plinio, 35, 70).

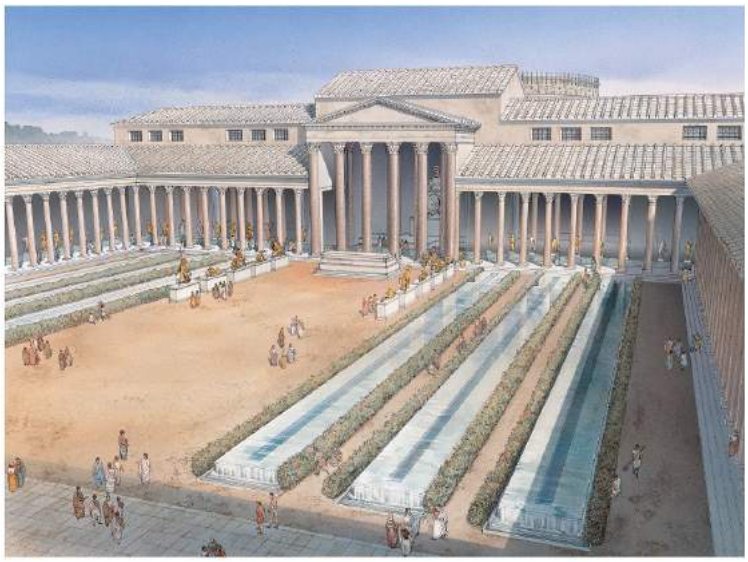


Fig. 4 — Reconstrucción ideal del Foro de Vespasiano o Templo de la Paz. Fuente: I. Fori Imperiali, Roma, 2007.

En cuanto a Nerón, protagonizó acciones más que discutibles, como la de cubrir de oro una efigie de Alejandro, o la de retirar del templo de César la *Afrodita Anadiomene* de Apeles por estar estropeada, sustituyéndola por una copia (Plinio, 35, 91). Sabemos también que llevaba en sus viajes la *Amazona Eucnemos* ("de bellas piernas") de Estrongilíon (Plinio, 34, 82), artista que trabajó a fines del siglo V a.C., y, desde luego, enriqueció cuanto pudo su *Domus Aurea*: en ella instaló el famoso *Laocoonte*, obra fechable hacia el 40 a.C., así como diversas obras de las que se había apoderado, entre ellas algunos *Galos* pergaménicos del siglo III a.C. (Plinio, 34, 84). De hecho, las copias de obras helenísticas que se han hallado en las ruinas de esta fabulosa residencia testimonian hasta qué punto le agradaba el barroco helenístico.

Podríamos seguir adelante, y hablar de las muchas villas, situadas en su mayor parte sobre los montes Esquilino y el Quirinal, que pasaron al dominio de los emperadores tras haber pertenecido a senadores tardorrepublicanos. Se enriquecieron de forma desmesurada, y son todavía hoy una inagotable mina de "réplicas". Lo mismo cabe decir de villas imperiales más lejanas, como los palacios de Baias, al norte del Golfo de Nápoles, y, sobre todo, la famosísima *Villa de Adriano* en Tívoli, cuyas colecciones artísticas resultan inabarcables, dando lugar aún hoy a magníficas exposiciones, a las que concurren los numerosos museos que conservan algunas de sus piezas como verdaderos tesoros.

4.2. El último museo de Roma: el del Foro de Vespasiano

En tal contexto, lo raro es encontrar algún emperador que quiera recuperar el espíritu de Augusto y exponer al público en general alguna obra de su propiedad. Realmente, asombra enterarse de un gesto de Tiberio en este sentido: colocó el *Jacinto* de Nicias en el único templo que construyó por iniciativa propia: el del Divino Augusto. Lo hizo como homenaje a su antecesor, puesto que éste "se había apoderado de él en la conquista de Alejandría" (Plinio, 35, 131).

Pero el descrédito que se ganó Nerón acumulando obras en sus residencias dio lugar, como reacción, a un gesto generoso de Vespasiano: la creación del último museo público de la Urbe. Vespasiano carecía de una formación cultural profunda, pero era sensible a las opiniones del pueblo y, sobre todo, a las de una corte refinada. No de otro modo podemos explicar, por ejemplo, que llegase a "gratificar con regalos y un sueldo espléndido" al pintor que restauró la famosa *Afrodita Anadiomene* de Apeles, que, como hemos dicho, Nerón había dado por irrecuperable (Suetonio, *Vespasiano*, 18), pero que, muy probablemente, se había llevado consigo.

Vespasiano construyó su foro porticado, llamado también *Templo de la Paz*, (Fig. 4) con una biblioteca adjunta, entre el 71 y el 75 d.C., y lo hizo para conmemorar su victoria sobre los judíos. Esto explica que, recuperando el sentido de los museos más antiguos de Roma, expusiese en una de sus salas piezas destacadas del botín conseguido en aquella guerra (Josefo, *Guerra de los judíos*, 7, 5): en concreto, el *Candelabro de los Siete Brazos* y las trompetas de plata halladas en el Templo de Jerusalén.

Sin embargo, las esculturas más importantes que allí instaló fueron obras maestras griegas, a menudo sacadas de la *Domus Aurea*. Entre ellas, los *Galos* pergaménicos (Plinio, 34, 84); la famosa *Ternera* de Mirón (Procopio, de *Bello gothico*, IV, 21), cantada en múltiples epigramas; la estatua de Quimón, atleta vencedor en Olimpia, realizada por Náucides a fines del siglo V a.C. (Pausanias, VI, 9, 3), e incluso una magnífica *Afrodita* que Plinio ensalza, aunque confiesa desconocer su autoría (36, 27). De algunas de estas esculturas se ha hallado los pedestales, añadidos con posterioridad, y se han leído con asombro, entre otras firmas, las de Policleto, Leocares, Praxíteles y Cefisódoto. Decididamente, el templo de la Concordia palidecía ante tales colecciones.

En cuanto a las pinturas que allí podían verse, Plinio menciona una tabla de Timantes, autor de fines del siglo V a.C., que representaba "un héroe" (35, 74), y, además, el famoso *Yaliso* de Protógenes (35, 102) y una *Escila* del tebano Nicómaco (35, 109), obras ya del siglo IV a.C. A estas obras cabría añadir la *Batalla de Issos* pintada por Helena la Egipcia (Focio., *Bibl.*, 482), que algunos autores —sólo algunos— consideran el posible modelo del famoso *Mosaico de Alejandro*.

4.3. Las Termas de Caracalla

Es interesante advertir que, en época imperial, a los templos y pórticos tradicionales se añadieron, como lugares apropiados para la exposición de esculturas, los espacios de esparcimiento más populares: las termas. Ya hemos comentado que fue Agripa, precisamente el promotor de las primeras "termas imperiales" de Roma, quien instaló en una de sus salas el *Apoxiómeno* de Lisipo, y que el público vio en ello una conquista a la que no debía renunciar.

Conocemos mal la evolución de esta fórmula expositiva, pero tienden a pensar los estudiosos que las termas importantes de Roma, así como las de algunas ciudades importantes del Imperio, tuvieron una abundante decoración de esta índole. Incluso ha llegado a enunciarse

una idea muy interesante, aunque imposible de demostrar: en ciertas termas habría salas dedicadas a colecciones de réplicas de obras clásicas famosas, con el fin de que se ejercitasen en su estudio los aprendices de artistas.

Sea como fuere, nosotros podemos asomarnos al que fue quizá el mayor conjunto de esculturas situado en un baño público: las *Termas de Caracalla*, que, concluidas en el año 216 d.C., marcan el comienzo de la crisis del Imperio.

Ante todo, cabe señalar que en las ruinas de estas termas se han hallado, desde el siglo XVI, hasta cuarenta esculturas, muchas de ellas réplicas convencionales, sin duda realizadas en el siglo II d.C., y algunas, en cambio, copias libres o nuevas creaciones, algunas de tamaño colosal, que fueron talladas expresamente para estas termas, y que incluso deben su tamaño a la necesidad de ambientarlas en sus inmensos espacios arquitectónicos.

Entre estas últimas obras destacan dos copias libres: una es el *Hércules Farnesio*, firmado por Glicón de Atenas y basado en un *Heracles en reposo* de Lisipo; la otra, la *Flora Farnesio*, se inspira sin duda en un original neoclásico de Pasiteles o Arcesilao, autores que hemos mencionado en el siglo I a.C. En cambio, destacan por el carácter complejo de su concepción otras dos obras, conservadas como éstas en el Museo de Nápoles: el *"Cómmodo gladiador"*, acaso un *Héctor portando el cadáver de Troilo*, que quizá derive de algún modelo helenístico desconocido, y sobre todo, el *Toro Farnesio*. Éste se inspiró sin duda en cierta obra de Apolonio y Taurisco de Tralles que ya hemos visto en las colecciones de Asinio Polión, y que conocemos a través de alguna gema tallada, pero la engrandeció con una gran roca y nuevas figuras, dando como resultado el mayor grupo escultórico que nos haya legado la Antigüedad clásica, y un digno remate para nuestra exposición.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, J. C. jr., *The Historical Topography of the Imperial Fora*, col. Latomus, 182, Bruselas, 1984.

Becatti, Giovanni *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florencia, 1951.

___. "Opere d'arte greca nella Roma di Tiberio", *Archeologia Classica*, 25-26, 1973-74, p. 18-53.

Chevallier, Raymond *L'artiste, le collectionneur et le faussaire. Pour une sociologie de l'art romain*, Armand Colin, París, 1991.

Coarelli, Filippo, *Revixit Ars. Arte e ideología a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione republicana*, Quasar, Roma, 1996.

___. *Roma*, Laterza, Roma-Bari, 2012.

Elvira Barba, Miguel Ángel, *Manual de arte griego. Obras y artistas de la antigua Grecia*, Sílex, Madrid, 2013.

___. *Arte etrusco y romano. Del Tíber al Imperio universal*, Escolar y Mayo, Madrid, 2017.

Meneghini, Roberto y Santangeli Valenzani, Ricardo, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma* (1991-2007), Viviani Editore, Roma, 2007.

Nash, E., *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, Nueva York, 1968 (2ª ed.).

Plinio, *Textos de Historia del Arte* (edición de Esperanza Torrego), Visor, Madrid, 1987.

Richardson, Lawrence jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, The John Hopkins University Press, Baltimore / Londres, 1992.

Rutledge, Steven H., *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity and the Culture of Collecting*, Oxford, University Press, 2012.

Strong, D. E., "Roman Museums", en *Archaeological Theory and Practice, Essays to M. F. Grimes*, Londres Nueva York, 1973, p. 247-264.

MURALISMO Y “PIXAÇAO” EN LA CIUDAD DE SÃO PAULO: NUEVAS PERSPECTIVAS Y ANÁLISIS DE LAS INSCRIPCIONES VISUALES URBANAS

Vivian Ap. Blaso S.S. César / Renan Brienza Simões / Vinicius Attie Buainain Georges
Fundação Getulio Vargas - Escola de Administração de Empresas de São Paulo (FGV-EAESP)

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende comprender cómo la dinámica de las inscripciones urbanas - específicamente, murales y "pixações" - construyen y deshacen dimensiones simbólicas en el territorio del centro histórico de la ciudad de São Paulo. Trataremos de cuestiones de cultura, arte, desigualdad, disputa y ciudad. Procuramos responder a la pregunta: "¿Cómo las inscripciones urbanas construyen y deshacen ese territorio?"

La "pixação" y el muralismo son intervenciones visuales con un carácter político significativamente diferente. Por eso, la materialización estética de un discurso socio-artístico-político está presente en el territorio y altera las dimensiones y percepciones de acuerdo con los actores que participan y actúan en esos espacios. Si los murales construyen a partir del "embellecimiento" y de la "valorización", la "pixação" construye por el "cuestionamiento"; por otro lado, los murales deconstruyen por la asimilación de una estética exógena (hecha por artistas extranjeros y financiada), y la "pixação" deconstruye por el "afeamiento" y por la inserción forzada de una estética eminentemente periférica.

Hicimos una breve reanudación de la literatura que conceptualiza la capital paulista y su historia, a partir del centro histórico paulistano, para demostrar cómo la ciudad fue siendo construida y reconstruida de acuerdo con la temporalidad ubicada en el tiempo y en el espacio. A continuación, traemos una definición conceptual de muralismo y "pixação", para intentar diferenciar esas expresiones estéticas y sus caracteres políticos y culturales. Entonces, realizaremos un análisis de caso del primer festival internacional de muralismo, ocurrido en 2015, en la ciudad de São Paulo, el Festival 0.Bra, a fin de entender cómo ese marco para el escenario del arte de calle indica diferencias entre las expresiones estéticas y gráficas urbanas. Por último, traemos los resultados y análisis en tres aspectos: percepción mercadológica, a través del mercado inmobiliario; percepción social, con base en las experiencias ofrecidas por "Expressão Urbana SP"[1]; y percepción del Poder Público, vía entrevista en profundidad con administradores públicos.

2. METODOLOGÍA

El documento consiste en una investigación analítica, etnografía urbana, netnografía y observación participante para comprender los motivos e impactos de inscripciones estéticas y culturales en las paredes del centro histórico de São Paulo. Hemos elegido estos dos tipos específicos de inscripción urbana —el muralismo y la "pixação"— por se trataren de dos te-

[1] Los autores son fundadores y guías del "Expressão Urbana SP", proyecto que consiste en ofrecer trayectos guiados en que se debaten cuestiones sobre ciudad e inscripciones urbanas.

máticas relativamente opuestas; el primer tipo es necesariamente institucionalizado y legal, jurídicamente hablando, mientras que la "pixação" es, a priori, ilegal y transgresora. El objetivo del documento es analizar y relacionar las inscripciones urbanas y sus impactos (sociales, públicos e inmobiliarios) en el desarrollo del territorio estudiado.

Hemos elegido analizar el funcionamiento de esas inscripciones en lo que fue denominado "Centro Nuevo", en el área central-histórica de São Paulo. Hicimos este recorte pues, además de su importancia, es posible encontrar ambas inscripciones urbanas en abundancia, además de disputa de espacio, en un local con alta probabilidad de especulación inmobiliaria y gran oferta de cultura y arte. A fin de atingir ese objetivo, utilizamos diversas formas de obtención de conocimiento. En lo que se refiere al referencial teórico, utilizamos principalmente libros, artículos científicos, películas, presentaciones y conferencias. Además de referencias sólidas como Henri Lefebvre (2008), buscamos soporte en teóricos de la ciudad de São Paulo - como Bruno (1991); y Bógus y Taschner (1999) -, en especialistas sobre la "pixação" - Ramos (1994), Lassala (2017) y Pereira (2005) - y sobre muralismo - Walde (2015) y Lassala (2017).

Aún, utilizamos nuestro conocimiento empírico, adquirido durante las experiencias como guías de trayectos de arte urbano. Estos trayectos fueron realizados por la empresa "Expressão Urbana SP", creada por nosotros. En este trabajo, pudimos acompañar, desde 2015, el recorrido estudiado, llevando varias veces a estudiantes, profesores y turistas; y con ellos levantando y debatiendo cuestiones relevantes sobre espacio público y tipos de manifestaciones artísticas urbanas, además de tener un contacto directo con las obras del recorrido repetidas veces, por un período de tiempo relevante. En ese sentido, utilizamos el concepto de "circuito" del autor Magnani (2014) para realizar una etnografía urbana. De este modo, es posible verificar el impacto de las inscripciones en las percepciones de los transeúntes - participantes de los grupos y otros transeúntes que observaban nuestra presencia.

Para comprender la perspectiva del Poder Público municipal, participamos en reuniones públicas y conversamos con gestores de la Comisión de Protección al Paisaje Urbano (CPPU), órgano responsable por monitorear y aprobar la instalación de nuevos elementos visuales en la ciudad, entre ellos los murales. Buscamos verificar la perspectiva del Sector Privado a partir de investigaciones sobre el crecimiento del mercado inmobiliario local, sobre todo en la región de República - en número de unidades habitacionales construidas en los años recientes.

Identificamos las imágenes y fotografías de este trabajo con sus respectivas fechas, con la finalidad de respetar los límites temporales, las alteraciones del medio urbano y las transformaciones de las obras, insertadas en un ambiente complejo y abierto a cambios. Así, puede ser que el retratado no esté más dispuesto de la misma forma en la ciudad. Hemos elegido analizar específicamente el Festival 0.Bra por tratarse de la primera gran experiencia de un festival internacional de muralismo en São Paulo, creando nueve murales a gran escala, en una región territorial y simbólicamente significativa de la ciudad.

3. SÃO PAULO: "CIUDAD PROVISIONAL"

La ciudad es una pluralidad de significaciones imaginarias y sociales, y su producción y reproducción implican en antagonismos como relaciones de complementariedad y competencia, organización y autoorganización, regulación y autorregulación. La capacidad de transformación y regeneración confiere a las ciudades el lugar de lo efímero, del transitorio, del imper-

manente, pero al mismo tiempo mantiene un diálogo intrínseco entre tiempo y espacio, fugaz y armónico simultáneamente con sus habitantes. Las ciudades son polisémicas, marcadas por la continuidad y discontinuidad, representan los flujos en que crecieron y se desarrollaron a lo largo del tiempo (Blaso, 2017).

La ciudad de São Paulo, alrededor del año 1900 - tiempos de la industrialización -, rápidamente dejó sus características provincianas para convertirse en una metrópolis modernizada. En aquella época, la metrópoli ya contaba con 21 mil edificios, pasando a 32 mil edificios en 1910, marca de una rápida expansión que ya apuntaba características de urbanización, otorgando a São Paulo la característica de "provisional", como retratada por el historiador Bruno (1991). Marcada posteriormente en su segundo proceso de gran transformación ya en las décadas de los 80 y 90, se consideró *"Ciudad Patchwork"*, según lo mencionado por las investigadoras Bógus y Taschner (1999), del Observatorio de las Metrópolis, para demostrar los rasgos de desigualdad y fragmentación por la que las ciudades brasileñas estaban pasando durante el siglo XX. En esa época, los condominios cerrados[2], conjuntamente con las llamadas operaciones Urbanas Consorciadas, formaban parte de la dinámica espacial de la ciudad. La operación urbana ubicada en las regiones de Faria Lima y Agua Espraiada configuró el surgimiento de una nueva centralidad económica, ahora en la dirección suroeste de la ciudad a través del reordenamiento territorial, de la reglamentación y con el apoyo del mercado inmobiliario.

São Paulo dejaba de concentrar las actividades económicas en la región de la Avenida Paulista, antiguo centro económico de la ciudad, para ocupar el corredor suroeste, dando a la ciudad un lugar ideal para el desarrollo de una nueva capital orientada hacia servicios. En este momento, la ciudad dejaba sus características industriales para configurarse como la capital de servicios capaz de atender las demandas globales del nuevo mercado económico. Este proceso marca una de las fases de deterioro del centro de la ciudad, que en aquel momento atravesaba un proceso de desvalorización inmobiliaria, aumento de las problemáticas urbanas relacionadas con la seguridad, desigualdades sociales y precarización de la calidad de vida de las personas que residían en la región central de la ciudad.

En resumen, este proceso de desarrollo de los centros de la ciudad es descrito a seguir:

> No se puede dejar de mencionar el excelente trabajo de Helena Cordero, que mapeó tal proceso minuciosamente en las últimas décadas (cf. Cordero, 1980, 1992 y 1993), enfocando inicialmente la configuración, hasta el final de los años 60, de un único Centro Metropolitano, dividido entonces entre el 'Centro Tradicional' y el 'Centro Nuevo'. Es cuando, a partir del período del 'milagro' (1968-73), un nuevo centro se estructuró a lo largo de la Avenida Paulista, lo que hizo que el Centro Metropolitano se desdoblara entonces en 'Centro Principal' y 'Centro Paulista' : tal reordenamiento ya habría correspondido a los cambios ocurridos en el paso gradual del régimen fordista hacia el de acumulación flexible (cf. Cordero, 1980, 1992 y 1993). En los años 90, una nueva área de concentración de sedes empresariales vendría a configurar el Centro Berrini, cuyo núcleo representa para la autora un fuerte ejemplo de reestructuración urbana, dada la concentración, como veremos, de empresas multinacionales, ligada a la fase más reciente del proceso de mundialización de São Paulo (Frúgoli Jr., 2000: 38).

[2] Es evidente que en las ciudades de muros, que segregan espacios y personas, este encerramiento en condominios residenciales o en los que se destinan a la vida para el trabajo acaban ocasionando el enclausuramiento del 'self'. En esta sociedad del cansancio, este sujeto del alto rendimiento acaba aislado en sí mismo, lo que lleva al desánimo y al atrocidad de sí.

Las llamadas Áreas Metropolitanas Principales (AMPs) provocaron cambios estructurales y un nuevo tipo de ciudad fue concebido. La concentración de renta y empleo en el sector terciario, en las actividades de baja productividad, y las creaciones de puestos de trabajo fueron insuficientes para la mayoría de la población, provocando otros problemas como el aumento de la informalidad y la segregación. En el período de 1990 a 2011, a través de la actuación de la ONG "Viva o Centro", realizaciones tanto del Poder Público, como de la iniciativa privada, hicieron que el centro histórico de la ciudad de São Paulo tuviera nuevas configuraciones.

De acuerdo con las informaciones encontradas en el sitio[3], en 2004, hubo la transferencia de órganos del Poder Público a áreas centrales, restauraciones y reformas de espacios y edificios públicos como: Largo São Bento, "Viaduto do Chá"; restauración en Edificios Públicos como la Estación de la Luz; reurbanización de áreas centrales como "Vale do Anhangabaú" y Plaza Roosevelt; implantación de Nuevos Equipos Culturales y de Enseñanza e Investigación; nueva legislación de las cuales destacamos: Creación del ProCentro, Ley de la Operación Urbana Centro, Ley de las Fachadas, Ley de la Concesión Urbanística; disminución del comercio informal con la disminución drástica del comercio informal ilegal en toda la región central; restauración, reforma y remodelación de edificios privados, monumentos y espacios públicos; y nuevos emprendimientos del sector inmobiliario, hotelero y de ocio:

- Constructoras como TPA y Engelux construyen nuevos edificios residenciales
- Cyrela lanza condominio con más de 400 unidades
- Sector hotelero instala nuevos hoteles en el districto de República: Confort Downtown (R. Araújo, 141), Formule 1 (Av. São João, 1.140), Banstur Hotel (R. do Arouche)
- Bar Brahma es reactivado en la emblemática esquina de las avenidas Ipiranga y São João
- Nuevos bares y restaurantes (como Girondino y Choperia São Jorge)

Por lo tanto, se ve que el centro histórico que aquí abordamos ya ha pasado por cambios significativos en personas que lo ocupan, a su relevancia económica y simbólica, a la valorización inmobiliaria, a la percepción y tratamiento del Poder Público. El centro económico-financiero se alteró territorialmente y, en consecuencia, hubo una devaluación del centro histórico. Sin embargo, lo que se percibe actualmente es una cierta retomada, visando una revalorización cultural, financiera e inmobiliaria del centro histórico. Sin embargo, lo que se percibe actualmente es una cierta retomada, visando una revalorización cultural, financiera e inmobiliaria del centro histórico. Argumentamos que la ciudad cambia y, por lo tanto, las inscripciones urbanas que ocupan sus territorios, también.

4. INSCRIPCIONES URBANAS: FORMAS DE LA CIUDAD COMUNICAR

En la historia del arte, algunas corrientes fueron intituladas muralismo, como el movimiento mexicano liderado por Rivera, Orozco y Siqueiros; o, el brasileño, por Di Cavalcanti y Portinari. No estamos, sin embargo, hablando de eso. Nos referimos aquí al movimiento contemporáneo de murales urbanos de gran escala, con características similares de producción y estética en sus diversas manifestaciones alrededor del mundo. Hay varias maneras de conceptualizar el muralismo contemporáneo. Para Lassala (2017) y Walde (2015), ese movimiento tiene sus ejes en: (i) gran dimensión de las obras; (ii) asociaciones institucionales y financieras; (iii) desafíos técnicos en materia de aparatos y de estética; (iv) aumento del tiempo de duración de la obra en el medio urbano.

[3] Disponible en *http://www.vivaocentro.org.br/. (última consulta: 18 de octubre de 2017).*



Fig. 1 — Mural contemporáneo del Festival O.Bra, 05 de diciembre de 2016. Fuente: R. Simões

Así, entendemos aquí el muralismo contemporáneo como un movimiento presente en las grandes ciudades, incluyendo São Paulo, producido por artistas normalmente con proyección internacional, caracterizado por la amplia escala de las inscripciones - perceptiblemente diferentes de graffiti; por la necesidad de alianzas con actores públicos y privados para apoyo instrumental (aparato), institucional (permiso de utilización del soporte - muro, lateral, empena) y financiero (alquiler del aparato, del espacio, compra de pinturas, pago de los artistas); por la ocurrencia asociada a festivales - incluso a veces sustituyendo los festivales de graffiti; por el método (utilización de plataformas elevadoras o, como mínimo, de varas extensoras); por el mayor tiempo de producción (variando de un día hasta una o más semanas); y por el impacto notorio en la vida de los transeúntes y convivientes del territorio (ver Fig. 1).

Por su parte, la "pixação", grafada con "x", es un tipo de inscripción urbana típicamente paulistana, que tiene fuerte carácter contestatario, transgresor, subversivo, y explicita disputas socioterritoriales. Su surgimiento en São Paulo está fuertemente relacionado con la división social del espacio y el amplio proceso de periferización que constituyó el desarrollo de la ciudad. De acuerdo con Lassala (2017), Pereira (2005) y Ramos (1994), ese movimiento tiene como ejes: (i) ilegalidad y transgresión; (ii) forma (tag recto - firmas estilizadas con trazos angulosos y de difícil comprensión); (iii) organización de campo (de acuerdo con el concepto de Bourdieu); (iv) grupo social practicante predominantemente compuesto por jóvenes periféricos y de baja renta; (v) forma comunicacional cerrada, restringida y hermética; (vi) soportes urbanos de amplia visibilidad y cuyo alcance depende de una exposición al riesgo; (vii) propósito de establecer una comunicación dentro del grupo que compone el campo y provocar a aquellos que están fuera.

Recordemos que la "pixação" tiene como presupuestos del campo la autenticidad del tag recto - en investigación de campo, conversamos con un grafitero del Colectivo Imargem, que nos dijo que eran las "pixações" evaluadas por la originalidad de su tipografía y el nivel de subversión. Los pixadores buscan la amplia reproducción en la ciudad, visando la conquista de prestigio entre los miembros del campo, lo que, en el lenguaje de los pixadores, se llama "ibope". Como dice Lassala (2017, p. 50), la "pixação" "posee una gramática propia", que causa indignación en aquellos que la ven y no comprenden los signos inscritos. Se lleva, así, a una aversión estética y política de la población general, que suele entender la "pixação" como contaminación visual, construyendo una percepción colectiva típicamente despectiva. Una investigación reciente mostró que el 97% de la población paulistana rechaza la "pixação"[4]- (ver Fig. 2).

Los dos movimientos presentan similitudes y diferencias. Entre las correspondencias, la complejidad de planificación y ejecución es elevada; ambas exigen alguna estructura física o tecnología para intervención - sea una plataforma elevadora, sean las espaldas del compañero, sea una

[4] Para mayores informaciones: *https://goo.gl/nN6RLQ. (última consulta: 25 de octubre de 2017).*

escalada de edificio o rapel urbano[5]; ambas causan impacto visual - aunque de maneras y sentidos diferentes; y, por último, ambas son inscripciones urbanas, utilizan instrumentos similares (rollo de espuma, tinta látex y spray) y están ampliamente difundidos en el centro histórico de la ciudad de São Paulo.

En cuanto a las diferencias, los murales tienen una amplia dimensión, mientras que las "pixações" pueden ser grandes - en los laterales o fachadas de edificios - o pequeñas, en áreas menos visibles; además, la legalidad e institucionalidad de los murales es elemento esencial, mientras que la ilegalidad y la transgresión son inherentes a la "pixação"; los actores activos (pixadores y muralistas) son diferentes; el impacto causado es diferente, tanto para los transeúntes, como para los Poderes Público y Privado. Se ve que el muralismo es incorporado por el mercado inmobiliario y es pauta de los órganos públicos de cultura y desarrollo urbano, mientras que la "pixação" es mal vista por el mercado inmobiliario y la población, y es abordada por los órganos de seguridad pública y por las instancias administrativas municipales que, con base en ley recién aprobada (Câmara Municipal de São Paulo, 2017a), imponen multas de hasta diez mil reales a quienes se vea "pixando".



Fig. 2 - Conjunto de "pixações" en edificio en la región de República, 17 de septiembre de 2017. Fuente: R. Simões.

Se plantea también la hipótesis de la utilización de festivales de muralismo contemporáneo como mecanismo de valorización financiera de determinadas regiones, fomentando la utilización de ciertos territorios por grupos sociales de renta mayor que los habituales ocupantes de la región. Así, existe la posibilidad de que incorporadoras inmobiliarias utilicen la propuesta estética traída por los murales como mecanismo de "revitalización", corroborando un proceso de gentrificación. Estos festivales, que tienen como objetivo atraer un público normalmente de clase media a regiones centrales, pueden aprovecharse del impacto estético que el muralismo contemporáneo causa para consolidarse en el territorio.

Es interesante resaltar, sin embargo, la importancia de las inscripciones urbanas para la ciudad de São Paulo. La fuerte propagación del movimiento Hip Hop —del que el grafitti es uno de los ejes— en las periferias paulistanas, junto con la "pixação" y sus conflictos inherentes resultó en un próspero territorio para la producción de inscripciones urbanas, a pesar del intenso esfuerzo del Poder Público municipal para borrarlas. La riqueza y multiplicidad de inscripciones urbanas crearon un campo favorable al florecimiento de artistas callejeros y pixadores que vinieron a ser reconocidos internacionalmente, por ejemplo, OSGEMEOS (dentro del campo del grafitti y del muralismo) y CRIPTA (dentro de la "pixação").

[5] Modalidad de intervención urbana a partir de la estructuración improvisada de un equipo para bajar el lateral del edificio, pintándole, principalmente con rodillo de espuma y tinta látex.

5. FESTIVAL O.BRA: ARTE PARA REVITALIZAR

Por mucho tiempo, la ciudad de São Paula fue tomada por propagandas en outdoors (panel de publicidad externa), laterales de edificios, fajas, carteles y enormes letreros y placas de establecimientos comerciales. Con el fin de "promover una ciudad más ordenada, [...] estructurada y acogedora" y también de "disminuir la contaminación visual", el Legislativo aprobó y el entonces alcalde Gilberto Kassab (DEM) sancionó la Ley no. 14.223 (Câmara Municipal de São Paulo, 2006), conocida como Ley Ciudad Limpia.

En el contexto de la flexibilización de aspectos de la Ley Ciudad Limpia, a partir de 2011, con la liberación, para el arte urbano, de empenas ciegas (laterales desocupados y sin ventanas de edificios), que surge la posibilidad de la utilización de ese soporte para nuevos murales contemporáneos. El caso analizado aquí es el Festival O.Bra, ocurrido en octubre de 2015, en la región central de la ciudad de São Paulo, predominantemente en el barrio de la República. El Festival, que se autointituló el mayor festival internacional de arte de calle de América Latina, promovió la inscripción de nueve murales contemporáneos. Hechos por dieciocho artistas, brasileños y extranjeros, las obras alcanzan la dimensión de hasta 40 metros de altura. Así, tras la debida aprobación de la CPPU, de la Secretaría Municipal de Desarrollo Urbano, esos nuevos murales pudieron ser realizados.



Fig. 3 — Ocultamiento del mural por el nuevo emprendimiento, 17 de septiembre de 2017. Fuente: R. Simões.

En el día 26/08/2015, una reunión pública fue promovida por la CPPU a fin de votar la aprobación de proyectos de nuevas inscripciones urbanas. La autorización de la realización del Festival O.Bra fue votada ese día, y recibió once votos favorables y una abstención; los funcionarios del organismo público exigieron las cartas de autorización de los responsables públicos y privados (síndicos de los edificios soporte, Consejo de Protección al Patrimonio Histórico, Subprefectura), la utilización de material no nocivo al medio ambiente y la conservación de los murales contemporáneos. Además el festival fue categorizado como "instalación artística temporal". Para la idealizadora del festival, Mariana Bortoluzzi, el trabajo de obtención de las cartas de autorización no fue fácil: "Tuvimos que conversar con las constructoras y moradores, participamos en reuniones de condominio y acordamos con el ayuntamiento", dice ella[6].

Además de los murales inscritos, el evento contó con la realización de diversos otros acontecimientos: charlas, talleres, presentaciones de música y exhibiciones de cine en la calle. Cabe señalar a los patrocinadores: Coral (empresa de pinturas), Miller (cerveza), Itaú Cultural (instituto social de banco) y Genie (empresa de plataformas elevadoras); y también los partidarios del Festival - diversos, entre los que destacamos Nike (que promovió el Nike run-tour), restau-

[6] *Reportaje de Veja SP sobre el Festival O.Bra*. Disponible en *ttps://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/grafite-festival-arte-urbana-obra/.* (última consulta: 25 de octubre de 2017).

rantes de la región para media y alta renta ("O Gato que Ri", "Dona Onça", "La Casserole", "A Casa do Porco") y, lo que nos llama la atención, la incorporadora BKO.

En el sitio oficial, se utiliza explícitamente la palabra "revitalización"[7], y se dice: "estamos creando una verdadera galería a cielo abierto en el centro de São Paulo, arte libre para ser consumida por todos. Un proceso que no cambia sólo el paisaje, sino también las personas alrededor"[8] La frase expone una ambigüedad interesante: se puede interpretar que el cambio es en el interior de las personas que ven las obras, pero también se puede leer la alteración del público frecuentador de aquel territorio. Así, se percibe el arte urbano aquí cumpliendo una función de revalorización social y, posiblemente inmobiliaria, del territorio estudiado. De alguna forma, se puede entender el arte urbano como uno de los elementos promotores de un largo proceso de gentrificación de la región.

Pedro Fiori Arantes, en una conferencia en el Museo de Arte de São Paulo (MASP)[9], explica este proceso:

> De hecho, hay mucha ambigüedad, hay un límite que no está claro entre si esos grupos traen la cultura como un arma de gentrificación o la experiencia que se está haciendo en esos espacios es de retomada, reconquista pública de esos espacios para todos los ciudadanos. [...] Creo que fue el año pasado que tuvo un festival de grafitti en el Largo do Arouche. Cuando llegué allí, [...] ellos estaban pintando las empenas ciegas, en general, de lotes que estaban o ya con emprendimientos inmobiliarios, o en la expectativa de tener emprendimientos inmobiliarios, porque eran lotes de estacionamientos. [...] La plaza Roosevelt estaba llena de food trucks, comida vegetariana, [...] gourmet, con las personas que frecuentaban, gente que era del mundo del arte también, no era sólo gente interesada en la compra de inmuebles; a veces, son las mismas personas. Entonces allí era evidente, y patrocinado por nuestro alcalde. Tenía ese clima de urbanización hipster. [...] La idea de activación de espacio público, de animación cultural, muchas veces sirvió, en varias ciudades del mundo, para traer un público nuevo, en general joven, ligado a la cultura, jóvenes ejecutivos, estudiantes - que tienen más renta que los que estaban allí anteriormente[10].

Podemos trazar tres ejes de relación entre el muralismo del Festival O.Bra y el mercado inmobiliario local. El primero tiene que ver con el apoyo institucional dado por la incorporada BKO al Festival. El segundo se refiere a la localización de las obras en terrenos ya comprados por incorporadoras o entonces favorables a su compra futura (estacionamientos) (ver Fig. 3). La tercera tiene que ver con la promoción de una estética exógena (artistas internacionales

[7] Pues es: de la Carta de Atenas al corretaje intelectual de planes de gentrificación, cuyo carácter de clase el original inglés (gentry) deja tan vejatoriamente al descubierto. De ahí la sombra de mala conciencia que suele acompañar el empleo avergonzado de la palabra, por eso mismo escamoteada por el recurso constante al eufemismo: revitalización, rehabilitación, revalorización, reciclaje, promoción, recalificación, incluso renacimiento, y por ahí afuera, apenas encubriendo, el sentido original de invasión y reconquista, inherente al retorno de las capas afluentes al corazón de las ciudades. [...] pues todo lo que importa en todo esto es siempre determinar quién sale y quién entra, sólo que ahora se trata de una apropiación del espacio legitimada por el *upgrade* cultural (ARANTES, 2016: 31; traducción libre).

[8] *Sitio oficial del Festival O.Bra*. Disponible en http://obrafestival.com/. (última consulta: 25 de octubre de 2017).

[9] Presentación "Práticas artísticas e o novo ativismo urbano", MASP, 2016. Pedro Fiori Arantes es profesor doctor del Departamento de História da Arte, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da UNIFESP, Campus de Guarulhos. Es arquitecto y urbanista, doctor por la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2010).

[10] Disponible en https://goo.gl/Tppr5v. (última consulta:: 22/09/17). (Transcripción nuestra)

y financiados), más aceptable por el público común y que pretende ofrecer una posibilidad de resignificación simbólica del territorio por personas que no lo ocupan usualmente - lo que puede indicar, como apuntó Arantes, rasgos de una "urbanización hipster", que atrae hacia ese territorio un público de renta más grande que el que allí habita. Así, es con base en esa construcción teórica que sostenemos nuestra hipótesis de una aproximación amistosa entre ese tipo de inscripción urbana y el mercado inmobiliario.

6. ANÁLISIS DE LOS IMPACTOS DE LAS INSCRIPCIONES EN EL DESAROLLO URBANO

En este sentido, es importante compilar las informaciones traídas y analizarlas en el ámbito del desarrollo urbano. Las inscripciones urbanas elegidas para análisis impactan algunas facetas de la ciudad, entre ellas, el mercado inmobiliario, la percepción del transeúnte y la actuación del Poder Público.

Al analizar los datos[11], vemos que los murales están inscritos en locales de valorización inmobiliaria y el Festival 0.Bra tuvo el apoyo de la incorporadora BKO. También, percibimos que ya no es posible la visualización de algunos murales, ya que nuevos emprendimientos inmobiliarios bloquean la inscripción urbana. Además, las propagandas de nuevos edificios preanuncian el futuro ocultamiento de ciertos murales.

Es posible concluir, entonces, que esos festivales de arte urbano, en ese caso, el Festival 0. Bra, impactan en la valorización financiera del territorio y están de acuerdo con los intentos del Poder Público de revitalizar la región central. De este modo, es a partir del ocultamiento del mural por el nuevo emprendimiento (ver Fig. 3) que se pone en jaque la idea de que los murales tienen un tiempo mayor de duración y que se abre margen para cuestionar el interés genuino de apoyar una obra artística, ya que aquí la propuesta estética está en consonancia con los intereses del mercado inmobiliario.

Para abordar la perspectiva de la aceptación social, es decir, de cómo las personas que transitan y conviven en el territorio asimilan esas inscripciones urbanas, adoptamos como categoría analítica la noción de circuito. Este es entendido como "la configuración espacial, no contigua, producida por los trayectos de actores sociales en el ejercicio de alguna de sus prácticas, en un cierto período de tiempo" (Magnani, 2016). Así, realizamos una etnografía urbana, detallando aspectos de las percepciones de los participantes que recorren los trayectos propuestos por "Expressão Urbana SP"15 (ver Fig. 4). Como forma de análisis, seleccionamos algunos testimonios presentes en las red social Facebook de ""Expressão Urbana SP"[12] para demostrar las percepciones de las personas que frecuentaron los trayectos:

a) T. B., 31 años, (21/09/17): "¡El proyecto me pareció sensacional! No conocía nada de São Paulo y poder conocer su historia por las disputas de territorio en el Centro fue una clase y tanto. Cuando pueda hacer los otros trayectos".

[11] Según Embraesp (Empresa Brasileña de Estudios de Patrimonio), el promedio anual de lanzamientos de unidades habitacionales verticales en el período de 2005 a 2013 fue de 317. Ya de 2014 a 2016, esa media fue de 1213, siendo que en 2014 hubo un récord de lanzamientos, con 1829 unidades (Secovi SP, 2015: 26).

[12] *Página de Facebook de Expressão Urbana SP* . Disponible en www.facebook.com/expressaourbanasp/. (última consulta: 04 de noviembre de 2017).

b) G. P., 21 años, (02/04/17): "Una experiencia fantástica !!! ¡Hice el trayecto del centro y fue espectacular! Fue una forma de ver lo que normalmente no vemos, y de mirar con otros ojos a un tipo de arte que tenemos en abundancia en nuestra ciudad. ¡Increíble, haré los otros trayectos sin duda !!!"

c) A.R., 22 años, (19/03/17): "Percibir el espacio urbano no es algo que solemos hacer en la correría del día a día. Tener ese tiempo en un paseo guiado, poder saber más sobre los rasgos y entender mejor los movimientos fue maravilloso !!!! ¡Gratitud por esa experiencia!"

d) RC, 23 años, (26/11/16): "Ir a museos y galerías para ver el arte es una cosa, reconocer el arte por donde pasamos en nuestro día a día (y que muchas veces, por eso, es descuidada) es otra. Es algo transgresor y necesario. ¡Óptimo trabajo!"



Fig. 4 — Trayecto del "Expressão Urbana SP", 19 de marzo de 2017. Fuente: V. Georges

Los testimonios confirman la hipótesis de que hay un impacto de las inscripciones urbanas en la percepción social. Suele haber una evaluación positiva cuando se trata del muralismo y negativa cuando se refiere a la "pixação". Sin embargo, lo que se observa por los relatos es que la observación atenta y mediada de las inscripciones urbanas provocan otros análisis y sensaciones en los participantes que tienen la oportunidad de la deconstrucción del sentido estético para la ampliación de la calle, del espacio urbano como espacio para convivencia. Conforme elaborado por Henri Lefebvre en su libro "El Derecho a la Ciudad", las transformaciones de la ciudad no son los resultados pasivos de la globalidad social, de sus modificaciones, sino que depende también de las relaciones directas entre personas y grupos que la componen como familias, cuerpos organizados, profesiones y corporaciones, etc.

La evaluación positiva cuando se trata de muralismo y negativa al hablar de "pixação" también encuentra paralelo en el Poder Público, que promueve acciones de fomento al muralismo y de represión a la "pixação". La CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO (2017b) publicó recientemente la cifra de R$15,4 millones invertidos este año en el combate a la "pixação". Aceptar y permitir una estética palatable como la del muralismo contemporáneo está de acuerdo con los nuevos proyectos de revalorización y reanudación del centro histórico, que están siendo implementados en diversas gestiones, con nombres diferentes: Nueva Luz, Centro Nuevo, Proyecto Largo do Arouche. El Programa SP Ciudad Linda - bandera del actual alcalde - incluye institucionalmente en sus directrices y actividades el borrado de "pixações", siendo explícita la disputa entre Poder Público y pixadores.

7. CONCLUSIÓN

A partir de lo que hemos visto hasta aquí, concluimos que el mercado inmobiliario, la percepción social y el Poder Público tienen intereses sobre las inscripciones urbanas. En este sentido, todos tienen percepción predominantemente positiva sobre muralismo y negativa sobre "pixação". Sin embargo, una vez deconstruido un análisis vinculado únicamente a la cuestión estética y, sí, ampliada para la cuestión socio territorial y de disputas, comienza a comprender y valorar, en la perspectiva del cuestionamiento y de la disruptividad, la "pixação".

En el trabajo, el Festival O.Bra, primer festival de muralismo del país, aunque pueda ser temprano para sacar conclusiones, hay elementos evidentes de relaciones entre los murales y el mercado inmobiliario. Se resalta, también, que no hubo un financiamiento directo vía patrocinio, sino apoyo institucional de una incorporadora. Todavía, es posible levantar la hipótesis de una vinculación del Festival con procesos de gentrificación, ya que el arte cumple una función de atracción estética y de resignificación territorial asociada a la valorización inmobiliaria.

Aún, retomemos que el muralismo y la "pixação" son dos tipos de inscripciones urbanas que conviven territorialmente y difieren en los aspectos sociales, económicos, políticos y artísticos. Están presentes en toda la ciudad, siendo la "pixação" en mucho mayor número. Tienen sentidos y significados diferentes, siendo que el muralismo es institucional y estéticamente más palatable y la "pixação" es transgresora y cuestionadora de la división socioterritorial.

Es importante recordar que São Paulo se urbanizó de forma acelerada y eminentemente desigual, creando amplias periferias con baja provisión de servicios públicos y privados, y fuertemente segregadas territorialmente con relación al centro, lo que confiere a ese local relevante fuerza simbólica. Con 12 millones de personas en el municipio - y 21 millones en la región metropolitana -, es imposible contener las formas de manifestación en las paredes, muros y fachadas. Recordemos que el centro, históricamente, ya fue un territorio valorizado, pasó por procesos de desvalorización y, actualmente, vive un momento de reanudación y revitalización, asociado al desarrollo inmobiliario y cultural, que fomenta un proceso de gentrificación.

Cómo propuesto inicialmente, respondemos a la pregunta de investigación: "¿Cómo las inscripciones urbanas construyen y deshacen el territorio?". Vimos que el muralismo construye por la valorización inmobiliaria y "embellecimiento" de la ciudad; y la "pixação" construye por cuestionar la división social del territorio, la desigualdad social y explicitar las disputas de la ciudad. También, el muralismo deconstruye por estar atado al mercado inmobiliario ya un proceso de gentrificación y por ser una estética exógena; ya la "pixação" deconstruye por ser ilegal, transgresora, imprime una percepción negativa en el transeúnte, en el Poder Público y probablemente en el mercado inmobiliario - este último caso podrá ser verificado por una eventual investigación futura.

BIBLIOGRAFÍA

Arantes, Otília (2016). "Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas" en Arantes, O.; Vainer, C.;Maricato, E. (ORG). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos.* 8a edición. Petrópolis: Editora Vozes.

Blaso, Vivian (2017). *Cidades em Tempos Sombrios. Barbárie ou Civilização.* São Paulo: Paco Editorial.

Bógus, Lucia M. M. y Taschner, Suzana Pasternak (1999). São Paulo como patchwork: unindo fragmentos de uma cidade segregada. *Cadernos Metrópole., [S.l.]*, n. 01, p. 34-81, mayo 2012. Disponible en *https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/9309. (última consulta: 25 de octubre de 2017).*

Bruno, Ernani (1991). *História e Tradições da Cidade de São Paulo - Volumen II*. São Paulo: Hucitec.

Câmara Municipal de São Paulo (2006). LEI MUNICIPAL 14.223/06. Disponible en *https://goo.gl/9Zw5uH. (última consulta: 27 de octubre de 2017).*

___ (2017a). LEI MUNICIPAL 16.612/17. Disponible en *https://goo.gl/s7NDyd. (última consulta: 27 de octubre de 2017).*

___(2017b). "Zona Cinzenta" en *Revista da Câmara Municipal de São Paulo: Apartes*. No 24, marzo-junio 2017, pp. 24-31.

Frúgoli Júnior, Heitor (2000). *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Ramos, Célia Maria Antonacci (1994). *Grafite, Pichação & Cia.* São Paulo: Annablume.

Lassala, Gustavo (2017). *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas.* 2a edición. São Paulo: Altamira Editorial.

Lefebvre, Henri (2008). *O Direito à Cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Magnani, José Guilherme Cantor (2014). "O Circuito: proposta de delimitação da categoria" en *Ponto Urbe* [Online]. Volumen 15, pp. 1-11. Disponible en *http://pontourbe.revues.org/2041. (última consulta: 25 de octubre de 2017).*

Pereira, Alexandre Barbosa (2005). *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo.* São Paulo: Universidade de São Paulo.

Secovi SP (2015). A*nuário do Mercado Imobiliário 2015*. São Paulo. Disponible en *http://old.secovi.com.br/files/Downloads/anuario-do-mercado-imobiliario-2015-v2pdf.pdf. (última consulta: 26 de octubre de 2017).*

Walde, Claudia (2015). *Mural XXL*. London: Thames & Hudson.

UNA LECTURA DE LA MASCARADA DE BERLÍN, JOHN HEJDUK

Carlos Barberá Pastor / Francisco Llinares Martí
Universidad de Alicante - Universidad Miguel Hernández

1. JOHN HEJDUK. ENTRE HARVARD Y VALENCIA

En su edición del día 1 de octubre de 1980 el diario de Cambridge, *The Harvard Crimson*[1], se hace eco en una noticia del acontecimiento que tuvo lugar la semana anterior sobre la conferencia que impartió John Hejduk en el Gund Hall de la GSD Harvard. El arquitecto del Bronx y Decano de la Escuela de Arquitectura The Cooper Union de Nueva York tomará una hoja de papel de grandes dimensiones y comenzará a dibujar una de sus piezas: la *Masque*, mostrando su interés por trabajar en nuevos programas para la arquitectura. Es a finales del mes de septiembre cuando, además de la conferencia, presentaría en una Exposición su trabajo: *Seven Houses*.

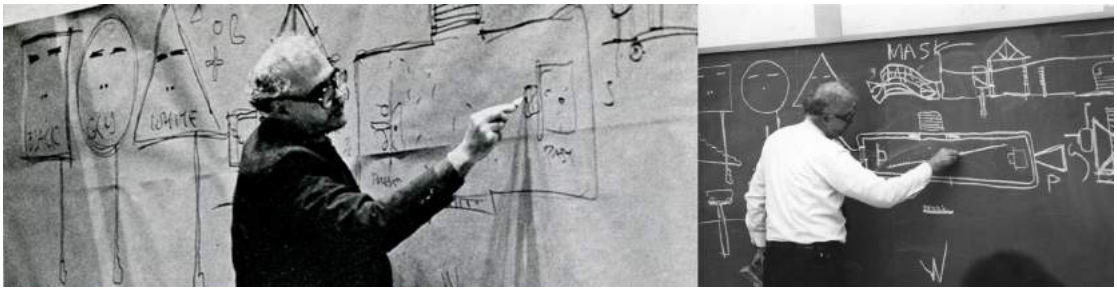


Fig. 1 – Contraste de bocetos de la Masque en Harvard y Valencia. Fuente: HGSD News y UPV.

En una amplia banda de papel (Fig. 1), tal como comentará el diario de Cambridge[2], en lugar de mostrar diapositivas sobre su obra Hejduk explicará el proceso creativo en el que se encontraba trabajando. La propuesta que explicó, *The Masque*, un teatro alegórico como ejemplo de un nuevo significado de la arquitectura, plantea el mimo como un nuevo modo de expresión arquitectónica. Lo presentará a través de un vínculo entre Objeto y Sujeto mediante el cual la arquitectura será concebida como estructura que se presentará indivisible con la persona que la habita. "Comenzó con un juego poético sobre imágenes de la palabra, invitando a su audiencia a pensar sobre los múltiples significados de "dibujo" y "Masque". El término "Masque", explicó, se refiere a "Máscara" y a una forma de entretenimiento dramático del siglo XVII, desarrollado por Ben Jonson y realizado en el Salón de Banquetes del Whitehall en Londres."[3] Además, en su conferencia, John Hejduk exigirá a sus compañeros arquitectos que despierten para atender a las necesidades de la humanidad con nuevos programas que han de remodelar el ambiente y asegurar la continuidad de la arquitectura.[4]

[1] NESBIT, LOIS E (1980). "Unlocking the tower" en *The Harvard Crimson*.

[2] ANÓNIMO (1980). "John Hejduk Presents His "Masques" en *HGSD News*: HGSD Fall 1980, Vol. 9 #1.

[3] Ibíd.

[4] NESBIT, LOIS E. Óp. Cit.

Un mes después, a finales de octubre, entre el viernes día 24 y el miércoles 29, Hejduk viajará a Valencia, a las aulas de la recién inaugurada Escuela de Arquitectura de Valencia, en la ETSAV. En un Seminario de seis sesiones, los estudiantes y profesores de la Escuela de Arquitectura trabajarán sobre tres ejercicios: el dibujo de un instrumento musical a escala real, la selección de reproducciones de pinturas históricas que incluyesen instrumentos musicales, y un tercero, en el que cada uno de los participantes debía llevar una caja de puros. Dos Conferencias abiertas al público en general, en el Colegio de Arquitectos de Valencia, y una Exposición de su trabajo en una de las aulas: *Three Projects*, conformarán el Seminario al que asistieron algunos de los estudiantes y profesores de Arquitectura en Valencia. El viernes, día 24 de octubre de 1980, Hejduk impartió la que sería la primera de las sesiones del Seminario, y tras presentarse comenzó a trabajar sobre el primero de los ejercicios planteados: el dibujo de un instrumento musical a escala real.

El ejercicio del instrumento musical, exigía considerar y entender la pieza desde los sonidos que emite, "que tiene que ver con un programa para hacer música"[5]. Mediante el dibujo, Hejduk pretendía que se transmitiera la espiritualidad del instrumento de tal modo que expresara "no sólo en el sentido de lo que es y cómo está hecho"[6] sino desde la concepción de que la música forma parte de un programa auténtico en su esencia. De inmediato, prácticamente nada más comenzar, la relación entre el programa de la música para el que había sido pensado la fabricación del instrumento y el propio instrumento musical, señala una correspondencia orgánica entre música e instrumento, es decir, cada programa de música necesitaba de su propio instrumento y no de otros. De esta manera, señalaba y reconocía que, en arquitectura, esto era algo que no estaba sucediendo. A partir de ahí, pasará a definir y distinguir entre lo que él considera programas no auténticos y programas auténticos, nuevos; que concretó con un ejemplo, para acto seguido pasar a delimitar el compromiso del arquitecto en esta búsqueda. En Valencia Hejduk dirá: "Hoy en día en arquitectura hay programas, y programas no auténticos. No creo que un programa de un edificio de oficinas de cien plantas de altura sea un programa auténtico. Debemos descubrir cuáles son los programas auténticos de nuestro tiempo, porque antes de que este instrumento se realizara se consiguió simultáneamente y orgánicamente que el instrumento y el programa coincidieran. Y esto no está ocurriendo hoy en la arquitectura."[7] Un día después, la mañana del sábado del día 25 de octubre de 1980, los organizadores del Seminario lo acompañaron de visita al edificio histórico del Almudín de la ciudad de Valencia que, por entonces, funcionaba como Museo Paleontológico y que provocó una reacción inmediata en Hejduk, a partir de los armadillos prehistóricos que allí se exponían y la estructura de cuchillos de madera de la cubierta. Esa misma tarde, sin más, sobre la pizarra del aula y a tiza comenzó a proyectar la *Masque* (fig. 01), que en trabajos posteriores ya pasaría a referenciarse a la ciudad de Valencia como el Museo de Armadillos.

Posiblemente, Harvard y Valencia eran las primeras ciudades donde Hejduk presentaba su mascarada. De manera prácticamente casual, una misma pieza de la importancia de la Masque se desarrollaba en ciudades muy distanciadas pero con tan sólo unos pocos días de diferencia. Los trabajos anteriores a la *Masque*, eran proyectos que planteaban y desarrollaban el programa de vivienda, principalmente. Marcaban una diferencia respecto a las propuestas posteriores que iban a estar protagonizadas por su reciente proyecto dibujado, a rotulador sobre un inmenso papel en posición vertical en Harvard, o con dibujos a tiza sobre la pizarra de la Escuela de Arquitectura de Valencia.

[5] Sánchez-Robles, Cecilio et al. (ed.) (2001). *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*. 1ª Edición. Valencia: UPV. Pg. 118.

[6] Ibíd. Pg. 118.

[7] Ibíd. Pg. 118.

Los dibujos que desarrolló en las dos charlas (Fig. 1) son bastante parecidos. El trazo principal define un doble rectángulo con dos piezas situadas en su interior y una línea diagonal entre ellas. Entre todos los bocetos dibujados a tiza en la pizarra del aula de Valencia (fig. 1), el doble rectángulo que ocupa el centro de la pizarra representa un recinto dibujado en planta. En su interior, las dos estructuras aluden a sus diferencias, no por exclusivamente su figuración sino por quienes las habitan. Una pieza, ocupada por un hombre, estaba enfrentada a otra pieza ocupada por una mujer. El trazo sencillo de los bocetos muestran la dificultad de la propuesta: una representación teatral protagonizada por dos estructuras que mediante mimo escenificaban lo que sería el pasado y el futuro del propio trabajo de John Hejduk. La Casa de la Mujer, ubicada en el lado izquierdo y caracterizada por el trazo de una línea recta vertical y otra curva, es una Wall House que mira hacia el futuro. Al otro lado, la Casa del Hombre es una masque y mira al pasado. Están dibujadas por un trazo muy básico. Entre ellas una vía en diagonal con un carrito móvil vincula las dos piezas. Las mascaradas, como Hejduk dice, es la recuperación del trabajo más importante y celebrado por los arquitectos. Era un tipo especial de trabajo arquitectónico que se llamaba la mascarada y ocurría en tiempos de Isabel de Inglaterra[8].

2. DE LAS TEXAS HOUSES A LAS MASQUES

A partir de la conferencia de Harvard y la conferencia de Valencia, las masques serán el motivo de trabajo del arquitecto John Hejduk. Las *masques*, también llamadas mascaradas, que desarrollará el arquitecto de Nueva York, supondrán el planteamiento de cientos de estructuras que presentará en sus publicaciones[9] y será el tema propositivo que desarrollará a partir de la conferencia de Harvard y la conferencia de Valencia. Su anterior trabajo, las series tituladas *The Texas Houses*, *The Diamond Houses* o *The Wall Houses*, son proyectos de vivienda que, de alguna manera, se encuentran presentes en la Masque. La Casa de la Mujer, una casa pared, sería la Wall House más pequeña realizada por el arquitecto americano como reminiscencia de la serie de casas que titula *The Wall Houses*. Es revelación de un proceso que tiene que ver con las propuestas anteriores a las mascaradas. Si tenemos en cuenta que sus propuestas parten de un trascurso, donde cada serie es consecuencia de los proyectos desarrollados en las series anteriores, que el mismo Hejduk expone, nos lleva a plantear que las mascaradas podrían ser también resultado de las series anteriores. Aunque pudiera parecer que el planteamiento de las mascaradas rompen con las propuestas desarrolladas con anterioridad, el proceso que sigue John Hejduk, tal como explicamos, nos lleva a plantear que son parte de una evolución que se inicia con las series preliminares. Las mascaradas,

[8] Hejduk dice: "En tiempos de Isabel de Inglaterra, en tiempos isabelinos, el trabajo más importante y celebrado para los arquitectos era hacer una mascarada, que no es una careta sino que se trataba de un tipo especial de trabajo arquitectónico que se llamaba la Masque. La Masque una construcción, una estructura que se introducía en otro edificio. Detrás de la fachada de la Masque existía un mecanismo como detrás de un escenario. Estaban construidas como las máquinas de guerra de Leonardo, y los participantes en la Masque no eran solamente los actores sino también los espectadores. La Masque no tenía ni comienzo ni final la gente podía entrar en cualquier momento que gustara y quisiera, y participar en la Masque. Pero la función, el programa de la Masque era el silencio. Era todo mimo y pantomima.La construcción de la *Masque*, de este tipo de elemento, terminó en Inglaterra, cuando se introdujeron las ejecuciones públicas. Creo que el concepto de la Masque tiene algo que ver con los programas nuevos y auténticos."

[9] Para *Berlin Masque* John Hejduk propone 28 estructuras, para *Victims* 67, 96 para *Vladivostok* y 68 para *Lancaster/Hanover Mask*, además de las propuestas para *Soundings*, *Bovisa*, *Riga*, *Adjusting Foundations* o *Pewter Wings Golden Horns Stone Veils*.

supondrán un nuevo proceso de trabajo que se iniciaba, quizá, en el bosquejo dibujado sobre papel o a tiza. Son dos muestras de la serie más relevante de su obra y desarrollada por uno de los arquitectos más enigmáticos del fin del siglo XX.

La explicación que Hejduk da sobre la figura de un cuadrado que gira y se colapsa, coincide con las figuras en planta de los proyectos que realiza en tres de las series: *The Texas Houses*, *The Diamond Houses* y *The Wall Houses*. John Hejduk dice:

> "Durante 10 años de mi vida trabajé con una única figura, un cuadrado. La tesis que propongo consiste en que partiendo de la investigación de una figura abstracta, es posible estar 30 años más tarde en un punto en el que la arquitectura está llena de todo lo fisiológico, psicológico, físico, sociológico y político. O sea, todas las manifestaciones físicas, psíquicas, políticas, etc.
>
> Después de pasar 20 años en los trabajos de investigación del cuadrado, descubrí que se puede girar de esta forma.
>
> Para mí fue sobrecogedor porque un nuevo mundo se abría ante mí para los próximos 10 años.
>
> Pero el rombo se diferencia del cuadrado por la simple situación de los extremos del cuadrado. Todo tipo de electricidad se congrega en estos puntos.
>
> Me parece que este es un esquema importante por lo siguiente: la horizontal es el dato del arquitecto, es la tierra. El dato para el pintor es la vertical y esto se debe a que si contemplamos un cuadro en una pared no nos acercamos corriendo para aguantarlo. Lo aceptamos como una condición, tal como aceptamos la tierra. Está ahí, no se cae, tampoco nos caemos nosotros sobre la tierra. Esta diagonal asume la máxima compresión, congestión; conseguimos la máxima extensión."[10]



Fig. 2 — Wall House 2, Groningen, Holanda. Fuente: Carlos Barberá

The Texas Houses, los proyectos de vivienda que desarrolla entre 1954 y 1962 es la primera serie del proceso. La figura en planta de las *Texas Houses* coincide con la figura de un cuadrado. La segunda serie, *The Diamond Houses*, la planta tiene forma de diamante, el cuadrado gira como transformación de la figura de la serie anterior. En el proceso, siguiendo con la transformación de la figura que adoptan cada una de las series, la diagonal del diamante de las *Diamond Houses*, como figura dibujada en planta, cuando es estirada, según plantea Hejduk, asume la máxima tracción y en el mismo sentido la otra diagonal adquiere la máxima compresión. Es, en este momento, cuando el proceso transformará la figura de la planta de las *Diamond Houses*, de tal manera que su perímetro, las fachadas que conforman el exterior de las viviendas, se pliegan sobre sí mismas al traccionar y comprimir dos de sus extremos. El proceso transformará la planta que colapsará la figura del diamante para

[10] Hejduk, John (2000). *Dos conferencias*. 1ª edición. Valencia: UPV, p. 4.

convertirse en un plano, una pared, dando como resultado la última de las series: *The Wall Houses*. La particularidad que tiene la transformación de la última serie es que, al plegarse los lados de la figura en planta, las formas curvas de la compartimentación interior, mediante el colapso del perímetro, quedan al exterior. Nuevas piezas quedarán adosadas al muro vertical resultado de la transformación. Sobre este muro, las piezas mostrarán desde el exterior las partes que conforman el programa de la nueva serie. Cada una de ellas contiene las actividades que se dan en el interior de la vivienda, quedando visibles a un lado del muro y exteriorizando las partes de la casa. El salón, el dormitorio, la cocina o el comedor, en las *Wall Houses* se presentarán como elementos independientes. En la *Wall House 2*, también llamada *Bye House*, se observa desde el exterior cada una de las partes que componen el programa, pudiendo diferenciar la sala para dormir en la parte inferior, la sala para comer y cocinar en una posición intermedia y la sala de estar en la parte de arriba (Fig. 2). El muro, como fondo, impedirá ver el otro lado, donde justamente se plantean los movimientos de las personas mediante las escaleras y el corredor. En la última planta del Project A y Project B de las *Diamond Houses*, justamente la más relacionadas con el exterior, "las formas curvas" de la distribución son reminiscencia de esta tesis. Esto, plantea el proyecto como un proceso evolutivo entre una serie y la siguiente, que se traslada también a las *masques*. Si tenemos en cuenta que las piezas que se quedan adosadas al muro en las *Wall Houses* son elementos que se separarán totalmente del muro para formar otros programas, podríamos afirmar que las *masques* se formalizan como consecuencia de estos procesos. El planteamiento de esta nueva serie, las mascaradas, están conformadas por estructuras que se independizan de la vivienda, están ligadas a nuevos usos arquitectónicos que poco a poco van a ocupar el espacio público de la ciudad. La Masque, la propuesta que presenta en Harvard y Valencia, es el inicio de las mascaradas que planteará posteriormente y que literalmente mostrará este proceso como enfrentamiento entre una *Wall House* y una *Masque*: una mirada al pasado y al futuro en un tiempo presente.

La propuesta de la *Masque* no había sido publicada con anterioridad. Como si fuera el debut de un actor estrella, el dibujo era fotografiado y también publicado en el *HGSD NEWS* de Harvard, o inmortalizado por algún estudiante del Seminario de Valencia sorprendido por las palabras de John Hejduk, que por aquel entonces tuvo que impresionar a más de uno.

3. BERLIN MASQUE

Antes de que pase un año del seminario de Valencia, en agosto de 1981, se entregará a concurso el proyecto de Berlín. La *Masque* se presentará con otras 27 estructuras dispuestas en los Solares de la Wilhelmstrasse de la ciudad de Berlín, junto a otras edificaciones preexistentes en dos manzanas contiguas que conformarán la nueva propuesta del arquitecto titulada *Berlin Masque* (Fig. 3).

La editorial de Nueva York, Chelsea Associates, una revista literaria de poesía, arte y prosa que editaba dos números al año, se encargó de publicar *Berlin Masque*[11], en la que Hejduk daría a conocer la propuesta, que tras ser presentada al concurso recibiría un premio especial otorgado por el jurado. El Concurso, *Wilhelmstrasse - Block 19*, el cual planteaba la redacción de las propuestas ubicadas en los solares que estarían entre las calles Niederkirchner strabe Zimmer, Wilhelm strabe y Analter strabe de la misma ciudad, llevó a John Hejduk a presentar su propuesta para Europa, que según planteamos es reminiscencia de un proceso de proyecto desarrollado previamente en Estados Unidos. Los solares del Concurso, con las edificaciones

[11] Hejduk, John (1982). "Berlin Masque" en *Chelsea*: Fall, #41, pp. 7-53.

existentes, muestran la herencia del estado de las construcciones como resultado del paso de la segunda guerra mundial y la posterior guerra fría. Los bombardeos aliados que asolaron la ciudad entre el 7 de septiembre de 1941 y el 1 de abril de 1945[12] y la construcción del muro de Berlín en 1961, evidenciaban en 1980 una ciudad con innumerables zonas desoladas. Las zonas cercanas al muro, tras el incremento de sucesivas tensiones políticas, impedían la construcción de viviendas que dejaban numerosas extensiones de terrenos baldíos como muestra de una ciudad expoliada. Hejduk, sobre Berlín dice: "La primera vez que vine a Berlín fue desde Oslo, a través de una niebla matutina. Todos los auxiliares de vuelo eran hombres y llevaban armas de fuego. Era una época de actividad terrorista. Los aeropuertos tenían fotografías de los que eran conocidos, en algunas había cruces rojas que cubrían sus rostros."[13] Hejduk, como él mismo dice, se dejó impresionar por la situación social y política que vivía Berlín. Relaciona su ciudad natal en Estados Unidos con la ciudad europea, y entiende que el trabajo que desarrolla es su país, el elaborado en Texas con la primera serie o el trabajo posterior de las *Diamond Houses* y *Wall Houses* que ocasionarán las Masques, puede plantearse en la ciudad de Berlín como él mismo muestra mediante la propuesta que desarrollará para el concurso del solar de la Wilhelmstrasse. Hejduk, en una entrevista que publica la revista A+U dirá:

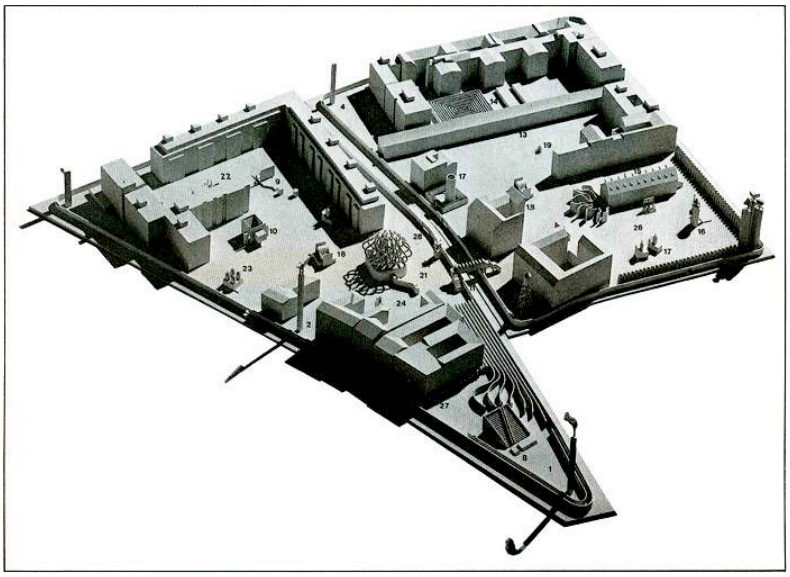


Fig. 3 — Berlin Masque. Maqueta. Fuente: Vier Entwürfe, ETH Zürich.

> Shapiro: The important question is West Berlin itself. Winnicott, the psychologist, said what he likes about Berlin is this tension that the wall represents. What do you love about Berlin? What do you see in West Berlin that lures you there?
>
> Hejduk: What lures me, amongst many things, was when I first went in there, there were great segments of the city that were empty. There were lots, where buildings had stood. The first thing that it reminded me of was when J was a child, in the Bronx. We used to play in lots that looked like that, of course they were lots without buildings. But here the buildings were destroyed, erased. So there was a correspondence between the lots that I knew as a child and this place in Germany that had these empty lots. That was number one. Number two, what struck me was, although the buildings had been destroyed, and had disappeared, the aura came through the ground. In other words, the physicality of the buildings were not there, but one could feel the sense of structures having been there. That was what we were talking about before. There were the disappearances that had occured, but yet the atmosphere of these structures was coming out of the earth. That was two. Number three, the strange condition of sensing Edward Hopper. Hopper's paintings were basically of Hoboken and places like that.

[12] García, Carlos (2000). *Berlín-Potsdamer Platz*. Metrópoli y arquitectura en transición. 1ª edición. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 154.

[13] Hejduk, John (1993). *Victimas*, 1ª edición. Murcia: Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

> Somehow, there was a condition in Berlin that brought back senses of Hopper. That was what I tried to do, by the way, in my structures that I buill in Berlin now. To capture some of those, amongst other things, some of those things.."[14]

Esta situación de numerosos solares que irrumpían el trazado urbano en zonas limítrofes al muro de Berlín, llevó a plantear una estructuración en los bordes cercanos al Berlín Oriental. Estos solares, ubicados en céntricas zonas, se conformarán como periferias que llevarán a reflexionar sobre la particular situación que sufre el trazado urbano de la ciudad. Mediante actuaciones como la *Internationale BauAusstellung Berlin* (IBA), llevada a cabo por Joseph Kleihus, se trató de reanimar las partes de la ciudad limítrofe al Berlín Oriental. La Exposición Internacional de Arquitectura será un medio para estudiar los métodos de renovación urbana que debían aplicarse a un Berlín asolado, en la que se llevarán a cabo debates y discusiones sobre la ciudad. La exposición, planteada en 1984, es una excusa para la celebración del 750 aniversario de la ciudad, que sin paliativos será motivo para desarrollar también una regeneración a niveles sociológicos, políticos y económicos.

John Hejduk, para el concurso *Wilhelmstrasse - Block 19,* planteará una propuesta con distintas estructuras dispuestas en posiciones muy concretas entre las edificaciones existentes de los dos solares. Propondrá, como primera acción, el pavimentado del espacio existente con baldosas cuadradas de granito y un vallado perimetral de un seto vegetal, dando forma al perímetro de las manzanas donde se propone actuar. El lugar, dividido en dos partes que ocupan los solares 19 y 20 para la regeneración de la ciudad de Berlín, dispone de un puente sobre la calle Wilhelmstrasse. El puente es una de las piezas de la mascarada que unirá los dos lados. Cada lado dispondrá de su entrada y en ellos se ubicarán las estructuras en posiciones muy concretas definidas en el proyecto. Cada una de las piezas dispondrá de su nombre y estarán numeradas según el listado del proyecto: 1-*Torre del Viento,* 2-*Torre de Vigilancia,* 3-*Torre de la Campana,* 4-*Torre del Reloj,* 5-*Torre Depósito,* 6-*Torre de Observación (Esta Torre se colocará cercana al Muro de Berlín, y es la única que no se encuentra dentro del recinto de las dos manzanas),* 7-*Torres de Invitados,* 8-*Teatro de la Pantomima,* 9-*Teatro de Lectura,* 10-*Teatro Público,* 11-*Puente,* 12-*Pasaje Silo,* 13-*Mercado de Libros,* 14-*Laberinto,* 15- *Masque (fig. 4),* 16-*Asistente de la Máscara,* 17-*Puestos de Compra,* 18-*Servicio Público,* 19-*Mujer de la Lotería,* 20-*Casa de Espera,* 21-*Casa de los Cuidadores,* 22-*Casa para el más anciano,* 23-*Médico de Barrio,* 24-*Sala de Arbitraje,* 25-*Conciliador,* 26-*Unidades A y B,* 27-*Unidades colgadas del muro, y* 28-*Puerta en el seto.*

---

[14] Hejduk, John (1991). "John Hejduk or the architect who drew angels" en *Architecture+Urbanism*. Nº 244. January 1991, p. 63. Según traducción propia diría así:

David Shapiro. La cuestión importante es el propio Berlín Oeste. Winnicott, el psicólogo, dijo que lo que le gusta de Berlín es esta tensión que el muro representa. ¿Qué te gusta de Berlín? ¿Qué ves en Berlín Occidental que te atrae allí?

John Hejduk. Lo que me atrae, entre muchas cosas, fue cuando entré por primera vez, había grandes segmentos de la ciudad que estaban vacíos. Había muchas parcelas donde había edificios. Lo primero que me recordó fue cuando yo era niño, en el Bronx. Solíamos jugar en parcelas que parecían eso, por supuesto que eran muchos sin edificios. Pero aquí los edificios fueron destruidos, borrados. Así que había una correspondencia entre las parcelas que yo conocía como un niño y este lugar en Alemania que tenía estas parcelas vacías. Ese fue el número uno. El número dos, lo que me llamó la atención fue que, aunque los edificios habían sido destruidos y habían desaparecido, el aura atravesó el suelo. En otras palabras, la fisicalidad de los edificios no estaba allí, pero uno podía sentir el sentido de las estructuras que habían estado allí. Eso era de lo que hablábamos antes. Había las desapariciones que habían ocurrido, pero sin embargo la atmósfera de estas estructuras estaba saliendo de la tierra. Eso era el número dos. Número tres, la extraña condición de sentir a Edward Hopper. Las pinturas de Hopper eran básicamente de Hoboken y lugares como ese. De alguna manera, había una condición en Berlín que trajo de vuelta los sentidos de Hopper. Es lo que traté de hacer, por cierto, en mis estructuras que construí ahora en Berlín. Para capturar algunas de aquellas, entre otras, cosas.

La propuesta, con nuevos programas arquitectónicos planteados por Hejduk, rompe con el sentido tradicional de la arquitectura planteada por las instituciones que tratan de dar solución a las problemáticas de la ciudad. Hejduk, se aleja del planteamiento de la administración, y confía en el poder de la arquitectura y su condición puramente poética de un sujeto, Subject, vinculado a una estructura, Object, como medio para establecer compromisos entre el ciudadano y la ciudad. En una entrevista con Reima Pietila, Hejduk contestará:

> "Pietila: Do you believe in the 'Functionalist Revival' in the eighties, as is generally believed in Finland?
>
> Hejduk: Not at all. There will be only a few icons that can be legitimately and authentically called architecture. All the rest will be functions of the state. ."[15]

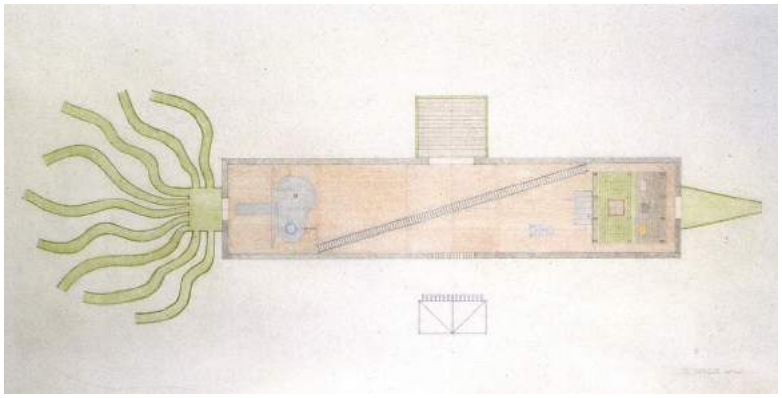


Fig. 4 — Masque.Planta. Fuente: Maske of Medusa.

Es decir, Hejduk no se preocupará de los programas que le vienen dados en las bases de los Concursos planteados por el IBA para Berlín, sino que iniciará una profunda investigación de nuevos programas arquitectónicos, auténticos, que desplegará en la ciudad y después en otras muchas ciudades. Las 28 estructuras serán 28 proyectos, distintas arquitecturas cada una con un programa distinto que define Hejduk que tratan de poner en valor la particularidad del individuo, presentando mediante la arquitectura la sensibilidad humana en el propio espacio urbano, donde la arquitectura se convierte en un modo de expresión de los sentimientos del hombre y de la mujer. Cada estructura estará ligada a un personaje, Subject, que permitirá una relación entre las piezas según su ubicación en la ciudad, Object, de modo que las relaciones entre las personas de *Berlin Masque* se llevará a cabo mediante la arquitectura, mediante cada una de las estructuras que componen el proyecto. Las piezas serán un medio para vincular un objeto con su uso según el ciudadano que lo emplea, de manera que los acontecimientos, el contenido del espacio, son el motivo fundamental para entablar relaciones entre ciudadanos cuando ocupan el espacio público mediante nuevos programas arquitectónicos. El ciudadano, ocupará la calle con estructuras que irán ligadas a nuevas arquitecturas. Estas permitirán llenar el espacio público mediante la expresión de un lenguaje que no estará ligado exclusivamente a cuestiones puramente arquitectónicas, con nuevas propuestas espaciales, sino que estarán ligadas a todo lo psicológico, sociológico filosófico, político o antropológico que puede conformar a una persona. La arquitectura se encargará de dar cabida a ello.

De todas las piezas planteadas, el carácter visual de las torres para presenciar la dirección del viento en la estructura número 1, titulada *Torre del Viento* y ubicada entre la Stresemanns-

[15] Hejduk, John (1982). "Silent witness of the '80s" en *Arkkitehti-Finnish Architectural Review*. Nº 4-5. 1982, p. 32. Según traducción propia diría así:
Pietila: ¿Cree usted en el "revival funcionalista" en los años 80, como se cree generalmente en Finlandia? Hejduk: De ningún modo. Habrá sólo unos pocos iconos que se pueden llamar legítimamente y auténticamente arquitectura. Todo lo demás serán funciones del Estado.

trasse y la Wilhelmstrasse, *La Torre de Vigilancia*, *La Torre de la Campana*, *La Torre del Depósito*, *La Torre del Reloj*, *La Torre de Observación* o *La Torre de Invitados* A, B, y C; hacen partícipe al ciudadano del sentido de la visión, el sonido y el tiempo según la posición de cada pieza. Ya sea desde abajo, para ver la dirección del viento o para escuchar el sonido de la campana, o desde la posición más alta en la *Torre de Observación* abierta al público las 24 horas del día que se sitúa próxima al Muro de Berlín y permite observar lo que sucede al otro lado, la particularidad de cada estructura es su disposición. El sentido de que una pieza esté dispuesta connota una acepción de esa misma pieza para un uso. Pero, cada estructura, concebida en arquitectura desde su cuestión puramente funcional, hecha para cumplir unas determinadas funciones, cuando adopta una posición, cuando se dispone en un sitio, el sentido de la pieza está en su relación con el resto de las piezas que ocupan el espacio de la propuesta. La *Torre del Viento*, enfrentada al *Teatro de la Pantomima* donde un actor de mimo se enfrenta a una gran audiencia o cuando muchos actores se enfrentan a un único espectador, en un doble teatro en el que debajo, un único músico con su instrumento metálico se enfrenta a una multitud de espectadores y a su vez un espectador se enfrenta a numerosos músicos con instrumentos metálicos; plantea que en esa misma pieza interaccionen las distintas actuaciones; vinculándose el sonido de los instrumentos metálicos con las actuaciones de mimo. De esta misma manera pasa entre las distintas estructuras de toda la propuesta. Por ejemplo, cuando la *Torre del Viento* interacciona con el espectáculo de mimo en el *Teatro de la Pantomima*, ésta, con las colas de piel fina cuando son mecidas por el aire, interaccionan la actuación de mimo en el *Teatro de la Pantomima* entrando en relación estas dos piezas como puede darse con el resto.

Esto ocurre con todas las estructuras de la propuesta como bien se puede observar en el conjunto de bocetos que Hejduk realiza mientras prepara el Concurso.[16] En los bocetos, por ejemplo, indagará sobre los diferentes aspectos que van a definir la propuesta, a fin de ajustar las piezas a unas posiciones concretas que plantea en las manzanas para que entre todas puedan ponerse en relación. Por ejemplo se puede observar en uno de los bocetos como compara las alturas del conjunto de las *Torres* que propone, relacionándolas entre sí en un mismo dibujo a mano alzada: *Torre del Viento*: para indicar la presencia y dirección del viento; *Torre de Vigilancia*: que se utiliza como observatorio que incluye un telescopio y puede albergar un observador o un guardián que vigile la mascarada; *Torre de la Campana*: materializa el sonido; *Torre del Reloj*: visualiza el tiempo; *Torre Depósito*: contenedor de agua; *Torre de Observación*: será la única que no se situará en las manzanas sino que la acercará al Muro de Berlín donde se podrá subir para observar a un lado o a otro lado; y *Torres de Invitados*: tres torres de albergue de invitados a la ciudad de Berlín. Por tanto, la ubicación de todas las piezas dentro de los bloques 19 y 20 del Concurso no se establecen en una posición arbitraria, sino que Hejduk estudia previamente la posición de cada una de ellas dentro del conjunto para cuando las piezas se pongan en funcionamiento. Otro ejemplo es cuando presenta las *Torres para Invitados*, las tres torres: una cuadrada, una circular y otra triangular. Están tras el seto de vallado que delimita el conjunto y tras ellas, en una vista parcial del boceto que dibuja Hejduk está la *Masque* (fig. 4), que es la pieza Nº 15. Tras ella se ve uno de los bloques de viviendas preexistentes en las manzanas y por delante las *Unidades de Vivienda Moviles*, las unidades A&B, que deberán habitarlas personas que quieran vivir solos en un espacio individual y privado. Las viviendas podrán disponer de ruedas, de manera que la estructuras podrán moverse de un lugar a otro mediante un camión de transporte público. Los habitantes de las viviendas, elegidos a sorteo, entrarán y saldrán del solar a través de la puerta que abrirá y cerrará un conserje que cuidará la zona. De esta manera, puede verse como la *Masque*, que Hejduk dibuja en Harvard y Valen-

[16] Hejduk, John (1983). *Vier Entwurfe*. 1ª edición. Zurich: ETH Zürich.

cia como propuesta previa al conjunto, y se presenta como teatro de mimo en el que aparecen dos viviendas, la del hombre y la de la mujer; se separa de la propia representación. En este sentido, la pieza con ruedas forma parte de una estructura independiente de la *Masque* (fig. 4), forman parte del conjunto de *Berlin Masque*, con la posibilidad de salir del recinto delimitado. De esta manera, se entienden que las propias piezas que Hejduk propone con posterioridad, -publicadas en *Lancaster Hanover Masque*, *Victims* o *Vladivostok*-[17] son parte del proceso que continuará en nuevas mascaradas, desarrollada desde piezas con nuevos programas arquitectónicos que ocupando las calles y plazas de nuevas ciudades, se plantearán como piezas independientes al recinto delimitado planteado en *Berlin Masque*.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (1980). "John Hejduk Presents His "Masques" en *HGSD News: HGSD Fall 1980*, Vol. 9 #1.

García, Carlos (2000). Berlín-Potsdamer Platz. *Metrópoli y arquitectura en transición*. 1ª edición. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Nesbit, Loise (1980). "Unlocking the tower" en *The Harvard Crimson*.

Hejduk, John (1982). "Berlin Masque" en *Chelsea*: Fall, #41, pp. 7-53.

___ (2000). Dos conferencias. 1ª edición. Valencia: UPV.

___ (1991). "John Hejduk or the architect who drew angels" en *Architecture+Urbanism*. Nº 244. January 1991.

___ (1990). *Lancaster Hanover Masque*. 1ª edición. London: AA Archives.

___ (1985). *Mask of medusa*. 1ª edición. New York: Rizzoli.

___ (1988). *Riga*. 1ª edición. Berlín: Aedes.

___ (1982). "Silent witness of the '80s" en *Arkkitehti-Finnish Architectural Review*. Nº 4-5. 1982.

___ (1986). *Victims*. 1ª edición. London: AA Archives.

___ (1993). *Victimas*, 1ª edición. Murcia: Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

___ (1983). *Vier Entwurfe*. 1ª edición. Zurich: ETH Zürich.

___ (1989). *Vladivostok*. 1ª edición. New York: Rizzoli.

Sánchez-Robles, Cecilio et al. (ed.) (2001). *John Hejduk*. *Seminario de Arquitectura*. 1ª Edición. Valencia: UPV. Panofsky, Erwin (1985). *La perspectiva como "forma simbólica"*. 5ª edición. Barcelona: Tusquets Editores.

[17] Las publicaciones citadas, temporalmente próximas a *Berlin Masque*, son:

Hejduk, John (1986). Victims. 1ª edición. London: AA Archives.

___(1988). *Riga*. 1ª edición. Berlín: Aedes.

___(1989). *Vladivostok*. 1ª edición. New York: Rizzoli.

___(1990). *Lancaster Hanover Masque*. 1ª edición. London: AA Archives.

CIUDAD, DANZA Y RECONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

José Ignacio Lorente Bilbao
Universidad del País Vasco

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad es el objeto resultante de múltiples construcciones y reconstrucciones. Como espacio físico, la ciudad es el espacio habitado, sensible y percibido como el escenario privilegiado de las performances de la vida social y cotidiana. Pero la ciudad es también una construcción en lo simbólico que se proyecta sobre el espacio construido como un proyecto de sentido, a través del cual el sujeto urbano se construye a sí mismo como ciudadano.

A este respecto, el sociólogo francés Henry Lefebvre distingue dos formas de producción de dicho espacio simbólico: la ciudad, como espacio representado responde a las diversas formas de pensamiento e intervención en el espacio urbano por parte de las disciplinas que, como la arquitectura o el urbanismo, se ocupan de la construcción de la ciudad; pero, como espacio de representación, la ciudad es también el lugar en el que se desarrolla una gran diversidad de prácticas artísticas y ciudadanas a través de las cuales se producen los encuentros con el otro, con la diferencia y la alteridad, en un espacio público compartido.

Las prácticas artísticas contribuyen a esta doble producción simbólica mediante la resensibilización del espacio físico con capacidad para movilizar las formas naturalizadas y comunes de pensamiento y de actuación en el espacio público. Desde esta perspectiva, el espacio público no es sino un espacio imaginario e ideológico resultante de la proyección sobre el espacio urbano de un orden social en el que las prácticas artísticas intervienen reconfigurando lo que le filósofo Jacques Rancière denomina un "reparto político de lo sensible", para dar lugar a la aparición de formas de disenso y desacuerdo con el modo en que se han reconstruido las ciudades contemporáneas y a través de dichas reconstrucciones se gestionan los encuentros con el otro en el espacio público compartido.

La investigación artística o performativa trata de dar cuenta de la forma en que las prácticas escénicas, a lo largo del proceso creativo, producen desbordamientos de la relación sensible y cotidiana del sujeto con el espacio urbano, politizando dicha relación y reconstruyendo a través de ese gesto el espacio público y ciudadano.

El *tanztheater* de Pina Bausch constituye una estrategia de reconfiguración del espacio urbano, a la vez sensible y habitado, simbólico e imaginario, tomando como punto de partida la experiencia urbana inscrita en el cuerpo del bailarín. En el *tanztheater* retornan a la escena las biopolíticas del cuerpo ciudadano resiliente que guarda memoria de las dramaturgias de la vida cotidiana en las ciudades.

2. RECONSTRUCCIÓN URBANA, CINE Y ESPACIO PÚBLICO

Las ciudades son el objeto resultante de continuas construcciones y destrucciones, un objeto en proceso que guarda memoria de las múltiples intervenciones que le confieren una forma urbana. Pero la ciudad es también un objeto simbólico, el producto de un trabajo imaginario que se proyecta en el espacio urbano construido, transformándolo en una escenografía en la que se representa la dramaturgia social del encuentro con el otro, con extraños, con la alteridad.

El espacio público, comúnmente considerado un espacio diferenciado del espacio privado, forma parte sin embargo de la misma máquina urbana que alimenta los procesos productivos y la economía de las ciudades. Como señala Manuel Delgado (2011), el término de espacio público ha irrumpido con fuerza en el discurso técnico y político, bien sea utilizado para referirse a un espacio disponible para las intervenciones urbanísticas relacionadas con los procesos de regeneración y revitalización urbana, bien se trate, en el segundo de los casos, de un espacio supuestamente igualitario destinado al encuentro y la actuación ciudadana. A la luz de los resultados de las últimas intervenciones urbanas, el acceso y permanencia en el espacio público es progresivamente restringido por criterios de clase, de edad, de género o de etnia, poniendo en evidencia aquella expresión de Henri Lefebvre, según la cual, "el espacio urbano es el resultado de la proyección sobre el territorio de un determinado orden social" (2013:53). La fragmentación socio-residencial, la especialización del espacio, la distribución desigual de las redes de transporte y movilidad o la presencia de zonas disuasorias para el tránsito cotidiano por la ciudad no son sino otros tantos síntomas de segregación del espacio urbano bajo la apariencia de normativas y razones técnicas.

Las prácticas fílmicas y artísticas abordan la ciudad en la doble condición de objeto construido y objeto imaginario, transitando sus espacios a través de una mirada que al mismo tiempo que explora su forma material, proyecta sobre ella la figura de un observador, una instancia imaginaria con la que se propone sostener una suerte de diálogo en un espacio público reconstruido en términos discursivos.

El cine ha sido, desde sus orígenes, un dispositivo visual pensado y construido para un espectador colectivo en un momento en el que las ciudades fueron objeto de profundas transformaciones que alteraron radicalmente el paisaje urbano. La industrialización, las destrucciones bélicas y las posteriores reconstrucciones, y a partir de los años setenta, con motivo de la crisis estructural que termina con el ideario de desarrollo y progreso que había movilizado la modernidad, las ciudades entran en un nuevo ciclo postindustrial, en un contexto de creciente globalización y desregulación de las políticas urbanas. Los procesos de revitalización urbana emprendidos por las principales ciudades en las postrimerías del pasado siglo se desarrollaron en un escenario de expectativas relacionadas con la regeneración de los espacios industriales calificados de obsoletos, con la reconstrucción del tejido deteriorado por un siglo de explotación intensiva de los recursos urbanos y productivos, así como con la búsqueda de oportunidades a través de las cuales las metrópolis postindustriales trataron de lograr mayor visibilidad y liderazgo en el concurrente mercado global de ciudades.

Sin embargo, al final de este proceso tanto el tejido urbano, como el social y ciudadano han visto incrementado su grado de fragmentación y se ha acrecentado la desigualdad social y la segregación socio-espacial, provocando que los espacios urbanos resultantes del proceso regenerador, al tiempo que exhiben una imagen renovada y seductora, resultan más homogéneos, exclusivos e inaccesibles para amplias capas de población.

Al igual que ocurriera en los albores de la ciudad industrial, las recientes transformaciones urbanas han contribuido a la inestabilidad del sujeto urbano, fragmentado, desplazado y desubicado. Y del mismo modo que el periodo de entreguerras la mirada fílmica de las vanguardias cinematográficas ensayaba una propedéutica dispuesta para orientar y reconstruir el sentido de la creciente complejidad de la experiencia urbana, las prácticas fílmicas contemporáneas han movilizado nuevos objetos de interés para la reconstrucción de la ciudad fragmentada, apelando ahora a la memoria fílmica y al archivo compartido, retomando los procesos artesanales que se hallaban en los orígenes de la factura fílmica y requiriendo al espectador para que tome parte activa en una forma fílmica abierta a la diversidad de interpretaciones, sentidos y estrategias con que el cine interpela la ciudad.

El sujeto urbano contemporáneo se inscribe en el cine como una figura lábil e inestable que representa, antes que personaje alguno, la condición ciudadana en su dimensión tanto pragmática, en tanto que sujeto dotado de competencias, como comunitaria, en tanto que sujeto urbano en su disposición ética y política. Las prácticas fílmicas contemporáneas interpelan este sujeto en el contexto de lo que el filósofo Jacques Rancière denomina una nueva "distribución política de lo sensible" (Rancière, 2009) al propiciar nuevas sensibilidades en relación con los espacios urbanos reconstruidos, así como con los imaginarios que los sustentan.

La distribución ampliada de lo sensible pone en cuestión el cronotopo urbano, genera nuevas percepciones a la vez que expande el régimen visual dominante de la ciudad. Este régimen visual no se confunde ya con lo visible, con el espacio urbano reconocible en las imágenes del cine, sino que advierte del modo en que la percepción visual se halla enmarcada y restringida por un régimen escópico que enfoca la ciudad contemporánea como un objeto de consumo visual, disponible para que los paisajes urbanos y sus arquitecturas sean experimentados como escenografías privilegiadas para el espectáculo del logro tecnológico y las dramaturgias siempre renovadas del itinerario turístico y todo ello bajo la apariencia siempre excitante del acontecimiento arquitectónico, del tipismo autóctono o del encuentro con lo mismo, bajo la forma de franquicias, marcas internacionales o estilos globales.

La distribución de lo sensible hace referencia al modo en que los dispositivos sociales, entre ellos la ciudad, identifican y proyectan escenarios sociales a los que los sujetos se incorporan con el reconocimiento de ciertas competencias para actuar en los mismos, en tanto que otras les son denegadas. Estos espacios de competencia son espacios políticos en los que los ciudadanos son diferenciados en función de su capacidad para discernir lo sensible o perceptible de una situación y en función de su capacidad para participar en la misma. El cine participa en esa distribución política de lo sensible articulando espacios y escenarios urbanos segregados o bien impugnando lo perceptible de una situación y conduciendo su experiencia hacia un horizonte urbano y ciudadano expandido. De esta forma, insiste Rancière, "arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible" (Rancière, 2010:67).

La ciudad industrial en el umbral del pasado siglo producía en la ciudadanía el efecto de una saturación de los sentidos en entornos cada vez más cinéticos y dinámicos (Simmel, 1988), lo cual fue reconducido a través de una nueva visualidad sustentada en las tecnologías culturales de la atención (Crary, 2008) que, como el cine, irrumpía con fuerza tras siglos de denigración de la visión (Jay, 2007). Esta visualidad transformó la manera de observar y de escuchar al otro poniendo al cine en el centro de un dispositivo destinado a incorporar la fractura de la ciudad y del propio sujeto urbano a un "flujo temporal continuo, en el que la disyunción y la continuidad tienen que pensarse al unísono" (Deleuze, 2001:38). El cine actualizó la ilusión de una inte-

gración funcional de la fragmentación y de la desorientación perceptiva que se hallaba en la base de la experiencia urbana, allí donde el espacio y el tiempo se despliegan en múltiples y diferentes itinerarios, duraciones, ritmos y velocidades posibles.

Si el cine de las denominadas sinfonías urbanas de los años veinte (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttman, 1927; *The Man with the Movie Camera*, Dziga Vertov, 1929) ensayó una reconfiguración del pensamiento e imaginario urbanos mediante una sutura simbólica de los desgarros producidos en el tejido social y ciudadano, los nuevos realismos (Europa 51, Roberto Rossellini, 1951; *L´eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962) y nuevos cines (Paytime, Jacques Tati, 1967) intentaron poner en escena la experiencia de un sujeto descentrado para el que la ciudad se muestra como una escenografía extraña, carente de sentido, ahogada por unas arquitecturas frías e inhumanas, cuyo programa urbano buscaba proyectar la racionalidad del orden construido como expectativa y proyecto de un nuevo orden simbólico y social.

Tras el desarrollismo de los años cincuenta y sesenta, la crisis estructural de los setenta transforma el modelo urbano dominante durante el pasado siglo en lo que ha venido en denominarse la ciudad postindustrial asentada en la oferta de servicios y el marketing urbano guiado por la lógica de la oportunidad con el fin de lograr visibilidad y liderazgo en el concurrente mercado global de ciudades. De esta forma, la ciudad contemporánea ha *reificado* su ideario mediante la inscripción en el programa urbano de una visualidad restrictiva y disuasoria de lo sensible en la ciudad, transformado al ciudadano en espectador dispuesto para el consumo visual de sus arquitecturas y realizaciones, pero desplazándolo del espacio público y postergando su participación en el mismo.

En este sentido, la relación del cine con la ciudad no se reduce a una mera temática, la urbana, o a la propuesta de unas escenografías privilegiadas por cierto tipo de corrientes, géneros o relatos fílmicos. Reducir la relación entre el cine y la ciudad a la mera presencia explícita de la urbe en el film significa, entre otras consideraciones, colapsar el trabajo de la forma del contenido de la representación cinematográfica, limitándolo al mero reconocimiento de determinadas configuraciones urbanas, más o menos explícitas, genéricas o familiares, tras las cuales se encuentra el proyecto ideológico que las sustenta y sus compromisos con un cierto modo de pensar y de construir el imaginario urbano.

El cine es una forma que piensa (Richter, 1940; Godard, 1999) el lugar de encuentro entre una forma expresiva y una forma del contenido, esto es, entre una forma de pensar y de manipular los materiales fílmicos y una forma de pensar y de articular lo urbano en tanto que espacio ciudadano. El cine piensa lo urbano poniendo en relación el proyecto estético de la ciudad percibida con el proyecto ético de unos espacios compartidos, o por el contrario segregados, excluidos o desplazados del campo visual del film. La articulación de este proyecto constituye un modo de experimentar el mundo, de vivenciarlo, inscribiendo en esa vivencia la puesta en escena de un sujeto que se afirma en cada encuadre, en cada plano, bajo la forma de una mirada. Y en la medida en que esa mirada fílmica al mismo tiempo que pone en escena la urbe ensaya una forma de reconstruirla como espacio ciudadano, se hace reflexiva, se aleja de la idea común de la ciudad como mero objeto de observación y de representación, para tomar conciencia de sí en el espacio público abierto por el film, bajo la forma de una mirada implicada.

El cine, como forma que piensa y experimenta la ciudad, ejerce esa mirada abriendo nuevos espacios que se confrontan con los espacios efectivamente construidos, con las tramas y configuraciones urbanas, revelando relaciones inéditas con lo urbano en el proceso de subjetivación de la ciudad.

El cine, la danza y la ciudad industrial confluyen en el imaginario cinético de la modernidad hasta tal punto que desde los orígenes del cine, en el umbral del siglo XX, la danza y la ciudad acceden al unísono a la escena cinematográfica. Las filmaciones de la bailarina y coreógrafa Loïe Fuller son paradójicamente compartidas por todos los pioneros del cine, desde los hermanos Sclanadowsky y Lumière, hasta Thomas Edison o Georges Méliès. Este interés del cine por la coreografía del movimiento recorrerá todo el siglo como una constante que atraviesa las vanguardias de entreguerras, el cine de propaganda bélica y los nuevos cines hasta desembocar en la postmodernidad.

Pero la relación del cine con la danza no se reduce a un mero abordaje de la coreografía del movimiento como temática genérica, como en el caso del cine de danza o del musical, sino que abrirá nuevos espacios fílmicos como en los trabajos de Maya Deren (*A Study in Choreography for Camera*, 1946) o Pina Bausch (*Die Klage der Kaiserin*, 1990), donde la coreógrafa alemana desarrolla un proyecto inédito de danza en el espacio público urbano, de forma coherente con la inquietud que recorre toda su obra.

Por otra parte, desde la invención misma del lenguaje cinematográfico el cine se transformó en una forma de coreografiar la mirada disponiéndola para explorar y evolucionar por el espacio inédito abierto por el film. La planificación cinematográfica, los movimientos de cámara o el propio montaje no son sino otras tantas formas de coreografiar la mirada del espectador poniéndola al servicio de la continuidad del relato fílmico, o bien de su suspensión y dilación en el caso del cine moderno, donde la acción parece no progresar o el drama permanece invariable.

Finalmente, el encuentro de la danza, el cine y el espacio urbano en la danza contemporánea se produce a partir del momento en el que la danza se interesa por el espacio público y por el gesto cotidiano como sustento de la creación coreográfica en el contexto de los desbordamientos disciplinares que se producen en los años cincuenta, en especial a través de las propuestas radicales del grupo de coreógrafos de la Judson Church, bajo la forma de "dance of ordinary languaje" (Steve Paxton), We shall Run (Yvonne Rainer, 1963), Roof Piece (Trisha Brown, 1971), Street Dance (Lucinda Childs, 1963), The Blank Placard Dance (Anna Alprin, 1967).

3. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA O PERFORMATIVA

La investigación artística representa un programa emergente que plantea cuestiones relevantes para la producción de conocimiento y discurso a través de la práctica artística.

Diversos autores y estudios relacionados con la investigación en artes (Bresler, 2007; Burns, 2007; Biggs and Karlsson, 2011), han puesto de relieve que la investigación en artes, artística o preformativa, según las diferentes acepciones, designa un ámbito de investigación cuyo planteamiento incorpora métodos, herramientas y procedimientos de investigación que implican cuestiones de alcance epistemológico referidas tanto al modo en que se piensa y concibe la producción del conocimiento científico en el campo artístico, como a las consideraciones ontológicas y a las teorías que orientan la construcción del objeto de la investigación.

Uno de los puntos de inflexión introducidos por el enfoque de la investigación en artesconsiste en la implicación e interrelación que se establece entre el sujeto de la investigación, la práctica artística y el objeto de la investigación, de tal forma que éste puede ser el resultado de la experiencia y ensayo artístico del propio investigador.

La investigación preformativa surge en los años sesenta en el contexto de los cambios sociales y culturales que cuestionaron los marcos disciplinares que fragmentaban el desarrollo del conocimiento científico.

En este tipo de investigación la escritura preformativa se preocupa por el texto, por el discurso, por el testimonio y por la corporeización del sujeto que narra [...], así como por la implicación de los interlocutores (lector, espectador) en la experiencia fenomenológica de la configuración del significado [...], en la que la performance se entiende como una forma transgresora de reflexión de sí mismo [...], una forma de escritura centrada en hablar a partir de uno mismo y no de uno mismo, de la que resulta un conocimiento propositivo [...] que pone el énfasis en comunicar una experiencia en la que el investigador se halla implicado» (Hernández, 2006:30).

Desde una perspectiva comunicativa, la investigación preformativa implica una redefinición tanto del sujeto como del discurso artístico a través de la cual se trata de reflexionar y documentar la propia práctica mediante una investigación conectada con la fenomenología, la (auto) etnografía y la narrativa de una experiencia en la que se halla comprometido el investigador. En esta investigación hay una preocupación por el discurso y por las estrategias enunciativas del sujeto que «habla», así como por los mecanismos performativos utilizados para la construcción del otro, su interlocutor, esa figura genéricamente denominada «lector» o «espectador» y cuya competencia toma cuerpo a partir del momento en que se ve involucrado en «perspectivas alternativas de ver, de explorar e interpretar, el mundo» (Denzin, 1997:34).

Sin embargo, el enfoque discursivo de las prácticas artísticas asume que el discurso no es algo dado y cerrado, en cuyo interior alberga un sentido dispuesto para ser transmitido o recibido. El discurso tiene un carácter incoativo y relacional, perfila las respectivas competencias de los participantes en el intercambio comunicativo y escenifica acciones, espacios y tiempos para la acción, comprometiendo en ese mismo proceso una mirada, un modo de participar en el intercambio comunicativo y a través de este, en un proceso siempre abierto y cambiante de construcción del sentido. Esta suerte de discurso estético no refiere objeto ni información alguna, sino una disposición de los perceptos y de las sensaciones que son remitidos no al referente sino a la relación intersubjetiva con el otro, afectándole, instándole o inhibiéndole en sus sensaciones y emociones, y abriendo la posibilidad de «nuevas configuraciones del conocimiento sensible» (Ouellet, 2004:7).

Las prácticas artísticas, como los discursos estéticos intervienen en el modo en que la vida pública se estructura alrededor de lo sensible y de esta forma repercuten en lo social y en su dimensión ética y política pues afectan al «reparto» de lo sensible o perceptible de una determinada situación o configuración social en la que los participantes ponen en funcionamiento su competencia para la percepción de ciertos aspectos de esa realidad que pudiera hacerla susceptible de abordajes éticos y políticos alternativos. De esta forma, las prácticas escénicas implican la producción social de una mirada comprometida con la experiencia del otro (Landowski, 1999:42) y una intervención sobre la distancia que media entre quien mira y es mirado (Escobar, 2004), entre quien tiene reconocida la capacidad de hacer y de actuar y quien tiene su competencia restringida a la facultad de observar y apreciar la capacidad y el saber hacer de otro.

La investigación artística representa así un entrecruzamiento potencial entre práctica, teoría (Barone y Eisner, 2012), con capacidad para reformular no solo los paradigmas, métodos y procedimientos de construcción del conocimiento, sino el dispositivo epistemológico mismo del que surge el objeto de la investigación.

La escena clásica era el lugar de la mirada, un punto de vista físico y perceptivo desde el cual el espectador accedía al espectáculo teatral. Sin embargo, la escena moderna, teatral y coreográfica, incorpora una nueva concepción de esa figura espectatorial a partir del momento en que es considerada, no tanto como la disposición de un observador ideal respecto de la escena, sino como un interlocutor, como un sujeto participante con el que la estrategia textual se presta a dialogar. De esta forma, el espectador abandona el lugar que el drama clásico disponía para él como lugar de observación privilegiado pero aquiescente punto de vista autoral para incorporarse al juego que la escena moderna plantea como un cruce de miradas entre el proyecto escénico y la experiencia y competencia del espectador que se dispone a tomar parte del diálogo textual.

Con todo, este cruce de miradas no se refiere tanto a un mero intercambio informativo o al reconocimiento de un determinado mensaje o contenido dramático, sino a la construcción a través de la experiencia escénica de un espacio de acción y de *performances* compartidas. El espacio escénico se transforma así en un espacio público independientemente de cuál sea el espacio físico en el que se desarrolla dicho encuentro, tanto se trate de la caja escénica en el edificio teatral, escindida del espacio espectatorial por la distancia que separa a quien se muestra en escena de quien lo observa desde el patio de butacas, como si se trata de espacios no convencionales, tales como una plaza, la calle o cualquiera otra arquitectura singular.

4. EL TANZTHEATER DE PINA BAUSH

Pina Baush (Solingenm 1940-Wupperthal, 2009), coreógrafa pionera de la danza contemporánea cuyo proyecto de danza-teatro se inspira la tradición moderna del teatro físico y del cuerpo expresivo, rehúye la forma del ballet clásico para conectar el juego escénico y la improvisación de Gordon Craig con la biomecánica de Meyerhold, con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, y con la representación de lo invisible a través del mimo corporal dramático de Étienne Decroux y Jean-Louis Barrault.

La danza-teatro de Pina Bausch se basa en las relaciones recíprocas que se establecen entre el movimiento corporal, las emociones, los sonidos y el espacio escénico.

La ausencia de argumento, del sentido convencional de la progresión del drama y la transformación del espacio reconocible preexistente en presencias genéricas de elementos telúricos como la tierra o el agua confieren al espacio escénico una dimensión mitopoética en la que los cuerpos de los bailarines, el movimiento, el vestuario y la acción misma evolucionan hacia formas básicas, orgánicas y fundacionales.

La fenomenología del gesto adquiere en la obra de Pina Bausch la forma de una dramaturgia que transita del espacio doméstico y privado al espacio público, donde performa el encuentro con el otro mediante una construcción escénica que evita la reproducción o representación de un espacio preexistente. Las piezas de Pina Baush incorporan con frecuencia al público, sumándolo a la performance escénica y diluyendo en el mismo gesto la distancia que media entre el espacio público abierto por la escena y el espacio privado, atomizado y aislado del espectador.

El *tanztheater* parte de la cualidad del gesto cotidiano para proyectarlo bajo una nueva forma que puede manifestarse como repeticiones o suspensiones del movimiento. Pero cada repetición, lejos de ser una reiteración de lo mismo, guarda memoria del esfuerzo y del trabajo implicado en la misma, conduciéndola mediante la aceleración o la repetición *ad infinitum*

hasta la extenuación del cuerpo. De este modo, la repetición hace visible lo invisible, el trabajo del cuerpo, el agotamiento y el desfallecimiento que la danza clásica ocultaba tras el velo de un cuerpo disciplinado, idéntico al modelo de levedad y virtuosismo del que partía y al que trataba de homologarse.

Pero la repetición también provoca la aparición de un gesto sin referente, de un gesto extraño que evoca un cuerpo espectral, la presencia del otro cuyo extrañamiento deja en suspenso la progresión del drama, en la línea del extrañamiento brechtiano.

Para Pina Baush no se trata tanto de saber e imitar cómo se mueve la gente, como de indagar qué los mueve. Para ello, el método de trabajo de Pina Bausch consiste en interrogar a los bailarines acerca de alguna cuestión relevante para el proyecto coreográfico —qué es el amor, la muerte, el deseo, etc — a lo que el bailarín debe responder, una vez elaborada la respuesta, mediante el movimiento. Pero esta respuesta no se elabora en el espacio escénico, sino a través de la experiencia urbana y ciudadana de los lugares en los que la pieza se inspira y representa. Esta incorporación del bailarín en el espacio urbano para trasladar a la escena una respuesta encarnada a través de la interacción con el otro conduce el proyecto coreográfico hacia un espacio público inédito.

A este respecto la biopolítica alude al surgimiento de tecnologías individualizantes del poder, que por medio del análisis de los individuos, de sus comportamientos y de sus cuerpos, aspira a producir cuerpos dóciles y fragmentados. Para ello, se inventan herramientas como la vigilancia, el control del rendimiento o el constante examen de las capacidades de los individuos con el fin de introducir en la economía y en la política aspectos de la biología humana que no eran gestionados con vistas a su optimización y rendimiento. El espacio urbano, en tanto que máquina productiva, es el resultado de una gestión optimizada de la productividad del cuerpo ciudadano en la medida en que regula y coreografía desde el movimiento colectivo hasta los metrónomos locales que pautan los ritmos y actividades en los distintos cronotopos urbanos. De esta forma, los espacios comerciales, residenciales, administrativos, de servicios y productivos orientan el uso del espacio público a través de los horarios de transporte y comerciales, de la movilidad y la accesibilidad, e incluso de la peligrosidad regulada de los espacios marginales o en proceso de regeneración urbana. La biopolítica toma cuerpo y es subjetivada a partir de la experiencia de la ciudad como una regulación que restringe y optimiza los usos del espacio quedando inscrita en el cuerpo ciudadano como una memoria incorporada del lugar.

La experiencia de la ciudad que el bailarín performa como respuesta a la pregunta de la coreógrafa guarda memoria de esas biopolíticas del espacio urbano, las cuales han quedado inscritas en el cuerpo del bailarín como modalidades de encuentro con el otro que pueden adquirir la forma de la integración, a condición de que el otro renuncie a su diferencia radical; de la exclusión, en el caso de que el otro retenga dicha diferencia; de segregación, la cual expresa una modalidad dinámica de relación con los otros en la que la separación guarda la memoria de un haber-estado-juntos anterior; o del otro como sí mismo, donde la búsqueda y encuentro con la diferencia del otro conduce al sujeto hacia el reconocimiento de la alteridad como parte constitutiva de sí (Ricoeur, 1996).

Todo este trabajo produce escenas de lo irrepresentable en las que el trabajo oculto, el gesto reiterado o regulado por las biopolíticas del espacio cooperan para generar inestabilidades, suspensiones y extrañamientos que representan otras tantas formas de in-corporación y de con-moción, esto es, de coreografiar y movilizar al mismo tiempo los cuerpos en escena y el cuerpo del espectador.

Las coreografías de Pina Baush apenas tienen registros de los ensayos, ni notaciones, ni tan siquiera bocetos o documento alguno de los procesos de creación. Sin embargo, toda esa ausencia adquiere la forma de una escritura que apela a la memoria del movimiento y a la resiliencia del cuerpo del bailarín. Al pasar la pregunta por el cuerpo del bailarín con el fin de que éste halle la respuesta a través de la memoria corporal situada en la experiencia urbana, sin que haya escritura o coreografía previa que oriente teleológicamente su realización, se abre el movimiento a la escucha y al encuentro con otros cuerpos que actúan en el interior del espacio urbano.

Por lo que respecta al espectador, Pina Bausch reúsa explicar o anotar sus piezas coreográficas aduciendo que en el caso de que tratase de explicar sus procesos y motivos de la creación al público, éste trataría de entender sus palabras y razonamientos proyectándolos sobre la obra, pero a costa de perder la emoción que la pieza pudiera suscitar en él gracias a la movilización de su experiencia previa y del archivo que todo espectador incorpora a la obra para recibirla e interpretarla.

Para la coreógrafa, éste es un aspecto fundamental de la participación y del trabajo espectatorial en la creación escénica a través del diálogo que establece con el espectador. Para Pina Bausch conocer es una responsabilidad que parte de los problemas, de las frustraciones y complicaciones que cada uno incorpora como preguntas o interrogantes a la creación artística. Por esta razón, el principio político del *tanztheater* consiste en situar el principio creativo en las metáforas de la vida cotidiana, dotando a cada mínimo gesto de lo cotidiano una gran carga de reflexividad. El gesto en el *tanztheater* no es meramente expresivo sino que responde a interrogantes o cuestiones relativas al modo en que dicho gesto se ha construido y legitimado como una biopolítica desapercibida de la vida cotidiana.

4. EL TRABAJO DE LA FORMA EN *DIE KLAGE DER KAISERIN*

Frente al régimen de las imágenes y de la representación donde la visibilidad del arte gira en torno a la mímesis y la adecuación a los géneros y convenciones, respectivamente, en el régimen estético del arte el problema gira en torno a "lo irrepresentable, intratable e irremediable" (Rancière, 2010:37). A diferencia del régimen de la representación, en el régimen estético las prácticas artísticas trabajan con el propósito de crear un espacio y un tiempo inédito, una escena singular que reconfigura la relación con los objetos comunes, abierta a otras voces y miradas, y habitable por parte de sujetos reconocidos como iguales y capaces de designar esos objetos, y de deliberar desde la posibilidad de disenso para tomar acuerdos sobre los mismos. Y en este sentido, "el trabajo de creación de disensos constituye una estética política" (Rancière, 2010:35).

El cine, al igual que otras prácticas escénicas como la música, el teatro o la danza, abre un espacio público inédito a través de cada obra, de cada película, entre ésta y el espectador. En cada película y gracias a la figura espectatorial compuesta como el interlocutor ideal imaginado por el film, el cuerpo y el sujeto entran investidos de competencias e incompetencias, de recursos y carencias para actuar en ese espacio público imaginario. De esta forma, el cine desarrolla una doble intervención en el espacio público: actualiza y visibiliza un cuerpo, un sujeto y sus acciones en la dimensión simbólica del espacio público, al mismo tiempo que actualiza y moviliza otro cuerpo, otro sujeto y sus acciones, a través de la figura y el trabajo del espectador. De esta forma, en la medida que el cine produce la figura de un espectador que imagina y coopera con la película, despliega un espacio comunicativo en el que no solo se visualizan imágenes y sonidos, sino también los valores, pretextos y compromisos que los animan.

El cine de danza opera también en ese doble espacio público, a la vez simbólico y comunicativo, poniendo en escena, a la vista, no solo un cuerpo que danza, sino también el pensamiento que lo moviliza, un pensamiento acerca de un tipo particular de acciones que denominamos danza, en relación con otras que no son así consideradas y que consiguientemente son relegadas fuera-de-escena, al imaginario obsceno e irrepresentable como espacio fílmico de la danza.

Aquí, la idea de "presentación" alude a la capacidad del arte y del cine para articular no ya la representación de una realidad ausente y desplazada, sino para actualizar una experiencia o una vivencia y compartirla con el espectador. En este caso, la cuestión difiere de la representación verosímil de la realidad, para orientarse hacia la producción de encuentros con lo real que pasan por la afirmación del cuerpo (Sánchez, 2007:309), tanto se trate de los teatros del trauma (Deleuze, 2011:389), como de la imprevisibilidad y ambigüedad de lo real (Bazin, 2008:23). Este cine reclama lecturas interpretativas que no se hallan prescritas por el texto fílmico, ni por la teleología del drama, ni siquiera por representación alguna. En el caso de los cuerpos de las bailarinas que transitan erráticamente la escena rarificada de *Die Klage Der Kaiserin* (Pina Bausch, 1990). El espectador es requerido para observar la escena más allá del gesto y de la acción para interrogarse acerca del sentido que ha constituido dicha escena dislocada e incoherente con los fundamentos narrativos del relato fílmico.

La errancia de los cuerpos de las bailarinas en el límite de la danza actualiza el gesto que André Bazin advierte a propósito de la intimidad ontológica entre el film y la realidad desde el momento en que la cámara encuadra acontecimientos que previamente no han sido programados, guionizados o coreografiados, y los registra en su imprevisible complejidad para restituir la ambivalencia constitutiva de lo real al espectador. Desde esta misma perspectiva, Pina Bausch afirma que "es preciso ver las cosas de este mundo tal cuales son [...], todo está allí a cada instante".

La coreógrafa renuncia a escrituras coreográficas previas y apela a la experiencia y a la memoria del bailarín para que inscriba, en su propio cuerpo, el trazo de una coreografía coral abierta a las contingencias de la propia biografía y de sus accidentes, a los contextos itinerantes y a las situaciones vivenciadas, a las cuestiones comunes y a los hallazgos fortuitos.

Presentación de una presentación, el diálogo entre el cine y la danza se produce en el imprevisible y efímero momento en el que la danza deja en suspenso la coreografía y el cine sale al encuentro de esa presencia en acto, en su desenvolvimiento, para poner en imágenes su propia acción de registro de la realidad en su imprevisible devenir.

Mediante este encuentro entre dos formas de danzar indiscernibles, la del cuerpo objeto del registro fílmico y la de la cámara como prótesis visual de otro cuerpo que danza con aquél, resulta una mirada, un gesto en el que ambos cuerpos quedan comprometidos.

Esta es la búsqueda de resultados impredecibles en la que se empeña Pina Bausch en *Die Klage der Kaiserin*, la única realización cinematográfica de la coreógrafa. El film, compuesto por secuencias autónomas, pone en escena el movimiento de una danza agotada, a punto del desfallecimiento, ya se trate de las evoluciones de una bailarina que empuja esforzadamente un potente ventilador por el plano inclinado de un espacio natural cubierto de hojas secas, ya se trate del torpe y fatigado deambular que otra bailarina ataviada para el espectáculo realiza sobre un suelo labrado. Las secuencias de *Die Klage*... accionan en el espectador la experiencia del desfallecimiento, la pesantez del cuerpo o la incongruencia onírica de acciones fuera de contexto en las que se ven implicadas bailarinas que atraviesan paisajes

urbanos en ropa interior, respondiendo a un propósito enigmático o huyendo de algo que permanentemente las persigue en sus movimientos erráticos y aleatorios, sin un objetivo definido. Cuerpos que deambulan por espacios inapropiados, descontextualizados o ajenos al espectáculo de la danza, actualizan la violencia de la colisión con otras imágenes que ya no pertenecen al cine sino a la memoria y al trauma y que, desde el cine como desde la escena, se ciernen inexorablemente sobre el espectador.

En una secuencia, un hombre transporta sobre su espalda, en equilibrio inestable, un armario ropero de grandes dimensiones hasta el límite de sus fuerzas. Para la coreógrafa no es el movimiento en sí mismo lo que anima su proyecto coreográfico, no son las condiciones que el peso del armario imponen al movimiento del personaje, sino la dimensión simbólica de ese armario, la carga biopolítica —biográfica, institucional, familiar, cotidiana— que hace que las personas se muevan, al mismo tiempo que conmueven y forman, a través del recuerdo y de la vivencia compartida, una suerte de comunidad inédita.

Die Klage der Kaiserin se mueve por los espacios incógnitos del cine y de la danza trayendo a escena un pliegue en el espacio de la representación que vuelve sensible lo irrepresentable, la emoción profunda de la experiencia, la deriva de las imágenes de la memoria, el peso insoportable del recuerdo adherido al cuerpo, la doble cara del pliegue que hace sensible el interior del exterior (Deleuze, 1989), del mismo modo que la ropa interior de la bailarina pone en escena la levedad del umbral entre la intimidad del cuerpo, el interior y el exterior y la emoción que suscita a la mirada (Camarade, 2013:255). Ese pliegue es un síntoma del proyecto que anima el *tanztheater* de Pina Bausch, su marca semántica y su semiótica particular de las pasiones y afecciones. De la misma forma que la notación de la pieza queda fijada en el cuerpo del bailarín, anclada a la memoria orgánica de una experiencia vivida e inseparable de ella, esa misma experiencia compartida con el espectador moviliza su memoria, conmueve el acto de rememorar y convoca la experiencia de su propia vida en ausencia de escrituras y contextos que orienten ese acto hacia un sentido previamente dado. Las imágenes de *Die Klage…* se comportan entonces como artefactos, como interfaces entre un cuerpo y otro, como un pliegue que el gesto apenas danzado opera entre el interior de la emoción y la exterioridad de su experiencia sensible y en definitiva, como la materia común sobre la que trabaja tanto la forma fílmica como la danza compartiendo un espacio visible que no renuncia a una dimensión tanto poética, como ética. En este sentido, de la misma forma que el suelo de tierra de *La consagración de la primavera* (1975) no es una mera alusión nostálgica a la tierra primigenia sino la experiencia de la tierra a través de la danza y del mito, *Die Klage…*, no es la representación de un lamento sino la misma experiencia de ese lamento hecho film, la experiencia de la fatiga, de la deriva, de la pérdida y de la confusión que el film actualiza como experiencia del lamento producido por el cansancio extremo al caminar por el terreno embarrado, por el baile en la intemperie adversa, por la errática experiencia del recuerdo: "yo deseaba las imágenes que veía, que sentía, que deseaba sentir" (Pina, 2011:64).

El film se comporta como un pliegue del espectáculo en el que cada acción no representa una actuación, sino que advierte y señala precisamente que , una imagen producida y dispuesta como un acto que no se presta a la representación de una emoción sino que presenta —y actualiza, aquí y ahora ante el espectador— una experiencia que produce una emoción compartida, una conmoción.

BIBLIOGRAFÍA

Barone, Tom; Eisner Elliot (2012). *Arts based research*. Los Ángeles: Sage Publications

Bausch, Pina (2011) *La Plainte de l´emperatrice*. París: L´Arche

Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?*. 1ª ed. Madrid: Rialp

Biggs, M., Karlsson, H. (Eds.) (2011) *The Routledge Companion to Research in the Arts,* N.York: Routledge

Bresler, Liora (Ed.) (2007) *International handbook of research in arts education*, Dordrecht: Spinger

Burns, Danny. (2007) *Systemic Action Research: A strategy for whole system change*. Bristol: Policy Press

Camarade, Héléne; Paoli, Marie-Lise. (Dir) (2013) *Merges et territoires de Pina Bausch*.

Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue. Leibniz y el barroco.* Barcelona: Paidós

___ (2001). *La imagen movimiento. Estudios sobre el cine* I. Barcelona: Paidós

___ (2011) *Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cáctus

___ (1990) "¿Qué es un dispositivo?" en Balbier, E. et al. *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa

Delgado, Manuel. (2011) *El Espacio Público Como Ideología.* Madrid: Libros La Catarata, 2011

Denzin, Norman k. (1997) "Ethnographic Poetics and Narratives of the Self", en *Interpretative Ethnography*, London: Sage

Escobar. T. (2004) "La irrepetible aparición de la distancia. (una defensa política del aura)", en N. Richard, *et al. (eds.). Arte y Política.* Santiago, Chile: Arcis-Universidad de Chile, 2004, pp. 87-114

Godard, Jean-Luc (1999). *Histoire(S) Du Cinéma.* München: ECM Records, 1999, Cap.3(A), P. 9

Jay, Martin (2007). *Ojos Abatidos. La Denigración De La Visión En El Pensamiento Francés Del Siglo XX*. Madrid: Akal

Jonathan Crary (2008). *Suspensiones De La Percepción. Atención, Espectáculo Y Cultura Moderna.* Madrid: Akal

Landowski, Eric (1999) "La mirada implicada", *Revista Anthropos,* nº 186, pp.37-56

___ (2007). *Presencias del otro. Estudios de sociosemiótica.* Bilbao: Universidad del País Vasco

Lefebvre, Henri (2013). La Producción Del Espacio. Madrid: Capitán Swing

Lepecki, Andre (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Cuerpo de Letra

Ouellet, Pierre (2004). *Semiótica y estética. La mirada del otro.* México: Relatorías, Universidad Autónoma de Puebla

Rancière, Jacques (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave

___(2010). "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", en *Estudios Visuales* nº7, Retóricas de la resistencia, pp. 82-89

___ (2009). *El Reparto De Lo Sensible: Estética Y Política*, Madrid: Libros Arces-Lom

Ricoeur, Paul (1996). *Sí Mismo Como Otro*. Madrid: Siglo XXI

Richter, Hans (1940). "The Film Essay: A New Form Of Documentary Film." En Christa Blüminguer, Christa Y Wuldd, Constatin (Eds.) *Schreiben Bilder Sprechen: Texte Zun Essayistichen* Film, Wien: Sonderzahl, Pp. 195-198.

Sánchez, José Antonio (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros

Simmel, Georges (1988). "La Metrópolis Y La Vida Mental", En Bassols, Mario (Comp.) *Antología De Sociología Urbana*. México: Universidad Nacional Autónoma De México, Pp.47-62

4 KM/H. LA VELOCIDAD DEL PENSAMIENTO

Laura Apolonio / Mar Garrido-Román / Fernanda García Gil
Universidad de Granada

El objetivo de este estudio es mostrar cómo caminar potencia la capacidad perceptiva y repercute sobre nuestro pensamiento. Andar implica una exploración del territorio que involucra a todo el cuerpo, transformándolo en un instrumento de conocimiento fenomenológico que abre nuestros canales sensoriales. Esta estimulación sensorial activa la mente que elabora la interpretación simbólica del espacio y del territorio. He aquí el potencial creativo de pasear.

El inicio del bipedalismo marcó un cambio revolucionario que dio origen al desarrollo de la especie humana. Caminar hoy en día vuelve a ser revolucionario, porque representa un acto de resistencia contra el ritmo frenético de la vida y la creciente hiper-tecnologización que nos aleja cada vez más de nuestra corporeidad. Deambulando a pie ralentizamos el ritmo y volvemos al "aquí" y "ahora", el punto cero de la percepción. La parte del paisaje andada, percibida y vivida, se transforma en un territorio leído, memorizado y asimilado, es decir, dotado de significado. Al caminar ponemos en marcha nuestro pensamiento, interpretamos el paisaje y creamos significado.

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS: 4 MILLONES DE AÑOS CAMINANDO

Hace casi 4 millones de años que el *Australopithecus afarensis* empezó a andar erguido. Los restos encontrados en Etiopía en 1974 por el equipo Johanson confirmaron que efectivamente el esqueleto de Lucy (como la denominaron), mostraba claramente que era un simio que caminaba erguido. El caminar recto sobre dos piernas es la característica que marca la diferencia entre el simio y el ser humano. El bipedalismo determina así el inicio de la humanidad que arranca con el nomadismo. Podemos afirmar que la esencia del ser humano está ligada al ser nómada y que la progresiva evolución de la especie está unida a la revolución del caminar. El ser humano ha sido nómada desde hace 4 millones de años y es sedentario sólo desde la época neolítica, es decir, desde hace 10.000 años, el nomadismo por tanto, ocupa casi la totalidad de nuestra memoria genética. Si intentamos visualizar estos datos podemos trazar mentalmente una línea de 40 cm (correspondiente a 4 millones de años) en la que la época sedentaria ocuparía sólo 1cm, es decir, sólo un 2,5% de la historia de la humanidad. Esto significa que nuestra memoria evolutiva sigue teniendo una enorme carga nómada.

El bipedalismo no sólo es el signo distintivo de la humanidad sino que, además, la manera de caminar del hombre es única. Aunque se encuentran múltiples especies de dos patas, la mayoría se desplazan saltando o volando y sólo el ser humano camina dando zancadas alternas. Su caminata es muy peculiar, siempre al límite de la caída. Mientras los animales de cuatro patas están sólidamente anclados a la tierra, sólo nosotros caminamos en un continuo equilibrio inestable. Así lo describe John Napier: "El caminar humano es una actividad única durante la cual el cuerpo, paso a paso, se balancea al borde de la catástrofe" (citado por Solnit, 2015, p. 60)

Los movimientos físicos del caminar no han variado en 4 millones de años. Al caminar podemos casi volver a experimentar el pasaje de la animalidad a la humanidad. Como sugiere Solnit, el caminar constituye un peculiar "punto de inflexión en la historia de la evolución" (Solnit, 2015, p.76) ya que, por un lado, nos ha alejado de la animalidad transformándonos en humanos y, por otro lado, es justamente lo que nos conecta con nuestro origen ancestral y nos hace sentir nuestra animalidad biológica. Sin embargo, esta conexión física con la animalidad, es también sorprendentemente, lo que estimula nuestro lado más espiritual.

2. CAMINAR COMO PROPULSOR DEL PENSAMIENTO Y DE LA CREATIVIDAD

Así como el caminar marca el origen de la humanidad podríamos afirmar que, al empezar a andar, el hombre ha comenzado también a pensar. Si nos remontamos al comienzo de la filosofía, los sofistas o presocráticos eran pensadores errantes que viajaban continuamente y no tenían prácticamente morada fija. Hoy en día son el emblema del pensamiento libre. Más tarde, la escuela aristotélica se llamaría escuela peripatética porque el paseo (en Griego: *"peripatos"*) era parte fundamental de su hermenéutica. En el desarrollo de esta ponencia constataremos como numerosos pensadores han utilizado el caminar como una fuente de inspiración.

Uno de los primeros pensadores modernos en subrayar la conexión entre caminar y pensar es Jean-Jacques Rousseau. En sus *Confessions*, escritas en 1782, afirma: *"Je ne puis méditer qu'en marchant; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus et ma tête ne va qu'avec mes pieds*[1]*."* (Rousseau, [1782] 2004: 413-414). No puede pensar si no está en movimiento. Para él salir afuera a caminar le supone alejarse de todo lo que le hace sentir dependiente, de todo lo que le recuerda su situación y se siente así liberado, con la mente despegada, lo que le confiere una gran audacia para pensar y le hace sentir eufóricamente dueño de toda la naturaleza[2]. Goza profundamente de esta libertad, todo lo que le rodea le fascina y siente como su "corazón se embriaga de deliciosos sentimientos[3]". La felicidad que siente consiste simplemente en sentirse vivo y percibir el territorio en el que su cuerpo se mueve. Caminar no sólo estimula su capacidad para pensar sino que además le provoca un sentimiento de comunión con el espacio que le rodea.

El caminar deja paulatinamente de ser una necesidad para transformarse en un acto cultural. A finales del XVIII y principios del XIX aparece un renovado interés por el paseo que se convierte en seña de identidad del Romanticismo. Pronto surgen dos géneros de caminantes: los bucólicos que buscan fundirse con la naturaleza y los urbanos que prefieren deambular por la ciudad. En el primer grupo se encuentran, entre otros, Chateaubriand, Hölderlin, Schiller, Goethe, Novalis, Lord Byron, Shelley, Coleridge, Stevenson, Thoreau y, en el segundo, podemos nombrar a Blake, De Quincey, Dickens, Woolf, Baudelaire, Poe, Hazlitt, Schelle, etc.

Es el comienzo de una reflexión filosófica sobre nuestra relación con el territorio que nos rodea y nuestra vinculación con el paisaje urbano y rural, relación hasta ahora definida únicamente por representaciones pictóricas. Poco a poco, se descubre que el paisaje puede ser una experiencia vivida y no sólo una representación. En 1802, Karl Gottlob Schelle escribe *El arte de pasear,* una apología de los placeres de caminar donde muestra cómo un simple paseo

[1] "Sólo puedo meditar cuando camino. En cuanto me paro, dejo de pensar y mi cabeza sólo funciona junto a mis pies." (Esta traducción y las siguientes son de L. Apolonio).

[2] "Je dispose en maître de la nature entière..." (Rousseau, 2004, pp. 166).

[3] "... mon coeur... s'enivre de sentiments délicieux..." (Rousseau, 2004, pp. 166).

puede generar una intensa actividad estética que repercute en nuestro pensamiento. El libro de Schelle marca el comienzo de una estética del pasear, una primera toma de conciencia de las profundas repercusiones que una actividad tan simple puede generar.

Hay una relación directa entre la cadencia rítmica de la marcha a pie y el fluir de los pensamientos en nuestra mente. Caminar es una actividad que lleva al reencuentro consigo mismo y fomenta el profundizar en nuestras reflexiones. Además, el ejercicio físico, especialmente al aire libre, impulsa la creatividad y da lugar a un pensamiento más atrevido: ideas nuevas surgen de improviso y nos encuentran con una mente abierta, dispuesta a recibirlas. El nomadismo es en sí mismo una actitud que supone una mentalidad libre que no se queda anclada a un solo lugar, que ama explorar, que no tiene miedo a lo desconocido, todas cualidades inherentes al libre pensador. Tantos son los casos históricos de escritores, filósofos y poetas que practicaban el andar como fuente de inspiración que encontramos numerosas citas de apología del caminar. Montaigne escribe, por ejemplo, en sus *Essais*: *"Mes pensées dorment si je les assieds. Mon esprit ne va, si les jambes ne l'agitent.*[4]*"* (Montaigne, 1873: 67).

De la misma manera, Robert Walser muestra cuánto es para él necesario deambular por calles y senderos para poder escribir. En su libro *El paseo* (1917) afirma que sin pasear no podría inspirarse ni tener ideas. Gracias al paseo, abandona su sombrío estudio, sale al aire libre y conecta con las percepciones que espontáneamente surgen ante él (perfumes, colores, encuentros fortuitos, etc.), dándole un estado de ligereza que desvanece todos los pesados pensamientos que tenía de puertas adentro.

Aquí reside precisamente el bienestar que genera una simple caminata: conectamos con una dimensión perceptiva más lenta y más amplia. La cadencia rítmica nos devuelve a una lentitud que favorece el surgir de pensamientos creativos, ordena nuestros razonamientos y nos conecta con el aquí y ahora. Sentimos nuestro cuerpo y el espacio que nos rodea. Nos abrimos a nuevas percepciones. Así lo expresa también el escritor, poeta, filósofo y naturalista Henry David Thoreau. Sus libros son un canto a los beneficios que nos aporta el caminar y la comunión con la naturaleza. "No hay nada tan saludable y tan poético como un paseo por el bosque... Nada me estimula tan sereno y fértil pensamiento", escribe en sus *Diarios* (2002, p. 102).

La dimensión del tiempo más lento, lentitud a la que no estamos acostumbrados en el mundo acelerado contemporáneo, es propicia a la reflexión, la libre divagación de los pensamientos o, como muestra Rousseau, a la ensoñación, territorio de la creatividad. Thoreau también escribe en sus *Diarios* que, al caminar en contacto con la naturaleza, se regenera y conecta con su lado más poético "Yo acudo a mi paseo solitario por el bosque lo mismo que el que siente añoranza vuelve al hogar. Así me desprendo de lo superfluo y veo las cosas como son en su espléndida belleza." (Thoreau, 2002, p. 103).

El escritor Herman Hesse, tras una grave crisis existencial, se retira en 1916 a la pequeña aldea Montagnola cerca del Lago de Lugano en la Suiza italiana y ahí, alejado del mundo urbano y de sus obligaciones sociales, se dedica a caminar y dibujar. Sus acuarelas y anotaciones se recopilan en el precioso libro *El caminante* (1978) que marca un cambio en su producción artística y es el preludio de una creación literaria más espiritual. "Aquí empieza de verdad la vida de peregrino que yo amo, los paseos sin rumbo, los descansos soleados, el libre vagabundeo", escribe el autor (p.23). Este pequeño libro, muy poético, es un elogio del caminar en la naturaleza como podemos leer en este breve fragmento:

[4] "mis pensamientos duermen si los asiento. Mi espíritu no va si las piernas no lo sacuden."

> El ansia de vagabundear me acelera el corazón cuando oigo al atardecer el susurro de los árboles. Si se escucha durante largo rato y con la quietud suficiente, se aprende también la esencia y el sentido de esta necesidad del caminante (...). Todos los caminos conducen al hogar, cada paso es un nacimiento (...) Quien ha aprendido a escuchar a los árboles, ya no desea ser un árbol. No desea ser más que lo que es. (...) Esto es la felicidad. (Hesse, 1978, pp. 57-58).

3. CAMINAR PARA RECUPERAR LA PLENITUD EXISTENCIAL

El caminar no sólo ha inspirado a escritores y poetas. En el campo de la antropología destaca la investigación de David Le Breton que revindica la necesidad de volver a sentir nuestra corporeidad para restablecer el equilibrio necesario para nuestra felicidad mental. En su libro *Marcher, éloges des chemins et de la lenteur*[5] (Le Breton, 2012), este profesor de sociología de la Universidad de Estrasburgo expone los resultados de más de 10 años de investigación sobre el caminar. Su trabajo parte de la constatación de que el mundo actual vive una situación paroxística de aniquilación del cuerpo, que desemboca inevitablemente en un alienante estado de odio y rechazo al mismo, una brecha que es necesario sanar para recuperar un sentimiento de plenitud existencial. La actividad de caminar se presenta así como una inmediata vía de reconciliación con nuestra corporeidad.

Frederic Gros, profesor de filosofía en la Universidad de París-XII y experto en psiquiatría, también reivindica el acto de andar como una actividad casi revolucionaria, una protesta contra la vida actual excesivamente utilitaria, llena de objetivos, resultados, competitividad. "Marcher n'est pas un sport[6]" se titula el primer capítulo de su libro *Marcher, une philosophie*[7] (Gros, 2011, p.7). Caminar es una actividad que nos lleva a una dimensión hoy en día prácticamente proscrita: la lentitud y la corporeidad. Gros relaciona el caminar con los grandes filósofos y hace un repaso de todos los pensadores que han utilizado el andar para pensar, imaginar, crear, inventar o conectar con las musas de la inspiración. Kant, Rousseau, Rimbaud, Nietzsche, Thoreau, etc. salían a pasear con sus cuadernos de apuntes. Gros revindica la importancia que tiene esta actividad para el estímulo del pensamiento creativo. También muestra cómo el caminar es un peregrinaje hacía el centro de nuestro corazón, una conexión con la intensidad del momento presente que nos infunde un profundo sentimiento de bienestar.

4. CAMINAR COMO FUENTE DE BIENESTAR

Andar es una actividad muy fácil de realizar que no supone ningún esfuerzo o preparación, está al alcance de cualquier persona y de todas las edades, es gratis y, además, tiene unos efectos positivos sin precedentes: regenera completamente nuestro cuerpo y tiene repercusiones inmediatas sobre nuestro bienestar psicológico. En Japón utilizan una técnica tradicional llamada "Baño de bosque" para eliminar el estrés. En japonés se denomina *"Shirin-Yoku"*, cuya traducción literal sería "tomar la atmósfera del bosque" y consiste en dejar que la naturaleza entre por los cinco sentidos dando largos paseos en los bosques, poniendo atención en nuestras percepciones (ruidos, colores, texturas, etc.), por supuesto sin móvil ni auriculares

[5] Caminar, elogio de los caminos y de la lentitud.

[6] Andar no es un deporte.

[7] Andar, una filosofía.

ni ninguna otra distracción. Cada vez son más los ejecutivos estresados que acuden a estas terapias en la esperanza de reconstruir sus "yo" completamente extraviados. En Corea del Sur han invertido más de 140 millones de dólares en el *National Forest Therapy Center*.

Los estudios del fisiólogo y antropólogo Yoshifumi Miyazaki de la Chiba University en Japón y del inmunólogo Qing Li, del Departamento de Higiene y Salud Pública de la Escuela Médica Nipona de Tokio, han podido demostrar gracias a técnicas avanzadas de neurobiología que interactuar con la naturaleza disminuye la actividad del córtex prefrontal, la parte del cerebro donde residen las funciones cognitivas y ejecutivas como planificar, resolver problemas y tomar decisiones. En cambio, dicha actividad se desplaza a otras partes del cerebro relacionadas con la emoción, el placer y la empatía, características más próximas a la creatividad que a la productividad. El inmunólogo Qing Li ha demostrado también que pasear fortalece nuestro sistema inmunitario y aumenta notablemente la concentración en sangre de células NK (*Natural Killer*), potente defensa contra las infecciones y el cáncer (Rodríguez Bosch, 2014). Según un estudio llevado a cabo por expertos de la Universidad de Stanford y la Universidad de Santa Clara, en Estados Unidos, la actividad de caminar nos vuelve mucho más creativos, incluso cuando se utiliza una cinta andadora. El experimento que llevaron a cabo consistía en pedir a 40 voluntarios que inventaran usos alternativos a objetos comunes. Las respuestas de las personas que caminaban fueron mucho más originales que las de las personas sentadas. Los factores que contribuyen a este aumento de creatividad, según los expertos, son que al caminar asociamos las ideas de manera más rápida (BBC, 2014).

Por otro lado, Raquel y Stephen Kaplan de la Universidad de Míchigan (EEUU) descubrieron que la mayor parte de las actividades que realizamos en el día requieren una atención directa y focalizada y que la única manera de que nuestras mentes descansen de esta función es generando una *soft fascination*[8] que describen como "lo que pasa en tu mente cuando ves una mariposa, la puesta de sol o la lluvia" (Abundancia, 2014), es decir, cuando conectas con la poesía. Los Kaplan han demostrado que, tras pequeños paseos por zonas verdes, los sujetos de sus experimentos responden mucho mejor en sus tests cognitivos, se sienten más felices y menos egoístas que cuando están mirando la pantalla de un móvil, televisión u ordenador, actividades desgraciadamente elegidas con gran frecuencia supuestamente para relajarse. La solución es cambiar la pantalla por la vida real y salir a dar un paseo.

5. CAMINAR EN LA CIUDAD

5.1. Deambular sin rumbo

Desde los tiempos de Baudelaire apareció en el mundo de la cultura la figura del *flâneur*, el *dandy* que se mueve a la deriva por la ciudad sin objetivos, sin rumbo, para dejarse invadir por las percepciones más sorprendentes e inesperadas. Se trata de perderse para reencontrarse en una nueva forma de percibir el entorno, sin prejuicios ni pensamientos preestablecidos, en la experiencia inmediata del momento presente. El hábitat preferido por el *flâneur* son los pasajes o galerías, ese híbrido entre palacio y calle que se inauguran en la París de Haussmann, donde los ciudadanos podían pasear a gusto incluso de noche, sin miedo a la oscuridad. Walter Benjamin, cuya última obra inconclusa se llama precisamente *Libro de los Pasajes*, ha elogiado la figura del *flâneur* como único resquicio de un mundo orientado al deleite estético

[8] Una fascinación suave.

que será poco a poco destruido por el capitalismo de consumo. El *flâneur* es la primera toma de conciencia de que las ciudades son espacios simbólicos que pueden ser leídos como libros. Escribe Benjamin en *Poesía y capitalismo*: "El bulevar es la vivienda del *flâneur* (...). Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio." (citado por Maderuelo, 2008, p.169). La ciudad empieza a competir con la naturaleza como lugar pintoresco digno de ser contemplado por artistas y poetas. Y el *flâneur* es este personaje efímero, protagonista de los paseos, que se rebela contra la eficiencia de la modernidad revindicando el gusto por lo insólito y el deleite del tiempo perdido. Como bien explica Careri, el *flâneur* se toma el lujo de perder tiempo para ganar espacio y libertad (Careri, 2016, p.127).

5.2. Dada: el andar como anti-arte

El 14 de abril de 1921 el movimiento Dada crea un acto artístico absolutamente novedoso: organiza por primera vez una visita a un lugar banal de la ciudad de París como crítica irónica a los valores burgueses del arte. Este acontecimiento marca el comienzo del andar como forma de anti-arte, dimensión que será posteriormente adoptada por varias corrientes artísticas desde la deambulación de los surrealistas pasando por los artistas de *land art* hasta la deriva situacionista y las *performances* contemporáneas. La visita Dada tenía un doble objetivo: por un lado la desacralización de los lugares del arte y, por otro, el rescate como lugar artístico de sitios considerados banales. Descubren que el arte puede ser simplemente una acción de nuestro cuerpo con la que transformamos el espacio.

Francesco Careri, en su libro *Walkscapes,* señala la intervención dadaísta como el primer *ready-made* urbano, es decir, la primera acción estética llevada a cabo en la realidad de la vida cotidiana (Careri, 2002, p.70). Según Careri esta acción se revela como fundamental en cuanto que descubre la capacidad del espacio como soporte artístico. La acción en el espacio se presenta como forma estética en sí, capaz de sustituir la representación. Es el pasaje del arte como representación al arte vivo. Esto revoluciona todo el sistema del arte. La acción, la exploración y las percepciones acústicas, visuales y táctiles de los espacios se ofrecen como nuevas herramientas para la producción artística. El movimiento Dada consigue desacralizar el arte para llegar "a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano" (Careri, 2002, p. 73). Dada muestra cómo cualquier descampado es digno de ser indagado porque en cualquier realidad siempre existe una dimensión más profunda con la que podemos conectar. Dada pone así en marcha la investigación del inconsciente de la ciudad que será desarrollada sobre todo por los surrealistas.

5.3. Surrealismo: caminar para descubrir el inconsciente de la ciudad

Los surrealistas partieron del escarnio dadaísta a los valores burgueses para buscar un arte más espontáneo. Respaldados por los incipientes descubrimientos del psicoanálisis, decidieron explorar los territorios del inconsciente, gran repositorio de fuerzas creadoras. Encontraron en el libre deambular por la ciudad una similitud con la escritura automática y quisieron descubrir el inconsciente de la ciudad utilizando el andar, "el acto más natural y cotidiano de la conducta humana" (Careri, 2012, p. 90). El vagar sin objetivo para dejarse sorprender con lo que aparece casualmente es el mejor método para entrar en contacto con el inconsciente urbano. Perderse voluntariamente permite reiniciar el sistema perceptivo y volver a encontrar la capacidad de maravillarse de lo cotidiano.

5.4. Derivas situacionistas: caminar para transformar la ciudad

A los errabundeos dadaístas y surrealistas siguieron las derivas situacionistas. El movimiento de vanguardia llamado Internacional Situacionista, nació a finales de los años 50 como una crítica a la sociedad capitalista y a su sistema representativo, artístico y arquitectónico. Guy Debord, uno de sus más famosos representantes, provenía del grupo Internacional Letrista, del que había sido fundador, que proclamaba el abandono de la poesía a favor de la vida real y que había restaurado las prácticas dadaístas de perderse en la ciudad para dejar surgir de manera auténtica la inspiración poética. Los situacionistas planteaban una deambulación parecida a la de los surrealistas pero con finalidades políticas de transformación social. Más que buscar el inconsciente o el azar, querían transformar la sociedad despertando el nivel pasional, lúdico y creativo de cada ciudadano para trasladarlo a la sociedad. Trataban de crear *situaciones* que pudieran interrumpir el funcionamiento automático de la ciudad productiva para que la vida se desvelara en todo su esplendor. Su intención era "liberar la actividad creativa de las constricciones socioculturales" (Careri, 2002, p. 108). No pensaban, como los surrealistas, que existiera una escisión entre realidad e imaginario, sino que "era la propia realidad la que debía convertirse en algo maravilloso" (Careri, 2002, p.94).

La particularidad del enfoque de los situacionistas es la relevancia que otorgaban al aspecto psicológico de la ciudad, lo que denominaban "relieve psicogeográfico". Tenían una visión lúdica de la realidad. Según ellos, la esencia del ser humano, creativa, constructiva y lúdica, se encuentra anestesiada en la sociedad capitalista y necesita ser despertada. El método que utilizaban artísticamente se llamaba *détournement*[9] (Debord, Wolman, p. 1956) y consistía en sacar de contexto un objeto o acontecimiento, crear situaciones desviadas en las que todo estuviera cambiado de significado, aplicándolo a cualquier campo expresivo y cognitivo (arte, poesía, collages, cine, etc...). A partir de aquí, inventaron un tipo de *détournement* urbanístico que bautizaron *deriva* y la llevaron a cabo con una metodología llamada *psicogeografía*. "El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo" (Debord citado por Careri, 2012, p. 94). La psicogeografía considera la importancia fundamental de los efectos psíquicos que el espacio urbano suscita en los individuos. El espacio es vivido no como un ente pasivo que rellenamos con nuestra presencia sino como algo vivo con el que interactuamos y que experimentamos. Los mapas psicogeográficos revelan el carácter emocional de la ciudad. Como explica Francesco Careri en la conferencia que impartió en la Universidad de Murcia (Careri, 2014), crear un mapa psicogeográfico es muy simple: dibujamos, por ejemplo, la calle donde vivimos y pintamos de color negro las zonas en las que nos sentimos a disgusto, de blanco donde nos sentimos a gusto y de gris donde depende del estado de ánimo del día. El resultado es un mapa de nuestras sensaciones del espacio, de las percepciones que tenemos del mismo, dando más importancia a la apreciación emocional que a la funcional. De esta forma tomamos conciencia de que el territorio está estrechamente vinculado a nuestra vida, a nuestra psique, a nuestros inconsciente y que establecemos con él una relación de recíproca transformación.

La ciudad es para los situacionistas el lugar idóneo para el cambio social, el territorio experimental donde conseguir que el ciudadano se libere poco a poco de la ética capitalista del trabajo y del sufrimiento para buscar una vivencia más lúdica donde prime la libre expresión de sus deseos. En la práctica de caminar a la deriva, los situacionistas encuentran la posibilidad de despertar el *homo ludens* que está en cada uno de nosotros. Pasear en la ciudad tiene la capacidad de ha-

[9] Desvío.

cernos descubrir una nueva manera de desplazamiento alternativa al automóvil. El coche, producto de la sofisticación tecnológica industrial, ha invadido el espacio urbano como un cáncer: lo ha ocupado todo, las plazas como aparcamiento y las calles como riadas de automóviles en movimiento, impidiendo el paseo, contaminando el aire y arrebatando la capacidad de la ciudad de deleitar a sus habitantes. La práctica de caminar ofrece la posibilidad de rescatar el deleite de pasear sin rumbo y fomentar así una transformación urbana y social.



Fig. 1 — Guía-Cuaderno de artista. Fuente: L. Apolonio

5.5. La Nueva Babilonia de Constant

Las ideas situacionistas de transformar el espacio urbano y de la necesidad de liberar el ciudadano de sus obligaciones laborales para que pueda desarrollar plenamente su aspecto creativo de *homo ludens*, fueron retomadas por un arquitecto holandés visionario, Constant, con su proyecto de ciudad nómada *New Babylon*, una mega ciudad con estructuras móviles, en continua transformación, sin fronteras, una Torre de Babel horizontal que engloba toda la superficie de la tierra, donde nadie se siente extranjero y en la que todos sus habitantes viven en una continua deriva, volviendo a la errancia del principio del neolítico, proyectada en un tiempo futuro en la que el hombre estaría por fin liberado del trabajo gracias a los avances de la tecnología. Al estar emancipado de las constricciones del capitalismo, el hombre vuelve a su verdadera esencia: errar. Constant se inspiró en la libertad del nomadismo y, en concreto, en el modo de vida de los gitanos sintos de Alba (Piamonte, Italia) para los que empezó a construir un proyecto de campamento nómada.

Constant critica a los urbanistas actuales que sólo piensan en resolver los problemas del tráfico y de la construcción de nuevas viviendas y no se dan cuenta que el verdadero problema es la lenta destrucción de la ciudad como espacio común habitable. Las ciudades de hoy se han convertido en monumentos a la monotonía donde toda vida espontánea ha desaparecido. *New Babylon* es un proyecto de ciudad lúdica que adopta el ocio y la cultura como forma de vida, donde el hombre puede finalmente vivir creativa y libremente, donde el trabajo estaría realizado por las maquinas-esclavas controladas por artistas, siempre abiertos a la experimentación y la desorientación, en una deriva constante. Esta ciudad que permite la realización total del hombre es un espacio de errancia. Es la ciudad sin fronteras, en movimiento continuo, que responde a las necesidades de juego, aventura y movilidad del *homo ludens*.

6. PROYECTO DE REVALORIZACIÓN DEL CAMINAR EN LA ZONA PERIURBANA DE GRANADA

De la importancia de revalorizar el caminar para construir una ciudad más lúdica y fomentar el desarrollo del pensamiento creativo, ha surgido la necesidad de completar el estudio teórico con un proyecto práctico aplicado a la ciudad de Granada. Nuestro estudio teórico termina por tanto con una investigación-acción en la que hemos diseñado posibles recorridos de derivas para descubrir la ciudad a través de la experiencia subjetiva del propio cuerpo, abriendo nuevas vías perceptivas.

El proyecto gráfico consiste en el desarrollo de rutas acompañadas de un nuevo tipo de guías-cuadernos de artista que se han realizado mediante la singular actividad de cartografiar caminando.

También hemos creado unos particulares mapas psicogeográficos que invitan a perderse para conocer mejor la ciudad, una experiencia contradictoria en sus términos, siguiendo la línea lúdica de los dadaístas y situacionistas.



Fig. 2 — Mapas sensoriales psicogeográficos. Fuente: Palomar y L. Apolonio

Nuestro proyecto se desarrolla principalmente en la zona periurbana de Granada después de la comprobación de que se trata de un espacio dotado de un gran potencial estético todavía inexplorado, en el que se encuentran rutas panorámicas que recorren espacios naturales y territorios de interés artístico, humano, paisajístico, histórico y cultural.

El concentrar las rutas de deriva en el área periurbana retoma la idea romántica de las vistas panorámicas a la ciudad desde la inmediata lejanía. También permite experimentar la fertilidad de una zona de transición entre el campo y la ciudad, entre lleno y vacío, sedentario y nómada. Es una zona que presenta una gran complejidad de relaciones ecosistémicas. Como dice Ernesto Neto, los bordes siempre son zonas muy fértiles porque promueven la interpenetrabilidad, la comunicación entre dos mundos: "Todo se conecta con todo, por el borde (...) el borde no separa; o, si lo hace, es para al mismo tiempo hermanar a todos en su omnipresencia. Es lo que se conoce como la dialéctica del borde" (Joos, 2014, p. 81). El borde de una ciudad constituye siempre un territorio de gran interés, como ya mostró Robert Smithson cuando recorrió la periferia de Passaic (Smithson, 1967). También Careri, con su grupo de trabajo *Stalker/Osservatorio nomade* realiza derivas en la periferia y las denomina *transurbancias*, un término acuñado por él que mezcla el concepto de trashumancia con el de urbanismo (De la Cámara, 2007). Careri encuentra un particular interés en ver la ciudad desde su borde periférico, desde los espacios marginales que son cambiantes, en constante desplazamiento, fuera del orden establecido, así como lo describe en su último libro *Pasear, detenerse*:

> ... el viaje de Stalker consistió en una travesía por el interior de estos vacíos, observando la ciudad construida desde el exterior y permitiendo una lectura de la misma desde un punto de vista móvil e inmersos en las dinámicas del territorio. (Careri, 2016: 18)

La marginalidad del territorio periurbano también recuerda el concepto de inconsciente de la ciudad que buscaban los surrealistas. En este fértil territorio se desarrolla nuestro proyecto.

La rutas elegidas se escogieron en base a tres criterios principales:

- Valoración estética: las rutas presentan todas un interés estético que comprende, por ejemplo, las vistas especialmente panorámicas tanto de la ciudad como de algún elemento natural (Sierra Nevada, valle de los ríos, etc.) o histórico (Alhambra, Abadía del Sacromonte, etc.) para establecer "hitos" que marquen el territorio, siguiendo la metodología nómada mesolítica. También se consideran estéticos los elementos antropológicos simbólicos del espacio explorado, como por ejemplo los antiguos secaderos o las cuevas repobladas.

- Rutas secretas: todas las rutas son diferentes, inusuales, desorientadoras y recorren trayectos poco conocidos, siguiendo la metodología de *détournement* de los situacionistas.

- Caminos nómadas, históricos y culturales: algunas rutas restauran antiguos caminos históricos como el Camino de Santiago Mozárabe, el Camino de los Neveros, el camino de antiguas acequias o el camino de las minas de oro. Otras rutas siguen los pasos de importantes personajes históricos culturales como el camino de las casas de Federico García Lorca, el camino de Sorolla o el de Gerald Brenan.

- Desde el centro hacia fuera: todas las rutas escogidas arrancan directamente desde el centro de la ciudad, sin necesidad de usar el coche o transporte público para empezarlas ya que la parte idiosincrática del proyecto es que el caminante sale de lo urbano a pie para entrar en lo no urbano.

Las ocho rutas preseleccionadas son las siguientes:

- La acequia de la Alhambra
- El camino de las cuevas
- El Camino Mozárabe en el valle del río Darro
- Las minas de oro de Granada
- Subiendo por el río Genil
- La acequia de la Estrella
- Las casas de García Lorca
- El llano de la Perdiz

Nuestra convicción es que tal proyecto puede beneficiar a la ciudad en general dándole una proyección ecológica y, en particular, a cada persona aportándole una nueva lectura del espacio y generando así un mayor sentimiento de pertenencia al lugar que habita.



Fig. 3 – Guías de las rutas elegidas. Fuente: L. Apolonio

7. CONCLUSIÓN

El proyecto realizado está fundamentado por la convicción de que andar conlleva un reencuentro con la propia corporeidad. Como explica Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945), el cuerpo es nuestra manera de dar significado a la realidad. La unión mente/cuerpo y cuerpo/espacio es indisoluble. El caminar nos permite percibir este fenómeno.

Creemos por consiguiente que el fomentar tal actividad puede generar bienestar para los ciudadanos y ser un estímulo para su pensamiento y creatividad. Las rutas propuestas plantean una experiencia de arte-vida: vivir la creatividad desde el movimiento y la exploración del territorio. Dando un paseo por un lugar diferente, viendo la ciudad desde otra perspectiva, ralentizando el ritmo de nuestro paso, interrumpiendo momentáneamente el

"modo automático" en el que vivimos normalmente, nos abrimos a la percepción del momento presente y del lugar en el que nos encontramos. A través de esta toma de conciencia, conectamos con nuestro "yo" interior y con el espacio que nos rodea. Nos sentimos libres, nos abrimos al mundo, despertamos el *homo ludens* en nosotros y nos transformamos en artistas, entendido en sentido amplio de ser creativo. Según Joseph Beuys el verdadero arte es el que ofrece una experiencia capaz de ampliar la conciencia. Toda acción que aumente nuestro estadio de conciencia y de agradecimiento hacia la vida puede considerarse artística. Cualquier caminante es potencialmente un artista.

BIBLIOGRAFÍA

Abundancia, Rita (2014). "Un baño de bosque." *El País*, 14 Julio 2014. Disponible *en http://smoda.elpais.com/belleza/un-bano-de-bosque-la-tecnica-japonesa-que-aniquila-el-estres/ (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

Antliff, Allan (2014). *Joseph Beuys*. Londres: Phaidon Press.

BBC Mundo redacción (2014). "Caminar aumenta nuestra creatividad." *BBC Mundo*, 28 Abril 2014. Disponible en *http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/04/140428_salud_caminar_creatividad_aa (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

Careri , Francesco (2014). *Conferencia en la Universidad de Murcia.* Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=_J-h92kODzc (última consulta: 5 Noviembre 2017)*

___ (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.

___ (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Debord, Guy y Wolman, Gil (1956). "Mode d'emploi du détournement." en *Les lèvres nues* nº.8. Mayo 1956. Bibliothèque Virtuelle. Disponible en *http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html (última consulta: 5 Noviembre 2017)*

Gros, Frédéric (2011). *Marcher, une philosophie*. Malesherbes (France): Champs essais - Flammarion.

Hesse, Hermann ([1920] 1978). *El caminante*. Barcelona: Editorial Brughera.

Joos, Petra (2014). *Ernesto Neto, el cuerpo que me lleva.* Barcelona. Ediciones Polígrafa.

Jorge García de la Cámara (2007). *Entrevista a Francesco Careri, Laboratorio de arte urbano* Stalker/Osservatorio Nomade. Disponible en *https://epulare.wordpress.com/2007/05/14/entrevista-a-francesco-careri-laboratorio-de-arte-urbano-stalkerosservatorio-nomade/ (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

Le Breton, David (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur.* Paris: Editions Métailié.

Maderuelo, Javier (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. Madrid: Akal.*

Merleau-Ponty, Maurice ([1945] 1975). *Fenomenología de la percepción.* Barcelona: Península.

___ ([1945] 1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Montaigne, Michel (1783). *Essais, III,* Paris: Jean-François Bastien.

Rodríguez Bosch, M. (2014). "Baños de bosque." *La Vanguardia*, 8 Agosto 2014. Disponible en *http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20140808/54412779142/banos-de-bosque.html (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

Rousseau, Jean-Jacques ([1782] 2004). *Les confessions. Groupe Ebooks libres et gratuits*. Disponible en *https://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_les_confessions.pdf (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

___([1782] 2004). *Les rêveries d'un promeneur solitaire*. Groupe Ebooks libres et gratuits. Disponible en *https://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

Smithson, Robert (1967). "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum* Diciembre 1967, pp. 52-57. Disponible en *https://monoskop.org/images/8/85/Smithson_Robert_1967_1979_The_Monuments_of_Passaic.pdf (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

Solnit, Rebecca (2015). *Wanderlust. Una historia de caminar.*Madrid: Capitán Swing Libros.

Walser, Robert ([1917] 1997). *El paseo*. Madrid: Siruela. Disponible en *http://l1616.es.tl/El-paseo.htm (última consulta: 5 Noviembre 2017).*

ARQUITECTURAS DEL TRÁNSITO. POÉTICAS DEL ESPACIO URBANO CONTEMPORÁNEO EN TRES PROYECTOS DE LA ESCULTURA TERESA ESTEBAN

Lucía Cotarelo Esteban
Universidad Complutense de Madrid

BREVE APUNTE BIOGRÁFICO

Una década antes de que Teresa Esteban (Madrid, 1958) obtuviera el título de Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en el año 1992, su vida había tornado ya apasionada dedicación por la escultura, lo que hace que hoy queden a sus espaldas una veintena de obras públicas, numerosos premios de escultura y exposiciones colectivas, y 18 exposiciones individuales que han conducido su obra a través de la geografía española e internacional: desde Madrid hacia Berlín, Rabat, Tetuán, Teherán, París, Roma, Milán, Seúl, Toronto, etc. De entre las distintas becas e invitaciones a simposios recibidos, fue la estancia que disfrutó como becaria de la Real Academia de Bellas Artes de España en Roma en 2001 la que en mayor grado determinó la evolución de su expresión artística, orientando su mirada hacia lo arquitectónico. Escultora hoy de categoría internacional, magistralmente formada en las diversas técnicas escultóricas—modelado, talla, forja, fundición—, ha producido buena parte de su obra en madera, empleando otros materiales—a veces combinados con ésta—como el bronce, el hierro, el cemento, la piedra, el plomo o el poliéster[1], sobre los que experimenta fundando nuevas técnicas y modalidades que oscilan entre lo escultórico y lo pictórico.

1. VIAJE POR LAS ARQUITECTURAS[2]: TRES ESPACIOS EN TRES PROYECTOS

"La historia comienza al ras del suelo, con los pasos" (Certeau, 2008: 2). Deambular y contemplar son los ejercicios primeros del artista para comprehender el mundo circundante. Los pasos que inauguraron la «aventura iniciática» (Castro, 2002) de la escultora Teresa Esteban, determinando el vuelco hacia lo arquitectónico de toda su obra posterior, nacieron en el Trastevere romano. La experimentación del paisaje urbano a través de su recorrido y observación dieron lugar a un conocimiento profundo del mismo—Castel Sant'Angelo, Bomarzo, Santa María in Cosmedin, Tarquinia, Ceveteri—, y a una posterior introspección que cuajaría en la constitución de un primer proyecto escultórico arquitectónico. Fueron propios de estas obras inspiradas en la ciudad de Roma algunos elementos representativos de la galería interior como el corredor, el pasadizo o la escalera, configurándose «tránsito suspendido», «fragmentos de un itinerario» (Castro, 2002). Escultura figurativa arquitectónica de los «espacios deshabitados, lugares de paso (...) en los que lo humano no pertenece» que nunca incurre, ni lo hace después, en la iconografía humana, animal o vegetal (Cereceda, 2005). El viaje de la artista se abriría paso con los años hacia tres nuevos espacios: los países árabes, los patios interiores berlineses y la ruina moderna de la isla Hashima, en Japón.

1 Para conocer estos datos en mayor detalle, accédase a la sección "Currículum" de su página web personal: teresaescultora.com (última consulta: 4 de noviembre de 2017).

2 Título extraído del ya mítico libro de Alfonso Muñoz Cosme (1986).

1.1. Paisaje árabe

En los países árabes Teresa Esteban torna la vista hacia la arquitectura tanto sagrada como civil. Se recorren los espacios de celebración de la muerte—mausoleos—, de culto—mezquitas, minaretes y fuentes para las abluciones—, las arquitecturas del poder—puerta, muralla, torre—e industriales—magreb, granero comunal—y, finalmente, las construcciones externas a la urbe: los sistemas de construcción autóctonos del mundo rural y los caravansares de los caminos, lugares de refugio y descanso para mercaderes y peregrinos. Entre los elementos naturales se aprecia un predominio del agua—en la acequia, fuente, estanque y canales de mármol—; y entre los arquitectónicos, de la cúpula, la celosía, el arco enmarcado, la repetición de motivos.

Las características principales de la estética árabe—concentración en lo interior, geometría, juegos de luz y sombra, organización de las fachadas en marcos ornamentales—brotan reinterpretadas en la colección El cielo protector[3], que vio la luz por primera vez en la Casa Árabe de Madrid (2014)[4], y fue posteriormente expuesta en Teheran, Irán (2015), el Museo de Arte Contemporáneo de Tetuán, Marruecos (2015) y la Galería Bab Rouah de Rabat, Marruecos (2016)[5]. Algunas de las piezas que componen la colección fueron expuestas en el Festival Misk Art de Riad, Arabia Saudí (2017)[6].

1.2. Berlín

En Berlín fue un espacio arquitectónico concreto y muy característico de la ciudad, el del patio interior, el que atrapó la mirada de la artista. Se trata de lugares de gran variedad a nivel estético y funcional, espacios vivos de esencia comunicativa entre edificios y personas que muestran "el paso del tiempo, la guerra, la vida bohemia y el arte callejero de Berlín" (Esteban, 2015: 3). En el estudio que la artista realiza sobre la historia de estos espacios detalla una evolución funcional y estética de la que su obra se impregna. A principios del siglo XIX, comenzando la industrialización, el nivel demográfico se disparó y con él la construcción, no imponiéndose código urbanístico regulador alguno más que la altura—de cuatro o cinco plantas—y la creación de patios para el acceso de coches de bomberos. Las construcciones resultantes fueron los *Mietskasernen*, extensas viviendas con hasta cinco patios interiores comunicantes.

[3] Título inspirado por la novela homónima de Paul Bowles.

[4] Consúltense los siguientes enlaces: Página oficial de la Casa Árabe Madrid. Reseña sobre "El cielo protector. Esculturas de Teresa Esteban". Disponible en *http://www.casaarabe.es/eventos-arabes/show/el-cielo-protector* (última consulta: 4 de noviembre de 2017). Y Canal oficial de Casa Árabe Madrid. Video sobre la exposición "El Cielo Protector. Esculturas de Teresa Esteban". Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=DFES4jnAKrg* (última consulta: 4 de noviembre de 2017).

[5] Consúltense los siguientes enlaces: Página oficial de la Embajada de España en Marruecos. Reseña sobre "El cielo protector, excepcional exposición de escultura de la artista española Teresa Esteban, en la Galería Bab Rouah de Rabat", disponible en *http://www.exteriores.gob.es/Embajadas/RABAT/es/Noticias/Paginas/Articulos/20160121.aspx* (última consulta: 4 de noviembre de 2017). Y Agencia EFE, "Escultora española Teresa Esteban reinterpreta en Rabat la arquitectura árabe" en El Confidencial, 15 de enero de 2016 [disponible en *https://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2016-01-15/escultora-espanola-teresa-esteban-reinterpreta-en-rabat-la-arquitectura-arabe_797327/* (última consulta: 4 de noviembre de 2017)] y en La Vanguardia, 15 de enero de 2016 [disponible en *http://www.lavanguardia.com/vida/20160115/301439476352/escultora-espanola-teresa-esteban-reinterpreta-en-rabat-la-arquitectura-arabe.html* (última consulta: 4 de noviembre de 2017)].

[6] Consúltese el artículo "La escultora Teresa Esteban, la única artista española presente en el Festival Misk Art de Riad, en Arabia Saudí" en *A&C*, 30 de marzo de 2017. Disponible en *http://artesycosas.com/2017/03/teresa-esteban-misk-art/*(última consulta: 4 de noviembre de 2017).

A finales del siglo—en la época del *Gründerzeit*, fundación del Imperio Alemán en 1871—, el desarrollo urbanístico planteado por Otto von Bismarck sobre la zona oeste residencial de Charlottenburg dio lugar a construcciones que, si bien mantenían el código de altura, distaban en el diseño de sus patios centrales: grandes, luminosos, lugares amenos de reunión. A los patios de la época modernista—limpios, poligonales, simplificados, y construidos preferentemente a partir de cristal, hormigón y acero- siguieron aquellos edificados bajo una nueva forma arquitectónica llamada *Siedlungen*, propia de la República de Weimar en los años 20. Viviendas amplias, modernas, racionales y funcionales con patios ajardinados, que convivieron con la construcción de nuevas zonas para las colonias de trabajadores o *Bergarbeitersiedlungen*, con patios de ladrillo visto sin lujos ni comodidades. Tras la II Guerra Mundial se construyeron patios abiertos, amplios y arbolados—como caracteriza a la zona de Hansaviertel—. Los edificios de construcción actual continúan la tradición del patio interior, destinados ahora a acoger parques infantiles, *Schrebergarten* -para plantar flores y verduras-, y diferentes espacios de reunión vecinal (Esteban, 2015: 8).

La historia arquitectónica de los patios berlineses aflora entre las esculturas y dibujos de la colección que Teresa Esteban tituló *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*[7]). Algunas de sus piezas se expusieron en la Gallery 2 de Berlín (*Der Himmel über Berlin*, 2016), y la colección completa llega a la ciudad durante la *Architektenkammer Berlin* —Semana de la Arquitectura de Berlín— en la sala IG Metall-Haus del Colegio de Arquitectos entre los meses de diciembre de 2017 y enero de 2018[8].

1.3. Hashima

El último proyecto de Teresa Esteban nos traslada a la fascinante isla de Hashima, una del medio millar de islas abandonadas de la Prefectura de Nagasaki. Sin embargo, esta pequeña isla—de apenas 480 metros de largo y 150 de ancho—llegó a acoger entre los años 1887 y 1974 a miles de trabajadores de la empresa Mitsubishi, quien llevara a cabo su explotación industrial a través de la extracción de carbón. Hashima se convirtió así en una isla-mina-ciudad, sobre la que se edificaron viviendas para los mineros y sus familias, y con los años una variedad de instalaciones y servicios. La densidad de la isla aumentó desde la despoblación absoluta hasta los 3.000 habitantes en los años 20 del siglo pasado, y vivió un incremento significativo en los años 40 -de mayor explotación minera y humana durante la II Guerra Mundial-, alcanzando más de 5.000 habitantes en los 60, llegando a tener una de las mayores densidades de población registradas en el mundo. La superpoblación tornó de manera repentina en total abandono con el cierre de la fábrica en los años 70, debido a la sustitución industrial del carbón por el petróleo.

El resultado fue una particular arquitectura de minas y edificios de hormigón que conectaba decenas de espacios a través de un laberinto de patios, corredores y escaleras, convertido paulatinamente en ruina. Hashima, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2015, se ha convertido hoy en "una isla fantasmal y silenciosa que conserva los restos de una arquitectura singular, como testigo de una época casi olvidada de la historia industrial de Japón" (Esteban, 2016: 3). Fruto de este interés por la ruina moderna japonesa nace la

[7] Título de la conocida película alemana dirigida por Wim Wenders, estrenada en 1987.

[8] Consúltese la información en: "Ausstellungseröffnung 'Der Himmel über Berlin'" (*https://www.ak-berlin.de/nc/baukultur/veranstaltungen/ausstellungseroeffnung-der-himmel-ueber-berlin.html?event=315*) y "Austellung: Der Himmel über Berlin - Teresa Esteban": <*http://www.spanien-kultur.de/following/posts/spanien-kultur.de/Ausstellung-Der-Himmel-uber-Berlin-Teresa-Esteban*>

colección *Hashima o la visión del vacío*[9], donde se aprecia un viraje aún mayor hacia lo gráfico, todavía en desarrollo y a la espera de ser expuesta públicamente en el país asiático en los próximos años 2018 y 2019.

2. FUNDACIÓN DE UN LENGUAJE

"La historia comienza al ras del suelo, con los pasos"; unos pasos que "no se localizan: espacializan", que "tejen los lugares" (Certeau, 2008: 2). Caminar por el espacio es experimentar, penetrar, conocer; caminar es también, al modo heideggeriano, construir lugar. Sentir el espacio e interiorizar, convertir el paraje recorrido en espacio pensado-pensando lo sentido en él, más allá de lo sensible- (Pardo, 1991: 34-40). Así han sido las construcciones árabes, los patios de Berlín y Hashima caminados, experimentados, penetrados, conocidos; sentidos, interiorizados, pensados. Así el paso de la escultora por ellos ha tejido nuevos lugares: lugares que sufrieron el proceso inverso y fueron primero pensados y sentidos, para ser después conocidos y experimentados, hasta materializarse en la nueva obra.

A través del hábito del caminar, pero también del de contemplar, se crean nuevos hábitats: lo ejemplificaba Pardo (1991: 46) mediante la imagen de la lluvia que cae sobre la montaña, y a fuerza de hacerlo va labrando sobre su superficie una huella, un cauce; esta huella constituye entonces la memoria geográfica mediante la cual la montaña recuerda el paso de las aguas. Así ese cauce, que es nuevo hábitat creado a través del hábito, "concentra el tiempo, comprime el acontecimiento". El hábito de la contemplación hace su mella en la mirada del artista, abriendo en ella la brecha, creando en ella un hábitat: "espacios de tiempo, fisuras abiertas en el ser". Esos espacios de tiempo se concentran en la creación: espacio nuevo y tiempo concentrado son el misterioso interior que se adivina a través del alabastro, el mundo que se atrapa y ofrece desde las paredes de cemento, la oscura profundidad que alberga, entre los escombros, el interior de la mina. Pasear por el nuevo universo forjado por Teresa Esteban es hacerlo a través de los parajes de una vida íntima, donde el mundo aparentemente sensible se liga, sin esfuerzo, al ensueño: «donde todo lo indeciso se une a lo preciso»[10]. Universo que es bosque de símbolos, que a lo largo de las colecciones desarrolladas accede a lo misterioso, nos devuelve a lo concreto, y después nos arroja a un mundo extraño y sobrecogedor.

El proceso creativo lo explica así la propia artista: "Primero se produce un acercamiento emocional e intuitivo al lugar, se inicia el conocimiento y se ensayan los diferentes lenguajes, con la pretensión de mostrar la esencia de las formas o tu percepción de ellas. Interpretas partes, reduces, abstraes, radicalizas, fragmentas o recompones" (Esteban: 2012: 7). La labor de Teresa Esteban sigue un proceso lento y reflexivo que comienza con el paseo y la contemplación, prosigue con el boceto callejero y la concepción de la idea sobre el dibujo[11], hasta ejecutarse la escultura o el dibujo definitivos.

[9] Título que remite a la biografía ensayística *Mishima o la visión del vacío* (1980), de Marguerite Yourcenar, inspirada en la figura literaria y personal del artista Yukio Mishima.

[10] Como expresa el «Arte poética» de Verlaine.

[11] Sus bocetos preparatorios son «bastante más que meros bocetos. Son verdaderas obras de reflexión y de íntima comprensión espiritual de lo que se quiere expresar (...) un clima interior de recogimiento, por un lado un clima de misterio e incertidumbre y, por otro, de fascinación, de atracción y de sorpresa» (Cereceda, 2005).

2.1. El cielo protector

El cielo protector extrae algunos de los elementos y principios básicos de la arquitectura árabe, esencializando su forma y expresividad. Sin abandonar los fundamentos cardinales de este arte, el equilibrio y la coherencia, se aprecia en la colección una constante dialéctica entre el aquí y el más allá que da lugar a una serie de contraposiciones: lo concreto y lo vasto, el material opaco y el translúcido, la horizontalidad y la verticalidad, la luz y la sombra y, en última instancia, el exterior y el interior. El aquí sensible y accesible se concentra en el exterior de la mayoría de las obras como lo concreto, certero e iluminado; el más allá, en sus interiores umbrosos, por los que se extiende la vastedad de lo desconocido y lo posible. Materiales opacos, como la madera -fundamental en la colección y de gran variedad, sea wengé, iroko, danta, cerejeira, haya o teka, que la autora trabaja con una técnica magistral-, la oscura piedra de calatorao o la resina, se articulan con bellas piezas de translúcido alabastro y superficies formadas por resina, polvo de mármol y esta misma piedra. Junto a los materiales translúcidos, bóvedas albergan la luz que se filtra a través de las celosías ofreciendo resquicios de conocimiento de los interiores inciertos. Horizontalidad y verticalidad, por su parte, dominan en unas u otras piezas, produciendo gravedad y densidad, levedad y sutileza, respectivamente.



Fig. 1 — "Celosía" (madera de haya, alabastro y resina, 35x43x40, 2012) y "En el desierto" (madera lacada, alabastro, pizarra, cera y luz, 30x40x35, 2012). Fuente: teresaescultora.com

Pocas son las obras que no combinan varios materiales: "Clausura", "Encerrada", "Granero" y "Hangar deshabitado" se componen únicamente de madera; el resto presentan ensamblajes armónicos, reincidiéndose en la unión de madera y alabastro. La piedra suele encontrar su lugar en las zonas superiores, siendo material para las cúpulas -como la hexagonal de "Mausoleo"-, las bóvedas de cañón, ojivales apuntadas y paraboloides -"Fortaleza roja", "La catedral de la estepa", "Templo", "Casa de la veneración", "Cielo protector"-, y las superficies verticales que inciden en la madera -"Harem"-. Las maderas, algunas de tonalidad muy oscura como la del wengé, quedan relegadas a las zonas inferiores y horizontales.

Frente a la verticalidad predominante en su colección anterior, que encuentra su herencia directa en "Balcón del soberano", "Observatorio", "Hangar deshabitado" o "Granero", son varias las piezas que tienden a la horizontalidad, entre las que destaca "Fortaleza roja", de madera de danta y resina. Se trata de una obra de gran potencia y densidad, de superficie amplia que queda recogida en uno de sus costados por dos bóvedas de medio cañón terminados en una semicúpula de madera, aportando firmeza y solidez. Las bóvedas de resina no permiten la entrada de la luz, y su filtración se produce tan sólo a través de pequeñas entradas rectangulares y cuadradas. El interior inaccesible dista de aquel encontrado en las obras caracterizadas por la verticalidad, donde las entradas de luz son mayores, pueden existir bóvedas de alabastro, y en dos ocasiones -"Hangar deshabitado" y "Granero"- se mantiene un elemento

ya casi olvidado en esta colección —pero sin embargo característico de la anterior, inspirada en la ciudad italiana—: la escalera, aunque en este caso, exterior.

Algunos interiores y exteriores comparten con las piezas de Roma una particularidad que ya fue advertida por Cereceda (2005): «apariencia austera del exterior de sus piezas, con unos acabados aparentemente perfectos y neutros, y el interior expresivo, irregular y desequilibrado, sombrío y tormentoso». Si bien se mantienen esos contrastes lumínicos que producen el interior parcialmente cerrado y el acabado pulido de la mayoría de los exteriores, son ahora también pulidos y horizontales los interiores —ya despojados de aquellas escaleras e irregularidades—. El equilibrio de la arquitectura que las inspira ha difuminado este contraste; y sin embargo, se encuentran por primera vez superficies exteriores fuera del control de la mano experta en piezas como "En el desierto", "En las afueras" y "La catedral de la estepa", donde el alabastro pulido presenta una zona de roca viva, o "Harem", donde las incrustaciones formadas por alabastro y resina presentan irregularidades que escapan a la perfección geométrica general.

La geometría se instaura en exteriores e interiores, en luces y sombras. Es la luz un material más con el que experimenta la autora dibujando con ella siluetas rectangulares o triangulares en los interiores, acercando la ventana a través de la cual otorgar al espectador un punto accesible en la lejanía por medio de las celosías. Estos juegos de luces probablemente constituyan la característica más representativa de El *cielo protector*. La luz se convierte en un material más para la autora, en un elemento que proyectar y manejar a su antojo. La luz es material también, aunque en otro aspecto, en tres piezas de naturaleza diferente a cualquiera que la artista hubiera realizado antes: "En el desierto", "En las afueras" y "La casa de los invitados" (alabastro, madera, pizarra, cera y luz). Decía Cereceda (2005) ya con respecto a su obra anterior: "Sin duda sus esculturas son paisajes. Tampoco el paisaje parecía un terreno expresivo posible para la escultura. Pero, al igual que Stendhal diagnosticara el paisaje en general más bien como un estado del alma, las esculturas arquitectónicas de Teresa Esteban son paisajes anímicos". Paisajes continúan siendo las piezas de esta colección; y paisajes, aun en el sentido más literal del término, se convierten en estas cuatro esculturas. Se trata de una serie de piezas encuadradas que se aproximan por una parte al cuadro paisajístico en sus posibles apreciaciones frontales delimitadas, y por otra parte al paisaje mismo. Una suerte de cajas enmarcan un suceso multidimensional en su interior, unos lugares que Teresa Esteban imagina, extrae, crea y presenta con suma delicadeza. Los interiores de superficie oscura devuelven una sensación acuática por su pátina de cera sobre pizarra, y las piezas de alabastro, bien pulido, bien en roca viva, deslumbran bajo la luz -esta vez artificial, por medio de luces Leeds: desiertos de arenas con ilusión acuosa de espejismo donde se descubre la construcción inesperada, el oasis del viajero.

Como la luz, el agua es material —y esta vez no solamente como efecto— en la bella "Murmullo". Teresa Esteban ensaya otra de las poéticas fundamentales de esta arquitectura -el agua, la fuente- a través de un gran y compacto bloque de piedra de calatorao —roca viva en todos sus laterales excepto en la pulida superficie superior que espejea—, por cuyos dibujos geométricos reposan el agua y una serie de fragmentos de alabastro. Una vez más, contrastes entre el material oscuro y los translúcidos, entre la superficie abordable del agua y el misterio intransitable de la roca -lo líquido y lo sólido-.

Verticalidad, alabastro translúcido, juego de luces e interiores pulidos, elementos de intensidad simbólica que recorren la colección desde "la arquitectura árabe y su sentido decorativo, luminoso y ornamental", hasta el viaje "hacia la exploración de esa nada misteriosa que se nos resiste, bajo la apariencia de lo religioso o de lo sagrado" (Cereceda, 2014), entroncando

así con la poética mística, simbolista y hermenéutica. Sobrios templos vacíos, galerías del alma parcialmente ofrecidas, paisajes que son moradas de una conciencia que se revela paulatinamente bajo un cielo protector.

2.2. El cielo sobre Berlín



Fig. 2 — "Patio 4" (collage, 67x180, 2015) y "El cielo sobre Berlín" (cemento y plomo, 70x80x90, 2015). Fuente: teresaescultora.com

La forma de abordar los espacios interiores resulta diametralmente opuesta en *El cielo sobre Berlín*, colección que protagoniza un antes y un después en la obra de la escultora por diversos motivos. En primer lugar, se aprecia un aperturismo generalizado: aun trabajando sobre espacios delimitados —como lo son los patios interiores—, da muestra de la exterioridad de éstos, de su carácter amplio, descubierto y despejado. No quedan apenas recovecos inexplorables, y los juegos de luces y sombras son relegados a aquellos que dicta la iluminación, sin impedirse el acceso a las escasas zonas de oscuridad. El interior puesto al alcance, la intimidad desbordada. Un segundo motivo es el colorismo que se dispara no solamente en dibujos —ya lo hacía en los dibujos de la anterior colección—, sino también en las esculturas: tonos arena, arcilla, oscuros volcánicos y tonalidades de hierro y blancos, en una serie de escalas naturales, junto a naranjas, rojizos, azules y amarillos vibrantes. En tercer lugar, la lista de materiales empleados se extiende hacia algunos no explorados antes por la artista, entre los que cobran un especial protagonismo el cemento, seguido del plomo y distintos tipos de tinta, laca, spray y pigmentos. Continúan materiales de las previas colecciones, aunque ahora con usos nuevos, como la madera, la pizarra o la cera.

En cuarto lugar, el dibujo, que hasta el momento había sido excepcional, y comenzaba a cobrar una cierta relevancia en la colección anterior —aunque todavía en muchas ocasiones como obra supeditada a la escultura, siendo boceto, plano o reinterpretación de ésta—, recibe ahora un protagonismo parejo al de la obra escultórica. Los nuevos formatos o modalidades constituyen un quinto motivo, que se encuentran en sucesivos estadios evolutivos entre el dibujo tradicional enmarcado y la escultura: se trata de dibujos murales de técnica mixta collage, transparencias, spray— titulados "Patios" I, II y sucesivos; mapas plegables, como el extenso "Mapas" formado por cuatro dibujos de 70x50, en técnica mixta sobre papel; dibujos montados sobre papel japonés que se cuelgan de techos con cordones, como las 18 unidades de "Vistas de interior"; relieves y dibujos que se articulan en una misma pieza complementándose, como "Triángulo" y "Escenario", ambas sobre un soporte propio, y "Enfrentados" y "Cascada", que pueden fijarse a la pared; y por último libros de artista, relieves que vienen acompañados de su dibujo correspondiente y que se articulan en tres piezas móviles, permitiendo la visión u ocultación del dibujo interior, como "La catedral" y "Encrucijada".

Junto a estos aspectos novedosos, que suponen una evolución en la trayectoria de Teresa Esteban, se mantienen algunos previos, como el carácter arquitectónico o la geometría imperante. La geometría anterior, siempre equilibrada y regular, adopta ahora la esencia del patio berlinés optando por la heterogeneidad en las dimensiones, colores y técnicas que conviven en muchas de las piezas, dejando a veces una impresión cubista de superposición de planos. Así por ejemplo, en las esculturas se muestran composiciones de bloques irregulares, di-

ferentes alturas -"Patio naranja", "La casa de los vecinos", "El cielo sobre Berlín"-, algunas fachadas inclinadas hacia el centro produciendo no angustia, sino una sensación de mayor recogimiento -"Lugar de encuentro"-, la prominencia vertical de algunas fachadas con respecto a otras contiguas -"Lugar de sueños"-, etc. Los colores en armonía nos remiten al mundo del cemento y el ladrillo, y muestran también intensidades discontinuas. Mundo rico y múltiple, en fin, que traduce brillantemente la ciudad alemana.

Frente al mayor recogimiento y horizontalidad de piezas como "Tierra de todos" y "Faro", la mayoría de las obras siguen siendo eminentemente verticales -"Lugar de encuentro", "Lugar de sueños", "La casa de los vecinos"-, y tan solo dos de ellas envuelven completamente el espacio interior: "Celda" y "Escenario". En el resto de ocasiones, el patio -cuya representación escultórica no es la de la superficie inferior que experimenta la entrada del ser humano en sí misma, sino la de la composición de edificios que lo rodean- se muestra siempre abierto. No es ya precisa la visión aérea o la mirada indiscreta a través de la ventana o el resquicio: a partir de una mirada frontal estas obras exponen un mundo íntimo, el mismo de que disfrutan los vecinos con fachadas enfrentadas, permitiendo la introducción del observador, haciendo público el espacio privado compartido. Perspectiva que nos invita, nos introduce, nos adentra en la vida privada, pero siempre desde el patio, lugar de verdadero acceso a la cotidianidad: la ventana es sólo incisión en la fachada interior, mientras que la exterior es pared lisa, impenetrable.

Los libros de artista -"La catedral", "Encrucijada", "Vecindario"- enfatizan la invitación al permitir la apertura física del espacio por parte del observador. La superficie de las portadas móviles, formada por una base de madera, plomo y pizarra, respectivamente, y en todos los casos cubiertas de cera, introducen el espacio interior al observador en un aspecto más: los relieves formados por medio de cera fundida, derramada y modelada, combinando diferentes e interesantes texturas y colores, resultan plano aéreo de los dibujos del interior. Éstos muestran edificios que encadenan sus patios, o conjuntos de estructuras multiformes que rodean un único patio arbolado. De este modo se ofrecen dos vistas o interpretaciones, sobre soportes y materiales diferentes, de un mismo espacio. Ambas pueden además ser observadas a partir de un solo golpe de vista, ampliándose nuestro conocimiento sobre el lugar gracias a la simultaneidad que permite la complementación. Un nuevo modo de abordar el lugar por medio de varias dimensiones compartidas.

La colección de dibujos sobre papel japonés, por último, presenta diversas perspectivas que implementan las anteriores: desde los interiores de las viviendas hacia el patio a través de ventanas; a través de las entradas oscuras a los patios; por medio de los túneles oscuros que los conectan, cuando se encuentran en secuencia; desde la zona inferior; y desde la zona frontal, aunque mostrando la superficie inferior. El respiradero, la viga de acero vista, el marco de la ventana y los colores degradados son sus elementos, sin caer en lugares comunes de la figuración cosmopolita como la del ser humano o la bicicleta. Spray, papel translúcido, papel metalizado, cartulina, lápiz, collage, colorismo y variedad que reinciden en el espíritu del patio berlinés y producen, en conjunto, una visión caleidoscópica de este mundo alternativo.

2.3. Hashima o la visión del vacío

Como ha sido señalado, Teresa Esteban es constructora de espacios, mas no de otras facetas de la figuración; sus espacios vacíos de presencia humana no son, sin embargo, ajenos a ésta: humanidad y divinidad sobrecargan el misterioso aire que se respira en sus templos, huellas de energía recorren sus patios vividos. El vacío no ha sido nunca antes en su obra concentrada atemporalidad como lo es en la isla-ciudad fantasma que inspira Hashima en tanto que desha-

bitada ruina moderna, testigo de la explotación que se yergue como muestra de una abandonada arqueología de la desindustrialización. "La ruina comunica el esplendor de tiempos pasados y a la vez la fragilidad del poder y la caducidad de la belleza. En ella el tiempo completa la obra humana (...) Goya en una célebre carta expresaba su desaprobación por las restauraciones y manifestaba que 'el tiempo también pinta'" (Muñoz Cosme, 2017). El tiempo es, por ello, principal protagonista en la colección *Hashima o la visión del vacío* en una dualidad contrapuesta: el efímero escombro de la creación humana, y la perennidad de un territorio y un mar que le cerca.



Fig. 3 — "La mujer del abanico" (madera y técnica mixta sobre papel de lija, 2017). Fuente: teresaescultora.com

De estas dos representaciones del tiempo se derivan una serie de espacios: la isla, el muro y el mar, el edificio-vivienda y la mina. La geografía de la isla se explora desde un plano aéreo —ya ensayado en la colección anterior con "Mapas"— en "Lecciones espirituales para jóvenes samuráis". Si era al título del ensayo biográfico escrito por Yourcernar al que remitía la colección, son algunas de las obras literarias del propio Yukio Mishima las que dan nombre a varias piezas que la componen, como es el caso de "Lecciones". Se trata de una serie de elecciones meditadas que despliegan un mundo de símbolos ético estéticos -cargados en ocasiones de una dosis de amarga ironía-: títulos de aristocráticas delicadeza y colorismo se atribuyen a una colección donde la oscuridad y la degradación son objeto constante. Así por ejemplo, la imagen de la isla arrasada es lección espiritual para jóvenes; pero también es la visión del escombro a los pies de los edificios que un día fueron señal de prosperidad "Nieve de primavera" o "El mar de fertilidad", una de las vistas de la construcción junto al mar rodeada de una fascinante luz un "Templo del alba", el interior descompuesto de una mina las "Confesiones de una máscara" de progreso, etc.

La fisonomía extraña de la isla se aprecia también en murales que son vistas frontales del espacio completo: "La visión del vacío" y "Los años verdes", en los que se alinean frente al horizonte el cielo, los edificios, el muro, y el mar, adentrándose los elementos del entorno de las construcciones por primera vez en la obra de la artista como evidencia de un mundo natural que cerca y reabsorbe paulatinamente el espacio cedido al hombre -actor de su destrucción y abandono-. Estas dos obras presentan un nuevo formato: el del mural laminado de gran tamaño, formado por franjas de papel alargadas y colocadas en posición horizontal, dispuestas dejando un estrecho espacio entre ellas que muestra su autonomía, y formando entre todas una perspectiva continuada que se superpone. Esto es, cada una repite el motivo de la anterior, y avanza en la imagen, hasta completar entre todas un panorama al que no escapa un leve desconcierto.

Junto a estos murales laminados, recovecos concretos de la isla se muestran en pinturas de menor dimensión como "La corrupción de un ángel" y "Muerte en el estío", que ofrecen paisajes de interior en los que se advierte un verdor rodeando una figuración imprecisa de la viga caída, la fachada hueca, la escalera intransitable; y "El pabellón de oro" y "El rumor del oleaje", vistas desde el mar de fachadas oscuras de viviendas que son panales de hacinamiento del obrero.

Otro de los planos ya ensayados con los patios es el que, ofreciendo una variedad de vistas desde distintas alturas, invitan al observador a pasear entre los edificios de estructura inestable o ya parcialmente derrumbados, o a visitar las entradas inaccesibles a las minas. Así es el caso de la vista inferior desde los propios escombros de "Nieve de primavera" y "El sol y el acero", sobrecogedora e insegura; la vertiginosa visión desde las alturas de "La perla", cuyo confuso final es cauce de residuos de construcción —o la también superior pero más estable de "El mar de la fertilidad"—; y la frontal de "Caballos desbocados", cuyo camino avanza y se pierde entre las fachadas desgastadas. La imagen interior de la mina sombría complementa estas visiones exteriores en interesantes dibujos como "Confesiones de una máscara". La aproximación a Hashima se produce, por lo tanto, desde el exterior hasta el recoveco profundo, adentrándose la mirada de la artista en el mundo secreto de la industria olvidada.

Hasta el momento la colección está constituida casi exclusivamente por obra plástica, soporte que introduce a través de sus materiales la faceta posiblemente más novedosa de la colección: se emplea en todos los casos papel de lija de características variadas —dimensión, textura, dureza, grosor, color, etc.—, sobre el que se aplica una técnica mixta absolutamente experimental, ensayándose el modo de trabajar esta nueva base. Sobre el papel de lija de color negro, marrón o gris se matizan tonos que alcanzan los blancos y azules brillantes, que se oponen a los oscuros colores industriales, impregnada la colección de un cromatismo frío, acorde a la naturaleza del paisaje en ruinas: "los pigmentos se desgastan y destruyen sobre la aspereza de los papeles abrasivos creando una obra desgarrada y llena de expresión" (Muñoz Cosme, 2017).

A los formatos mencionados se suman dos más: de nuevo el libro de artista-"La mujer del abanico" —y el dibujo en técnica mixta sobre acero inoxidable plegado— "Nieve de primavera", "La perla", "Caballos desbocados". Se trata de un formato que, a pesar de diseñarse sobre la superficie del papel, ve ampliadas sus dimensiones a través del acero plegado sobre el que se sitúa, así como por medio de su naturaleza híbrida, entre la pintura y la escultura. En casos como el ya mencionado de "La perla", este formato aumenta la experiencia de vértigo que ya producía la perspectiva del propio dibujo.

"Esta obra singular y estremecedora —concluía Muñoz Cosme (2017)— nos transmite la fragilidad de nuestro mundo contemporáneo y la naturaleza efímera de nuestras obras, pero también la belleza que el espacio y el tiempo siempre crean en torno nuestro".

3. CONCLUSIONES

El presente artículo ha pretendido ser viaje a través de las culturas y arquitecturas de Teresa Esteban y su obra, así como evidencia de un proceso creativo arduo y dedicado que conlleva investigación y experimentación por parte de la artista sobre el medio a explorar, y sobre una amplia variedad de técnicas y materiales. El resultado es un manejo virtuoso de modalidades tradicionales y novedosas, y la creación de un lenguaje artístico adaptable, que nace desde y al servicio de los nuevos espacios y emociones, inspirado por ellos, adecuándose a ellos. Del espacio sentido, al pensado; del espacio pensado, al creado. Tras *El cielo protector*, *El cielo sobre Berlín* y *Hashima o la visión del vacío*, la artista continúa actualmente desarrollando un nuevo proyecto dedicado a la actuación del hombre sobre el paisaje. Esta vez son el foco de su fascinación las canteras de piedra de una isla española: Menorca.

BIBLIOGRAFÍA

Castro, Eugenio (2002). "Arquitecturas del tránsito" en Esteban, T. *Catálogo Roma*. Roma: Gráficas Caro.

Cereceda, Miguel (2005). "Escultura y arquitectura» en Esteban, T. *Catálogo*. Madrid, Dolores de Sierra. Disponible en studylib.es/doc/234976/escultura-y-arquitectura (última consulta: 4 de noviembre de 2017).

___ (2011). "Pasajes de la escultura" en Esteban, T. *Catálogo Itacas*, Cáceres: El Brocense. Disponible en *www.brocense.com/exposiciones/2011/itacas/catalogo_teresa_esteban.pdf (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

___ (2014). "El cielo protector". Madrid: Casa Árabe.

de Certeau, Michel (2008). "Andar en la ciudad" ("Walking the City") en *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 7.

Esteban, Teresa (2012). "El cielo protector" en *www.teresaescultora.com* (última consulta: 4 de noviembre de 2017).

___ (2015). "El cielo sobre Berlín" en *www.teresaescultora.com (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

___ (2016). "Hashima o la visión del vacío" en *www.teresaescultora.com (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Muñoz Cosme, Alfonso (2017). "La fascinación por las ruinas y la belleza de lo efímero" en Esteban, T. *Catálogo Hashima o la visión del vacío*. Disponible en teresaescultora.com (última consulta: 4 de noviembre de 2017).

___ (1986). *Viaje a través de las arquitecturas*. Madrid: Hermann Blume.

Página oficial de Arte Informado. Disponible en *www.arteinformado.com/guia/f/teresa-esteban-gomez-7956 (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Página oficial de Fundación de las Artes. Disponible en *www.artists.fundaciondelasartes.org/a/1025/teresa-esteban-gomez (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Página oficial de Teresa Esteban. Disponible en *www.teresaescultora.com (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Página oficial de la Embajada de España en Alemania (Spanienkultur). Reseña sobre *El cielo sobre Berlin* "Austellung: Der Himmel über Berlin - Teresa Esteban" Disponible en *http://www.spanien-kultur.de/following/posts/spanien-kultur.de/Ausstellung-Der-Himmel-uber-Berlin-Teresa-Esteban (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Página official de Architektenkammer Berlin. Reseña sobre *El cielo sobre Berlin* "Ausstellungseröffnung: Der Himmel über Berlin" Disponible en *https://www.ak-berlin.de/nc/baukultur/veranstaltungen/ausstellungseroeffnung-der-himmel-ueber-berlin.html?event=315 (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Página oficial de la Casa Árabe Madrid. Reseña sobre "El cielo protector. Esculturas de Teresa Esteban". Disponible en *http://www.casaarabe.es/eventos-arabes/show/el-cielo-protector (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Canal oficial de Casa Árabe Madrid. Video sobre la exposición "El Cielo Protector. Esculturas de Teresa Esteban". Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=DFES4jnAKrg (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

"La escultora Teresa Esteban, la única artista española presente en el Festival Misk Art de Riad, en Arabia Saudí" en *A&C*, 30 de marzo de 2017. Disponible en *http://artesycosas.com/2017/03/teresa-esteban-misk-art/(última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Página oficial de la Embajada de España en Marruecos. Reseña sobre "El cielo protector, excepcional exposición de escultura de la artista española Teresa Esteban, en la Galería Bab Rouah de Rabat", disponible en *http://www.exteriores.gob.es/Embajadas/RABAT/es/Noticias/Paginas/Articulos/20160121.aspx (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Agencia EFE, "Escultora española Teresa Esteban reinterpreta en Rabat la arquitectura árabe" en *El Confidencial*, 15 de enero de 2016 [disponible en *https://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2016-01-15/escultora-espanola-teresa-esteban-reinterpreta-en-rabat-la-arquitectura-arabe_797327/ (última consulta: 4 de noviembre de 2017)]* y en *La Vanguardia*, 15 de enero de 2016 *[disponible en http://www.lavanguardia.com/vida/20160115/301439476352/escultora-espanola-teresa-esteban-reinterpreta-en-rabat-la-arquitectura-arabe.html (última consulta: 4 de noviembre de 2017)].*

EL USO DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO EN LOS LÍMITES ENTRE LA CIUDAD Y LA INSTITUCIÓN DEL ARTE: EL CASO DEL PROYECTO BAR LAS DIVAS, DE HECTOR ZAMORA

Maria Helena Cavalheiro
Universidade de São Paulo

1. PARTIDA: UMA TRÍPLICE FRONTEIRA

Entre maio e julho de 2007 existiu em Medellín um lugar fora do comum. Localizado no movimentado centro histórico da cidade colombiana, o *Bar Las Divas* foi aberto com a proposta simples de atender àqueles que estivessem de passagem pela região. Implantado em um miolo de quadra com acesso desde uma pequena praça situada em frente à Igreja de Veracruz, o estabelecimento ocupou uma sala cuja porta de acesso estava fechada há quase uma década. Uma vez dentro do edifício, o bar compartilhou o espaço com um escritório onde cerca de vinte pessoas desempenhavam funções administrativas.

Ocorre que o *Las Divas* não era apenas um bar, a porta não estava fechada por acaso e aquela não era uma sala qualquer. O bar era também um projeto artístico, idealizado por Hector Zamora, artista mexicano participante do *Encuentro Internacional de Medellín 07 - Prácticas Artísticas Contemporáneas* (MDE07). A passagem bloqueada pertencia ao Museu de Antioquia, importante instituição cultural da cidade que, por dificuldades de relacionamento com a vizinhança, havia decidido fechá-la. E as vinte pessoas que cederam parte do seu espaço ao bar eram a equipe curatorial e de produção do evento para o qual Zamora fora convidado a participar.

Este artigo apresenta um histórico da concepção, construção e funcionamento desse bar-obra e o analisa a partir de três personagens: a instituição de arte, a cidade e a arquitetura que lhe deu abrigo.

2. HOSTILIDADE/HOSPITALIDADE

Em entrevista realizada em 2017, o colombiano José Ignacio Roca – curador-geral do *MDE07*– conta que em 2005 fora contatado pela diretoria do Museu de Antioquia para colaborar no desenvolvimento de um projeto ligado à temáticas de arte e identidade que a instituição planejava realizar em Medellín. Como contraproposta, Roca sugeriu realizar um evento que estabelecesse relação com as *Bienais de Coltejer*, celebrando os 25 anos de sua última edição. Em *Domesticando el modelo Bienal*, texto integrante do *Cuadernos MDE07*[1], Roca comenta sua motivação em estabelecer essa ligação:

[1] Uma das publicações realizadas a paartir da experiência do *Encuentro*. Além dessa, integram a coletânea de catálogos publicada em 2011: *Orígenes del arte conceptual en Colombia,* de Álvaro Barrios; *Memórias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano: realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981; Artistas, espacios y proyectos invitados MDE07*.

> Medellín foi pioneira na América Latina no campo das bienais internacionais com a *Bienal de Coltejer* —segunda em antiguidade na América Latina depois da de São Paulo— que se desenvolveu de forma agitada entre 1968 e 1981. As três primeiras edições (1968, 1970 e 1972) foram denominadas *Bienais de Coltejer*, que era a empresa têxtil que as patrocinava; a edição de 1981 foi chamada de *Bienal de Medellín* (Roca, 2011: 13).

Medellín é a segunda cidade em importância na Colômbia e possui "com Bogotá uma relação muito similar à que Barcelona tem com Madri. Uma é a capital e o centro político do país, e a outra uma área industrial que tem uma forte identidade regional" (Roca, 2017). Sua geografia espelha o comportamento de seus habitantes: cercada por uma cadeia de montanhas, Medellín é uma cidade conhecida por sua cultura protecionista. Sobre isso Roca comenta que

> em uma época houve empresários de outras partes da Colômbia que estavam comprando empresas desvalorizadas na região. Com isso os empresários *paisas* —que eram competidores entre si— fizeram um movimento que chamamos de *Sindicato Antioqueño* para não deixar que ninguém de fora da cidade comprasse as empresas de Medellín. Até hoje você não encontra nenhum gerente de empresa local que não seja *paisa*. É impressionante (Roca, 2017).

O perfil endogâmico dos *paisas* (como são conhecidos os nativos), se reflete também no sistema de artes:

> nos últimos 25 anos, desde que se realizou a última Bienal de Coltejer, nem os artistas mais importantes do próprio país, como Doris Salcedo, Óscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas, José Alejandro Restrepo e outros tantos, tiveram sequer uma exposição individual em Medellín (Roca, 2017).

Assim como o paradoxo do relevo escarpado – geografia que oferece a um só tempo dificuldades de acesso e sensação de proteção – o comportamento dos locais também é contraditório. Segundo Roca, "ao mesmo tempo os paisas tem uma fama de serem muito receptivos. Você chega na cidade e eles são simpaticíssimos. Então nos pareceu interessante esta tensão entre ser hospitaleiro e, ao mesmo tempo, não deixar que ninguém entre" (Roca, 2017).

Foi a partir da observação desse contexto que a equipe curatorial (composta também pelos colombianos Alberto Sierra, Jaime Cerón, Maria Inés Rodrigues, Oscar Muñoz e pela brasileira Ana Paula Cohen) adotou como eixo central do evento o tema hostilidade/hospitalidade. No texto *Domesticando el modelo Bienal*, Roca coloca que era clara a vontade curatorial de reforçar os laços com a comunidade artística paisa e, ao mesmo tempo, abri-la ao cenário internacional em busca de suprir eventuais estagnações ou deficiências do sistema local:

> o grupo de curadores deu a si mesmo a tarefa de pensar em um modelo de evento que fosse realmente adequado às carências, necessidades e expectativas do ambiente local. *O Encuentro de Medellín* é o local de encontro em Medellín, mas também o local onde Medellín se encontra (Roca, 2011: 14)[2].

Entre os desdobramentos do tema havia o que Roca nomeia como "atitudes estruturais", campo no qual a proposta de Zamora para o MDE07 se inseriu. Roca conta que Zamora levou ao limite

[2] Esse partido curatorial enfrentou ativamente a problemática local da hostilidade/hospitalidade. A respeito disso Roca comenta que "esta foi, pelo menos, a intenção, e o grupo de curadores fez um esforço especial para ver dossiês de artistas da cidade ou para visitar seus ateliês, especialmente os dos [artistas] mais jovens. Como autocrítica, deve-se dizer que um dos principais problemas do *MDE07* foi precisamente que os artistas locais se sentiram deslocados por artistas de fora, uma percepção talvez ampliada pelo fato de eles permanecerem tão focados em si por tanto tempo, com pouca presença de artistas nacionais ou estrangeiros" (Roca, 2011: 15).

o problema formulado pela equipe curatorial. Na reunião inicial de discussão sobre o projeto o artista fez a seguinte pergunta: "vocês que estão tratando de hospitalidade estariam dispostos a ceder toda a sala de curadoria para dar lugar a um bar aberto para a rua?"(Roca, 2017).

A sala em questão localizava-se num anexo do Museu de Antioquia, antiga sede da instituição. Ocupada temporariamente pelas cerca de vinte pessoas da equipe do evento, a sala possuía um acesso direto à rua que outrora foi a porta principal do edifício. O acesso estava fechado desde o ano 2000 sob a justificativa da mudança de configuração da instituição. Além da porta, a sala possuía ainda uma janela de vidro, que, durante a ocupação pela equipe do *MDE07*, fora fechada de forma improvisada. A justificativa para seu fechamento no entanto era outra:

> era uma rua onde ficavam os traficantes e as prostitutas. Havia uma janela de vidro que dava para a rua e tivemos que tapá-la com papéis para que não se visse o que acontecia lá fora, de tão sórdido que era. Meninas de 13 anos com velhos, coisas horríveis (Roca, 2017).



Fig.1 – À esquerda, porta de entrada do Bar Las Divas à época de seu funcionamento (2007). À direita, vista atual da rua 51a desde a 52, com a mesma porta ao fundo (2017). O gradil metálico que se vê na segunda imagem não existia em 2007, provavelmente a solução encontrada pela instituição para evitar o movimento indesejado na viela. Fontes: H. Zamora e Google Maps

A Rua 51a é uma viela estreita que se inicia na movimentada Rua 52 e termina na fachada do anexo do museu. À sua esquerda está a Igreja de Veracruz, um dos principais templos da ordem católica antioqueña e uma das construções mais antigas da cidade. O escritor Carlos Sánchez Ocampo visitou o bar na noite de 13 de junho daquele ano e escreveu um artigo, publicado no website de Zamora. Nesse ensaio, Ocampo descreve a pequena praça em frente à igreja como "um redemoinho urbano carregado de prostituição, pivetes, ladrões, bêbados, gente que circula entre o museu e a igreja como que outorgados por uma licença especial" (Ocampo, 2007).

Intervir na arquitetura das instituições de arte que acolhem seus trabalhos é uma operação recorrente na prática de Zamora. Exemplo disso é *Paracaidista, Av. Revolucion 1608 bis*, umas de suas obras mais conhecidas, realizada em 2004 no Museu de Arte Carrillo Gil, na Cidade do México. Nesse projeto o artista construiu uma estrutura parasitária nas empenas cegas do edifício e ocupou esse espaço incomum por três meses[3]. No entanto, mesmo conhecendo esse histórico, a proposta do artista foi uma surpresa para a curadoria do *MDE07*:

> esperávamos que ele fosse fazer um "apartamentinho" plugado em alguma parte do edifício do museu, e não que fosse tomar de 60 a 70% da sala onde trabalhavam os curadores e produtores. Todos estávamos felizes em tratar do tema da hospitalidade, mas nem todos nos mantivemos assim ao experimentá-lo na carne (Roca, 2017).

[3] A respeito disso Cuauhtémoc Medina, em seu ensaio Exterior interiorizado, comenta que Zamora "coloniza" a fachada do museu "ao construir sobre a estrutura cultural moderno-burguesa uma habitação temporária feita de autoconstrução das invasões dos favelados da periferia da megalópole, o que tornou explícita a ambivalência dos espaços público-privados, tanto em termos simbólicos como jurídicos e econômicos"(Medina, 2014 : 21).

3. SUBTRAÇÃO/ADIÇÃO

Antes de apresentar a proposta a Roca e sua equipe, Zamora esteve por oito dias na cidade de Medellín para realizar sua pesquisa. Numa palestra que apresentou em 2015 no *X Seminário Internacional: Tempo Livre na Cidade*[4], o artista comenta que duas premissas nortearam o projeto. A primeira, de dentro para fora: reabrir a porta principal do museu para a cidade. A segunda, de fora para dentro: "pegar uma parte daquela área interna e integrá-la à realidade externa" (Zamora, 2015). Uma vez formulada essa operação matemática —que foi incluída no título da obra *Bar Las Divas* (sustracción/adición)— a ideia de transformar aquele espaço num bar veio da observação do entorno:

> é importante dizer que eu não inventei esse coisa de colocar ali um bar. Lá está lotado de bares. E os bares que lá estão não são só para beber e procurar uma prostituta. Eu fiquei reparando que eles eram também um lugar onde acontecia a vida pública daquela região da cidade. As pessoas iam até lá [no centro da cidade] comprar coisas e depois paravam para tomar uma cerveja e continuar a jornada de volta para casa (Zamora, 2015).

Conforme aponta Zamora, promover o encontro entre pessoas era uma das principais ações propostas para o bar. O termo "encontro" também dava nome ao evento, e não por acaso. Os motivos da escolha são apontados por Ana Paula Cohen em *Entrevista a Conrado Uribe*, encontrada no *Cuadernos MDE07:*



Fig.2 — Estudos realizados por doña Marina para a decoração do bar em execução por suas colegas. Fonte: H. Zamora

> quando propusemos mudar o nome da Bienal de Arte de Medellín para o Encontro de Medellín - práticas artísticas contemporâneas, a tentativa foi incluir no título do projeto a noção de duração, de tempo. Mais do que a ideia de "arte" como um objeto estático isolado de um contexto, a "prática artística" pressupõe a existência de um sujeito e uma ação que ocorre no tempo (Cohen, 2011: 21).

Isso demonstra que a confluência de interesses entre o projeto curatorial e o de Zamora se dava não apenas pela exploração do tema-chave do evento mas também por estar de acordo com a perspectiva apontada por Cohen: um bar, um "objeto ativo" e "contextualizado", frequentado por "sujeitos" que produzem "ações no tempo".

Cabe aqui destacar a existência de um indivíduo em especial, situado entre o artista (figura criadora) e os frequentadores do bar (entendidos aqui como o "público" da obra). Uma vez escolhido o uso que daria para o espaço a ser tomado da equipe do *MDE07*, faltava a Zamora definir como

[4] Co-realizado pela Escola da Cidade e o SESCSP - Serviço Social da Industria e Comércio de São Paulo. A primeira uma escola de arquitetura e urbanismo e o segundo uma entidade cultural, ambas localizadas em São Paulo, Brasil, onde o artista viveu por alguns anos.

se daria a operação do estabelecimento. A solução, mais uma vez, veio a um só tempo de dentro e de fora do museu. Através do seu método de pesquisa, baseado na observação do ambiente e em conversas com as pessoas da vizinhança, o artista conheceu a futura gerente do estabelecimento: doña Marina. Esta senhora, que no passado atuou como prostituta na região, naquele momento trabalhava como vigilante do museu. Além disso, dirigia a associação *Rescatando Valores*, entidade prestadora de auxílio a profissionais do sexo e moradores de rua (Ocampo, 2007).

> Doña Marina aceitou o desafio e o enfrentou de tal forma que ao artista, depois de conversar com ela, só lhe restou traçar a parede que formaria o bar. O resto, tudo o que o visitante viu lá, é devido a ela. O capital inicial, a paisagem marinho-rosa e ocre das paredes, o balcão, a geladeira com porta de vidro, as mesas, as luzes intrusivas, a música de Charrito Negro e Darío Gómez capazes de dirigir as vozes no bar (Ocampo, 2007).

A futura cantina, inicialmente nomeada pelo artista como *El Barril* - em referência ao formato circular da parece divisória que propôs construir -, passaria a se chamar *Bar Las Divas* também por orientação da gestora. O nome fora "subtraído de sua velha ideia de montar um salão de beleza dirigido por prostitutas" (Ocampo, 2007). Portanto, Marina foi parte fundamental do projeto de Zamora. Nas palavras de Ocampo, "com sua sabedoria popular, todo o caráter relacional e de hospitalidade, que são os eixos do *MDE07*, foi amadurecido por ela como uma impecável curadora" (Ocampo, 2007).



Fig.3 — Registro realizado durante o funcionamento do bar. Fonte: H. Zamora

4. O TEMPO NA CIDADE

Considerando todo o seu calendário de atividades, o Encuentro Nacional de Medellín durou seis meses, período longo se comparado ao tempo médio de outros eventos desse porte. Segundo Roca essa extensão da duração era estratégica:

> O modelo do grande espetáculo condensado em um curto período de tempo para que possa ser visitado por pessoas de fora gera para a cidade os efeitos benéficos do turismo (hotéis, restaurantes e outros), mas geralmente é pobre em termos de contribuições que as práticas culturais oferecem à vida da cidade (Roca, 2011: 14)[5].

[5] Em 2011 ele reiteraria essa postura na formulação do projeto curatorial da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizado em Porto Alegre. Em *[duo]decálogo*, texto integrante do catálogo do evento, ele aponta a motivação por trás de seu projeto: "é preciso identificar uma forma de fazer com que ela [a bienal] seja entendida como uma instância de criação de infraestrutura, estabelecendo polos de ação que ativem as cenas locais nos períodos em que não há exposição". (Roca, 2011 : 19)

O projeto desenvolvido por Zamora também incorporou o uso do tempo como vetor de debate. Essa intenção foi demonstrada pelo próprio artista ao apontar o Bar Las Divas como exemplo de trabalho "que acontece no espaço público e que se dedica ao tema do tempo livre na cidade" (Zamora, 2015). Ocampo vê como acertada a escolha: "um bar era perfeito porque é nos bares que as pessoas da região mais permanecem e mais convivem" (Ocampo, 2007).

O deslocamento espaço-temporal empreendido por Zamora foi sobretudo uma operação de translação pois, antes de ser um bar, aquele local era o espaço operacional do MDE07. Portanto, o que o artista fez foi destinar parte daquela sala "sobrecarregada e caótica pela turbulência produzida por 20.000 assuntos sendo resolvidos ao mesmo tempo e no mesmo lugar" (Ocampo, 2007) para um uso cujo compasso de tempo é sensivelmente diferente dessa situação. Para Ocampo, "Las Divas deveria servir para tudo que serve um bar: confundir amigavelmente o tempo e fornecer uma quantidade diária de soluções, esperanças e problemas" (Ocampo, 2007). Com isso, a desaceleração do tempo proposta por Zamora —da "turbulência que produz a solução de 20.000 problemas ao mesmo tempo" à "confusão amigável do tempo"— é também um ato de reversão do processo de mercantilização do tempo imposto ao cidadão.

5. UM ATAQUE À ARQUITETURA

A vontade de revisão do "modelo bienal" que marcou do *MDE07* se refletiu também na morfologia dos seus espaços. Nesse sentido, uma das suas principais criações foi a *Casa del Encuentro*. O espaço localizado no anexo do *Museu de Antioquia* (assim como o *Bar Las Divas*) foi concebido para receber tanto programação expositiva quanto ativa. Com o objetivo de oferecer um legado à comunidade local, a Casa foi pensada para permanecer em operação após os seis meses de duração do evento.

> A *Casa del Encuentro* foi o ponto de encontro dos artistas com o público, mas pouco a pouco se tornou também, um lugar de leitura, trabalho, reunião e estar: um lugar para passar uma tarde vendo livros, revistas ou exposições que surgem de um programa muito ágil, ou participar de conferências e palestras informais, entre outras atividades. A *Casa del Encuentro* permanecerá, uma vez terminado o *MDE07*, como um espaço dedicado às várias práticas envolvidas na arte contemporânea, com um programa de residência de curadores e, sem dúvida, será um instrumento para a revitalização da cena local e a manutenção do que foi alcançado nos seis meses que durou o *Encontro* (Roca, 2011: 16)[6].

O projeto de ocupação da *Casa* foi realizado por Gabriel Sierra. A convite da curadoria, o artista viveu por três meses em Medellín, tempo em que trabalhou no desenvolvimento e execução do mobiliário a partir de uma marcenaria que instalou no próprio espaço. Em diálogo ativo com seus frequentadores, Sierra empreendeu o que Roca define como "um projeto integral de operatividade", dado que a criação e fabrico das peças "respondia em tempo real as necessidades do curador e dos artistas residentes, e mesmo do público" (Roca, 2011: 16). Ana Paula Cohen, curadora responsável pela gestão da *Casa del Encuentro*, em entrevista publicada nos Cuadernos MDE07 reforça a proposta revisionista colocada por Roca:

> A *Casa del Encuentro* propõe um museu como uma casa, um espaço de arte para ser habitado pelo público, artistas e obras, no tempo do cotidiano e em uma escala mais doméstica que a dos grandes museus (Cohen, 2011: 18).

[6] A *Casa del Encuentro* serviria de modelo para dois projetos posteriores de José Roca: a *Casa M*, que funcionou por seis meses vinculada à programação da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre (2011); e o espaço *FLORA ars+natura*, em funcionamento em Bogotá desde 2013 sob sua gestão.



Fig.4 – Registro do processo de construção da parede divisória, que permaneceria com o mesmo acabamento que se vê, exceto o plástico de proteção, que seria removido após a sua finalização. Fonte: H. Zamora

Ao final dos seis meses de atividade a *Casa* —composta por recepção, café, sala de projetos, biblioteca e pátio— acomodou um vasto glossário de peças empreendidas por Sierra: guarda volumes, estantes, arquivos, mesas, bancadas de trabalho, balcões de atendimento, cadeiras, bancos, sofás, módulo de conversa, cabine de leitura, vitrines, bases expositivas, porta-pôsteres, displays para folhetos, pesos de papel, balanço, escada, luminária de mesa, luminária pedestal e sistema de sinalização.

Embora alguns dos pontos de partida dos projetos de Sierra e Zamora sejam similares – ocorrem no mesmo local; são propostas artísticas alternativas ao formato expositivo convencional; dialogam com as premissas participacionistas estabelecidas pela curadoria - seus projetos se desenvolvem em oposição. Em *Artistas, espacios y provectos invitados MDE07*, Sol Astrid Giraldo, editora do *Cuaderno MDE07*, comenta que o trabalho de Sierra opera em busca do consenso, da justa medida entre partes, pois "descobre conexões sutis entre pessoas, lugares e coisas, analisando a forma como as características materiais dos objetos constroem pontes com a experiência humana desde as mais diversas nuances" (Giraldo, 2011: 108). Zamora, por sua vez, optou pela via da tensão, pois embora consentida, a operação espacial realizada na sala do MDE07 foi sentida com pesar pelos seus ocupantes. A respeito disso Conrado Uribe, da equipe curatorial, comenta: "à margem de qualquer localização acidental, Zamora propõe a construção de uma edificação irrompe, em todas as formas possíveis da palavra, com sua operação diária" (Uribe, 2011: 116).

Se o interior do bar foi cuidadosamente decorado por doña Marina e sua equipe, o que se via no seu verso - a face voltada para a sala de curadoria e produção - era a rudeza de uma parede de tijolos de barro aparentes assentados com cimento à maneira das construções informais existentes nos subúrbios de Medellín. Tubulações hidráulicas provenientes da pia e do mictório instalados no bar —com seus respectivos ruídos de alimentação e descarga— afloravam desse muro que apartou o *core* da instituição do espaço da cidade.

O incômodo com a presença desse "elemento estranho ao edifício como um cômodo interno que o construtor teria esquecido de construir" (Ocampo, 2007) ultrapassava questões de ergonomia ou ainda de partido formal da construção. Tendo os trabalhos da produção e curadoria precedido o projeto do bar, a equipe foi obrigada a conviver com a sua execução, que ocorreu de forma simultânea ao horário de trabalho. O ruído, a movimentação e a poeira (que penetrou através das frestas do plástico que isolava uma área da outra) colocaram tanto o tema do evento quanto a saúde da equipe à prova. Ocampo oferece uma visão tragicômica da situação:

> Os vinte entusiastas que coordenavam o Encontro com o apoio de um dinossauro de plástico que permanecia na sala como um animal de estimação tutelar, suportaram a parede que estreitou suas mesas e danificou computadores e pulmões com a poeira de seus materiais. Para alguns foi um incômodo amigável, mas outros não o aceitaram, pois "por mais obra que fosse" e, apesar de estar lá como uma prova de hospitalidade, era como se tudo aquilo que vagava todos os dias em frente ao museu e à igreja tivesse aparecido em meio à alvura do escritório mostrando o traseiro e todas as suas cicatrizes sem maquiagem (Ocampo, 2007).

O incômodo criado pelo projeto, se não planejado de antemão, foi assimilado com naturalidade pelo artista. Ao longo de sua palestra em 2015, Zamora utilizou palavras como "invasão", "sofreu", "perda", "perturbação", "irromper", "subtrair", "incrustar" para descrever seu trabalho. No entanto, para além de mero sadismo, sua violência na intervenção pode ser entendida sob uma perspectiva mais ampla.

Em *Against Architecture: The Writings of George Bataille*, Denis Hollier apresenta a perspectiva do museu como instituição de controle social: através do pensamento de Bataille que, segundo Hollier,

> Battaille nos lembra que o Louvre foi transformado em museu pela Convenção quando o poder da monarquia foi interrompido. O museu foi o que o Terror inventou para substituir o rei, para substituir o insubstituível. "A origem do museu moderno" ele comenta, "estaria assim vinculada ao desenvolvimento da guilhotina" (Hollier, 1989: 13)

A revista *Documents* (1929 – 1930), editada por Bataille, tinha uma seção permanente chamada *Dicionário Crítico.* Nela, o editor publicava suas visões sobre um variado leque de verbetes entre os quais "museu" —de onde provém a citação utilizada por Hollier— e "arquitetura". Segundo Bataille, a "arquitetura é a expressão da verdadeira natureza das sociedades, assim como a fisionomia é a expressão da natureza do indivíduo" (Bataille, 1930: 300).

Se arquitetura é o retrato social do homem, um museu que se fecha à cidade é um museu que se fecha à sociedade. Portanto, a perspectiva escatológica de violação arquitetônica daquela sala tem dois alvos. Além da a proposta do MDE07 em discutir o tema da hospitalidade, esse ataque se dirige também à instituição de arte como instrumento disciplinar, uma vez que invadir o território apolíneo do museu com o espaço dionisíaco do bar pode ser visto como uma tentativa de neutralização desse mecanismo.

6. CHEGADA: UM CONTRAESPAÇO

Em *O corpo utópico, as heterotopias*, Michel Foucault nos apresenta heterotopia como "uma utopia que tem um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa" (Foucault, 2013: 19). Segundo o autor, uma das regras que a definem é a sua capacidade de "justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis" (Foucault, 2013: 24). Criado entre uma coisa e outra —a cidade e o museu— tal regra se aplica ao *Bar Las Divas.*

Foucault comenta que as crianças conhecem muito bem esses contraespaços - outra denominação utilizada pelo autor para definir as utopias localizadas.

> É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então —na quinta feira à tarde— a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis; é, enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido (Foucault, 2013: 20).

Embora as crianças saibam muito bem explorar o potencial das heterotopias, a autoria de sua invenção pertence à sociedade adulta que "organizou, muito antes das crianças, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos lugares. Há, por exemplo os jardins, os cemitérios,

os asilos, as casas de tolerância, as prisões, as colônias de férias do Clube Mediterrâneo e tantos outros" (Foucault, 2013: 20).

Nessa perspectiva lúdica, uma heterotopia pode, portanto, ser entendida como um jogo. Em *Arte contra a arquitetura; arquitetura como arte*, o crítico Guilherme Wisnik traça uma análise pertinente sobre esse conceito a partir do pensamento de Johan Huizinga:

> Como nos conta Huizinga em *Homo ludens,* a origem etimológica da palavra diversão está ligada tanto ao prazer quanto à ideia de desvio. *Divertere*, que dignifica divertir em latim, é desviar-se da normalidade, da rotina diária, em direção a algo diverso, isto é, desviante, diferente. E *inludere*, que significa iludir, nomeia o ato de se colocar alguma coisa em jogo, e portanto transcender as necessidades imediatas da vida. Assim, a ilusão está posta no campo deste ludismo transversal à realidade, e que nos permite olhar de fora, como um contraponto a ela. Huizinga, como se sabe, enxerga na posição lúdica, quer dizer, no jogo como fenômeno cultural —condição da arte—, um aspecto fundamental da humanidade, que não esta abarcado nem pela inteligência do *homo sapiens*, nem pela capacidade da fabricação de instrumentos do *homo faber*. O *homo ludens*, portanto, não é nem o cientista nem o artesão, mas o artista. (Wisnik, 2012: 123-124)

A partir da colocação de Wisnik a figura do artista pode ser vista de uma perspectiva ampliada. No *Bar Las Divas*, não apenas Hector Zamora ou doña Marina devem ser considerados artistas, mas também todos aqueles que, de uma forma ou de outra, participaram do jogo.

Zamora demonstrou um profundo compromisso com a proposta do evento para o qual foi convidado a participar. Através da manipulação tectônica e da alteração dinâmica de uso daquele espaço, o artista mexicano propôs um novo lugar entre a instituição de arte e a cidade. Mas não só. Ao permitir que naquele lugar se descubram (tal como as crianças descobrem o oceano na cama dos pais) novas possibilidades de entender o que está dentro e o que está fora (e de relacioná-los entre si) o artista ofereceu ainda a possibilidade de transformação das nossas ideias.

O ocaso do bar-utopia foi a um só tempo celebrado e lamentado. Na noite de 27 de junho, uma semana antes do fechamento oficial do bar:

> Doña Marina comprou uma torta de 15 mil pesos e destinou o que restava de aguardente, cerveja, rum, refrigerantes e cigarros para presentear. Primeiro vieram os organizadores do MDE07 e, em seguida, o enxame de prostitutas e vida noturna no setor. Todos beberam, fumaram e comeram algo daqueles restos de bar. Os últimos, felizes de juventude ébria, dançaram o reggaeton mais lascivo. Levantaram os braços e se enredaram nos confetes que pendiam da porta. Uma garota silvestre e bonita, cheirando a perfume de promoção, 16 anos desperdiçados, olhos amarrados, dizia à "dona" do Las Divas: Má ... Má ... não se vá (Ocampo, 2007).

BIBLIOGRAFIA

Bataille, Georges (1930). "Dictionnaire Critique" em *Documents*. Nº 5 ano 2, 1930

Cohen, Ana Paula (2011). "Entrevista a Ana Paula Cohen: por Conrado Uribe" em *Cuadernos* MDE07. Medellín: Fondo Editorial del Museu de Antioquía.

Foucault, Michel (2013). "As heterotopias" em Foucault, Michel . *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições.

Hollier, Dennis (1989). "Introduction: Bloody Sundays" em Hollier, Dennis. *Against Architecture: the Writings of Georges Bataille.* Cambridge: MIT Press

Medina, Cuauhtémoc (2014). "Exterior interiorizado" em Hernández, Edgard A. Et al (Ed.), *Sin Límites: Arte*

contemporáneo en la ciudad de México 2000-2010. Cidade do México: Cubo Blanco. Disponível em *http://issuu.com/cuauhtemocmedina/docs/cmedina_limitless*

Ocampo, Sánchez Carlos (2007). "Bar Las Divas (sustracción/adición)" em *página oficial de Hector Zamora*. Disponível em *http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=61 (última consulta* em 5 de novembro de 2017)

Roca, José (2011). "[duo] decálogo" em *Catálogo da exposição 8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de Geopoética.* Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

___ (2017) – entrevista por realizada em 28 de junho de 2017. São Paulo-Bogotá.

___ (2011). "Domesticando el modelo bienal" em *Cuadernos MDE07*. Medellín: Fondo Editorial del Museu de Antioquia.

Uribe, Conrado (2011). "Hector Zamora" em *Artistas, espacios y proyectos invitados MDE07*. Medellín: Fondo Editorial del Museu de Antioquia.

Giraldo, Sol Astrid (2011). "Gabriel Sierra" em *Artistas, espacios y proyectos invitados MDE0*. Medellín: Fondo Editorial del Museu de Antioquia.

WisNik, Guilherme T.. (2012). "Arte contra a arquitetura. Arquitetura como arte" em WisNik, Guilherme T. *Dentro do Nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura. Tese de Doutorado*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Zamora, Hector (2015). *Arte nos espaços públicos*. Comunicação realizada no X Seminário Internacional Tempo Livre na Cidade. São Paulo. Captação disponível em *http://escoladacidade.org/bau/hector-zamora-arte-nos-espacos-publicos/*

LA CÁRCEL MODELO DE BARCELONA. ARTE Y MEMORIA EN EL ESPACIO PÚBLICO

Núria Ricart Ulldemolins
Universidad de Barcelona

La comunicación que presentamos se fundamenta en los avances del proyecto de investigación Public Space's Service System, liderado por el dr. Brandão del Instituto Superior Técnico de Lisboa entre los años 2016 y 2018; y del proyecto Arte público y memoria. Desarrollos para el programa de intervencion en la red de espacios de represion franquista en Barcelona (HAR2017-84322-P). Su objeto es el desarrollo de una herramienta de evaluación del espacio público desde un punto de vista sistémico como proveedor de servicios. A nivel metodológico, el proyecto fomenta la perspectiva interdisciplinar -desde la arquitectura, el arte público, la ingeniería y las ciencias sociales-, y escruta en los procesos de hacer ciudad atendiendo especialmente a la dimensión de su gestión, por lo que evalúa las interacciones entre los principales actores involucrados. En este marco epistemológico, nos interesa problematizar las capacidades e incapacidades del arte público en cuanto práctica y producto en la ciudad (Ricart y Paz, 2017), incidiendo en el estudio crítico de sus implicaciones en aquellos servicios sobre los cuales incide especialmente y que son de orden referencial (significación, imagen y comunicación) (Brandão et al. 2017). Entendiendo que el espacio público, como soporte de la ciudad y de sus actividades, es un medio eminentemente relacional que acoge una enorme variedad de funciones superpuestas, -desde las más estructurales a las más simbólicas (Madanipour, 1999).

Los avances de la investigación se muestran mediante el desarrollo teórico de sus herramientas conceptuales y dispositivos de evaluación (Brandão et al. 2017), que son aplicadas a un caso de estudio particular, especialmente complejo por estar inmerso en un proceso de transformación integral: la Cárcel Modelo de Barcelona. A través de este caso particular se dirimen aspectos vinculados a la práctica artística y el espacio público, haciendo especial atención a la dimensión de la memoria desde un punto de vista sistémico.

Inaugurada en 1904, la Cárcel Modelo nace abanderando un nuevo y mejorado orden penitenciario. Edificada en el límite meridional del Ensanche barcelonés en un contexto aun suburbano; su sistema panóptico y la baja ratio de las celdas abanderan el "modelo", aunque éste se ve rápidamente superado por etapas de masificación; por falta de inversión en mantenimiento y habitabilidad; y por la propia conurbación urbana, que sitúa hoy la cárcel en una de las zonas residenciales más densas de toda Barcelona. También cárcel de mujeres entre 1955 y 1963, la historia de la Modelo es, en su extremo, la historia del siglo XX, exacerbada en sus aspectos represivos. 23 personas son asesinadas por el garrote vil en sus instalaciones. Especialmente dura será la etapa de la posguerra, y a lo largo de toda la dictadura franquista hasta pasada la transición democrática. Pero, en esta cárcel, como en otros centros penitenciarios de la dictadura, también subyacen los valores de la resistencia, -ética y política-, de los que lucharon por las libertades contra el franquismo. En este sentido, la cárcel modelo es un símbolo de la lucha obrera, el sindicalismo y la resistencia contra las dictaduras (Pagès, 1996; Fontova, 2010).

Tras 113, y más de veinte años de reivindicaciones ciudadanas a favor de su desmantelamiento[1], éste se lleva a cabo definitivamente en el primer semestre del año 2017. Aunque el cierre ha sido acogido positivamente por gran parte de asociaciones y entes ciudadanos, el proceso no está exento de conflicto en cuanto a derechos laborales de los trabajadores penitenciarios, lejanía de los antiguos presos de los núcleos familiares, posibles efectos especulativos sobre el tejido residencial directamente afectado o gestión del proceso participativo liderado actualmente por el Ayuntamiento.

1. ARTE Y MEMORIA EN EL ESPACIO PÚBLICO

1.1. 2015-2016, interlocución. Reproducciones de Helios Gómez en los muros exteriores de la cárcel

En 2015, los progresos en relación al cierre definitivo de la Modelo están estancados y el tema sufre una cierta neutralización en el debate público de la ciudad. Con el Observatorio Europeo de Memorias de la Fundación *Solidaritat Universitat de Barcelona*, la Asociación de Vecinos de *l'Esquerra de l'Eixample* y la Asociación Cultural Helios Gómez empezamos a plantear posibles modos de revitalizar la problemática mediante actividades artísticas diversas entre las que va tomando forma la exposición en Barcelona de obras del artista Helios Gómez, jamás expuestas en la ciudad.

Helios Gómez (1905-1956) fue artista y grafista profesional cuya producción estuvo enormemente comprometida políticamente.

> En abril de 1936, cofunda el Sindicat de Dibuixants Professionals de Catalunya, punta de lanza del cartelismo de guerra y del que será elegido presidente. Durante la Guerra Civil combatió en los frentes de Baleares, Aragón, Madrid y Andalucía. Tras la Victoria franquista, el exilio y los campos de concentración franceses. Forzado a volver a España, lucha aún en los movimientos clandestinos y es encarcelado en la prisión Modelo de Barcelona. Durante los ocho años de detención, crea en una celda un fresco, la Capilla Gitana, manifiesto de resistencia antifranquista, hoy en día oculto bajo una capa de pintura blanca. (Associació Cultural Helios Gómez, 2016)

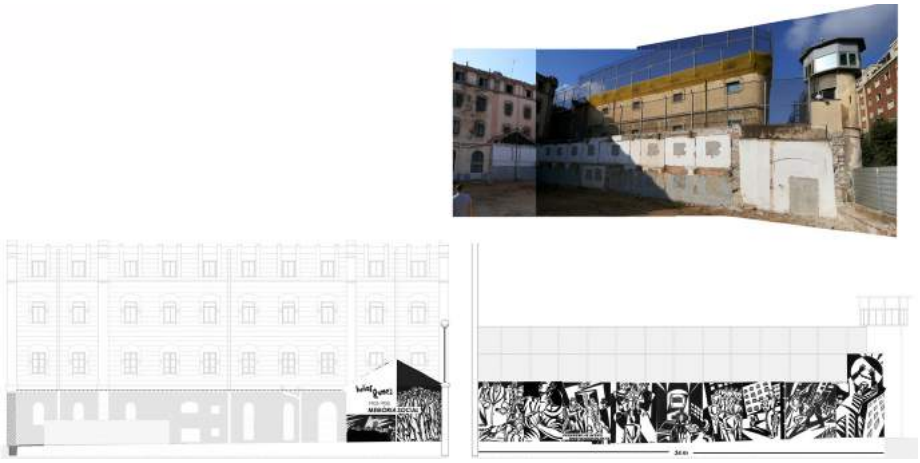


Fig. 1 — Proyecto de reproducción de obras del artista Helios Gómez en el espacio liberado entre las calles Entença i Rosselló, año 2015. Fuente: Autora

[1] SOS Monuments, entre otras entidades, lidera desde hace décadas reivindicaciones para el cierre definitivo de la cárcel y la valoración patrimonial de la misma. En 2009, el Ayuntamiento aprueba el Plan Director para la Modelo, con el apoyo de la Asociación de Vecinos de l'Esquerra de l'Eixample. En 2010, la Modelo es protegida mediante la inclusión del panóptico en el Catálogo de Patrimonio del Consistorio.

En la campaña electoral del año 2015, el entonces alcalde Trías, de *Convergència y Unió* (actual PdCat), activa por enésima vez el tema, derruyendo un edificio perimetral de la cárcel Modelo dedicado a presos de tercer grado, entre las calles Entença i Rosselló. Posteriormente, En Comú-Podem gana la alcaldía de Barcelona.

Con el objetivo de mantener el debate en relación al cierre definitivo de la Modelo y la reivindicación de este espacio como lugar de memoria, el proyecto de exposición de las obras del artista Helios Gómez toma una nueva dimensión. Se valora entonces la posibilidad de una intervención artística en el espacio público, mediante la reproducción de algunas de las obras de Gómez en parte del muro perimetral aparecido tras la destrucción del edificio de tercer grado (fig.1). Se plantea el proyecto a la Asociación SOS Monuments; asumiendo la importancia de ir abriendo el proyecto a actores importantes en el proceso de reivindicación del cierre de la Modelo [2].

En el mes de Junio de 2015, el Ayuntamiento aprueba el proyecto expositivo, que es a su vez denegado por parte de Instituciones Penitenciarias (Generalitat de Catalunya)[3], -aludiendo a un problema de seguridad vinculado a la imagen distorsionada que las piezas de Helios Gómez pudieran dar sobre una cárcel moderna en activo.Con este escenario, reformulamos la propuesta en el contexto de la Fiesta Mayor de *l'Eixample Esquerre* en Octubre de 2017, promoviendo conjuntamente con la Asociación de Vecinos un concierto en el espacio liberado, e incluyendo en él proyecciones de obras de Helios Gómez. Finalmente, Instituciones Penitenciarias vuelve a denegar el permiso aludiendo a motivos de seguridad.

1.2. 2015-2016, Plataforma ciudadana Fem Nostre l'Espai de la Model. Memoria, equipamientos y verde urbano

Estas propuestas, que buscan atender a la dimensión de memoria vinculada a la Modelo, aunque denegadas, promueven el siguiente paso en el proceso: la articulación de la plataforma ciudadana: *Fem Nostre l'Espai de la Model*[4]. Nacida para mantener el debate sobre el futuro de la cárcel abierto a nivel ciudadano en base a tres ejes de trabajo fundamentales en los procesos ciudadanos locales y supralocales: el ejercicio de memoria, la mejora en el déficit de equipamientos y la necesidad de articular una gran zona verde en el distrito. En su manifiesto fundacional, firmado en mayo de 2016 por más de 30 entidades, —entre las que destaca Comisiones Obreras o la Asociación Catalana de Expresos políticos además de todas las citadas anteriormente—, subrayamos la importancia de cumplir los últimos plazos dados a nivel institucional, —cuya fecha era el primer semestre de 2017—, y denunciamos el incumplimiento reiterado de acuerdos por parte de las administraciones públicas hasta la fecha. En él se apuesta por el uso exclusivo del espacio como *"zona verde, equipamientos públicos y espacio de memoria"*, -en contra de lo aprobado en el Plan General Metropolitano en 2001, y que prevé 4.435 m^2 dedicados a oficinas y terciario. Y finalmente el manifiesto reivindica la necesidad por parte del consistorio de dar *"impulso a un proceso de participación ciudadana para decidir el futuro de la Modelo".*

[2] En este sentido es interesante la doble escala del proceso, con intereses locales (necesidad de escuelas públicas, verde urbano, etc.) y suporalocales (reivindicación de otros equipamientos de escala metropolitana como es el vinculado a la memoria)

[3] Ente gestor de todos los centros penitenciarios en Catalunya

[4] La Plataforma *Fem Nostre l'Espai de la Model* (Hagamos nuestro el espacio de la Modelo) publica sus actividades en el sitio web: *https://presomodel.wordpress.com/*

El proyecto artístico que lidero se adapta a esta nueva fase, con la incorporación de dos ejes más de reivindicación, formulando constantes propuestas de espacio público. La Plataforma presenta a las administraciones competentes en este momento (Ayuntamiento y Generalitat a través de Servicios Penitenciarios) un nuevo proyecto, más colorido y complejo, en el que se distingue un mural dedicado al tema de memoria con la reproducción de obras de Helios Gómez, y que convive con otros contenidos más transversales y reivindicativos. Al mural, desarrollado por el artista de arte urbano Roc Blackblock, añadimos un tótem informativo en el que se profundiza sobre los tres temas de debate público sobre los que pivota el trabajo de la plataforma ciudadana (memoria, equipamientos y verde urbano).

Para nuestra sorpresa, el Ayuntamiento aprueba el proyecto íntegramente pero Servicios Penitenciarios resuelve no permitir una parte del mural. De nuevo las reproducciones de Helios Gómez son censuradas aludiendo a motivos de imagen y seguridad en una prisión aún en uso.

Para la Plataforma es todo un éxito. ¡Podemos pintar el mural y denunciar al mismo tiempo su censura! (fig.2) En el tótem, situado en el espacio público, se denuncia la negativa por parte de las autoridades a la reproducción de las obras del artista.

Qué duda cabe que esta información, situada permanentemente en un espacio público, es recibida muy negativamente por parte del director de Servicios Penitenciarios, invitándonos a tapar o modificar el contenido del tótem en este apartado para su posible negociación. Durante algunos meses, la palabra *"Censura"* es substituida por la siguiente expresión: *"Disculpen las molestias, estamos negociando"*. Aunque se suceden algunas conversaciones informales, la negociación no es real. Pero la plataforma se ha convertido en un actor importante en el proceso.

La intervención artística, compuesta de mural reivindicativo y tótem informativo, desaparece en julio de 2017, con la construcción de barracones provisionales para una escuela pública de primaria en el lugar, -se trata de uno de los equipamientos más largamente demandados en el barrio.

2. DE CENTRO PENITENCIARIO A...? LA TRANSFORMACIÓN DE LA MODELO

2.1 Usos y abusos de la participación ciudadana

El 10 de enero de 2017, Ayuntamiento y Generalitat hacen público el convenio para la *"reordenación de los equipamientos penitenciarios en la ciudad de Barcelona"* el cual significa el final de los usos penitenciarios de la prisión. Desde el consistorio se prevé que la transformación se organice a lo largo de cuatro etapas. La primera: la recepción del equipamiento desde Servicios Penitenciarios (Generalitat de Catalunya) hasta el 31 de diciembre de 2017; la segunda: el desarrollo de *"usos inmediatos"* y definición de usos futuros a lo largo del 2018; la tercera: la elaboración de proyectos, en 2019 (año de elecciones municipales); y finalmente: el inicio de la transformación definitiva y obras, en 2020. En la segunda etapa, se prevé la gestión directa institucional en paralelo a la apertura de un proceso participativo liderado por el propio Ayuntamiento iniciado en el mes de setiembre de 2017, y en el que se empieza a fraguar la organización de un "grupo impulsor" compuesto por un gran número de entidades ciudadanas entre las que destaca la plataforma *"Fem Nostre l'Espai de la Model". Dicho grupo impulsor es, en palabras del propio Ayuntamiento, "el espacio común entre el Ayuntamiento y las entidades del territorio para preparar los debates ciudadanos y trabajar conjuntamente las conclusiones de dichos debates"* En el acta de constitución del grupo, desarrollada en la sesión del 4 de octubre de

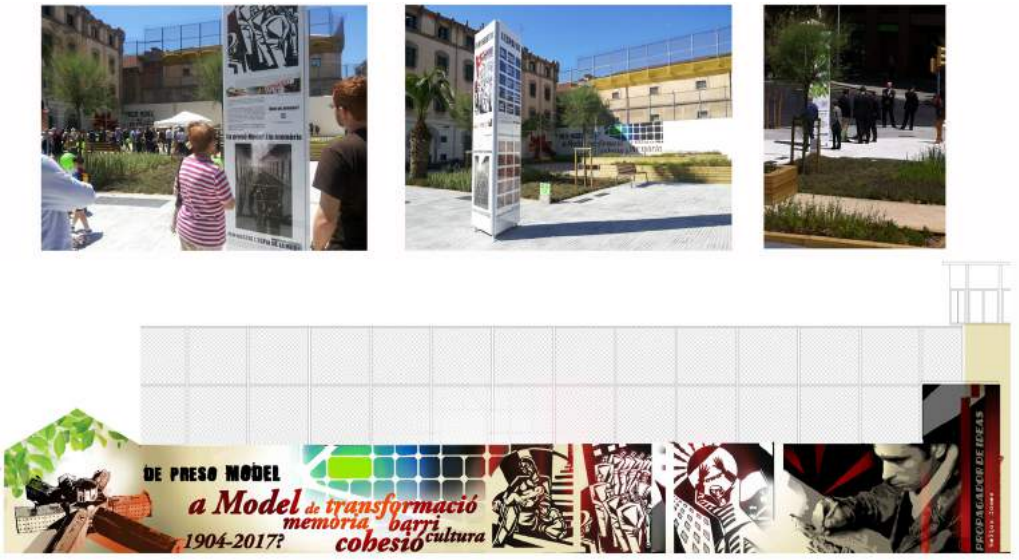


Fig. 2 — Tótem y mural censurado (abajo proyecto completo), Junio de 2016. Fotografías de izquierda a derecha: Organización festiva, junio 2016; proyecto construido con parte censurada; visita de la dirección de Servicios penitenciarios al tótem. Fuente: Núria Ricart i Rock Blackblock

2017 el Ayuntamiento afirma que se prevén tres debates ciudadanos abiertos al público en general: presentación general y memoria; patrimonio y configuración urbana; y finalmente usos y equipamientos. También se formulan preguntas especialmente abstractas como: *"qué significa conservar la Modelo? Qué significa conservar el panóptico? Tiene sentido conservar el edificio? Quales serian los usos y espacios? Y finalmente, como te imaginas el espacio verde?"* (Acta de sesión, Ayunamiento de Barcelona, 2017) Todas estas preguntas destacan por su falta de concreción en el marco y calendario planteado, sobre todo cuando el 24 de octubre de 2017 se publica una nota de prensa bajo el título: *"Barcelona inyectará 5M a la Modelo hasta el 2019 para avanzar en los usos futuros y 150 nuevas viviendas"*. En ella se puede leer una propuesta muy específica sobre la "transformación de la Modelo (la cual) *pivota sobre cuatro grandes pilares"*:

> - El verde. La Modelo será un nuevo espacio libre, verde, con entidad propia. Será un nuevo pulmón para el Eixample. (...)
>
> - La vivienda. En línea con el reto central que tiene la ciudad con la vivienda y la falta de dotación pública que hay en el Eixample, la transformación de la Modelo incluirá los cambios necesarios en el planeamiento vigente para poder construir unos 150 pisos de alquiler asequible. (por tanto apuesta por el cambio de usos terciarios aprobados en el PGM a residenciales protegidos)
>
> - Los equipamientos de proximidad. Otra carencia importante del Eixample es la disponibilidad de suelo de equipamientos para dotar a los barrios de los servicios de proximidad necesarios. Por ello, se actualizará el Plan Director de 2009 acordado con los vecinos para que responda a las necesidades actuales.
>
> - La memoria y el patrimonio. La transformación de la Modelo debe mirar hacia el futuro, pero en ningún caso puede olvidar la importancia histórica de la memoria y el simbolismo de este espacio. La dimensión física es básica para repensar este entorno, pero se debe hacer en un equilibrio constante con su dimensión simbólica. Por ello, el recinto incluirá un espacio memorial llamado La Modelo Espacio Memorial en el que se programarán actividades culturales y expositivas para conocer la historia de la prisión y transmitir la memoria popular. También se prevé preservar y poner en valor el edificio de La Modelo por su singularidad.
>
> (Nota de prensa, Ayuntamiento de Barcelona, 24 de Octubre 2017)

En lo que respecta a la dimensión memorial del espacio, es el propio Comisionado de Memoria del Ayuntamiento de Barcelona el que desarrolla la propuesta[5]. En la nota de prensa del 24 de Octubre plantea un equipamiento denominado *"La Modelo Espacio Memorial"* entendido como *"centro de conocimiento y difusión"*:

> La vivencia y la imagen de la Modelo ha pervivido en la ciudadanía y fundamenta el objetivo de establecer un centro de actividades destinadas a la investigación, análisis difusión y socialización de los movimientos emancipadores y de resistencia, la historia de los cuales constituye la memoria democrática del país y de la ciudad.
>
> Siendo Barcelona una ciudad en la que los movimientos sociales y las resistencias a las diferentes desigualdades han tenido y tienen una presencia importante y reconocida en el mundo, no es extraño que destinar una parte del edificio de la antigua cárcel a esta función memorial haya sido una reclamación antigua de entidades sociales y agrupaciones vinculadas al conocimiento de la historia y la transmisión de la memoria popular. También es, además, un reclamo hecho por profesionales de diversas ramas del conocimiento y vinculados al mundo académico universitario. En este sentido, recogiendo las ideas expresadas en el manifiesto Por el nombre de todas y todos, La Modelo es La Modelo, de 19 de junio de 2017, el nombre del espacio memorial será La Modelo Espacio Memorial.
>
> La reconversión de un centro penitenciario, o de detención y reclusión, en espacio memorial activo, de conocimiento y difusión, tiene referentes importantes en Europa, América, y África. Es en esta tendencia y movimiento en que se enmarca el proyecto de convertir un espacio de la antigua cárcel modelo en un centro de interpretación de la represión y los movimientos sociales, en la que se programen exposiciones, seminarios, cursos, conferencias, y otras actividades culturales, y se active la investigación. Con programación propia fruto de la iniciativa de entidades, y en especial, las vecinales del entorno. La Modelo Espacio Memorial se proyecta como una industria de generación de conocimiento y difusión cultural.
>
> En definitiva, la voluntad es hacer un espacio permanente de exposiciones temporales y no una exposición permanente. Será constituido por un ateneo de entidades, un espacio ágora abierto a la ciudad, un centro de interpretación y un centro de documentación.
>
> Además de la dimensión memorial, a la hora de pensar en usos futuros, hay que tener muy presente la dimensión patrimonial. La estructura panóptica del edificio que proyectaron Salvador Viñals y Josep Domènech Estapà, siguiendo los criterios de Bentham, hacen de La Modelo un edificio de gran interés patrimonial, calificado con un nivel C de protección. En este sentido, la transformación de la Modelo debe poder preservar el valor patrimonial y poner en valor la singularidad del edificio, logrando un claro equilibrio entre el programa de usos y el mantenimiento de las características del edificio."

A nivel de plataforma nos congratula que tres de los cuatro ejes presentados correspondan a nuestras reivindicaciones; pero en su conjunto, para las entidades ciudadanas involucradas en el grupo impulsor, la descoordinación manifiesta en los tiempos y niveles de decisión entre el Ayuntamiento y el proceso participativo genera un problema de legitimidad del propio proceso justo al inicio del mismo. A título de ejemplo; en la reunión de constitución del grupo impulsor del dia 4 de Octubre de 2017, no se informa sobre los usos provisionales otorgados al conjunto del edificio (fig.3) ni sobre el presupuesto de su adecuación; tampoco se informa sobre las ideas del comisionado de memoria al respecto *"del valor patrimonial (ni) la singularidad del edificio"* que conllevan un valor de preservación. Al contrario, la pregunta abierta al grupo impulsor es si *"tiene sentido conservar el edificio"*.

[5] Bastante avanzada conceptualmente y nutrida por algunas ideas de la propia Plataforma *"Fem Nostre l'Espai de la Model"*. Fuente: acta de la Plataforma del miércoles 3 de mayo de 2017

Diversas aproximaciones a las teorías sobre gobernanza destacan la importancia de informar fidedignamente en los procesos participativos (Arnstein;...), más si estamos en un marco conceptual vinculado a modos de hacer ciudad. Esperemos que los actores logren convergencias en lo que parecen dinámicas paralelas.

3. LA MODELO, ESPACIO DE MEMORIA EN UN SISTEMA

3.1 Reflexiones sobre la red de espacios de represión franquista en Barcelona y los sistemas de servicios del espacio público

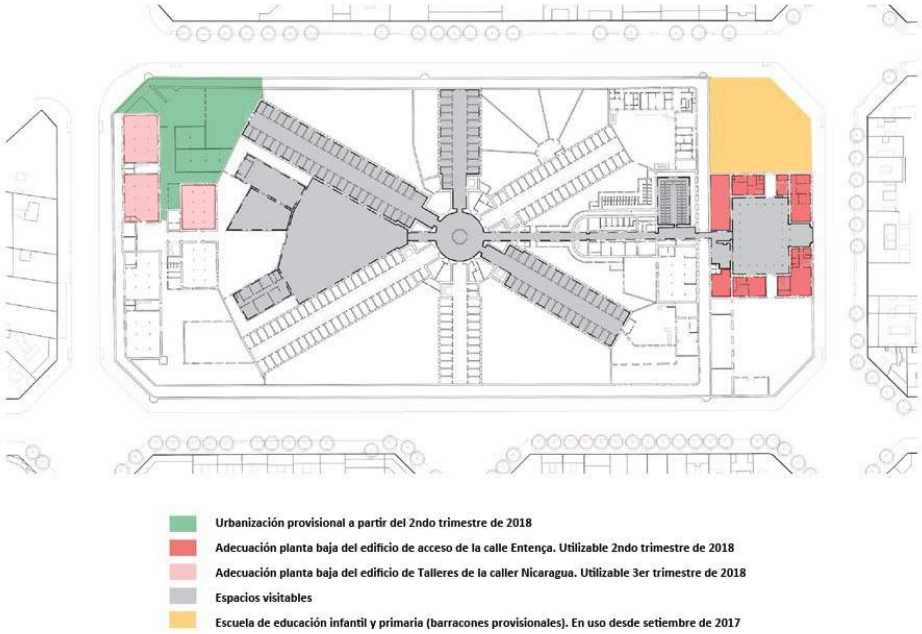


Fig. 3 — Usos del espacio de la Modelo. Fuente: Nota de prensa del Ayuntamiento de Barcelona, 24 de Octubre de 2017

La Modelo fue durante la dictadura franquista uno de los espacios de represión más importantes de toda Barcelona. En ella presos comunes y políticos compartieron celdas y patios en condiciones pésimas a nivel de comida, higiene y masificación. Entre 1939 y 1952, de la Modelo saldrían centenares de presos condenados a muerte por juicios sumarísimos hacia el Campo de la Bota, donde serían fusilados de madrugada. Y de allí, conducidos al *Fossar de la Pedrera*, para ser enterrados anónimamente en la fosa común del franquismo de la ciudad. Los grupos sociales objeto de la represión franquista fueron los republicanos, los comunistas, los anarquistas,... identificados como *rojos* y enemigos del Gran Movimiento Nacional; asimismo también lo fueron los homosexuales, contrarios a la moral católica impuesta por el régimen; y las mujeres que, -fuera por su filiación familiar con maridos, hermanos y padres republicanos o por su propia actividad política o sindical-, sufrieron especialmente las represalias del bando sublevado. Tortura, prisión, juicios sumarísimos, fusilamiento... fueron algunos de los medios más notorios con los que el nuevo gobierno ejerció la violencia estatal, sobretodo hasta el año 1952. Esta represión orgánica se nutrió de un sistema de denuncias protagonizado por la sociedad civil, dividida entre *afectos* al régimen y *rojos*. Las denuncias y la discriminación social y laboral urdieron la base de un país sojuzgado, que permitiría el establecimiento y

perduración de la dictadura hasta 40 años, no sin un nivel constante de resistencia organizada. Aram Monfort defiende en su tesis doctoral del año 2007 que la represión franquista en Barcelona formó parte de una estrategia de represión diseñada en varias fases y desde varios frentes en total coordinación a nivel estatal. Y que Barcelona primero, y Valencia y Madrid después, fueron represaliadas de modo especial dado el desarrollo de la Guerra Civil y su preminencia en tanto que "territorios rebeldes". La memoria colectiva de la ciudadanía de Barcelona, en concreto en relación a la represión franquista no se ha solidificado (y por tanto comunicado) en los actuales espacios públicos donde se ejerció. Entre estos lugares, organizados como una red distribuida en la ciudad, apenas se observan cuatro espacios dignificados a nivel memorial sin ninguna interacción entre ellos. Aun así, la red de espacios de represión y control fue parte de un sistema cuya estructura, de enorme complejidad, marcó, en base a un control territorial férreo, los usos de la ciudad durante décadas (Dueñas, 2016; Monfort, 2007).

Sabemos que 1717 personas fueron fusiladas en Barcelona entre 1939 y 1952 (año en que finaliza la situación de "Estado de guerra") en tres espacios de represión singulares de la ciudad: El Castillo de Montjuic, la Cárcel Modelo y sobretodo en el Campo de la Bota, en el extremo noroeste de la ciudad. Otros lugares preminentes de represión gestionados desde distintos estamentos militares del régimen, son:[6]

- Centros carcelarios: La Modelo, Sant Elies, El Cànem, Les Corts y el Palacio de las Misiones
- Centros concentracionales: Campo de Concentración de Horta
- Centros de reclusión del SIPM (Servicio de Información Político-Militar) entre 1939 y 1940 (distribuidos por numerosos locales y edificios de la ciudad) [7].
- Control de entradas y salidad de la ciudad

Otro colectivo social objeto de enorme control por parte del estado fueron las personas sin recursos, muchos de ellos emigrados desde diversos puntos de la península a poblaciones industriosas como Madrid, Bilbao y Barcelona. Las migraciones a estas urbes provocaron enormes problemas de infravivienda. Pronto, algunas de las prisiones utilizadas en la inmediata postguerra pasarían a convertirse en los denominados "Centros para indigentes", desde donde estas personas serían obligadas a volver a su lugar de origen. Este fue el uso del Campo Concentracional de Horta y el Palacio de las Misiones a partir de 1942 y 1944 respectivamente.

El conjunto de espacios estaban integrados al sistema urbano, convertidos en lugares de represión en relación a diversos criterios como:

- Estado y capacidad de las instalaciones. Algunas eran espacios represivos o destinados a acoger un gran número de personas con anterioridad.
- Conectividad (vial y transporte colectivo).
- Situación perimetral en relación a tramas urbanas consolidadas y dispersos en relación al conjunto del territorio y el resto de la red.

6 Monfort no identifica las Comisarías de policía en su investigación dado que el periodo que estudia es el de la inmediata posguerra. En nuestro estudio estos lugares son entendidos como espacios de represión, simbólicamente liderados por la comisaría de Vía Layetana

7 Algunos de los centros de reclusión del SIPM utilizaron las conocidas Txecas, -los espacios de represión de la retaguardia republicana (Monfort, 2007:58). Esta es una memoria que también debe ser explicada y correctamente contextualizada en el proyecto que proponemos.

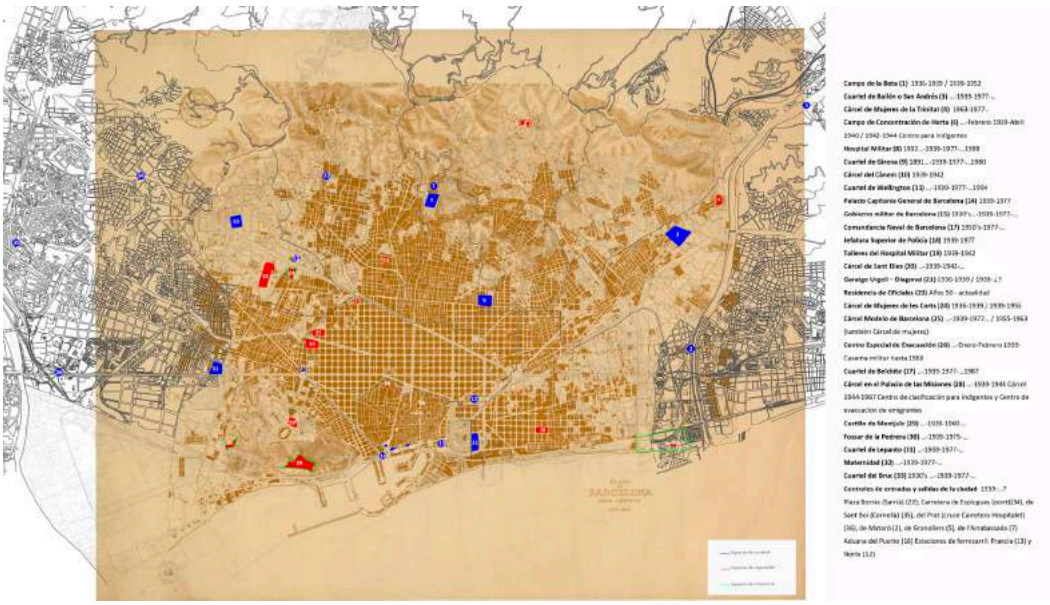


Fig. 4 — Red de espacios de represión y control franquista de Barcelona (1939-1978) sobre planimetría 2015 y 1944. Fuente: Núria Ricart, 2017[8]

Observamos cómo los espacios de la red estaban estratégicamente situados en el territorio, e integrados en el tejido urbano en una situación perimetral con respecto a las áreas residenciales de mayor consolidación (ensanche, núcleos antiguos, etc.), ocupando puntos especialmente relevantes para el control de accesos y movilidad (vial, puerto y ferrocarril). El sistema de acuartelamiento, que albergaba miles de militares en toda la ciudad, daba soporte a nivel de recursos humanos y reforzaba, por su situación, el control sobre el puerto, las carreteras y estaciones de tren, -puntos especialmente sensibles y dotados de sistemas específicos denominados "puntos de control". Los espacios represivos, situados del mismo modo en los "márgenes" de la ciudad, fueron muy numerosos en la posguerra, etapa en la que la dictadura fue singularmente agresiva contra la población civil. Cabe destacar en este sentido el lugar de fusilamiento masivo (Campo de la Bota) y la fosa común (Fossar de la Pedrera), situados en el extremo nord-oriental y sud-oriental de la ciudad respectivamente. La movilidad entre estos espacios, —todos los de la red—, era constante. Formaban parte de un sistema.

En sí mismos, los espacios de represión y control eran lugares sin apenas interacción con su entorno próximo: opacos, de altos muros, no transitables, con pocos accesos y controlados. En su alrededor, existía un perímetro contingente más o menos delimitado, a partir del cual comenzaba la vida en la ciudad. Por tanto servicios urbanos básicos como el comercio, el encuentro, la movilidad, el acceso, etc. se veían aminorados en sus entornos.

La represión se ejercitó también desde el plano simbólico. La imagen de estos lugares, en la vida diaria de la ciudad, se veía exacerbada. El control de la población, basándose en actos reales de represión, también contó con el componente simbólico para el uso del terror.

El trabajo sobre la recuperación y reivindicación de la memoria de estos lugares ha estado marcado por un enorme desequilibrio en relación a los programas de patrimonialización de la ciudad de Barcelona. Este desequilibrio obedece a distintas causas:

[8] Se trata de un trabajo inédito aún en proceso de investigación

- La falta de un programa específico de intervención en los espacios de represión en la agenda de los planes y programas de arte y espacio público del Ayuntamiento de Barcelona desde la democracia.
- La situación patrimonial, jurídica y funcional diversa de los distintos espacios de represión. Así como su diferencia de escala y etapa de funcionamiento.
- La falta de inversión en investigación en relación a estos espacios de forma aislada y como sistema a nivel historiográfico.

En 1985 se desarrolla un plan de dignificación y monumentalización de la principal fosa común de toda la provincia de Barcelona en el Fossar de la Pedrera, en la montaña de Montjuic (Conesa, 2013). A modo de palimpsesto, a él se han ido yuxtaponiendo significaciones a lo largo del tiempo promovidas por diversos actores y asociaciones memoriales. Por el contrario, el resto de espacios de represión mantienen un casi total anonimato; a excepción de algunas acciones ciudadanas de recuperación de la memoria de la cárcel de les Corts, el Castillo de Montjuic y, -en el vecino municipio de Sant Adrià de Besòs-, el Campo de la Bota. La situación actual de esta última ubicación es especialmente dolorosa, siendo éste el lugar donde fueron fusiladas 1686 personas entre 1939 y 1952. Actualmente se encuentra señalizado de modo puntual y atomizado por una pieza de Miquel Navarro (1992, modificada el 2004), por el *Memorial Democràtic*, el colectivo *Gènere i Memoria* y el grupo *Futur Monument Presó de Dones de les Corts*.

4. CONCLUSIONES

Michel Foucault reflexiona sobre la capacidad de transformación de espacios como la cárcel Modelo de Barcelona, que define como heterotopías. Se trata de emplazamientos que, lejos de difundirse por doquier en el sistema urbano, son en sí lugares de lo otro; de la desviación (cárceles, asilos, psiquiátricos,...); del reflejo de la utopía (jardines, colonias,...), de la yuxtaposición (teatros, cines,...), de nuestra relación con el tiempo (cementerios, museos, archivos...pero también ferias y fiestas). Asimismo, expresan la necesaria condición de limitación con el entorno, a menudo trascendida a través del control de su permeabilidad en forma física, simbólica y o ritual (*hammams*, iglesias,...aeropuertos,...). Como lugares de la desviación, los espacios de represión significan el espacio de la alteridad, de lo disruptivo, del no derecho. Para Foucault, una característica de estos lugares es su capacidad de transformación y adaptación. *"Cada heterotopía, afirma el autor, tiene un funcionamiento preciso y determinado en el interior de la sociedad, y la misma heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener un funcionamiento u otro."* (Foucault, 1967: 435-436) Es esta condición, la de su capacidad transformativa, la que convierte estos espacios en lugares "patrimonializables", y por tanto objeto de interés en procesos de regeneración urbana. En este sentido, el arte público, -entendido en su amplio espectro de significados, desde el monumento a la práctica efímera (Remesar y Ricart, 2010)-, puede articular el lenguaje de comunicación para la transmisión de la memoria y sus significados en los nuevos usos del lugar.

La situación requiere un abordaje sistémico y una reflexión transversal, que ahonde desde una escala metropolitana, -con conocimientos y perspectiva internacional-, el ejercicio de la represión y sus huellas en el territorio; así como el sentido de su transmisión contemporánea. Esta perspectiva global debe atender a la situación específica local, y sobre todo a las dinámicas sociales de recuperación de la memoria, atendiendo a las dinámicas entre actores propias de los procesos de hacer ciudad. En este sentido, el arte público, entendido como práctica y producción de dinámicas sociales con resultados en el espacio, puede constituir modos de intervención interdisciplinar, flexible e integral con perspectiva multiescalar.

En relación a la red de espacios de control y represión, es necesaria una mayor investigación historiográfica de su desarrollo territorial, para entender la ciudad de hoy y los sistemas de servicios que la sustentan, así como algunos déficits y vacíos históricos, sobrevenidos a procesos represivos posteriormente olvidados por completo.

Finalmente, el arte público, desarrollado en base a procesos locales de reivindicación como está siendo el caso de la Modelo en Barcelona, es fundamental para dotar a los espacios no solo de elementos icónicos sino también significativos que refuercen su dimensión cultural y simbólica en base a raíces históricas.

BIBLIOGRAFÍA

Brandão, P. Brandão, A. ferreira, A. Travasso, N. Remesar, A. (2017) *What is Public Space's service value? Some relevant research questions*. AESOP. Annual Congress 2017 – Spaces of dialog for places of dignity: Fostering the European Dimension of Planning. Lisboa. Portugal. Julho de 2017.

Dueñas, Oriol *Una xarxa repressiva per tota la ciutat*. Carrer nº142. Dossier. FAVB. Desembre 2016

Conesa, Ricard (2013) *Del duelo clandestino al recuerdo colectivo: El fossar de la Pedrera del cementerio de Montjuïc. en: Mir, C. Gelonch, J. Duelo y memoria.* Lleida: Edicions de la Umiversitat de Lleida. pp.171-198

Foucault, Michel (1967) *Espacios diferentes* en: Estética, ética y hermenéutica. Barcelona: Paidós. 1999. pp.431-441

Fontova, Rosario (2010). *La Model de Barcelona. Històries de la presó*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Ayuntamiento de Barcelona (2017)

Madanipour, Ali (1999) *Why are the design and development of public spaces significant for cities?* Planning and Design. Volume 26 Issue 6. pp.879-891

Monfort, Aram (2007) *Els escenaris de la repressió militar i penitenciària a Barcelona (1939-1944)*

Barcelona 1939 El camp de concentració d'Horta. Tesis doctoral dirigida per Carme Molinero. Universitat Autònoma de Barcelona. 2007

Pagès, Pelai (1996) La presó Model de Barcelona Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 1996

Ricart, N. Paz, N. (2017) *Prácticas artísticas y espacios de memoria. Procesos de transmisión.* Revista Kult-ur [En línea. Acceso libre]. Vol. 4, Núm. 7 pp. 99-130 Disponible en: <http://www.e-revistes.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/2332>

Remesar, Antoni; Ricart, Nuria. (2010) *Arte público*. Ar@cne. Revista electrónica de recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales. [En línea. Acceso libre]. Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 132, 1 de abril de 2010. Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/aracne/aracne-132.htm> [consulta 10/08/2016]

Esta investigación ha podido ser desarrollada gracias a los proyectos de investigación: Public Space's Service System, (Instituto Superior Técnico de Lisboa) Arte público y memoria. Desarrollos para el programa de intervencion en la red de espacios de represion franquista en Barcelona (HAR2017-84322-P).

¿DE QUÉ TIEMPO ES ESTE LUGAR? ¿DE QUÉ LUGAR ES ESTE TIEMPO? MONUMENTOS EN MOVIMIENTO: ARTE PÚBLICO Y TRANSFORMACIÓN POLÍTICA EN PALESTINA

Octavi Rofes Baron

Eina, Centre Universitari de Disseny i Art adscrito a la Universitat Autònoma de Barcelona

1. ANTE LA GRANDEZA



Fig. 1 — Estatua de Nelson Mandela en Ramala. Fotografía del autor.

Cuando se detuvo justo antes de entrar en la glorieta que circunda el montículo de Al-Tutherah en Ramala, el taxista flexionó los brazos hasta dejar reposar el pecho sobre el volante y extendió el cuello ladeando la cabeza para quedarse en silencio, indiferente a mi mano que le acercaba un billete de veinte *shequels* doblado entre los dedos, con sus ojos formando casi una vertical y la nariz a tocar del parabrisas. *"The Big Man"* susurró forzando aún más la contorsión que le permitía abarcar con la mirada la cúspide de la figura que se recortaba en el cielo, a contraluz de la puesta del sol, sobresaliendo muy por encima de las líneas irregulares de tejados coronados por depósitos de agua que pautaban la inclinación de las cuestas del barrio de Al Tira. *"The Big Man"*. Ahora era yo quien lo repetía ya fuera del Skoda amarillo que seguía mal estacionado a mi lado. Lo repetí de pie como única expresión articulable ante los seis metros de altura y las dos toneladas de bronce del monumento a Nelson Mandela que ocupa este lugar desde abril del 2016, tan solo cuatro meses antes de mi llegada a Palestina. Quizás para el taxista también era su primera visita, o quizás me esperaba confiando en que pronto volviera a subir al coche para indicarle una nueva dirección. Abrí mi cuaderno para darle a entender que, por un tiempo más o menos largo, yo ya había llegado a mi destino.

En el Gran Hombre de Ramala confluyen dos formas de grandeza. Por un lado, la grandeza como manifestación de reconocimiento propia del personaje histórico representado y, por el otro, la grandeza en la escala de representación. Porque *The Big Man* es también, y ante todo, *The Big Thing*, incluso si no tenemos en cuenta la figura política que con él se significa y nos limitamos a describir las cualidades de su materialidad intrínseca. Sustantivar el adjetivo para considerar la obra de los artistas sudafricanos Lungisa Khala, Christina Salvodi y Tania Lee cómo una manifestación de "la grandeza" –siguiendo los pasos de la geógrafa Jane M Jacobs cuando se refiere al bloque de viviendas como un "*big thing*" antes incluso que como una "construcción", una "obra arquitectónica" o una "tipología residencial"– permite sortear la fuerza cosntructivista de nociones más coherentes como serían, en este caso, "escultura pública", "monumento conmemorativo" o "arte político", una fuerza que predetermina formas de comprensión es-

pecíficas por la exclusión de otras no compatibles con las categorías en juego (Jacobs, 2006: 3). Así, con la grandeza material como único criterio de comparación despojado en principio de toda connotación tanto artística como política, es posible confrontar el Mandela de Ramala con algo aparentemente tan alejado como una manifestación trivial de la cultura de masas: la reproducción monumental de Mazinger Z concebida en el año 1979 como elemento promocional de la urbanización Mas del Plata en el municipio tarraconense de Cabra del Camp (Rofes, 2008).

La presencia colosal del robot japonés en medio de un paisaje anodino de viviendas unifamiliares en parcelas separadas por muros de jardín, con caminos sin asfaltar, pinos y líneas de alta tensión no sólo singulariza el paisaje, sino que lo resignifica. El contexto cultural que da origen al Mazinger Z de Mas del Plata coincide con la caracterización que el geógrafo Francesc Muñoz ha hecho de las concentraciones de segundas residencias como formas de consumo de espacio urbano a *tiempo parcial*: desconexión de los elementos vernaculares que definen un lugar, desvinculación con un substrato patrimonial que identifique a una comunidad, y descompromiso con los contenidos urbanos que hacen ciudad (Muñoz, 2010: 87). La presencia del monumento al robot transporta el paisaje de la urbanización –caracterizado por la omnipresencia de sus vehículos de transporte privado, barbacoas, dispositivos de alarma antirrobo y canastas de baloncesto– al espacio mítico de la lucha contra las fuerzas del mal, y transforma, así, el horizonte moral de las familias de Mas del Plata modernizándolo, internacionalizándolo, infantilizándolo y ficcionalizándolo. Dotándolo, en definitiva, de una épica de baja intensidad que cohesiona la naturaleza fragmentaria de la cultura de la segunda residencia. ¿Què aporta la comparación inadecuada que surge de la coincidencia entre la altura a la que el Mandela de Ramallah alza su puño derecho y la de los puños también alzados del Mazinger catalán? En primer lugar permite identificar un gesto, el puño alzado, que difiere de otras tres célebres representaciones colosales de Mandela:

A) En Johannesbourg bailando su idiosincrático *Madiba Jive* en la escultura de 6 metros de Kobus Hattingh y Jacob Maponyane que se encuentra en el núcleo comercial de Nelson Mandela Square, desde el año 2004.

B) En Londres durante un discurso público, dirigiéndose a la masa en actitud de abrazarla, un gesto observado en vivo por el escultor Ian Walters y trasladado a su obra de 2,7 metros que en el año 2007 encontró, tras una larga polémica, una ubicación definitiva en Parliament Square.

C) En Pretoria con los brazos abiertos como el *Cristo Redentor* de Rio de Janeiro, pero con una pierna avanzada ("[e]n movimiento, al encuentro de toda la Nación" en palabras del presidente sudafricano Jacob Zuma), alcanza los 9 metros, es obra de André Prinsloo y Ruhan Janse van Vuuren y preside los jardines de los Union Building de Pretoria desde el año 2013.

Aquí, en la rotonda a las afueras de Ramala, no se encuentra la alegría y el optimismo inherentes al espíritu africano dando la bienvenida frente a un centro comercial; ni la voluntad de concordia del hombre de estado que, desde un pedestal más bajo y los pies más cerca del suelo, comparte espacio público ante el Parlamento Británico con Winston Churchill, Benjamin Disraeli o Robert Peel; ni la serena solemnidad de la figura casi religiosa que promueve, aún después de muerto, el perdón y la reconciliación desde los jardines de la sede del gobierno sudafricano. En Palestina, en cambio, la grandiosidad de Mandela llega a su cota máxima cuando alza el puño en señal de lucha. Las palabras de Musa Hadid, alcalde de Ramala durante el acto de inauguración de la estatua hicieron explicito el tipo de altura que el gesto representaba:

> This statue reminds us of the personality of Nelson Mandela, who took the side of the Palestinian people even during most difficult moments of his life, when he was in prison. He had a strong relationship with the Palestinian revolution. With Mandela's statue, Ramallah intends to send a clear message to the colonizer and occupier, Israel: we are much closer to freedom than you think

La estatua lanza un mensaje programático al actuar como recordatorio permanente del compromiso de Mandela con el futuro de Palestina. La función mnemotécnica de "recuerdo de un futuro" se activó durante la inauguración mediante la impresión de carteles que diseminaron por los muros de la ciudad la frase de Madiba: "Sabemos demasiado bien que nuestra libertad no será completa sin la libertad de los palestinos." Recordar un pronóstico que aún no está cumplido –gravar las palabras del oráculo antes de ver actualizado el destino– supone invertir el sentido temporal de todo monumento conmemorativo. No se recuerda un pasado que ya ha sido sino la necesidad del futuro que está aún por acontecer. Pero hay también un segundo mensaje que se transmite desde lo alto de la colina de Al-Tutherah, el de la "revolución sin programa" que se manifiesta en las grandes magnitudes cuando estas devienen, en sí mismas, programa. El arquitecto Rem Koolhaas en *Delirious New York,* su libro de reflexiones sobre la lógica implícita en el desarrollo de Manhattan, esbozó una teoría de la Grandeza que sintetizó luego en cinco teoremas sobre lo Grande en arquitectura que se pueden formular de manera general como:

A) *Autonomía de las partes*. Cuando se alcanza la masa crítica que lleva a lo Grande se hace imposible el control del conjunto por un único gesto o por un conjunto de gestos. Las partes se hacen autónomas manteniendo un compromiso con el todo que evita la fragmentación pero no llega a establecer unas reglas de composición.

B) *Disolución del lugar del arte*. En lo Grande se pierde todo sentido de escala, de proporción y de detalle.

C) *Abolición de la transparencia*. La honradez, entendida como coherencia entre el exterior y el interior se hace inviable cuando la distancia excesiva entre la "membrana" y el "núcleo" impide cualquier tipo relación entre dentro y fuera, en las formas de lo Grande no encontramos certezas sino una acumulación de misterios.

D) *Amoralidad*. Lo Grande se sitúa al margen de la calidad, no hay por lo tanto distinción entre el bien y el mal cuando el único criterio de valoración es el impacto.

E) *Anulación del contexto*. Lo Grande deja de ser parte de un todo, la figura no surge dentro de un marco ni queda recogida en un fondo integrador.

La Grandeza emerge, en definitiva, en medio de "un paisaje de desorganización, desmembración, disociación y descargo" (Koolhaas, 1995: 509). Es fácil reconocerse extraño en este lugar. De pie frente la escultura, ante el eje vertical trazado con firmeza por el puño de Mandela, contemplo la centralidad enfática alrededor de la cual ahora solo circulan esporádicamente algunos automóviles repletos de jóvenes. Jóvenes que escapan de los tránsitos de todo tipo que se concentran arremolinados bajo la mirada tutelar de los leones de la plaza de al-Manara, porque a cualquier hora del día o de la noche la ciudad entera parece orbitar atraída por la fuerza gravitacional de estos cinco animales que encarnan a los linajes fundadores de Ramala. Pero, al igual que los grupos de motoristas de urbanización cuando levantan la rueda delantera al pasar frente a Mazinger, frente a Mandela llegan al anochecer quienes han sen-

tido la necesidad de, por un momento, huir de la angosta densidad del centro histórico para sincronizar los latidos de su corazón con el rugido del motor y el chirrido de los neumáticos. Nadie se detiene. El derrape ritual al salir de la rotonda indica que ya es tiempo de abandonar el centro periférico, centro de paso y no de encuentro, para regresar al centro primordial, allí donde sí hay que reducir la velocidad para poder ver y dejarse ver. Y durante los largos intervalos de silencio que ahora se suceden es fácil reconocer en la extrañeza de este lugar, frente al Mandela de Ramala, el fruto de las anomalías de composición, de tradición, de calidad, de coherencia y de integración que Koolhaas vincula a la emergencia de la Grandeza contemporánea. Estas anomalías se hacen más evidentes si las confrontamos con el efecto que produce otro conjunto monumental cercano y dedicado también a un Gran Hombre: el Museo Mahmoud Darwish proyectado a "escala humana" por el arquitecto palestino Ja'afar Tuqan.

El Museo es una incontestable muestra de sinceridad arquitectónica donde las intenciones de Tuqan son siempre transparentes tanto en la definición de espacios como en la asignación de significados. El triple programa que integra una sala de exposiciones, un auditorio y el mausoleo del poeta se traduce en una planta que adquiere la forma arquetípica de un libro abierto. Desde una escalinata central se recorre el lomo, un patio descubierto que acoge la tumba y de donde, a izquierda y derecha, surgen dos cubiertas inclinadas que figuran, en alzado, el volumen de las páginas. El interior de estas dos pirámides rectangulares alberga las dos alas simétricas y enfrentadas que completan el programa de usos, si a un lado la poesía deviene imagen caligráfica en su opuesto se hace voz declamada. Todo es blanco en un conjunto unitario en el que solo la gran bandera parece no obedecer las reglas de la proporción. Al salir, antes de bajar por las terrazas serpenteantes del jardín, busco un punto en el contracampo de las imágenes de parejas y grupos de amigos que han subido a fotografiarse ante la tumba de Darwish. Lo encuentro a la sombra del amplio dintel de acceso al auditorio y dibujo a su réplica exacta que, frente a mí, da entrada a la exposición. De la misma manera que los dos cuerpos idénticos se reflejan uno al otro, el efecto espejo también se produce al girar la vista hacia la ciudad, aunque este efecto sea, ahora, el de un espejo deformante. Porque la imagen de Ramala que se observa desde la plataforma elevada del Museo es la constatación de la frágil burbuja urbana que ha ido creciendo en la Palestina posterior a los Acuerdos de Oslo de 1993.

La instauración de la Autoridad Nacional Palestina con capital *de facto* en Ramala, en detrimento de la ansiada Jerusalén y la consecuente creación de un cuerpo de funcionarios con residencia fija en la ciudad, junto a la llegada de fondos internacionales de ayudas al desarrollo, las operaciones de cálculo geoestratégico que fomentan el acercamiento de diferentes potencias regionales y mundiales, y la reacción especulativa del capital-riesgo ante la visualización de oportunidades de negocio privado, son las variables con las que se escribe el enunciado de un experimento de crecimiento, tan vigoroso como desordenado, en un entorno inestable. La población de Ramala se ha doblado en menos de dos décadas y la rápida expansión inmobiliaria ha dado lugar a la imagen singular que puedo ver desde el mirador privilegiado del Museo. Desde aquí se constatan los frutos de una planificación indolente, así como los intentos de adopción mimética de formas propias de la arquitectura hiperbólica de los vecinos del Golfo, pero también la pobreza que se percibe en el estrecho repertorio de materiales y técnicas constructivas disponibles y que es consecuencia de las restricciones impuestas por la ocupación. En palabras de una arquitecta española residente en Ramala, donde participa en la dirección de obras de la nueva sede de una institución cultural con financiación internacional, el urbanismo y la arquitectura de la burbuja neoliberal son homologables a los aspectos negativos de las tendencias contemporáneas:

> Es homologable el hecho de haber llegado a lo peor, eso está pasando en muchas otras ciudades, pero aquí sin pasar por lo bueno. El único espacio público de calidad es el Museo de Darwish, la arquitectura de Ja'afar Tuqan es "lo bueno" como excepción, piensas que por fin alguien aquí aprecia a Alvaro Siza.

También en este sentido el Museo es un punto de vista privilegiado no ya como mirador neutro sino como superficie de contraste. Si vuelvo a desplazar la mirada y dejo de tener ante mí la ciudad para focalizar solo sobre la pareja de recién casados fotografiándose ante el mausoleo, junto a la imagen de la ciudad, desaparecen también de mi campo visual las contradicciones, las fricciones y el conflicto. Se olvida el estado de sitio para entrar de lleno en la poesía post-troyana que reclamaba Darwish.

La mesurada elegancia del Museo de Darwish está en el extremo opuesto a la grandiosidad monumental de la estatua de Mandela, pero los dos materializan dos mundos virtuales, dos visiones cosmopolitas que ofrecen alternativas a la actualización del presente local. La ciudad se tensa en sus dos espacios públicos quizás más singulares, que tienden hacia dos extremos lejanos: a un lado los ideales "mediterráneos" de justicia como manifestación de bondad, belleza y verdad y, en el otro, el amor "africano" a la diferencia. En este sentido es fácil entender la bondad homologable de las formas esenciales proyectadas por Ja'afar Tuqan (o por Alvaro Siza Vieira, o por Oscar Niemeyer, Antonio Coderch o cualquier otro arquitecto "humanista") como la realización espacial del proyecto helénico de paz que Emmanuel Lévinas define como:

> Paz como regreso de lo múltiple a la unidad, en conformidad con la idea platónica o neoplatónica de lo Uno. Paz a partir de la verdad que —maravilla de las maravillas— manda sobre los hombres sin forzarlos y sin combatir con ellos, que los gobierna o los asimila sin someterlos, que puede, por medio del discurso, convencer en lugar de vencer, y que domina los elementos hostiles de la naturaleza mediante el cálculo y la habilidad de la técnica (Lévinas, 2006: 143).

La desproporción y la excepcionalidad de la estatua de Mandela, su disconformidad radical con el entorno, son caracterizables (como la arquitectura de Rem Koolhaas o de Enric Miralles) por otro tipo de paz que, siguiendo a Lévinas, iría al encuentro de la alteridad:

> Paz como relación con una alteridad, irreductible a un género común en el que, como comunidad lógica, no sería más que alteridad relativa. Paz, así, independiente de cualquier pertenencia a un sistema, irreductible a una totalidad, refractaria a la síntesis. Proyecto de una paz diferente de la paz política de la que hablábamos más arriba. ¡Relación ética que, así, no sería una simple deficiencia o privación de la unidad de lo Uno reducido a la multiplicidad de individuos en la extensión de un género! Aquí, en la paz ética, la relación sería, más bien, con el otro inasimilable, con el otro irreductible, con el otro, único. ¡Sólo el único es irreductible y absolutamente otro! (Lévinas, 2006: 147).

Ramala, por el camino de Darwish, el poeta del exílio, ofrece refugio, llegada a destino, seguridad, bienestar, reposo y asidero. En el camino de Mandela, el político de la fraternidad, encontramos, en cambio, desplazamiento, intemperie, extrañamiento y la fuerza arrolladora de la socialidad. Pero la ciudad actual, en las contradicciones y desencuentros, que son en definitiva su atractivo, refleja la necesidad de nuevos símbolos que pongan en relación estos caminos.

2. "I HAVE COME TO YOUR LAND AND I HAVE RECOGNIZED SHADES OF MY OWN"

Salir de la burbuja de Ramala supone internarse en el océano del conflicto. No puede ser casual que en los mapas de la Oficina de la ONU para la Coordinación de Asuntos Humanitarios (OCHA) se haya escogido un azul oceánico para representar las zonas en las que Israel tiene el pleno control sobre seguridad, planificación y construcción del territorio. El azul "Area C" (en la terminología de los Acuerdos de Oslo) cubre toda la superficie del mapa como un fondo continuo y envolvente del que emergen los dos tonos de ocre con el que las "islas" bajo control total o parcial de las autoridades palestinas (las áreas A y B) se distinguen del burdeos de las colonias israelíes. En la actualización de enero de 2017 del mapa, 4,88 millones de personas viven en ocre y 587.000 lo hacen en burdeos. Sobre la base azul y entre los diferentes grados de inmersión en el ocre o en el burdeos de los espacios habitados, una multitud de signos rojos, verdes y negros advierten de las dificultades y restricciones que afectan al desplazamiento. Los círculos indican los 44 checkpoints totales y los 55 parciales, las aspas de diferentes tamaños y disposición sitúan el más de un centenar de barreras metálicas, vallas, montículos de tierra, trincheras y otros obstáculos a la circulación, y una fina línea negra en el interior de una banda roja permite recorrer el sinuoso perímetro que delimita la West Bank Barrier, un muro de 710 kilómetros con un 64% de línea continua construida y un 36% en discontinua construcción. Pero continuidad y discontinuidad son algo más que un recurso visual en el código cartográfico con el que Naciones Unidas representa a Palestina, el "archipiélago de islas extraterritoriales" que el arquitecto Eyal Weizman ha identificado como consecuencia del intento de materializar la fantasía de un espacio homogéneo, protegido y bajo control. Porque para separar los dos territorios no es suficiente con los incontables meandros con los que el Muro se adapta a la distribución de las mayorías demográficas, hacen falta también otros 700 kilómetros complementarios a los de la sección principal del muro:

> The result of the Wall fragmented route is a mutual extraterritoriality, a condition of double enclosure. Settlements in the "special security zones", like the Palestinian communities in the "closed military zones", are territorial "islands" physically and legally estranged from their immediate surroundings. Under this arrangement, the traditional perception of political space as a contiguous territorial surface, defined by continuous borderlines, is no longer relevant (Weizman, 2007: 178).

En al-Ram, Antigua ciudad mercado entre Ramala y Jerusalen es donde de manera más vehemente se me ha manifestado el estrangulamiento que produce la voluntad unilateral de fijar lo que es móvil. Un estrangulamiento doble que viene tanto por la agotadora carrera contra los dispositivos que forcejean con cualquier intento de circulación fluida de personas o bienes, como por el bloqueo mental impuesto por el poder omnipresente de la iconografía de frontera, con sus atributos de hormigón, alambradas, torres de control y dispositivos de vigilancia electrónica. No se trata solo de lograr cruzar la línea impuesta sino también, y quizás, sobre todo, de escapar de su representación. ¿Con que recursos contamos para subvertir el poder estático del Muro? ¿Con que gesto de desafío se puede mitigar la consternación de esta forma de Grandeza purificadora? ¿Dónde quedan aquí los discursos de la desmaterialización estética? El fotógrafo Neil Wigoder ha inventariado los intentos infructuosos que se han llevado a cabo parar desestabilizar la imagen inamovible del muro:

> Numerous attempts have been made to dematerialize the Separation Barrier-Wall: window-frame perspectives drawn on it show the view, on the other side, that the wall has been hiding; hanging domestic wallpaper changes a section of it from a cold exterior to a warm interior; white paint coated on it creates a minimalist purified ground, which counters the opaqueness of the wall's concrete surface; graffiti attest to the dynamic gestures of brushstrokes

> whose liveliness counters the deadly implications of the cold stone; artists gather beside the wall to hang their images of protest, thus turning it into an art gallery; films projected on it attempt to turn the wall into a transparent cinema screen that transports the audience to the imaginary realms of other illusory spaces; and video activists place cameras on top of it, pointing the lenses in opposite directions and screening the views on both sides of the wall to render it transparent. Nonetheless, creative attempts to dematerialize the wall only reinforce its existence. The wall's surface is stronger than all the creative and political gestures of defiance. The graffito reading "This wall will fall" cannot exist without the surface-support of the wall.

Wigoder, en su afán por hallar la manera de enmarcar la imagen del muro, olvida valorar la eficacia de una intervención escrita con plantilla y spray negro sobre una banda blanca que lo recorre a lo largo de tres kilómetros en los que discurre en paralelo a la carretera entre al-Ram y el sur de Ramala. Se trata de la transcripción completa de la carta que Farid Esak, académico islámico y activista sudafricano muy próximo a Nelson Mandela, escribió comparando la situación de Palestina con la del apartheid sudafricano (El Fassed, 2009). La carta se escribió en respuesta a la solicitud de Justus van Oel, fundador del proyecto colaborativo palestino-holandés, para trasladarla sobre el muro junto con 1498 mensajes de un máximo de 80 caracteres que se enviaron a través de internet junto con donativos de 40€ para rehabilitar un centro para jóvenes en Bir Zeit.



Fig. 2 – Fragmento de la frase de Farid Esak en la caretera de al-Ram a Ramala. Fotografía del autor.

De nuevo en un taxi, esta vez un *Service*, furgoneta compartida con seis otros hombres que sonríen al verme con el teléfono pegado a la ventanilla para grabar en video la frase de Farid Esak que discurre en paralelo al avance del vehículo. La intento leer, pero la velocidad solo me permite percibir algunas palabras "... WHITE... CARTE BLANCHE... HUMILIATE... SETTLERS... CRAZIEST...". El carácter fragmentario de esta lectura en tránsito no permite más que inferir el contenido de la carta, y esta discrepancia entre la velocidad de lectura y la de circulación, si bien no logra desmaterializar el muro, si al menos permite acceder a su auténtica magnitud. Porque la Grandeza de la West Bank Barrier difiere de la de la estatua de Mandela por su "escalabilidad" más que por su tamaño. La antropóloga Anna Tsing (2012) ha caracterizado la expansión de la modernidad como un proyecto escalable, dado que aspira a crecer sin modificarse, es decir, sin que el crecimiento implique las "relaciones transformativas" que son el producto de encuentros a través de la diferencia, alianzas que incitan a un crecimiento del que no se puede prever el resultado. De la misma manera que las tecnologías digitales nos permiten transformar fácilmente una imagen panorámica hasta convertirla en un plano de detalle, o viceversa, y esto gracias a la estabilidad del píxel, su elemento fundamental, los proyectos escalables requieren también elementos constitutivos estables, es decir aislados y sin posibilidad de establecer relaciones con su entorno, a los que Tsing llama *nonsoels*, elementos no sociales del paisaje. Los esclavos, los cultivos transgénicos o los bienes estandarizados son ejemplos de *nonsoels*, como también lo son los módulos prefabricados de hormigón con los que se está construyendo un Muro potencialmente infinito, y son *nonsoels* los militares de la patrulla que ha adelantado al *service* justo antes del *checkpoint* de Qalandiya , y lo son las zonas de

seguridad especial, y los accesos controlados por el ejército, y también se transmuta en *nonsoel* cada uno de los habitantes que viven separados a ambos lados del muro.



Fig. 3 – detalle de la Tienda de cemento en el campo de refugiados de Dheisheh. Fotografía del autor.

Si bien los *nonsoels* son tanto producto como causa de ruptura de relaciones desestabilizadoras, la transcripción del texto de Farid Esak, al igual que los otros 1498 mensajes promovidos por *Sendamessage*, son, al contrario, elementos relacionales que no se limitan a utilizan el muro como superficie neutra, sino que "lo alimentan" igual como hace, en el ejemplo desarrollado extensamente por Tsing, el hongo mitsutake con los pinos y sus raíces. Quizás lo que Wigoder no ha sabido ver es el desafío que supone el "*This Wall will fall*" en Palestina cuando pone en crisis precisamente la escalabilidad del Muro al promover una relación transformativa con el referente original de la frase. Porque es importante tener en cuenta que la pintada que Wigoder encuentra en Qalqilya es una actualización del "*This wall will fall. Beliefs become reality*" pintado sobre el muro de Berlín y citado por Ronald Reagan en su célebre discurso ante la puerta de Brandemburgo del 12 de junio de 1987. De nuevo, como se hacía erigiendo el Mandela monumental de Ramala, con la invocación del pasado de otro lugar se espera influir en el futuro de este. ¿Acaso no se ha vivido antes esta situación? ¿No tuvo ya su final? ¿De qué tiempo es este lugar?

3. LA TIENDA ENCANTADA

Cuando al inicio de la carta reproducida sobre el Muro, Farid Esak reconoce en Palestina la sombra de su propia tierra, está limitando la expansión infinita del muro al imponer otro tipo de crecimiento, esta vez no aislado ni escalable sino comparable y situado. Las pintadas sobre el muro son, en este sentido, equivalentes a las especies invasoras cuando rompen con la uniformidad impuesta en una plantación de monocultivo. El mismo símil ecológico también nos permite considerar, en sentido opuesto, las manifestaciones de resistencia frente a proyectos escalables, como si se tratara de la repoblación espontánea de plantaciones obsoletas por especies locales que recuperan territorios de las que habían sido expulsadas. En Palestina esta analogía puede resultar útil para comprender la situación de los campos de refugiados y la constante reivindicación del derecho al retorno.

El derecho al retorno (*Haqq al-'awda*) es, desde 1948 un principio político irrenunciable para más de 5.000.000 de los supervivientes o descendientes del éxodo palestino que fueron despojados de sus casas y tierras por las milicias de Israel. La transitoriedad prolongada de esta situación de extraterritorialidad, ya sea en campos de refugiados en el interior de Palestina o en otros países, genera una ambivalencia en la concepción de la temporalidad asociada a procesos de cambio. Por un lado, la irreversibilidad del tiempo hace que sea difícil imaginar el retorno a un lugar que,

de hecho, ha desaparecido dado que los pueblos de origen han sido destruidos. Por otro lado, el retorno conllevaría el abandono poco plausible de las estructuras urbanas desarrolladas en los campos a lo largo de cerca de 70 años de exilio. Más allá de la nostalgia elegíaca por el pasado, y de las dificultades para construir un futuro desde las condiciones de precariedad del presente, el retorno conlleva la reorganización de los dispositivos que regulan los regímenes de propiedad, así como las formas de gestión del territorio. Se trata, pues, de un auténtico "retorno al futuro" que se concibe desde esquemas prácticos generados por la experiencia de la vida cotidiana en los campos de refugiados, más que a partir de los esquemas heredados del pasado rural y agrícola. Podemos, pues, considerar los campos de refugiados no como producto de un estado de excepción —una experiencia de supervivencia temporal que será subsanada en un futuro próximo— sino como un laboratorio donde se crean nuevos estilos de vida con capacidad de transformación suficiente como para situar el retorno en el presente y la extraterritorialidad en el futuro.

En su configuración primordial, como respuesta inmediata a una situación de emergencia humanitaria, el campo de refugiados no es más que una agregación de tiendas, a menudo ordenadas sobre una retícula uniforme de sesgo militar. Las necesidades de intimidad y el afán por lograr las condiciones necesarias para alcanzar una cotidianidad decente harán, con el paso del tiempo, de toda tienda una casa. Esta transformación no pasa sólo por sustituir la lona por paredes y cubiertas sólidas sino también por abandonar la naturaleza de *nonsoel* aislado y aislante y convertirla en un espacio apto tanto para las relaciones interiores de sus habitantes como en relación exterior con las casas vecinas. Pero al mismo tiempo las obligaciones con el discurso que sostiene la dignidad en el derecho al retorno velarán para que toda casa no deje de ser nunca una tienda: un refugio transitorio, inestable, un lugar en espera. En el campo de refugiados de Dheisheh cerca de Belén, el espacio de fricción entre tienda y casa se ha materializado en un híbrido entre la tienda de lona y la casa de cemento, un espacio de reunión instalado desde el año 2015 en el pequeño jardín frente al centro cultural Al Feniq que acoge las actividades de Campus in Camps, un programa educativo experimental vinculado a la universidad de Al Quds. En el discurso inaugural, el arquitecto Allessandro Petti, impulsor, junto con Sandi Hilal, del proyecto, sintetizó las relaciones transformativas que incorpora la tienda:

> Claiming that life in exile is historically meaningful is a way to recognize refugees as subjects of history, as makers of history and not simply victims of it. Claiming the camp as a heritage site is a way to avoid the trap of being stuck either in the commemoration of the past or in a projection into an abstract messianic future that is constantly postponed and presented as salvation. This perspective offers instead the possibility for the camp to be a historical political subject of the present, and to see the achievements of the present not as an impediment to the right of return, but on the contrary, as a step towards it. Claiming history in the camp is a way to start recognizing the camp's present condition, and articulate the right of return. It is crucial that this radical transformation has not normalized the political condition of being exiled. The prolonged exceptional temporality of refugee camps has paradoxically opened a new horizon of political and social configurations, a counter-site for emerging political practices and a new form of urbanism (Petti, 2015).

En el interior de esta permanencia en transitoriedad, Isshaq Al Barbary, coordinador de Campus in Camps se disculpa por la presencia de bolsas de plástico y latas de refresco, indicios de un taller infantil previo a mi llegada, y precisa que la traducción literal de *Al-jami'ah* no sería "universidad" sino "espacio de asamblea", un lugar donde el conocimiento no se transmite, sino que emerge del debate de ideas y de la confrontación de experiencias. En el encuentro sobre estas páginas del bronce pulido de la estatua, de las coqueras de hormigón en el muro y de la textura de gasa que se ha dado a la tienda, surge también una asamblea, la que da forma al espacio irregular y moteado de la contemporaneidad. ¿De qué lugar es este tiempo?

BIBLIOGRAFÍA

El Fassed, Erjan (2009). "The writing on the wall spells freedom" en *The Electronic Entifada*, *https://electronicintifada.net/content/writing-wall-spells-freedom/8192 (última consulta: 26 de octubre de 2017).*

Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" en *Feminist Studies*. Vol. 14, nº3, pp. 575-599.

Jacobs, Jane, n (2006). "A Geography of Big Things" en *Cultural Geographies*. Nº 13, 1-27.

Rem Koolhaas; Bruce Mau (1995). SMLXL. Rotterdam: 010 Publishers.

Lévinas, Emmanuel (2006). "Paz y proximidad" en *Revista Laguna*. Nº 18, pp. 143-151.

Muñoz, Francesc. 2010. *Local, local! La ciutat que ve.* Barcelona: CCCB.

Petti, Allessandro (2015). *The Concrete Tent: Opening Speech* en *https://gallery.mailchimp.com/4fed4eda8aabb64f84fdfa3dc/files/CT_notes_01.pdf (última consulta: 26 de octubre de 2017).*

Rofes, Octavi (2008). "Què té de public l'art públic? " a Ramon Parramon (dir.) *Art, experiències i territoris en procés*. Barcelona: Actar, 19-23.

Tsing, Anna (2012). "On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales" en *Common Knowledge*, Vol18, nº 3, pp. 505-524.

Weizman, Eyal (2007). *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation.* Londres: Verso.

Wigoder, Meir (2010). "The blocked gaze: A user's guide to photographing theSeparation Barrier-Wall" en *Public Culture*. Vol. 22, nº 2, pp. 293-308.

NAOSHIMA, LA ISLA JAPONESA DE LAS CALABAZAS GIGANTES. LA REGENERACIÓN DEL TERRITORIO A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Olga Kolotouchkina
Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

1. EL IMPACTO DE LA CULTURA EN LA REGENERACIÓN DE LOS TERRITORIOS

La regeneración de los territorios a través de la cultura es una práctica cada vez más habitual en diferentes rincones del mundo. El poder de la cultura para dotar el territorio de nuevos valores, símbolos y elementos, revitalizando tanto el paisaje como la percepción del destino, la convierte en la principal apuesta de los gestores urbanos tanto en grandes ciudades como en lugares más periféricos (Sudjic, 2007; Evans, 2009, 2015). Zukin (1995) destaca que frente a la percepción anterior de la cultura como un activo tangible de belleza, grandeza, inspiración e innovación del espacio, la cultura responde actualmente a las demandas de patrones colectivos que compiten tanto sobre la definición de símbolos como sobre el espacio en el que van a aparecer estos símbolos. La cultura, por lo tanto, es una herramienta de la civilización moderna, un agente de cambio, una base de crecimiento económico, un bien púbico y un medio de enmarcar los espacios (Zukin, 1995).

La atención al poder catalizador de la cultura se enfatiza especialmente cuando el territorio necesita un impulso significativo para cambiar su percepción negativa acumulada como consecuencia de las circunstancias económicas y sociales desfavorables. La reconversión de las antiguas zonas mineras e industriales en el norte del Reino Unido o la regeneración de las ciudades de Manchester, Essen, Ruhr, Lille o Bilbao son algunos de los ejemplos más relevantes en Europa del impacto positivo de las políticas culturales en el tejido empresarial y social del territorio (García, 2008; Landry, 2011).

Jobling (2007) destaca la relevancia de las dinámicas y experiencias artísticas y culturales para la revitalización de la antigua zona industrial minera Gateshead en el norte de Inglaterra. El alto nivel de desempleo y desilusión entre los antiguos trabajadores de las factorías de acero y astilleros fue abordado a través de unos programas específicos de formación y capacitación para el empleo en la red de nuevas instalaciones artísticas, culturales y de servicios de la ciudad ubicada en la zona de antiguos muelles y reconvertida en un barrio creativo y dinámico. Entre estas instalaciones destacan el Centro Báltico de Arte Contemporáneo, inaugurado en las instalaciones de un antiguo molino de harina; el Sage Gateshead, una innovadora sala de conciertos y un centro de formación musical, diseñada por el estudio de Norman Foster; el icónico puente Millenium Bridge, creado por Wilkinson Eyre y el centro de congresos y exposiciones Metro Radio Arena. Además de la consolidación de la nueva reputación de la ciudad ligada a la producción artística y cultural, Jobling (2017) subraya especialmente el enfoque inclusivo de los programas de capacitación a través de la educación cultural con los ciudadanos de Gateshead como las sesiones formativas de apreciación de arte o la visita a la exposición de Andy Warhol en la Tate Gallery de Londres.

Bayliss (2004), analizando el caso de Irlanda, destaca especialmente el poder catalizador de las acciones y políticas culturales implementadas tanto en las zonas urbanas como rurales en el incremento de turismo, la disminución de niveles del desempleo, un mayor empoderamiento de las comunidades locales, así como el desarrollo de las industrias culturales y su particular conexión con las innovadoras tecnologías de la información y la comunicación, entre otros legados.

Ward (2016) cita como ejemplo de una regeneración urbana a través de la cultura el proyecto realizado en la ciudad balneario británica Margate, que pasó de ser considerada como un lugar poco atractivo e incluso habitual objeto de bromas por sus deficiencias en los recursos e instalaciones urbanas a ser percibida como un destino cultural y artístico relevante. La efectiva utilización de las características locales del territorio permitió recrear Margate en un vibrante espacio con una activa agenda cultural protagonizada desde 2011 por la Turner Contemporary Gallery, un museo de arte contemporáneo proyectado por el arquitecto David Chipperfield. La producción cultural de la ciudad se nutre, por otro lado, por la contribución de una red de artistas visuales que se trasladaron a Margate para desarrollar sus proyectos creativos en diferentes zonas de la ciudad. Aunque el modelo de coexistencia de grandes instalaciones artísticas y redes de artistas locales parece positivo para la regeneración cultural del espacio urbano, Ward (2016) destaca una serie de tensiones y cierta marginalización de artistas independientes en detrimento de una política cultural orientada a consumo. Un equilibrio más lógico y sostenible entre la cultura de consumo y la cultura de creación aportaría una base más sólida y sostenible para el desarrollo de Margate a largo plazo (Ward, 2016).

Por otro lado, el poder catalizador de la cultura se manifiesta en el caso de los territorios que no suelen figurar entre los destinos globales de referencia en el ámbito de arte y cultura. Ciudades y regiones apuestan por la utilización de diversos recursos culturales para reivindicar su relevancia y atractivo urbano. El ejemplo de tres ciudades del Oriente Medio como Doja, Abu Dabi y Mascate evidencia un interés especial de vincular su imagen con las experiencias artísticas más exclusivas y de carácter global. El distrito cultural Saadiyat Island de Abu Dabi alberga desde el 2017 las nuevas sedes del Museo Guggenheim, Museo Louvre y el Zayed National Museum. A la oferta cultural se suma el escenario del Performing Arts Center y del Maritime Museum. La involucración de arquitectos de renombre internacional como Frank Ghery, Jean Nouvel, Normal Foster, Zaha Hadid y Tadao Ando para el diseño de estos cinco destinos únicos de arte y cultura en Saadiyat Island ha contribuido a la relevancia internacional del enclave de arquitectura futurista en el Golfo Pérsico (Evans, 2015). El distrito reivindica su lugar en el panorama cultural internacional como un entorno único dedicado al arte y la cultura en una escala sin precedentes (Saadiyat Cultural District, 2017). La capital de Qatar, Doja, a su vez, destaca su vinculación con el mundo de arte y cultura a través del emblemático Museo de Arte Islámico, obra de I.M.Pei, convertido desde 2008 en un contenedor único del arte islámico de los siglos VII a XIX. Coincidiendo con la proclamación de Doja como la Capital de la Cultura Árabe en 2010, la oferta artística de la ciudad se completó con otros dos iconos. La inauguración del centro de la cultura, arquitectura y artesanía tradicional Katara, un extenso complejo que incluye el anfiteatro al aire libre para 5000 personas, la Ópera y el teatro; y del Mathaf, el Museo Árabe de Arte Contemporáneo se convirtió en un hito destacado en la agenda cultural de Doja. En paralelo, la capital del vecino Sultanato de Omán aporta a la oferta cultural de la región desde 2011 la agenda de las temporadas del Teatro Real de Ópera, el Museo Nacional de Omán, inaugurado en 2016, y la majestuosa Gran Mezquita del Sultán Qaboos.

2. MODELOS DE LA GESTIÓN CULTURAL DE LOS TERRITORIOS

Aunque las circunstancias locales de cada territorio suelen influir en la tipología y la magnitud de las políticas culturales, desde finales del siglo pasado se observa una serie de prácticas comunes adoptadas por los gestores urbanos alrededor del mundo.

La atracción de arquitectos estrella para crear desde cero o renovar edificios emblemáticos es una constante en el paisaje urbano de muchas ciudades (Ponzini, 2014; Adam, 2007; Bognar, 2008). Bilbao, Shanghái o Dubái son algunos de los espacios urbanos con una alta concentración de edificios de todo tipo de usos firmados por los grandes nombres de la arquitectura mundial. La presencia de obras de la élite arquitectónica aporta la visibilidad, el prestigio internacional y el respaldo a la apuesta por la cultura del territorio (Knox, 2011).

Otra práctica que se manifiesta con frecuencia en un contexto urbano consiste en la reconversión de las antiguas zonas industriales en espacios multidisciplinares de producción y consumo cultural. La creación de museos, galerías, centros de artes escénicas o talleres creativos se produce de forma cada vez más habitual en el espacio reconvertido de antiguas fábricas y complejos industriales. Los ejemplos del Museo de Arte Contemporáneo Tate Gallery de Londres, el Distillery District de Toronto o el High Line de Nueva York son algunos de los ejemplos más destacados a nivel global del poder transformador de la cultura en la percepción, consumo y disfrute del entorno urbano (Sudjic, 2007; Evans, 2015; Friends of the High Line, 2017).

Por último, cabe destacar la celebración de grandes eventos culturales como otra forma de vincular el territorio con los procesos de producción y consumo cultural. Desde la celebración de las primeras Exposiciones Universales, los gestores urbanos se dieron cuenta del gran impacto económico, cultural y mediático que supone para una ciudad ser la anfitriona de un evento global (Rawn, 2015). La celebración de maga-eventos deportivos como los Juegos Olímpicos o la Capitalidad de la Cultura se ha convertido en una apuesta de gestión cultural urbana para todo tipo de ciudades. La Ciudad Árabe de la Cultura, la Capitalidad Americana de la Cultura en América Latina, La Capital de la Cultura Islámica, la Capital Finno-Úgrica de la Cultura en Escandinavia, la Ciudad de la Cultura de Irlanda y la Ciudad de la Cultura del Reino Unido son nuevas iniciativas de gestión cultural del territorio urbano inspiradas en el modelo de la Capitalidad Europea de la Cultura (Gold y Gold, 2017). La atracción de turismo y la clase creativa, la reconversión de zonas industriales, la expansión del tejido artístico y cultural ligado a este tipo de eventos junto con la visibilidad internacional del destino y el fomento del orgullo ciudadano son algunos de los beneficios más relevantes para el territorio asociados a la celebración de estos mega-eventos (García, 2008; Palmer, 2004).

En el contexto de los diferentes modelos de gestión cultural observados con mayor frecuencia en el proceso de la regeneración de los territorios, es oportuna una reflexión sobre los efectos de estas actuaciones en la población. Aunque la mayor parte de las iniciativas urbanas relacionadas con la cultura suelen iniciarse por los gestores urbanos, representando el enfoque descendente de la gestión, muchas de las actuaciones culturales implican una involucración activa de la ciudadanía en las experiencias culturales asociadas. Bailey et al (2004) destacan dos modelos de acceso a la cultura. La democratización de la cultura implica que el arte tiene que ser accesible al mayor número posible de personas. Desde esta perspectiva, la política cultural se centra en acercar el arte a los que habitualmente no tendrían acceso a él, mejorando su calidad de vida a través de la experiencia de apreciar y entender el arte. La democracia cultural, por otro lado,

tiene su punto de partida en la propia comunidad, empoderándola e influyendo en su nivel de auto-confianza a través de la práctica de las artes, proporcionándole un trampolín para descubrir su propia creatividad. En el contexto de la democracia cultural, lo relevante es la involucración de las personas en sus comunidades locales para desbloquear su propia creatividad a través de las actividades artísticas. Los resultados de esta democracia cultural tienen un efecto positivo tangible en la calidad de vida de estas comunidades, con las mejoras en las infraestructuras, regeneración económica y creación de empleo. El impacto de la acción cultural se manifiesta en el cambio de actitudes e identificación con el lugar. En este sentido, la acción cultural no actúa como un medio de regeneración económica, sino como un fin en sí mismo. Ferilli, G.et al. (2017), por otro lado, a través de un análisis comparativo de los proyectos de regeneración urbana ligadas a la cultura implementados en Italia, Australia y Canadá, subrayan que el mayor impacto y el legado social se observan en aquellos proyectos que consiguen involucrar de forma activa a los ciudadanos en el proceso de transformación del territorio. El empoderamiento y la cohesión social junto con el desarrollo de capacidades de las comunidades locales en el contexto de los proyectos de regeneración urbana necesitan unas condiciones críticas específicas. El proceso de regeneración del territorio a través de la cultura es eficaz si la cultura actúa como un mecanismo de conversión entre diferentes ámbitos de la realidad urbana, ofreciendo nuevas estrategias para principales retos de planificación y gestión urbana (Ferilli et al., 2017).

3. LOS OBJETIVOS Y LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se centra en el análisis de la regeneración de la isla de Naoshima a través de una singular estrategia de gestión cultural llevada a cabo por la Fundación Benesse. Ubicada en el Mar Interior de Seto de Japón, al sur de Okinawa, la antigua isla de pescadores ha sido convertida en un museo de arte contemporáneo al aire libre. A través de la colaboración exclusiva entre el holding empresarial japonés del sector de la educación y servicios editoriales Benesse, el arquitecto Tadao Ando y con apoyo de una red de artistas japoneses como Yayoi Kusama o Shinro Ohtake, la isla se presenta actualmente como un contenedor único que fusiona el arte y la arquitectura de vanguardia con un entorno natural y autóctono. El carácter abierto e inclusivo de la isla que atrae tanto a los aficionados al arte contemporáneo como al público general, las familias y gente joven, es un rasgo a destacar de este destino cultural singular.

La metodología utilizada es el estudio de caso que consiste en un análisis empírico para una investigación exhaustiva de un fenómeno contemporáneo en su contexto real (Yin, 2009). Las principales preguntas de investigación pretenden identificar los objetivos y recursos utilizados por los gestores de la isla para su regeneración cultural; analizar el alcance y la tipología de las diferentes intervenciones en el paisaje y, por último, explorar la involucración de la ciudadanía en el proceso.

La unidad de análisis es la estrategia de regeneración cultural del territorio de Naoshima con particular atención a la identificación de los siguientes elementos:

A) Los retos y la visión estratégica del proyecto;

B) La tipología y alcance de las intervenciones realizadas en la isla;

C) Las dinámicas de co-creación y participación ciudadana en la generación artística y cultural del territorio.



Fig.1.– Obra de Karl Appel, Naoshima. Fuente: O.Kolotouchkina.

La recopilación de datos y evidencias para el análisis se ha realizado a través de múltiples fuentes. La revisión de recursos bibliográficas se ha completado con el análisis de contenido de los principales soportes de comunicación físicos y digitales de la Fundación Benesse y la observación directa de las dinámicas culturales de la isla durante los meses de julio-agosto del 2017.

4. NAOSHIMA: LA ISLA JAPONESA DE LAS CALABAZAS GIGANTES

Naoshima es una pequeña isla japonesa ubicada en el mar interior de Seto, al sur de Okinawa. La extensión total de Naoshima no supera los 15 km^2 y el número de residentes permanentes es inferior a 3.500 personas. A lo largo de su historia, Naoshima ha sido una isla de pescadores y desde principios del siglo XX también es sede de un complejo industrial de fundición de cobre, propiedad de la corporación Mitsubishi. En el año 1985 comienza una nueva etapa para la isla, a raíz del acuerdo entre el alcalde de Naoshima en aquella época, Chikatsugu Miyake, y Tetsushiko Fukitake, el presidente del grupo editorial Fukitake. El interés de ambos en convertir una parte de la isla en un área educativa y cultural, fue el punto de partida de un singular proyecto de fusión entre arte, naturaleza y arquitectura que ha transformado por completo el paisaje y la imagen de Naoshima (Benesse Art Site, 2017).

Actualmente, la parte sur de Naoshima es un singular museo de arte contemporáneo al aire libre con una oferta cultural que abarca múltiples y variadas experiencias para todo tipo de visitantes. Los lugares públicos de la isla, como la playa, el paseo marítimo o los parques están salpicados de creaciones de artistas contemporáneos como las gigantes calabazas de la artista conceptual japonesa Yayoi Kusama, que se han convertido en el icono de Naoshima, o las esculturas y obras de Karl Appel, Niki de Saint Phalle, Hiroshi Sugimoto, Anthony Caro, Walter de María o Shinro Ohtake.

Además de las obras de arte conceptual integradas en el paisaje de la isla, Naoshima cuenta con varios edificios emblemáticos creados por Tadao Ando, premio Pritzker de arquitectura. Entre ellos destacan la sede de la Fundación Benesse; el museo de Arte Contemporáneo Chichu Art Museum; el hotel Casa Oval; el museo de Tadao Ando y la casa taller Minamidera en el barrio Honmura. La inauguración del Chichu Art Museum, el primer museo subterráneo del mundo, creado como un lugar de reflexión sobre la relación del ser humano con el arte y la naturaleza, es el lugar más singular actualmente en la isla. La arquitectura austera e impactante de Tadao Ando junto con las creaciones de Claude Monet, Walter de María y James Turrel expuestas en el interior del museo y el jardín de nenúfares en su exterior, desencadenan una percepción visual y sensorial única de las obras de arte expuestas en el Chichu Art Museum.

Junto con la creación de infraestructuras y espacios culturales de vanguardia, desde finales del siglo XX se ha desarrollado en Naoshima una acción innovadora para fomentar la creación artística en la propia isla a través de invitación de artistas y diseñadores para que crean y exhi-

ban sus proyectos en Naoshima. En 1998 esta creación artística in-situ se consolida con la puesta en marcha del proyecto de las Casas de Arte en el barrio Honmura a través de la restauración de una serie de antiguas viviendas de los residentes de la isla y su reconversión en casas taller de los artistas. Actualmente están abiertas siete casas-taller que exhiben a todos los visitantes de la isla sus proyectos concluidos o en desarrollo. Cada uno de los proyectos ofrece una interpretación de la memoria histórica y de la vida cotidiana en Naoshima a través del arte y diseño. Junto con una serie de antiguas casas del barrio, como la casa del dentista restaurada por Shinro Ohtake, la casa de un comerciante de sal, la casa del tradicional juego japonés go o el edificio del mercado cooperativo de productos agrícolas, también se han creado nuevos edificios para albergar talleres de arte. Entre ellos, la casa diseñada por Tadao Ando para exponer las obras del artista contemporáneo James Turrell.



Fig.2 — Obra de Yayoi Kusama, Naoshima. Fuente: O.Kolotouchkina.

Por otro lado, es destacable la conexión del desarrollo artístico de la isla con la población local. Además de apoyar la remodelación de las antiguas casas de pescadores en casas taller que forman parte actualmente del vecindario de la isla, el proyecto de las cortinas tradicionales japonesas Noren, el del Cultivo de Arroz y de los nuevos baños públicos *I Love you*, movilizaron a una gran parte de la población local. En el 2004 las casas de los tres principales barrios se vistieron con una gran variedad de cortinas verticales Noren, utilizadas tradicionalmente como protección exterior de la casa contra la luz, el polvo o el viento, y también como identificación de diferentes negocios y servicios. El proyecto del Cultivo de Arroz, restituyó en la isla el cultivo tradicional de este cereal, después de varias décadas de interrupción. Por último, los baños públicos diseñados por el artista conceptual Shinro Ohtake, ofrecen tanto a los residentes como a los visitantes de la isla una experiencia única del baño tradicional japonés en un ambiente singular de diseño y arte contemporáneo.

Cabe destacar también el carácter inclusivo y abierto de la isla que atrae tanto a mochileros que se alojan en un camping de bungalows a orilla del mar a escasos metros de la calabaza gigante de Yayoi Kusama, a turistas ocasionales, artistas, aficionados y expertos en arte que pueden disfrutar de alojamiento en un exclusivo entorno de la Casa Oval o la casa de huéspedes de la Fundación Benesse. La conexión entre Naoshima y el cercano puerto Uno en la isla de la provincia de Okayama se realiza por vía marítima varias veces al día, pero con una frecuencia baja de traslados diarios, evitando la saturación turística de su entorno natural singular. En la propia isla, el desplazamiento entre las zonas portuarias y las principales instalaciones artísticas se cubre por una línea de autobús público, bicicletas de alquiler y autobuses lanzadera de la Fundación Benesse, minimizando el impacto del turismo en el espectacular museo de arte contemporáneo integrado en el paisaje de Naoshima.

CONCLUSIONES

El caso de la isla de Naoshima presenta un ejemplo singular de la regeneración del territorio a través del arte y cultura. En el período de 30 años, la isla ha sufrido una profunda transformación en su paisaje urbano, en el perfil de sus residentes y visitantes, así como en las dinámicas de su interacción social. La reinvención de Naoshima ligada a la cultura ha posicionado la isla como un referente internacional de las prácticas innovadoras tanto en el ámbito de la arquitectura de vanguardia como en la gestión de su patrimonio artístico y las dinámicas de co-creación cultural, a través de la invitación de artistas de renombre y una activa involucración de la población local en los proyectos artísticos de Naoshima. El análisis del caso de Naoshima permite identificar tres elementos clave de su modelo de regeneración cultural.

Aunque es indiscutible el impacto visual que producen en la isla las obras de grandes artistas como Tadao Ando, Shinro Ohtake, Claude Monet, James Turrell, Walter de María o Yayoi Kusama, su integración en el paisaje de Naoshima se ha realizado de forma natural y equilibrada. Las icónicas creaciones de Tadao Ando contribuyen a la singularidad del paisaje, identificando nuevas perspectivas y narrativas visuales, pero sin asumir un protagonismo exclusivo o predominante. La austeridad y una aparente simplicidad de formas y materiales utilizados por Tadao Ando facilita la total simbiosis entre sus creaciones y el paisaje de la isla. La percepción de una armonía total entre el arte, la naturaleza y el paisaje urbano es una constante en Naoshima.

En segundo lugar, la distribución espacial de las instalaciones artísticas en la isla entre el puerto de Honmura y el área próxima a la sede de la Fundación Benesse modula de forma orgánica los contenidos y experiencias sensoriales de los visitantes de Naoshima entre lo cotidiano y lo vanguardista, lo realista y lo imaginario, lo individual y lo colectivo, lo natural y lo artificial. A los visitantes se les brinda la flexibilidad total para asumir el rol de observador pasivo o co-creador de las nuevas experiencias culturales en función de sus inquietudes y motivaciones personales. Esta variedad de narrativas visuales junto con las múltiples opciones de experimentación artística que ofrece Naoshima, convierten a la isla en un extraordinario laboratorio de arte y cultura a través de su modelo de gestión cultural abierta, inclusiva y sostenible.

Por último, destaca en Naoshima el nivel de involucración de la población local y autóctona en los proyectos de regeneración de su patrimonio cultural, su activa participación en los eventos e iniciativas de arte y diseño puestas en marcha por la Fundación Benesse, así como su hospitalidad con los numerosos visitantes de la isla, con los que comparten sus experiencias locales y rutinas cotidianas. Esta actitud abierta y hospitalaria de la población local hace que 30 años después del inicio del proyecto de regeneración cultural de Naoshima, su verdadero impacto se perciba como una evolución del territorio natural, auténtica y a escala humana.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, R. (2015). "Globalization and Architecture". Disponible en *http://www.adamarchitecture.com/images/PDFs/RA-Globalisation.pdf (última consulta el 1 de julio de 2017).*

Bailey, Ch., Miles, S., Stark, P. (2004). "Culture-led urban regeneration and the revitalisation of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England" en *International Journal of Cultural Policy*, 10 (1), pp.47-65. DOI:10.1080/1028663042000212328

Bayliss, D. (2004). "Ireland's Creative Development: Local Authority Strategies for Culture-led Development" en *Regional Studies*, 38(7), pp.817-831, DOI:10.1080/0034340042000265296

Benesse Art Site (2017). Disponible en *http://benesse-artsite.jp/en/about/ (última consulta el 2 de noviembre de*

2017).

Bognar, B. (2008). Beyond the bubble: The new Japanese architecture. London: Phaidon Press Ltd.

Evans, G. (2009). "Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy" en *Urban Studies.* 46 (5&6), pp.1003-1040. DOI10.1177/0042098009103853

___ (2015). "Rethinking Place Branding and Place Making Through Creative and Cultural Quarters" en M. Kavaratzis et al. (eds.), *Rethinking Place Branding*, pp. 135-158. Springer International Publishing Switzerland. DOI 10.1007/978-3-319-12424-7_10

Ferilli, G.et al. (2017). "Power to the people: when culture works as a social catalyst in urban regeneration processes (and when it does not)" en *European Planning Studies*, 25(2), pp.241-258, DOI: 10.1080/09654313.2016.1259397

Friends of the High Line (2017). "Upcoming events". Disponible en *https://www.thehighline.org/activities (última consulta: el 30 de junio de 2017).*

García, B. (2008). "Política cultural y regeneración urbana en las ciudades de Europa occidental: lecciones aprendidas de la experiencia y perspectivas para el futuro" en Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas. Vol. 7, núm. 1, 2008, pp.111-125

Gold, J.R., Gold, M.M. (2017). "City of Culture" en A. M. Orum (eds.). *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Urban and Regional Studies.* Chichester: Wiley-Blackwell

Jobling, A. (2007). "From Coal Mines to Culture – Utilising Economic Regeneration to Maximise Economic Inclusion" en Local Economy, 22(2), pp.195-200, DOI:10.1080/02690940701388470

Knox, P. (2011). "Starchitects, starchitecture and the symbolic capital of world cities" en B. Derudder et al. (eds.), *International Handbook of Globalization and World Cities.* pp. 469-483. London: Edward Elgar.

Landry, Ch.(2011). Creativity, Culture & the City: A question of interconnection. (Informe) Forum D'Avignon Ruhr, ECCE. *http://www.forum-avignon.org/sites/default/files/editeur/ECCE_report.pdf, (última consulta el 12.09.2017)*

Palmer/Rae Associates (2004). *European Cities and Capitals of Culture: Study prepared for the European Commission, part 1.* Brussels: Palmer/Rae Associates.

Ponzini, D. (2014). "The Values of Starchitecture: Commodification of Architectural Design in Contemporary Cities" en *Organizational Aesthetics*: Vol. 3: Iss. 1, pp. 10-18.

Rawn, E. (2015). "How World's Fairs Have Shaped The History Of Architecture" en Huffpost. Disponible en *http://www.huffingtonpost.com/2015/05/11/worlds-fair-architecture_n_7256090.html (última consulta el 1 de julio de 2017).*

Saadiyat Cultural District (2017). Disponible en *http://www.saadiyatculturaldistrict.ae/en/saadiyat-cultural-district/about/ (última consulta el 15 de octubre de 2017).*

Sudjic, D. (2007). "Theory, policy and practice" en Burdett, R., Sudjic, D. (2007). *The Endless City, The Urban Age Project by the London School of Economics and Deutsche Bank's Alfred Herrhausen Society*, pp. 32-50. Londres: Phaidon Press ltd.

Ward, J. (2016). "Down by the sea: visual arts, artists and coastal regeneration" en *International Journal of Cultural Policy*. DOI: 10.1080/10286632.2016.1153080

Yin, R.K. (2009). *Case Study Research Design and Methods*. Los Ángeles: SAGE.

Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Oxford / Malden: Blackwell.

DOMINGOS DE BAILE: DE LOS ORÍGENES A LA DESAPARICIÓN DE UN ESPACIO DE SOCIABILIDAD EN LOS PUEBLOS DE LA SIERRA DE GUADARRAMA

Miguel Ángel Soto Caba
Investigador Independiente

1. EL SALÓN DE BAILE, UN ESPACIO DE SOCIABILIDAD POPULAR.

El salón de baile ha sido durante gran parte del siglo XX un espacio fundamental para la sociabilidad popular, un lugar de encuentro y fiesta que ha ocupado un lugar relevante dentro de la historia social del medio rural.

Construidos y sostenidos por sociedades con diversas denominaciones (de recreo, de teatro y baile, instructivas, benéficas, etc.), los salones de baile surgen en los municipios del sector Noroccidental de la Sierra de Guadarrama madrileña en el primer tercio del siglo XX.

En algunos de estos municipios el salón de baile sobrevive todavía y busca su redefinición y nueva función social, así como su encaje urbanístico dentro de las nuevas ciudades dormitorio propias de la gran área de influencia de la capital.

En esta comunicación se esboza la cronología y evolución de estas experiencias de sociabilidad popular, desde el marco legal y el contexto histórico, hasta su decaimiento y desaparición, pasando por su funcionamiento, reglas internas, etc. La investigación se centra en un pequeño grupo de municipios situados al Noroeste de la Comunidad de Madrid, y recoge de manera especial la experiencia de la única sociedad recreativa con salón de baile que ha sobrevivido en el área de estudio, "La Sociedad Recreativa y Cultural La Alegría Serrana" de Moralzarzal. A partir del archivo de esta sociedad, de la memoria oral y de diversas publicaciones, ha sido posible recomponer parcialmente la singularidad y el significado de estos espacios de sociabilidad.

Por último, el presente trabajo alerta sobre la falta de valorización de estos elementos del patrimonio cultural y la progresiva desaparición de estos edificios emblemáticos, en lo que supone una pérdida irreparable de un interesante patrimonio arquitectónico, pero cuyo valor real debe ser visto también dentro de los parámetros de la historia social, la antropología y el patrimonio inmaterial.

2. EL SURGIMIENTO DEL FENÓMENO ASOCIATIVO EN ESPAÑA

Las sociedades de recreo han sido la forma de sociabilidad más usual de la España contemporánea. No obstante, la abundancia de estas instituciones no siempre ha merecido el interés de los historiadores y el tratamiento que requerían (López Villaverde & Villena, 2003). Al referirse a las formas de estudio de la sociabilidad, también se ha señalado que *"la historia del ocio, del tiempo libre, de las fiestas, ofrece un campo aun parcialmente desconocido"* (Guereña, 1999).

SOCIEDADES RECREATIVAS CON SALÓN DE BAILE		
LOCALIDAD	**NOMBRE**	**INICIO**
Collado Villalba (pueblo)	La Aurora / El Capricho	1910
Collado Villalba (Estación)	El Paraíso	1930
Becerril de la Sierra	Cultura y Alegría	¿?
Manzanares El Real	La Armonía	1912
Moralzarzal	La Alegría Serrana	1920
Guadarrama	La Brisa de Guadarrama	1910
Los Molinos	La Paz de Los Molinos	1934
Alpedrete	La Corsaria	¿?
Majadahonda	La Flor del Día	¿?

Fig. 1 — Sociedades de Recreo en el Noroeste de la provincia de Madrid en el primer tercio del siglo XX. Fuente: M.A. Soto.

La constitución de 1876, que entroncaba con el liberalismo moderado de principios de siglo, afirmaba en su artículo 13 que todo español tenía derecho a asociarse para los fines de la vida humana. Pero tras las limitaciones constantes a la vida asociativa durante la monarquía de Isabel II y la primera Restauración, y salvo el paréntesis del Sexenio Liberal, será la Ley de Asociaciones del 30 de junio de 1887 (Gaceta de Madrid, 12 de julio de 1887) quien plasme por fin los principios constitucionales de 1876, según los cuales, *"todo español tiene derecho (...) de asociarse para los fines de la vida humana"*, autorizando *"las asociaciones para fines religiosos, políticos, científicos, artísticos, benéficos y de recreo, o cualesquiera otros lícitos, que no tengan por único y exclusivo objeto el lucro y la ganancia (...), los gremios, las sociedades de socorros mutuos, de previsión, de patronato, y las cooperativas de producción, de crédito y de consumo"* (Guereña, 1999).

A la hora de analizar el fenómeno a la luz de la Ley de 1887, un primer problema al que apuntan los expertos es la amplitud del fenómeno asociativo y la falta de definición: casino, ateneo, círculo, club, sociedad recreativa, casas del pueblo, etc., y en algunos casos con sus diferentes adjetivos: popular, mercantil, obrero, católico, de instrucción, etc. (López Villaverde & Villena, 2003). También, al referirse a estas distintas tipologías y formas del modelo asociativo, los expertos marcan una línea entre un modelo de sociabilidad burguesa y un modelo de sociabilidad popular (Guereña, 1999). Al modelo del ateneo como lugar de encuentro y debate de la burguesía parece contraponerse el círculo obrero y, más aún la sociedad recreativa y las demandas de teatro y baile. Y es esta última modalidad a la que nos referiremos en este trabajo.

Lo cierto es que, con diversidad de nombres y particularidades en la geografía hispana, a partir de la última década del siglo XIX asistimos a un proceso de apropiación por parte de las clases populares de las formas asociativas de carácter cultural creadas por el liberalismo burgués decimonónico, como los ateneos (Ruíz García, 2015). Los objetivos de estas sociedades era aunar instrucción y recreo, por lo que estos locales serán espacios de relación y sociabilidad, pero también de una variada actividad cultural que incluye teatro, cine, conferencias o reuniones políticas.

3. LAS SOCIEDADES DE RECREO FUERA DE LAS CIUDADES

3.1. Las sociedades de recreo antes del cambio de siglo

Un indicador de la relevancia de estas sociedades antes del cambio de siglo es el intento realizado por parte de la Administración de registrar su número, tanto de las puramente de recreo, como los ateneos y sociedades científicas y literarias. El crecimiento de este movimiento asociativo ha sido analizado a partir de la encuesta de 1887 realizada por la Dirección General de Seguridad. Esta encuesta constataba la importancia de las sociedades de recreo, que suponían más de la mitad de las sociedades censadas. *"El número de sociedades de recreo aumenta de día en día sobre todo en las pequeñas localidades"* señalaban los delegados españoles al

Congreso Internacional de Estadística de La Haya en septiembre de 1869, apuntando además que se trataba de *"un hecho que entre otros denota el cambio favorable en las costumbres de nuestras poblaciones, pues la mayor parte de estas asociaciones no sólo ofrecen a sus miembros esparcimientos honestos, sino además los medios de instruirse, ya que poseen biblioteca y algunas cuentan incluso con colecciones literarias y científicas"* (Guereña, 1999).

3.2. La taberna de la Villa y el casino popular

Durante el proceso histórico que lleva a las sociedades rurales a aumentar los espacios de socialización, el aumento de la población con tiempo de ocio motivó la búsqueda de nuevos locales adecuados para sus actividades, ya que en sus inicios su actividad se ubicaba en viviendas y locales particulares que eran alquiladas por estos colectivos (Guereña, 1999). Y así se constata en nuestra área de estudio. Antes de la constitución de las sociedades recreativas, en las localidades serranas del sector Noroccidental de la Sierra de Guadarrama madrileña existían ya diversos modelos y espacios de sociabilidad, espacios ofertados tanto desde la administración municipal como desde la iniciativa privada.

En Hoyo de Manzanares, los vecinos se reunían a principios del siglo XX en la Taberna de la Villa, en el edificio del antiguo ayuntamiento. La música era en principio con guitarras, hasta la llegada de la gramola[1]. En Cercedilla, en torno a 1900 existió también una Taberna de la Villa, de propiedad municipal, pero que era arrendado a los vecinos (Martín Gómez, 1997). En los bajos del antiguo ayuntamiento de Alpedrete se ubicaba la "bodega de la villa", donde se servía el "vino de la Villa" (Benayas, 2000)

Antes de la aparición de las sociedades recreativas, o contemporáneos con éstas, en algunos pueblos existieron también casinos populares donde se bailaba, caso de Moralzarzal, sin que podamos establecer similitudes con casinos de localidades de carácter más urbano o industrial, como el de Colmenar Viejo. Por contra, en Los Molinos, el casino fundado a principios del siglo XX fue promovido por la colonia aristocrática de veraneantes organizada en torno al Barón del Castillo de Chirel, en contraposición a la sociedad recreativa más popular[2].

Posteriormente, algunos de estos espacios se convirtieron en salones de bailes, caso de Cercedilla, donde la taberna de la villa pasó a llamarse "La Dalia" y servía de baile público y espacio donde se representaban comedias. El local se mantuvo en funcionamiento hasta 1920 (Martín Gómez, 1997). En Moralzarzal, entre finales del siglo XIX y principios del XX existió un local llamado "El Pajar de las Comedias", donde, además de utilizarse para sesiones de baile, en él se hacían representaciones de obras teatrales (López Hurtado, 2017).

3.3. Cambios socioeconómicos y nuevos hábitos en la sociedad serrana

Aunque referido a otros contextos geográficos, algunos autores afirman que la irrupción de las sociedades recreativas y la popularización del salón de baile tienen como origen el proceso de secularización (Sevilla, 2002).

Además de esta mayor autonomía respecto de la mediación religiosa, otro factor que podrían explicar el surgimiento de las sociedades recreativas serían los cambios en el modelo económico,

[1] Tenorio, A., comunicación personal.

[2] Criado, E., comunicación personal.

coincidiendo con un periodo de prosperidad económica o de recuperación, como señalan algunos autores en el caso de diversos casinos tempranos en España (López Villaverde & Villena, 2003).

El surgimiento de estas sociedades recreativas está relacionada también con un nuevo contexto laboral. En las sociedades urbanas los tiempos no laborales para las clases obreras, y por tanto de ocio, fueron adecuándose y sancionando mediante leyes a partir de 1900. El fenómeno tendría un ritmo más lento en el medio rural, donde las labores agropecuarias se van sustituyendo o diversificando con nuevos oficios en los que aparece la jornada laboral.

Y este podría ser el caso en algunas localidades estudiadas. En las primeras décadas del siglo XX la demanda de piedra de Madrid genera dos focos de industrialización importantes, Collado-Villalba y Colmenar viejo, ambos con conexiones ferroviarias con la capital. Pero es la comarca de Collado Villalba y sus municipios colindantes (Alpedrete, Becerril, Moralzarzal, Cerceda, etc.) donde la llegada del ferrocarril, en 1861 (a Colmenar Viejo no llegará hasta 1911), genera que la zona se imponga como el primer abastecedor de piedra para Madrid, dominando el mercado en un momento en el que se está desarrollando en España la red de ferrocarriles (que necesitan balastro), se adoquina Madrid, se construye la Gran Vía, etc. Además, la posterior inauguración en 1882 del ramal de 11 km del Tren del Berrocal permite vertebrar un conjunto de pueblos en torno a una actividad pujante: la cantería. Es en estos municipios donde las "Sociedades de sacadores y carreteros de piedra", gremios precursores del sindicalismo en el contexto serrano, juegan un papel relevante en la vida social. El Tren del Berrocal está en pleno apogeo y un sector importante de los pueblos de la comarca trabaja en las grandes canteras del Gurugú o del Berrocal o en los cientos de pequeñas explotaciones que salpican el territorio.

Pero la edad de oro de la cantería no sería el único detonante para el surgimiento de las sociedades recreativas. Las experiencias de La Brisa del Guadarrama, fundada en 1910, o La Armonía (Manzanares en Real), creada en 1912, pudieran haber sido impulsadas por la llegada a estas localidades de costumbres, hábitos y modas propias de la capital, traídas por el ingente número de excursionistas, agüistas y veraneantes que empiezan a frecuentar en verano los pueblos de la vertiente madrileña de la Sierra de Guadarrama.

En Alpedrete, quizás el municipio con mayor especialización en la actividad de la cantería, no hemos podido verificar la existencia de una sociedad recreativa de este tipo en el primer tercio del siglo XX, aunque sí un salón de baile denominado La Corsaria funcionando con posterioridad a la guerra civil. En esta localidad, la existencia de la influente Hermandad del Santísimo Sacramento fundada en el siglo XVII y con fuerte arraigo en la localidad (Benayas, 2000), podría haber suplido algunas demandas de recreo, instrucción, solidaridad y cohesión social, dejando el baile para iniciativas privadas más modestas.

3.4. El surgimiento de las sociedades recreativas y el salón de baile

En el contexto de cambios sociales y económicos que venimos señalando, y durante la primera y segunda década del siglo XX, en los pueblos serranos del Noroeste de la Comunidad de Madrid la sociedad civil ha llegado a un grado de madurez que desborda en forma de sociedades, con diferentes nombres y matices.

Como ocurrirá con el resto del medio rural español, este fenómeno revela la insistencia de las organizaciones populares en dotarse de un espacio propio, un lugar específico, un espacio de identidad (Guereña, 1999).

En esta investigación hemos podido constatar que la necesidad de contar con un salón propio llevó a algunas sociedades recreativas a la compra de terrenos y a la construcción de estos espacios que serían desde entonces patrimonio de la sociedad. Este sería el caso de los salones de baile de Becerril de la Sierra, Moralzarzal y los dos de Collado Villalba, precisamente los que han sobrevivido hasta la fecha.

La sociedad La Armonía, en Manzanares El Real, no contaba con local propio, por lo que durante las décadas siguientes a su fundación, en 1912, el baile se desarrolla en locales de particulares, empezando por el domicilio particular del primer Presidente de la sociedad[3]. Lo mismo ocurría en la localidad de Los Molinos, donde el reglamento de 1934 sitúa el domicilio social del local-salón en el domicilio de un particular que no forma parte de la Junta Directiva[4]. En el caso de La Flor del Día, de Majadahonda, se desconoce el propietario ni la fecha en la que fue adquirida la finca donde estaba ubicado el salón de baile, aunque sí que fue escriturada en 1930 con la correspondiente certificación del entonces alcalde de la villa (Descalzo Aparicio, 2005).

4. BAILE Y SOCIEDAD: EL FUNCIONAMIENTO DE LAS SOCIEDADES RECREATIVAS

4.1. Sociedad y política

De los únicos archivos que han podido ser consultados, los de La Alegría Serrana (Moralzarzal), se puede deducir que estas sociedades populares son expresión de un alto nivel de cohesión social, un ejemplo de convivencia e integración de sectores sociales. El libro de socios de La Alegría Serrana de 1929 refleja la gran diversidad de actividades económicas (canteros, ganaderos, herreros, comerciantes, etc.) y fuerzas políticas presentes en Moralzarzal en los años previos a la guerra civil. De la misma opinión es Gloria Díaz, quien afirma que el grupo fundacional del salón de baile El Paraíso, en Collado Villalba (Estación), es *"un grupo de ideologías dispares, pero bien avenido"* (Díaz, 2013).

Pero esta percepción no es siempre compartida. Para el caso de la Sociedad Recreativa e Instructiva La Aurora, en Collado Villalba (pueblo), García de Herreros escribe que además de estar integrada fundamentalmente por los canteros locales y sus familias, el nombre "La Aurora", tiene coincidencias con una de las novelas de Baroja, lo que delataría las simpatías políticas de sus fundadores (García de Herreros, 2016). Emilio Criado señala que la composición de la junta directiva de La Paz de Los Molinos es síntoma de una cierta orientación republicana: algunos de los miembros de su primera Junta Directiva (Gabriel Barrero, Basilio García, etc.) eran de familia socialista, fundadores de la UGT local o futuros miembros del Comité Popular durante la guerra civil; pero otros miembros, como Juan Alonso, eran más cercanos a la CEDA[5].

Consideramos que el hecho de que algunas de estas sociedades estuvieran integradas por una población mayormente dedicada a la cantería indica, como ya hemos comentado, el peso económico de esta actividad en la zona. Los libros de socios de La Alegría Serrana (Moralzarzal) coinciden con este hecho, la presencia de numerosos canteros entre sus miembros[6], pero esto no indica que estas sociedades fueran controladas o condicionadas por este gremio.

[3] Algari, M., comunicación personal.

[4] Criado, E. comunicación personal.

[5] Criado, E., comunicación personal.

[6] En un documento sobre canteros sin empleo en 1933 del Archivo Municipal de Moralzarzal, de un listado de 51 obreros en paro, entre 30 y 35 de los trabajadores son socios de La Alegría Serrana.

Es cierto también que el salón de baile albergó mítines políticos en los años previos a la guerra civil, como así está documentado en La Paz de Los Molinos, El Paraíso (Collado Villalba), La Flor del Día (Majadahonda) o La Alegría Serrana (Moralzarzal). Pero a la luz de los acontecimientos sucedidos tras al golpe de estado de 1936, en La Alegría Serrana se muestra la clara pluralidad de opciones políticas presentes. El cruce de datos del libro de socios de La Alegría Serrana con los represaliados y los participantes en los juicios franquistas resulta muy esclarecedor: 15 socios de esta sociedad aparecen condenados a diversas penas de muerte o cárcel, llegándose a ejecutar seis de estas condenas a muerte. Pero al mismo tiempo, algunos de los socios de La Alegría Serrana participaron como delatores y testigos en la Causa General contra sus vecinos represaliados.

En otras sociedades, algunas opiniones abundan en este último aspecto, el hecho de que algunos miembros destacados de estas sociedades sufrieran las consecuencias de la represión del régimen franquista acabada la guerra. Citemos algunos casos: Alejandro Alonso Pena, presidente en la junta constituyente de la Sociedad Cultural y Recreativa El Paraíso, y alcalde de Collado Villalba durante la II República, fue fusilado en las tapias del cementerio de San Lorenzo de El Escorial. Basilio García, de la Junta Directiva de La Paz de Los Molinos, fue fusilado en septiembre de 1939 en Los Molinos[7].

Emilio Criado sostiene que, para el caso de La Paz de Los Molinos, la asociación vivió el estigma de su carácter mayoritariamente republicano previo al conflicto[8]. Tras la guerra civil, y d*urante varios años, el salón de baile de la sociedad La Aurora (Collado Villalba) fue ocupado por la Falange, ya que la sociedad propietaria fue disuelta por razones políticas. Fue recuperada posteriormente, pero no sería hasta 1950 cuando el ayuntamiento registra el salón, en nombre de los vecinos, como un local de propiedad municipal (García de Herreros, 2016).*

Con el nivel de información disponible no se puede generalizar sobre una posible orientación ideológica de estas sociedades. Pero lo que sí es un hecho indiscutible es que los asesinatos ocurridos en estas localidades durante la guerra civil y la represión posterior al conflicto bélico supusieron el fin de estas sociedades como espacios de convivencia y pluralidad.

4.2. El baile, centro de la vida social

El baile, centro de la vida de estas sociedades, es una de las prácticas más significativas de sociabilidad, un elemento clave y dinamizador de la vida lúdica.
Pero el baile, incluso el baile en pareja, existía antes de la llegada de los salones de baile. Y son estos espacios nuevos de sociabilidad los que permiten el desacoplamiento entre la celebración social y las festividades vinculadas al ciclo anual en el sector rural (Sevilla, 2002), expresión también de un mayor grado de secularización y madurez social.

El salón de baile posibilitó la ampliación del baile más allá de los días feriados, ya fueran festividades profanas o religiosas: fiestas patronales, carnaval, Los Mayos, etc. El baile de los domingos, a veces en varias sesiones, era un momento esperado que rompía la rutina semanal de los pueblos. ¡El Domingo hay baile!

En La Flor del Día (Majadahonda), el reglamento establecía que *"todos los domingos y días festivos se organizarán bailes"*, y los socios tenían el *"derecho de organizar baile el día de su boda"*. En Collado Villalba, se señala que *"los domingos y festivos el baile era la única diversión local"*, y el

[7] Criado, E., comunicación personal.

[8] Criado, E., comunicación personal.

salón de baile era un local de encuentro donde se reunía la juventud para bailar, pero también asistían los padres de familia y hasta los chiquillos (Vacas, 1996).

Algunos autores han reducido el significado del baile a una actividad puramente lúdica. Mera Felipe señala que mientras para las élites el baile cumplía una función legitimadora como lugar de exhibición del capital social, económico y simbólico que poseían, las clases medias imitaban estas prácticas en búsqueda de obtener el estatus social de la clase dominante, mientras que las clases trabajadoras se limitaban a un uso lúdico del mismo, como un puro divertimento (Mera, 2015).



Fig. 2 — Edificio del salón de baile de la Sociedad Recreativa y Cultural La Alegría Serrana, en Moralzarzal (Comunidad de Madrid). Fuente: M.A. Soto.

Pero la tradición oral en estos pueblos señala que el baile es divertimento, fiesta, pero es también una parte importante de la liturgia social del emparejamiento. El salón de baile era el espacio para lucir traje y vestido. Y el baile del domingo el momento aceptado y reglado para acortar distancias, permitir el leve contacto físico y adivinar en las miradas el grado de complicidad de la pareja de baile. El baile era una pieza fundamental en el proceso vital de conocer un mozo o una moza, ennoviarse, casarse y formar una familia. Al ritmo del pasodoble o de la jota, bailar formaba parte del conjunto de rituales necesarios para la vida social, bajo la atenta mirada de padres y madres de familia que vigilaban el cumplimiento de las normas de moralidad imperantes.

También, el papel dinamizador de la vida lúdica llevaba a estas sociedades a hacerse cargo de la organización de las fiestas mayores del pueblo o en su activa participación en las mismas, algo que se ha podido constatar en algunas de estas sociedades hasta finales del siglo XX, e incluso el siglo XXI en el caso de La Alegría Serrana o la Peña El Paraíso (continuadora esta última de la sociedad recreativa). Como señalan algunos autores, y a diferencia de otro tipo de sociedades como los casinos, estamos ante el surgimiento de un nuevo agente social (Guereña, 1999).

Junto con el baile, el teatro y los juegos de cartas complementaban la vida lúdica en el salón, aunque con el tiempo, y sobre todo con la llegada del cinematógrafo, las actividades se fueron diversificando. El salón era (y es todavía) un espacio también para representaciones de teatro, proyección de películas, reuniones de asociaciones, escuela, debates políticos, celebraciones de bodas y bautizos y cuantos eventos necesitaban de un espacio acondicionado para la reunión y la fiesta.

4.3. FUNCIONAMIENTO DE LAS SOCIEDADES DE RECREO

4.3.1. Marco normativo

La Ley de 1887 obligaba a las asociaciones a contar con unos estatutos o reglamentos que debían ser llevados ante el gobernador provincial, así como un registro de todos los asociados. Pero no hemos encontrado actas, libros de socios u otro tipo de documentos de estas etapas iniciales, por lo que no se conoce el funcionamiento y grado de organización de las sociedades recreativas en sus primeros momentos de vida.

En el caso de La Alegría Serrana, en Moralzarzal, parece observarse un grado de continuidad entre las primeras experiencias de organización popular en torno al teatro y el baile, durante la segunda década del siglo XX, hasta la fundación de la sociedad en torno a 1919 o 1920. Pero el escrutinio y el control sobre todo el movimiento asociativo varió sustancialmente a partir de la huelga general de 1917 y el posterior periodo de agitación social (el llamado "trienio bolchevique" de 1918-1921. La respuesta institucional hacia el movimiento obrero se tradujo en un mayor control de todo el asociacionismo, llegando a la suspensión de garantías constitucionales y la disolución de sociedades.

Por este motivo, las asociaciones nacidas al amparo de la Ley de 1887 se vieron en la obligación de redactar estatutos y reglamentos (o adaptar los existentes) a partir del Real Decreto de 10 de marzo de 1923 que ampliaba la ley de asociaciones de 1887. Esta nueva legislación reflejaba la crisis del sistema de la Restauración y una nueva mirada crítica hacia el asociacionismo popular.

Debido a este mayor control administrativo, y sin poder afirmar que no existieran estatutos anteriores a este requerimiento, hemos podido consultar los estatutos de "La Alegría Serrana" de Moralzarzal, de 1929; de La Paz de Los Molinos, de 1934; y de La Flor del Día, de 1949. Nos consta la existencia de copias de estatutos de la sociedad "Cultura y Alegría" de Becerril de la Sierra, posiblemente de este periodo[9], así como el acta fundacional de la Sociedad El Paraíso, en Collado Villalba (Díaz Llorente, 2013).

En el caso de la Sociedad de Teatro y Baile "La Alegría Serrana" (la palabra "teatro" aparecerá en el nombre en los primeros años), no será hasta 1929 cuando aparezcan por primera vez actas de constitución, libros de socios y estado de cuentas.

La Ley de Asociaciones de 1887 estará vigente hasta 1964, con el desarrollo normativo ya comentado del Real Decreto de 1923 y un importante correctivo, el Decreto de 1941, en los primeros años de la dictadura del General Franco. Y tras el reconocimiento del derecho de asociación en la Constitución Española de 1978, hubo que esperar al año 2002 a que la nueva Ley de Asociaciones derogara la hasta entonces vigente de 1964. Y para entonces, sólo la sociedad La Alegría Serrana había sobrevivido para, una vez más, adaptar en 2006 sus estatutos al nuevo marco normativo.

4.3.2. Objetivos y gestión de las sociedades recreativas

Los objetivos de estas asociaciones solían aparecer en los primeros artículos del reglamento o los estatutos. En el caso de La Alegría Serrana, de Moralzarzal, el artículo primero especificaba que era objeto de la asociación *"el de procurar a sus asociados, motivos de cultura, honesta y lícita distracción, solaz y recreativo entretenimiento"*. También en su artículo primero, la sociedad La Paz de Los Molinos establecía que: *"no siendo el objeto único de su constitución el baile ni otros recreos, invitará a los elementos profesionales de la localidad para que en su domicilio social y cada ocho días, den conferencias culturales con el fin de contribuir a la ilustración y progreso de sus asociados"*. El artículo segundo de La Alegría Serrana continuaba especificando las demandas de ocio y cultura de aquel entonces: *"Para la mejor consecución de sus fines, La Alegría Serrana dará en el salón que ad-hoc construya, bailes, representaciones teatrales y cinematográficas, sesiones de audición musical y radiotelefónica, conferencias, disertaciones y cuantos más actos estime convenientes dentro de los fines que señalan su constitución"*.

El órgano rector de estas sociedades era una junta directiva formada al menos por un presidente, un secretario y un tesorero, a los que sumaban en algunos casos un vicepresidente, vocales, etc.

[9] Sanz Fernández, L., comunicación personal.

Merece la pena señalar que el reglamento del salón de baile establecía otras figuras con responsabilidad dentro de la asociación, como el portero o el bastonero, esta última una figura con autoridad para poner orden en el baile y encargado de hacer cumplir las normas de decoro vigentes.

4.3.3. SOCIOS

Aunque no podamos dibujar un cuadro completo del funcionamiento interno de estas sociedades, los estatutos y reglamentos consultados definen varias categorías de socios (únicamente varones), cuya denominación varía según localidades. El núcleo fundacional de la sociedad lo formaban los socios "fundadores", con diversas subcategorías ("propietarios", "protectores", "fijos" o "de número") y para la población estacional existía la figura de socios "accidentales", "de temporada", "transeúntes", "mensuales", etc., estatus que permitía la entrada el acceso a las actividades de la sociedad a la cada vez mayor población estival que llegaba a estos pueblos, o a los empleados públicos o comerciales que podían residir en estos pueblos por motivos laborales. Además de los familiares, los asociados podían acudir al salón acompañados de "amistades forasteras".

Los estatutos de La Alegría Serrana de 1929 definían en su artículo tercero la clasificación adoptada: *"sus asociados se clasifican en fundadores, de número y protectores; serán fundadores, los que se inscriban dentro de los treinta días siguientes al de aprobación de este Reglamento; de número, los alistados después de este plazo; y protectores los que además de las cuotas reglamentarias entreguen para el fondo social la suma mínima de 25 pesetas"*.

En esta última asociación, mientras los socios de entrada pagaban una mensualidad de una peseta al mes, los de "temporada", pagaban cinco pesetas por todo el verano. También había socios mensuales que pagaban 2 pesetas por todo el mes. En La Paz de Los Molinos el reglamento establecía que *"los socios temporeros o accidentales son aquellos que pueden tener acceso libre al salón sin haber satisfecho la cuota de entrada, pero sí la mensualidad con un recargo del 25%. No podrán ejercer cargo alguno, ni gozar de otros derechos"*.

Estas sociedades reflejaban el carácter patriarcal de la sociedad y la adaptación a la realidad social y legal tardará en producirse. Las sociedades no sólo eran gestionadas exclusivamente por varones, sino que la liturgia social del baile reproducía la clara asignación de roles en función del género. Como señala el reglamento de La Paz de Los Molinos, en el salón de baile las mozas podían *"entrar al baile social, sean o no familia de algún socio" y entre los deberes de los socios figuraba "ceder el asiento a las mozas"*. En 1968, la junta directiva de La Alegría Serrana todavía seguía discutiendo y defendiendo la conveniencia de que las mozas puedan acceder gratis al salón de baile. Es curioso constatar cómo la gratuidad del acceso femenino a locales de fiesta a llegado hasta finales del siglo XX.

También resulta singular la permanencia de la categoría de socio "forastero", utilizada para definir a los "veraneantes" pese a que esta figura es ya residual tras los cambios en la realidad demográfica y social. Así, el artículo 24 de los vigentes estatutos de La Alegría Serrana, aprobados por la Comunidad de Madrid en 2007, perpetúan esta figura con la siguiente definición: *"Sólo serán considerados forasteros las personas que residan en esta Villa de Moralzarzal menos de noventa días durante cuatro meses consecutivos"*.

Es también un elemento común en los reglamentos y estatutos que un socio dejaba de serlo cuando su primogénito llegaba a la mayoría de edad a efectos de la sociedad, es decir, llegaba a los 14 años, y era sustituido por éste (López Hurtado, 2017). También, es una constante que el nuevo

candidato a socio ha de ser presentado por otro socio o varios de ellos. Como en casos anteriores, los estatutos de La Alegría Serrana siguen solicitando este requerimiento a los nuevos socios.

4.3.4. Breves pinceladas sobre la liturgia social del baile

Los salones de baile contaban con escenario, ambigú (un bar) y un espacio lateral o banco para las damas. El diario ABC relata que en La Flor del Día, de Majadahonda, el salón tenía un banco de obra para que las señoritas se sentaran hasta que las sacaban a bailar (ABC, 14/09/1994). Como ya se ha mencionado, un portero controlaba la entrada y un bastonero ordenaba el baile. De hecho, el reglamento de La Paz de Los Molinos no menciona al bastonero pero sí al "ordenador de baile".

El baile comenzaba cuando el bastonero levantaba el bastón. Según el reglamento de La Flor del Día, la misión del bastonero era establecer el orden, impidiendo que una vez empezada la pieza pudieran quedar corros en medio de la pista que provoquen molestias a los que bailaban. En Collado Villalba s*i, sonando la música, el bastonero levantaba el bastón, aquello suponía que era necesario cambiar de pareja. Si lo elevaba dos veces seguidas, que la pieza debía detenerse y cambiarse. Y cuando lo hacía tres veces quería decir que el baile concluía y debía sonar la jota de despedida. (García de Herreros, 2016).*

El bastonero también prohibía al que se hallaba bailando que fumase o llevase el cigarrillo encendido. Caso de que, por ruegos y en buenas formas, el bastonero no fuera obedecido, el reglamento impedía el uso de la violencia; pues su autoridad era suficiente para que mediante queja por escrito a la Directiva, el infractor fuera sancionado. *En Moralzarzal, e*l bastonero hacía cumplir también las reglas no escritas del baile social: si una moza era invitada a bailar y se negaba, y posteriormente aceptaba la invitación de otro que la requiriera después, el mozo rechazado podía pedir al bastonero que la llamara la atención por no acceder a la petición del primero y sí bailar con el segundo.

En La Alegría Serrana, en los años 50, algunas mozas sufrieron una reprimenda por parte del bastonero por atreverse a bailar vistiendo pantalones. En diversas reuniones de la junta directiva de aquella década, como una de las la celebradas en el año 1958, se sigue debatiendo (y decidiendo) que los hombres no pueden bailar en mangas cortas de camisa (López Hurtado, 2017).

5. CRISIS Y DESAPARICIÓN DE LAS SOCIEDADES DE RECREO

Como ya hemos visto, estos espacios de sociabilidad y las sociedades que las sostienen son fuertemente impactados por la guerra civil. En el caso del salón de baile de La Brisa de Guadarrama, ni siquiera llega a sobrevivir al intercambio de artillería durante la guerra provocado por la proximidad de esta localidad con el Puerto del León, donde el frente permanecerá estabilizado durante buena parte del conflicto.

Otras sociedades, caso de La Paz de Los Molinos, desaparecen en la posguerra, sin que hayamos podido encontrar fecha o motivo. Desconocemos también el motivo y la fecha de la desaparición del salón de baile en Collado Mediano, sólo que el antiguo toril y salón de baile se convirtió en un taller de reparación de armas de artillería (Espinosa, 1996).

En el resto de las localidades, la desaparición del salón de baile se produce con la progresiva transformación social y urbana que opera en el medio rural durante la segunda mitad del siglo XX. Entra en crisis un modelo y un espacio de sociabilidad que no encuentra su encaje en la nueva demanda de ocio y recreo. En esta falta de encaje entra también en juego la mayor dinamización cultural a través de las casas de la Cultura, bibliotecas municipales, etc.



Fig. 3 — Edificio del salón de baile de la Sociedad Recreativa Cultura y Alegría, en Becerril de la Sierra (Comunidad de Madrid). Fuente: M.A. Soto.

Desactivada la oferta cultural, los últimos estertores de los salones de baile estuvieron disfrazados en algunas localidades con nombres como "pub" o "discoteca" (con su pinchadiscos o *disc-jockey*), intentando competir con modernos locales y una mayor movilidad de la juventud que accede ya a la oferta de localidades cercanas o el mismo Madrid. Muchos de los salones de baile intentaron adaptarse a las nuevas demandas, pero ante el empuje de la modernidad y la falta de adaptación de estos edificios a las nuevas demandas de ocio, el salón de baile se convirtió en algo viejo, rancio, un lugar lleno de recuerdos y anécdotas de juventud. Luis Antonio Vacas, exalcalde de Collado Villalba, lo explica así: *"con el pick-up o el tocadiscos empezó la decadencia del baile popular"*, culpando del fin del baile y la desaparición de las rondallas locales a las "modernas costumbres ciudadanas". *"Hoy los salones de baile de rurales se encuentran despoblados de forma habitual, solamente se llenan los días de las fiestas patronales, es decir, dos o tres días al año"*. (Vacas, 1996).

En Alpedrete, pese a la ausencia de testimonios documentales sobre la historia del salón de baile La Corsaria, hay constancia de su funcionamiento en 1984, todavía gestionado por sus socios y con terraza propia (ABC, 1984). La Flor del Día, en Majadahonda, desaparece y es derruido en la última década del siglo XX, y el solar, ya en manos municipales, pasó a albergar el edificio del Hogar de los Mayores. Entre todos los municipios estudiados, tan solo sobreviven cuatro salones de baile: el de Becerril, los dos de Collado Villalba y el de Moralzarzal.

El salón de baile de Becerril de la Sierra, construido probablemente a principios de la década de los años 20, ya no es sostenido por la sociedad recreativa "Cultura y Alegría", desaparecida en algún momento de las últimas décadas del siglo XX. La propiedad del solar está, parece ser, envuelta en una disputa jurídica entre su carácter municipal o privado (de la asociación)[10]. Pero el edificio, situado en el centro del pueblo, sigue siendo una magnífica nave de muros de piedra sin enfoscar con ventanas pequeñas, aunque en un avanzado estado de abandono.

El Capricho, en el pueblo de Collado Villalba, fue construido en 1933 sustituyendo el antiguo salón de la Sociedad Recreativa e Instructiva La Aurora, que se había quedado pequeño (García de Herreros, 2016). Se trata de un edificio de una sola nave de mampostería con cubierta de madera en el interior y teja plana en el exterior. La fachada principal presenta cadenas de sillería dentada, bandas horizontales como cornisas decorativas, una ventana central en ojo de buey y una cornisa ondulada (Cytiplan, 2017). El edificio de El Capricho fue rehabilitado por el ayuntamiento como centro cultural en 2014. También en Collado Villalba (Estación), el salón de baile "El Paraíso", construido en 1932, fue utilizado para teatro y baile hasta el año 1936. Tras la guerra civil, y habiendo sido destruida la ermita de Santiago, fue utilizado como iglesia. Posteriormente se reabrió como cine y salón de baile y más tarde, en el año 1968, volvió a manos de los propietarios, el Centro Cultural Recreativo e Instructivo El Paraíso (CCRI El Paraíso, 2017), aunque posteriormente dicha asociación aparece únicamente como "Peña El Paraíso".

[10] Sanz Fernández, L., comunicación personal.

Es únicamente en Moralzarzal donde la Sociedad Recreativa y Cultural La Alegría Serrana (conocida popularmente como SORCAS) sigue siendo una asociación sin ánimo de lucro. Y su salón de baile sigue siendo propiedad de sus asociados y es sostenido económicamente por ellos. SORCAS, nacida en torno a 1919 o 1920 celebrará en los próximos años su centenario, tras haber superado varias crisis y haber adaptado sus estatutos en cuatro ocasiones a las sucesivas leyes que regulaban el asociacionismo durante el siglo XX. Esta asociación sigue manteniendo el local como un espacio dinámico y abierto a las demandas de la sociedad local. En 2016 el Ayuntamiento de Moralzarzal incluyó el salón de baile de SORCAS dentro de la propuesta de Catálogo de Bienes y Espacios Protegidos con la categoría de "Bien de Interés Patrimonial transitorio", como forma de dar cumplimiento de la Ley 3/2013 de 18 de junio de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

Digamos, por último, que a la luz de esta investigación resulta imprescindible demandar a los poderes públicos una respuesta diferente a la actual dinámica de pérdida de elementos patrimoniales de esta naturaleza. Los salones de baile (y las sociedades de recreo que las sostuvieron durante décadas) son una manifestación única de la vida social y la identidad cultural de las comunidades humanas a las que nos hemos referido. Son creaciones culturales que expresan necesidades humanas, modos de vida, valores y creencias de la colectividad a través del tiempo. Por este motivo, demandamos la protección y rescate de los salones de baile que han llegado hasta nuestros días, elementos que merecen ser valorados y conservados bajo la legislación que protege el Patrimonio Cultural.

Agradecimientos: el autor agradece las aportaciones para esta investigación de Francisco Luis González y Emilio Criado Herrero (Los Molinos), Antonio López Hurtado (Moralzarzal), Tomás Montero (Majadahonda), Leonardo Sanz Fernández (Becerril de la Sierra) y Morgana Algari (Manzanares El Real).

BIBLIOGRAFÍA

ABC, 27/07/1984. *En Alpedrete son veraneantes de siempre Paco Rabal y su hija Teresa*. pp-34.
ABC, 14/09/1994. *Los majariegos quieren recuperar la asociación* "Flor del Día". pp-74.
Benayas, Emilio (2000). *Historia de Alpedrete*. Biblioteca Municipal de Alpedrete. Inédito
CCRI El Paraíso. *Centro Cultural Recreativo e Instructivo* El Paraíso: *https://ccrielparaiso.es.tl/NUESTRO-CENTRO.htm (última consulta 30 de octubre de 2017)*
Descalzo Aparicio, Tomás. (2005). *Historias de Majadahonda*. Tele Majadahonda SL. 2005. ISBN: 84-609-5257-6.
Diaz Llorente, Gloria (2013). *El Paraíso*. La Voz de la Sierra, *08/08/2013.http://www.lavozdelasierra.es/secciones/cultura/collado-villalba/2762/el-paraiso (última consulta 30 de octubre de 2017).*
Espinosa Montalvo, Javier. (1996). *Collado Mediano. Historia de una villa*. Madrid, Fotomecánica Zeus, 1996.
Ley de Asociaciones de 1887. Gaceta de Madrid año CCXXVI, nº 193, Tomo III, Página 105, 12 de julio de 1887.
García De Herreros, Enrique. (2016). *Nuestro octogenario salón*. *http://www.quienesquienenvillalba.es/villalbantano-salon-el-capricho/ ((última consulta 30 de octubre de 2017)*
Guereña, Jean Louis. (1999). *La sociabilidad en España. En Sociabilidad fin de siglo: Espacios asociativos en torno a 1898*. Coordinadores; Isidro Sánchez Sánchez, Rafael Villena Espinosa, GEAS. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999. ISBN 84-89958-89-0.
López Hurtado, Antonio. *El salón de baile. http://www.conocermoralzarzal.es/elsalon.html ((última consulta 30 de octubre de 2017)*
López Villaverde, Ángel Luis; Villena Espinosa, Rafael. (2003). *Espacio privado, dimensión pública: Hacia una caracterización del casino en la España contemporánea*. Hispania LXIII, núm. 214 (2003) 443-466.
Martín Gómez, Manuel. (1997). *Algunas historias de Cercedilla*. Officenter Madrid S.L. ISBN 84-605-6450-9
Mera Felipe, María Guadalupe. (2015). *El baile en el Madrid romántico (1833-1868) prácticas de sociabilidad, repertorio coreográfico y recepción literaria*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo (España), 2015.
Ruiz garcía, Isabel. (2015). *El obrerismo consciente. Almería 1900-1923.* Editorial Universidad de Almería, D.L. 2015. ISBN: 978-84-15487-55-5.
Sevilla, Amparo. (2002). "Historia social de los salones de baile" en Aguirre Anaya, C.; Dávalos, M.; Ros, M.A. (ed.), *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*. Casa Juan Pablos. Instituto de Cultura de la Ciudad de México. México D.F. ISBN: 968-5422-20-6.
Cytiplan. Collado-Villalba. *Salón El Capricho*. *http://www.cityplan.es/collado-villalba/puntos-de-interes/Todos-0/salon-el-capricho/15804 (última consulta 30 de octubre de 2017)*
Vacas Rodriguez, Luis Antonio. (1996). *Cosas de mi pueblo.* Excmo Ayuntamiento de Collado Villalba, 1996. pp 50-52.

COMUNICACIÓN DE LA CIUDAD PORTUARIA A LOS CRUCERISTAS: CONVICIENCIA, SOSTENIBILIDAD Y TURISMOFOBIA

Juan Manuel Salmerón Núñez / Rafael García Sánchez
Universidad Politécnica de Cartagena

1. INTRODUCCIÓN

Lo que surgió a partir de 1850 vinculado al establecimiento de líneas regulares transoceánicas que compartían pasaje de emigrantes con una minoría elitista y adinerada, fue transformádose hasta configurarse como el turismo de cruceros que hoy en día conocemos. Con el período de entreguerras mundial, el declive del transporte de pasajeros obliga a las compañías navieras a especializarse exclusivamente en el cliente crucerista. Así aparecen los itinerarios, la oferta turística de los destinos, los puertos base y de escala, los buques especializados y los agentes turísticos.

El desarrollo hegemónico de este sector en EEUU desde los años ochenta, aprovechando el destino caribeño y su extensión a otros mercados, se ha complementado con Europa, en especial con la zona del Mediterráneo. Así contribuye a este mercado mundial que experimenta un crecimiento del 60% en la última década, y que casi sobrepasó en 2016 los 25 millones de cruceristas, de los cuales 6 correspondieron a europeos y cerca de medio millón a españoles. El impacto económico de los cruceristas en las ciudades portuarias que son visitadas es considerable, y anima a sus autoridades a realizar inversiones y promocionar sus atractivos para atraer más visitantes.

En las visitas se produce un conocimiento de la ciudad en ocasiones superficial y limitada a las pocas horas de estancia. Pero estimula una futura vuelta más sosegada, y en ciudades de embarque o desembarque se prolonga fuera de la duración del crucero mejorando esta comunicación. Sin embargo, se producen otra serie de impactos negativos que dificultan la convivencia con la población residente, especialmente cuando el gran número de visitantes diarios sobreexplotan las posibilidades de acogida del lugar.

Además hay que tener en cuenta efectos de impacto ambiental en todas sus dimensiones: polución, vertidos, generación de residuos, salud, etc., y los costes de gestión de estas situaciones asociados. Algunos autores han cuantificado estos costes advirtiendo que son varias veces superiores a los ingresos por las visitas. A la degradación que experimentan estas ciudades portuarias se suma el opuesto sentir de sus habitantes y movimientos ciudadanos. Se configura una turismofobia hacia situaciones de coexistencia entre estos intereses contrapuestos. Este artículo pretende hacer un recorrido por esta problemática, presente primero en los años noventa en ciudades americanas, y trasladado a casos europeos en los recientes años, proporcionando buenas prácticas y soluciones dispuestas para esta problemática inquietante.

2. LOS PUERTOS DE CRUCEROS

Constituyen un papel fundamental en el producto de cruceros, tanto por su papel de destino turístico como de nodo de enlace con la parte del viaje desarrollada tierra adentro en cualquier itinerario planificado. El puerto supone un recinto complejo y polivalente, con servicios y actividades que dependiendo de la sofisticación de cada caso, incluyen no sólo el atraque y servicio directo al buque, sino un conjunto de servicios dispensados al crucerista por la Terminal que aportan un gran valor añadido al producto turístico.

Dentro de este complejo sistema, la terminal de transporte es el lugar de dispersión y consolidación de cruceristas hacia/desde el medio de transporte terrestre. Presenta un carácter intermodal muy claro en el caso de los puertos base de líneas de cruceros[1], pues reciben y despiden a los participantes que hacen uso de otros medios en su aproximación a los buques, pero también en menor medida en los puertos de escala, donde la intermodalidad es cíclica o de ida y vuelta desde el crucero hacia el destino en tierra.

Así en el puerto base los factores que evalúan su atractivo son la proximidad y accesibilidad a los mercados emisores de pasajeros de cruceros, y en el puerto de escala son sus características naturales, los servicios que la ciudad portuaria ofrece a los pasajeros que hagan su estancia en la ciudad más agradable y por último el atractivo de las zonas cercanas, o zonas de su influencia.

La zona de influencia del puerto comprende la componente terrestre de mayor importancia en un itinerario de crucero. Además, la zona de influencia de un puerto es uno de los conceptos más relevantes en geografía del transporte, recibe la denominación de *hinterland*. En el caso de un itinerario de crucero, este concepto está asociado tanto con la componente de transporte como con la de ocio y turismo presente en este producto, erigiéndose como el tercer actor clave en la configuración de un itinerario. Por tanto, dadas las características del tráfico de cruceros, de forma particular sea más preciso hablar de *hinterland* turístico (Esteve Pérez, 2014: 132).

A su vez, estas características diferenciadas en dos tipologías de puertos pueden darse simuláneamente en uno mismo cuando permite embarques y desembarques parciales, técnica conocida como *interporting*, muy usada en itinerarios circulares por algunas navieras en el Mediterráneo. En ellas determinados puertos con suficiente atractivo actúan para unos cruceristas como inicio y fin de recorrido, mientras que para otros sólo supone una escala, mezclándose el pasaje según la el día de la travesía y los puertos visitados.

3. LAS ESCALAS DE LOS CRUCERISTAS

La posición geográfica relativa entre el puerto base y los puertos de escala, junto con la velocidad del buque y el tiempo disponible para desarrollar el itinerario, determinan el número de puertos a visitar. Esta operativa desarrolla un itinerario fijo y preestablecido, con una duración en puerto rígida, durante el cual los cruceristas visitarán el *hinterland* (Esteve Pérez, 2014: 97).

[1] Es ejemplo claro de ello los cruceros *fly & cruise*, en los que se comercializa el desplazamiento en avión hasta el barco como parte del crucero, presentes en algunas conexiones como las del Puerto de Málaga y el Aeropuerto de New York, o bien el de Palma de Mallorca y algunas ciudades alemanas.

Existe pues un equilibrio entre tiempos de atraque y de navegación para asegurar el éxito del producto, en el que se han de ofrecer atractivos tanto en tierra como en mar necesariamente hasta la siguiente escala. Cualquier imprevisto ha de solventarse, vía reducción del tiempo de escala o bien de navegación aumentando la velocidad del buque. Ambas alternativas tienen implicaciones económicas: la primera afecta a la calidad del servicio ofrecido repercutiendo también negativamente en las ventas locales, mientras que la segunda produce un incremento exponencial del consumo de combustible y por tanto del costo a soportar por la naviera.

Si bien se suele reservar la navegación interportuaria para las noches amenizadas con atracciones y espectáculos nocturnos en el buque y el día para las escalas, cualquier alteración como las posibles navegaciones diurnas en algún día del itinerario ha de sopesarse con un delicado equilibrio de tiempos mar/puerto para que la satisfacción del pasaje no se vea resentida.

Las excursiones en tierra de los cruceros además de ampliar el *hinterland*, permiten descongestionar el centro de las ciudades y equilibrar la explotación de las ofertas turísticas de la región (Gui y Russo, 2011: 140). Dependiendo del porcentaje de cruceristas que se desplazan en excursiones fuera de la ciudad portuaria algunos autores realizan una clasificación tipológica de puertos (Rodrigue y Notteboom, 2013: 40) que ha sido reunificada y ampliada (Esteve Pérez, 2014: 139) en cinco categorías de puertos de nulo desplazamiento hasta completo: *black hole, semi black hole, balanced, semi gateway* y *gateway*. Evidentemente las primeras debido a su gran atractivo turístico son donde los cruceristas han de convivir con la población residente, al elegir la ciudad y en ocasiones incluso el barrio de la zona portuaria como visita de *hinterland*. El puerto típico del Mediterráneo español con estas condiciones es Barcelona, y bien patentes se hacen en la actualidad las tensiones que esto produce.

En la medida en que la clasificación avanza hacia los puertos *balanced* se redistribuyen los cruceristas alcanzando porcentajes del 50% los que se desplazan fuera y los que se quedan en la ciudad. Esta es una situación ideal que podría estar representada por puertos como Alicante, Cádiz o Málaga[2], a los cuales se les ha dotado de conexión AVE. Esta circunstancia amplía sus posibilidades de conexión con *interlands competitivos* situados a distancias de hasta 200 Km, que anteriormente no eran viables en unas pocas horas de escala.

Por último, en los puertos Gateway todo el pasaje desembarcado viaja fuera de la ciudad hasta el destino a visitar, por lo que aunque se libera a la ciudad portuaria de turistas, se transfiere al destino seleccionado los posibles problemas de masificación, haciéndose más necesaria la planificación y concertación de estas visitas. El ejemplo muy conocido que representa esta situación es el puerto de Motril, especializado en visitas turísticas a la Alhambra, por ser el más cercano a la ciudad de Granada. En este caso, al ser su puerto de reducido calado y dimensión, la cantidad de turistas flotados tierra adentro desde el crucero, en comparación con las visitas diarias al este monumento histórico, no son significativas. Por tanto, no agrava en exceso una masificación que ya está regulada por las autoridades culturales en atención a las necesidades de preservación.

[2] En el caso de Alicante junto a su *interland primario*, se encuentra como competitivo el de Elche. Para la ciudad de Cádiz se presenta como alternativa la visita a Sevilla, y para la ciudad de Málaga, los cruceristas combinan la visita a Marbella, Puerto Banús, Nerja y Mijas, con el *interland* competitivo de la ciudad de Granada

4. HACIA UN PRODUCTO DE MASAS

El sector crucerístico está apostando por un nuevo concepto del producto que se ofrece, desplazándose desde el crucero tradicional con un tamaño de buque mediano con cierta calidad y prestaciones dirigidas a clases sociales con alto poder adquisitivo, hacia un espectro más amplio de población. La consecución de una mayor cuota de mercado entre la población y de una optimización en los beneficios de las empresas navieras hace necesaria la construcción de buques de mayores capacidades, incluso de tamaños superiores a los 5.000 pasajeros conocidos como *megacruceros*, con inversiones cercanas a los 700 millones de euros por unidad.

En estos casos, los problemas logísticos en puertos son de gran consideración al tener que embarcar y desembarcar en pocas horas de permanencia, agravándose en los puertos base donde se une al origen de los pasajeros el transporte terrestre, la gestión del equipaje y el avituallamiento del buque. Todo ello unido a la jubilación de las unidades más antiguas de configuración más tradicional está haciendo mayoritarios los cruceros como producto turístico de masas.

Para captar a estos clientes potenciales, las modernas técnicas de marketing promocional plantean el crucero como una necesidad espiritual a cumplimentar, una búsqueda consumista de una previsible nueva experiencia (Cholwill, 2011: 81) que a veces no acaba cumpliéndose o choca con la realidad de la masificación, las colas y la escasez de tiempo disponible para el desplazamiento y las visitas en las escalas, y en ocasiones la hostilidad de una población residente con la que convivir.

La moderna flota de megabuques de cruceros ha demostrado ser popular entre muchos consumidores, pero traen con ellos preocupaciones sociales, de salud, de bienestar y ambientales. En el diseño de estos *resort* flotantes, se busca asegurar ingresos mediante la conversión de las naves en destinos independientes, apostando mayoritariamente por puertos de escala secundaria. Puede ofrecer empleo y riqueza a una comunidad local a la que accede a través de visitas cortas, pero generalmente conserva la mayor parte de su riqueza generada, canalizándola posteriormente a la empresa matriz (Weaver, 2005:166).

En ocasiones el máximo exponente de esta tendencia viene representado por la adquisición de islas privadas en el mar Caribe por parte de varias navieras, como por ejemplo CocoCay (RCI), Half Moon Cay (HAL), Castaway Cay (Disney Cruise Line), Princess Cay (Princess Cruises) y Grat Stirrup Cay (NCL), permitiendo a las navieras crear un mercado cautivo respecto a las actividades a bordo del buque y en tierra (Esteve Pérez, 2014: 137).

Conocedores de estas limitaciones, otra opción de las navieras es la especialización en un segmento concreto del mercado. En vez de ser generalistas, optan por pasar a inspirase en el estilo tradicional del servicio, con opciones disponibles que puedan personalizar la atención al crucerista, adaptándose a la nacionalidad o cultura dominante en cada zona de navegación, amenizando la travesía con atracciones según el perfil del crucerista o diversificando la oferta de excursiones *offshore* en función de la edad del pasaje. En este sentido, los cruceros temáticos ofrecidos por Disney son un ejemplo, además de las más exclusivas salidas de cruceros para visitar enclaves naturales protegidos.

Un paso más en la oferta de añadidos personalizados lo ofrecen las excursiones en tierra de los cruceristas. Por su naturaleza suponen el paso del ambiente seguro y controlado del barco, lo que se ha llegado a denominar la "burbuja turística" a otro ambiente mucho más

incontrolable y ambiguo, en el que se produce la interacción social. Ciertamente está limitada ya que el excursionista está desfamiliarizado con el nuevo entorno urbano, donde la ausencia de información y el temor a lo desconocido se dan cita.

Debido al hecho de que un crucero es una experiencia holística las compañías de cruceros deben cerrar la brecha entre los enfoques opuestos de una visita guiada y una gira individual proporcionando herramientas para reducir la sobrecarga de la información y producir claridad y lo más importante mantenerse en control de la situación (Hrusovky y Noeres, 2012: 106).

En este punto es donde más ayuda pueden prestar las nuevas tecnologías aplicadas a las excursiones, siendo capaces de hacer recomendaciones a las visitas predeterminadas, proporcionando datos según las preferencias del excursionista. Si el guía turístico es el elemento con capacidad para dar cierto grado de personalización, y por tanto satisfacción al usuario, el sistema tradicional puede verse complementado y en ocasiones superado por el uso de las nuevas tecnologías que incorporan elementos de personalización dinámicos.

Desde los primeros proyectos de información turística de *Cyberguía* para dispositivos móviles de PDA ensayados en 1995, este sector ha visto avances como el proyecto CRUMPET en el 2003 diseñado para grupos de excursionistas que incorporaba aprendizaje de hábitos del usuario, GPS y mediación de servicios. Le siguieron los *Guías Turísticos Dinámicos* (GTD), ensayados en 2006 implementable en teléfonos móviles con GPS y conexión a internet. Con ellos el sistema evalúa las preferencias de los excursionistas, incluyendo los más atractivos en el Tour, comprobándose que permite visitas hasta cuatro veces más ricas y diversas en menos de la mitad de tiempo que las tradicionales.

Ya en 2010 se comercializó el sistema *Merian* como guía de viaje electrónico, bien accesible mediante navegación en internet, o bien descargándose como aplicación para móvil. El carácter programable de los GTD permite no sólo ajustar cualquier imprevisto al tiempo disponible para la visita, sino recoger aquellos complementos a la visita que dispongan de acuerdo con la compañía de cruceros, como tiendas o restaurantes. Además, el carácter audiovisual de su información permite atender ambos por separado, descartar según preferencias uno de los dos, o proporcionar visualizaciones virtuales de cualquier monumento en su estado original, mejorando la comprensión de los elementos visitados, o haciendo las veces de un centro de interpretación portátil.

5. LA RESPUESTA SOCIAL

Alaska presenta un mercado de cruceros con unos condicionantes (estacionalidad y linealidad del recorrido) que han favorecido la aparición de las primeras respuestas de la sociedad local a los intereses económicos de sobreexplotación y contaminación del ecosistema. Los efectos de los vertidos de cruceros y procesos judiciales contra los mismos de los años 90, empezaron a cristalizar con las posiciones de varias ciudades portuarias de Alaska (Klein, 2002: 102). Una de ellas fue Sitka con cerca de 8.800 habitantes, que registraba unas 225.000 visitas de cruceristas al año. Otra como *Tenakee Springs* en 1998 llegó sin éxito a boicotear la llegada de barcos de cruceros, declarando que este tipo de turismo era incompatible con el estilo de vida de su comunidad. Incluso sus habitantes llegaron a repartir folletos a los visitantes que desembarcaban, invitándoles a realizar por su cuenta cualquier visita a la ciudad, pero no como crucero organizado.

La ciudad de Alaska, Juneau fue la primera en aprobar en 1999 un impuesto a los pasajeros de cruceros de unos 5 dólares por persona. Esta medida que había fracasado tres años antes, en esta ocasión sí fue aprobada con una mayoría del 70% de los votos debido a los sentimientos negativos hacia la naviera *Royal Caribbean*. Si bien esta empresa había resuelto todos sus casos abiertos por la Corte Federal estadounidense, seguían abiertos los casos estatales y locales, y en particular los del Estado de Alaska. En este sentido la visita que realizó el presidente de la naviera a los principales puertos disculpándose y haciendo promesas para el futuro, fue recibida con una actitud fría y hostil y no convenció a las autoridades de Juneau (Klein, 2006: 381).

Desde entonces algunas más como Haines se sumaron a esta iniciativa, con la variante de establecer su impuesto en un 4% sobre las excursiones y compras de los cruceristas. Esta medida en combinación con las alternativas disponibles para otros destinos importantes, supuso una reducción en sus visitas[3]. Además respecto de los buques que sí hicieron escala, las ganancias por las medidas se vieron neutralizadas por el descenso en las ventas locales, lo que repercutía directamente en las beneficios de los vendedores, y finalmente el impuesto fue derogado (Klein, 2006: 382).

En ocasiones otras iniciativas más ambiciosas no llegaron a materializarse, como la debatida en la ciudad de Skagway en 2001. Capitaneada por el grupo *Crucero responsable en Alaska*, pretendió imponer un impuesto de 50 a75 dólares por pasajero, además del de sociedades, añadiéndose un 33% sobre juegos de azar a bordo de los cruceros. Tras modificaciones y advertencias sobre su inconstitucionalidad, acabó por frustrarse como proyecto de ley en la Comisión de transporte del Senado americano.

A una escala más global el Departamento de Estado de conservación de medio ambiente y la Guardia Costera de Estados Unidos, sensibilizados por la contaminación atmosférica y marina de los cruceros, lanzaron una iniciativa de seguimiento y vigilancia de la travesía de estos buques. Con participación voluntaria de las empresas de cruceros y una aceptación de casi el 50%, se obtuvieron datos muy negativos, con niveles de contaminantes muy superiores a los admitidos en tierra. Tampoco mejoraban los índices de emisión a la atmósfera que habían supuesto sanciones de hasta siete empresas[4], destacando en especial las producidas en 2000 en el puerto de Juneau. Por esta razón, la ciudad alcanzó un acuerdo con la naviera *Princess Cruises* para instalar una conexión de alimentación eléctrica en el Puerto, con una inversión de 0,3 millones de dólares para la ciudad, y de unos 4,5 millones para la adaptación de los buques de la empresa.

Disponible desde 2001 en Juneau, esta mejora supuso el comienzo de una técnica conocida como *cold ironing*, *On-shore power supply* (OPS) que se ha ido extendiendo paulatinamente a otros puertos de cruceros de todo el mundo como modo de reducir el impacto de las emisiones en puerto. "Así el puerto de Seattle le siguió con dos instalaciones en 2005 y 2006. En 2009, el puerto Metro de Vancouver también introdujo este sistema para conectar los barcos a la red eléctrica y poder apagar sus motores durante el tiempo de atraque. En 2010, fue San

[3] Fue según Klein, 2002 una de las compañías de cruceros (*Royal Caribbean*) la que canceló las escalas en esta ciudad por razones económicas, al comprobar que resultaba más rentable evitar esta tasa, aunque tuviese en viajar a velocidades más altas para completar un itinerario alternativo.

[4] Estas siete empresas fueron *Holland America Line*, *Princess Cruises*, *Celebrity Cruises*, *Norwegian Cruise Line*, *Carnival Cruise Line*, *World Explorer Cruise Line* y *Crystal Cruises* acumulando 11 violaciones por emisiones de humo contaminante mientras estaban atracados sus buques en Juneau entre mediados de julio y agosto.

Francisco la primera ciudad de California en ofrecer energía verde para los barcos de cruceros, y le siguieron Los Ángeles, San Diego y Long Beach. También en Europa otros puertos han tomado esta iniciativa como por ejemplo Gotemburgo, Venecia, Barcelona, La Spezia, Civitavecchia, y Hamburgo" (Rodrigue y Notteboom, 2013: 36).

También comenzó un proceso de elaboración de normativa para fortalecer la vigilancia en la eliminación de residuos de la industria de cruceros, con pagos por pasajero para sufragar los costes del programa, entrando en vigor en la temporada de 2001 como Ley del Estado de Alaska. Además del aspecto económico que lo sostiene, se dispusieron normas aplicables para las descargas de aguas, y un programa verificado de muestreo, pruebas e informes de todo tipo de emisiones. De esta forma Alaska se convirtió en el primer gobierno con autoridad para la inspección, enjuiciamiento y regulación de la contaminación.

Otros han sido los condicionantes del sector crucerístico en los puertos del Caribe. Con una mayor cuota de mercado y sin estar sujeta a la estacionalidad tan marcada de Alaska, también en la década de los 90 la *Organización de Estados del Caribe Oriental* (OECO) tuvieron iniciativas diversas sobre el aumento de los impuestos al sector. En 1997 seis islas miembros de esta organización acordaron una tasa adicional de 1,50 dólar por persona destinado a sufragar el coste de la mejora en los sistemas de gestión de residuos generados en sus puertos5. Paso a paso, las empresas que operaban en la zona fueron aceptando el impuesto, comenzando por admitirlo en el caso de la isla de Granada en 1998, y no sin reticencias e incluso con suspensiones en los pagos.

En cuanto a la política de sanciones en el Caribe debido a vertidos inadecuados, ya en 1992 las Islas Caimán fueron las primeras en hacer uso de este instrumento punitivo, siguiéndoles otras zonas como Bermudas y Jamaica, aunque algunos gobiernos se han contenido en su aplicación ante el riesgo de la pérdida de actividad en sus costas (Klein, 2002: 114). Por su parte Estados Unidos endureció la aplicación de sanciones contra la contaminación a partir de 1993, registrándose hasta 1998 un total de 104 buques con vertidos ilegales. Es a partir de esta fecha, y gracias a la acción conjunta de las ciudades de Miami, New York, Los Ángeles, así como Puerto Rico e Islas Vírgenes, cuando varias empresas de cruceros reconociendo los perjuicios causados, comenzaron a pagar multas millonarias a las autoridades. (Klein, 2006: 380).

Por otro lado, la región del Mediterráneo es una de las más intensas de turismo mundial, y debido a su estacionalidad combinada con el Caribe, ha visto renovada su flota de buques de cruceros con barcos más modernos y de mayor capacidad en los últimos diez años, trasladándose a esta zona el turismo de masas en formato crucero. En especial el Mar Adriático cuenta con un alto tráfico crucerístico, a la vez que presenta puertos históricos y frágiles que son centros de turismo muy atrayentes como Venecia o Dubrovnik.

Esta última ciudad, declarada patrimonio histórico de la UNESCO, ha visto un gran incremento en las visitas de cruceristas de 4 a 5 veces en tan sólo 8 años, a la vez que se ha reducido tanto el número de barcos y la duración media de la escala. Todo ello apunta a una mayor masificación y menor posibilidad de disfrute y gasto de los visitantes en la ciudad. La ciudad contaba en 2005 con una población de casi 50.000 habitantes, y en 2009, ya registraba más del 80% de las

[5] Las islas firmantes del acuerdo fueron Antigua, Dominica, Granada, St. Kitts, Santa Lucía y San Vicente. El programa estaba patrocinado por la Organización Marítima Internacional y contaba con financiación del Banco Mundial, estimándose un coste para toda la región de unos 54 millones de dólares.

escalas y pasajeros de Croacia que fueron 754 atraques y 989.000 cruceristas respectivamente. Además en el 2012 ha mejorado considerablemente las instalaciones de su puerto permitiendo hasta 10 escalas simultáneas con 13.000 pasajeros diarios (Caric, 2012: 57).

Analizando para este año citado de 2009 los costos por contaminación directa en el Adriático croata y los beneficios por ingresos en la economía croata, Caric extrapola el saldo de beneficios al porcentaje de actividad de la ciudad de Dubrovnik, concluyendo que el saldo es muy negativo con costos de hasta seis veces más grandes que los beneficios[6].

6. ACCIÓN ESTRUCTURADA

La respuesta social frente a las prácticas de la industria de cruceros se ha desbordado en ocasiones desde ámbitos locales o de estado, hacia estructuras más globales. Tal es el caso de las organizaciones no gubernamentales. Alguna de ellas presentes desde el origen, han tenido un papel de mayor actividad y responsabilidad, como la *Red Bluewater* creada en 1996 en San Francisco. Si bien nació como un proyecto dentro del *Earth Island Institute*, pronto extendió su acción a cuatro países y en 2005 se fusionó con *Friends of the Earth*. Entre sus estrategias relacionadas con los cruceros, está su influencia en la *Agencia para la Protección del Medio Ambiente norteamericana* (EPA) en lo relativo a la normativa que han de cumplir y su seguimiento. Por razón de su sede en California, ha centrado su atención en la promulgación de la legislación en este Estado, en especial la promulgada en 2004 y en las nuevas infraestructuras de terminales para cruceros del puerto de San Francisco. Así mismo, está comprometida con acciones de sensibilización y apoya esfuerzos de organizaciones similares en otros puntos de Norteamérica.

Otra institución destacada es la Campaña para salvar las aguas de América (C-SAW) que comenzó en el seno del *Earth Island Institute*. Gracias a su trabajo, se han podido mejorar las regulaciones sobre la contaminación de las aguas y sus estándares de calidad, y ha sido un actor clave para los gravámenes de los cruceros que navegan por Alaska. *Oceans Blue Foundation* (OBF) participada por la Autoridad portuaria de Vancuver, y otras autoridades, fundaciones privadas y sectores empresariales de la Columbia Británica, nació en 1996 con la intención de adaptar voluntariamente las normas para un turismo responsable, persiguiendo como meta la implantación de un programa de certificación ecológico para las líneas de crucero, con recompensas para las más positivas. Este proceso cooperativo tuvo un altibajo en 2002, al publicar un informe que evidenciaba las prácticas de la industria del crucero, lo que supuso la pérdida de la mayor parte de su financiación. (Klein, 2006: 385).

En las mismas fechas, otro caso de suspensión de financiación también se ha dado en la organización *The Ocean Conservancy* (TOC), que recibía subvención del Fondo oceánico de Royal Caribbean. Con actividad en Monterey Bay (California) y Key West (Florida), TOC ha sido un actor clave en las iniciativas locales para contener y prevenir la contaminación de cruceros y junto con *Bluewater* fue proponente en 2004 del Acta sobre Cruceros limpios. En 2001 hizo su aparición la asociación *Oceana*, identificando la contaminación de los buques de cruceros como una de sus áreas claves de interés. En 2004 protagonizó una campaña publicitaria en contra de la industria del crucero.

[6] Este análisis estima en 337 millones de euros el saldo negativo para Croacia, y unos 283 millones para la ciudad de Dubrovnik, y está basada en la contaminación del aire, de las aguas residuales y de los residuos, concluyendo que el impacto ambiental de cada crucerista es 7,9 veces superior al de otro tipo de visitante, distribuyéndose a razón de 11,1 veces más para emisiones, 2,9 para vertidos, y 4,4 para residuos.

Junto a estas iniciativas no gubernamentales, otros muchos grupos locales de menor radio de acción han ido surgiendo en América en la pasada década. Por ejemplo en Porland la asociación *Friends of Casco Bay*, trabajó en la elaboración de la legislación estatal sobre los vertidos en las aguas de ese estado, o la *Ocean Advocates* en Washinton y el puerto de Seattle. Pero junto al medio ambiente, los problemas de calidad de vida urbana también han contribuido al surgimiento de organizaciones como *Livable Oldtown and Last Stand*, en Key West, Florida. En el entorno de este puerto, los residentes comprobaron la aparición de atracciones turísticas como tenderetes, trenecillos turísticos que entorpecen la circulación y congestión en los flujos de desplazamiento. Los huéspedes de hoteles, los consumidores habituales de bares y restaurantes, debido a estos fenómenos se ven ajenos a estos cambios e invitados a buscar otro ambiente más favorable. En 2004 se agudizó el problema unido a una violación en el número máximo de atraques para los muelles privados, siendo calificada la ciudad en un "artículo de *National Geographic Traveler*, como víctima del hacinamiento, mala planificación y codicia" (Klein, 2006: 386).

7. SOLUCIONES PROPUESTAS

Cabe distinguir entre las propuestas de buenas prácticas, las basadas en la gobernanza que la ciudadanía como agente está llamada a desempeñar en este proceso, las relacionadas con mejoras técnicas o de infraestructuras portuarias, y por último las que tienen que ver con la optimización de los flujos de cruceristas en las excursiones hinterland.

Los casos organizativos de diferente índole y escala de actuación, se manifiestan como necesarios para defender la calidad de vida y la preservación del medioambiente como bien común irremplazable. Sin esta presencia en el acuerdo y debate, difícilmente se puede alcanzar un equilibrio frente a los intereses económicos de las navieras de cruceros, y las empresas locales que se benefician de las visitas. Este papel ciudadano canalizado a través de asociaciones, plataformas, ONGs, fundaciones, consorcios, y otras fórmulas mixtas de cooperación, pueden tener encomendadas actuaciones como la propuesta o asesoramiento en las regulaciones normativas del sector de cruceros, planes de vigilancia para su cumplimiento, acciones divulgativas, de sensibilización y educación, etc., de forma que se facilite ese deseado desarrollo sostenible.

> Hemos visto ejemplos de activistas sociales frente a la industria de cruceros. Aunque hay muchas razones para esperar futuros enfrentamientos, hay que reconocer que son relativamente pocos. Las prácticas de la industria de cruceros, o el informe de los principales impactos ambientales u otros posibles, fácilmente puede reavivar las respuestas a gran escala de organizaciones e individuos. Sin embargo, la industria parece ser relativamente eficaz en el manejo de los medios de comunicación que influyen en los procesos legislativos y tener éxito en socavar los esfuerzos para garantizar la sostenibilidad ambiental, social y económica a menos que los activistas pasasen de un modo reactivo a proactivo. (Klein, 2006: 387)

Abordando soluciones técnicas que mitiguen la contaminación atmosférica en el entorno de los puertos de cruceros, la apuesta por la conexión eléctrica a puerto, si bien es una realidad puesta en práctica en algunas ciudades, plantea unas inversiones que no están disponibles para todas las economías urbanas. Además la potencia necesaria para cada barco puede alcanzar valores de 13-14 MW, cantidad muy notable para lo que es el consumo eléctrico de una ciudad mediana (Rodrigue y Notteboom, 2013: 36).

Por ello, una solución para paliar la contaminación en la ciudad ocasionada por las estancias de los cruceros sería la disposición de terminales de atraque en posiciones menos urbanas o pobladas, compensando la separación con transporte lanzadera hacia los puntos más frecuentemente visitados. Esta medida es tanto más lógica, cuanta menor atracción tenga en sí la ciudad portuaria como destino de excursiones y actúe sólo como puente para otras visitas en las escalas de cruceros. Caso de estar ya implantadas estas terminales en puerto, o no poder disponerse fuera de él, debería asegurarse las mejoras que permitan una correcta distribución de usos y su compatibilidad. Ello redundaría en la reducción de los tiempos de atraque y desatraque a los estrictamente necesarios, redundando en la sincronización y evitando imprevistos en la planificación de los cruceros.

Por último, para optimización de flujos, se ha mostrado como buena práctica el uso de las nuevas tecnologías en la herramienta de los guías turísticos dinámicos. Gracias a ellos, en cada escala el crucerista puede adentrarse en la excursión terrestre con la información necesaria para sentirse acogido en un nuevo entorno urbano, personalizar su visita, y obtener un grado de satisfacción y confianza que redunde positivamente en la convivencia con la población residente (Hrusovky y Noeres, 2012: 106).

BIBLIOGRAFÍA

Caric, H. (2012) "Cruise Tourism Environmental Risks" en *Papathanassis*, A.; Lukovic, T.; Michael, V. (ed), *Cruise Tourism and Society*. Springer.

Cholwill, M. (2011) "Consumer behaviour in the traditional cruise market and implications for the sustainability of ocean cruising" en Gipson, P.; *Papathanassis*, A.; Milde, P. (ed), *Cruise Sector Challenges. Making Progress in an Uncertain World*. Gabler Verlag.

Esteve Pérez, J.A. (2014) "El tráfico de cruceros en el Mediterráneo y los agentes terrestres y marítimos relevantes para los itinerarios". *Tesis Doctoral Universidad Politécnica de Cartagena*, 2014. *Disponible en http://repositorio.upct.es/handle/10317/4587 (última consulta: 02 de noviembre de 2017).*

Gui, L.; Russo, A.P. (2011) "Cruise ports: a strategic nexus between regions and global linez-evi- dence from the Mediterranean". *Maritime Policy and Management*. No2, 2011, pp. 129-150.

Hrusovky, M.; Noeres, k. (2012) "Exploring the IT-enabled Optimisation Potential of Cruise Excursions" en *Papathanassis*, A.; Breitner, M.; Schoen, C.; Guhr, N. (ed), *Cruise Management. Information and Decision Support Systems*. Gabler Verlag.

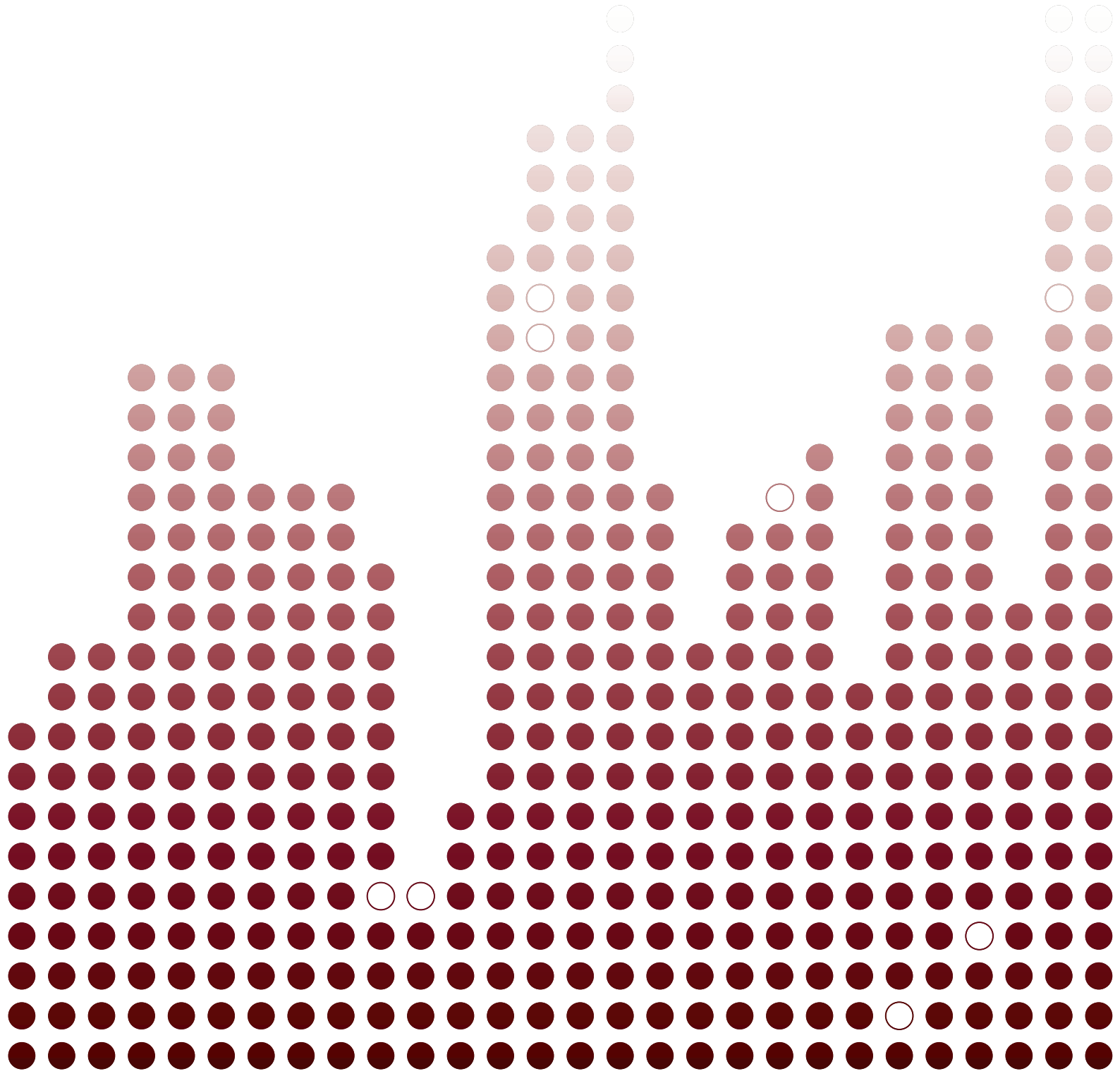
Klein, Ross A. (2002). *Cruise Ship Blues. The underside of the Cruise Industry*. Gabriola Island, Canada: New Society Publishers.

___ (2006) "Troubled Seas: Social Activism and Cruise Industry" en Dowling, R. K. (ed), *Cruise Ship Tourism*. Edith Cowan University, Australia.

Rodrigue, J.P.; Notteboom, t. (2013) "The geography of cruises: Itineraries, not destinations". A*pplied Geography*. No38, 2013, pp. 31-42.

Weaver, A. (2005). "Spaces of containment and revenue capture: super-sized Cruise ships as mobile tourism enclaves". *Tourism Geography*. No2, 2005, pp. 165-184.

CIUDAD, PATRIMONIO Y PAISAJE URBANO



SUMERGIRSE EN LA MODERNIDAD: LA LLEGADA A LA METRÓPOLIS COMO RITO INICIÁTICO

Juan Calatrava
Universidad de Granada

El hecho de entrar a una ciudad desde un espacio exterior rural, natural o, al menos, no-urbano es un acto cargado de implicaciones simbólicas que, desde luego, no se agota en la materialidad del mero desplazamiento físico sino que evoca un riquísimo abanico de sensaciones, experiencias y pensamiento y una gran complejidad de temas de historia no sólo propiamente urbana sino también religiosa, antropológica, social, cultural y política.

Las raíces de toda esta densidad epistemológica que acompaña al "entrar en ciudad" son lejanísimas y arrancan desde los orígenes mismos del hecho urbano, pero el significado de este cruce de umbral entre dos realidades ha sufrido, al mismo tiempo, profundas transformaciones a lo largo de la historia de las ciudades y, en especial, ha sufrido su cambio más sustancial con el advenimiento, en el siglo XIX, de la nueva realidad urbana que conforman las grandes metrópolis capitalistas.

Puede decirse, así, que hay tantos modos de "entrar en la ciudad" como épocas y culturas historicas, ya que ese acto, simple sólo en apariencia, ha asumido con frecuencia el rol de metáfora privilegiada del modo en que cada sociedad pensaba la relación entre cultura y naturaleza, entre campo y ciudad, entre dioses y hombres, entre orden y caos, entre poder y súbditos, entre civilización y barbarie... Y es que el punto de ingreso a la ciudad ha sido siempre un verdadero *umbral*, el lugar en el que historicamente se ha cumplido, en sus diferentes versiones, uno de esos ritos de paso cuya trascendencia puso de relieve Arnold Van Gennep en un clásico de la sociología moderna (Van Gennep, 2008).

La entrada a la ciudad puede estar marcada, en este sentido, por la atracción, la invitación, la facilidad de acceso, incluso el efecto vórtice, o, al contrario, por el rechazo, la exclusión, el filtro, la dificultad de entrada, con una gran cantidad tanto de situaciones intermedias como de casos extremos (asedios, epidemias...) y una amplia variedad de dispositivos arquitectónicos (muros, puertas, fosos, torres, puntos de vigilancia, espacios de encierro o exclusión, pero también "monumentos" en todo el complejo sentido del término) y políticos. Los accesos a la ciudad no han sido nunca simples pasos o meros puntos de control de entrada, sino que, sobre todo a través de ese binomio privilegiado que es la pareja recinto de límite / puerta, han desempeñado un papel central en la construcción colectiva del imaginario de la ciudad, lo que ha llevado aparejado, entre otras cosas, que se hayan convertido en lugares primordiales de concentración de símbolos e hitos visuales y arquitectónicos, de ritos y ceremonias destinados a acentuar su condición de umbral y, también, en verdaderos *lugares de memoria*, en el sentido asignado a dicha expresión por Pierre Nora. Reconstruir esta historia del "entrar en ciudad" en toda su complejidad es, sin duda, uno de los grandes retos actuales para una historia urbana que en los últimos tiempos está sufriendo un profundo proceso de renovación disciplinar, metodológica y conceptual.

Muy apresuradamente podríamos recordar algunos de los hitos en que la cultura urbana aparece directamente asociada al hecho de marcar un límite y establecer, a continuación, lugares y modos que permiten franquearlo en condiciones muy concretas. Si ya en el Poema de Gilgamesh las primeras palabras literarias que resuenan en la historia lo hacen para exaltar la construcción mágica de la muralla de Uruk y la delimitación que establece con respecto al territorio del caos, el relato de fundación de la Urbs por excelencia, la Roma antigua, aparece ligado, como brillantemente analizara Joseph Rykwert, al mito del trazado del surco originario por Rómulo, a la apertura en él de las *portae* primigenias y al asesinato ritual de Remo (Rykwert, 1985). Las murallas medievales y los modos de penetración a través de sus puertas fortificadas, o, más tarde, el esplendor ritual de las "entradas reales" en la cultura aúlica del Renacimiento y el Barroco constituyen, por lo demás, tan sólo algunos de los aspectos más estudiados de una problemática de enorme amplitud, en el seno de la cual constituyen capítulos bien diferenciados.

El siglo de las Luces representa, en este sentido, la fase de transición entre la neta contraposición ciudad / campo, que en la ciudad tradicional se establecía sobre todo a partir de la muralla y sus puertas, y el inicio de un proceso de difuminación de la nitidez del límite, marcado por la pérdida de valor militar y simbólico de las murallas (o incluso su desaparición misma) y el progresivo surgimiento del *no man's land* de las periferias. La utopía ilustrada de una ciudad bella, clara y ordenada (lo que equivale a decir: monumental y geométrica), al mismo tiempo que sana (con el desarrollo del pensamiento higienista), halla en el punto de encuentro entre la urbe y su exterior uno de sus grandes temas de reflexión: viajeros y urbanistas de las Luces serán bien conscientes de las nuevas exigencias y reflexiones que, desde la órbita del pensamiento de los *philosophes*, plantea la entrada a la ciudad, considerando este momento como uno de los hitos más importantes de sus itinerarios o de sus propuestas urbanísticas.

Así, los relatos de viajes de Montesquieu o del Président De Brosses (o en España de, por ejemplo, Antonio Ponz) abundan en anécdotas y experiencias relacionadas con la llegada a las ciudades e incluyen a menudo novedosas valoraciones de los itinerarios de acercamiento a las mismas. Lo mismo puede decirse de Denis Diderot, quien, en el prólogo a su *Voyage en Hollande*, recomienda que la llegada a la ciudad tenga siempre como primera providencia la búsqueda de un punto de vista elevado, que permita hacerse una idea global, de manera que, además de la inmersión física a través de la puerta, el *philosophe* preconiza la visión panóptica, tan consustancial al pensamiento ilustrado (Diderot, 1982: 25). A veces esta valoración panóptica, en un mundo en el que aún era facilmente reconocible la *forma urbis*, servirá de consolador contraste frente a la decepción experimentada cuando verdaderamente se cruzaba la puerta de la ciudad y lo que se hallaba era una realidad de caos, desorden, fealdad y suciedad que repugnaba a los abanderados de las *Lumières*.

Es así como, en 1753-1755, el abate Laugier -célebre sobre todo por haber proporcionado a la arquitectura de las Luces la imagen visual de una de sus más fuertes metáforas, la de la cabaña primitiva- condensaba, en su *Essai sur l'Architecture*, esa aspiración a un nuevo modelo de entrada que ya no dependerá del travestimiento ocasional que le proporciona el acontecimiento solemne sino que expresará un ideal de permanente orden y monumentalidad:

> Es preciso que las entradas de una ciudad sean 1º libres y despejadas, 2º en número proporcional a la longitud de su muralla, 3º suficientemente adornadas [...] La entrada de una gran ciudad debe estar decorada y tener aspecto de magnificencia y de grandeza. Nada más mezquino y más pobre que esas barreras que constituyen hoy las verdaderas puertas de París (Laugier, 1755: 211).

Ese orden y monumentalización que echaba de menos Laugier se convierte -gracias a la confluencia entre las ideas urbanísticas de las Luces y la autoexaltación política de los monarcas del "despotismo ilustrado"- en un anhelo generalizado en las grandes capitales de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta el punto de que algunas de las más importantes operaciones urbanísticas de ese momento le otorgan una relevancia especial. Recuérdese, por ejemplo, el papel que desempeña la Puerta de Alcalá, de Francisco Sabatini, en la reorientación global del Madrid carolino hacia su borde oriental. O la construcción de la Puerta de Brandeburgo como punto focal de la avenida Unter den Linden en el Berlín fredericiano. El antiguo modelo del arco romano de triunfo, que ya había experimentado otras resurrecciones previas en el Renacimiento y en el Barroco, vuelve ahora a convertirse en la traducción arquitectónica privilegiada de una nueva exigencia urbanística.

En este sentido, quizás ninguna intervención ejemplifica mejor esta situación de transición que el conocido episodio de la construcción en París, entre 1785 y 1788, del muro de los Fermiers Généraux. Las barreras de Ledoux vuelven a amurallar París un siglo después de que Luis XIV hubiera tomado la decisión revolucionaria de derribar las murallas y convertirlas en bulevares, pero ello constituye un paso atrás sólo en apariencia, porque el nuevo muro ya nada tiene que ver con las preocupaciones defensivas tradicionales sino con una muy moderna voracidad fiscal (que las hará objeto del odio popular en la revolución que estaba a punto de desencadenarse: *le mur murant Paris rend Paris murmurant*). Las puertas de entrada diseñadas por Ledoux como variaciones creativas del arco triunfal y del pabellón de entrada servirán, así, no sólo como modernos monumentos de una *architecture parlante* sino como embudos que canalizan, filtran y ordenan el flujo económico de la metrópolis parisina.

Como en tantos otros aspectos, el giro cultural radical y el paso a la problemática de las metrópolis modernas nos viene dado, en la segunda mitad del siglo XVIII, por la figura que pone de relieve todas las contradicciones internas del pensamiento de las Luces: Jean-Jacques Rousseau. En el contexto de su discurso radicalmente antiurbano, los escritos del ginebrino abundan, como he estudiado con más detalle en otro lugar (Calatrava, 2015a), en momentos en los que la entrada a la ciudad encierra un componente filosófico mayor, ya que equivale a abandonar el ámbito de la simplicidad natural y penetrar en un mundo marcado por la corrupción, el engaño y la artificialidad. Cruzar el límite de la urbe es, en el fondo, un continuo remedo de la caída desde el estado de naturaleza. Y Rousseau declinará, así, todas las formas de ese ingreso en el territorio del mal: desde los numerosos episodios autobiográficos de las *Confessions* (su noche en el campo por el cierre de las puertas de Ginebra, la llegada a Turín, la experiencia de la reclusión en el lazareto de Génova... y por supuesto las numerosas y siempre dolorosas y decepcionantes entradas en París) o de *Les rêveries du promeneur solitaire* a la novelesca entrada del personaje de Saint-Preux en Paris en *La Nouvelle Heloïse* (un pasaje, dicho sea de paso, en el que aparece ya el moderno tema de la soledad en medio la multitud que, en la centuria siguiente, Baudelaire convertirá en una de las claves de su visión poética del París de Haussmann): "Entro -dice Rousseau por boca de Saint-Preux- con un secreto horror en este vasto desierto del mundo. Este caos no me ofrece sino una soledad espantosa en la que reina un triste silencio. Mi alma quiere expandirse y se halla oprimida por todas partes" (Rousseau: 1967, 163).

Pero es a partir de las décadas centrales del siglo XIX cuando la eclosión de las metrópolis modernas no sólo trae consigo una nueva escala cuantitativa de lo urbano sino también -y sobre todo- una nueva dimensión cualitativa y espiritual de todo cuanto supone la experiencia urbana. Y ello implica, inevitablemente, cambios importantes en ese verdadero rito iniciático que es el ingreso a la gran ciudad. En este sentido, es necesario recordar una vez más que la nueva metrópolis capitalista no es la ciudad "de siempre" que simplemente ha aumentado enormemente su tamaño, sino una realidad histórica y cultural bien diferente. La dinámica de los procesos



Fig. 1 — Alfred Concanen, Modern Advertising, A Railway Station. Fuente: Henry Sampson, A History of Advertising from the Earliest Times, 1874. Col. particular.

urbanizadores del siglo XIX acarrea, como es bien sabido, cambios de tanta trascendencia que hacen que resulte equívoco definir con el mismo término de "ciudad" al Londres medieval (que era con todo, una de las mayores ciudades de su época) y al Londres victoriano, y no digamos al minúsculo Berlín del siglo XIII y la metrópolis guillermina o a la Nueva Amsterdam de Peter Stuyvesant y el Nueva York de los rascacielos, etc.

Las nuevas condiciones de las metrópolis decimonónicas (extensión ilimitada, pérdida de la forma, superpoblación y hacinamiento, nuevos modos de vida, velocidad y movimiento incesante, triunfo de la mercancía, cambios esenciales en las relaciones entre lo privado y lo público, formas modernas de monumentalidad, etc.) hacen cambiar de una manera radical la experiencia de la llegada a la ciudad y las sensaciones experimentadas por los cada vez más diversificados viajeros. Éstos incluyen ya no sólo a los *happy few* de las élites del Grand Tour sino a los nuevos turistas de clases medias, cada vez más numerosos, y también —aunque este aspecto esencial queda fuera de los límites del presente trabajo— a esos millones de "viajeros" forzosos que son los inmigrantes desesperados, expulsados del mundo rural por las transformaciones capitalistas del agro tradicional y abducidos hacia las ciudades por el mito de las nuevas oportunidades, sólo para engrosar el «ejército de reserva» del capitalismo, como lo calificó Marx.

En el caso de los viajeros individuales, algunas de las nuevas sensaciones producidas por la llegada a la urbe se repiten con significativa unanimidad desde principios del siglo XIX. Así, el crecimiento exponencial del territorio de influencia de la ciudad mucho más allá de sus límites administrativos acentúa el interés por los largos recorridos, por un "llegar" que ya no es momentáneo, que deja de consistir en el súbito franqueo de las puertas y que se diluye, en cambio, en aproximaciones cada vez más largas y en sensaciones cada vez más escalonadas, en un *crescendo* anticipador que, sin embargo, no excluye sino que casi parece exigir el momento culminante del *shock* sufrido, habitualmente justo después de trasponer las puertas de la estación, ante el espectáculo de la metrópolis en acción.

Como nos revelan los testimonios de cientos de artistas y escritores, la frontera, en otros tiempos tan neta, entre el campo y la ciudad se desdibuja, el campo va poco a poco dejando de ser puramente rural, numerosas señales advierten a quien se aproxima en tren de la inminencia de la ciudad incluso antes de verla (densificación de la población, multitud creciente y en movimiento, tipos humanos diferentes, ruido, señales de tráfico, aumento de la densidad y complejidad de las vías...) y da lugar a la aparición del nuevo fenómeno de las periferias y de esos territorios híbridos cuya difícil conceptualización suscitará a menudo la perplejidad de los viajeros en los momentos previos a la llegada.

Ello conlleva, entre otras cosas, el cambio de significado de las murallas (allá donde se conservan) y de las puertas, que dejan de ser *umbrales* para convertirse en monumentos, en tanto que las estaciones ferroviarias y los modernizados puertos marítimos o fluviales desempeñan en adelante el papel de verdaderas nuevas puertas de ciudad y concentran cada vez en mayor medida las experiencias físicas y psíquicas de la llegada.

Es constante, por otro lado, la mención a la disolución de los límites claros de la urbe y a la imposibilidad de reconocer su forma. Y se añade a ello, como un corolario, la sensación de desorientación producida por la pérdida de referencias espaciales claras (otro tema del que fue igualmente pionero Rousseau en sus Rêveries).

Junto a ello, el segundo grupo de sensaciones está ligado al discurso del asombro, hasta llegar incluso a la paralización deslumbrada, ante el espectáculo de los nuevos rasgos que caracterizan a la urbe moderna: la multitud (a la que va ligada con mucha frecuencia esa metáfora del hormiguero ya utilizada, entre otros, por Baudelaire), el movimiento incesante pero en continuo conflicto con los obstáculos que el hacinamiento pone a la movilidad, el estrépito, el nuevo panorama sonoro y olfativo, etc. El estupor es de tal calibre que acarrea a menudo una consecuencia lingüística que podemos rastrear en numerosos textos. Me refiero al enmudecimiento o el balbuceo, la confesada carencia de expresiones o de palabras que permitan describir esa nueva realidad y el consiguiente recurso habitual a metáforas antiguas que son ahora dificultosamente recicladas: Babilonia, infierno, monstruo, montaña, volcán, crisol, abismo, vórtice, océano, selva, laberinto... Un nuevo tipo de discurso, pues, en el que la entrada del intelectual moderno (escritor, artista...) predispuesto a dejarse maravillar por el espectáculo de la modernidad y a convertir esta experiencia en elemento esencial de su propia poética se convierte rapidamente en un nuevo *leit-motiv*.

En el espacio, necesariamente limitado, de este trabajo, me limitaré a proponer, a la espera de culminar un estudio más amplio y detallado que se encuentra en curso, unos pocos ejemplos significativos. Berlín, Londres, Viena o París (o incluso la mucho menos moderna Madrid) concentran desde mediados del XIX las experiencias anímicas y corporales ante el shock de la modernidad y el nuevo ritmo frenético de la gran ciudad. Y en esta historia hay también, por supuesto, además de esas grandes metrópolis europeas, un lugar muy especial para dos ciudades que se encuentran en los extremos opuestos de esta experiencia. Por un lado, Nueva York, con esa célebre llegada en barco que, si para los emigrantes pobres combinaba en brevísima sucesión la esperanza (la Estatua de la Libertad) y la dura realidad (el filtro de Ellis Island), para numerosos artistas e intelectuales europeos supondrá el descubrimiento deslumbrante de la moderna ciudad-máquina. En el otro extremo, Venecia, la ciudad histórica por excelencia, que, elevada por Ruskin y toda la plétora de los viajeros decimonónicos al rango de heroica representante de la espiritualidad en medio del nuevo mundo materialista, no dejará de sufrir los embates de éste último, bajo la forma, sobre todo, del enlace ferroviario con la Terra Ferma, que transforma por completo, como veremos en el caso de Théophile Gautier, la experiencia de la llegada.

Comenzando por París, la capital francesa representa, como ya se ha dicho, un caso muy particular en la historia de las modernas entradas a ciudades. Por una parte, fue la primera gran ciudad europea en eliminar sus recintos fortificados, gracias a la conciencia del Rey Sol de que las verdaderas fortificaciones de París se encontraban en los Alpes o en los Pirineos, y no en ese entorno inmediato de la ciudad al que era sumamente improbable que pudiese ni siquiera aproximarse un enemigo. La transformación de las murallas en bulevares constituye la primera gran ruptura en el modo de tradicional de entrar en la ciudad y abre camino a una modernidad urbana que justificará las palabras de Le Corbusier cuando consideraba a Luis XIV como uno de los grandes urbanistas de la historia.

Por otro lado, a lo largo del siglo XIX ninguna ciudad europea logró como París destilar una imagen literaria y artística tan prolija y multiforme, hasta el punto de que este París escrito, pintado, fotografiado o, más tarde, filmado terminó por adherirse a la ciudad física como una

piel inseparable. El París del XIX —y no sólo el de Haussmann— demuestra de modo palpable cómo las metrópolis modernas se han construido con palabras e imágenes tanto como con ladrillos o macadam. Y el estudio, a partir de los análisis pioneros de Walter Benjamin, de la imagen literaria y pictórica de París ha proporcionado en las últimas décadas cientos de libros y contribuciones que dan toda la medida de una eclosión absolutamente inabarcable.



Fig. 2 — Charles Fichot, La Gâre de Strasbourg. Fuente: Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France, vol. II, s. p. Col. particular.

El tema de la llegada a la ciudad está presente en ellos con mucha frecuencia, añadiendo a los temas comunes con otras ciudades dos peculiaridades especificamente parisinas. La primera tiene que ver con la intensidad de la dialéctica París / provincias en la Francia del XIX, con el surgimiento del pertinaz mito de París como devoradora de la riqueza humana y material de toda Francia. De Stendhal o Balzac a Zola, la llegada a París del provinciano, primero en diligencia y más tarde en tren, es el punto de partida de numerosas narraciones, en tanto que las estaciones ferroviarias y las multitudes que descienden de los trenes de las estaciones serán, igualmente, en tema habitual de la pintura urbana de la segunda mitad del XIX. La segunda de las especificidades hace referencia al tema del París abismo, o París cloaca, que engulle a los recién llegados, cancela su individualidad al integrarlos en la multitud anónima, pero les permite al mismo tiempo borrar todas las huellas de su existencia anterior: el Ferragus de la novela homónima Balzac y el Jean Valjean de Les Misérables de Victor Hugo son sólo los dos ejemplos más célebres de toda una galería de personajes para los que entrar en París equivale a un completo renacer.

En el primer tercio del XIX, Stendhal puede significar aún el vínculo con la problemática de finales del XVIII, si recordamos, por ejemplo, cómo, al trazar sus recuerdos en 1835, evocaba una llegada a París llena de nostalgia por los paisajes alpinos: "Los arrabales de París me habían parecido horriblemente feos. ¡No había montañas! Este desengaño se incrementó rapidamente durante los dias sucesivos" (Stendhal, 1988: 303). Pero entre 1830 y 1850 la *Comédie Humaine* de Balzac, sin duda el gran cronista del París prehaussmanniano (Calatrava: 2015b), está llena de toda la diversidad posible de entradas en París. Valgan aquí como ejemplo tan sólo las conocidas peripecias de Lucien de Rubempré, el protagonista de *Ilusiones perdidas*, tan arribista como "arriviste" en su primer contacto con París:

> Durante su primer paseo vagabundo a través de los bulevares y de la calle de la Paix, Lucien, como todos los recién llegados, se preocupó mucho más por las cosas que por las personas. En París, la masa acapara en un principio la atención: el lujo de las tiendas, la altura de las casas, la afluencia de tráfico y los contrastes entre el lujo exagerado y una exagerada miseria es lo que llama la atención antes que nada. Sorprendido con esta muchedumbre a la que se sentía extraño, este hombre

> imaginativo experimentó una especie de disminución de sí mismo. Las personas que en provincias disfrutan de cualquier consideración y que a cada paso encuentran una prueba de su importancia no se acostumbran en absoluto a esta súbita y total pérdida de su valor. Ser algo en su región y no ser nada en París son dos estados que piden una cierta transición; y los que pasan demasiado bruscamente del uno al otro caen en una especie de aniquilamiento (Balzac, 1980: 163-164).

Pero es, sin duda, la estación de ferrocarril la que se convierte, en el escenario triunfal del París de Haussmann, en la verdadera puerta de ingreso en la metrópolis. En 1855, el *Paris illustré*, la primera de las célebres guías de Adolphe Joanne, describía ya con minuciosidad los trámites de entrada que debía afrontar el viajero que llegaba a cualquiera de las grandes estaciones parisinas, en una especie de ordalía administrativa previa a la salida por la puerta de la estación y el impacto súbito del asombroso espectáculo urbano. En 1864 Amedée de Césena, en su *Le nouveau Paris*, detallaba todos los preparativos que debe realizar el viajero en los 5 minutos previos a la llegada a la estación. Y en la gran obra colectiva *Paris-Guide*, publicada para la Exposición universal de 1867, Léon Say reconocía ya el incuestionable papel central de las estaciones estableciendo con claridad la diferencia entre las puertas tradicionales que encauzaban el paso de la muralla de Thiers, y que se limitaban ya a gestionar un tráfico de alcance restringido, y esas nuevas verdaderas puertas ferroviarias cuya influencia se extendía a escala mundial:

> Se entra en París por 51 puertas y 4 poternas, cuando se viene de los pueblos que rodean como un cinturón a la gran ciudad, y por 12 estaciones de ferrocarril cuando se viene del resto del mundo. Así, se puede decir que las estaciones son las verdaderas puertas de París. Las otras no son más que entradas de servicio para hortelanos, trajineros y, en fin, para todos aquellos a los que un caballo de carreta puede llevar por la mañana y devolver por la tarde del mismo día. El movimiento que pasa por las puertas no se extiende más que hasta veinte o treinta kilómetros, mientras que el que pasa por las estaciones llega hasta el extremo del mundo (Say, 1867: 1657-1658).

Como se ha dicho, la literatura parisina de la segunda mitad del XIX abunda en episodios de llegada de provincianos que, una vez arrojados a la urbe desde las puertas de la estación, sufren invariablemente experiencias mezcladas de asombro, malestar, desorientación o vértigo. Pero, si hubiésemos de elegir un solo ejemplo, pocos escritores lo han condensado de manera tan magistral como Émile Zola. Entre 1870 y 1893, las veinte novelas que componen su ciclo de *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Séconde Empire*, constituyeron un ajuste de cuentas con el triunfalismo del Segundo Imperio y trazaron una mirada a un tiempo retrospectiva e inmediata sobre las transformaciones de París por los *grands travaux* haussmannianos, pero también sobre las transformaciones sufridas por los propios parisinos. En *La Curée* (1871-72), segunda entrega del ciclo, el personaje de Aristide Saccard representaba, en los momentos iniciales de los *grands travaux* haussmannianos, la figura prototípica del provinciano especulador cuya llegada a París se revestía con la metáfora del ave de presa abatiéndose sobre su víctima indefensa. Y una década después, en el comienzo de *Au Bonheur des Dames* (1883), la entrega en la que Zola disecciona el funcionamiento de los nuevos *grands magasins*, encontraremos la descripción de otro tipo de llegada, la de la protagonista, Denise, proveniente de Cherburgo, a esa misma estación de Saint-Lazare que Claude Monet o Gustave Caillebotte estaban convirtiendo por esas mismas fechas en uno de los iconos del impresionismo:

> Dénise había llegado al pie de la estación de Saint-Lazare, donde un tren de Cherburgo la había desembarcado junto con sus dos hermanos, después de una noche pasada sobre la dura banqueta de un vagón de tercera clase. Llevaba de la mano a Pépé, y Jean la seguía, rotos los tres por el viaje, pasmados y perdidos en medio del vasto París, con la nariz alzada hacia las casas, preguntando en cada cruce por la rue de la Michodière, en la que vivía el tío Baudu (Zola, 1994: 9).

Una treintena de años más tarde, en plena irrupción de las vanguardias artísticas, el dinamismo de París dará lugar a otra serie de incontables imágenes y relatos de entrada por parte de los protagonistas de las mismas, atraídos por el imán de la que por entonces ya ha conseguido consagrarse como "capital del arte". Citaré tan sólo el ejemplo de Umberto Boccioni, que, inmediatamente después de su llegada, intenta traducir a palabras, desde su particular óptica futurista, el zarandeo físico y psíquico al que se ve sometido en un mundo tan impregnado de movimiento y velocidad que llega a perder su propia solidez:

> La impresión que tuve de París fue una gran entonación negra: las casas, las calles, los hombres. Ese mismo día, después de comer, me fui al centro de París, a los grandes bulevares, enormes calles donde están las mejores tiendas. ¡Algo monstruoso, extraño, maravilloso! [...] Pensad en los millares de coches y centenares de omnibus, tranvías de caballos, eléctricos, a vapor, todos con la imperial, y en los automóviles, en el metro, que es un ferrocarril que pasa bajo todo París y los billetes se compran descendiendo a grandes subterráneos iluminados con luz eléctrica [...]. Y en medio de este movimiento poned también millares de biciletas, carros, carretillas y carretones, automóviles privados, bicicletas; la calle está llena de reclamos [...]; leos carteles hasta los tejados; los cafés a millares, todos con mesas fuera y frecuentadísimos en medio de estos tres millones de personas que se agitan, corren, ríen, traman nogocios y así sucesivamente... [...] ¡Quisiera hacer un cuadro de semejante espectáculo! (Umberto Boccioni, Carta a su madre y su hermana Amelia, 17 de abril de 1906, cit. en Pizza, 2014: 141-142).

Pendant inseparable del París de Haussmann para la mirada comparativa de los viajeros, el Londres victoriano, primera metrópolis mundial, con su mezcla de riqueza, bullicio, actividad incesante y miseria, nos ofrece nuevos ejemplos de un catálogo de llegadas que podría llenar por sí solo este trabajo.

Así, en el inicio mismo del reinado de Victoria, Charles Dickens, sin duda el mejor retratista de la metrópolis londinense, nos ofrece en *Oliver Twist* (1837-1839) una de las muchas llegadas que jalonarán la andadura de sus personajes. Pero el pasaje que he elegido aquí como ejemplo presenta una particularidad: ofrecernos una llegada que, a mucha distancia, anticipa mentalmente la auténtica entrada física. Y es que, si uno de los rasgos más significativos de las nuevas metrópolis es el extraordinario aumento tentacular de su territorio de influencia, podríamos medir este aumento no sólo en términos de redes económicas, de atracción de población, de ingeniería de comunicaciones o de ampliación de límites administrativos, sino también de ese otro factor que podríamos definir como territorio mental y que hace que la imagen o el eco fantasmal de una ciudad resuene, como versión moderna de la tierra prometida, a distancias mucho más lejanas. La inolvidable imagen dickensiana de un Oliver Twist que, junto a una piedra miliar, sueña con llegar a Londres cuando se encuentra aún a setenta millas de distancia nos revela con claridad toda la fuerza evocadora del mito urbano:

> La piedra junto a la que estaba sentado ostentaba en grandes caracteres la indicación de que había precisamente setenta millas desde aquel lugar a Londres. Este nombre despertó en la imaginación del niño una nueva sucesión de ideas. ¡Londres! ¡Aquella ciudad inmensa! ¡Nadie, ni siquiera el señor Bumble, podría encontrarle allí jamás! Con frecuencia había oído decir a los viejos del hospicio que ningún muchacho con talento pasa nunca privaciones en Londres; que en aquella vasta ciudad hay medios de vida inimaginables por los que se han criado en el campo. Aquel era el lugar más a propósito para un niño sin casa ni hogar, que ha de morirse en las calles si alguien no le socorre" (Dickens, 2004: 311).
>
> Como es bien sabido, las posteriores peripecias de Oliver desmentirán -en una experiencia que sin duda compartieron otros muchos miles de inmigrantes- ese optimismo, empezando por la

> propia llegada real a Londres del joven Twist, que se produce de noche y que le ofrece, en duro contraste con sus sueños, la visión premonitoria de "...el lugar más sucio y miserable que había visto en su vida" (Dickens, 2004: 314).

Otro ejemplo londinense lo encontramos en 1852, cuando un Jules Verne de tan sólo veinticuatro años de edad y que aún no era el célebre escritor en el que llegaría a convertirse, realiza con su amigo Aristide Hignard un largo viaje por Inglaterra y Escocia. Con los recuerdos del mismo elaboró un relato bajo la forma de una ficción en la que los viajeros aparecen como "Jacques" y "Jonathan", con el título de *Voyage à reculons en Angleterre et en Écosse.* La publicación del manuscrito, fechado en 1859, fue rechazada por el editor de Verne, Pierre-Jules Hetzel, y sólo en 1989 el texto fue hallado y publicado (una fortuna paralela a la corrida por su manuscrito de *Paris au XXe siècle*).

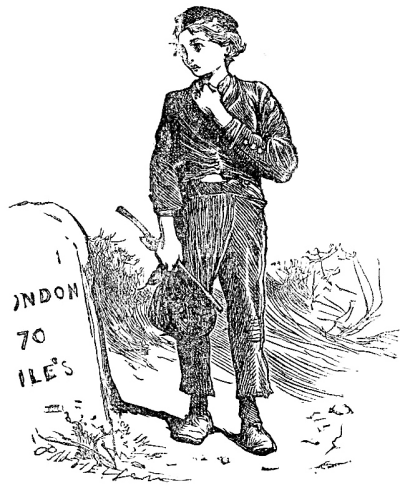


Fig. 3 — James Mahoney, Oliver Twist en la piedra miliar. Fuente: ilustración para la edición de 1871 de Oliver Twist. Col. particular.

El tour británico de los dos franceses nos ofrece todo un catálogo de posibles modalidades de entradas en las ciudades inglesas y escocesas. Por ejemplo, la llegada a Edimburgo en tren, bajo la lluvia, no tiene nada de impactante: nuestros viajeros, dormidos, no se dan cuenta de nada hasta el momento de desembarcar. En la llegada a Glasgow, por el contrario, están bien conscientes y sufren el impacto brutal de la modernidad ferroviaria: nada de aproximación lenta ni de cambio paulatino del paisaje rural al urbano, sino un túnel que les deja repentinamente en el centro de la ciudad.

La aproximación progresiva es la que marca, en cambio, el trayecto de Edimburgo a Londres, en un tren "...monstruoso, ruidoso, infinito", lleno de dos tipos de viajeros representativos por igual de los modos diversos que asume la fuerza centrípeta de la metrópolis, es decir, los ociosos turistas que van a Londres movidos por la curiosidad y los pobres expulsados del campo y atraidos desde la desesperación hacia el espejismo de las oportunidades urbanas ("¡Algunos desgraciados más para la gran ciudad!"). Dos grupos de personas para las cuales, sin duda, la llegada a la ciudad revestirá rasgos bien diferentes.

En este acercamiento a Londres, Jacques y Jonathan experimentan un tipo de acercamiento que casi podría parecer el guión de la llegada a Berlín que filmará setenta años despúes Walter Ruttman:

> Finalmente la campiña se transformó poco a poco, los senderos se convirtieron en calles, los pueblos en barrios; la atmósfera, más espesa, se cargó de brumas oscuras; las chimeneas de fábrica se multiplicaron, prodigando al maculado cielo su contingente de humo y hollín; la vía del ferrocarril ora atravesaba calles enteras, ora se sumía en tenebrosos túneles (Verne, 1989: 187).

Al descender del tren, la verdadera entrada en Londres desarrolla, finalmente, para los dos viajeros, el tema del impacto ante el caos -simbolizado aquí en el episodio de la recuperación del equipaje- y la prodigiosa actividad de una urbe hormigueante en la que nadie está ocioso.

En 1872, el viaje del grabador y pintor Gustave Doré nos ofrece de nuevo la mirada francesa sobre Londres. En ese año se publica, bajo el título de *London: a Pilgrimage*, el resultado de un trabajo de colaboración iniciado en 1868 con el periodista británico Blanchard Jerrold. Esta mo-



Fig. 4 — Gustave Doré, Father Thames. Fuente: Gustave Doré y Blanchard Jerrold, London: a Pilgrimage, 1872. Col. particular.

derna peregrinación tenía como principal rasgo innovador el fijar su atención no tanto en los aspectos monumentales o históricos de la ciudad cuanto en su dinámica económica, el bullicio de sus muelles y sus fábricas, el hormiguear de sus multitudes de trabajadores y también la propia miseria de los mismos. Los extraordinarios grabados de Doré constituyen, así, uno de los mejores corpus iconográficos para la comprensión de las nuevas realidades urbanas.

La llegada a ese Londres que es, para los autores, un monstruo (como lo era París para Balzac) o un volcán a punto de entrar en erupción, se produce por vía marítima, en barco por el estuario del Támesis, y su descripción constituye uno de los mejores jalones de un tema, el de la exaltación de la riqueza y la febril actividad portuaria, que se prolongará hasta, por ejemplo, *Los muelles de Londres* de Virginia Woolf (1931). Desde la niebla, surge de repente ante los ojos de los pasajeros del buque el río rebosante de barcos y "...todo ello constituye una fuente inagotable de admiración y sorpresa para aquellos espíritus observadores que, por primera vez, llegan a Londres por mar" (Doré y Jerrold, 2004: 22).

La posterior inmersión en Londres no hará sino confirmar, jornada tras jornada, la riqueza del inédito espectáculo de la vida metropolitana:

> ¡Y dicen que Londres es feo! En seguida descubrimos que está atestado de esquinas y rincones deliciosos, de escenas y grupos pintorescos y atrativos contrates de luces y sombras. La ajetreada vida de la metrópoli, que para el ojo prosaico o no avisado resulta desagradable, dura y angulosa, nos ofrecía temas dignos de un cuadro en cada esquina (Doré y Jerrold, 2004: 27).

Y ya justo al final de la era victoriana, el escritor norteamericano Jack London cierra el ciclo con otro tipo de "entrada" en Londres: la que protagoniza en su propia persona, en 1902, al sumergirse en otra ciudad muy diferente a aquella por la que transitan los viajeros superficiales, la de los bajos fondos y los últimos escalones de la miseria y la degradación. London recoge con ello la herencia de toda una serie de escritos decimonónicos de denuncia de la miseria de las clases bajas británicas (Andrew Mearns, Friedrich Engels, Henry Mayhew...). Relatada su vivencia en *The people of the abyss* (1903), el escritor, desde los planteamientos de su conocida militancia política y su preocupación por los desfavorecidos, nos habla de otra puerta de Londres: la entrada hacia un inframundo cuidadosamente ocultado por los poderes dominantes y para cuyo conocimiento se requiere la pericia de esos mismos exploradores que surcaban el imperio colonial inseparable de esa misma miseria:

> He descendido a los bajos fondos londinenses con el mismo estado de ánimo que el explorador [...] Y cuando me he instalado en el East End he descubierto con satisfacción que no era ya presa del miedo a la multitud. Me había convertido en una parte de ella. El vasto y nauseabundo mar me había deglutido o yo me había sumergido voluntariamente en él (London, 1903: 9).

Al lado de París y Londres, la Viena de los Habsburgo se convertirá también en un verdadero crisol cultural y, por ende, en destino creciente de viajeros, en el transcurso de muy pocas décadas en las que velozmente quema las etapas que median entre la ciudad cortesana y la metrópolis moderna. El verdadero arranque de la Viena metropolitana se produce, como es sabido, cuando en 1853 se permite por fin la urbanización del glacis defensivo que durante siglos

había producido un modelo de crecimiento urbano anómalo, con un centro histórico colmatado y unos suburbios desconectados del mismo y dificilmente accesibles a través de los caminos abiertos en el cinturón defensivo. La consiguiente creación de la Ringstrasse sobre estos terrenos militares recentrará la ciudad y ofrecerá el espacio idóneo para la movilidad, la brillantez burguesa y la ubicación de muchos de los edificios que albergarían la espectacular eclosión cultural de la Viena fin de siglo.



Fig. 5 - Joseph Keppler, Looking Backward, caricatura sobre la llegada de inmigrantes a Nueva York. Fuente: revista Puck, 1893.

Pero antes de que eso ocurriera, veamos, por ejemplo, cómo en 1840 Gérard de Nerval expresaba su incómodo malestar ante las extrañas condiciones en que se planteaba la relación entre interior y exterior de la Viena previa a la creación de la Ringstrasse:

> El primer aspecto de Viena es muy vulgar. Se atraviesan largos suburbios de casas unifomes; después, en medio de un cinturón de paseos, detrás de un recinto de fosos y murallas, encontramos por fin la ciudad, cuyo tamaño es, todo lo más, el de un barrio de París [...] No hay nada más triste que el verse obligado, al atardecer, a abandonar el centro ardiente e iluminado y atravesar de nuevo, para volver a los suburbios, esos largos paseos con sus hileras de faroles que se entrecruzan hasta el horizonte: los alamos se estremecen bajo un viento continuo, siempre hay que atravesar algún riachuelo o canal de aguas negras y el lúgubre sonido de los relojes es lo único que te advierte que estás en medio de una ciudad. Pero, cuando se llega a los suburbios, uno se siente como en otro mundo, se respira con más facilidad: es allí donde reside una población buena, inteligente y alegre (Nerval, 1984: 80-81).

Muy poco tiempo después de la urbanización del Ring, la cultura biedermeier dejará rapidamente paso a las reformas urbanísticas de Otto Wagner, a la eclosión de las vanguardias o a la arquitectura silenciosa de Adolf Loos. Es entonces, a principios del siglo XX, cuando podemos medir la enorme distancia recorrida al constatar cómo la Viena de "los últimos días de la humanidad", en la célebre expresión de Karl Kraus, ha asumido ya plenamente su condición metropolitana como cabeza moderna de un imperio mucho más arcaico (y al que, por lo demás, le quedaba muy poco tiempo de vida). Y, así, muy diferente a la de Nerval es la llegada a la ciudad de Ulrich, el protagonista de una de las grandes obras literarias producidas en la Mitteleuropa de entreguerras, *El hombre sin atributos* de Robert Musil. Una llegada que tiene lugar supuestamente en 1913, aunque no podemos olvidar que la obra de Musil se publica en 1920, es decir, en un momento en el que el imperio era ya tanto una realidad desaparecida como un recuerdo muy vivo y doloroso. En este caso, la visión de Ulrich no trata del asombro producido por un primer contacto con la metrópolis, sino de otro tema también frecuente en la literatura urbana: el del retorno del ausente y la mirada comparativa entre lo que ahora ve y lo que en su momento dejó atrás:

> Era un hermoso día de agosto de 1913. Automóviles salían disparados de calles largas y estrechas al espacio libre de luminosas plazas. Hileras de peatones, surcando zigzagueantes la multitud confusa, formaban esteras movedizas de nubes entretejidas. A veces se separaban algunas hebras cuando caminantes más presurosos se abrían paso por entre otros a quienes no corría tanta prisa, se alejaban ensanchando curvas y volvían, tras breves serpenteos, a su curso normal.

> Centenares de sonidos se sucedían uno a otro, confundiéndose en un prolongado ruido metálico del que destacaban diversos sones, unos agudos claros, otros roncos, que discordaban la armonía pero que la restablecían al desaparecer. De este ruido hubiera deducido cualquiera, después de largos años de ausencia, sin previa descripción y con los ojos cerrados, que se encontraba en la capital del Imperio, en Viena (Musil, 1993: 11) .



Fig. 6 - Lewis Hine, Peace, an Ellis Island Madonna, fotografía, 1904-5. Fuente: http://leblocnotes.blogspot.com.es/2011/12/lewis-hine.html

Más rápida aún que la "metropolización" de Viena es la de Berlín, cuya conversión en una de las grandes urbes a escala mundial despega a partir de 1870, con la misma aceleración con la que en muy poco tiempo la nueva Alemania superará en producción industrial a Inglaterra. De esas transformaciones aceleradas fue cronista privilegiado el escritor Theodor Fontane, con sus numerosos relatos escritos sobre todo entre 1880 y 1898, fecha de su muerte. Las peripecias de los personajes de Fontane nos hablan de un mundo rural aristocrático en pleno proceso de transformación (como ocurre por ejemplo en *El Stechlin*) y un vórtice berlinés que lo engulle todo y que hace pasar a muchos de ellos por la experiencia traumática de la llegada a la metrópolis. Ejemplar en este sentido es la trayectoria de *Effi Briest*, protagonista de la novela homónima de 1896, que pasa de la casa patriarcal en el campo a la pequeña ciudad de provincias y finalmente al ajetreo del Berlín guillermino (Calatrava 2012a). Y uno de sus relatos menos conocidos, *Professor Lezius* (1893), desgrana precisamente las sensaciones de una llegada en tren a la estación berlinesa de Friedrichstrasse.

Traspasado ya el umbral del siglo XX y con Berlín consagrado como uno de los grandes centros de la vanguardia cultural y artística europea, la llegada a la ciudad del pintor Oskar Kokoschka en 1910 condensa, en tan sólo un par de páginas de sus memorias, muchos de los elementos del *shock* experimentado por cientos de artistas ante un frenesí metropolitano de una escala mucho mayor que el de la propia Viena. Es significativo que el pintor comience por cambiar el momento inicial de su experiencia y trasladarlo a la periferia lejana, a un proceso de aproximación en el que se pasa de modo paulatino desde los campos de coles a las chimeneas de las fábricas. Una aproximación marcada, además, no sólo por la rápida sucesión de imágenes a través de la ventanilla del tren, sino también por el aumento progresivo del sentimiento de abordar un mundo nuevo colmado de "promesas doradas".

Berlín es, para Kokoschka, la ciudad del hombre nuevo, y ello hace que su entrada en la misma adquiera una clara dimensión temporal, de umbral entre el pasado y el futuro. El descenso del vagón en la estación adquiere así todo el valor de un renacer, de una inmersión casi bautismal en la modernidad: "Había llegado a la capital del Imperio como a la línea divisoria de pasado y futuro" (Kokoschka, 1988: 89). Y esa línea divisoria pasa, para el pintor, por la exigencia de una transformación corporal que le proporcionará su primera experiencia de la realidad de la metrópolis justamente en una peluquería, es decir, en uno de esos nuevos lugares de sociabilidad en los que por esas mismas fechas podríamos encontrar, por ejemplo, en el propio Berlín, a Henry Van de Velde con su diseño interior para la peluquería Haby. "Para mostrarme allí como un hombre nuevo, fui enseguida a un peluquero que estaba cerca de la estación", nos cuenta Kokoschka. Y la transformación allí sufrida no se limita al aseo capilar, sino que adquiere inmediatamente

el carácter de verdadera metáfora de la voracidad del mercado, cuando el peluquero, con su locuacidad, le hace adquirir una serie de productos de cuya inutilidad se percata inmediatamente después de abandonar el local, pasando los objetos recién adquiridos al flujo de residuos que continuamente genera la gran ciudad: "Seguí andando, libre por fin tanto del paquete como de mi exiguo capital y con la sensación de haber hecho el primo. En la vida uno tiene que pagar por sus experiencias, y ahora acababa de ganar una en Berlín, la capital" (Kokoschka, 1988: 89).

Otro de los grandes artistas berlineses contemporáneos, el pintor George Grosz, posteriormente afincado en Nueva York, nos ofrecerá también en sus recuerdos autobiográficos dos versiones bien diferentes de esta llegada a Berlín. Al Berlín de la preguerra, exultante de frenesí y de arte, llega, como Kokoschka, con entusiasmo y lleno de expectativas, porque "...era en Berlín donde pasaban cosas" (Grosz, 1991: 118). Y, al igual que el pintor austriaco, declara, además, su especial interés por la periferia: "Nos atraía la periferia de la gran ciudad, que iba extendiendo sus garras como un pulpo" (Grosz, 1991: 119). En cambio, una segunda llegada que se produce tras la carnicería de la Gran Guerra le muestra otra realidad y le hace sufrir otro tipo de *shock* muy diferente al del espectáculo de la modernidad: "Había vuelto a Berlín. La ciudad parecía un cadáver gris petrificado. Las casas mostraban grietas. Habían perdido los adornos de yeso y el color, y en los ojos sucios y muertos de las ventanas, que tanto habían esperado ver llegar a los que nunca volverían, se advertían huellas de lágrimas pasadas" (Grosz, 1991: 142).

Y, por supuesto, cualquier ojeada, por sumaria que sea, a las llegadas a Berlín no puede omitir la mirada cinematográfica de Walter Ruttmann. En su ya mítico film documental de 1927 *Berlin, symphonie eine Groszstadt* los primeros minutos desarrollan la aproximación a la ciudad desde la sensación vertiginosa del paisaje contemplado desde el interior del tren. El montaje fragmentario contribuye a la rápida sucesión con la que desfilan ante nuestros ojos paisajes puramente rurales, periferias ya semiurbanas, barrios obreros del extrarradio y, finalmente, la estación de llegada en la que se produce la descarga del contingente de viajeros y la integración de los mismos en la masa anónima de la metrópolis. Ruttmann no hacía, en este sentido, sino trasladar a las particularidades del lenguaje cinematográfico un tema ya abundantemente presente desde décadas antes en la literatura y en la pintura.

No menos particular es la llegada a Nueva York. Y en primer lugar, aunque no constituya el objeto de este estudio, la masiva llegada de millones de inmigrantes que convertirá a la Estatua de la Libertad (un regalo francés, recordémoslo, paradojicamente ni solicitado ni deseado) en verdadera puerta simbólica de un nuevo mundo lleno de expectativas, sólo para afrontar inmediatamente la dureza de esa otra puerta, mucho más real, constituida por el filtro de la Isla de Ellis. Una duplicidad de vivencias de llegada que podría simbolizar muy bien la contraposición entre, por un lado, los miles de fotografías de inmigrantes saludando alborozados desde el barco a la Estatua, y, por otro, la caricatura de Joseph Keppler *Looking Backward*, publicada en 1893 en la revista satírica *Puck* (en la que los harapientos inmigrantes que desembarcaban eran rechazados por potentados bien vestidos que, sin embargo, lo que proyectaban en el muro era la sombra de cuando ellos mismos habían desembarcado años antes), o la célebre foto de Lewis Hine de 1905 *Peace, an Ellis Island Madonna*.

Pero Nueva York, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, recibió también de manera creciente a otro tipo de viajeros: los intelectuales, artistas y escritores europeos que arribaban a Manhattan para conocer de primera mano a la que ya se intuía como la gran metrópolis de la modernidad que pronto iba a dar el relevo a París o Londres. El peculiar americanismo de los intelectuales, artistas y arquitectos europeos (Cohen, 1995) producirá un

amplísimo catálogo de llegadas y, en la mayor parte de los casos, de enmudecido asombro. Citemos, por ejemplo, la admiración del poeta ruso Sergei Esenin en 1923, llena de exclamaciones e impregnada, sobre todo, del sentimiento de impotencia de un artista del verbo cuando comprueba que justamente se ha quedado sin palabras ni expresiones para definir esa realidad que desborda toda descripción convencional:

> Al sexto día, hacia mediodía, la tierra apareció. Una hora más tarde, Nueva York se alzaba ante nuestros ojos. ¡Santa Madre! ¡Cuán planos son los poemas de Maiakovski sobre América! ¿Cómo se puede expresar con palabras esta fuerza de hierro y granito? Es un poema sin palabras (cit. Cohen, 1995: 102).

Un año más tarde, dos intelectuales bien representativos de la cultura metropolitana de la Alemania de Weimar, como son el arquitecto Eric Mendelsohn y el cineasta Fritz Lang, coinciden en su viaje en barco desde Berlín a New York en octubre de 1924, y la llegada a puerto, el 11 de octubre de ese año, suscita en ambos un mismo sentimiento de asombro. Mendelsohn se declara "perdido" ante la escala colosal de Manhattan y habla de "tragedia de la demencia, demente poder, poder del espacio, embriaguez de la victoria". Y Fritz Lang recordará, por su parte, cómo la obligación de permanecer en el barco por la noche, debido a la fastidiosa tramitación aduanera, le permitió, en compensación, contemplar el espectáculo de la ciudad nocturna y concebir nada menos que la idea de su film más célebre, *Metropolis*: "Contemplé las calles, las luces que brillaban y los rascacielos y concebí la idea de Metropolis" (cit. Cohen, 1995: 86-87).

Haciendo un breve paréntesis, habría que añadir en este punto que, si el tema del espectáculo nocturno de la ciudad y de su iluminación eléctrica encontrará su culmen en las visiones de Manhattan, no deja de ser un motivo habitual en el imaginario urbano moderno de numerosas ciudades, hasta el punto de que bien podría constituir un objeto de investigación en sí mismo. Baste como ejemplo el no muy conocido comentario de Corpus Barga en 1927 en el que practicamente esboza toda una teoría de la mirada nocturna sobre la ciudad:

> ¿Qué espectáculo más impresionante puede ofrecer la Naturaleza que el de los destellos de una gran ciudad al acercarse el espectador a ella por la noche, sea en tren, en auto o en avión, desde cualquier punto de vista? Salen a recibir al viajero los fantasmas de las luces, toda una población en movimiento que en vez de luces llevan prendido el fuego de los arcos voltaicos [...] Antes de entrar en el caos todo se organiza: aparecen las paredes formidables, las altas ventanas, los puentes, las obras. Las luces cobran expresión y fijeza. Es el mediodía eléctrico (Corpus Barga, 1927).

Pero, volviendo a Nueva York, no todo el que llega a Manhattan cae rendido de admiración. Existen también miradas críticas o abiertamente negativas, y un buen testimonio de éstas últimas es el que podemos encontrar en las memorias del pintor Giorgio de Chirico. Si el viaje desde Génova había sido para él "...uno de los peores recuerdos de mi vida" (De Chirico, 2004: 169), la llegada a puerto en Nueva York no constituye en modo alguno un premio después del sufrimiento: le ofrece, primero, la visión de unos rascacielos que le hacen pensar en reconstrucciones arqueológicas de escayola y, enseguida, los interminables trámites aduaneros (un leit-motiv de los relatos neoyorquinos). Después de todo ello, cuando por fin consigue el anhelado acceso, el sentimiento que experimenta es, paradojicamente, no de deslumbramiento sino de nostalgia de la Europa que ha dejado atrás:

> En cuanto puse el pie en el suelo de América sentí una fuerte nostalgia de Europa, de cualquier país de Europa, hasta del menos bello, hasta del menos interesante. Es extraño cómo en la ciudad de Nueva York me parecía haber muerto y haber renacido en otro planeta. Esas construcciones

lisas y monótonas, de cuyas superficies no sobresalía nada, ni un balcón, ni el capitel de una columna, ni una cornisa, ni un elemento de ornamentación, ni un asta, ni un clavo, me producían una sensación de gran espanto. Pensaba con nostalgia en el calor y la humanidad del estilo barroco, del estilo segundo imperio y hasta del estilo humbertino y del liberty" (De Chirico, 2004: 169-170).



Fig. 7 — Estación de ferrocarril en Venecia. Llegada de un tren. Fuente: Victor Fournel (1894). Aux pays du soleil. Tours: Alfred Mame et Fils éditeurs, p. 225. Col. particular.

Pero, entre la admiración rendida y la nostalgia por la vieja Europa, la llegada a Nueva York puede producir, en numerosas ocasiones, también sentimientos encontrados. Crítica, pero de mucha mayor complejidad, no radicalmente negativa y basada en fundamentos bien distintos, es, en este sentido, la mirada de Le Corbusier cuando viaja a Nueva York en 1935. El arquitecto provocador por excelencia nada más desembarcar causó estupor entre sus anfitriones, acostumbrados a que la visión de Manhattan deslumbrara a sus visitantes: Le Corbusier no tuvo, sin embargo, problemas en declarar a un periodista de *The New York Herald Tribune* (22 de octubre de 1935), desde sus radicales concepciones urbanísticas, que en Nueva York "...skyscrapers are not big enough". Y el definitivo ajuste de cuentas con esta ciudad, que le parecía el paradigma del caos urbano y a la que mirará siempre con una particular mezcla de rechazo y fascinación se produce dos años más tarde, al reelaborar los recuerdos del viaje en el libro *Quand les cathédrales étaient blanches*. He aquí el relato de su llegada:

> El lunes por la mañana, cuando el transatlántico Normandie se detuvo en la cuarentena, vi surgir en las brumas una ciudad fantástica, casi mística. ¡He aquí el templo del nuevo mundo! Pero el barco avanzó y la aparición se transformó en una imagen de una brutalidad y un salvajismo únicos. Esa brutalidad y ese salvajismo no me desagradan. Así es como comienzan las grandes empresas: por la fuerza (Le Corbusier, 1979: 57-58).

E igualmente compleja es la visión de Federico García Lorca. Entre el 25 de junio de 1929 y marzo de 1930 tiene lugar su estancia en Nueva York, célebre sobre todo por haber estado en el origen del poemario póstumo *Poeta en Nueva York*. Pero, mucho más que el resultado poético final, nos interesan ahora los recuerdos personales plasmados en la correspondencia de Federico, que ponen de manifiesto, en el impacto de la llegada a Nueva York, todos los síntomas de una típica reacción mezcla de fascinación ante el espectáculo de la modernidad y repulsa por la violencia y la dureza que lo sustentan (Calatrava, 2012b).

Lorca había asistido en Madrid en 1928 a la primera proyección en España del film *Metropolis* de Fritz Lang y en ese mismo año había aparecido la traducción española del *Manhattan Transfer* de John Dos Passos. El sentimiento que éstas y otras reflexiones sobre la Gran Manzana habían suscitado en el poeta queda claro cuando equipara su viaje a una especie de *descensus ad inferos*: "Nueva York me parece horrible, por eso mismo me voy allí", escribe en una carta a su amigo Carlos Morla, por entonces embajador de Chile en Madrid (García Lorca, 1994: 1050).

Su llegada a la urbe aparece marcada por el deslumbramiento, con el doble leit-motiv neoyorquino de la dinámica de la técnica en movimiento y la actividad económica frenética y del nuevo paisaje moderno producido por la iluminación artificial:

> La llegada a esta ciudad anonada, pero no asusta. A mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. Es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundiéndose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos, si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora (García Lorca, 1994: 1052).

Pero, como más tarde quedará definitivamente elaborado en *Poeta en Nueva York*, la fascinación nunca le permite, desde la misma llegada, olvidar la crueldad, la violencia y la explotación que hacen posible este gran espectáculo de la modernidad: "...y no te olvidarás de este poeta del Sur perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna", escribe a Philip Cummings desde su habitación de Columbia el 6 ó el 7 de julio de 1929 (García Lorca, 1994: 1060). Como es sabido, la dureza de Nueva York recibirá, en la parte final del poemario lorquiano, el bálsamo de otra llegada completamente distinta, en la que la suavidad y la dulzura sustituyen al chirrido de Nueva York y la naturaleza exuberante al óxido y el orín: la llegada a la Cuba de las palmeras y el "son de negros".

Un último ejemplo neoyorquino: tres años más tarde, en 1932, Francis Scott Fitzgerald desarrollará, en *My lost city*, el mismo tema que ya vimos en Musil y que con tanta frecuencia reaparece en la literatura urbana, el del retorno del ausente:

> Pasaron tres años antes de que volviéramos a ver Nueva York. Cuando el barco se deslizaba rio arriba, la ciudad se abrió atronadoramente por encima de nosotros, con el primer crepúsculo; el glaciar blanco de la parte baja de Nueva York caía como el cable de un puente para ascender en la parte alta: un milagro de espumosa luz sujeta por las estrellas. Una banda se puso a tocar en cubierta, pero la majestuosidad de la ciudad hizo a la música trivial y estridente. A partir de ese momento supe que Nueva York, por muy a menudo que lo dejara, era mi hogar (Scott Fitzgerald, 1984: 40) .

La contrapartida del frenesí neoyorquino la constituye, sin duda, Venecia. La literatura sobre Venecia a lo largo del siglo XIX es prolija y ha sido objeto de numerosos estudios. Sin embargo, un equívoco subsiste de manera muy pertinaz: el de considerar a la ciudad de los canales como una anacrónica supervivencia histórica, cuando lo cierto es que el imaginario de su congelación como urbe sin tiempo resulta impensable sin tener en cuenta que ese papel lo desempeña justamente desde su moderna condición de *pendant* de las grandes metrópolis industriales. De hecho, estudiosos venecianos como Guido Zucconi (Zucconi, 2002) han puesto de manifiesto cómo a lo largo del XIX Venecia experimentó procesos de dinamización económica y transformaciones urbanas que fueron inmediatamente escamoteados en aras a la interesada consolidación de su imagen histórica y mítica.

Desde Stendhal a Rilke o Marcel Proust, pasando por George Sand, John Ruskin, Victor Fournel, Henri de Regnier, Gabriele d'Annunzio, Maurice Barrès o Henry James, el catálogo de llegadas a Venecia, tan particulares como las propias condiciones geográficas de la ciudad, justificaría por sí solo un estudio monográfico. Se ha elegido aquí como especialmente representativo el caso de Théophile Gautier, que viaja a Venecia en 1850, tan sólo cuatro años después de inaugurarse la conexión ferroviaria con Mestre que relegaba a un papel accesorio el tradicional acceso acuático a la ciudad:

> Pese a la lluvia que nos azotaba el rostro, nos asomábamos por la ventana del vagón para tratar de captar, en medio de las sombras, algún esbozo lejano de Venecia, la vaga silueta de un campanario, el brillo de una luz; pero la noche era cada vez más profunda y el horizonte impenetrable; finalmente, en una estación, se avisó a las personas que quisieran descender en Mestre. Era en Mestre donde antaño una embarcaba hacia Venecia; ahora, el ferrocarril ha vuelto inútil a la góndola: un puente inmenso atraviesa la laguna y une a Venecia con la tierra firme.
>
> Nunca hemos experimentado impresión más extraña. El vagón acababa de embocar la larga calzada. El cielo era como una cúpula de basalto surcada de venas rojizas. A ambos lados, la laguna, con ese negro mojado más oscuro que la propia oscuridad, se extendía en lo desconocido. De vez en cuando, relámpagos macilentos sacudían sus antorchas sobre el agua, que se revelaba en un súbito resplandor, y el tren parecía cabalgar a través del vacío como el hipogrifo de una pesadilla, porque no podían distinguirse ni el cielo, ni el agua, ni el puente. Ciertamente, no era así como habíamos soñado nuestra entrada en Venecia, pero ésta superaba en fantástico todo lo que la imaginación de Martynn hubiese hallado de misterioso, gigantesco o formidable para una avenida de Babilonia o de Nínive. La tormenta y la noche habían preparado a la manera negra la plancha que el trueno dibujaba en trazos de fuego; y la locomotora recordaba a esos carros bíblicos cuyas ruedas flameaban y que llevaban a algún profeta al séptimo cielo.
>
> Esa carrera vertiginosa duró algunos minutos, y después la locomotora ralentizó su impulso y se detuvo. Un gran desembarcadero, sin decoración arquitectónica alguna, recibió a los viajeros, a quienes les pidieron sus pasaportes dándoseles una tarjeta para enviar a retirarlos más tarde; se amontonaron las maletas en una góndola-omnibus instalada a manera de galeota y emprendimos la marcha" (Gautier, 1855: 89-90).

El relato de las vívidas impresiones de Gautier da cuenta de lo que significó en ese momento la brutal irrupción del ferrocarril y nos permite apreciar hasta qué punto la Venecia moderna desarrolla, ya desde la propia llegada, esa visceral tensión entre la apariencia de una historia inmutable y su dependencia necesaria del nuevo mundo de la velocidad.

BIBLIOGRAFÍA

Balzac, Honoré de (1980) [1827]. *Ilusiones perdidas*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Calatrava, Juan (2012a). "Leopoldo Alas "Clarín" und Theodor Fontane. Zwei literarische sichtweisen der Stadt gegen ende des 19. Jahrunderts" en Uwe Kiessler (ed.), *Architektur im Museum, 1977-2012. Winfried Nerdinger*. Munich: Edition Detail, pp. 46-55.

___ (2012b). "De Granada a Nueva York: ciudades, poesía y música en Federico García Lorca" en Prieto González, José Manuel (ed.). *Poéticas urbanas. Representaciones de la ciudad en literatura.* Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 255-280.

___ (2015a). "Sobre literatura, urbanismo y política: el París prehaussmanniano visto por Balzac" en Menéndez Alzamora, Manuel y Aznar, Hugo. *De la polis a la metrópolis. Ciudad y espacio político.* Madrid: Abada Editores, pp. 135-157.

___ (2015b). "City and Architecture in Rousseau's Thought" en Ferrao, Leonor y Bernardo, Luis Manuel A.V.

(eds). *Views on Eighteenth Century Culture.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Press.
Cesena, Amedée de (1864). *Le nouveau Paris. Guide de l'étranger pratique, historique, descriptif et pittoresque.* París: Garnier Frères, Libraires-éditeurs,
Cohen, Jean-Louis (1995). *Scènes de la vie future. L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960.* Montréal: Centre Canadien d'Architecture.
Corpus Barga (1927). "El monóculo de Sirio" en *El Sol,* 30 de agosto de 1927.
de Chirico, Giorgio(1994). *Memorias de mi vida.* Madrid: Editorial Síntesis.
Déthier, Jean y Guiheux, Alain (dirs.) (1994). *Visiones urbanas. Europa, 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto.* Barcelona: Centre de Cultura Contemporánia.
Dickens, Charles (2004). *Aventuras de Oliver Twist en Obras completas.* Volumen I. Madrid: Ediciones Aguilar.
Diderot, Denis (1982). *Voyage en Hollande.* París: Librairie François Mspéro.
Doré, Gustave y Jerrold, Blanchard (2004). *Londres. Una peregrinación.* Madrid: Abada Editores.
Fontane, Theodor (1982) [1896]. *Effi Briest.* Barcelona: Editorial Bruguera.
García Lorca, Federico (1994). *Obras.* Madrid: Ediciones Akal.
Gautier, Théophile (1855). *Italia.* París: Hachette.
Grosz, George (1991). *Un sí menor y un NO mayor.* Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
Joanne, Adolphe(1855). *Paris illustré.* París: Hachette.
Kokoschka, Oskar (1988). *Mi vida. Biografía.* Barcelona: Editorial Tusquets.
Laugier, Marc-Antoine (1755). *Essai sur l'Architecture.* París: Duchesne.
Le Corbusier (1979) [1937]. *Cuando las catedrales eran blancas.* Barcelona: Poseidón.
London, Jack (1903). *The people of the abyss.* Nueva York: MacMillan Company.
Llorente, Marta (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado.* Barcelona: Editorial Acantilado.
Michaud-Fréjaville, Françoise; Dauphin, Noëlle y Guilhembet, Jean-Pierre (eds.) (2006). ***Entrer en ville.*** Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
Musil, Robert (1993) [1920]. *El hombre sin atributos.* Barcelona: Editorial Seix Barral.
Pizza, Antonio (2014). *Las ciudades del futurismo italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915).* Barcelona: Universitat de Barcelona.
Michaux, Agnes (1996). *La roman de Venise*. París: Albin Michel.
Nerval, Gérald de (1984). *Voyage en Orient.* París: Folio.
Rousseau, Jean-Jacques (1967) [1761]. *Julie ou La Nouvelle Heloïse*, París: Éditions Flammarion, 1967.
Rykwert, Joseph (1985). *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo.* Madrid: Editorial Blume.
Say, Léon (1867). *Les Chémins de fer en Paris-Guide. Par les principaux çecrivains et artistes de la France. Deuxième partie. La vie.* París: Librairie Internationales, pp. 1657-1670.
Stendhal (1988). *Vida de Henry Brulard.* Madrid: Editorial Alfaguara.
Scott Fitzgerald, Francis (1984). *El Crack-Up.* Barcelona: Editorial Bruguera.
Van Gennep, Arnold (2008). ***Los ritos de paso.*** Madrid: Alianza Editorial.
Verne, Jules (1989). *Viaje maldito por Inglaterra y Escocia.* Barcelona: Editorial Debate.
Zola, Émile (1994) [1883]. *Au Bonheur des Dames.* París: Booking International.
Zucconi, Guido (ed.) (2002). *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento.* Venecia: Edizioni Marsilio.

LA DIMENSIÓN TERRITORIAL, URBANA Y ANTROPOLÓGICA DE LAS TORRES DE LA ALHAMBRA

Agustín Gor Gómez
Universidad de Granada

1. LAS TORRES DE LA ALHAMBRA EN SU CONCEPCIÓN PATRIMONIAL

> Durante más de 500 años, generaciones de musulmanes y cristianos la usaron como escenario de los tipos de vida que decidieron adoptar, Príncipes Musulmanes, siglos XIV-XV, Aristócratas y monjes cristianos, siglos XVI, Gitanos y Románticos, siglos XIX, turistas y hoteleros, siglos XX, han alterado constantemente la arqueología del lugar, no porque fueran intrusos, sino porque la Alhambra había sido creada para que la vida continuara en ella (Grabar, 1981: 90).

El conjunto de la Alhambra y el Generalife de Granada fue inscrito, oficialmente, en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, el 2 de noviembre de 1984, por representar una realización artística única de la humanidad y constituir un extraordinario ejemplo arquitectónico que ilustra la etapa de presencia islámica en la península[1]. Diez años más tarde, el 17 de noviembre de 1994, se amplía la inscripción de la UNESCO con el barrio del Albaicín, que conserva tanto la fisonomía urbana original como diversas construcciones medievales fusionadas con la arquitectura tradicional mediterránea. Se mantienen restos de la muralla medieval así como de los diferentes accesos como la puerta Elvira. El Albaicín fue corte de la dinastía Zirí en el siglo XI y se considera el último reducto musulmán antes de su expulsión de Granada. Se trata de un ejemplo inestimable de las residencias reales islámicas de la época medieval que testimonia la aglomeración medieval morisca y mantiene sus principales características respecto a la forma, materiales y color de la arquitectura propia de esa civilización[2].

Esta declaración conjunta de la Alhambra y el Albaicín por parte de la UNESCO, consolida la visión territorial-urbana de estas dos realidades patrimoniales, entendiéndose como casos únicos y excepcionales en sus modos de vida, técnicas de construcción y en las relaciones con su entorno. Es esta dimensión urbana de la Alhambra la que posibilita nuevos escenarios en la ciudad de Granada, donde su influencia traspasa los límites defensivos de murallas y torres, adquiriendo así, valor y significado en la comprensión del bien patrimonial.

Desde la primera declaración de la Alhambra como Monumento Nacional en 1870 por Orden de la Regencia del Reino hasta la posterior inscripción, ya mencionada, en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO de 1984, se configuran las bases para la protección y salvaguarda de la ciudad palatina de la Alhambra. Dentro de este contexto normativo, con reconocimiento e identidad patrimonial, el que facilita la declaración como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento

[1] El Comité del Patrimonio Mundial procedió a inscribir oficialmente en la lista de dicho Patrimonio a la Alhambra y el Generalife de Granada, en la Convención de la UNESCO, celebrada en Buenos Aires entre el 29 de octubre y el 2 de noviembre de 1984.

[2] Según los criterios de evaluación del valor universal excepcional (I), (III) y (IV); establecidos en la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial del año 1972.

a La Alhambra y el Generalife de Granada[3], en el año 2004, concluyendo así, el ejercicio de protección institucional por parte de los organismos internacionales y nacionales. Después de este proceso de reconocimiento y puesta en valor del Conjunto de la Alhambra, los organismos locales del Patronato y Junta de Andalucía disponían de las herramientas necesarias para la redacción y elaboración del Plan Director de la Alhambra y el Generalife, el cual se concibe como un documento de planificación estratégica para la gestión del Conjunto Monumental con carácter autónomo[4].

Se puede decir que el Plan Director de la Alhambra y el Generalife 2007-2020 no propone ninguna línea de investigación que trate las torres de la Alhambra de una manera exhaustiva como sistema arquitectónico con valores propios, solo se indican una serie de actuaciones destinadas a la consolidación y seguridad estructural en distintos ámbitos de las torres del Conjunto Monumental, sin entrar en consideraciones territoriales, sociales y urbanas[5]. Son una excepción, algunas aproximaciones a la torre de la Alhambra en los Itinerarios alternativos propuestos por el Plan Director. Es el caso del itinerario V: *La Alhambra: territorio, espacio y ciudad. Patrones artísticos y funcionales de la cultura nazarí*, donde se habla del papel que desempeñó la torre y puertas de la Alhambra en el desarrollo urbano de las dos ciudades, la Granada burguesa, poblada por comerciantes y artesanos, y la Alhambra palatina, sede de la corte nazarí[6]. La versión más arquitectónica de estos recorridos, corresponde al itinerario VI: *Las Puertas exteriores*. Se propone la recuperación y puesta en valor de los accesos a la Alhambra a través de los elementos arquitectónicos que son inherentes a su consideración urbana y que, durante siglos, han sido utilizados como entrada a la fortaleza: las puertas exteriores (Villafranca and Salmerón, 2010: 220-232).

2. INFRAESTRUCTURA DE COMUNICACIÓN TERRITORIAL

Las torres de la Alhambra configuran una infraestructura de comunicación capaz de conciliar distintos territorios, empleando la propia arquitectura de la torre como control del tiempo y vehículo de información. La acción generada por esta red, o redes, de torres vigía es el origen de nuevos paisajes que posibilitan, a su vez, la fundación de ciudades cuya razón de ser resulta indisociable de ciertas estrategias y políticas territoriales. Se puede decir que las torres de la Alhambra son hitos arquitectónicos y valor de identidad del paisaje que las fundamenta.

> En un primer momento, Alhamar levantará las grandes torres de la Vela y del Homenaje con las que se inicia, todavía en clave castrense, el gran discurso grandilocuente que constituyen las torres y puertas de la arquitectura nazarí. En realidad estas defensas y fundamentalmente sus puertas de acceso, se convierten en un discurso retórico de autocomplacencia y afianzamiento político del sultán ante sus aliados y sus enemigos. (Gómez-Moreno Calera, 2002: 126)

La influencia territorial de las torres de la Alhambra se representa con la activación de toda una compleja red de torres vigía que se extiende, de manera estratégica, por la provincia de Granada. Esta infraestructura de comunicación es el origen de muchos asentamientos urbanos y responden a la conjunción de varios aspectos: se establece una jerarquía en el «tipo» arquitectónico de la torre —torres vigía, torres atalaya, torres almenaras y torres fortaleza– que lleva asociado un

[3] Publicado en BOJA nº. 74 de 16 de abril de 2004 y Boletín Oficial del Estado nº. 127 de 26 de mayo de 2004

[4] Documento elaborado por el equipo técnico del Patronato de la Alhambra y coordinado por María del Mar Villafranca Jiménez y Pedro Salmerón Escobar (dirección general y técnica). *Plan director de la Alhambra*: 2007-2015.

[5] Estos estudios se centran en las torres de la Vela, Homenaje, Gallinas, Infantas, Damas, Picos, Cautiva e Infantas.

[6] Villafranca, María del Mar; Salmerón Escobar, Pedro, op. cit., p. 3

emplazamiento determinado en función de la condición tipológica que posea –a pie de monte, en llano o sobre cima—. La unión de estos condicionantes de tipo y situación, sumados a los factores ambientales, determinantes para cualquier civilización, como son clima o proximidad a recursos naturales —ríos y terrenos fértiles para el cultivo—, determina los asentamientos urbanos del entorno de la ciudad de Granada con influencia sobre el territorio[7]. Así lo expresa Juan Agudo Torrico en sus consideraciones sobre el espacio antropizado[8]: «El territorio son aquellos espacios construidos y el paisaje a su vez, aquellos territorios interpretados» (Agudo Torrico, 2013: 20).

Existe una relación entre territorio, ciudad y entorno urbano que produce transformaciones en el paisaje que los compone y se manifiesta a través del paso del tiempo. Se trata de la necesidad esencial del hombre, que es construir, como forma humana de transformar el territorio que ocupa. «Los sitios son entidades dinámicas. El paso del tiempo produce nuevas actividades y significados que se van acumulando a los existentes y modifican las características del sitio» (Aguiló, 1999: 278).

> La transformación de los «espacios naturales» en «territorios» antropizados es una acción consustancial al propio hecho cultural, civilizatorio. Los seres humanos a la vez que han ido ocupando los diversos ecosistemas que configuran la tierra los han ido transformando con mayor o menor intensidad (Agudo Torrico, 2013: 19).

Abordar el estudio de las torres de la Alhambra desde tres escalas diferentes, no antagónicas sino complementarias entre sí, supone establecer una tricotomía entre las 38 torres del recinto[9], lo cual viene asociado con cierta arbitrariedad en las decisiones. Pero esta clasificación tiene fines más pedagógicos –ayuda al entendimiento de la tesis propuesta– que científicos, pues varias torres del estudio presentan características, superpuestas, de dos o tres de las «escalas» que aquí se exponen[10]. Por ello, atienden a esta dimensión territorial las torres del Homenaje, de la Vela y la torre del Agua.

La importancia de la torre de Homenaje radica en su posicionamiento, en relación al conjunto de la fortaleza con dominio visual sobre todo el recorrido amurallado, y su altura: veintiocho metros sobre el nivel del patio de los aljibes. Desde el punto de vista estratégico, era la más importante de la Alcazaba y los niveles superiores estaban destinados a la casa-patio del Alcaide Gobernador[11].

> Domina todo el perímetro de la Alhambra como si fuera la centinela de todo lo que sucede en el interior de la medina. En su terraza se encuentra el punto más elevado de la fortaleza, lo que permitía el contacto visual con las torres atalayas diseminadas por las montañas del entorno,

[7] Se puede deducir de las consideraciones antropológicas de Juan Agudo Torrico en: *Compartiendo el patrimonio*, 2003, Paisajes culturales y paisajes etnológicos.

[8] Término usado por Juan Agudo Torrico, referido a aquellos contextos que han sido alterados por la acción del ser humano a través del ejercicio de la cultura.

[9] La muestra de torres seleccionada responde a la clasificación que hacen Esther Cruces y Pedro Galera en su texto: «Las torres de la Alhambra. Población y ocupación del espacio. Informes de Juan de Orea (1572)», 2001, en *Cuadernos de la Alhambra*, 37, pp.41-48, donde señalan como torres destinadas a uso doméstico a un total de 34, tal y como recoge el Informe de Juan de Orea.

[10] Son la «Dimensión territorial, urbana y antropológica de las torres de la Alhambra».

[11] Es uno de los ejemplos característicos de las torres de la Alhambra, donde se conjugan usos domésticos y militares, como relatan los textos de Pedro Galera y Esther Cruces, op. cit., p. 43.

> tal vez mediante espejos o señales de humo, para obtener información puntual de los movimientos de tropas enemigas (Bermúdez López, 2010: 89)

La torre de la Vela, con sus distintos toques castrenses de día y de noche, ha determinado la vida de Granada y su entorno. Por la regularidad de su campana, hasta época muy reciente, ha servido a los agricultores de la Vega para repartir los turnos de riego[12]. Igualmente se hacía sonar en ocasiones señaladas como alarma por incendios, rebeliones populares o duelos por fallecimientos de la realeza, por lo que en 1843 la reina Isabel II otorgó el privilegio de incluir la torre de la Vela en el escudo oficial de la ciudad. A lo largo del año repica con motivo de conmemoraciones[13], evidenciando el carácter simbólico y representativo de su figura para la ciudad de Granada y su territorio.

La torre del Agua, a pesar de que a mediados del siglo XX no quedaba de ella más que su base maciza al ser una de las que más sufrió las voladuras por parte del ejército francés, es una de las mayores de la Alhambra en tamaño y así lo evidencian sus restos arqueológicos en cimentación y sección. De entre todas las torres que componen el sistema de la Alhambra, es la que presenta cierta singularidad que la hace completamente diferente del resto, por no pertenecer a ninguna «categoría» diferenciada en uso o forma.

Esta torre es la materialización del tramo final de una infraestructura hidráulica que se ayuda del territorio para conducir el agua desde el paraje de Jesús del Valle, a seis kilómetros de distancia de la Alhambra, mediante una presa abastecida por el río Darro, pasando por las laderas del Cerro del Sol, jardines del Generalife hasta llegar a los depósitos de los Albercones. Finalmente, es en las estribaciones del lienzo noreste de muralla, en la zona más alta de la Alhambra, donde la torre del Agua recibe y gestiona la distribución a la fortaleza. Al igual que sucedía con la torre del Homenaje, la importancia del óptimo posicionamiento de la del Agua en el territorio Alhambra, favorecía la conexión con la Acequia del Sultán –Acequia Real– y su posterior distribución a la ciudad palatina.

Los mecanismos de territorialización[14] de las torres de la Alhambra estaban representados por la red de torres vigía del Reino de Granada, que activando sus funciones defensivas a nivel local —en los asentamientos urbanos a los que pertenecían: Altiplano, Poniente, Alpujarras, la Vega y Costa Tropical— contribuían al proceso de control de sus ciudades a través del poder simbólico de la torre. "Todo proceso de territorialización conlleva una interpretación, valoración de los recursos disponibles e incluso, si se establecen lindes o fronteras de interpretaciones políticas y simbólicas que se imponen sobre la realidad geográfica" (Agudo Torrico, 2013: 23).

Las torres de vigilancia o atalayas, se asimilan a un tipo de fortificación utilizada en multitud de sistemas defensivos-militares de las distintas culturas que han tenido la necesidad de protección y deber de información. Difiere de otros tipos de torre en que su uso primario es militar; y entre las torres militares o defensivas se distingue en que por lo general es una es-

[12] José Castillo Ruiz, conocedor de la Vega de Granada, lo recoge en su texto de 2010: «La vega de Granada. La construcción cultural de un territorio a través de la actividad agraria».

[13] Cada año y siguiendo la tradición, suena la campana el 2 de enero, día de la toma de la ciudad; el 7 de octubre, celebración de la Virgen del Rosario y aniversario de la batalla de Lepanto; el 12 de octubre, día de la Hispanidad o en Semana Santa durante la procesión por la ciudad de la Cofradía de Santa María de la Alhambra.

[14] El antropólogo francés Maurice Godelier habla sobre este concepto: "sea cual sea la forma que adopte cualquier proceso de apropiación concreta de la naturaleza, individual o colectiva, tal forma es siempre la de una relación social, el efecto de la estructura de una sociedad" (Godelier, 1990: 110).

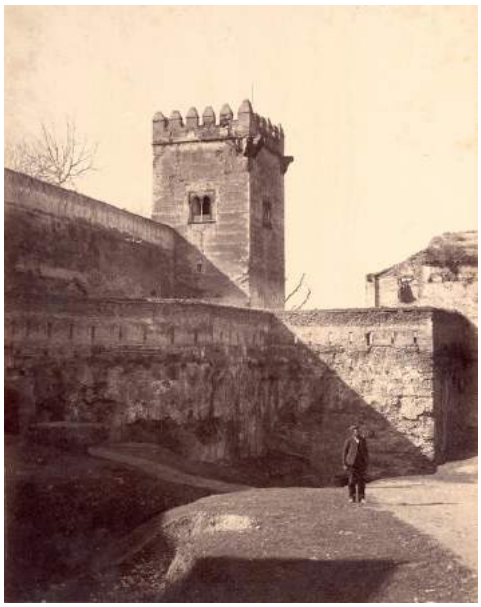


Fig. 1 — Plano de territorialización de las torres de la Alhambra. Fuente: elaboración propia, A.Gor.

tructura aislada. Su objetivo principal es proporcionar un lugar alto y seguro desde el cual poder realizar la vigilancia y hacer observaciones militares[15]. «Fueron abundantes en los ámbitos fronterizos entre la Corona de Castilla y el Reino nazarí de Granada, con especial trascendencia en la frontera delimitada por el Pacto de Jaén» (Martín et al., 1999: 84). Ejemplos de estos sistemas defensivos en la provincia de Granada que permanecen aún en pie, son el caso de Moclín o Huéscar, al suroeste y noreste respectivamente.

Durante la última etapa del reino nazarí de Granada, para la vigilancia de la frontera, los nazaríes crearon una compleja red de torres, que se extendía a lo largo de la misma, así como ejes de comunicación hacia la capital, con el fin de controlar los movimientos de las tropas cristianas y transmitir de manera efectiva la información, usándose de las señales de fuego o bien por sistemas de espejos (Gómez-Moreno Calera, 2002: 128). En cuanto a su construcción y materiales, Mariano Martín expresaba que «habitualmente se construían con tapial, si bien también las encontramos construidas, total o parcialmente, con mampostería y en la misma torre podía concentrarse una pequeña guarnición militar cuando el caso lo requería» (Martín et al., 1999: 120).

Componían esta infraestructura de territorialización[16] en Granada los sistemas del Altiplano, Poniente, la Vega, Alpujarra y Costa Tropical: En el sistema de torres del Altiplano granadino, región al noreste de la provincia, se han registrado hasta 31 torres, desde la Torre de Huélago, de época árabe y próxima a la Sierra de Arana, en el corazón de la provincia, hasta la Torre del Tarahal, situada entre Castilléjar y Huéscar, a unos 6 kilómetros al noroeste de Galera y una altitud de 897 metros.

El sistema del poniente granadino suponía uno de los frentes más importantes del Reino Nazarí por su situación geoestratégica en el contexto militar de la época. Las comunicaciones se articulaban a partir de 23 torres: desde la Torre de La Mesa, situada a 4 kilómetros de Íllora, cerca de la Sierra de Madrid, hasta la Torre de Las Salinas, en el término de Fuente Camacho en Loja.

En las proximidades a la fortaleza de la Alhambra, era el sistema de la Vega y montes orientales, con catorce torres, el encargado de facilitar la comunicación entre ciudades. Desde la Torre del Tranco, situada en Quéntar, hasta la Torre de Deifontes, una fortificación nazarí construida en el siglo XIV en un lugar de vital importancia para el control del paso hacia Granada desde Jaén.

La difícil orografía de la Alpujarra granadina, dificultaba la instalación de una amplia red de torres atalaya, pero el exhaustivo conocimiento del lugar, por parte de los alpujarreños, posibilitó una infraestructura eficaz de seis torres, adaptada al contexto de la comarca granadina.

[15] Se trata de un sistema de torres que, dispuestas a lo largo del territorio, focalizan los puntos importantes que posibilitan la comunicación territorial. Así lo recoge el *Inventario de Arquitectura Militar de la Provincia de Granada (siglos VIII-XVIII)*, de Mariano Martín, Jesús Bleda y Jesús Martín-Civantos.

[16] Concepto recogido por el antropólogo Juan Agudo Torrico en muchos de sus textos sobre la identidad cultural en los territorios de Andalucía: Paisajes culturales y paisajes etnológicos, 2013, en *Compartiendo el patrimonio*.

Desde la atalaya de Cónchar, que forma parte del sistema defensivo del valle de Lecrín, hasta la Torre del castillo de Ferreira.

Por último, las torres de la Costa Tropical granadina forman parte de una entidad mayor de comunicación, siendo el eslabón de una cadena de torres vigía que bordea la costa mediterránea. La servidumbre que deriva de sus funciones como elementos de control territorial, abarca todo el perfil costero este-oeste, desde los puertos de Cartagena hasta las torres almenaras de la costa gaditana[17]. A esta circulación, paralela a la costa, se le añade la transmisión, perpendicular al borde marítimo y hacía el interior de la comarca, de toda información referente a control estratégico y productivo de la costa granadina. Hay registradas hasta 19 torres, desde la torre de Huarea, en el término de Albuñol, hasta la torre de la Punta de la Mona –también conocida como torre de la Rábira o *Xarfa*–, en el extremo occidental de Almuñécar.

El proceso de territorialización de los conjuntos de torres del reino de Granada, culminaba –como primer emisor y último receptor– en las torres del Homenaje *en donde bibe el alcaide*[18] y la Vela. Convirtiéndose en hitos arquitectónicos sobre el territorio del reino granadino con valor de identidad sobre el paisaje.

2. MECANISMOS Y ESTRUCTURA URBANA

A nivel urbano, las torres de la Alhambra posibilitan y gestionan los recorridos dentro de la ciudad palatina: operan como intercambiador entre los adarves, caminos de ronda perimetrales y las principales vías longitudinales; ejercen de filtro –torres que son puertas y puertas que trabajan como torres– entre dos realidades bien diferenciadas, la ciudad de Granada y la fortaleza de la Alhambra; y actúan como condensador de tránsitos, usos e información que, tras su asimilación, tienden a disiparse por la ciudad. Es claramente reduccionista concebir las torres, exclusivamente, como mecanismo de defensa o de poder militar[19]. Poseen este carácter las torres de la Justica, las Armas, los Picos y Siete Suelos.

El vínculo que se establece entre la ciudad de Granada y la Alhambra se presenta a través un rasgo diferenciador con respecto a otras ciudades del Al-Andalus, que es la independencia del perímetro exterior, unido a la calle de ronda que lo circunda por dentro, que hacen de la muralla y torres de la Alhambra un elemento autónomo sin adherencia de casas o barrios y separado del resto de la ciudad.

Existe una relación entre la ciudad, el entorno urbano y la transformación de ambos con el paso del tiempo, que se origina sobre la necesidad esencial del hombre, que es construir, como forma humana de transformar el territorio que ocupa. Planteando las ciudades como entes dinámicos que se transforman en un continuo sucederse del tiempo: «Los sitios son entidades dinámicas. El paso del tiempo produce nuevas actividades y significados que se van acumulando a los existentes y modifican las características del sitio» (Aguiló, 1999: 278).

[17] Recogido en el trabajo de investigación: *Sistema de torres del litoral de la Janda y sus relaciones de paisaje y producción*, realizado por el equipo de Agustín Gor Gómez en el Master de Arquitectura y Patrimonio Histórico (MARPH 16) de la Universidad de Sevilla. Responde a las construcciones defensivas-estratégicas promovidas por D. Alfonso Pérez de Guzmán, para detener los ataques a la industria gaditana del salazón, por parte de los turcos-barberiscos y vikingos.

[18] Así estaba recogido en los Informes de Juan de Orea (1572), estudiados por Juan Galera y Esther Cruces.

[19] El objetivo de este trabajo es mostrar aquellos aspectos que definen las torres de la Alhambra como una entidad de valor estético, social y territorial, más allá de las consideraciones militares-defensivas propias de la fortaleza Nazarí.

Aquellos elementos que operaban como intercambiador de movimientos urbanos y catalizador de los eventos sociales y políticos son las torres-puertas de la Alhambra. El recinto medieval de la Alhambra contaba con cuatro puertas de acceso exterior: la del Arrabal, Armas, Siete Suelos y Justicia, razón de algunos postigos de uso restringido, más otras interiores como la de acceso a la Alcazaba –al pie de la torre del Homenaje– de la Tahona, del Vino y la Real. «Estas puertas constituyen un nuevo exponente de la capacidad constructiva y la fusión de intereses que se dan cita en el momento de mayor esplendor del sultanato nazarí» (Gómez-Moreno Calera, 2002: 130). La monumentalización y decoración de estas grandes moles cúbicas atendían otros intereses que se superponían sobre los meramente defensivos.

> La puerta pasó de ser un mero bastión defensivo-militar para convertirse en un emblema más de prestigio político, valorando en ellas un tratamiento ornamental que no se ve en otras puertas de las ciudades andalusíes peninsulares anteriores y cuya referencia más inmediata hay que buscarla en las almohades de Marrakesh y Rabat (Torres Balbás, 1960).

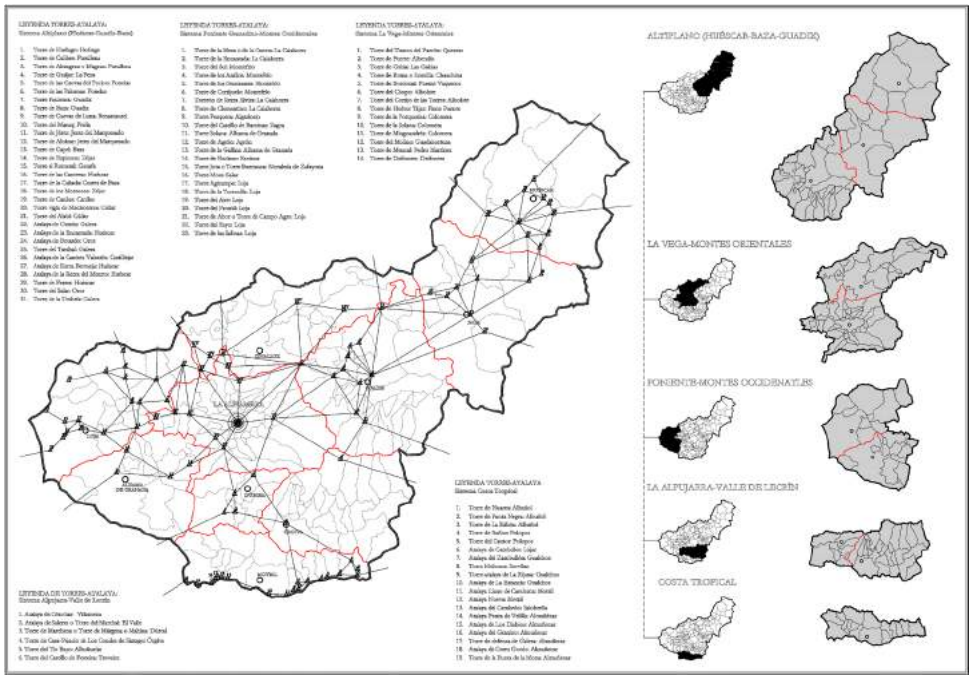


Fig. 2 — Torre de los Picos, Granada. José García Ayola, (1863-1900). Gitano en la Cuesta de los Chinos con vista de la torre de los Picos y baluarte. Fuente: Archivo Patronato de la Alhambra y el Generalife. Colección de fotografías.

De hecho, la torre-puerta de la Justicia heredará la misma función de espacio ceremonial en los grandes eventos políticos o fiestas religiosas, realizadas en la explanada que la precedía y que, probablemente, le dio nombre. Esta nueva y principal función costumbrista no es suficiente para negar su valor defensivo[20]. Las cuatro puertas exteriores y la primitiva de la Alcazaba presentan la característica disposición en recodo, cuya presencia en Granada se remonta a la época zirí[21]. Las de la Alhambra presentan el tipo más evolucionado, todas de pasillo, de uno o varios codos, pero en un ejercicio de progresiva complicación, hasta llegar a la de la Justicia, la más monumental y compleja en todos los sentidos, salvo en la riqueza de bóvedas en la que se ve superada por la de Armas, con su doble cúpula gallonada.

[20] Trabajos específicos, con dedicación a las torres más singulares de Jesús Bermúdez Pareja en su texto, *La Alcazaba y torres de la Alhambra*, en 1972.

[21] Se trata de Puerta Elvira, Monaita y de las Pesas, situadas en la ciudad baja, con estructura y materiales similares a las mencionadas de la fortaleza de la Alhambra.

La puerta-torre de la Justicia[22], la única ciertamente fechada por su inscripción en 1348, es una buena muestra del proceso monumentalizador de las puertas alhambreñas. Excepcional por muchos motivos, quizás uno de los más importantes sea la integración que ofrece de todos los intereses que se exigen en una obra de este tipo: eficacia defensiva, de control en tiempos de paz, de majestuosidad y alarde escenográfico, de racionalidad estructural y ornamental, para que lo decorativo no descomponga su firmeza (todo lo contrario que ocurre en los interiores de los palacios); incluso en la enigmática introducción conjunta de la mano y la llave, que han alimentado a esa otra visión legendaria que envuelve siempre a la Alhambra y a su historia (Bermúdez López, 2010: 47).

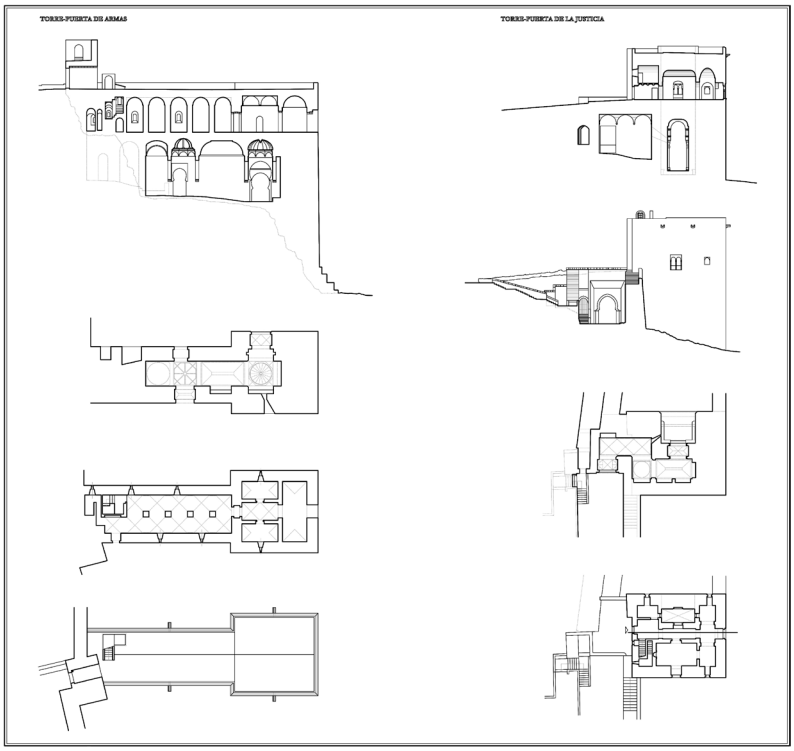


Fig. 3 — Estudio gráfico sobre la dimensión urbana de las torres de la Alhambra: Armas y Justicia. Fuente: elaboración propia, A.Gor.

3. EL PODER DEL SÍMBOLO Y SU EXPERIENCIA ESTÉTICA

En cuanto a la dimensión antropológica de las torres de la Alhambra, podemos entender como tal todas aquellas construcciones sociales que emergieron vinculadas a su figura, por ser ésta una tipología concreta y específica para su desarrollo. Existe un aspecto artístico que subyace bajo algunas de estas torres, relacionado con la etapa de su construcción y disposición dentro del sistema defensivo de la Alhambra. Así como el simbolismo asociado a cada una de ellas, desde su ascensional naturaleza hasta la fuerza geológica que impulsa esta tipología en relación metafórica con lo montañoso y lo divino. Representan esta visión las torres del Peinador de la Reina, de la Cautiva y las Infantas[23].

> Toda la ciudad aúlica, con esa compleja disposición de torres y puertas, dispuestas en aparente caos y sin apenas espacio real habitable, se convierte en una gran metáfora, en la que sus elementos estructurales y la propia decoración de aparente fragilidad se ritualizan, se personalizan, se hacen objeto discursivo. Así, al igual que la poesía se vale de la arquitectura y del ornato para expresar conceptos de solidez o delicadeza, la arquitectura deviene en poesía y caprichos de visión fantástica hasta convertirse en esencia inmaterial (Gómez-Moreno Calera, 2002: 126).

[22] Diferentes denominaciones de la torres de la Justicia: «Torre de la Explanada», luego en época cristiana «Torre de la Puerta de la Alhambra», posteriormente «Torre del Cuerpo de Guardia», subraya la progresiva importancia que adquirió esta entrada en la Alhambra (Galera and Cruces, 2001: 46).

[23] Esta clasificación se basa en el método de estudio gráfico, propuesto en la tesis doctoral, que actualmente estoy desarrollando sobre la arquitectura vertical en la ciudad contemporánea, dirigida por el profesor Juan Calatrava Escobar, dentro del programa de doctorado de Ingeniería Civil, de la Universidad de Granada.

Los pabellones palatinos construidos en el siglo XIV en el lienzo norte se superpusieron estructural y visualmente sobre la línea de defensa del recinto militar. Aunque respetaban la independencia de las funciones militares y áulicas, este gesto suponía desvirtuar el sentido estratégico de su arquitectura. Así pues, supeditaron las necesidades defensivas a las institucionales de representación y de puro placer. Las torres que se levantaron en la cara norte de la fortaleza, adquirieron cada una personalidad propia, innovando y traspasando su función castrense para desembocar en espacios de placer íntimo, acto consciente que queda reflejado en las inscripciones que corren sobre las paredes de las propias torres —Cautiva, Infantas y Comares—.

3.1 La torre doméstica en la Alhambra cristiana del siglo XVI

El estudio realizado por Pedro Galera y Esther Cruces[24], referente al papel desempeñado por las torres de la Alhambra en relación con el reparto demográfico de la fortaleza, confirma la vinculación de las funciones residenciales con la arquitectura, destinada en su origen a fines estratégicos. El uso doméstico de estos espacios, entendidos principalmente para la defensa, no es una novedad puesto que los nazaríes ya le dieron ese fin a las más singulares de ellas, bien fuera por su tamaño y suntuosidad. La memoria sobre las casas de la Alhambra, menciona 34 torres, 17 casas del Rey y 171 casas y 1 tienda de particulares[25].

La incorporación de estas «torres-domésticas» al ámbito de la vida palatina es importante, tanto en lo público como en lo privado, que en algunos casos se convierten en pieza básica de la composición arquitectónica. Por otro lado, la estructura de alguna de ellas con su patio interior y aisladas del camino de ronda, caso de las torres de las Infantas y de la Cautiva, ha llevado a calificarlas como «torres-palacios»[26].

Al lado de estas torres de mayor envergadura están aquellas de menos tamaño, atravesadas por un camino de ronda de específica función de vigilancia en su día, pero que en la Alhambra cristiana se van a ofertar como residencia, mayoritariamente a los soldados de la guarnición y a algunos particulares. «Pero lo cierto es que no solo todas las torres estaban ocupadas, sino que además existía una demanda y una cierta presión por conseguirlas» (Viñes Millet, 1982: 164).

El uso residencial de las torres puso en riesgo la conservación de las mismas, pero a su vez, las tareas de reparación llevadas a cabo para lograr un mínimo de habitabilidad, —reparar bóvedas y cubiertas—, suponían que no presentaran un estado de ruina acelerada.

Era costumbre que a modo de privilegio el Alcaide Gobernador otorgara a soldados tales espacios en condición de vivienda, de donde la denominación de la mayor parte de las torres con nombres propios o la especificación precisa: *en que bibe*[27]...La documentación del Archivo de la Alhambra tocante a este tema es muy esclarecedora al respecto, pues distingue con nitidez

[24] Se trata del texto, Las torres de la Alhambra. Población y ocupación del espacio. Informes de Juan de Orea (1572), en *Cuadernos de la Alhambra*, 37, 2001.

[25] En efecto, las 34 torres mencionadas en el Informe de Orea quedan reducidas a 32 en el plano levantado para Las Antiguedades Árabes de España (Lam. II), en 1765, y sin práctica variación en el plano del recinto incluido por Gómez-Moreno González en su Guía de Granada, de 1892.

[26] Jesús Bermúdez López en su texto «Una introducción a la estructura urbana de la Alhambra», *Al-Andalus. Las artes islámicas en España,* Granada, 1992, pág. 161.

[27] Cruces, Esther y Galera, Pedro, op. cit., p. 5

entre «aposento» y «torre» dentro del mismo espacio para deslindar el habitáculo cedido o arrendado al inquilino y la estructura defensiva, exterior o superpuesta, sobre todo a efectos de responsabilidad económica en su conservación (Galera and Cruces, 2001: 46).

La vida castrense se regía por la transitoriedad e intermitente continuidad doméstica, pero el disfrute de una torre en la Alhambra no dejaba de ser un privilegio o regalo. Aparte de los militares, en quienes recaían de manera natural, también a otros ilustres o considerados transeúntes al servicio de la Alhambra, sobre todo, a artistas, arquitectos y personas con responsabilidad al frente de las obras reales[28]. Es el caso de Baltasar de la Cruz, quien tuvo el título de Obrero[29]; Cristóbal de Arce, Alguacil mayor de la Alhambra en la torre de las prisiones o de las cabezas; D. Gaspar de León, Contador y luego Alcaide de la Casa Real Nueva –Palacio de Carlos V–, que ya tuviera casa-aposento en 1584. «También el alcaide Segura ocupa la torre del Homenaje, en la Alcazaba, que anteriormente había estado en manos de Pedro de Añasco» (Galera and Cruces, 2001: 52).

3.2 La identificación de las torres y su estructura social

Una muestra del carácter doméstico e íntimo de las torres de la Alhambra, con desvinculación manifiesta de sus funciones castrenses, es el significado identitario que poseían con respecto a los habitantes de la ciudad palatina. Ya fueran militares, artesanos, artistas o allegados de los alcaides Gobernadores.

La gran mayoría de las torres del recinto fueron nominadas por la propiedad a la que había sido privilegiada[30]. Son el caso de la torre del Capitán, donde vivía Juan de Cáceres y un siglo después Alonso de Montalvo[31]. La torre de la Justicia, de progresiva importancia en la entrada a la Alhambra, tenía la presencia de un Alcaide específico, a quien le corresponde su habitación, que después habría de ser estudio del arquitecto Mariano Contreras. La actual Torre Quebrada, donde Tendilla[32] daba covijo a Alonso Cantón. Siguiendo por la ladera suroeste, la torre del Adarguero, sin inquilino, con su vacío interior y a continuación la del Homenaje, *en la que bibe el alcaide Segura*, la más alta de todo el conjunto y con cámaras no solo dignas de un alcaide sino además con capacidad para alojar a tropa (Gómez-Moreno González, 1982: 107).

Hacia la cara norte del recinto, está la Torre de Hontiveros, igualmente conocida por de las gallinas o de Mohamad, y la torre modernamente llamada de los Puñales, pero comúnmente identificada con la de Machuca, en honor del arquitecto y Maestro Mayor del Palacio de Carlos V. Avanzando por el lienzo norte del recinto está la torre de la *Estufa* o del Peinador, que es de las pocas que quedan libres en habitarse, por lo reducido de su espacio y lo valioso y estimado de su decoración, no así el piso inferior con entrada desde la ronda, que sí fue ocupado. Las casitas ára-

[28] Fueron inquilinos: Nicolao da Corte, el escultor genovés de las molduras del palacio de Carlos V; el también escultor, Antonio de Leval; el pintor y Maestro arquitecto Pedro Machuca o el arquitecto de la Academia José de Hermosilla.

[29] Persona, dedicada a la construcción, a cuyo cargo estaban los materiales, herramientas y otras cosas necesarias para dicha obra.

[30] En este caso, se habla del periodo cristiano, después de la reconquista, mitad del siglo XVI.

[31] Son importantes las aportaciones del arqueólogo y pintor Manuel Gómez-Moreno González, en su libro, *Guía de Granada*, 1982.

[32] Los Condes de Tendilla, los Alcaides Gobernadores de la Alhambra a cargo del reducto militar que habitaba en la fortaleza.

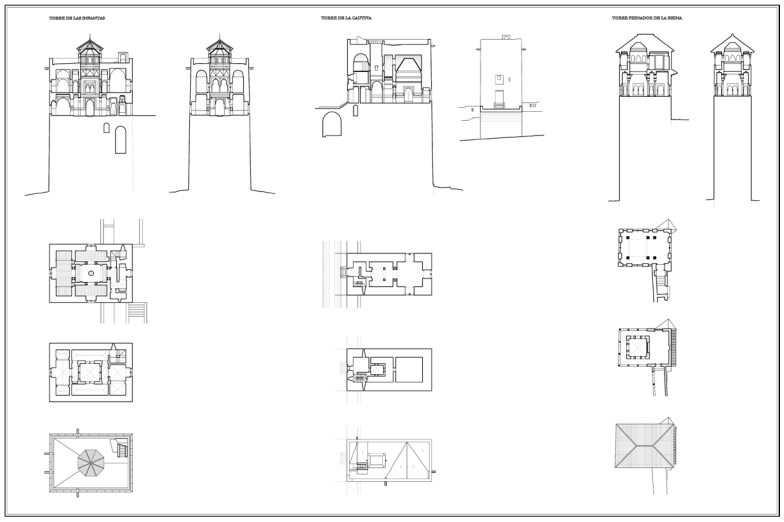


Fig. 4 – Estudio gráfico sobre la dimensión antropológica de las torres de la Alhambra: Peinador de la Reina, Cautiva e Infantas. Fuente: elaboración propia, A.Gor.

bes del Partal las identifica Manuel Gómez-Moreno González[33] como *torre y aosento en que bibia Alvaro de Luz* , pero podría tratarse de la Torre de las Damas. Viene a continuación la torre *que dicen de Narváez en la entrada del baluarte*, contigua a la Puerta del Hierro, se trata de la de los Picos. Las 4 últimas aparecen con denominaciones particulares, a excepción de la de la Ladrona o Cautiva y la del Cubo de la Carrera. «La torre de las Infantas, señalada por Gómez-Moreno y Seco de Lucena como la de Quintarnaya, pero que en el informe de Juan de Orea se precisa como de *Ruiz y Quintarronaya*» (Galera and Cruces, 2001: 50).

La Alhambra no pudo quedar aislada del planteamiento general sobre la repoblación de los lugares conquistados, la necesidad de pobladores fue manifestada desde un principio por los monarcas y sus oficiales. Así lo recoge el informe de Juan Orea, que presenta la existencia de 228 casas y torres para vivienda. Teniendo en cuenta que una casa o torre para vivienda equivale a un hogar, se ha de establecer cuál era el número de habitantes por hogar y para ello se aplica un coeficiente[34] estimado para la época, lo que podría suponer un total de unos 912 habitantes. Hay que sumarle los componentes de la guarnición, así como miembros de la nobleza y la propia familia del Conde de Tendilla, cuyos palacios y habitaciones no quedan reflejados en el documento, o los clérigos del convento de San Francisco[35].

Este número de viviendas —228 casas y torres— estaba en manos de 166 personas, lo cual permite una aproximación para conocer su extracción socio-económica y su actividad en la Alhambra. La gran mayoría de la población estaba destinada a labores militares –los 28 hombres del Conde de Tendilla más los 35 soldados–, pero con adaptaciones a otras actividades artesanales y artísticas, «pues era la manera de vincular a los pobladores a la tierra, con la figura del soldado-campesino y soldado-artesano» (Galera and Cruces, 2001: 48). Esto era una constante de las prácticas repobladoras en el Reino de Granada, pero su mayor exponente se daba en la fortaleza de Alhambra por su excepcional ubicación, aislada de la ciudad baja, y la atmósfera alhambreña, cargada de simbolismo. Así lo demostraron en el tratamiento artístico y disfrute estético de torres como el Peinador de la Reina, Infantas o Cautiva.

[33] Siguen siendo importantes los textos de Gómez-Moreno, Manuel, 1982, *Guía de Granada*, para la comprensión del monumento.

[34] Se trata de un coeficiente empleado para la época, que en relación con la población morisca es de cuatro personas por hogar en el medio urbano y cinco para el medio rural. Peinado Santaella, R.G. La sociedad repobladora. *El control y la distribución del espacio*, pág 501.

[35] Según se recoge en el Informe de Juan de Orea, no hay datos de la Alhambra, posiblemente por las exenciones de tipo fiscal de que gozaba

La torre del Peinador de la Reina o de la Estufa[36] difiere, tanto en tipológica como funcionalmente, de gran parte del conjunto de torres de la ciudad palatina, debido en gran medida a su carácter intimista, simbólico y con poca relevancia militar-defensiva. El hecho de que las diferentes culturas, que han convivido con la torre, la hayan considerado como el escenario ideal para sus interpretaciones artísticas y experiencias estéticas, nos habla del poder evocador y la simbología vinculada a su arquitectura y su paisaje (Bermúdez López, 2010: 155). La torre fue decorada entre 1539 y 1546 por Julio Aquiles y Alejandro Mayner con frescos de escenas mitológicas como la «Caída de Faetón» o escenas de la *Metamorfosis* de Ovidio que recuerdan las estancias vaticanas. En ella se encuentran, entre otros temas, representaciones pictóricas de la expedición de la Armada imperial con el desembarco en Túnez en 1535, realizadas a partir de los bocetos del pintor holandés Jan Cornelisz Vermeyen que acompañó al propio Carlos V, así como del puerto de Cagliari, Sicilia y Tripani, o de las ruinas de Cartago. En las pilastras pueden apreciarse motivos decorativos propios del vocabulario formal del clasicismo italiano, junto a otros más curiosos entre los que destaca una de las primeras representaciones pictóricas de mazorcas de maíz junto al águila bicéfala correspondiente al emblema del emperador (Bermúdez López, 2010: 155).

El acceso a la torre de la Cautiva, edificada sobre la muralla y desvirtuando las funciones militares para las que fueron concebidas, se realiza desde la plataforma interior de la ciudad salvando la calle del Foso mediante un puente con bóveda de cañón[37].«La torre de la Cautiva es llamada qalahurra en el poema epigráfico que figura en el interior de su estancia principal» (Bermúdez López, 2010: 195). De hecho es uno de los edificios más destacados de todo el Conjunto Monumental de la Alhambra, y se puede considerar como una auténtica «torre-palacio». Su edificación corresponde al sultán Yúsuf I (1333-1354). Puede considerarse, por su estructura arquitectónica y su composición decorativa, como el hito que subraya el momento de mayor pureza del arte nazarí. Es igualmente destacable la cartela epigráfica alicatada que bordea la parte superior de los zócalos, muy relacionada con las existentes en los umbrales del mirador de Lindaraja y con las que constituyen obras maestras en su tipología[38].

La torre de las Infantas presenta una estructura arquitectónica semejante a la de la Cautiva y puede considerarse como una «torre-palacio». Sin embargo, por las características de su decoración, pertenece a una etapa más tardía[39]. No obstante, su programa estético continúa los esquemas de desarrollo tradicional, si bien tiene una mayor rudeza de ejecución y unas proporciones menos perfectas.

El interior de la torre se distribuye según el esquema tradicional de la vivienda nazarí con la sensación propia de estar en una casa de cualquier ámbito de la Alhambra, en lugar de en una torre de la muralla. El espacio cubierto que se corresponde con el patio, centrado por una fuente poligonal de mármol, reparte en su entorno las estancias principales, tres núcleos de alcobas con ventanas

[36] Otro de los rasgos que hacen de esta torre una figura singular dentro del conjunto de torres del recinto amurallado de la Alhambra es su acepción no nominal. Al contrario que muchas de las torres que adquirieron los nombres de sus nuevos inquilinos —tras la reconquista cristiana—, en su mayoría personal militar a modo de privilegio. Algunos ejemplos son: de Barba, Juan de Arce, de Hontiveros, Baltasar de la Cruz, Cristóbal del Salto o de Segura.

[37] Gesto inusual y sin precedentes en la arquitectura del Al-Andalus, como recoge José Manuel Gómez-Moreno Calera, 2003, en su texto, Estructuras defensivas de la Alhambra, *Cuadernos de la Alhambra*, 38.

[38] El texto es un poema del gran visir IBN al-Yayyab, maestro y predecesor del otro gran visir de la dinastía, Ibn al-Jatib.

[39] Concretamente se ha atribuido al sultán Muhammad VII (1392-1408) y tal vez por esa cronología se ha estimado que esta torre marca el inicio de la decadencia del arte nazarí.

al exterior, la más destacada al fondo con los habituales alhamíes en sus lados menores. Todas las puertas del patio tienen en sus umbrales las tradicionales taqas (Gómez-Moreno Calera, 2007: 127). Esta torre es el escenario de la conocida leyenda de las tres princesas, Zayda, Zorayda y Zorahayda, recogida por Washington Irving en dos relatos de sus famosos Cuentos de la Alhambra.

4. DESVIRTUAR LAS FUNCIONES MILITARES

Como última consideración, señalar que este trabajo pretende abordar el estudio de las torres de la Alhambra desde una percepción de conjunto, como un sistema arquitectónico que adquiere sentido en su influencia territorial, como una estrategia que posibilita la vida entre dos ciudades —Granada y la Alhambra— y como un símbolo que trasciende a nivel social, donde prevalece la componente estética y artística sobre la función puramente militar. Se pretende mostrar como la Alhambra antepuso el poder testimonial y de simbolismo emblemático en el uso de su arquitectura, frente una pura necesidad de control físico.

BIBLIOGRAFÍA

Agudo Torrico, J. (2013) 'Paisajes culturales y paisajes etnológicos', in Hernández-Ramírez, J. y Enrique García Vargas, E. (ed.) *Compartiendo el patrimonio. Paisajes culturales y modelos de gestión en Andalucía y Piura*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Aguiló, M. (1999) *El paisaje construid*o, Madrid: Colegio de Ingenieros de Camino, Canales y Puertos.

Bermúdez López, J. (2010) *La Alhambra y el Generalife: Guía oficial*, Granada: Tf Editores.

Bermúdez Pareja, J. (1972) *Alcazaba y torres de la Alhambra*, Granada: Caja de Ahorros.

Castillo Ruiz, J. (2010) 'La vega de Granada. La construcción cultural de un territorio a través de la actividad agraria', *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 18, pp. 20-26.

Cruces Blanco, E. (2000) 'La documentación sobre Pedro Machuca en el Archivo de la Alhambra. Organización y procedimientos en las obras reales (1520-1550) ', *Cuadernos de la Alhambra*, 36, pp. 35-50.

Galera, P. and Cruces, E. (2001) 'Las torres de la Alhambra. Población y ocupación del espacio: Informes de Juan Orea (1572)', *Cuadernos de la Alhambra*, 37, pp. 41-48.

Godelier, M. (1990) *Lo ideal y lo material*, Madrid: Taurus Humanidades.

Gómez-Moreno Calera, J.M. (2002) 'Estructuras defensivas de la Alhambra, I: cuestiones generales', *Cuadernos de la Alhambra*, 38, pp. 125-154.

Gómez-Moreno Calera, J.M. (2004) 'Torres y puertas de la Alhambra', *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 35, pp. 9-28.

Gómez-Moreno Calera, J.M. (2007) 'Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX', *Cuadernos de la Alhambra*, 42, pp. 36-55.

Gómez-Moreno González, M. (1982) *Guía de Granada*, Granada: Universidad de Granada.

Grabar, O. (1981) *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid: Alianza.

Martín, M., Bleda, J., Martín-Civantos, J. and Martín-Civantos, J.M. (1999) *Inventario de Arquitectura Militar de la Provincia de Granada (siglos VIII-XVIII)*, Granada: Diputación Provincial de Granada.

Peinado Santaella, R.G. (2000) 'La sociedad repobladora. El control y la distribución del espacio', in Barrios Aguilera, M. and Peinado Santaella, R.G. *Historia del reino de Granada*, Granada: Universidad de Granada: Fundación El legado Andalusí.

Torres Balbás, L. (1956) 'Esquema demográfico de la ciudad de Granada', *Al-Andalus*, 41, p. 142.

Torres Balbás, L. (1960) 'Puertas en recodo en la arquitectura militar hispano-musulmana', in *Al-Andalus*, XXV, Obra Dispersa I.

Varela Agüi, E. (2002) *La fortaleza medieval: Simbolismo y poder en la Edad Media*, Avila: Junta de Castila y León.

Villafranca, M.d.M. and Salmerón, P. (2010) *Plan Director de la Alhambra y el Generalife: 2007-2015*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Vincent, B. (2000) 'La organización del territorio y la población', in *Historia del reino de Granada*, Granada: Universidad de Granada:Fundación El Legado Andalusí.

Viñes Millet, C. (1982) 'La Acequia Real de la Alhambra: notas acerca de su distribución ', *Cuadernos de la Alhambra*, 18, pp. 183-206.

Viñes Millet, C. (2007) 'Viajeros en la Alhambra: el Peinador de la Reina ', C*uadernos de la Alhambra*, 42.

UN PARQUE ENCICLOPÉDICO LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO: EL PARQUE DEL PASATIEMPO

Carlota González Míguez
Investigadora Independiente

INTRODUCCIÓN

"Fijando detalles de este extraño lugar, castigado por la desidia y el olvido; bañándome en la melancolía, en la nostalgia, quizás buscando el aura, la magia romántica de sus ruinas, un lugar en mi memoria, un... Pasatiempo" (Caramés, 2014).

1.1. ¿QUÉ ES EL PARQUE DEL PASATIEMPO?

El Parque del Pasatiempo, como su nombre indica, se trata de un parque ubicado a las afueras de Betanzos, creado en 1983, y que en su momento abarcaba uno 90000m2, integrando jardines, esculturas, edificios...; sin embargo, la situación y las condiciones de este lugar han ido cambiando y decayendo a lo largo del tiempo y de la historia, que ha dado lugar a que actualmente sólo se conserva una décima parte. De igual manera, el parque del Pasatiempo no adquirió la denominación de jardín o parque tras su construcción, de hecho, en un principio se conoció como el Huerto de D. Juan. "El Pasatiempo comenzó siendo conocido en Betanzos como el Huerto de D. Juan. Pasó a la categoría de jardín cuando los visitantes advirtieron y gozaron la escenografía de su interior" (Mariño, 1999: 445).

Este parque fue construido por Don Juan García Naveira, aunque a veces se le atribuye dicha construcción a él y a su hermano Jesús, debido a las obras conjuntas que ambos hermanos realizaron en la ciudad de Betanzos. Los hermanos García Naveira nacieron en Betanzos en 1849 y 1853 y emigraron[1] a Argentina alrededor de 1870, donde conformaron una gran fortuna que emplearon para impulsar y ayudar a la ciudad de Betanzos. Crearon puestos de trabajo, construyeron edificios e instalaciones para establecer diversas fundaciones (escuelas gratuitas, lavaderos públicos, residencias para la tercera edad, "sanatorio para niñas físicamente anormales") todo con el fin de ayudar a su ciudad; "[...] se manifiesta una clara preocupación educativa y de promoción social" (Rota y Monter, 2000: 209). Lo mismo ocurre con el parque del Pasatiempo, el cual no se trata de un parque cualquiera debido a su funcionalidad y características, que hacen que se le denomine como *parque enciclopédico* o *parque temático*, término acuñado por Luís Seoane[2].

El parque tenía dos áreas bien definidas, los Jardines y el Pasatiempo. Los primeros ocupaban un 80000 m2, se trataba de la parte llana del territorio y la más cercana a la ciudad, haciendo el río Mendo y unas fincas, de separación. La puerta de entrada al parque estaba custodiada por

[1] Desde su infancia, Don Juan acudió poco tiempo a la escuela ya que, al quedarse pronto huérfano de padre, se vio en la obligación de hacerse cargo de las tareas domésticas, como cualquier labrador. La penuria económica hizo que emigrara a América a la búsqueda de fortuna, algo que los gallegos comenzaban a hacer de forma masiva. Es así como en 1869 decide realizar el viaje a Argentina. (Traducción aproximada. Cabano, 1986:17)

[2] Fue en 1957, cuando Luis Seoane definió *el Pasatiempo* como un parque enciclopédico.

dos leones de mármol, que a día de hoy se encuentran en el santuario de Covadonga. A continuación, estaba la *Avenida de los Emperadores Romanos* con los bustos en mármol de los mismos; la *Avenida de Álamos* que tenía figuras de Dante, Dickens, Cervantes... Otro detalle a destacar en su recorrido era que los bancos estaban dedicados a distintos países con el dibujo de las diferentes banderas. En el jardín había varias fuentes (como la de Cupido, Neptuno, la Florentina, la de las Cuatro Estaciones); estanques (como el de los Papas, o uno japonés adornado con mosaicos); estatuas de mármol (como el de los hermanos García Naveira o el de la Caridad Romana). Podíamos encontrar incluso un parque zoológico, un laberinto y un invernadero.

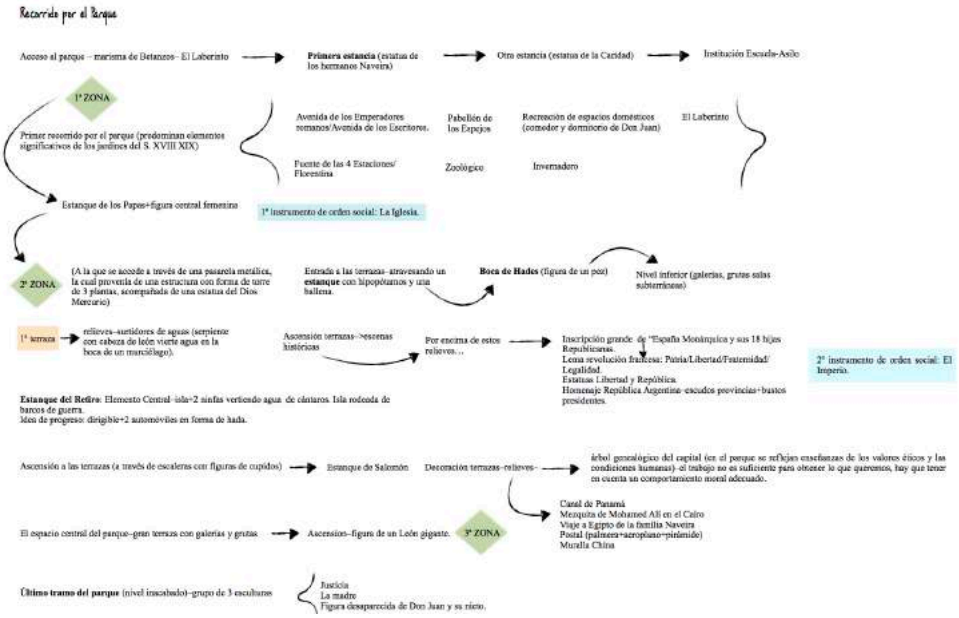


Fig.1 — Recorrido por los diferentes niveles del parque. Fuente: C. González

El Pasatiempo abarcaba unos 8000m2 y estaba distribuido en cinco niveles a lo largo de la falda de una montaña. Los diferentes niveles están conectados por escalinatas y pasadizos a través de grutas artificiales. En el primer nivel se encontraba el Estanque del Retiro, el cual tenía una isla con un pabellón oriental en el centro, debajo del cual había dos mujeres vaciando unos cántaros. Una parte de sus paredes estaba decorada con conchas y moluscos, mientras que otra estaba ornamentada con cuevas. Se podía hasta bajar al estanque a través de unas escalinatas, incluso caminar al borde del agua a través de unas losas de piedra (que aún se conservan en la actualidad).

Adornando las paredes que rodeaban el estanque, había *altorrelieves* que representaban acontecimientos diversos como: el sacrificio del indoamericano Tupac-Amaru, la muerte de los cristianos en el Circo Romano, la estación de un funicular, escenas de la vida de D. Juan... También se esculpieron palabras, siempre cargadas de gran significado, como: Patria, Libertad, Fraternidad y Legalidad. Incluso el creador no se olvidó del clima gallego y construyó refugios para la lluvia en los distintos niveles.

A través de una gruta con estalactitas se podía acceder al segundo nivel, donde uno se encontraba con un gran mural de cemento en el que se reproducían diversos acontecimientos e imágenes del mundo, como el Canal de Panamá, la Muralla China, un aeroplano, turistas en las pirámides de Egipto, un dirigible, el árbol genealógico del Capital, la primera locomotora...

Atravesando una serie de grutas, que son las más amplias del parque, se llega al tercer nivel, donde se encuentra un mirador con un león gigante de cemento (como si contemplara la ciudad),

que hoy en día se encuentra semidestruído. Pasando al cuarto y quinto nivel, en estos se encontraba un zoológico con llamas, lobos, un yak y otros animales exóticos, además de ocas y cisnes.

La decisión de haber elegido este paisaje como objeto de estudio reside en la carga cultural, identitaria, histórica y simbólica que ha tenido y pueda tener en la actualidad este espacio en la ciudad de Betanzos, sus habitantes y todo aquel que visite el lugar, porque se trata de una invitación al conocimiento y al aprendizaje; una lección dada por aquellos que han visto mundo a través de sus ojos, y que, en este caso D. Juan García Naveira, se encargó de plasmarlo de alguna manera.

A pesar de la magia del lugar, se puede denotar de la explicación que la estructura y elementos del parque no se han mantenido intactos; y es que, desde la muerte de su autor, la obra entro en decadencia, ya que no podía auto-financiarse y aparte, Don Juan no dejó reflejado en ningún lugar, qué futuro le deparaba al parque. Debido a la Guerra Civil en 1936, el Pasatiempo adquirió un estado de deterioro y abandono; en los años 40 debido a la situación social y económica se produjeron muchos robos de materiales metálicos existentes en las instalaciones del parque, y, por otro lado, el vandalismo y el poco cuidado de la gente hacia el lugar, no acompañaron a una mejora del parque.

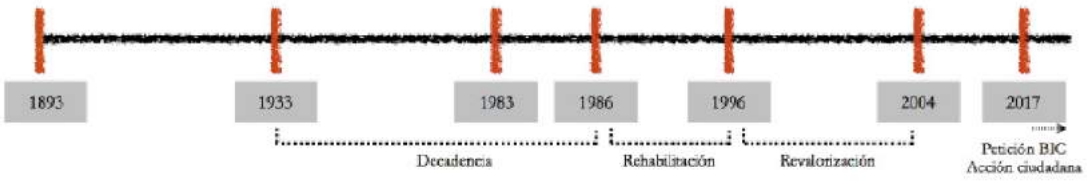


Fig.2 – Línea de tiempo. Fuente: C. González

A mayores, la construcción de una carretera de circunvalación hizo que desapareciera la muralla posterior de los jardines. En los años 50 se realizan plantaciones en la zona del laberinto, y los jardines en peores condiciones acaban siendo huertas; en los años 70 el panorama es de una mezcla entre plantaciones y escombros (que se depositan en el estanque de los Papas). En 1980 se había allanado muchas piezas y gran cantidad de bustos y esculturas se encuentran adornando propiedades públicas o privadas.

La parte del Pasatiempo, por el contrario, se conserva relativamente bien en sus tres primeros niveles, que eran los principales, sin embargo, el esplendor que tenía no se recupera con simples inversiones de dinero. Teniendo en cuenta el cronograma de evolución del parque, se quiere señalar que este trabajo se centrará en ese período que abarca desde la decadencia (1983/1986) del parque hasta la situación actual o más reciente que también es de cierto deterioro, aunque con una pequeña mejora que se produce en los 90.

1. PERSPECTIVAS Y ESTUDIOS SOBRE EL PARQUE DEL PASATIEMPO

> "(...) es una arquitectura de exhibición y una fantasmagoría poblada de recuerdos personales, souvenirs y elementos de ensueño" (Sobrino, 2006: 84).

El estudio del parque se ha abordado desde diferentes fuentes que han permitido conocer, divulgar e incluso asociar posibles historias al parque; sin embargo, a día de hoy algunos aspectos sobre el mismo son una incógnita. Comenzando por las fuentes científicas, cabe des-

tacar el libro titulado *El pasatiempo, o capricho dun indiano*[3] de Ignacio Cabano, porque se trata de una de las referencias principales para conocer y entender el Parque del Pasatiempo. En él se explica detalladamente los orígenes de los hermanos Naveira, y se describe la estructura y composición original del parque, acompañando dicha descripción y posterior análisis e interpretación, de planos desplegables y numerosas fotografías. El autor incluye también una serie de apéndices de los que cabe destacar un texto de Luis Seaone publicado en *A Galicia Emigrante* sobre el Pasatiempo. "Una obra casi perdida que el arte gallego puede, sin embargo, clasificar en un capítulo de su historia" (Seoane, 1957: 12).

En la obra que lleva por título *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España* del catedrático de Historia del Arte Juan Antonio Ramírez, varios profesores de arquitectura e historia del arte realizan diversos ensayos para tratar una serie de ejemplos de arquitecturas-esculturas marginales y extravagantes del territorio español. Estos autores engloban estas estructuras o creaciones dentro de un estilo que mezcla el surrealismo, el folklore y el pop art. En la siguiente cita explican el porqué de la combinación de palabras empleadas en el título del libro: "Escultecturas, porque se trata de obras híbridas en las que sus autores hacen arquitecturas comportándose como verdaderos escultores, o conciben sus esculturas, muchas veces, como aspiraciones o propósitos típicamente arquitectónicos (...) y margivagantes porque a la condición de «marginales» (...) hay que unir su «extravagancia» o rareza" (Ramírez, 2006: 22).

Otros autores como María Luisa Sobrino Manzanares, en su obra *Capricho enciclopédico de un indiano. El Pasatiempo de Betanzos (La Coruña)*, que está incluido dentro del capítulo dedicado a los jardines temáticos, presta gran atención y realiza una amplia explicación de la evolución del parque y de su contenido, mostrando preocupación sobre su progresiva decadencia. La autora explica que el Pasatiempo era un proyecto o idea fija que Juan García Naveira tenía, y que de alguna manera era una forma de reflejar sus intereses y recuerdos, teniendo el lugar un gran atractivo para la ciudad de Betanzos. Por último, la autora se centra y explica detalladamente el itinerario a recorrer por el visitante a lo largo del parque, prestando atención a todo tipo de elementos y símbolos que lo conforman.

José Antonio Fernández de Rota a través de *Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido*, se centra en la ciudad de Betanzos como una forma de imaginar y pensar lo urbano, y para ello presenta diversas visiones de la ciudad a través de diferentes textos. En uno de sus textos, él aborda los proyectos realizados por los hermanos Naveira en la ciudad, como una forma de que ideas utópicas se doten de forma y lugar.

El Anuario Brigantino es una revista de investigación tanto histórica, artística, antropológica como literaria, centrada en el ámbito gallego que contiene los acontecimientos de cada año y las explicaciones de los eventos de las entidades culturales de la ciudad. Ignacio Cabano publica en el Anuario junto a muchos otros autores, pero de él se destaca una publicación titulada *El Pasatiempo (I) Un país de Oriente*, acerca del pasado de la ciudad de Betanzos y la cultura brigantina. Aparte de esto, Ignacio Cabano colaboró con el proyecto de rehabilitación del parque del Pasatiempo en 1988.

Dentro de las fuentes científicas, hay que destacar a José Crespí Rodríguez, paisajista que en 1996 se encargó de redactar el proyecto de restauración del parque del Pasatiempo, que como

[3] Se trata de un *Cuaderno do seminario de Sargadelos*. El Grupo Sargadelos nació en 1963 con el nombre de Ediciós do Castro, teniendo como interés la recuperación de la memoria histórica de Galicia.

se puede percibir en la actualidad, no ha sido llevado a cabo. Crespí publica en el Anuario varios textos; en *El Pasatiempo: una nueva dimensión*, él explica las razones por las cuales el parque precisaba de una restauración y cuáles eran los objetivos establecidos para la consecución de la restauración. "La restauración del parque enciclopédico está de sobra justificada por su interés social y urbanístico para la ciudad de Betanzos" (Crespí, 1998: 491).

Santiago de la Fuente García ha realizado una gran cantidad de trabajos a favor de la cultura de Betanzos, mostrando un gran aprecio hacia el parque del Pasatiempo y apoyo para la creación del Museo Etnográfico das Marinas en Betanzos; en 1999 publica *Los hermanos García Naveira y sus fundaciones*, que como su título indica se trata de un escrito que principalmente se centra en la imagen de los hermanos García Naveira y sus contribuciones al pueblo gallego de Betanzos.

De la Fuente aparte de realizar una descripción del parque por niveles, mencionando los elementos que lo conformaron y conforman, tambiépresta atención al proceso de decadencia del parque y las causas que han causado la misma.

> La falta de medidas de conservación, el instinto de unos y la permisividad, así como la indiferencia de las autoridades y de los "cultos" de la época, que no supieron estar a la altura de la visión y generosidad de Don Juan, colaboraron mancomunadamente a la decadencia y destrucción parcial del conjunto. Su mayor enemigo en 1980 no era lo que estaba destruido, sino la ignorancia existente respecto a lo que sí se conserva, y a la financiabilidad de su recuperación (De la Fuente, 1999: 427).

Carmen Villasol es geógrafa e historiadora, especializada en antropología social; su aportación al Anuario Brigantino lleva por título *Dos sueños en piedra: A Quinta da Regaleira y el Parque del Pasatiempo*. En este texto, la autora realiza una comparación entre dos creaciones que comparten cierta similitud; por un lado el parque del Pasatiempo y por otro A Quinta da Regaleira en Sintra (Portugal). Según Villasol ambas creaciones comparten que son «fantasías en piedra» y que son lugares cargados de símbolos. "Comparten un gusto por la arquitectura, donde lo funcional se fusiona con lo estético y los espacios hay que gustarlos con los cinco sentidos" (Villasol, 2001: 432).

La autora se centra también, como han hecho otros autores, en el proceso de decadencia y de rehabilitación; "Su ubicación las sitúa a ambas próximas a la costa, sin playas ni puertos propios, pero con lo que ello supone de apertura a nuevas ideas, tendencias y movimientos socioculturales del siglo XIX y principios del XX" (Villasol, 2001: 435).

Delfín Mariño Espiñeiro es otro de los autores de varios textos que forman parte del Anuario. Mariño es ingeniero técnico y desde 1980 ocupa parte de su tiempo libre con el estudio del Pasatiempo, sobre el cual escribió un ensayo titulado *Códigos del Pasatiempo*.

En el año 1999, publicó dos textos: *El Pasatiempo: pionerismo escénico del Jardín Temático y Juegos en el Pasatiempo surrealista*; en el primero el autor aborda el concepto de parque temático explicando los aspectos teóricos que lo configuran como tal, y a modo de comparación incluye el parque Güell, explicando qué lugar ocuparía cada uno de los ejemplos dentro de lo que abarca la concepción de *parque temático*.

Según el autor: "Si el Parque Güell parece alejarse definitivamente del Jardín Temático, queda por ver en qué medida se acerca el Pasatiempo al modelo. (...) El Pasatiempo es solamente un prolegómeno del Jardín Temático, una búsqueda de expresiones para dar cuenta de la nueva forma de utilizar el Jardín" (Mariño, 1999: 454).

En el segundo escrito, Mariño explica el vínculo entre el concepto de parque enciclopédico, acuñado por Luis Seoane, y los aspectos surrealistas que el parque engloba; parque que según Seoane debe ser comparado con el Palacio Ideal de Ferdinand Cheval.

El Pasatiempo de los García Naveira, en Betanzos, es algo así como el Palacio Ideal que realizó el cartero Ferdinand Cheval en Francia (...) Un palacio hecho de recuerdos de dibujos y fotografías de templos orientales y de sueños (...) Una obra de arte onírica como la que hicieron los hermanos García Naveira en Betanzos (Seoane, 1957: 12).



Fig. 3 — Recorrido por los diferentes niveles del parque. Fuente: Blog sobre el pasatiempo: http://parquepasatiempo.blogspot.co.uk/2016/11/postales-del-pasatiempo.html

En el año 2000 publica un texto titulado *Mito y utopía: sabiduría pedagógica del Pasatiempo* que, aunque aborda un tema muy concreto y de manera algo técnica, es relevante señalarlo ya que se centra en el carácter pedagógico del parque a través de, por un lado, enseñanzas propias de la época que dieron lugar a que se representaran en el parque, y por otro, a través de "lo que enseña" el árbol genealógico del Capital que se encuentra en el segundo nivel del parque.

Otro tipo de fuentes con respecto al territorio son las turísticas. El propio parque se trata de una "oda" al viajero, a los viajes y lo que se puede aprender de ellos. De hecho, en el parque nos encontramos con esta frase dirigida al visitante del parque. "Vd. que le gusta viajar y que tiene conocimientos y una educación que se separa elevándose de la de las clases elevadas en España sacaría gran provecho y gusto visitando todo este país de Oriente"[4].

La mayoría de los autores que han estudiado este territorio mencionan que en los años 20 y en las guías turísticas europeas de eso año, el Parque del Pasatiempo era considerado y estaba señalado como "visita obligada" y punto de interés turístico en el camino inglés. Un ejemplo es la Guía Michelin del año 1929.

A pesar de que el Pasatiempo puede que no conserve la importancia que poseía en los años 20 en el itinerario del camino inglés, en la actualidad, entidades como *Tesouros de Galicia* (que trata de promover el valor del patrimonio gallego) se han encargado de volver a darle la importancia que tenía (incluyendo el parque en los lugares de interés en el tramo Betanzos – Bruma del camino). En la actualidad muchas guías turísticas de viaje mencionan el parque del Pasatiempo, tanto a nivel nacional como internacional. Paco Nadal lo refleja en *Escapadas por las Rías Altas* del año 2012. En esta guía que recorre toda la zona de Rías Altas, incluye una pequeña referencia al parque del Pasatiempo a la hora de hablar de la ciudad de Betanzos. Guías francesas, italianas y alemanas mencionan el parque como algo que se debe visitar si el

[4] Como explica Ignacio Cabano en su libro sobre el parque del Pasatiempo, el concepto Oriente tiene una acepción secreta y más oscura. Entre los masones era el nombre con el que se designaban las logias de provincia, y lo que resume el espíritu que preside en la concepción de este espacio.

turista se encuentra en la zona de Betanzos. En la ciudad de Betanzos, el Museo Etnográfico das Mariñas se encarga de informar al turista y visitante a través de diferentes guías.

Se ha querido incluir dentro de las fuentes turísticas las postales de viajes, ya que estos souvenirs eran vendidos en los comienzos del Parque del Pasatiempo. El beneficio obtenido de la venta de estas postales iba destinado a uno de los asilos obra de los hermanos Naveira. A partir de la conservación y recuperación de este tipo de materiales se ha elaborado un libro titulado *A memoria de Betanzos: álbum de postais.*

Recurrir a lo literario es otro de los tipos de fuentes a través de las cuales se puede abordar el tema del parque del Pasatiempo. En este caso, se trata de los relatos de viajes de los hermanos Naveira, de lo que se encargó de plasmar Rogelio Borondo en *Memorias dunha viaxe improvisada: de Betanzos a Nápoles en 1899*[5], ya que él acompañó a los hermanos en sus viajes durante 48 días. Lo que Borondo escribió, permitió a Jesús Naveira expresar las vivencias de sus viajes en el parque; de hecho, el origen de muchas de las piezas que se encuentran en el parque del Pasatiempo, está recogido en este libro.

Prácticamente todos los motivos artísticos y formales que se iban a construir en el Pasatiempo están ya descritos con antelación en las memorias de un viaje improvisado. Todo ese mundo de los viajes culturales iba a quedar plasmado en Betanzos para goce del "turista ideal" del futuro. (Mariño, 1999: 443).

Fue gracias a Borondo y a su explicación objetiva de los acontecimientos y su aportación de todo tipo de detalles, lo que permitió que éstos quedaran plasmados en el parque.

2. EL PARQUE DEL PASATIEMPO COMO ELEMENTO PATRIMONIAL EN BETANZOS.

La idea inicial de Juan García Naveira era la de construir el parque público gestionado por él mismo, con fines didácticos y para la promoción de la ciudad. A través de los autores y profesionales mencionados en el apartado anterior, se perciben diversas visiones, aunque próximas entre ellas, lo que conforma una serie de valores culturales similares y compartidos atribuidos a este territorio. El parque elaborado por Juan Naveira, puede verse como un método innovador para contar una historia, a través de lo plasmado en el mismo. En este caso, Don Juan pretendía contar un viaje; su viaje. Mientras, como ya vimos antes, Borondo lo refleja en su libro, Don Juan lo hace en el parque, mostrando a los visitantes los souvenirs traídos de sus viajes.

Sin embargo, hay recuerdos que han desparecido, como pueden ser dos jarrones, copias en mármol, que vio en los jardines de Versalles; dos leones en mármol de Carrara que estaban situados en la entrada principal del parque y que ahora se encuentran en Covadonga; y doce bustos de los emperadores romanos que formaban *la avenida de los Emperadores*, vistos en el Museo del Capitolio de Roma.

[5] El origen de muchas piezas del Pasatiempo está recogido en el libro de viajes de Rogelio Barondo, amigo personal y compañero de viaje de los hermanos García Naveira. En él nos cuenta las aficiones, los lugares visitados y el gusto por los souvenirs de la familia Naveira (Sobrino, 2006:77). Hay que mencionar, que tras recientes investigaciones realizadas por investigadores interesados en el parque, se han encontrado ciertas correlaciones con catálogos de piezas que circulaban por Europa a principios del XX catálogos de piezas (estatuas, fuentes, etc...) que se mueven por Europa sobre todo saliendo de Exposiciones Universales. Hay posibilidad de que Don Juan adquiriera ciertas piezas a través de estos catálogos.



Fig. 4 — Relieve que refleja a la familia Naveira en su viaje a Egipto. Fuente: C. González

La gran mayoría de los autores citados, atribuyen una serie de valores al parque al compararlo con otras construcciones y creaciones similares realizadas en otros lugares. De alguna forma intentan responder a la pregunta ¿A qué nos recuerda el parque? En primer lugar Luis Seoane, y más tarde Ignacio Cabano y Santiago de la Fuente en sus artículos, compararán el parque con el Palacio Ideal de Cheval, ya que presenta una serie de similitudes de las que destacan: el uso de determinados materiales, como es el caso de las conchas empleadas para decorar el parque y recogidas de las playas cercanas a Betanzos; las copias y reproducciones presentes en el parque que eran una señal de buen gusto, riqueza e interés por lo artístico; la visión del parque[6] como un jardín de recreo. Asimismo, la arquitectura es un aspecto significativo en el parque, ya que es exótica, diferente y pintoresca. Se destaca el desaparecido mirador chino, que ofrecía una panorámica de Betanzos, y las grutas artificiales, que a día de hoy son una de las partes atractivas y misteriosas que atraen al visitante. "En efecto el parque del Pasatiempo (...) una especie de teatro de la memoria o gran museo imaginario que consiste básicamente en una colección de reproducciones" (Sobrino, 2006: 74).

Hablando de estas grutas, el parque del Pasatiempo presenta cierta similitud con el Parque Güell de Barcelona. Tanto Delfín Mariño como Ignacio Cabano tienen en cuenta tanto las posibles similitudes entre ambas creaciones, como las diferencias. Cabano refleja un modelo teórico de los parques temáticos, preguntándose si ambos parques se incluirían dentro de esta denominación, concluyendo que, pese a que ambas creaciones son coetáneas, cada una "corre" en una dirección diferente. Según el autor, el parque Güell no estaría incluido en la denominación de *parque temático* mientras que el Pasatiempo cubriría más este calificativo. Esta posible disimilitud no es debido a aspectos estéticos sino más bien, debido a cuestiones de forma que cada creación presenta. "Arquitectura y naturaleza entran en particular alianza en el proyecto del Paque Güell: la arquitectura no solamente se pliega al paisaje–aquella parece haber brotado de este" (Zerbst, 2002: 161).

Por otro lado, los valores que atribuye Carmen Villasol al paisaje del Pasatiempo, los hace comparándolos con los de otra creación, A Quinta da Regaleira en Portugal. Percibe en ambas creaciones una fusión entre lo funcional y estético, que se plasma en piedra. Las dos obras se inscriben en "ese despertar que en el siglo XIX hubo por el gusto a los jardines entre las clases acomodadas y los nuevos ricos fruto de la actividad comercial. También en ese siglo aparece el gusto por decorar los interiores con conchas, algo que caracteriza ambos parques" (Villasol, 2001:437). La autora ofrece una visión muy positiva con respecto al parque, el cual ofrece una estructura procedente de la imaginación y creatividad de su creador, el cual se tomó la libertad de plasmar aquello que era

[6] Don Juan intentaba imitar los grandes jardines italianos, dotando su parque de figuras, fuentes, estanques, canales... e incluso de una *Casa de los Espejos* – similar a un laberinto visto en una exposición en París por los hermanos–, que ya no forma parte del parque.

de su interés; quiere mostrar al visitante/turista la idea de progreso y la imagen del mundo, y para ello rompe con la tradición estética y arquitectónica gallega. Según Villasol: "hay una voluntad no sólo de rediseñar sino también de reinterpretar la naturaleza" (Villasol, 2001: 440).

El estilo en el que se engloba el parque sería otro elemento a tener en cuenta dentro de los valores acuñados al mismo, ya que éste tiene un aspecto romántico a la par que pintoresco por los elementos que lo ornamentan. Con respecto a la visión que los autores tienen del parque, hay que señalar que no se asocia a un estilo concreto, sino más bien a una mezcla de varios "Desde el punto de vista estético, el resultado es una mezcla del gusto populista, naïf y en cierta medida kitsch" (Sobrino, 2006: 76); Don Juan no tenía una formación concreta y, sin embargo, fue capaz de reunir los elementos de un parque, de forma coherente.

Se sustituye la categoría ética por la estética, no importa tanto el trabajo hecho sino el efecto que pueda tener lo realizado. Sin embargo, los autores destacan que habría que asociar este posible estilo a una actitud, la actitud kitsch de Don Juan a la hora de realizar el parque. Sin embargo, este no sería el único estilo presente; Luis Seoane califica el parque como una obra ingenua e incluso onírica, que se refleja en los elementos surrealistas presentes. Según Ignacio Cabano: "Es un parque soñado y para soñar, una visión surrealista" (Cabano, 1986: 113).

Independientemente de lo surrealista que pueda ser el Pasatiempo, cumple con la función educativa, idea de Don Juan, y a través de los símbolos que conforman el parque se extraen una serie de lecciones, que conforman toda una imagen del valor educativo del mismo. Lecciones de geografía a través de la imagen de un mapa en relieve como el estudiado en las escuelas; figuras sobre transportes y comunicaciones, como automóviles, un dirigible, una historia de la navegación; lecciones de historia natural: el mismo jardín en sí es una lección sobre la naturaleza, algo que se recalca a través de la diversidad de especies de plantas y los animales del zoológico, además de las propias figuras en relieve que adornan muchas partes del parque; y lecciones de historia: a través de grandes cuadros históricos como el *Fusilamiento de Torrijos; sacrificio de Tupac-Amaru*; la viñeta de los *cristianos en el circo*... e historia sagrada: a través del ya nombrado Estanque de los Papas, y el grupo escultórico de la *Sentencia de Jesús*.

Como uno se puede imaginar, teniendo en cuenta la descripción del parque, su imagen no ha sido estática, sino que ha ido cambiando y cara a una situación de decadencia. Como ya se comentó, en 1893 se lleva a cabo la construcción del parque, y en el periodo de 1933 a 1986, éste entra en una etapa de decadencia, causado por el fallecimiento de D. Juan y por el comienzo de la guerra civil.

A partir de 1983 comenzaron las tareas de restauración del parque, iniciando el proceso de recuperación de algunas de las zonas ajardinadas, sobre todo gracias a la presión de los ciudadanos de Betanzos. Las condiciones en las que se encontraba el parque eran terribles, y tanto la estructura como los relieves que lo ornamentaban estaban comidos por la vegetación, que crecía sin control. El período de 1986 a 1996, se puede considerar como la etapa más fuerte de rehabilitación del parque, cuando un equipo, del que formaba parque Consultora Galega, estableció los criterios a tener en cuenta en el proceso de intervención, "aplicando unos criterios de conservación herederos de las teorías anti restauradoras" (Crespí, 2006: 445). Se precisaba dar valor y reconocer la importancia patrimonial del territorio del Pasatiempo tanto protegiendo como respetando el entorno; para ello se evitan las intervenciones de restauración que supusieran mucha modificación, aunque algunos elementos esculturales precisaron de la realización de reconstrucciones, de mano de un taller de escultura. Será en 1991 cuando

se proceda a la elaboración de un parque nuevo en los terrenos abandonados de la parte baja del territorio; también se instalará una pasarela metálica que unirá las terrazas del parque con la zona nueva situada al otro lado del río.

Se acuerda y se pretende que todo lo que se realice en el parque sea en pro de que se refuerce la imagen del Pasatiempo como parque urbano y público, siendo las primeras intervenciones la limpieza, eliminación de escombros, fortalecimiento de estructuras, diseño de caminos... Así, después de 1991, la imagen del parque era acorde con los criterios de conservación propuestos, con el fin de limpiar un yacimiento arqueológico. Sin embargo, surgirá a debate el modo en que el parque debía ser intervenido o tratado, tras ver que el paisaje había perdido el atractivo que tenía.

Por otro lado, la idea de integrar el parque en la ordenación urbana como una ruina, sin realizar ninguna modificación ni mejora, no cumplía con lo esperado ni se correspondía con la imagen pasada de esplendor del parque. Además, los vecinos de Betanzos tenían su propia percepción del parque y lo consideraban como abandonado, pero no como olvidado; reflejaba una época concreta con sus características y fenómenos sociales. Será de 1996 a 2004 cuando se ejecute un proyecto de recuperación y revalorización, que no pretende acuñarle un nuevo valor al parque, sino recuperar aquellos valores pasados y reforzarlos, adaptándolos a la situación, demanda y necesidades actuales.

Así, las primeras intervenciones se centraron en una conservación de lo que ya existía, tratando de parar el proceso de deterioro, para luego, en una segunda etapa, prestar atención a la recuperación de las funciones públicas del parque, que forma parte de la estructura urbana de Betanzos.

3. PROMOVIENDO Y PRESERVANDO LA MEMORIA CULTURAL DEL PARQUE DEL PASATIEMPO

> Obras arquitectónicas y de escultura que corresponde en su valor a la canción popular, o, en el caso de la escultura gallega, al crucero, a algunos relieves de dinteles de puertas campesinas. Sólo la ignorancia y la estupidez hicieron posible que se vinieran desdeñando por los "entendidos" estas formas de arte cuando no fueron consagradas (Seoane, 1957: 12).

De lo mencionado anteriormente, creo que se extrae una contraposición de imágenes del parque, por un lado, una visión en la que el paisaje es apreciado por las peculiaridades que presenta, aparte de que representa y forma parte de la cultura gallega y de Betanzos y, por otro lado, se percibe esa imagen de decadencia o situación que parece que se ha dado por perdida. Serán pocos los que tomen la iniciativa o se sientan interesados por rehabilitar el lugar, siempre dependientes de la situación política del momento. La mayoría de las fuentes para la restauración fueron testimonios orales y visuales (fotografías), a partir de los que no se pretende sólo recuperar esa idea de progreso que Don Juan quería mostrar, sino también, despertar el placer visual que el parque evocaba, estimulando la imaginación del visitante, y si es posible, que el parque vuelva a ser calificado como Bien de Interés Cultural, como fuera en 1981.

La preocupación por el estado y evolución del Pasatiempo ha estado bastante presente, tanto en la prensa como en el Museo das Mariñas de Betanzos. Este, aparte de compartir instalaciones con la biblioteca y el archivo municipal, mostrar piezas arqueológicas y aspectos etnográficos, también dedica una sección al trabajo de los hermanos Naveira en Betanzos y el papel

del Pasatiempo en Betanzos, poseyendo una gran riqueza de fotografías y postales del paisaje. A pesar de los obstáculos para llevar a cabo el cuidado del Pasatiempo, la restauración del parque enciclopédico estaba de sobra justificada, debido a su interés social y urbanístico para Betanzos. Se destacan una serie de aspectos que dotan de valor al parque:

> El hecho de que es un parque público que tiene como función principal ser didáctico.
> Los elementos que conforman el parque destacan tanto en su concepción como realización.
> El parque se percibe como un homenaje a América y a la emigración gallega.

Quizás el hecho de aportar una previsión con respecto al futuro que le depara al parque es algo osado, pero, no hace falta ser un profesional o investigar mucho para confirmar y admitir que el Pasatiempo debe ser cuidado, pero debe tomarse una decisión, que se realice la apertura y tramitación de un BIC (Bien de Interés Cultural), y que se validen protocolos a seguir en el proceso de mantenimiento de un espacio como este. La gente y los habitantes de Betanzos en concreto, demanda este tipo de espacios, donde es claro el potencial que falta por explotar.

Lo que es necesario es transmitir una cultura del paisaje y producir un cambio en la mentalidad que de lugar a la participación ciudadana y una cierta sensibilización social. Creo que desde que se tomó la decisión de atravesar el parque con una carretera principal se perdió cierto respeto a la creación que se hiciera en el territorio y al conjunto que el parque conformaba. Si a día de hoy realizamos una visita al parque quedaremos admirados por la sensación que provoca el hecho de recorrerlo, y es que la ruina y la decadencia que se muestra en algunas zonas da incluso significado y valor a lo que observamos, porque en un pasado, y mientras don Juan vivió, su creación estaba completa y no había turistas que se dedicaran a erosionar ciertas superficies o a dañar esculturas. Gracias a las pequeñas intervenciones que se han hecho, aún podemos observar y captar lo que Don Juan trataba de transmitir a la par de la exclusividad y rareza que envuelve el parque. Al igual que se dedica cierto mantenimiento a la parte nueva del parque, debería hacerse lo mismo en lo que se conserva de lo antiguo; hay demasiadas esculturas en las que lo único que se conserva son las sujeciones metálicas, o en las que impera la vegetación. Incluso parece increíble que haya elementos que conserven el color estando expuestas al tiempo y al descuido, aunque he de añadir que en mi última visita había zonas ajardinadas que había recibido cierto cuidado, pero sigue sin hacerse en un elemento como es el invernadero de especies exóticas.

La investigación sobre este espacio cultural no cesa, y cada mes se hacen públicos aspectos e información que contextualiza al Parque del Pasatiempo. Todo este trabajo, interés y colaboración procede de la reciente Asociación de Amigos del Parque del Pasatiempo, la cual se crea para impulsar la recuperación del parque. Sin embargo, durante los últimos 5 años, era José Souto Santé el encargado de recoger información (publicando en el blog *http://parquepasatiempo.blogspot.co.uk*) sobre el parque con la ayuda de algunos vecinos de Betanzos. Tras la caída de uno de los muros existentes en el parque, se valora la opción de crear una asociación, siendo primordial el juntarse para generar la solicitud[7] del BIC (Bien de Interés Cultural), que actualmente se encuentra en proceso de análisis por parte de la Xunta de Galicia, y posteriormente gestionar grupos de trabajo en los que la gente pueda colaborar, pudiendo elegir el área temática en la que más interese ayudar. Este grupo de acciones han dado lugar al lento proceso de conservación del parque, donde cada voluntario aporta su "granito de arena", dándose a conocer cada avance o detalle a través de la presencia que el parque tiene en las redes sociales. La Diputación

[7] Los vecinos cursan una petición oficial a la Xunta para declarar BIC El Pasatiempo. El Ideal Gallego. *Disponible en http://www.elidealgallego.com/articulo/area-metropolitana/vecinos-cursan-peticion-oficial-xunta-declarar-bic-pasatiempo/20170328221141327285.html (última consulta: 30 Octubre 2017).*

de A Coruña planea invertir 750.000 euros en 2018 a favor del parque, acto que tendría un gran impacto con el programa de actos que conmemoraría el 125 aniversario del Parque en el 2018.

Creo que debemos demandar el mantenimiento de aquellos paisajes que son, o que han sido en mayor medida en el pasado, un referente físico de nuestro territorio, tratando de mantener cierta estabilidad, lo que requiere cierta intervención. El Pasatiempo como tal, es un gran indicador de identidad, que nos refleja, haciéndonos reflexionar acerca del pasado y el momento de su creación, una forma de pensar y la apertura cultural que supuso su construcción. Tanto por la época en la que fue elaborado, como por lo que Don Juan plasmaba en el parque, el Pasatiempo es un acumulador histórico de una cultura, de aquello que una vez fue el pueblo de Betanzos; un palimpsesto, en el que, aunque no las veamos, hay huellas de los modos de vida de generaciones pasadas; una historia que hay que tratar de conservar para que la puedan disfrutar las generaciones venideras.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, R.M., Fundación Caixa Galicia And Hispanic Society Of America (2009). *Unha mirada de antano: fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*, A Coruña: Fundación CaixaGalicia: The Hispanic Society of America.

Baedeker Allianz Reiseführer (2014). Baedeker Reiseführer Spanien, BAEDEKER Verlag Borondo, Rogelio (2010): *Memorias dunha viaxe improvisada: de Betanzos a Nápoles en 1899*, Morgante.

Cabano, Ignacio; Pato, Mª Luz; Sousa, José (1986). *El Pasatiempo (I) Un país de Oriente*, Anuario Brigantino, nº9.

Cabano Vázquez, I., Pato Iglesias, M.L. Y Sousa Jiménez, X (1998). *El pasatiempo, o capricho dun indiano*. 3a edn. Sada: diciós do Castro.

Collectif Petit Futé; Auzias, Dominique; Labourdette, Jean-Paul (2013). *Galice-Asturies-Cantabrie* 2014, Petit Futé.

Crespí Rodríguez, José (2007). *El Pasatiempo Historic Park: Landscape Design in Indiano Style*, Garden history, nº 35, vol. 2, pp. 197-209.

___ (2002). *El Pasatiempo: Un modelos utópico de ordenación*, Anuario Brigantino, nº25, 2002.

___ (1998). *El Pasatiempo: una nueva dimensión* en Anuario Brigantino, nº21.

___ (2006). *Revalorización del parque histórico de 'el Pasatiempo': investigación, gestión e intervención* en Anuario Brigantino, nº29.

De La Fuente García, Santiago (1999). *Los hermanos García Naveira y sus fundaciones,* Anuario Brigantino, nº22.

Díaz Martínez, C. y Erias Martínez, A (2003). *A memoria de Betanzos: album de postais*. Vigo: Xerais.

Fernández De Rota Monter, José Antonio (2008). "Papel de la interpretación de la historia en los proyectos de la ciudad": Betanzos en *Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido.* Madrid: Akal.

L. Villasol, Carmen (2001). *Dos sueños en piedra: A Quinta da Regaleira y el Parque del Pasatiempo*, Anuario Brigantino, nº24.

Mariño Espiñeira, Delfín (2000). *Mito y utopía: sabiduría pedagógica del Pasatiempo*, Anuario Brigantino, no23.

___ (1999). *El turista ideal del PASATIEMPO,* Anuario Brigantino, nº22.

___ (1999). *El Pasatiempo: pionerismo escénico del Jardín Temático*, Anuario Brigantino, nº22.

___ (1999). *Juegos en el PASATIEMPO surrealista*, Anuario Brigantino, nº22.

Nadal, Paco (2012). *Rías Altas*, Madrid: El País Aguilar.

Seoane, Luis (1957). "El Pasatiempo de Betanzos" en *Galicia Emigrante*, nº28, Buenos Aires.

Sobrino Manzanares, María Luisa (2006). "Capricho enciclopédico de un indiano. El Pasatiempo de Betanzos", *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*, pp. 72-84.

Zerbst, Rainer (2002). *Gaudí, 1852-1926: Antoni Gaudí i Cornet: a Life Devoted to Architecture*, Taschen.

___ (2005). *Spagna*, Key Guide, Touring Editore.

Blog parque del Pasatiempo. Disponible en http://parquepasatiempo.blogspot.com.es (última consulta: 6 de noviembre de 2017).

LA PÉRDIDA DE UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA. LA ESPECULACIÓN Y EL DERRIBO Y SUSTITUCIÓN DE LOS HOTELES DE LA BURGUESÍA EN ARAGÓN

Isabel Yeste Navarro
Universidad de Zaragoza

El modelo inglés de *terrace*, adoptado mayoritariamente en el siglo XVIII como residencia señorial, fue utilizado en el siglo XIX para la clase media e incluso, ya a fines de la centuria, propició la construcción de largas hileras de viviendas modestas para las clases de menor poder adquisitivo. Esta popularización del modelo hizo que la burguesía pusiera sus miras en otra tipología, la de las mansiones aisladas de la aristocracia, un ideal, no obstante, que pocos podían permitirse. Se constituye de esta forma una tipología arquitectónica, el hotel urbano, esto es, la vivienda unifamiliar aislada y rodeada de un jardín, destinada a cubrir las necesidades de la nueva clase social emergente.

1. ARQUITECTURA Y JARDÍN

La diferenciación, cada vez más estricta, entre los espacios construidos y los espacios verdes naturales llevaron a que desde el siglo XVIII y dentro del ámbito urbano, los jardines, paseos arbolados y glorietas constituyeran escenarios distinguidos y elementos de valorización del suelo. En la segunda mitad del siglo XIX esta tendencia conllevó la construcción de un número notable de jardines urbanos que culminarán de forma ya imparable, con la formación de los parques urbanos. En esta puesta en valor de la inserción de elementos naturales en el interior de la trama edificada tuvo un papel decisivo el llamado movimiento higienista.

De esta forma, en un buen número de planes de ensanche y reforma interior de las poblaciones de mediados del siglo XIX, se tuvieron en cuenta las ideas higienistas que proponían mejorar la salubridad en las ciudades con la plantación de árboles y vegetación en su interior. La construcción de grandes parques como Hyde Park en Londres, Central Park en Nueva York o los Bois de Boulogne y de Vincennes en París constituyeron un punto de relación y encuentro en la ciudad, al mismo tiempo que revalorizaron el terreno adyacente.

En España, las ideas higienistas también tuvieron su traslación a los planes de ensanche. En este sentido, los grandes planes de Carlos Mª de Castro para Madrid o de Ildefonso Cerdá para Barcelona, prevén la construcción de parques urbanos en zonas periféricas y la inserción de zonas verdes -generalmente paseos y plazas arboladas- en el interior del ensanche (Capel, 2002: 343). Estos ensanches propiciaron que la burguesía comenzara a desplazarse hacia las nuevas zonas suburbanas de los nuevos barrios de Salamanca y Argüelles en Madrid y de L'Eixample en Barcelona. Allí surgieron las dos tipologías básicas que presenta la vivienda burguesa en el siglo XIX —el edificio construido en bloques de jerarquización vertical y la vivienda aislada con jardín—.

Esta valorización de la naturaleza en el ámbito urbano propició una "moda" que las clases acomodadas fueron adoptando, el vivir en casas rodeadas de jardines. Esta tendencia se consoli-

daría llegando a formarse proyectos tan representativos para la misma como la Ciudad Lineal de Arturo Soria, en donde se propugnaba que cada familia tuviera su hogar completamente separado de los demás y con un pedazo de terreno, por pequeño que fuera, exclusivamente suyo, "su parte de sol y de aire". Los dibujos publicados en *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización* publicitaban las tipologías de *hotel* para la clase media trazadas por Mariano Belmás Estrada.

Así pues, ésta se convierte en la máxima aspiración de esa burguesía que, sin poder construir un palacio, lo cual quedaba reservado a las clases con mayores niveles de renta, pretendía levantar una casa unifamiliar de cierto prestigio, una forma nueva de concebir la vida en la ciudad, que resultaba diametralmente distinta a los grandes y oscuros caserones que la vieja nobleza había construido siglos antes en el núcleo antiguo de la ciudad y que ahora resultaban obsoletos e inadecuados a una sociedad que evolucionaba rápidamente y en la que el poder económico había, aparentemente, desplazado a la nobleza de sangre. La vivienda burguesa aislada, entre el palacete y la mansión, se protege por una valla y un jardín, pone distancia frente al espacio público cada vez más bullicioso y agitado. Esta diferenciación alcanza también al interior de las viviendas y la diferencia entre lo público y lo privado se distribuye por plantas, la superior para la vida privada, y la inferior para la vida social, e incluso en lo que se refiere a esta última se codifican consideraciones tales como llevar el salón hacia la fachada exterior y el comedor hacia la que recae al jardín posterior.

Estas viviendas, ejemplo tipológico de la sociedad que las habitó, sucumbieron ante la misma burguesía que las había construido años antes. Las vías en las que se levantaban, otrora alejadas del centro, fueron constituyendo un nuevo centro, el de la modernidad, el de la ciudad que se elevaba hasta el cielo para rentabilizar una y otra vez esos metros cuadrados de cotizada centralidad. Los árboles de la Castellana de Madrid dieron paso a viviendas unifamiliares aisladas que, por influencia francesa, pasaron a denominarse hoteles. Se hicieron construcciones de distinto orden según la situación económica del propietario, aunque todos ellos constituían -además de la antigua- una nueva aristocracia que se dedicaba ahora al comercio, a los negocios de banca o, incluso, a la política (Navascués, 1985: 33). Esa sociedad de fastos y suntuosidad aparente rentabilizó su inversión pasada y edificios en altura multiplicaron por miles los metros cuadrados construidos en aquellos palacetes y *hoteles*.

2. DEMOGRAFÍA Y URBANIZACIÓN EN ARAGÓN (SIGLOS XIX Y XX)

Aragón es un territorio con una densidad muy baja y con un escaso grado de urbanización. A finales del siglo XVIII, la población total en Aragón era inferior a 630.000 habitantes (5,96% del total de la población española)[1]. Dentro de este territorio, la única ciudad que llegó a superar la cifra de 50.000 habitantes a finales del siglo fue Zaragoza, no obstante, de los aproximadamente 55.000 ciudadanos que poblaban la ciudad en 1808, únicamente unos 12.000 sobrevivieron a los dos sitios a los fue sometida la ciudad en la Guerra de la Independencia. Si partimos de los datos del primer censo verdaderamente fiable que poseemos, el de 1857, únicamente cuatro ciudades aragonesas superaban los 10.000 habitantes y entre ellas ni siquiera se encontraba una de las tres capitales de provincia, Teruel[2].

[1] *Censo español executado de órden del Rey comunicada por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca ... en el año de 1787*. Imprenta Real, Madrid, 1787.

[2] Instituto nacional de Estadística. Censo de 1857. Resultados definitivos por provincias. Zaragoza: 63.399 habs.; Calatayud (Z): 11.037 habs.; Caspe (Z): 10.609 habs.; Huesca: 10.069 habs.; Teruel: 9.509 habs.

Entre 1836 y 1855 se llevaron a cabo las desamortizaciones de los bienes eclesiásticos promovidas por Mendizábal, la primera, y Madoz, la segunda. Los bienes del clero de Aragón suponían el 4,7 % del total nacional[3], aunque su venta supuso el 6 % del total nacional. De estas ventas, casi la mitad, un 44 %, se localizaban en la ciudad de Zaragoza y más de la mitad de ellas eran viviendas, lo cual permitió el acceso a la propiedad del suelo de la nueva clase social emergente, la burguesía. Por otra parte, la decidida apuesta de Zaragoza por el liberalismo conllevó un proceso de militarización, que se tradujo en la utilización de un buen número de estos edificios para albergar tropas y efectos militares[4]. En Huesca, la desamortización se tradujo en un cambio de uso de la construcción o un derribo de la misma sobre cuyo solar se levantarían nuevas edificaciones destinadas a uso público, tan sólo dos de los conventos desamortizados pasaron a ser de propiedad privada. El caso de Teruel es similar al anterior, no obstante, es necesario señalar que, a pesar de ser una ciudad mediana, tanto por el número de ventas como por el importe subastado, ocupa un lugar preeminente dentro del total nacional.[5]

La segunda mitad del siglo XIX no fue mejor para Aragón. Las provincias de Teruel y Zaragoza padecieron altos índices de mortalidad con las epidemias de cólera de 1834, 1854-55 y, sobre todo, con la más grave de todas, la de 1885. Por otra parte, la importación de productos cerealísticos procedentes de otros países supuso un cambio de notable en la posición económica de un Aragón agrario que ve frustradas las posibilidades de continuar con sus tradicionales exportaciones de excedentes. Se generalizarán por ello unos flujos de emigración prácticamente inexistentes hasta entonces. Por todo ello, los ritmos demográficos de Aragón se irán distanciando de forma cada vez más acentuada de las medias nacionales.[6]

El proceso de industrialización fabril se inició en Aragón a mediados del siglo XIX, localizándose principalmente en la ciudad de Zaragoza. Esta industria se centró básicamente en la transformación de productos agrarios, principalmente: cereales, vid y olivo. La implantación del ferrocarril a principios de los años 60 en Zaragoza facilitó la creciente comercialización de estos productos, sin embargo, la pronta conversión de la ciudad en importante nudo ferroviario frente al hecho de que una parte importante del territorio aragonés permaneciera durante décadas al margen de la red ferroviaria, contribuirá a provocar el progresivo distanciamiento

[3] El proceso desamortizador fue muy intenso en Aragón, ya que se vendieron más del 83 % de los bienes tasados, mientras que la media nacional fue del 62 %.

[4] Dentro del perímetro murado de la ciudad varios conventos y monasterios se transformaron en establecimientos militares: Santa Engracia -cuartel de infantería-, predicadores de San Ildefonso -almacén de utensilios para la tropa, después parroquia castrense-, carmelitas observantes de Nuestra Señora del Carmen -parque de artillería-, carmelitas descalzos de San José -cuartel del presidio peninsular-, mínimos de San Francisco de Paula-cuartel de infantería y artillería montada-, capuchinos -cuartel de infantería de Hernán Cortés- y carmelitas descalzas de San José -cuartel y parque de ingenieros-.

[5] Tomando en consideración el valor de remate de las ventas de terreno urbano en España, Teruel ocupa el sexto lugar, seguido por Zaragoza, no obstante, si atendemos al beneficio obtenido, el puesto de ambas se intercambia.

[6] Valores comparativos entre la densidad de población en Aragón y España en los siglos XIX y XX.

Habs./km2-	*1787*	*1857*	*1900*	*1950*	*2001*
ARAGÓN -	13,1 (100%) -	18,5 (141,2%) -	19,1 (145,8%) -	22,9 (174,8%) -	25,3 (193,1%)
ESPAÑA -	20,7 (100%) -	30,6 (233,6%) -	36,8 (280,9%) -	55,8 (426,0%) -	80,9 (617,6%)

Evolución de los valores porcentuales de la población aragonesa en relación con la española en los siglos XIX y XX.

1787	*1857*	*1900*	*1950*	*2017*
5,96%	5,69%	4,92%	3,86%	2,81%

entre la evolución de la capital de Aragón, Zaragoza, y la del resto de la comunidad autónoma.[7] Tomando en consideración todo lo anteriormente mencionado, en fácil de entender que, mientras la mayoría de las ciudades españolas de mayor peso demográfico redactaban los documentos necesarios para llevar a cabo el ensanche de la población[8], en Aragón, únicamente la ciudad de Zaragoza redactó, en julio de 1861 y de la mano del arquitecto José de Yarza Miñana, un Plano Geométrico con arreglo a la *Real Orden de 25 de Julio de 1846 sobre planos geométricos de las poblaciones*. En él se trazó un exiguo ensanche proyectado al sur de la ciudad. Un ensanche que, en su mayor parte, se ubicaba dentro del antiguo recinto murado y que fue calificado de "mezquino" por el alcalde de Zaragoza.

La pérdida de población en las provincias de Huesca y Teruel, provocada mayoritariamente por una crisis agraria finisecular que motivó una masiva emigración extraprovincial, se mantendrá en las primeras décadas del siglo XX. A pesar de ello, Huesca planifica un primer ensanche en 1928 a partir de la formación del Parque Miguel Servet, Teruel lo hará un año más tarde con la construcción del Viaducto. Zaragoza, sistematiza y planifica distintas expansiones territoriales anteriores con el plan general de ensanche de la ciudad de 1934.

A comienzos de los años sesenta, la política económica del régimen se sumerge en un proceso de liberalización progresiva que transforma un país eminentemente agrícola en otro en el que la industria representa su principal motor de desarrollo. En el caso de Aragón este desarrollo fue más lento, quizá porque la población activa que se dedicaba a la agricultura superaba en porcentaje a la media española. En este contexto, la ciudad de Zaragoza se destaca notablemente del resto de la región. Su privilegiado emplazamiento en el centro de un cuadrilátero formado por las ciudades más dinámicas de España y el aumento de los asentamientos industriales en su periferia, hicieron que Zaragoza se convirtiera en 1964 en Polo de Desarrollo Industrial, lo cual provocó un fuerte crecimiento del número de habitantes de la misma y un mayor distanciamiento con respecto a las otras dos capitales provinciales de la comunidad autónoma.

Esta profunda diferencia entre la población de la ciudad de Zaragoza y la del resto de la región, lejos de atenuarse, se acentuará todavía más hacia la conclusión del siglo, cuando más de la mitad de población aragonesa vivirá en la capital de la comunidad autónoma[9]. El resto del territorio aragonés resulta prácticamente un desierto demográfico, en donde se alcanzan las densidades de población más bajas del país y en donde la mayoría de sus municipios cuentan con una población inferior a los 500 habitantes.

[7] El 16 de septiembre de 1861 se inauguró el tramo inicial de la línea Zaragoza-Barcelona, dos años más tarde se llevaría a cabo la comunicación con Madrid. El ferrocarril llegó a Huesca el 12 de septiembre de 1864. Esta línea constituía un ramal trazado desde Tardienta en donde enlazaba con la línea Zaragoza-Lérida-Barcelona, de la que quedó fuera. La última en incorporarse a la red ferroviaria fue Teruel, con la línea que pretendía unir Calatayud (Zaragoza) con Valencia. Las obras corrieron a cargo de la Compañía del Ferrocarril Central de Aragón y se inauguraron el 1 de abril de 1901. El ferrocarril tardaría mucho más en llegar -y lo haría de forma deficiente- a las zonas altas de las provincias de Huesca y Teruel y a las Cinco Villas zaragozanas.

[8] Barcelona (1859), Madrid (1860), Valencia (1861), Bilbao (1863), San Sebastián (1864), Vitoria (1865) o Gijón (1867), estas últimas, aunque de menor tamaño estaban incorporadas decididamente al desarrollo industrial y adquirirían mayor peso en décadas siguientes.

[9] El número de habitantes de la ciudad de Zaragoza pasó de suponer el 27'7% del total de la población de Aragón en 1960 al 40'7% en 1970; en 2001 alcanzaría ya el 51'1%.

3. EL *HOTEL* EN ARAGÓN

Como hemos visto con anterioridad, la vivienda urbana aislada rodeada de jardines -*hotel*- tiene su máxima aplicación en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX; y su ámbito geográfico suele coincidir con los ensanches de población proyectados en estas mismas fechas. El fuerte crecimiento demográfico experimentado en el ámbito urbano a mediados del siglo XX multiplicó el perímetro ciudadano, lo que llevó a buscar una mayor rentabilidad del suelo de esos primeros ensanches y a sustituir los antiguos *hoteles* por viviendas en altura.

Este proceso tiene un seguimiento muy desigual en las tres provincias aragonesas, ya que, como hemos apuntado en el apartado anterior, el desarrollo urbano de la ciudad de Zaragoza no puede compararse al del resto de las poblaciones de Aragón, tanto en lo respecta a la importancia de este tipo de construcciones, como a su destrucción posterior, en ambos casos -sobre todo en el segundo- la capital aragonesa supera en número ampliamente a las otras dos. En lo que respecta a otras poblaciones, la escasez de población y la ausencia de una burguesía medianamente activa condiciona que se lleve a cabo una labor constructiva de mínima intensidad y en la generalidad de los casos vinculada a una edificación de carácter rural tradicional dedicada a cumplir con las exigencias de una población eminentemente agrícola. A esta tipología se le unirá, ya bien entrado el siglo XX, la construcción de viviendas en altura -b+3 o b+4- en zonas de la periferia.

3.1. Huesca

A mediados del siglo XIX, el ferrocarril se implanta en Huesca y lo hace al sur-suroeste del casco histórico. Para enlazar la estación con el centro de la ciudad, se traza desde la plaza del Mercado -hoy de López Allué-, junto a San Pedro el Viejo, y a través de la calle de Villahermosa, una nueva vía también porticada, los Porches de Vega Armijo -hoy de Galicia- con su prolongación en la calle Zaragoza. La apertura de esta vía posibilita la formación de un pequeño ensanche que mantiene, no obstante, la tipología constructiva del centro histórico, esto es, viviendas en altura conformando una manzana cerrada.



Fig. 1 – Huesca. Conjunto de nuevas edificaciones de la Avenida de la Libertad (Parque Miguel Servet), h. 1930. [AHPH]

Durante las primeras décadas del siglo XX, la población oscense experimenta un ligerísimo crecimiento poblacional que es perfectamente absorbido por las construcciones existentes. Las calles de mayor prestigio social continúan siendo el Coso Alto y el Coso Bajo y en ellas se instala la burguesía oscense, en edificios multifamiliares, generalmente de cuatro o cinco alturas y con escaso valor arquitectónico.

En 1927 se proyecta un Plan de Reformas Urbanas entre las que destaca, junto a una importante labor de saneamiento, la formación, al oeste de la ciudad, del parque Miguel Servet, sobre sobre los terrenos de las huertas de Lastanosa, de Lasala y de Casas. El espacio ordenado en torno al parque Miguel Servet supone el ensanche oeste de la ciudad, enlazando hacia el

sur con la calle Zaragoza y la zona de la Estación y hacia el noreste con el casco histórico. En su flanco oriental, a manera de borde perimetral y paralela al Coso Alto, se traza la calle de la Libertad -después del General Franco y actualmente del Parque-, la cual se comunica con esta última a través de la calle de Miguel Servet. Ambas vías fueron urbanizadas según un criterio de baja densidad, no obstante, los resultados difieren en concepto y tipología. Las ordenanzas municipales dictadas para las nuevas vías se especificaba la superficie mínima de los solares, el precepto de que sobre estos solares tan sólo se pudiera construir una edificación destinada a vivienda, la cual debía tener una altura comprendida entre los 6'80 m. y los 12'80 m., no podía ocupar más de mitad de la superficie del solar sobre el que se levantaba —el cual había de quedar cerrado por una verja— y colocarse como mínimo a tres metros de la línea de fachada y a dos metros de los lindes de medianería con los solares colindantes. Finalmente, se prohibían "las edificaciones que no tengan suficiente valor artístico o las que resulten exóticas y desentonen la tónica estética general".[10]

Las primeras construcciones llevadas a cabo entre el nuevo parque y el casco histórico de Huesca datan de 1929. En estas fechas la arquitectura plantea propuestas que difieren totalmente de los historicismos y eclecticismos que "enseñoreaban" los *hoteles* construidos por la burguesía años antes, sin embargo, en un reducido espacio geográfico conviven ambos conceptos y lo hacen sustancialmente de la mano de dos arquitectos: Bruno Farina y José Beltrán.

Los edificios construidos por Bruno Farina se aproximan tipológicamente a los *hoteles* finiseculares que construía la burguesía. Su propia casa se levanta en el núm. 20 de la calle del Parque y también fue el autor de los proyectos de los núms. 10, 12, 14, 16, 22 y 24. En todos ellos predomina un uso bastante ecléctico de elementos clásicos, con pórticos, balaustradas y todo ello con fachadas en las que predomina la simetría —en la totalidad de la fachada o por partes— acentuada por el uso de balcones y miradores.

Frente a esta tipología, José Beltrán introduce en la misma calle del Parque -núms. 2 y 4- y en la cercana de Miguel Servet —núms. 6, 12 y 16— un nuevo concepto de arquitectura inspirado en las propuestas europeas contemporáneas. Son también edificios aislados, bloques cúbicos exentos rodeados de vegetación o compuestos con una planta en U que, sacando el patio a la fachada, permite aquí la inserción de una zona verde vinculada a la construcción.

Una vez planteadas ambas tipologías, podemos, a priori, incluir la primera en este trabajo a pesar de haber sido construidas en fechas posteriores a las que generalmente se les hace corresponder. No obstante, todas las viviendas aquí reflejadas, afortunadamente, se mantienen en pie. La redacción de un Plan General en 1958 -Emilio Larrodera- con arreglo a la Ley del Suelo de 1956, consolidó el ensanche oeste y planteó una ampliación radioconcéntrica de alta densidad. La ausencia de un crecimiento poblacional notable, que propició los afanes especulativos de los años sesenta del siglo XX en España, permitió el mantenimiento de estas zonas de baja densidad sin la degradación propia del casco histórico y continuando siendo lugar de acomodo de clases sociales acomodadas. En algunas de ellas se modificó su uso y de viviendas pasaron a ser edificios que acogieron entidades como el Instituto de Estudios Altoaragoneses, el Colegio de Arquitectos o el sindicato CC.OO. En la actualidad están catalogados como edificios protegidos -Grado P2- lo que garantiza una continuación de uso y las labores de restauración y rehabilitación como únicas actuaciones autorizadas.[11]

[10] Libro de Actas de 17 de marzo de 1929, Sesión Ordinaria. Proyecto de Ordenanzas de la nueva calle del Parque.

[11] Revisión y adaptación del Plan General de Ordenación Urbana de Huesca. Texto Refundido. Normas Urbanísticas. Tomo I. Artículo 7.3.7. Condiciones Particulares por Nivel de Protección. Grado P2, pp. 243-245.

3.2. Teruel



Fig. 2 – Teruel. Vista aérea del Ensanche. [Bing Maps]

Teruel presenta unos condicionantes físicos que dificultan sus comunicaciones. Esto, unido al providencial olvido en el que se ha visto sumida, tanto por el gobierno central como por el autonómico, la han alejado del centro de Aragón, si éste lo identificamos con su capital autonómica, Zaragoza. Además, su situación, en una meseta de laderas escarpadas sobre el Guadalaviar -o Turia, ya que es aquí donde toma esta denominación-, ha mantenido sus límites estables a lo largo de la historia.

El siglo XIX es crítico para la ciudad, frente al progreso económico y demográfico que experimentan la mayor parte de las ciudades españolas, Teruel quedará al margen. La venta de bienes inmuebles trajo consigo la construcción de una nueva Casa Consistorial en un lugar próximo a la Catedral y la demolición de los últimos restos de la Ciudadela, la formación de la Glorieta al sur de la meseta.

El siglo XX arranca con la instalación del ferrocarril, sin embargo, y al contrario de lo que ocurrió en el resto de ciudades españolas, la vinculación de Teruel a la línea férrea es escasísima. La Estación ferroviaria se instaló en la vega, al pie de los escarpes del casco histórico y con un difícil acceso. Durante décadas, las únicas instalaciones construidas en esta zona son las propias del ferrocarril y una fábrica de harinas, nada más. Para posibilitar el acceso a la estación se construyó en 1921 la Escalinata, una escalera de piedra de uso exclusivamente peatonal que, evidentemente, no facilitó la construcción de industrias, almacenes o viviendas junto a la Estación.

En el tránsito del XIX al XX, la naciente burguesía turolense -comerciantes y, en menor medida, industriales- transforma la arquitectura civil rechazando los estilos del pasado y buscando una expresión propia que les permita sobresalir, mostrar "al mundo" su destacada posición social. La presencia en Teruel del arquitecto tarraconense Pablo Monguió como arquitecto municipal posibilitó la adopción del Modernismo para renovar el caserío turolense dando una nueva imagen a la vivienda burguesa. Comerciantes de textiles como López -*Tejidos El Torico*, 1910-1912-, Garzarán -*Casa "La madrileña"*, 1910-1912- y Ferran -*Casa Ferran*, 1910- renuevan la imagen del centro de la ciudad apostando por una solución tipológica que destina la planta baja para uso comercial y las superiores para vivienda.

La bonanza económica y la estabilidad social que se respiraba en la ciudad en las primeras décadas del siglo XX, llevaron a pensar en la posibilidad de realizar un ensanche de la población. Se necesitaba superar las barreras físicas que constreñían la ciudad en la meseta en la que se asienta y para ello se procedió a la construcción en 1929 del Viaducto -diseñado por el ingeniero Fernando Hué- que permitió salvar el profundo barranco de San Julián que bordea la ciudad por el sur y comunicarla con la meseta de Pinilla, la cual, en palabras de Hué "...por su orientación y agradables vistas hacia la vega del Turia (reúne) las mejores condiciones para llegar a construir una higiénica y amplia barriada" (García Márquez, 1983: 39).

Teruel se abre con el Viaducto y también lo hace a nuevas maneras de entender la arquitectura y la ciudad que cumplirá con los requisitos establecidos por el Estatuto Municipal de 1924. El proyecto de urbanización del ensanche de Teruel fue redactado por el arquitecto municipal Luís González Gutiérrez en 1930. La planificación de la zona se organiza a partir de un eje principal -calle de José Torán- y dos ejes angulares que forman un tridente de desigual jerarquización viaria, ya que el situado al este lo componía la nueva salida de Teruel hacia Valencia -hoy avenida de Sagunto- y el occidental no era sino un vial que delimitaba las zonas construibles frente a la ladera que descendía hacia la vega -hoy ronda de la Liberación-. El triángulo así formado se organiza en torno a la calle José Torán de la que parten tres viales secundarios a cada lado en forma de espina, se forman así manzanas cuadrangulares en las que se construyen edificaciones residenciales aisladas -la mayoría viviendas pareadas- rodeadas de un pequeño jardín, el Instituto de Higiene -hoy Servicio Provincial de Salud y Consumo- y la Escuela Normal -hoy Colegio público Ensanche-. Al este de la carretera de Valencia se construyó en 1935 la nueva Plaza de Toros. En esta, podríamos decir, Ciudad Jardín, en la que predominan los espacios verdes, podemos encontrar una arquitectura que oscila entre el racionalismo de raíz expresionista y un eclecticismo que incorpora elementos modernos de diferente procedencia adaptados al clima y a los materiales constructivos tradicionales de Teruel.

Viviendas unifamiliares exentas como las situadas en: calle Fernando Hué, 8 -Juan Antonio Muñoz Gómez, 1932-; calle Fernando Hué, 6 ("Villa María") -Roberto García-Ochoa Platas, 1933-; calle de San Fernando, 24 (Casa "Barco") -Juan José Gómez-Cordobés (ingeniero), 1934-; o calles Mártires de Teruel, 2 y José Torán, 7 -Luis González Gutiérrez, 1934-, vienen denominadas en el proyecto de construcción como *chalés*. Son edificios cercanos al racionalismo y más bien alejados del concepto de "confort" burgués que caracterizan los *hoteles* finiseculares.

La Guerra Civil asoló la ciudad de Teruel, truncando los afanes de modernidad que este ensanche suponía. Tasas de mortalidad altísimas frente a bajos índices de natalidad provocaron que el crecimiento vegetativo tuviera valores negativos. Por otra parte, las destrucciones bélicas -especialmente las acontecidas durante la denominada Batalla de Teruel, entre el 15 de diciembre de 1937 y el 22 de febrero de 1938- alcanzaron tal magnitud que Franco la adoptó como ciudad insignia. Los edificios con mayores daños, ente el 75 y el 100%, eran los situados al este y suroeste de la ciudad. La reconstrucción de la ciudad corrió a cargo de la Comisión de Reconstrucción de Teruel, dependiente de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, que redactó el *Plan Parcial de Reforma Interior de Teruel* —Alejandro Allanegui, 1940—. En este plan, uno de los objetivos principales pasaba por lograr una definición funcional de los principales núcleos y sectores urbanos, estableciendo así una zonificación por usos de la ciudad, según las teorías organicistas de Pedro Bidagor.

En el plano complementario al de Reforma Interior, redactado por José María Lafuente en 1942, se propone la creación de una serie de nuevas barriadas que permitan la descongestión del centro urbano y albergar a la población de los suburbios periféricos que se pretendían derribar. En cuanto al Ensanche, se completaría con una serie de viviendas unifamiliares adosadas y con un pequeño jardín en el frente construidas en la calle de San Fernando, para alojar a los funcionarios de la administración y las casas baratas. En todas estas construcciones, la idea de una arquitectura moderna y racional da paso a una malentendida adaptación del modelo de ciudad jardín sin personalidad alguna y carente de interés.

En los años de mayor crecimiento industrial del país, el sector secundario turolense avanza con respecto al todavía predominante sector agrario, no obstante, el proceso es lento y sin

lograr superar al sector servicios que mantiene su hegemonía en la ciudad, hegemonía que mantendrá hasta la actualidad. La población aumenta, pero lo hace levemente y a costa de un lento vaciado provincial[12]. Este crecimiento se traduciría en la construcción de un segundo ensanche al sur del primero y separado de éste por el Parque de los Fueros, lo que permitió la conservación íntegra del primitivo ensanche. La tipología constructiva del nuevo ensanche será la de bloques plurifamiliares en altura de escaso interés arquitectónico; la estructura viaria carece de coherencia y no presenta una estructura clara, lo que dificulta las conexiones interiores. Por otro lado, las comunicaciones con el casco histórico se han visto mejoradas con la incorporación en 1994 de un nuevo viaducto, diseñado por el ingeniero de caminos Jesús Iranzo y construido paralelo al anterior y como continuación de la avenida de Sagunto (N-420a).

3.3. Zaragoza



Fig. 3 — Zaragoza. Plaza de Aragón núm. 11, núm. 12 y núm. 13, h. 1920. [AHPZ]

Durante los Sitios que sufrió Zaragoza entre junio de 1808 y febrero de 1809, el extremo sur de la ciudad fue duramente castigado. El resultado fue una inmensa ruina sobre la que, Joaquín Asensio, nombrado por el gobierno francés arquitecto municipal, planeó el futuro paseo de la Independencia, punto de partida de la expansión de la ciudad hacia el sur. El paseo concluía en una nueva Puerta de Santa Engracia que flanqueaba el paso hacia los jardines de la Glorieta —después denominada de Pignatelli—, remodelados por los arquitectos municipales José de Yarza y Joaquín Gironza, quienes le dieron la forma ovalada que caracterizará el futuro de la zona. Paralelamente, la idea de apertura de nuevos y amplios viales en el interior de la ciudad tendrá su expresión más brillante con la prolongación y ensanche de la calle Alfonso I -José de Yarza, 1860-, una vía de amplias dimensiones trazada entre dos ámbitos centrales de la ciudad antigua: el Coso y la plaza del Pilar. Esta nueva calle ampliaba el espacio residencial burgués que hasta ese momento se concentraba en el Coso, Don Jaime y las primeras construcciones del paseo de la Independencia. Para las nuevas construcciones, se dispusieron una serie de normas específicas que habían de marcar una tipología común: planta baja destinada a usos comerciales y las restantes a vivienda, alturas uniformes (b+entreplanta+3) y fachadas simétricas con huecos de traza vertical y abalconados. La edificación burguesa consigue así un alto grado de uniformidad tipológica y formal, mediante su vinculación a un rígido reglamento de la edificación que interpreta fielmente las exigencias del mercado, con la construcción de los llamados *immuebles de rapport.* Este modelo prevé el uso comercial de la planta baja y una estratificación jerarquizada vertical en función de las costumbres y de la comodidad de uso que se traduce en el valor económico asignado.

En septiembre de 1867, la Real Sociedad Económica de Amigos del País concibió la idea de celebrar una exposición a la manera de aquella que se había celebrado en Londres en 1851, aunque

[12] A comienzos de siglo, la población turolense que habitaba en la capital provincial era de un 3'8%, entre 1950 y 1970 pasa de un 7'4% a un 11'9%, una evolución próxima a la de la ciudad de Huesca -de un 8'4% a un 14'2%- y muy lejana no obstante a la de Zaragoza -de un 40% a un 62%-.



Fig. 4 — Zaragoza. Paseo de Sagasta y casa de Emerencia- no García Sánchez (núm. 54), 1931. [Roisin]

mucho más modesta, dado que la de la de Zaragoza se planteaba únicamente como Exposición Aragonesa, aunque en ella pudieran participar expositores que vinieran de lugares ajenos a la geografía aragonesa. Se pretendía hacer de ella un escaparate de la producción aragonesa con el fin de "abrir un ancho campo a los productores". El lugar elegido para celebrar la exposición fue la Glorieta de Pignatelli, actual plaza de Aragón. Esta elección partía de la necesidad de impulsar el paseo de la Independencia como eje de la futura expansión de la ciudad hacia el sur.

Una vez clausurada la Exposición Aragonesa, se decidió proceder a la urbanización de la zona. El proyecto fue redactado por Segundo Díaz en 1875 y en él se conservaba el trazado de la Glorieta y se optaba por que los solares se vendieran con "la libertad de construir[los] según capricho y necesidades de sus dueños". Con el inicio de las construcciones se planteó un nuevo problema: la forma en diente de sierra que habría de conformar la Glorieta y que dificultaba la construcción de viviendas adosadas. Para dar solución a estos problemas, el arquitecto municipal Ricardo Magdalena redacta un nuevo plano en marzo de 1881 en el que se fijan las ubicaciones de cada uno de los inmuebles a construir dentro del solar, estableciendo que cada construcción se realice de forma independiente con respecto a las colindantes y no adosada.

La tipología utilizada en las construcciones residenciales de la plaza de Aragón es el *hotel*. En este caso, las construcciones debían situarse a una distancia no inferior a 10 metros desde el límite que fijaba la verja que cerraba el solar hacia la Glorieta, esta obligación condicionó la ubicación del inmueble dentro del solar, haciendo que, en general, éste se situara al fondo del mismo, de manera que, además de cumplir la norma de separación fijada por el Ayuntamiento, se posibilitara la construcción de un jardín en la parte delantera que le diera mayor privacidad. Igualmente, propicia que se dé un mayor énfasis a la fachada recayente hacia la Glorieta, mientras que la posterior, directamente alineada en el límite del río Huerva o hacia una calle secundaria, se realizara a partir de composiciones muy sencillas.

Tomando en consideración la composición de las fachadas, podemos señalar la importancia que en éstas adquieren los balcones como elementos definidores de orden, simetría y ornato ya que progresivamente se fueron resaltando los marcos de los vanos, concentrando en ellos y, especialmente en sus dinteles, una abundante decoración. Además, frente a los antiguos cierres de madera, en el último tercio del siglo XIX se había extendido el uso de las barandillas metálicas gracias al desarrollo de la fundición y en los hoteles que componían la Glorieta podíamos apreciar un buen catálogo de las "florituras" que podían realizarse para ello. En cuanto a la apertura generalizada de balcones en las fachadas de estos inmuebles, ésta responde a varias consideraciones. Por una parte, las teorías de los higienistas que vinculaban dicha higiene al soleamiento y ventilación de las estancias, lo que propiciaba la apertura de amplios vanos en las fachadas. Si a esto le sumamos, el hecho de que esta amplitud requiriera de un muro de mayor longitud y por ello de una estancia a la que abrirse de dimensiones no menos

holgadas, unimos a la higiene el prestigio que comportaba habitar una vivienda de notables proporciones. Por último, debemos tener también en cuenta que la calle, en este caso la Glorieta, es un lugar de paseo, de ocio, de estancia y, por ello, un lugar para ver (y ser visto). Los balcones se convierten así en magníficos palcos desde los que contemplar el cada vez más variado transcurrir ciudadano, balcones que se transformarán posteriormente en miradores totalmente acristalados que embellecerán estas viviendas burguesas.

Todo esto es posible fundamentalmente porque tratamos de viviendas unifamiliares, construidas por iniciativa de un propietario con un gusto propio que puede ser matizado, enriquecido y mejorado por la capacidad de influencia del arquitecto, su formación y su dominio de la profesión. En este sentido, debemos señalar que la construcción de los hoteles de la antigua Glorieta de Pignatelli corrió a cargo de algunos de los arquitectos de mayor prestigio de la época como Félix Navarro Pérez -núms. 2, 3 y 4-, Fernando de Yarza Fernández-Treviño -núms. 7 y 10- o Eusebio Lidón Barra -núms. 6 y 11-; y, también, del maestro de obras Antonio Miranda, bien considerado por sus coetáneos -núms. 1, 12 y 13-. Por otra parte, el hecho de que todos ellos pertenezcan a la misma "generación" y que fueran construidos fechas próximas (1879-1891), hace que estas obras presenten elementos comunes y hasta un "cierto aire de familia", lo cual, no obstante, no impide que, a pesar de que prácticamente todas ellas se inscriban dentro del eclecticismo historicista propio del último cuarto del siglo XIX, podamos rastrear elementos y composiciones tanto cercanas a un gusto por lo renacentista -núm. 12- como a una influencia decididamente francesa y más cercana a lo barroco -núm. 7- o, incluso, a una percepción Beaux Arts de la arquitectura -núms. 2, 3 y 4-. La combinación de elementos clasicistas sin vocación revivalista junto a otros que muestran un sentido contemporáneo del uso de nuevos materiales ponen de manifiesto la categoría profesional de los autores de estas construcciones, su voluntad de modernidad y su valoración racional de la arquitectura.

En noviembre de 1901, el ayuntamiento acordó la construcción y colocación de un monumento al Justiciazgo en el centro de la plaza, obra del arquitecto Félix Navarro Pérez y del escultor Francisco Vidal y Castro. Igualmente, se determinaba que la estatua de Pignatelli se trasladara al parque que llevaba su nombre junto al Canal Imperial. La antigua Glorieta de Pignatelli pasaría a denominarse plaza de Aragón.

La construcción de los solares formados a partir de la urbanización de los terrenos de la Exposición Aragonesa de 1868 propició que comenzaran a levantarse algunos edificios emblemáticos en el entorno del extremo meridional de Zaragoza, la Puerta de Santa Engracia. Estas construcciones, entre las que destacan los colegios del Salvador y el Sagrado Corazón y, especialmente, las Facultades de Medicina y Ciencias, se hicieron "al otro lado" de lo que durante siglos había constituido su límite.

Esta inicial ampliación volvió a poner sobre la mesa el debate sobre la necesidad de redactar un Plan de Ensanche para la ciudad. En 1906, se redactaron varios anteproyectos, aunque su ejecución tardaría todavía algunas décadas en llevarse a cabo. A pesar de esto último, si algo parecía claro entre sus autores era la necesidad de superar el río Huerva como límite de la ciudad, lo cual haría necesaria la ordenación del espacio situado entre la ciudad antigua y los nuevos ensanches situados al Sur de la misma, lugar éste que habría de convertirse en la denominada plaza de Basilio Paraíso, de la que arrancarían las vías que formarían la ciudad contemporánea: paseo de Pamplona, Gran Vía y paseos de Sagasta y Constitución.

El paseo de Sagasta era, originariamente, un camino arbolado que iba desde la Puerta de Santa Engracia hasta Torrero —lugar donde se ubicaron en 1784 las instalaciones portuarias

del Canal Imperial de Aragón y en 1834 el cementerio—. A lo largo del camino comenzaron a construirse torres de recreo y pequeñas industrias instaladas en los alrededores del río Huerva. La burguesía zaragozana empezó a ubicar en esta zona lo que inicialmente fue su segunda residencia, uno de los lugares más agradables del entorno y bien comunicado gracias al tranvía que llegaba hasta Torrero.

En 1900, el arquitecto municipal Ricardo Magdalena redacta el "Proyecto de alineación y ensanche del paseo de Sagasta y zonas contiguas". El paseo se construyó de manera distinta según se tratara del flanco este u oeste; el primero, bloques de viviendas de alquiler y de plantas "principales" donde residían los propietarios, personas de altos ingresos económicos; el segundo, *hotelitos* y chalés modernistas. Esta disimetría venía condicionada por el hecho de que el Colegio del Sagrado Corazón, construido previamente en el arranque del paseo, marcó las alturas (b+4) y alineación -limitando directamente con la acera- del lado de los impares, mientras que el lado de los pares estaba compuesto por viviendas unifamiliares aisladas rodeadas por un jardín y cerradas por una verja al exterior. Estas residencias burguesas resultaban más próximas al eclecticismo que las construidas enfrente en donde hay un buen número de ejemplos de arquitectura modernista.

En 1903, el maestro de obras barcelonés José Graner Prat levantó en el núm. 36 del paseo de Sagasta la vivienda de Pedro Marcolaín. En ella, destacaban la riqueza del diseño de puertas y ventanas con arcos ultrasemicirculares y abundante decoración floral y vegetal carnosa que se distribuye por toda la fachada.

Ejemplos de libertad constructiva y hasta audacia se daban cita en algunos de estos hoteles. Como el situado en el paseo de Sagasta núm. 54 -Manuel Martínez de Ubago Lizarraga, 1909-, de composición asimétrica y ritmos ondulantes, y con elementos claves como el torreón lateral de hierro y cristal de planta lobulada o el arco parabólico con el que compone el balcón colocado sobre la entrada de carruajes.

Contigua a ésta, en el núm. 52, se construyó en 1919 un hotel de arquitectura ecléctica, con una correcta combinación volumétrica y sobriedad compositiva. U otros tan curiosos como el del núm. 44 -Luis Elizalde Urruzola, 1925- que supone por parte del arquitecto donostiarra un ejercicio único y "exótico" de arquitectura "montañesa" en la ciudad de Zaragoza. Fue uno de los últimos ejemplos de esos *hoteles* de la burguesía zaragozana que fueron habituales en lugares de ensanche como éste.

En los años de desarrollismo, la designación de Zaragoza como Polo de Desarrollo Industrial en 1964 trajo consigo la instalación de un gran número de industrias en la periferia zaragozana. La ciudad se convierte así en motor de desarrollo de la región, ejerciendo las funciones de capitalidad del territorio de manera mucho más efectiva. Hasta 1961, la población que habitaba en la provincia de Zaragoza, lo hace mayoritariamente en el entorno rural, a partir de ese momento la tendencia se invierte, llegando a acumular la ciudad de Zaragoza a finales del siglo, no sólo más de la mitad de los habitantes de su provincia —el 70%—, sino también de la población total de Aragón. Esta notable descompensación entre el crecimiento de la ciudad y su entorno regional tuvo lugar en gran medida por un importante fenómeno migratorio, que frustró las expectativas de un crecimiento armónico, condenando al despoblamiento a amplias franjas del territorio aragonés.

En cuanto a la ciudad de Zaragoza como tal, se consolidan los ensanches de Miralbueno y Miraflores y se desarrollan de manera espectacular barrios tradicionales como los de Delicias, Química, San José o Las Fuentes. Aquellos que por un proceso especulativo ya imparable no

pudieron acceder a una vivienda en uno de estos barrios consolidados, hubieron de establecerse en las zonas más excéntricas de la ciudad y ocupar casas construidas a partir de simples procesos espontáneos de edificación ínfima, inconexos y carentes de los servicios urbanos mínimos. Estos procesos tuvieron lugar principalmente en los barrios de Oliver, Valdefierro, Colón, Picarral y Cascajo. Finalmente, y quizá en un último nivel de habitación, en Torrero —La Paz comenzaron a aparecer las chabolas— en 1967 se contabilizaban ciento treinta chabolas con una población de 3.000 habitantes— y las graveras —excavaciones en los taludes donde la separación entre los niveles de las terrazas fluviales resultaba más pronunciada—.

El centro se desplaza a lo largo del paseo de la Independencia hacia el Sur, hacia la plaza de Aragón. Como símbolo de la modernidad, en muchos casos mal entendida, se transformaron algunos de los paseos más emblemáticos de la ciudad. En esta década, en el paseo de la Independencia, arteria representativa de la Zaragoza contemporánea, perdía el bulevar central, transformándose en una arteria que acogía el cada más abundante tránsito de automóviles. El notable crecimiento hacia el sur, había dotado al paseo de Sagasta de un significado de centralidad que hasta ese momento no tenía.

La nueva Ley de Propiedad Horizontal permitió desgajar el precio de los solares y crear la figura del propietario de un piso. En este contexto resulta fácil comprender el papel que muy pronto la especulación habría de desempeñar. El precio del suelo se multiplicaba una y otra vez. Edificaciones que presentaban cuatro o cinco alturas, fueron recrecidos con cuatro o cinco plantas más. Este proceso especulativo acabaría con la práctica totalidad de los *hotelitos* burgueses que hemos referenciado en este texto.

En 1963, el Ayuntamiento de Zaragoza procedió a formar el llamado "Plan Especial para la ordenación de las construcciones en el sector de la plaza Aragón", en él, quizá lo más sobresaliente fuera la nueva altura fijada para las construcciones de dicha plaza: 34 mts. para las 2 manzanas septentrionales y 40 mts. para las 2 meridionales. El Ministerio de la Vivienda no aprobó el proyecto, hecho que fue ratificado por el Tribunal Supremo en enero de 1970, por resultar este plan contrario a la ley del suelo de 1956. Lejos de redactar un nuevo proyecto, el Ayuntamiento, a instancias de algunos propietarios, tramitó y aprobó el citado Plan Especial, y con arreglo a dicho plan, y a instancia de los propietarios interesados, concedió las licencias de obra requeridas para la construcción de los nuevos inmuebles que habrían de otorgar una configuración totalmente distinta a la plaza de Aragón. Las nuevas construcciones alcanzaron las máximas alturas permitidas, lo cual arrojaba un volumen construido de 28'77 m3/m2, excediendo notablemente el coeficiente de habitabilidad que el Plan General de Ordenación Urbana de 1956 preveía para la zona: 20 m3/m2. La solución fue otorgar a la zona un estatus especial: "Conjunto urbano destacado", lo cual le eximía de guardar la máxima altura permitida para el conjunto urbano que era de 28'50 mts. Permitiéndose ese aprovechamiento del suelo, se fueron solicitando licencias para derribar aquellos *hotelitos* que iban a hacer de éste, según la opinión de Segundo Díaz, "el mejor barrio de España (a excepción del de Gracia de Barcelona)", para dar una nueva imagen a esta plaza. Por otra parte, el Tribunal Supremo aceptaría la excepcionalidad que suponía una modificación a la propia Ley del Suelo.

En el paseo de Sagasta ocurrió algo parecido. Los nuevos aprovechamientos permitidos para el suelo en esa zona, hicieron que uno a uno fueran demoliéndose todos los hoteles que formaban la acera derecha de Sagasta. El último fue el situado en Sagasta[13] núm. 52, el cual, tras

[13] El único que se mantiene en pie es el situado en el núm. 44, no obstante, fue ampliado y reformado —Marcelo Carqué, 1954— para reconvertirlo en Colegio Mayor Universitario "La Anunciata".

unos años de abandono, fue reutilizado por colectivos de *okupación* de Zaragoza que lo denominaron "Casa de la Paz". Fue desalojado en 1993 y derribado posteriormente. Sobre el solar resultante se construyó, en 1996, un centro de salud.

Mientras que el estancamiento de ciudad como Huesca y Teruel permiten mantener un caserío representativo de otro tiempo en pie, en Zaragoza se derribaron las construcciones que evocaban una burguesía emprendedora que ponía sus miras en un futuro industrial y se construyeron bloques en altura tomando como única premisa para ello la especulación pura y dura, en las actuaciones inmobiliarias que se llevaron a cabo, lo de menos era el buen gusto, aquel de cuya ausencia se lamentaba ya Segundo Díaz un siglo antes cuando proyectaba la urbanización de los terrenos de la Exposición Aragonesa. Así, parece que eso, una ausencia, es lo único que, en este aspecto, ha sabido conservar la ciudad.

BIBILIOGRAFÍA

Broto Callen, Lucia (2007). *Las casas del parque.* Zaragoza. Institución "Fernando el Católico".

Capel, Horacio (2002). *La morfología de las ciudades. I. Sociedad, cultura y paisaje urbano.* Barcelona. Ediciones del Serbal.

García Márquez, Manuel (1983). *Geografía Urbana de Teruel*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses.

Hernández Martínez, Ascensión (1991-1992). "La planificación urbana en Zaragoza a comienzos del siglo XX: la apertura del Paseo Sagasta" en *Artigrama*, núms. 8-9, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 435-454.

López Gómez, José Manuel (1995). *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: La Dirección General de Regiones Devastadas. 1939-1957*. Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón.

Navascués Palacio, Pedro (1985). "Castellana quien te ha visto y quién te ve" en *Lápiz*. Nº 28, octubre de 1985, Madrid, pp. 28-33.

Yeste Navarro, Isabel (2004). "Reforma interior y ensanche en la segunda mitad del siglo XIX en Zaragoza: El Plano Geométrico" en *Artigrama*, núm. 19, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 427-451.

Yeste Navarro, Isabel (2016). "La imagen perdida: los hotelitos de la Plaza de Aragón en Zaragoza" en *Artigrama*, núm. 31, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 391-419.

VV.AA. (1999). *Cascos históricos aragoneses*. Zaragoza. Institución "Fernando el Católico".

¿PATRIMONIO VERDE? EL PARQUE URBANO, UNA CUESTIÓN PATRIMONIAL

Laura Ruiz Cantera
Universidad de Zaragoza

1. INTRODUCCIÓN

Resulta innegable la existencia en nuestra sociedad de una sensibilización hacia el tema de la introducción paisajística en el medio urbano como instrumento de mejora de la calidad medioambiental. El verde urbano "está de moda"; las organizaciones mundiales y europeas así lo refrendan, los ciudadanos celebran la incorporación de nuevos espacios verdes como un bien sanador de la ciudad enferma y el ámbito de la arquitectura y planificación urbanística lo convierte en uno de sus sellos personales.

Efectivamente, se están haciendo grandes avances en esta cuestión desde una mirada interdisciplinar y su interés está más presente que nunca, pero, ¿en qué lugar se encuentra la cultura del verde urbano desde una visión histórico-artística?

El objetivo principal de nuestra comunicación1 es ahondar en el valor cultural y artístico de una tipología del verde urbano, el parque público, a través de los documentos internacionales como punto de partida de la investigación. Para ello, estudiaremos y pondremos sobre la mesa el ambiguo reconocimiento oficial de los parques urbanos en cuestión patrimonial; y para finalizar, desvelaremos, por un lado, los aspectos que hacen de los parques urbanos una fuente privilegiada por su condición artística y, por otro, cuáles hacen que el espectro poblacional no especializado entienda únicamente el parque público como una infraestructura más de la ciudad.

Con todo ello, se pretende demostrar la importancia de investigar y difundir los estudios artísticos y culturales sobre los parques urbanos como instrumentos eficaces para combatir el desconocimiento en este campo y contribuir en su reconocimiento social. A través de ellos, se podrá nutrir a los ciudadanos de verdades históricas gracias al enfoque que pueden aportar los parques urbanos, no solo por su concepción profiláctica, sino por otros elementos como la traza y los equipamientos que completan el estudio global de estos espacios.

2. LOS PARQUES URBANOS: UNA CUESTIÓN PATRIMONIAL

2.1. Patrimonio Cultural Urbano: del monumento al entorno y del entorno al territorio

Hablar del concepto de "patrimonio cultural" es tan complejo como la propia clasificación de las manifestaciones que lo componen, una problemática que se debe en buena medida a las diferentes visiones a las que se ha sometido el término de "cultura", a través de los documen-

[1] Este trabajo está realizado en el contexto del Grupo de Referencia "Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública" financiado por el Gobierno de Aragón. lrucan@unizar.es

tos internacionales y la interpretación de los estudiosos y de la propia sociedad en general, desde una pluralidad de miradas: antropológica, histórica, artística, natural, etnológica, arqueológica, etc. Es desde esta perspectiva como debe de entenderse el patrimonio, variado, imperfecto y diseminado, como lo es también, la sociedad que lo ha creado a lo largo del tiempo, y efectivamente, el documento presentado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 2002 sobre patrimonio y diversidad cultural, hace referencia a esta idea: "la riqueza cultural del mundo reside en su diversidad dialogante" (Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO, 2002).

Hasta la segunda mitad del siglo XX, el discurso patrimonial se redujo a la apreciación del monumento, un "objeto" con valor histórico-artístico centrado, casi de forma exclusiva, en la arquitectura como un elemento aislado y también en la cultura material. Las destrucciones del patrimonio durante las Guerras Mundiales, supusieron un punto de inflexión y de relectura, abriendo una nueva etapa de entendimiento de lo "cultural" como algo universal, común y propio de toda la humanidad, ampliándose también las fronteras de su definición. Por esta razón, es de referencia obligada la Carta de Atenas de 1931, resultado de la Primera Conferencia Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos. Concretamente el punto 7 incide, tímidamente, en la protección del entorno urbano frente a la idea del monumento entendido como un objeto histórico aislado. En esta primera fase de reconocimiento, la valoración del urbanismo queda reducida al entorno del monumento como un "atrezo" del mismo, un complemento para su propia compresión, es decir, no existe una pretensión de salvaguardar la trama urbana por su valor cultural.

Este proceso culminó con el reconocimiento explícito del espacio urbano en dos cartas, en primer lugar, la Carta de Gubbio de 1960, resultado de las reflexiones del Congreso sobre la *Salvaguardia e Risanamento dei Centri Storici*, y por otro lado, la Carta de Venecia de 1964 con motivo del II Congreso Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios, en cuyo texto suscribe que: "la noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular" (Carta de Venecia, 1964). Se entiende que un monumento histórico es algo más que un testimonio con valor documental, y que los bienes culturales no tienen únicamente valor artístico e histórico, sino cultural (García Cuetos, 2012: 30). Estos escritos subrayan la necesidad de estudiar el contexto próximo en el que se inserta el monumento, el centro histórico de la ciudad, como respuesta a las procesos de destrucción del patrimonio sufridos en las décadas anteriores mediante las operaciones de renovación e intervención urbana llevadas a cabo en ciudades europeas y americanas, que normalmente, implicaban la ocupación del centro por las rentas más altas, expulsando a las poblaciones residentes de capacidad económica menor (Capel, 2014: 38).

Esta consideración patrimonial de los conjuntos urbanos históricos avanza en la Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas de Toledo, adoptada por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) en 1987, pues se preocupa por la conservación de las zonas históricas de las ciudades, ahora, desligadas del monumento. Si bien, la Carta de Toledo recoge muchas de las propuestas formuladas años atrás en documentos internacionales como la Carta de Quito 1967, Carta Europea del Patrimonio o de Ámsterdam de 1975 o en la Declaración de Nairobi de 1976, así como las recomendaciones de la UNESCO en relación a la conservación de los espacios históricos en las ciudades. Los principios y objetivos de la Carta de Toledo hacen referencia a la necesaria cohesión entre ciudad-economía-sociedad, aunque no detalla actuaciones concretas para abordar esta compleja gestión. En relación a ello, uno de los aspectos más novedosos que aporta es la mención a la participación social en la conservación y salvaguardia de las ciudades. Por otro lado, desde el punto de vista formal, aboga por la conservación de los valores relacionados con la morfología, función y relación entre los espacios edificados, libres y verdes con el entorno natural.

Efectivamente, se aprecia cómo el concepto de patrimonio supera las fronteras del centro histórico estableciendo interrelaciones con otras áreas urbanas, avanzado desde la apreciación del espacio urbano hasta la noción de territorio, la puesta en valor de los bienes culturales a escala territorial (Martínez Yáñez, 2003). No obstante, este nuevo enfoque se había introducido en el debate años atrás, de hecho, las primeras nociones asociadas al territorio como espacio de actuación del patrimonio habían cobrado un especial vigor ante el creciente interés por el medioambiente y la sostenibilidad urbana y territorial motivado, entre otras cosas, por los efectos de la urbanización masiva, tráfico rodado, contaminación, turismo, deforestación, pérdida de biodiversidad, etc. y también, por la falta de medios y recursos en determinados lugares.

Todos estos problemas han sido reconocidos en sucesivos encuentros que acabaron ampliando, una vez más, el concepto de patrimonio, incluyendo elementos tales como los entornos naturales, rurales o agrarios dentro de la concepción general de territorio. Dos hitos que impulsaron este nuevo enfoque patrimonial, fueron el mandato aprobado por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) en 1969 y el Convenio para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972, adoptado en la conferencia general de la UNESCO en su XVII reunión celebrada en París. En este último acuerdo se precisa la definición de Patrimonio Cultural, para acoger los monumentos de arquitectura, pintura, escultura y de carácter arqueológico, y también los conjuntos arquitectónicos y los lugares, tanto creados por la mano del hombre como aquellos resultado de un proceso natural; y de Patrimonio Natural, donde se integran las formaciones físicas, biológicas, geológicas, fisiográficas, hábitats de especies animal y vegetal amenazadas o lugares naturales de valor universal desde el punto de vista científico y estético.

La principal idea que puede extraerse de este breve recorrido realizado a través de los documentos internacionales mencionados se fundamenta en la ampliación de la escala del concepto patrimonial: del monumento al entorno, al centro histórico, al barrio histórico a la ciudad histórica, a las áreas periurbanas, a los espacios agrarios, al territorio. (Capel, 2014: 49) El proceso de valoración del patrimonio cultural urbano y territorial ha crecido y variado al compás del surgimiento de nuevos agentes que han complicado un desarrollo cuidado y coherente del urbanismo y de su entorno paisajístico, y de ahí, el creciente interés por acoger las nuevas formas de cultura que relacionan al hombre con el medio que le rodea y de preservarlas ante las rápidas transformaciones de los paisajes (Observatorio de Sostenibilidad en España, 2009: p. 27). Dentro de este marco no debemos obviar el concepto de paisaje, tradicionalmente asociado a los espacios naturales y actualmente a todo el territorio transformado y producido por el ser humano por motivos, políticos, culturales y económicos. El paisaje es urbano y natural con todas las connotaciones simbólicas, sensoriales y cognitivas que integra.

Todos los términos y recomendaciones expuestos con anterioridad nos sirven para entender el propósito del presente artículo y enlazar con el siguiente punto. Se han tratado de extraer aquellas reflexiones que aluden concretamente a la triple relación ciudad-naturaleza-sociedad. Partiendo de esta base teórica y asumiendo la complejidad de un tema sometido a diversas interpretaciones y actuaciones concretas, a partir de aquí, nos centramos en esa triple relación expuesta.

2.2. El reconocimiento oficial de los parques urbanos en materia patrimonial

No es objeto de este apartado abordar detalladamente la historia de los espacios verdes a lo largo de la época contemporánea, sino ofrecer unos apuntes sobre la valoración de los mismos en la esfera social durante los años previos al siglo XX, porque nos va a permitir conocer y contextualizar el sentimiento colectivo hacia estos elementos. A partir de aquí, analizaremos

el reconocimiento de los mismos por parte de la esfera "oficial" a partir de cartas, congresos y acuerdos, que nos ayudarán a definir en qué lugar y situación se encuentran los espacios verdes, y de forma concreta los parques urbanos a nivel patrimonial.

2.2.1. La mitificación de lo "verde" en la época contemporánea

Afortunadamente, el interés por el verde urbano ha sido respaldado por movimientos intelectuales desde los siglos XVIII y XIX como una crítica a la ciudad industrial, germen de insalubridad, corrupción y decadencia social. Este desolador panorama despertó una corriente de tipo social e intelectual de devoción hacia la naturaleza que se tradujo en formas muy diversas.

Los autores se orgullecían de los bosques autóctonos, las publicaciones de viajeros alababan los entornos naturales de las ciudades, y muchos escritores proponían el contacto con la naturaleza mediante paseos y excursiones como un medio para cultivar el cuerpo y la mente. Todo ello culminará en la conservación y protección de paisaje, del espacio natural, con la creación de los primeros parques naturales en América a mediados del siglo XIX, y con la adopción del estilo paisajista en los trazados de parques y jardines, muy influidos igualmente por la cultura del romanticismo. También se multiplicaron los manuales y tratados que proponían diversas composiciones y estilos para la construcción de parques urbanos, ofreciendo modelos para el diseño de la traza, el mobiliario y las infraestructuras.

Paralelamente, las iniciativas públicas y privadas recomendaban la creación de paseos arbolados, jardines y parques en el interior de las ciudades, no solo como espacios sanadores y de deleite ante la ciudad enferma, sino también como lugares de ocio para divertirse, practicar deporte o incluso para formarse en materia agrícola. Por otro lado, las utopías urbanas soñaban con la creación de espacios verdes para el desahogo y esparcimiento de las clases obreras.

Con todo ello, a mediados del siglo XIX se asumía la importancia y la necesidad de insertar zonas verdes en las ciudades, primeramente paseos arbolados y plazas ajardinadas, aunque pronto, se aceptó que toda ciudad importante debía de contar con un parque urbano destinado al disfrute de todos los grupos sociales.

El siglo XX no olvidó ese espíritu "verde", al contrario, los problemas sociales y políticos impulsaron la configuración de la ciudad jardín como resultado de los estudios realizados en el siglo anterior; se produce el salto de la naturaleza en la ciudad a la ciudad naturalizada. La difusión teórica y experimental de la ciudad jardín fue muy amplia a lo largo de todo el continente europeo durante la primera mitad del siglo XX, y a pesar de que este modelo recibió críticas por parte del Movimiento Moderno, Le Corbusier concibió la ciudad como un gran parque. Junto al desarrollo de estas nuevas formulaciones, la preocupación por dotar a las ciudades de espacios libres verdes continuó vigente a partir de planes urbanísticos integrales, como el descrito en la obra "Grandes villes et systèmes de parc" de Foresterier del año 1906. Después de la Segunda Guerra Mundial, se perpetuó la disciplina de la Arquitectura del Paisaje, con grandes aportaciones experimentales y teóricas como las llevadas a cabo por Roberto Burle Marx (1909-1994) paisajista y artista plástico brasileño, cuya obra pictórica quedó integrada en sus parques y jardines.

Ciertamente, la construcción de parques urbanos no fue un hecho secundario en la esfera social europea. La gran cantidad de publicaciones sobre el tema y el amplio número de parques que se construyeron en el continente nos ofrecen datos reveladores sobre el papel que jugaban en la cultura de aquellos momentos, como lugares bellos y atractivos, y también como focos de creatividad, entretenimiento, instrucción y mejora de la calidad urbana y social. La

evolución histórica, artística y social de los parques urbanos y la atención por parte de urbanistas, arquitectos, historiadores, historiadores del arte o geógrafos es incuestionable. Como hemos visto, en los siglos XVIII, XIX y XX se gestó el caldo de cultivo para la mitificación de lo natural a nivel paisajístico y urbano. Una vez aceptada su valoración cultural en el contexto social se producirá el saltó al reconocimiento institucional.

2.2.2. ¿Patrimonio verde?: hacia una valoración cultural

Las inquietudes y la investigación en torno a la búsqueda de instrumentos para mejorar el bienestar social con la introducción de sistemas verdes en el interior de las ciudades ha sido y sigue siendo una aspiración demandada por la sociedad. Existe una aceptación generalizada sobre los múltiples beneficios que sus cualidades reportan al ambiente urbano, aunque, su significación en tal contexto, también viene dado por razones artísticas, históricas y en general, culturales que han hecho que el verde urbano se convierta en un asunto patrimonial.

El verde urbano pertenece a la urbanística del siglo XX, aunque su origen se encuentra a fines del siglo XIX cuando la construcción aislada de parques urbanos evolucionó al planeamiento de sistemas continuos de parques (*park system*), la figura más importante en esta realidad fue el arquitecto paisajista Frederick Law Olmsted. Después, los espacios verdes se convirtieron en estructuradores de lo urbano, una idea principalmente impulsada por el Movimiento Moderno, y de gran pujanza a lo largo del siglos XX y XXI, a medida que se han ido demostrando los grandes beneficios que reportan a la población desde un punto de vista científico. Hoy en día, la preocupación por el medio ambiente y la ecología ha dado lugar al *Landscape Urbanism* o al Urbanismo Ecológico, como una especie de subdisciplina diferenciada tanto del planeamiento y de los proyectos urbanos como del paisajismo y de la arquitectura del paisaje, centrada en el auge del medioambientalismo, el fenómeno de la dispersión urbana con el consumo de suelos rurales y transformación de áreas naturales, y otros elementos como el crecimiento del turismo. (Monclús, 2017: 219). El avance de estas nuevas visiones urbanas y arquitectónicas habría sido impensable sin la experiencia de las tradiciones culturales paisajísticas, los sistemas de parques del siglo XIX.

Verde urbano, infraestructuras verdes o espacios/zonas/áreas verdes y los numerosos sinónimos encierran en su significado tipologías como el parque, jardín, plazas ajardinadas, arbolado viario, anillos verdes, isletas y medianas, cubiertas y fachadas verdes, etc. Igualmente, estos términos que engloban las manifestaciones de la naturaleza en la ciudad son relativamente recientes, porque la tendencia desde el punto de vista histórico durante muchos años, ha sido la de reducir este amplio universo al concepto tradicional de "jardín histórico", excluyendo los espacios ajardinados modestos y de reciente construcción. Una cuestión que se tiene en cuenta a la hora de estudiar este ámbito en términos patrimoniales.

De todas ellas, la tradición urbanística ha tenido como importante referencia a la ciudad jardín y al parque urbano en cuanto a la relación de la ciudad con el espacio libre (Pérez Campaña, 2008). En palabras de Joan Roig: "el éxito del parque urbano pasó sin duda por su capacidad de no poner en crisis el modelo urbano tradicional, adaptándose tanto formal como conceptualmente al lugar y a la sociedad en la que se implantó" (Roig, 1997: 17). Pese a la ya mencionada importancia de los parques como organizadores del tejido urbano y a la superación de los parques convencionales por otros conceptos más sofisticados (Monclús, 2017: 230), no ocurre lo mismo en el plano histórico y artístico, de hecho, de ellos todavía se espera que sigan transmitiendo los valores tradicionales que funden la belleza y la función.

El reto ha sido rastrear las menciones sobre la conservación de los parques urbanos y jardines —como término global— entre los principales hitos documentales internacionales y nacionales, evaluando su dimensión artística, urbanística, histórica, paisajística y arquitectónica. El punto de partida es la Carta de Atenas de 1931. Dentro del nuevo contexto patrimonial al que se añade el entorno del monumento manifiesta que: "pueden ser objeto de estudio las plantaciones y ornamentos vegetales cercanos a ciertos monumentos con el fin de conservar el carácter antiguo" (Carta de Atenas, 1931). En esta primera valoración, vemos que el tratamiento de lo verde es superficial, meramente anecdótico y titubeante, una adición ornamental para la comprensión del monumento histórico.

Hasta la Carta de Gubbio de 1960 no encontramos menciones sobre el objeto de estudio. En ella se atiende a los problemas que afectan a los centros históricos y considera de urgencia clasificar los asentamientos de valor histórico-ambiental como una medida para "desinfectar" las zonas degradas y alcanzar el desarrollo de la ciudad moderna. En su propuesta valoran la "restituzione, ove possibile, degli spazi liberi a giardino ed orto", la conversión de espacios libres en jardines (Carta de Gubbio, 1960). Esta versión fue ampliada en la Segunda Carta de Gubbio de 1990, en la que se observan cambios en el concepto de patrimonio. Aquí hablan del casco histórico como "el nodo de un asentamiento más grande", un conjunto identificado como "territorio histórico" donde se tienen en cuenta los "paisajes ajardinados" (Segunda Carta de Gubbio, 1990).

Frente a la mera enumeración de los elementos verdes hallados en los escritos anteriores, en los años 70 se observa un cambio de perspectiva hacia un sentimiento de valoración del jardín gracias a la promoción de una serie de coloquios internacionales que apuestan por su restauración, protección y conservación para llenar el vacío sentido por la Carta de Venecia de 1964.

El *Premier Colloque International sur la Conservation et la Restauration des Jardins Historiques* tuvo como sede la ciudad de Fontaineblau en el año 1971 y fue impulsado por el ICOMOS y por la Federación Internacional de Arquitectos Paisajistas (IFLA). Es el primer encuentro que reconoce el jardín histórico como una categoría independiente y por ello, establece una definición precisa: "un jardín historique est une composition architecturale et végetale qui présente du point de vue de l´historie et de l´art un intérêt public" (*Premier Colloque International sur la Conservation et la Restauration des Jardins Historiques*, 1971). Reconocen los jardines como una arquitectura de valor histórico y registran problemas concretos en su conservación como la degradación de sus características arquitectónicas y escultóricas o el carácter perecedero de la vegetación. Alertan de la escasa importancia que tienen los valores artísticos para la sociedad resultado de los efectos del desarrollo industrial como la polución, los cambios en el modo de vida, la desatención de la legislación o el hecho de que los legisladores y el público no entiendan su significado, debido a la propia ignorancia, en algunos casos, de quienes están a cargo de ellos. Esta cuestión es muy significativa porque inciden en ese posible desconocimiento por parte de la población de los valores culturales que sustentan los jardines y ante ello, subrayan que la cultura y la educación son los medios para promover un mayor grado de sensibilidad. De igual modo, apelan a la concepción del jardín como parte integrante del monumento, no como un complemento del mismo.

En 1972 destacar por un lado, la Carta del Restauro, pues establece una diferenciación entre los jardines y parques "considerados de especial importancia" y por consiguiente, se convierten en objeto de las instrucciones de la carta en las que se propone la conservación de estos elementos, no solo en sus aspectos formales, sino también en sus caracteres tipológicos "en cuanto a la expresión de funciones que asimismo han caracterizado a lo largo del tiempo la utilización de los propios elementos". Los jardines y los espacios libres en general son enten-

didos como parte del mobiliario urbano (Carta del Restauro, 1972). Por otro lado, la Convección sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural celebrada en París, no hace referencia explícita a los espacios verdes dentro de esa diferenciación entre Patrimonio Cultural y Natural, aunque estarían más vinculados a los culturales ya que los naturales se relacionan directamente con los entornos y paisajes naturales, con el territorio.

El Segundo Coloquio Internacional de la Conservación de Jardines Históricos se desarrolló en Granada en 1973 y fue organizado por el ICOMOS bajo el patrocinio de la Alhambra y Generalife y del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Fundamentalmente se trató el jardín islámico desde una visión histórica y arqueológica, así como otros temas relacionados con la investigación, excavación y reconstrucción de dichos jardines. En relación a ellos subrayan que "los trabajos de restauración y de puesta en valor de los jardines históricos deben ser realizados como trabajos que afectan a los monumentos históricos en el espíritu de la Carta de Venecia", proclamaban una adaptación y reelaboración de este texto. Entre otras cosas, recomiendan la elaboración de un inventario "de los problemas generales de los jardines históricos" y la necesidad "de desarrollar una rama especial de la arqueología para el estudio de los jardines históricos utilizando las posibilidades de restauración mas recientes" colaborando con otros expertos, explícitamente, arquitectos paisajistas o botánicos (Segundo Coloquio Internacional de la Conservación de Jardines Históricos, 1973).

En 1975, se retoma el *Troisième Colloque International sur la Protection et la Restauration des Jardins Historiques* en Zest, Holanda. En él, denuncian la desaparición de jardines y la incompatibilidad de usos y carácteres. Se citan jardines franceses, italianos y en el caso español denuncian la mala situación de los siguientes: la Quinta del Duque de Arcos (Madrid), Alameda de Osuna (Madrid), los jardines de las Torres (Barcelona) y de los Frailes (Escorial). Ante esta problemática, recomiendan la creación en cada país de un centro de referencia sobre jardines históricos con el fin de recolectar toda la documentación relacionada con los jardines como un medio para divulgar la historia de los mismos al público. Las recomendaciones giran, principalmente, en torno a las disciplinas de la arqueología y la botánica.

El colofón de este camino iniciado en la década anterior fue la Carta Internacional sobre los Jardines y Sitios Históricos celebrada por el ICOMOS en Florencia en el año 1981. De todos los acuerdos elaborados en torno a la protección de los jardines éste es el que más repercusión ha tenido a nivel internacional, no obstante, se denota la influencia de los escritos precedentes y es por ello que no aporta novedades en su definición y significado. En la denominación de jardín histórico se integran "a jardines modestos que a grandes parques de composición formalista o de naturaleza paisajista", es decir los estilos tradicionales, por lo que las nuevas composiciones y tendencias creativas se encuentran al margen de esta valoración. Interesa lo "histórico": "un sitio histórico es un paisaje definido, evocador de un acontecimiento memorable: el emplazamiento de un suceso importante de la historia, origen de un mito ilustre o de un combate épico, motivo de un cuadro célebre...". El cambio reside en la determinación de la composición arquitectónica del jardín:

- Su trazado y los diferentes perfiles del terreno.
- Sus masas vegetales: especies, volúmenes, juego de colores, distancias, alturas respectivas.
- Sus elementos constructivos o decorativos.
- Las aguas en movimiento o en reposo, reflejo del cielo.

En la línea del Coloquio de Zest exige que los jardines estén identificados e inventariados. Por otro lado, es interesante cómo el escrito sentencia las reconstrucciones de los jardines y si así fuese "respondería simplemente al campo de la evocación o de la creación original, y no se le podría

aplicar, en ningún caso, el calificativo de jardín histórico". Esto implica la conservación minuciosa y continua a causa del carácter orgánico y perecedero de la vegetación, aunque "la autenticidad de un jardín histórico es tanto una cuestión de diseño y proporción de sus partes como de su composición ornamental, o de la elección de los vegetales y materiales inorgánicos que lo constituyen" (Carta Internacional sobre los Jardines y Sitios Históricos, 1981). Otra de las novedades la encontramos en el uso de estos jardines, si bien, determinan que principalmente están destinados a la contemplación y al paseo, entienden que son espacios de vida cotidiana y por ende, conciben la creación de zonas contiguas destinadas a juegos tranquilos. El espacio ajardinado histórico es inviolable. En esta interpretación del patrimonio hay que subrayar que se exige para su aceptación su reconocimiento universal o mayoritario de constituir un valor excepcional (Lara Valle, 2002: 402).

La Convención del Patrimonio Mundial de la UNESCO 1992 celebrada en Santa Fe, Nuevo México, organizada por el Centro de Patrimonio Mundial en coordinación con el ICOMOS aprobó y presentó la categoría de "paisaje cultural", como una superación de la diferenciación establecida entre Patrimonio Cultural y Natural en 1972. En relación a los paisajes culturales expone que:

> ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y/o oportunidades físicas que presenta su entorno natural y por las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas (Convenio del Patrimonio Mundial, 1992).

La variedad de paisajes culturales precisaba de una clasificación definida para un mejor tratamiento y por esta razón se establecieron tres tipologías:

a) Paisaje diseñado, definido y creado por el hombre.
b) Paisaje que ha evolucionado orgánicamente, se divide en dos subcategorías, el paisaje fósil y el continuo; y el paisaje asociativo.
c) Paisaje diseñado hace referencia a parques y jardines "construidos por motivos estéticos, que están a menudo (pero no siempre) asociados a edificios o conjuntos monumentales"

Las tres categorías están incluidas en la Lista del Patrimonio de la Humanidad (Convención del Patrimonio Mundial, 1992).

Frente a ello, el Servicio Nacional de Parques de los EEUU, National Park Service (NPS), en un documento publicado en 1996, *Guidelines for the Tratament of Cultural Landscapes*, integra en su definición de paisaje cultural cuatro tipos: "historic sites, historic designed landscapes, historic vernacular landscapes, and ethnographic landscape" (*Guidelines for the Tratament of Cultural Landscapes,* 1996). También precisa la definición de Paisaje Histórico Diseñado:

> a landscape that was consciously designed or laid out by a landscape architect, master gardener, architect, engineer, or horticulturist according to design principles, or an amateur gardener working in a recognized style or tradition. The landscape may be associated with a significant person, trend, or event in landscape architecture; or illustrate an important development in the theory and practice of landscape architecture. Aesthetic values play a significant role in designed landscapes. Examples include parks, campuses, and estates (*Guidelines for the Tratament of Cultural Landscapes*, 1996).

En ella considera a los profesionales de la naturaleza que intervienen en su creación, como el arquitecto paisajista, el maestro jardinero, o el horticultor, que trabaje bajo los principios del diseño e incluso el jardinero aficionado que practique los estilos tradicionales, aunque, de nuevo retoma esa concepción anacrónica de los estilos tradicionales como sellos de identidad

histórica. Otorga importancia a los valores estéticos y al diseño de los jardines y dentro de éstos incluye a los parques, campus y urbanizaciones.

Por último cabe aludir al Convenio Europeo del Paisaje (CEP) de 2000, firmado en Florencia, pues supone la fusión definitiva entre Patrimonio Cultural y Patrimonio Natural, de tal manera que el ámbito de actuación son las "áreas naturales, rurales, urbanas y periurbanas. Comprenderá asimismo las zonas terrestre, marítima y las aguas inferiores". No solo se aúnan estas dos concepciones, sino que el paisaje se expande a todo el territorio natural y urbanizado como escenario de valores sociales dentro del tan aclamado pensamiento ecológico. Por ello acoge a los paisajes excepcionales, cotidianos, degradados y de valor. Este adelanto ha supuesto un antes y un después en el concepto de "paisaje" en España, hasta su ratificación se refería casi exclusivamente a las áreas de alto valor visual, con vistas a su conservación. El CEP, en cambio, ha aportado una apertura semántica y estratégica del paisaje, lo que ha implicado una renovación profunda del concepto y la ampliación consiguiente del horizonte de la política paisajística (Del Pozo, 2015: 25).

En esta vía de replanteamiento de conceptos existentes, la Comisión Europea está preparando una estrategia de infraestructura verde común. En 2013 publicó la comunicación: *Green Infrastructure. Enhancing Europe´s Natural Capital*, que define un plan a gran escala con coherencia y conectividad para promover su uso con el fin de enlazar con la política de Europa 2020, basada en un programa de crecimiento integrador sostenible e inteligente. Define infraestructura verde como:

> una red de zonas naturales y seminaturales y de otros elementos ambientales, planificada de forma estratégica, diseñada y gestionada para la prestación de una extensa gama de servicios ecosistémicos. Incorpora espacios verdes (o azules en el caso de los ecosistemas acuáticos) y otros elementos físicos de espacios terrestres (incluidas las zonas costeras) y marinos. En los espacios terrestres, la infraestructura verde está presente en los entornos rurales y urbanos. (*Green Infrastructure. Enhancing Europe´s Natural Capital,* 2013)

Reconoce la importancia de la infraestructura verde como una herramienta eficiente para el desarrollo sostenible y la configuración de ecosistemas sanos. Estos condicionantes son los que determinan la protección de los espacios naturales, muchos de ellos sin valor histórico, consecuencia de la ampliación del significado cultural enlazado hoy día con las nuevas propuestas medioambientales.

El marco español se ha hecho eco de estos escritos internacionales, quedando recogidas en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985. En su artículo 2 reconoce la integración de: "los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico" y en el artículo 15 entiende el Jardín Histórico como "el espacio delimitado, producto de la ordenación por el hombre de elementos naturales, a veces complementando con estructuras de fábrica, y estimado de interés en función de su origen o pasado histórico o de sus valores estéticos, sensoriales o botánicos" (Ley del Patrimonio Histórico Español, 1985). Actualmente, España cuenta con 46 bienes declarados Patrimonio de la Humanidad, ninguno de ellos alude a un parque o jardín, aunque si que se integran conjuntos históricos y las obras de Antonio Gaudí, donde se contempla el Parque Güell. En un segundo nivel, de los 17. 302 bienes inmuebles inscritos como Bienes de Interés Cultural según categoría por Comunidades Autónomas, solo 91 jardines históricos forman parte de ese compendio, desgraciadamente su número ha descendido con respecto a los años anteriores. Los jardines históricos representan el 0,5%.

La Comunidad Autónoma que cuenta con más jardines reconocidos es Madrid con 24, seguida por Andalucía (16), Canarias (12) y Baleares (10) (Anuario de Estadísticas Culturales, 2016). También algunos de los parques y jardines se introducen en la categoría de "Sitio Histórico" como el parque El Capricho Alameda Osuna de Madrid o el parque-jardín y Robledal de Caldas de los Reyes. De hecho, la Carta de Burra de 1999 ya incluía los parques y jardines dentro de esta acepción de "Sitio" como lugares donde hayan tenido lugar acontecimientos históricos (Carta de Burra, 1999).

A diferencia de estas precisiones (Jardín Histórico y Sitio Histórico) el Servicio de Conservación de los Jardines Históricos del Patrimonio Nacional Español, contempla los jardines históricos de los Reales Sitios en calidad de "Medio Natural" frente a la otra clasificación con la que también trabajan de "Inmuebles históricos". Este patrimonio natural esta comprendido por veintidós mil áreas entre jardines históricos, bosques y otros espacios naturales (Patrimonio Nacional, 2016).

También la figura del jardín histórico se haya recogida en la legislación específica de las Comunidades Autónomas de Andalucía, Cataluña, Comunidad Valenciana, Comunidad de Madrid, Baleares, Aragón, Canarias, Extremadura, Asturias, Castilla y León y Navarra, donde los jardines históricos también son clasificados como bienes de interés cultural. En las de Galicia y Cantabria, su legislación hace referencia a los jardines y parques que tengan valor artístico, histórico, antropológico o paisajístico.

3. LAS CONDICIONES ARTÍSTICAS EN LOS PARQUES URBANOS: REFLEXIONES

No podíamos concluir este texto sin valorar brevemente todas aquellas características histórico-artísticas que hacen de los parques urbanos un bien de significación cultural. Ésta es nuestra forma de reivindicar la importancia del tema en el contexto patrimonial. Nuestro propósito no radica en elaborar un listado de los valores artísticos que podemos extraer de estos espacios urbanos, sino de reflexionar en torno a esta cuestión y relacionarla con la apreciación que el colectivo social tiene de ellos.

Si nos retrotrajéramos a la idea tradicional de lo artístico, terminaríamos aquí nuestro discurso, pues seguiríamos el camino de la oficialidad y solo lo bello, lo estético y las obras maestras no renovables de la expresión humana tendrían cabida en este apartado, y por lo tanto validaríamos ciertas historias por encima de otras. En cualquier caso, desde esa "esfera oficial" se está intentando impulsar el valor de aquellas obras modestas que han adquirido con el tiempo significación cultural, pero la tradición es demasiado fuerte y está arraigada en la sociedad.

Son muchos los parques urbanos que proceden de orígenes históricos ligados a la nobleza y a la realeza, pero las investigaciones acometidas hasta este momento nos confirman que detrás de la gran mayoría existe una historia ligada a la población y al contexto urbano y social en el que se inserta2. Como señala Gonzalo Borrás:

> hoy la obra de arte es considerada como la historia de un proceso, en el que una obra de arte auténtica es aquella que se destaca de la tradición, que modifica una situación dada, bien desarrollándola, bien desviándola en otra dirección, bien invirtiéndola por completo" (Borrás, 2012: 14-15).

En general, los parques urbanos han acompañado a la ciudad contemporánea en su gestación

[2] En la actualidad estoy realizando la tesis doctoral "Los parques urbanos de Zaragoza desde una mirada histórico-artística" en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la Dra. Isabel Yeste Navarro.

y desarrollo, y en consecuencia, a los diferentes colectivos sociales y culturales. En muchas ocasiones, la participación social ha sido determinante para la creación de parques y jardines mediante la cesión de terrenos por parte de propietarios privados o municipios y también, es destacada la lucha ciudadana por revitalizar o sanear espacios urbanos degradados a partir de proyectos "verdes". Las diferentes etapas vitales de los parques se ven plasmadas en la propia evolución formal de su superficie y en las infraestructuras (mobiliario y otro tipo de arquitecturas), participes de los cambios culturales y artísticos y resultado de la creatividad del individuo que los proyecta. Las dos tendencias artísticas básicas de influencia en el diseño de parques han sido las corrientes paisajística y clásica, dentro de la preocupación del artista por diseñar el paisaje con formulaciones plásticas. En esa relación entre el diseño del paisaje y el arte, como señala Joan Roig se trata de abordar "los valores intrínsecamente plásticos o gráficos" (Roig, 1997: 18) una idea que a su juicio adquiere una especial significación a principios del siglo XX con los conceptos de abstracción y figuración, representados por el Cubismo y el Constructivismo, y por el Surrealismo desde una visión crítica a las características de la vida moderna. Primeramente estas influencias arraigaron en la arquitectura, luego en el parque y el jardín adquirieron estas connotaciones en obras de autores como Pierre-Émile Legrain, y después de la Segunda Guerra Mundial con Roberto Burle Marx, Thomar Church e Isamu Noguchi (Roig, 1997).

No obstante, el valor artístico de los parques urbanos no se detecta exclusivamente mediante la percepción visual, existe un trasfondo en las obras de arte, un proceso creativo en el que entran en juego la elaboración de planos, esquemas o vistas, las interrelaciones personales entre artistas (arquitectos, ingenieros, botánicos, etc.), las relaciones formales, las vivencias y el bagaje del creador (viajes, formación, escritos, etc.).

Esa dimensión oculta para la colectividad es objeto de estudio de los historiadores del arte, ahondar en su significado urbano y estético, por ello nuestro deber es actuar como nexo de unión entre la obra de arte y la sociedad, entre el patrimonio verde y los habitantes. En este diálogo, las directrices de una política sobre el patrimonio territorial urbano son claves y deberían de apuntare en el sentido de incrementar su puesta en valor, destacando toda la riqueza que encierran y, al mismo tiempo emprender una labor de concienciación ciudadana sobre la conveniencia de su conservación, partiendo de los valores naturales, históricos, culturales, etc. que encierra (Valle Lara, 2002: 413)

La complejidad a la que se halla sometido el parque se debe a la cantidad de problemas que debe de resolver en el ambiente urbano porque tiene que apelar a los sentidos y a la utilización pública, y al mismo tiempo ser coherente con las leyes ecológicas y las problemáticas medioambientales (Batlle, 2011: 23) Esta condición múltiple interfiere en la lectura artística de los parques haciendo que la población los asuma como una infraestructura más de la ciudad y que las instituciones no presten la atención suficiente. Sobre todo percibimos tres aspectos que alejan a los parques de sus cualidades artísticas. Primeramente, el carácter funcional del parque, el cual está destinado a un uso público donde se desarrollan diversas actividades, es decir, mayoritariamente no son lugares "musealizados" que generen actividades económicas y por lo tanto, se encuentran apartados de los circuitos turísticos y de la esfera lucrativa.

El segundo hecho, es la fragilidad natural de los parques urbanos. Someter a criterios estéticos y planteamientos abstractos elementos naturales que se desarrollan según procesos orgánicos, implica prever un futuro que de todo punto es desconocido para el artista que lo proyecta. De ahí, la necesidad de intervenir en ellos con tareas básicas de acondicionamiento, recuperación y regeneración, destinadas a controlar el ciclo natural de los jardines. En este

choque de fuerzas entre preservación y conservación, el criterio de autenticidad en el patrimonio verde urbano no debería de radicar en su mantenimiento primitivo, sino en la adaptación continua de la fauna a cada estación y también a los usos demandados.

A todo ello hay que sumar la escasa cultura por el patrimonio verde urbano que existe en nuestro país en comparación con otros como Inglaterra, en el que la naturaleza es cuestión de identidad nacional. Afortunadamente, dentro de este conteto saturado e inminente, contamos con organizaciones profesionales que tratan el tema como la Asociación Española de Parques y Jardines cuyos objetivos se basan en fomentar los parques y jardines, incentivar la formación y la I+D, enunciar criterios objetivos, liderar foros de interés y demandas del sector y poner en valor la gestión de los profesionales del sector. Entre sus múltiples iniciativas, destacar la red de "Vivir los Parques", basada en visitas virtuales de los parques urbanos de ciudades como Zaragoza, Barcelona, Córdoba, Pamplona, Sevilla, Ciudad real, etc.3

Estas experiencias y las investigaciones que se están desarrollando en la actualidad nos permiten mirar al futuro con optimismo y confianza. La idea es que, paulatinamente, las nuevas formas de valoración y gestión del patrimonio cultural entiendan que los parques urbanos son huellas de identidad, herencia histórica de la memoria cultural pasada, y por ende, continentes de valores tangibles e intangibles dinámicos dignos de preservación.

4. CONCLUSIONES

Esta comunicación ha tratado de abrir una línea de discusión y de reflexión en torno al patrimonio verde de la ciudad desde una postura interdisciplinar. La idea que ha subyacido ha sido la de establecer un primer marco internacional sobre la concepción patrimonial de los espacios verdes, ahondando en los precedentes culturales y apuntando unas breves reflexiones sobre las cualidades artísticas de los parques urbanos. Este panorama nos obliga a seguir trabajando y precisando dicha valoración a nivel nacional, atendiendo a la legislación autonómica y por supuesto, realizando investigaciones sobre los parques urbanos de cada una de las ciudades españolas, lo cual nos permitirá crear una panorama general sobre esta tema como una forma de equilibrar los puntos de vista múltiples en una historia común. La finalidades son: concretar correctamente el lugar de los parques urbanos en el espectro patrimonial y acercar a la población la historia urbana desde otro enfoque. Se precisaba emprender ese proceso de "patrimonialización" desde los cimientos, por este motivo, éste es un discurso inconcluso.

Dicho esto, el estudio de los documentos internacionales sobre patrimonio nos ha confirmado que el proceso que se ha llevado a cabo para el reconocimiento patrimonial de los parques públicos ha sido laborioso y confuso, porque los primeros acuerdos no hacen referencia expresa a los parques urbanos, ni a ninguna tipología del verde urbano en especial, sino a los "elementos verdes" como ornato del monumento histórico. En general, llama la atención el escaso interés de las primeras cartas hacia los espacios verdes, teniendo en cuenta su reconocimiento y aceptación social. En aquellos momentos, no era necesario insistir en la necesidad de proteger Vaux-le-Vicomte, La Granja, Stowe, o villa Lante, todos ellos, estaban unidos a edificaciones de las que no se dudaba su carácter histórico y patrimonial (Vigil-Escalera, 1994: 18). Su incorporación al discurso patrimonial ha sido tardía y deshilada, pues hasta los años 70 no encontramos referencias expresas sobre la naturaleza urbana, considerando que años

[3] Para más información, véase: *https://vivirlosparques.es* (última consulta 5 de noviembre de 2017).

atrás se había consumado el paso del monumento al entorno con la Carta de Venecia de 1964. El *Premier Colloque International sur la Conservation et la Restauration des Jardins Historiques* de 1971. Fue el punto de inflexión al considerar por primera vez el jardín con valor histórico y artístico. Con él se generalizó el término de "Jardín Histórico", sometiendo su significación a diferentes interpretaciones, disciplinas e intereses en función de los valores o estudios que se quisiesen desarrollar en cada uno de los encuentros, así encontramos apreciaciones desde el punto de vista de la Arqueología, Botánica, Arquitectura, Etnografía, Historia e Historia del Arte. Una década después, las resoluciones de la Carta Internacional sobre los Jardines y Sitios Históricos de 1981 concretaron los componentes arquitectónicos que debían de ser conservados en los jardines, sin embargo, aunque proclamaban el valor de la modestia, solo los jardines tradicionales de estilo clásico y paisajístico eran merecedores de su protección. Así, el Jardín Histórico se fijó por el componente estilístico y visual, por los estilos tradicionales y su importancia histórica.

Desde aquel momento el tema ha evolucionado escasamente en nuestro país, los parques siguen siendo elementos trasversales, un contexto que ha dificultado la apreciación patrimonial del parque urbano, en buena medida, por su sometimiento al factor temporal, que hace de la cronología y su origen aspectos determinantes a la hora de figurar en el salón de la fama cultural. Este es el mayor problema del parque pese a su experiencia práctica a lo largo del tiempo, porque la constante ampliación de sus usos a la vida cotidiana frente la contemplación estética y la fosilización natural, ha generado desatención y también dificultad en su conservación.

¿Por qué Patrimonio Verde? El término propuesto es una alternativa que implica superar la figura del Jardín Histórico como catalizador conceptual de gran parte de la naturaleza urbana, por consiguiente, se considera un término obsoleto e individualizado si tenemos en cuenta la gran cantidad de tipologías verdes que se han desarrollado desde principios del siglo XX. Por otro lado, hablar de Patrimonio Verde supone romper con las características manidas asociadas al concepto de Jardín Histórico, no se busca con ello relegar el pasado histórico sino de mirar a lo inmediato y lo relativamente cercano; y tampoco de acabar con la significación de Jardín Histórico, porque entendemos que porta valores excepcionales, reconocidos e históricos.

Por último, referirnos a Patrimonio Verde significa acoger desde una visión amplia a todos aquellos preceptos asociados al verde urbano, a los anteriores y a los presentes, pues hoy en día el parque debe de ser bello, funcional, placentero y ecológico, porque es al mismo tiempo: territorio, paisaje, naturaleza, ecosistema, cultura, historia, arte y memoria colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

Bandarin, Francesco; Van Oers, Ron (2012). *El paisaje urbano histórico: la gestión del patrimonio en un siglo urbano.* Madrid: Abada Editores.

Batlle, Eric (2011). *El jardín de la metrópoli: Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible.* Editorial Gustavo Gilli: Barcelona.

Borrás, Gonzalo M. (2012). *Historia del Arte y Patrimonio Cultural: una revisión crítica.* Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza: Zaragoza.

Capel, H (2002). *La morfología de las ciudades: I. Sociedad, cultura y paisaje urbano.* Ediciones del Serbal: Barcelona.

Del Pozo, Cristina (2015). *El convenio europeo del paisaje. Una propuesta metodológica para su implementación en el ámbito urbano.* 2015. Tesis online disponible en *http://oa.upm.es/36560/[última consulta el 1 de noviembre de 2017]*

Fariña, José (2000). *La protección del patrimonio urbano: instrumentos normativos.* Madrid: Akal.

García Cuetos, Mº Pilar (2012). *El patrimonio cultural. Conceptos básicos.* Prensas Universitarias: Zaragoza.

Roij, Joan (1997). "Jardines Modernos. Arquitectura, arte y paisaje en el siglo XX" en *Arquitectura Viva.* Nº 53, marzo-abril 1997, pp. 17-20.

Observatorio de la Sostenibilidad de España (2008). *Patrimonio Natural, Cultural y Paisajístico: claves para la sostenibilidad.* Observatorio de la Sostenibilidad en España: Alcalá de Henares. Disponible en *http://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0556177.pdf (última consulta 1 de noviembre de 2017)*

Pérez Campaña, Rocío (2008): "Verde urbano y calidad ambiental: claves para una intervención más sostenible del espacio urbano". *Actas del IX Congreso Nacional del Medio Ambiente: Cumbre del desarrollo sostenible Madrid 1-5 de diciembre de 2008.* Madrid: Fundación CONAMA. Disponible en: *https://www.researchgate.net/publication/259012912_VERDE_URBANO_Y_CALIDAD_AMBIENTAL (última consulta 1 de noviembre de 2017)*

Smith, Laurajane (2011). "El «espejo patrimonial». ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?" en *Revista Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología.* Núm. 12, enero-junio, 2011, pp. 39-63.

Valle Lara, Juan Jesús (2002). "El patrimonio urbano del siglo XX: políticas y *estrategias sobre el patrimonio integral urbano"* en Pumares, P, Asensio, Mº. A y Fernández, F (coord.), *Turismo y transformaciones urbanas en el siglo XXI.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería: Almería.

Vigil-Escalera, Manuel (1994). "Jardines y paisajes históricos" en *Revista PH.* Nº 6, 1994, pp. 18-19.

Yáñez, Celia (2008). "Patrimonialización del territorio y territorialización del patrimonio" en *Revista EUG.* Nº 39, 2008. Disponible en *http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/300/291 (última consulta 1 de noviembre de 2017)*

Páginas web

Carta de Atenas, 1931: Disponible en http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Carta de Gubbio, 1960: Disponible en http://www.italianostra.org/?p=32687 (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Carta de Venecia, 1964: Disponible en https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Premier Colloque International sur la Conservation et la Restauration des Jardins Historiques, 1971: Disponible en http://www.icomos.org/publications/bulletin1971-2/bulletin1971-2-7.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Carta del Restauro, 1972: Disponible en https://www.mecd.gob.es/ipce/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/ipce/conservacion-y-restauracion/criterios-de-intervencion/documentos-internacionales/1972_Carta_Restauro_Roma.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Convección sobre Protección del Patrimonio mundial, Cultural y Natural, 1972: Disponible en http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Segundo Coloquio Internacional de la Conservación de Jardines Históricos, 1973: Disponible en http://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/13146/9%20C.A%209%20(1973).pdf?sequence=1(última consulta 5 de noviembre de 2017)

Troisiéme Colloque International sur la Protection et la Restauration des Jardins Historiques, 1973: Disponible en http://www.icomos.org/fr/notre-action/diffusion-des-connaissances/publications/colloques-et-seminaires-de-l-icomos/116-english-categories/resources/publications/392-colloque-international-sur-la-protection-et-la-restauration-des-jardins-historiques--international-symposium-on-protection-and-restoration-of-historic-gardens (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Carta Internacional sobre los Jardines y Sitios Históricos, 1981: Disponible en https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/gardens_sp.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Ley del Patrimonio Histórico Español, 1985: Disponible en https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534 (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Segunda Carta de Gubbio, 1990: Disponible en http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento159.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Convención del Patrimonio Mundial de la UNESCO, 1992: Disponible en http://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Guidelines for the Tratament of Cultural Landscapes, 1996: Disponible en https://www.nps.gov/tps/standards/four-treatments/landscape-guidelines/index.htm (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Carta Australiana para los Sitios con Significación Cultural, 1999: Disponible en http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1999-burra.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Convenio Europeo del Paisaje, 2000: Disponible en http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/Convenio_europeo_paisaje.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO, 2002: Disponible en http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Green Infrastructure. Enhancing Europe´s Natural Capital, 2013: Disponible en http://eur-lex.europa.eu/ (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Anuario de Estadísticas Culturales, Ministerio de Cultura, 2016: Disponible en https://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html (última consulta 5 de noviembre de 2017)

Patrimonio Nacional, 2016: Disponible en http://www.patrimonionacional.es/sites/default/files/plan-de-actuacion-actualizacion-2014.pdf (última consulta 5 de noviembre de 2017).

ORNATO VEGETAL EN LA CIUDAD DE SEGOVIA (MEDIADOS DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX)

María Gloria Sanz Sanjosé
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Estudiamos en esta comunicación el ornato vegetal de esta ciudad desde la segunda mitad del siglo XVIII a principios del siglo XIX. Desde tiempos pretéritos, y a partir del siglo XVI, encontramos una actividad en la plantación de árboles en la ciudad, sobre todo en la rivera de uno de los dos ríos, el Eresma, que la circunda por el norte. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en Segovia, es cuando verdaderamente va a operarse un impulso en pro del arbolado, que va a ser el inicio de una acción que se desarrollará sobre todo en el siguiente siglo.

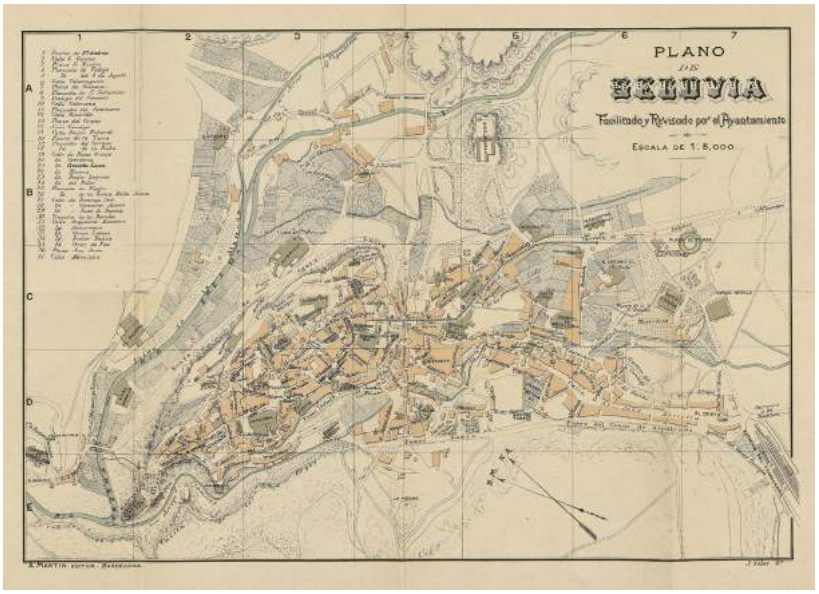


Fig. 1 — Plano de la ciudad de Segovia

Para mejor entender está actuación expondré, aunque sea sucintamente, el emplazamiento de la ciudad en el que se va a operar este ornato. Su situación es al norte de la Sierra de Guadarrama y su emplazamiento en el contacto entre los granitos del pie de sierra y las calizas y arenas de su reborde, ya pertenecientes a la cuenca del Duero. En este punto, en su contacto, se unen los dos ríos, el Eresma y el Clamores, dejando un promontorio calizo en el que está la ciudad intramuros bordeada por los dos valles profundos de los ríos, Eresma por el Norte y Clamores por el sur y el oeste. En ellos, y en los pequeños arroyos tributarios de ambos, se van a dar la mayor parte de las actuaciones estudiadas. El resto de la ciudad son sus "arrabales", los barrios, que están en territorio llano por donde caminan los ríos, antes de encajarse, y en esta época van a estar muy poblados con una actividad fabril de paños y huertas, además de las plantaciones de árboles que veremos a continuación. La altitud sobre el nivel del mar es de 1.000 metros que influirá en su clima y vegetación natural.

2. ESTUDIO DE LOS DOCUMENTOS DE ARCHIVO

Los documentos fundamentales estudiados son "El Catastro de Ensenada", o mejor, "La Real Cédula de 10 de 10 de octubre" de 1749 y "La Real Ordenanza para el aumento y conservación de Montes y Plantíos" de 7 de diciembre de 1748, dadas ambas por Fernando VI. El Catastro de Ensenada nos va a decir lo que existe en la ciudad en ese momento. Es una radiografía desde todos los puntos de vista, pero a nosotros nos interesa la parte de arbolado. La Real Cédula, tiene como primer objetivo abolir las rentas provinciales (Alcabalas, Cientos, Millones y Análogas) y su sustitución por una única contribución. No se cumplió su objetivo fiscal, pero de ella se derivó "una rica documentación que nos sirve a nosotros como ventana abierta al análisis y conocimiento histórico" (M.G. Sanz, 2003: 274). En Segovia se realizó el Catastro a partir del 4 de julio de 1753. Tiene cuatro libros y el que a nosotros nos interesa es el primero, Respuestas Generales, en el que nos va a describir la base documental de la ciudad de la cual partimos en ese momento.

El documento más importante en esta comunicación va a ser "La Real Ordenanza para el aumento y conservación de Montes y Plantíos", y responde a una situación preocupante que tiene el país en este momento, a mediados del Siglo XVIII, en cuanto al deterioro que había sufrido la vegetación. Al mismo tiempo que esta Ordenanza, se promulga "La Ordenanza de Montes de la Marina", con el mismo objetivo, fomentar los montes y plantíos, pero en distinto ámbito territorial y que en esta comunicación está fuera de nuestro análisis. La Ordenanza en estudio tiene 39 capítulos ó artículos en los que se van dando las normas para realizar el aumento y conservación de los Montes y Plantíos existentes y la creación de otros nuevos. En su último capítulo, se señala el territorio al que afecta, siendo aquel que está dentro de las "veinte leguas" alrededor de la corte que se aumentarán en una Orden a "veinticinco leguas" en marzo de 1763. Incluso, al final de este artículo 39, se dice que es de estricto cumplimiento "El distrito fuera delas veinte leguas de la circunferencia de la my corte", y más adelante "que luego que recivais esta mi cédula pongais especial cuidado y vigilancia en el aumento, cría y conservacia delos Montes y plantíos consistentes en las provincias y pueblos fuera delas veinte leguas de la circunferencia dela my Corte".

Se habla de la autoridad que ha de ejecutar la Ordenanza que recae en el Corregidor de la Ciudad. Se va desgranando toda una normativa de cómo llegar a ese aumento de plantíos y conservación de los montes. "Esta normativa se mantuvo vigente hasta la aprobación en 1833 de las "Ordenanzas de Montes", si bien con anterioridad había sido derogada en dos ocasiones y otras dos vuelta a restaurar, correspondiendo dichos paréntesis con las Cortes de Cádiz y el Trienio Liberal" (Madrazo. G, "Las Certificaciones de Monte sy Plantíos en la vertiente segoviana de la Sierra de Guadarrama", en Actas de la II Reunión sobre Historia Forestal, (Cuadernos de la Sociedad Española de Ciencias Forestales) Nº 16, 2003: 56). Y este va a ser el periodo que aquí analizamos 1748-1833, teniendo como base la vigencia de La Ordenanza de Montes y Plantíos.

Tanto el Catastro de Ensenada como la Real Ordenanza de Montes y Plantíos están en el Archivo Provincial de Segovia. Otros documentos que se tocan son los Libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Segovia que están en el Archivo Municipal y nos informan de lo relativo a este tema, así como las Actas de la Sociedad de Amigos del País.

2.1. Real Cédula del 10 de octubre de 1749 (Catastro del Marqués de la Ensenada)

Como queda expresado anteriormente el Catastro de Ensenada, por su propia naturaleza, nos dice el estado de un lugar en el momento en el que se realiza, en nuestro caso en la Ciudad



Fig. 2 — Foto Alameda de Segovia

de Segovia y el momento el 4 de julio de 1753. Nos interesan las Respuestas Generales, en las que nos expresan el estado en las que están todos los bienes y pertenencias de la Ciudad. La población en ese momento es de 2.500 vecinos, coincide con lo que A. Ponz nos dice que "la población pues de la actual Segovia se reputa algo menos que de diez mil personas", (Viaje de España, Tomo Décimo, Carta Octava-6: Pagina 229). Vemos que en Segovia en relación a lo que nos interesa, el arbolado, hay "otra de tierra ynculta con pastos y sin ellos, otra de Alameda, con Álamos, blancos y negros, Sauces y otros inútiles, y otra en que está el nuevo plantío de vellota y Piñones" "....la alameda no tiene pasto ni util alguno porsersolo *para recreo y Paseo de la Ciudad* y el nuevo plantío tampoco produze cosa alguna por guardarse en virtud Dela Real Orden sobre Conservación de Montes y Pinares" (Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, Respuesta 4). También se mencionan los árboles frutales, pero estos están en las huertas cercadas y no tienen forma de plantío. La superficie es importante "32 obradas detierra ynculta, con algun pasto y 278 obradas de Alameda, 20 de nuevo plantio" (Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, Respuesta 10). Importante de esta información no solo es lo relativo a la alameda y el plantío, si no la "tierra ynculta" porque va a ser en ella dónde se van a realizar las plantaciones a partir de este momento. En la respuesta 5 sobre la calidad y producción, se dice que "en la Alameda, nuevo Plantío y tierra Inculta con pastos y sin ellos solo una calidad que es igual cada una en su especie". En cambio se especifica bien las calidades de las tierras de cereales y huertos.

Vemos en estos textos que hay una Alameda, la Alameda por antonomasia, para los habitantes de la ciudad. Voy a detenerme en ella desde su origen hasta este momento en que aparece el Catastro del Marqués de Ensenada. Se la denomina con varios nombres a través del tiempo, Alameda del Río, De los Huertos, Del Parral, De Santa Ana, haciendo referencia a los conventos o monasterios que allí estaban y algunos todavía existen. También se la denominó la Alameda Antigua o Vieja al realizarse la nueva Alameda. Está situada en ambas márgenes del río Eresma en el sentido longitudinal y desde "la ribera hasta la Alameda de la Fuente Cercada, vecina de Santa Cruz". (A. Ruiz). Ocupa el fondo de valle de un cañón cárstico formado por arenas y arcillas en su base y calizas en la parte superior de la formación. Esto le va a conferir dos características beneficiosas para que el arbolado se pueda desarrollar bien. Por una parte el cañón le defiende de los vientos fríos del norte, y por otra, la existencia de numerosas fuentes cársticas que aparecen en la baja ladera o en la base que le surten de abundante agua para la vegetación arbórea y de huerta, que va a ser la vegetación constante en este lugar. A. Ponz se fijó en ello y dice en la misma carta anterior "la situación de este Monasterio llamado de El Parral, es muy buena, y todos aquellos contornos y riveras del Eresma muy frondosos, tanto que fue proverbio: *los huertos del Parral, paraíso terrenal*; pues además de el agua de este río, nacen por allí varias fuentes, con que riegan algunas huertas.

Se encuentra una deliciosa alameda en dicha rivera, y pudiera haber de esto mucho más en los alrededores de Segovia, pues la tierra manifiesta ser a propósito".

En cuanto a su origen podemos partir del siglo XIV y siempre ha tenido la función de servir de solaz a los segovianos. Muchos son los autores y algunos viajeros que han tratado de su evolución o han dejado sus impresiones sobre la Alameda[1].

El valle estuvo pablado ya desde tiempos medievales con industrias y huertas y "ya desde el siglo XIV se percibe documentalmente una ruralización en el arrabal de la Puente Castellana que se iba acrecentando con el paso de los años. Al principio los huertos fueron ganando terreno, se limitó el caserío a una estrecha franja, y después, poco a poco se van mencionando los olmos, los chopos y otras clases de árboles. El valle en otro tiempo habitado se llenó de verdura y los agudos chopos forjaron la imagen arquetípica de Segovia" (A. Ruiz, Historia del Urbanismo en la Ciudad de Segovia del Siglo XII al XIX, 1982: 131). El mismo autor seguidamente hace referencia a una Orden del Ayuntamiento de 1559 por la que "en las riberas de los ríos, se pongan e planten saezes e alamos e otros arboles y en otras partes se planten montes e pinares por que ay mucha falta dellos en la tierra de la dicha çibdad".

Un año después en 1560 se hace un camino desde el Monasterio de Los Huertos al Monasterio del Parral y se manda que planten árboles a su alrededor. Esta fecha podría ser el inicio de la Alameda (A. Ruiz). A través del tiempo fue un lugar de ocio, cuidado y querido por los habitantes de la Ciudad siendo visitado por los viajeros que venían a Segovia. También los Reyes gustaban de ir a verla cuando venían a la Ciudad, y esto era motivo para realizar mejoras de la Alameda y sus accesos. Su cuidado fue objeto importante a través del tiempo, así se allanó el suelo, se amplió su superficie, se canalizaron las aguas cársticas que inundaban el suelo, se prohibió la entrada de los animales, se prohibió lavar en el río, se hizo un malecón para evitar inundaciones y se plantaron más árboles, cuidándoles y haciendo las labores que precisaran, podas, olivado, corta de árboles viejos y plantando más árboles en su lugar, todo tendente a un "embellecimiento para la Ciudad", y se hizo una fuente al finalizar el siglo XVI, la fuente de Los Leones. A. Ponz habla de la Alameda con gran entusiasmo y así lo expresa: "su frondosidad, que podría extenderse a pedir de boca, está reducida a algunas huertas, y arboledas en el Valle por donde pasa el río Eresma, y pocas más".

2.2. La Real Ordenanza para el aumento y conservación de Montes y Plantíos

El objetivo es la recuperación de la vegetación, que estaba muy deteriorada en ese momento, expresándolo muy bien la misma Ordenanza en su corta introducción en la que dice: "Sabed que haviendo entendido los graves perjuicios que sufre la Causa publica, por la poca observancia que han tenido y tienen las Leyes y Pragmaticas de estos Reynos, que tratan del aumento de plantios y conservación de montes, por descuido de las Justicias en no ejecutar las providencias y penas que se hayan establecidas a este importante fin". Por lo que vemos que con anterioridad a esta Ordenanza, se habían dado varias anteriormente, aunque no habían tenido la efectividad deseada. "En sus 39 artículos exponen sus objetivos y la burocracia encargada de realizarlos, so penas muy fuertes. En primer lugar se pide a cada pueblo las posibles ordenanzas sobre montes y plantíos que se hayan dictado con anterioridad; se dan las ordenes de lo que se debe hacer en los montes y nuevos plantíos: plantación y siembras de árboles, piñón o bellota, tiempo de realizarlos, cuidado que se debe tener, especies, etc... los plantíos se harán en tierras comunales, baldíos, respetando

[1] Entre ellos A. Ruiz, J.M. Santamaría, L. Yoldi, M.A. Chaves, A. Sanz y Ponz.

todo aquello concerniente a la ganadería, como cañadas, abrevaderos" (M.G. Sanz "Dinámica de las masas forestales" (Cuaderno de la Sociedad Española de Ciencias Forestales) Nº 16, 2003: 276).

Los encargados de esta misión son "los Corregidores del Reino" (Capítulo 1) cada uno en su partido, distrito y lugares de su jurisdicción. El Corregidor en este caso el de Segovia, se ve ayudado por las "Justicias" y Ayuntamientos de los pueblos de su distrito (Capítulo 15) y los "guardas de Campo y monte" (Artículo 25). Se extiende en muchos capítulos en estos cargos, así como el celo que tienen que tener en el cuidado de la observancia de los capítulos técnicos, es decir, lo que manda la Ordenanza para la consecución del aumento y conservación de los montes y plantíos. En varios capítulos desarrolla los premios o penas que se van a aplicar según como se haya realizado el trabajo por cada uno, desde el Corregidor al Guarda. Si no lo hicieran satisfactoriamente se habla de penas, a veces muy duras, desde una multa a penas físicas, o también en relación a sus bienes e incluso el presidio. También en el capítulo 26 se dan las normas para premiar su trabajo "que a los referidos Guardas o Zeladores por recompensa de su trabajo se les exime de todas Cargas concejiles, quintas y levas por el tiempo que sirvieron estos oficios" y siguen otros privilegios por su "buen hacer" igual para todas las Justicias. Así el artículo 36 dice "a los Corregidores quese distinguiesen y esmerasen en esta importante confianza se les tendra presente para adelantares y ascenderles".

También los vecinos están sujetos a estas restricciones en el uso del monte o plantío. El artículo 17 dice textualmente "que cualquiera que se aprenda cortando o arrancando algún pie de árbol sin licencia por escrito dela Justicia, que sólo se le deberá dar limitada asu necesidad, incurra por la primera vez en la pena de mil maravedis, pero la segunda doblada y por la tercera de venticinco ducados, y cuatro campañas pudiéndose conmutar esta enlos que no tienen bienes de que satisfacerla con que trabajen el tiempo quela Justicia arbitrare en limpiar, desbrozar, y componer los árboles, viejos, o nuebos y la tierra en que se deban plantar o sembrar". Pero también cuando hay permisos de cortas, que son muy restrictivos, y así el artículo 19 dice "las limitadas licencias quelas Justicias dieran por escrito a susvecinos para sacar uno, u otro Árbol encaso de necesidad para sus propios usos y servicios hande ser con la precisa calidad deque por cada pie pongan tres, asatisfación de las Justicias odesus Celadores expertos, en el lugar destinado".

Antes de entrar en la parte técnica, es decir, dónde y cómo se debe llevar a cabo el aumento y conservación de plantíos, el Artículo 5 trata de quienes deben realizarlo o supervisarlo que serán "personas expertas, que vean, reconozcan, y visiten los términos de cada Pueblo con el mayor cuidado distinguiendo, separando y notando los montes que fueran de realengo o aprovechamiento común, delos que pertenecieren a particulares, los ríos, arroyos, vertientes, tierras valdías y servidas que estimaren aproposito, para sembrar o plantar los que fueren más adecuados y no pertenezcan a particulares". Si la tierra tiene buenas condiciones para ser plantada por "aquellas especies que sean más a propósito, como Ayas, encinas, robles, quejigos, Alcornoques, álamos negros, o blancos, sauces, chopos, nogales, castaños, pinos, alisos, aprovechando las riveras, arroyos y vertientes que se consideren más aproposito". Si las condiciones naturales no son favorables "se podrá sembrar de Bellota, Castaño o Piñón" (Artículo 6). Como son tierras fundamentalmente de monte, y en este momento es muy importante la cabaña ganadera, señala algo que va a ser importante en estos años en que está vigente la Ordenanza. El Artículo 8 termina "con la prevención de que dejen libres los pasos, cañadas y abrevaderos de los ganados, y de que por pregón público hagan guardar y no permitan que entren en los parajes nuevamente plantados, y sembrados, vajo la pena de diez reales..." "por cada animal que entrase en los plantíos en sus primeros seis años" que es lo que se considera que tarda un plantío en hacerse maduro. Esto va a ser una discusión constante entre y el arbolado y los ganaderos que no están dispuestos a dejar el pasto de esos territorios a favor del monte o nuevos plantíos.



Fig. 3 — Cuesta de los Hoyos

Varios artículos hablan de los árboles que se tiene que plantar cada año, el artículo 7 dice que se han de plantar "cinco árboles por cada vecino de cualquier estado, Calidad y Condición que sean, o más si se sembrare de Bellota o Piñón" y en el artículo siguiente dice que "estas plantaciones deben realizarse en tierras baldías y no de particulares", por "todos sus vecinos, desde mediado Diciembre hasta mediado Febrero de cada año" y la obligación de remitir los ayuntamientos al Corregidor en marzo la documentación de los nuevos plantíos, siembra de bellota o piñón (Artículo 9) y en el 12 se dice "para que los Corregidores puedan desempeñar esta confianza, se procuran informes de personas fidedignas y desu satisfacion, si las Justicias y Ayuntamientos han cumplido enlos tiempos devidos con los plantíos y sembrados que tocan a cada uno de ellos y no conviniendo sus noticias privadas con los testimonios que les remitieron les mandaran comprovar y daran cuenta al Ministro encargado". Una vez que el Corregidor tiene los testimonios de lo realizado y comprobado que todo es cierto "forman un plan o relación conprehensiva detodosellos, y la remitiran al Ministro que haia señalado en esta Ordenanza por todo el mes de Abril inmediato siguiente, para que por su medio se informe al Consejo delos que hubieren cumplido o no, y de lo que se adelantare en este importante asunto" (Artículo 13). En el Artículo 14 se hace referencia a los beneficios que los pueblos obtienen, como es la hoja de bellota y pastos con abrigo para los ganados, la leña y el carbón.

En cuanto a la conservación de los montes y plantíos hay varios artículos que desarrollan su idea principal. En el Artículo 10 dice "que se limpien todos los Arboles mayores y menores dela roza y matas vajas, para que medren, crezcan y se críen mejor...con este cuidado que se practicare de un año para otro", igualmente esta limpieza se hará en los plantíos. El Artículo 11 es muy severo exponiendo que se prepare la tierra antes de realizar la siembra o plantación, en los montes o tierras baldías y que acudan todos los vecinos, se planten cinco árboles, so penas muy duras. El Artículo 18 se refiere a la poda de los árboles para no dañarlos ya que se han hecho "gravísimos desordenes o abusos" desmochando árboles. El Artículo 20 prohíbe cerrar los "montes, tierras baldías y despoblados". El Artículo 16 es muy restrictivo para los vecinos de los pueblos en el aprovechamiento de leñas o ramas. También se prohíbe arrancar árboles y se impone la pena de que por cada árbol arrancado se planten cinco, y el uso de la corteza de encina o roble para curtir pieles (Artículo 30) o el 31, se prohíbe la corta de árboles o entresaca de montes para las fábricas de madera. Y como medidas de prevención, se señala la precaución y permiso para hacer rozas cerca del monte, así como quemar tierras abiertas, rastrojos porque puede pasar al monte. Y por último "respecto del que el ganado cabrío hace gran daño alos sembrados y plantíos nuevos, no se les permite entrar en ellos so pena de multas" [2].

Termina la Ordenanza en su Artículo 39 exigiendo "que todo lo expresado en esta Ordenanza, tenga sudevido efecto, los Corregidores remitan por Correo Ordinario o por seguros conduc-

[2] Ordenanza de Montes y Plantíos, Capítulo 22. "Se sigue mayores perjuicios de las rozas y quemas que se hacen inconsiderablemente en tierras nuevas inmediatas a los montes...y trasciende el fuego y prendiendo en ellos."

tores, alos Pueblos de si [sic] distrito si veredas queles graven una copia de ella... la tengan en sus libros Capitulares, y que Convocando Cada año a Concejo avierto a todos sus vecinos seveay lea en el para que ninguno pueda alegar ignorancia".

A esta ordenanza se le añade otra en 1762 que "disponía el nombramiento de visitadores de montes y plantíos en un contorno de 25 leguas de Madrid" (Bauer, Página 60) que reforzaba a la anterior, y como hemos visto, se aumentaba veinticinco leguas su superficie de obligado cumplimiento, a la par que aumenta el control de su ejecución. Sin embargo, el país aún no tenía las condiciones sociales y económicas para una política de estas dimensiones.

2.2.1. Certificaciones

Los primeros años de información sobre los montes y plantíos nos lo dan los Libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Segovia de 1751 y 1752, le sigue las Certificaciones que hace la Ciudad según la Ordenanza los años que van de 1759 a 1783 y de 1818 a 1833, estos dos últimos en forma de estadillo y en 1791 la información nos viene por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Segovia[3].

En el primer momento, 1751-52 ya nos muestra la dinámica que se va a seguir en la información de estas Certificaciones sobre el aumento de plantíos. Las Certificaciones son unos documentos que deben hacer los Ayuntamientos en el mes de Marzo de cada año de todo lo realizado en el año anterior y deben remitir al Corregidor de la Ciudad. Lo primero es nombrar peritos que entiendan para reconocer y elegir los lugares más idóneos para las plantaciones, dónde se han de plantar, que serán en tierras baldías y de propios. Los problemas que van a tener son fundamentalmente por la falta de caudales, la prevención que se hace en relación a los pastos de los ganados, la prohibición de cercar los nuevos plantíos. También, y en el mismo sentido, han de respetar los pasos de la Cabaña Ganadera. Por último, en todo el periodo, hay quejas al hacer nuevas plantaciones por la falta de agua en el momento de plantar los árboles.

El primer documento, del 16 de Febrero de 1751, comienza con la elección de los "peritos" para el reconocimiento de los lugares que sean aptos para nuevos plantíos, alamedas, montes y sembradura de piñón y, como queda dicho anteriormente, que sean tierras baldías y no molesten el pasto de los ganados. Los peritos presentan una serie de parajes que podían favorecer las plantaciones. Una en la "Cuesta de los Oyos", al que se conceden sembrar 20 obradas y produjo varias quejas por los pastos, pero se concede el permiso para la siembra. En ese mismo documento se pide que al ganado cabrío no se le permita entrar en los nuevos plantíos. También se reponen los árboles que se habían plantado el año anterior y se habían secado. La parte económica es constante, la falta de dinero, y una buena parte de los documentos lo manifiestan. Pocos días después se conceden caudales para plantar árboles en las alamedas existentes, y en los lugares que se habían señalado.

La Certificación de 1759, referida al año anterior, nos informa del gasto librado por plantaciones en las dos alamedas y nos expone muy claro lo que se plantó: En la Alameda Vieja o del Río, se pusieron y plantaron 230 Árboles blancos, 44 Árboles negros y 9 Sauces. En la Alameda Nueva, un poco menos, 151 Árboles blancos, 21 Árboles negros y 31 de Sauces. No se hizo ningún laboreo en los montes, no se olivaron los árboles, ni se sembró piñón, ni bellota, ni se hicieron cortas, ni hubo penas ni condenaciones. Diez años después se informa que había 550

[3] De 1759 a 1833 están en Archivo Provincial de Segovia.

árboles de los años antecedentes y se plantan en ese año 658 y no se ha hecho labor alguna en los montes. En 1783 se dice "que no se han hecho en las dos alamedas de esta ciudad, que la una llaman la Dehesa y la otra la del Río por vajo del conbento de Santa Cruz, plantios algunos", y más abajo explican que no hay dinero alguno.



Fig. 4 — Foto Alameda de Segovia.

La Sociedad de Amigos del País en los años posteriores va a solicitar y proponer al Ayuntamiento una serie de lugares en los que se podría plantar y "embellecer" la ciudad, sobre todo en los dos valles. Se pide sobretodo en el valle del río Clamores, desde Santi Espiritu hasta la Iglesia de Santo Tomás. En 1791 se pide el terreno que está dónde estaba la Torre de Santo Domingo de Silos, para plantar "por qué los árboles no caben en su semillero", así como la plantación de frutales. Piden así mismo poder cercar el plantío. Posteriormente se pide el terreno baldío que está a ambos lados del Paseo de las Charcas, desde Santi Espiritu a Santo Tomás, comprometiéndose la Sociedad, si se la concede el permiso, a hacer los trabajos de acondicionamiento precisos y plantar los árboles más "análogos". Se le concede y, como es preceptivo, se reconoce el terreno por los peritos, informando a favor, pudiéndose realizar desde el puente nuevo de Santi Espiritu subiendo hasta Santo Tomás, pero sólo su margen izquierda, el derecho es muy estrecho y hay "tejeras y caminos carreteros". Se realiza desde Santo Tomás hasta el camino que sale de San Millán haciendo un plantío de cuatro líneas de árboles, "de forma que desde el paseo se gocen las bisttas del famoso puente Acueducto, y la parte de la ciudad que por aquel lado se descubre". El Ayuntamiento lo permite, pero advirtiendo que se deje pastar a los ganados.

Los siguientes años son de inestabilidad política en nuestro país, e incluso se suspende y se vuelve a aprobar la vigencia de la Ordenanza en la Guerra de la Independencia. El año 1918 la Certificación nos da un aumento muy alto de la población, 2.600 vecinos. De los cinco años anteriores existen 2.000 árboles y se han olivado 200 árboles. Además aparecen "el paseo del rastro y la alamedilla", en las que se plantan 150 árboles de álamos blancos y negros; llegando, por tanto, "a quatro las alamedas" que existen en la ciudad. Al calcular la extensión que tienen se dice "No se puede calcular las obradas que ocupan por ser paseos públicos y nunca haberse medido". Es decir hay un aumento en su superficie y se extienden alrededor de la ciudad: El Rastro en su parte suroccidental, y será después el Salón. Su localización es en la vertiente derecha del río Clamores. La Alamedilla en la parte oriental de la ciudad, en la vertiente izquierda del río Eresma. Los dos últimos años de los que tenemos Certificación, 1825 y 1833, vienen expresados en estadillos como figura en las tablas siguientes.

2.2.2. Requerimientos

La gran exigencia de la Ordenanza en la conservación y creación de montes y plantíos hizo que en muchos momentos de estos ochenta años en que estuvo vigente no se pudiera cumplir ésta y los Concejos no mandasen sus certificaciones anuales al Corregidor. Además en estos años va aumentando tímidamente la población y en consecuencia la necesidad de más tierras laborables.

Los Corregidores van a dirigir a las Justicias y Ayuntamientos unos Requerimientos recordando y obligando el cumplimiento de la Real Ordenanza de 1748. Vamos a analizar dos de estos Requerimientos. El primero dado en Segovia el 4 de enero de 1775 (Leg. J 1841-15, APSg). En primer lugar recuerda a las Justicias su obligación de cumplir la Ordenanza "cuyo exemplar impreso para en el concexo de cada pueblo" y hagan los nuevos plantíos y todo el laboreo del monte para su desarrollo, y el momento en que se debe hacer y que remitan al Corregidor en Marzo su Certificación. Exige que se rellene "en la Segunda casilla y se manifiesten los árboles quese haia plantado en los años antecedentes, como también en la partida o casilla de fanegas desembradura o zelemines de vellota, piñón o castaña que se siembre en cadaunaño".

Veinte años después, el 6 de diciembre de 1796, se emite otro Requerimiento de las mismas características (Leg. J 1845-229, APSg) es de destacar que es el único documento de esta época que emana de este departamento que está escrito en imprenta. Si nos fijamos en el mes que se emiten estos Requerimientos, Diciembre y Enero respectivamente, nos damos cuenta que son los meses en los que comienzan las labores y siembras que se hacen a los montes y plantíos de los que se deberán hacer las Certificaciones. Buena prueba de ello es el recordatorio que hacen a los pueblos y ciudades para que cumplan con la Ordenanza y así dicen "V. lo tendrá presente como asunto de los más importantes al Reyno y al Estado" y lo hará saber a las "Justicias, Ayuntamientos y Escribanos de los Pueblos de su Partido...y la necesidad que tienen de cumplirlo con el mayor arreglo, cuidado y exactitud". Exige que se envíen las Certificaciones con "verdad y sin ficcion". "Al mismo tiempo encargo V. prevenga a las mencionadas Justicias con estrechos apercibimientos, que en los meses de Enero, Febrero y Marzo que vienen formen y remitan a esa Capital la Cuenta o Testimonio de las partes de condenaciones, que han aplicado" "y que su importe lo pongan en esa Capital y su Depositaría" según la Cédula Real de Contadores de 1788 y hace unas distinciones de las diversas penas de mayor o menor cuantía y se envía a la comisión de montes según lo resuelto por S.M. en Real Orden de 27 de abril de 1795.

2.2.3. Otros Documentos

Dos documentos tenemos en relación a las peticiones de un semillero y de obtener riegos. En 1783 la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Segovia, propone "establecer viveros o criaderos de los árboles que quieran extenderse" tanto para Segovia como para la provincia. Señala un lugar que cree que la tierra y el espacio es conveniente, pero si no es así, la Sociedad dice que la Ciudad elija "otro terreno semejante". No hizo falta, puesto que los Procuradores después de haber reconocido el sitio aprueban su establecimiento allí. Está al norte de la Parroquia de Santo Tomé en los Estiradores. Es el origen del Jardín Botánico. El segundo documento es en el que se pide le sea concedido más agua para el riego del plantío del Paseo de las Charcas, recién aprobado, y "hacer más fecundos y hermosos los terrenos heriales". La Sociedad propone que estos plantíos queden para los propios de la ciudad. Piden insistentemente que los ganados no puedan entrar "al menos mientras se robustecen y endurecen las cortezas".

3. CONCLUSIONES

La Real Ordenanza de Montes y Plantíos es un documento que si se hubiese cumplido hubiese supuesto un aumento de las zonas verdes de la ciudad. Se cumplió mejor en los pueblos que en la ciudad, por que tenían más tierras baldías. Tuvo dos grandes enemigos: La parte económica y el pasto para el ganado. No había dinero en los Ayuntamientos y se manifiesta en todas las Certificaciones. El otro enemigo de montes y plantíos fue la ganadería. Al hacer un plantío o monte, lo primero que se pide es no estorbar el pasto del ganado. Poco se consiguió en este aspecto, solo el ganado cabrio se prohibió. Además del aumento de población requería roturar tierras. De todos modos creo que fue una buena ordenanza y supuso una conciencia ciudadana en la plantación de árboles.

BIBLIOGRAFÍA

Bauer, E. (1980). *Los montes de España en la Historia*. Madrid: Servicio de Publicaciones Agrarias.

Ruiz, J.A. (1982). *Historia del Urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*. Segovia: Exma. Diputación de Segovia, Exmo. Ayuntamiento de Segovia y Caja de Ahorros de Segovia.

Chaves, M.A.(1998). *Arquitectura y Urbanismo en la ciudad de Segovia (1750-1950)*. Segovia: Cámara de la Propiedad Urbana.

Yoldi, L. (1990). *Entorno y paisaje de una ciudad histórica: Segovia*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Santamaría, J.M. (-). *El cinturón verde de Segovia: Árboles para una ciudad*. Segovia: El Adelantado de Segovia.

Sanz, A. (2015). "El Jardín Renacentista en Segovia: los Siglos XVI y XVII" en *Los Estilos Históricos del Jardín y Segovia*. Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia: Ayuntamiento de Segovia.

Sanz, M. G. (2003). "Dinámica de las masas forestales en el territorio de Riofrío (Segovia)" en *Actas de la II Reunión de Historia Forestal* (Cuadernos de la Sociedad Española de Ciencias Forestales Nº 16): 273 a 278. Valladolid.

madrazo, G. (2003). "Dinámica de las masas forestales en el territorio de Riofrío (Segovia)" en *Actas de la II Reunión de Historia Forestal* (Cuadernos de la Sociedad Española de Ciencias Forestales Nº 16): 55 a 60. Valladolid.

ponz, A. (1787) 2ª Ed. *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella* (Tomo Décimo). Madrid. Viuda de Ibarra.

dominguez, A. (1976). *Sociedad y estado en el Siglo XVIII español*. Madrid. Seix Barral

Documentos de Archivo. (Archivo Provincial de Segovia)

Leg. J1206 (1775), J1161 (1759), J4325 (1794), J1145 (1797), J1124 (1783), J2044 (1788), J1845 (1770), J4325 (1794), J3905 (-), J1152 (1825), J3912 (1832), J1132 (1814), J3905 (1760), J1161 (1759), J1206 (1775)

Documentos de Archivo. (Archivo Municipal de Segovia).

Libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Segovia de los Años 1751 y 1752.

DIMENSIÓN SOCIAL Y TERRITORIAL DE LAS MURALLAS DE ÁVILA: LECTURAS DESDE LA ICONOGRAFÍA

Adela Acitores Suz / Pedro Iglesias Picazo
ESNE

1. ÁVILA EN EL CONTEXTO EUROPEO EN 1200

La formación de las ciudades europeas modernas tuvo un importante impulso alrededor del año 1200, cuando se produjo un notable incremento de la población que, en Inglaterra pasó de 1,5 millones a finales del siglo XI a casi 5 millones en 1300, y en nuestro país, dio lugar a toda una serie de topónimos como Villanueva, Puebla o Burgo que denotan su nueva construcción y que coincidieron con la consolidación de las respectivas monarquías.

Bairoch y Chevrey (1988) describen este fenómeno y aportan datos entre los que vemos cómo, entre 1000 y 1200, la población de París se multiplica por cinco o que la Montpelier se multiplica portrece. Durante el siglo XIII el ritmo de crecimiento se acelera. Lille llega a las ciento quince hectáreas lo que supone un aumento del 44% desde 1150.

Hoy es día es fácil decir que esto se debió a la propia naturaleza de la ciudad que hace que se concentren los recursos y se fomente la especialización, multiplicándose la producción de bienes y servicios, sin embargo estamos todavía muy lejos de la civilización urbana y la mayor parte de la riqueza proviene del mundo rural, concretamente, en el ámbito geográfico de Ávila, de la ganadería. Siendo la cabeza de un territorio en expansión que llegaría hasta Sevilla, la ciudad de Ávila tiene una dimensión política que trasciende las nociones más habituales de su entorno geográfico.

De acuerdo con Zumthor (1993), en torno al año 1000 las ciudades europeas se miran en cuatro modelos míticos: la Jerusalén celeste, destino de toda bienaventuranza; su contrario, Babilonia la maldita de los capítulo 17 y 18 del Apocalipsis; Roma, fuente de autoridad y de conocimiento; y Bizancio, la maravilla lejana y mina inagotable de reliquias.

Jerusalén *"Urbs beata Hierusalem, dicta pacisvisio"* —la ciudad bienaventurada Jerusalén, llamada Visión de Paz— es la ciudad ideal, cuyo arquitecto es Dios mismo, que se va construyendo en el imaginario medieval mediante números: está inscrita en un círculo o en un cuadrado perfecto;estádividida en cuatro partes orientadas a los cuatro puntos cardinales, en torno al Tabernáculo; y tiene doce puertas que evocan los doce signos del zodiaco.

Roma es a la vez pagana y cristiana. Las ruinas y los mosaicos le proporcionan la autoridad de su permanencia en el tiempo. Sobre ella se va dibujando la ciudad cristiana, aprovechando su planta cruciforme todavía perceptible. Pero Roma es también una ciudad imaginaria. Las murallas imperiales de Aureliano, restauradas por el papa Adriano para la coronación de Carlomagno, abarcan un espacio demasiado amplio en el que sólo se puede imaginar lo que fue o lo que podría llegar a ser.

Constantinopla alcanza su máximo desarrollo urbano, de poder y de riqueza en los siglos IX y X. Es paso obligado para Jerusalén y es el único modelo que presenta una realidad concreta con la que asombrase.

Babilonia es una imagen negativa. Para Bernardo de Claraval, París es la Babilonia de occidente. No hay que olvidar la hostilidad visceral de los clérigos por el medio urbano, no olvidemos que, según el Génesis, el fundador de la primera ciudad fue Caín. Otro ejemplo de esta apreciación de lo urbano lo encontramos en la Divina Comedia. La única ciudad que describe Dante es Dite, la Ciudad de los Heréticos ¡en el sexto círculo del infierno!

Al final de la Alta Edad Media se va construyendo el arquetipo de la ciudad que se puede rastrear en imágenes pictóricas y literarias, y se caracteriza por:

- Cierre, es decir aislamiento.
- Solidez, es decir seguridad.
- Verticalidad, es decir grandeza y poder.

La ciudad medieval es un símbolo de fortaleza con sus altas torres, un símbolo del poder sobre los terrenos silvestres que la rodean —el "contado" de las ciudades italianas y las comunidades de villa y tierra castellanas de las que la Tierra de Ávila era la más extensa— un territoriobastante extensounido por complejos lazos jurídicos y fiscales. La ciudad está en el mundo: le pertenece y se sitúa en él; es el centro de poder.

Por contraste, la ciudad del siglo XXI es un espacio abierto de acceso fácil, un espació mutante que desparrama sobre el territorio con tristes y feos barrios periféricos, y que por tanto no se puede abarcar con la mirada y no puede proporcionar un objeto representable a modo de icono.

Guillermo de Auvernia Obispo de París definía la ciudad en su "De Universo" como el lugar destinado a proteger al hombre de los animales brutos, entre tantos objetos de madera, de piedra y de metal trabajados gracias a su industria y gracias a los talentos otorgados por Dios, y que son fructíferos dentro de un orden providencial.

San Isidoro en las Etimologías diferencia "urbs", construcción de piedra y "civitas", el conjunto de los ciudadanos. La ciudad es un espacio de sociabilidad: su plaza mayor, los atrios de las iglesias, invitan al roce a la charla, a la burla a la risa. Los hombres se reúnen en la taberna, las mujeres en la fuente, las fiestas religiosas ponen de relieve la jerarquía social pero la alegría es compartida.

En la ciudad medieval se transforman los conceptos de público y privado: la vivienda del burgués es también su local de negocio donde se realiza el comercio; sus casas participan del bullicio de la calle a la que abren grandes ventanales, y todo acontecimiento familiar suele acabar en la plaza mayor o en la iglesia.

Más que la muralla el emblema de la ciudad es la puerta. Cuando la ciudad se alza a orillas del río el puente que lleva a la puerta refuerza el simbolismo. La Zaragoza que describe el Cantar del Roldán tiene 4 puentes y 12 puertas, números cargados de simbolismo.

La iglesia se encuentra, unas veces literalmente y otras metafóricamente, en el centro de la ciudad. El edificio y la institución no se diferencian en nuestro lenguaje y las catedrales, parroquias abadías y palacios episcopales conforman la mayor parte de las edificaciones ur-



Fig. 1 — Asedio de una ciudad, según las Cantigas de Santa María. Fuente: https://aristo.hypotheses.org/577

banas. La Iglesia suele ser el principal propietario inmobiliario de la ciudad y, en el caso de Ávila, también posee los mayores terrenos de pastoreo, y ocupa al mayor número de hombres de armas, por lo que se sitúa en un lugar predominante en la muralla a la que aporta su imponente cimorro.

Hacia 1200 la iglesia participa intensamente de la cultura urbana y no podemos establecer una línea divisoria entre los ámbitos laico y religioso. Las procesiones que reúnen a los miembros de la comunidad les recuerdan que el espacio urbano es en su totalidad un espacio religioso y la liturgia organiza la práctica totalidad de las fiestas y el teatro, la práctica del arte más puramente urbana.

Durante el siglo XIII se va extendiendo por toda Europa el espectáculo teatral de los "misterios" que ocupa con sus pasacalles y procesiones preliminares todo el espacio de la ciudad.

Además la iglesia es el único edificio apto para contener a toda la población, Allí se celebran las reuniones, dentro y fuera de sus muros, se reúne el tribunal y se desarrollan las intrigas. Pero sobre todo la ciudad es el territorio del rey. En toda Europa las dinastías, que van consolidando los reinos en los que se estructura el territorio, ven a las ciudades como aliados contra el feudalismo. El rey ama sus buenas ciudades con la condición de ser su señor.

Lo podemos ver en las "*Partidas*" de Alfonso X:

"Honra debe el rey hacer a su tierra, y señaladamente con mandar cercar las ciudades y las villas y los castillos de buenos muros y de buenas torres, pues esto la hace ser más noble y más honrada y más apuesta; además es gran seguridad y gran amparo de todos comunalmente para en todo tiempo; otrosí debe honrar con sus palabra alabando las bondades de ella."(Partida segunda Título 11: Cual el rey debe amar a su tierra)

La ciudad rechaza el nomadismo de la sociedad medieval. A la disgregación de las soledades rurales, al aislamiento de los linajes feudales, opone la concentración de los seres y de sus recursos.

Vista desde fuera la ciudad despierta sospechas, hostilidad o codicia. La ciudad delimita tanto para el campesino como para el caballero, un espacio cerrado que los excluye.

Para el campesino, prisionero de sus costumbres inamovibles y de su lenta labor, la ciudad mezcla el paraíso de las ganancias fáciles y de la trampa, tal como muestran la mayor parte de los *fabliaux* compuestos para divertir a los nobles caricaturizando a rústicos y burgueses. Los *fabliaux* son breves poemas narrativos (de entre 300 y 400 versos) franceses de los siglos XII y XIV. Su contenido es erótico o humorístico y son de carácter popular. Un *fabliau* (hablilla) es un cuento escrito con el propósito de provocar la risa, para conseguirlo se centra en ambientes y personajes reales y vulgares.El *fabliau "Le VilainAnier"* muestra Montpellier visto a los ojos de un campesino, con sus calles, su ruido, sus olores, los mercaderes llamando a la clientela, los charlatanes y burlones y el dinero que circula, como algo muy ajeno.

Para los caballeros la ciudad es deseable pero es difícil de atrapar. Los cantares de gesta franceses reflejan el conflicto entre las clases nobles y los burgueses. Un pasaje de *"Aliscans"* pinta a Guillermo de Orange indignado al atravesar Orleans por los chismorreos de sus ciudadanos y dice ¡Soy un caballero y vosotros unos patanes! Todo acaba en una algarada y la ciudad tomada.

En casi todos ellos la ciudad aparece porque los caballeros la están sitiando y el desenlace es similar; destrucción de sus puertas y de sus murallas, demolición de las casas, masacre de los burgueses y saqueo.

Otros textos franceses describen la ciudad como la tentación más vil del caballero: la tentación de la vida regalada, de la comodidad perezosa, del dinero fácil, un lugar del que hay que huir pues consiste en la negación de lo que debe ser el medio natural de la nobleza: el campo de batalla.

Por tanto es también un lugar temido por la perversión y malas costumbres a las que el hombre puede ser arrastrado. Hay multitud de imágenes medievales con diferentes orígenes en las que se muestran monstruos y demonios sobrevolando los tejados de ciudades amuralladas, esperando la ocasión para actuar.

Se muestra así una contradicción, una dualidad. La ciudad que protege militarmente de los ataques, a los asedios; la ciudad como fortaleza amurallada que cierra sus puertas al paso de los enemigos y que se protege de ellos con sus potentes muros; al mismo tiempo la ciudad peligrosa que puede llevar al hombre a sufrir diversos males (robos, engaños, enfermedad...) o a caer en vicios. Y ahí tenemos la inseguridad de la vida en ella.

2. LAS MURALLAS EN LOS RELATOS GRÁFICOS MEDIEVALES

Las murallas han sido objeto de representación a lo largo de las historia con diferentes fines. Uno de ellos ha sido su aparición en los relatos de historias. Un ejemplo claro son las Cantigas de Santamaría de Alfonso X El Sabio representadas también gráficamente en formato, podríamos decir, de viñetas.

En muchas de esas láminas aparecen representaciones de ciudades cercadas por murallas con almenas. En ellas aparecen los tejados del caserío y algunas torres representando los edificios más principales, seglares o religiosos. Esta muralla encierra también a sus ciudadanos que asomas por encima de la muralla o por las ventanas de las altas torres. La mayoría de las veces la muralla es vista por fuera pudiéndose apreciar su convexidad.

En alguna de estas viñetas, aunque la escena sea próxima a las puertas, existe la percepción de la ciudad convexa. Esto puede ocurrir por la existencia de un claro cambio de escala. Los protagonistas de la imagen aumentan su escala para poder representar, en la misma viñeta, toda una ciudad, su caserío y sus habitantes con el mismo nivel de presencia. La escala relacional desvirtúa el tamaño real de la ciudad, sus tejados, y torres, siendo la escala simbólica la que interviene para codificar la imagen. Desde el interior de la urbe se cuentan también algunas historias, incluso de los interiores de palacios, negocios e iglesias.

Otros relatos utilizan un fragmento de muralla como telón de fondo y escenografía significativa de algunos hechos. Así aparecen algunos ajusticiados extramuros. La muralla es un muro significativo, determinado y cualificado.

En algunas de estas historias podemos visualizar ciudades desde el entorno rural. Estas imágenes ponen de manifiesto la relación visual y física que el aldeano pudiera llegar a tener. Podemos recrear el acercamiento a la muralla de la ciudad que habla de la existencia de dos mundos aunque uno se halle físicamente dentro del otro. La urbe como fragmento cerrado del "mundo natural". Un mundo natural transformado por la agricultura, la ganadería y de manera general por el paso del hombre, pero claramente reconocible por las claras diferencias con la ciudad. Ese mundo natural responde a un medio de vida vinculado con el campo y con el uso de este para la ganadería y la agricultura.

Se produce una sutil relación dentro-fuera. La ciudad es cerrada pero se cierra a sí misma. El mundo rural es el que está fuera. No se entra al espacio natural desde la ciudad, se sale. A la ciudad se entra por ser la que se haya cercada. Aunque la muralla tenga dos caras la muralla es de la ciudad y es percibida fundamentalmente desde el exterior.

La ciudad tiene puertas en los lugares estratégicos que facilitan la entrada desde diferentes caminos. Hay que tener permiso de la ciudad para entrar porque la ciudad abre y cierra las puestas. La comunicación es principalmente ofertada, no demandada. El concepto de límite no actúa con las mismas cualidades a un lado y a otro del elemento delimitador. Pero a pesar de estas condiciones la ciudad necesita la comunicación con el exterior, con la tierra, con sus productos y sus aldeanos.

La murallas, como las torres de palacios e iglesias, tiene un fin también, el de ser percibidas. Que la ciudad pudiese percibirse como segura, firmemente amurallada, inexpugnable, sería también un objetivo en sí mismo. Eso contribuiría a desalentar a los asediadores antes de decidir su intento.

Tiene por tanto, la muralla, un claro carácter icónico y visual. La ciudad de Ávila ha mantenido este icono invariable por muchos siglos y ha sido reclamo para los artistas de todos los tiempos.

3. ÁVILA EN EL QUATTROCENTO Y CINCUECENTO

En la obra de Pedro Berruguete de 1499, *Martirio de San Pedro mártir de Verona*, según indica Sanchidrián, podemos la muralla de Ávila

Este cuadro que está en el Museo del Prado muestra el momento del martirio en un primer plano con el fondo de lo que podría ser el río Adaja y la ciudad de Ávila algo desvirtuada. La catedral, mucho más elevada que en la de Ávila podría haberse representado así con el fin de que el cimorro de la catedral pudiera ser reconocido. Aunque no se corresponde con una vista fiel es probable que la ciudad representada sea Ávila ya que esta tabla del claustro alto del monasterio de Santo Tomás de Ávila.

En el *quattrocento* era una práctica habitual en pintura utilizar un paisaje o una arquitectura, desvinculados totalmente del tema representado, como fondo de la escena.

En este ejemplo podemos notar como la distancia entre los personajes y la ciudad se representa con más corrección geométrica y de escala que en las imágenes medievales, en la cuales estos aspectos se descuidan a menudo para enfatizar el relato.

En el siglo XVI las ciudades seguían siendo el símbolo de la grandeza de los reinos. Felipe II tenía un gran amor por Ávila donde había viajado con su madre a la edad de cuatro años.

Siendo rey tuvo gran interés por esta ciudad y favoreció su desarrollo urbanístico ayudando a restaurar y construir importantes edificios de la ciudad.

Felipe II realizó un gran esfuerzo para inventariar sus posesiones dentro y fuera del continente europeo lo que produjo una amplia documentación llevada a cabo con rigor y de un gran interés científico. Uno de sus principales empeños fue la de realizar un gran atlas que recogiese las descripciones geográficas de las ciudades más principales del reino español. Para tal fin el rey encargó a Anton Van den Wyngaerde, dibujante flamenco, en 1557, que realizase una amplia serie de vistas o dibujos. El pintor comenzó a dibujar las 62 vistas a partir de 1561.



Fig. 2 — Vista de Ávila desde el cerro de San Mateo, Van den Wyngaerde, Fuente: http://los4palos.com/2011/12/15/avila_1570/

Como en otras ocasiones Felipe II envió en 1579 un mensaje a los *"concejos y justicias, regidores, caballeros, oficiales y hombres buenos de todas las ciudades de estos mis reinos de Castilla"* para notificar en ella la presencia de "Antonio de las Viñas" como era llamado en España, y que las recorrería debiendo ser bien tratado y alojado para poder llevar a cabo su encargo. La vista de Ávila fue la primera de las ciudades castellanas que el autor realizó.

Wyngaerde hacía las veces de pintor, dibujante, topógrafo y geógrafo. En ocasiones, cuando el territorio circundante era más llano, hacía vistas imaginarias a vuelo de pájaro que le permitieran explicar cómo era la ciudad, sus edificios de interés y sus espacios públicos principales, mostrando el trazado general del caserío. Lo hacía recorriendo la zona y tomando bocetos y datos desde diferentes puntos.

En esta ocasión no necesitó hacer esto con Ávila ya que se situó en un lugar bien alto, el promontorio o cerro de la dehesa de San Mateo, lugar denominado también como "La Risca del tesorero",donde pudo tener una vista lo más amplia posible de la ciudad. Podemos destacar en el propio dibujo al pintor representado en compañía sobre una de las piedras dibujando. Acostumbraba a realizar su trabajo junto a algún ayudante, habitante de la zona que le indicase el nombre de los distintos lugares o edificios.

Desde este alto se divisa el río Adaja y tras él la muralla que circunda la ciudad de Ávila. El puente y la puerta de Adaja sirven de camino al observador para llegar con sus ojos hasta la ciudad.

Esta panorámica ha sido y será una referencia de la ciudad de Ávila que muestra este siglo de esplendor, cuando la ciudad era una ciudad-convento, con aire todavía medieval, manteniendo su identidad histórica y mostrando sus arrabales.

Según datos referenciados por Sanchidrián, esta ciudad en su Siglo de Oro, concretamente en torno a 1570 tenía trece mil habitantes. De ellos el pueblo llano era un 83,3%, el 11,4% eran

hidalgos y el clero regular un 5,2%. En 1591 había un total de 660 eclesiásticos, de los cuales 160 clérigos, 180 frailes, y 335 monjas.

Entre los edificios representados y que figuran en su leyenda tenemos centros hospitalarios, palacios y casas-fuertes, parroquias, conventos y ermitas y destacando como edificio de carácter civil el matadero.

Destacan en la obra los de la orden de los carmelitas de la Encarnación y del Carmen, los de San Norberto Y Sancti Spíritus de los monjes premonstratenses y de los frailes dominicos del monasterio de Santo Tomás, existiendo otros muchos que quedaron ocultos entre el caserío de la ciudad.

Los conventos eran fuente de gran riqueza económica. Las 19 Iglesias parroquiales datadas en el S.XIII habían disminuido a 8, contando además con 9 hospitales y 18 ermitas donde acudían a los oficios religiosos las clases menos favorecidas. En el dibujo de Wyngaerde destacan las de San Bartolomé, San Segundo, San Martín, San Lorenzo, San Julián, San Lázaro, San Isidoro y Santa Cruz, todas ellas en los arrabales.

Estas 62 vistas se enviaron a Amberes con la intención de ser grabadas a gran escala y hacer la publicación del gran atlas que no se llegó nunca a materializarse.

Si comparamos la vista de Wyngaerde con la vista que muestra la tarjeta postal editada por Alberto Martín de 1904, nos damos cuenta de que, a pesar de las diferencias de arbolado (posiblemente no representado por el autor en 1570 para tener mayor visión), y de determinadas construcciones que habían desaparecido a principios del S.XX, el concepto de ciudad medieval, cerrada y fortificada se mantuvo y se mantiene casi invariable hasta mediados del S.XX.

4. ÁVILA EN LOS GRABADOS Y ESTAMPAS

Desde el siglo XIX el dibujo y el grabado es una de las facetas artísticas utilizadas para representar la geografía y el patrimonio arquitectónico de ciudades y pueblos.

Se adquirían por separado, en colecciones o impresas en publicaciones ilustradas de la época, muchas veces periódicas, destinadas a la divulgación y a la difusión de la memoria arquitectónica nacional.

Como ejemplo podemos hablar de la Colección de Monumentos nacionales Arquitectónicos Españoles publicados a expensas del Estado y bajo la dirección de una comisión especial creada por el Ministerio de Fomento en Madrid en la Imprenta y Calcografía Nacional entre los años 1856 a 1882.

En relación a la ciudad de Ávila se publicaron varios grabados, uno de los más famosos es el de Francisco Aznar y García, y muestra un perspectiva del ábside de la Catedral (cimorro), vista que ha sido recreada en múltiples ocasiones por otros autores.

Otro ejemplo es la publicación semanal *Ilustración Española y Americana*, editada entre 1869 y 1921. Hasta principios del año 1900 las estampaciones eran xilografías. En esta revista también la ciudad de Ávila, sus murallas y sus monumentos fueron centro deatención.

Como vista general de la ciudad de Ávila tenemos existe el grabado de *Murallas de la ciudad de Ávila* a partir de un dibujo de Millán y litografíado por Julio Donon de 1865.

Podríamos seguir nombrando comentando multitud de ejemplos como *Carretero deÁvila saliendo de la ciudad* de Charles Whymper, datado entre 1876 a 1879, en el que vemos parte de la muralla al fondo pero en esta ocasión con un punto de vista más lejano.

El grabado llega hasta el s. XX cuando podemos encontrar ejemplos tan singulares como el de Alejandro Sirio de 1929. En este cuadro el autor enfrenta la robustez y potencia de las murallas a las líneas generadoras de nuves o viento que invaden el cielo de la imagen.

En *Las murallas vistas desde los Cuatro Postes* cuyo autor es Muirhead Bone realizado en 1927, se puede apreciar una vista parcial de la ciudad de Ávila que ocupa la parte derecha de la composición mostrando el linde de la muralla por su flanco norte. En este caso, como en muchos otros de los mostrados en las composiciones pictóricas del siglo XX, la visión de la muralla es parcial aunque muy distante del punto de vista del observador, que mira por encima de las murallas pudiendo representar parte de la ciudad. El paisaje está definido con detalle, demostrando su topografía, su vegetación y sus construcciones rústicas.

Estas palabras de la mujer del autor del grabado, nos confirma su opinión sobre Ávila: *" ´Papá no está de acuerdo conmigo cuando digo que esta ciudad es la más genuina de toda España, pero yo estoy de acuerdo conmigo misma".*

Gertrude Bone, se refiere como "papá" a su marido y poco antes de abandonar la ciudad hacía este breve comentario: *"Ávila ha sido una bonita experiencia. Es uno de los lugares ideales para pasar el verano en España, con esos colores tan delicados de los campos de trigo en las estribaciones de las sierras. Su altitud hace que su agradable brisa tenga siempre una brizna de frescor incluso en los días más calurosos, y su grandeza arquitectónica ha cautivado a Papá*. En estas dos semanas, ha realizado algunos buenos dibujos verdaderamente originales, y por esta razón bebemos estar muy satisfechos".*

La ciudad de Ávila ha sido admirada por artistas de diferentes origen. Muchos de ellos quedaron prendados por la belleza de la ciudad.

5. ÁVILA EN LA PINTURA EN EL S.XX

El carácter histórico de Ávila, la riqueza de sus monumentos sigue siendo destino de las expresiones de artistas y pintores que han retratado no sólo su arquitectura, sus campos y paisajes, su muralla, también su luz, su climatología, sus gentes y sus colores.

Una de las maneras de aproximarse pictóricamente a la ciudad es haciendo notar la diferencia de escala real entre el observador y su muralla.

Para ello el observador ha de ubicarse más o menos próximo a al monumento y por tanto la vista se realiza alzando la mirada hacia arriba, de forma que se pronuncia la altura del elemento. Esta es otra manera de mostrar la magnitud y grandeza de tan hermosa muralla.
La primera y de la que ya hemos visto ejemplos es la visión completa de la ciudad cercada, donde demuestra su gran extensión en superficie, su capacidad de abrazar y proteger la ciu-

dad. Frente a la visión parcial y próxima que nos pone en evidencia la magnitud y fortaleza del muro por su relación más próxima con los personajes y el propio pintor. Esta última visión, en aquellas vistas en las no aparecen puertas, en la que se puede apreciar la convexidad del muro, hace a la ciudad más inaccesible e inalcanzable, por encontrar una gran barrera ante él; por no percibir el interior.

En la pintura de Vázquez Díaz, Joaquín Sorolla, o Benjamín Palencia encontramos buenos ejemplos de vistas en altura de la muralla y la ciudad interior.

En el cuadro de Benjamín Palencia la vista nos hace recordar el dibujo de Wyndergaerde por su amplitud y detalle del caserío aunque la perspectiva desde el oeste es casi frontal y el pintor no representa un entorno amplio.

La característica de todas las obras que sobre Ávila tiene Sorolla es la gran luminosidad que desprende la cálida piedra de sus monumentos. En los cuadros de Sorolla la luz que discurre sobre la muralla la convierte en un elemento delicado.

No podemos pasar por la obra de Sorolla, sin hablar del gran mural que representó a las tierras de la meseta titulado *Castilla. La Fiesta del Pan*, de1913 que realizó para *The Hispanic Society of America* por encargo del magnate americano Archer M. Huntington. A partir de 1909, Sorolla y Huntington establecieron una relación que ayudó mucho a Sorolla a promocionarse en Estados Unidos. En 1910 Huntington decidió decorar la Biblioteca del nuevo edificio. Aunque su cliente pensaba que esa sala debía estar adornada con los episodios más importantes de la Historia de España y Portugal, el pintor convenció a su mecenas para realizar un monumental friso con paisajes de España, que incluyera a los tipos característicos de cada región.



Fig. 3 — Castilla. La fiesta del pan, Sorolla Sala de lectura de la Hispanic Society of América, Nueva York.

El mural de amplias dimensiones representa en su mitad izquierda una semblanza de las costumbres regionales (en concreto la romería de la fiesta del Pan) en el entorno de Ávila, junto a la fuente El Pradillo, y tras ella la muralla en la parte superior del mural.

Otros autores como Zuloaga en su R*etrato de Enrique Larreta* o Guido Caprotti en su *Autorretrato* utilizan la ciudad al fondo como símbolo de pertenencia. De igual manera ocurre en la pintura de Zuloaga en *Enano Gregorio "El botero"* y en *Desnudo* de 1940 de Guido Caprotti.

Este último autor, afincado en Ávila quiso pintar la ciudad con los personajes característicos. Realizó unos interesantes cuadros en los que las figuras de medio cuerpo aparecen a lo largo de todo el lienzo en primer plano. Estas figuras de monjes dominicos paseando por el monte en las cercanías de la ciudad dejan entrever una Ávila nocturna con pequeñas luces. Existe una composición similar de monjas carmelitas. Caprotti buscó principalmente las visiones nocturnas de la ciudad y también las imágenes de una fría Ávila nevada.

Hasta mediados del siglo XX la ciudad se mantuvo muy cercana al siglo de oro y también a esa imagen histórica de su fundación medieval.

El desarrollo de la segunda mitad de siglo XX y principios del siglo XXI, aun manteniéndose la muralla histórica, ha evolucionado extendiéndose en una superficie que triplica la de la ciudad intramuros haciendo como barrera de la misma el río en su límite oeste. Es por tanto la vista hacia el oeste la que muestra una imagen más perdurable en el tiempo que nos hace entender la ciudad medieval en términos urbanísticos ya que las funciones y vida ha variado considerablemente a lo largo de los siglos dentro y fuera de sus muros.



Figura 4 — Autorretrato, Guido Caprotti, Museo Caprotti, Ávila

La muralla ya no defiende la ciudad. La nueva ciudad no lo necesita, pero su permanencia a permitido que se mantenga intramuros con el trazado de siglos atrás perdurando el espíritu de la antigua ciudad medieval.

La ciudad es algo más que el patrimonio arquitectónico "*urbe*", es también "*civitas*". Por tanto también intramuros es bien diferente a pesar de que mantiene un semblante similar al que nos muestran los grabados antiguos y que, analizado el patrimonio arquitectónico actual, deducimos que mantiene, en cierta manera, la esencia de la ciudad del siglo XVI.

El paisaje de Ávila ha evolucionado, entendiendo como paisaje sus campos, sus habitantes, sus medios de vida y la ciudad, pueblos y aldeas que habitan . Todos estos aspectos han cambiado, evolucionado, pero Ávila es la misma y su ciudad da buena cuenta de lo que fue en el pasado, pasando a ser el más brillante ejemplo de ciudad cercada medieval.

Ávila, que es una lección de historia, encontrando en ella una entidad propia que ha sido y será fuente de inspiración.

BIBLIOGRAFÍA

Bairoch, P., Batou, J., & Pierre, C. (1988). *Population des villeseuropéennes de 800 à 1850: banque de données et analysesommaire des résultats*(la). LibrairieDroz.

Oliva, C., & Monreal, F. T. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Cátedra.

Sanchidrian Gallego, J.M (2007) *La muralla de Ávila fotografía histórica y monumental*. Piedra Caballera.

Zumthor, P. Z. (1993). *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Cátedra.

Artículos on-line

Del Amo, Sonia Ávila(2013) (HyeHoys – P.Raoux, 1898) disponible en: *http://sites.cardenalcisneros.es/ciudadarte/2013/05/03/avila-hoys-raoux-1898/(última consulta 22/11/2017).*

Sanchidrian Gallego, J.M (2014).*Ávila en el dibujo y la pintura*, disponible en: *http://www.avila.es/ciudad/publicaciones/category/18-patrimonio-historico-publicaciones-graficas?download=491:avila-en-el-dibujo-y-la-pintura (última consulta 22/11/2017).*

___(2015). *Ávila cinco siglos después*,disponible en pdf en la red en:*http://www.avila.es/ciudad/publicaciones/category/18-patrimonio-historico-publicaciones-graficas?download=464:avila-cinco-siglos-despues., /(última consulta 22/11/2017).*

ÁRABES EN CHILE:
EXPRESIONES ARQUITECTÓNICAS Y MONUMENTALES EN SANTIAGO

Jorge Roberto Miholovic Suárez / Rosa Isabel Martínez Lillo
CCAF Los Andes, Santiago de Chile - UAM/UMA

La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada
(Mumford)

1.INTRODUCCION: INMIGRACIÓN Y PRESENCIA DE LOS ARABES EN CHILE

Chile –al igual que casi todos los países latinoamericanos- es una sociedad mestiza, formada por distintas formas de mezclas raciales y culturales de grupos humanos de variado origen y culturas diversas. El territorio central del actual estado chileno, poblado originalmente por etnias aborígenes de matriz mongola[1], fue conquistado y luego colonizado por España en el siglo XVI, y la sociedad colonial en los dos siglos siguientes, y luego el Chile independiente, desde 1810, evidencian sólo un mestizaje inicial entre españoles (los "criollos", hijos de hispanos y nacidos en el territorio) y –en los grupos populares- el resultado de un maridaje difuso de españoles con aborígenes, el cual, que da origen al fenotipo nacional conocido como el "roto chileno", es difícilmente pesquisable en su esencia, debido a la cristianización forzosa de los nativos, la que hizo desaparecer los datos indígenas de este mestizaje.

Recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y como consecuencia tanto del ejercicio eficiente de la soberanía nacional sobre territorios antes no ocupados, como de la necesidad de poblar un territorio extenso pero poco poblado, llegan a Chile nuevos grupos migrantes europeos y mediterráneos (alemanes, italianos, dálmatas, y luego judíos y árabes, estos últimos palestinos en su mayoría). Se trató de un proceso –inicialmente estimulado por el propio estado chileno- que continúa, con distintos matices, hasta la actualidad, con una migración constante (aunque inorgánica) de españoles y otros europeos, a los que se suman en las últimas décadas numerosos inmigrantes de origen oriental (chinos, coreanos) y latinoamericanos (peruanos, bolivianos, ecuatorianos, venezolanos, dominicanos y –más recientemente- una sorprendente cantidad de haitianos). Si bien los nombres y apellidos de la gran mayoría de los chilenos evidencia el mestizaje hispano original, hay un porcentaje importante de chilenos, especialmente en los grandes centros urbanos, con distintas mezclas de apellidos europeos y árabes[2], y es evidente que, en los próximos años, veremos un crecimiento explosivo de las uniones entre chilenos y los nue-

[1]Excepto los pueblos aborígenes de la Patagonia, cuyo origen se supone ligado a grupos raciales del Pacífico Sur.

[2] Cabe señalar que la mayoría de los nombres y apellidos árabes se transforman y adecúan a la realidad fonética del español en el momento de la llegada, pues el funcionario que tenía que registrar al nuevo inmigrante transcribía el nombre que escuchaba como podía. En casos excepcionales el propio emigrante "elegía" su nombre en la nueva lengua; así, por ejemplo, Benedicto Chuaqui (1895-1970), al que nos referiremos más adelante, cuyo nombre real era "Yamil", tratando de buscar un parangón o traducción afín al árabe ("Bello, Bonito, Guapo"), optó por el nombre de "Benedicto". En autores de segunda generación, encontramos el caso del afamado poeta Mahfud Massís (1916-1990), cuyo nombre original fue Antonio, nombre que él mismo, y en un intento por reivindicar su origen árabe, cambió a los 13 años por Mahfud.

vos migrantes asiáticos y americanos. Se trata de una sociedad cambiante –en lo cultural y en lo racial- y es difícil fijar definitivamente el tema, por la gran movilidad actual de los colectivos humanos en la región y los dramáticos cambios del tema migratorio en el mundo.

1.1. La inmigración árabe en Chile

Los primeros inmigrantes árabes llegan a Chile hacia 1900 y en los primeros veinte años del siglo XX; se trata mayoritariamente de palestinos[3] —mayoría seguida por libaneses y sirios, esto es "shamíes"[4]—, entonces súbditos del Imperio Turco, y casi todos cristianos. Tanto la salida de estos migrantes del Medio Oriente, como su inserción en la lejana América, es inorgánica y originalmente casi individual, aunque luego —por la lógica del hecho migrante— van llegando al país familiares y amigos del primer viajero. Así nos narra la poetisa y profesora Olga Lolas (1927) la llegada a Chile, concretamente a la aldea de San Felipe, de su padre:

> Invierno de 1903. Un palestino llegaba a San Felipe. Tenía 23 años. Venía solo. Su compañero de andanza se quedó en Santiago. Era el único palestino en el pueblo. Sabía unas palabras en español y con ellas como único bagaje ingresó a una cultura, bien otra a la de su pueblo de costumbres milenarias: Beit Jala, a unas escasas millas de Jerusalén. Luego de unos meses de incursiones, no con la mochila, no, sino con un canasto de "cosa tenda", le cupo en suerte dar con San Felipe. El encantamiento fue inmediato. Tuvo muy buena llegada. Lo recibió el entonces alcalde de la ciudad, don Francisco Soza, como si fuera un antiguo conocido, y le arrendó un local para instalarse en la calle Prat. Nunca olvidó ni dejó de agradecer, esta confianza con que fue acogido. Allí empezó a labrarse día a día su destino, de una "transparencia y probidad" admirable.
>
> Le gustó tanto el pueblo que se fue quedando. Sólo una vez volvió a su tierra. Salió para regresar casado con una hermosa joven de su mismo pueblo. Duró más de cien años su carné de permanencia.
> (Martínez Lillo, 2013: 27-28).

Al margen de este caso específico, y si bien las causas de la emigración árabe son varias, entre ellas se identifican: la búsqueda de una nueva y mejor vida, salir de la opresión que vivían los árabes, y fundamentalmente los cristianos, bajo el dominio turco-otomano, la falta de posibilidades de desarrollo en sus países de origen, o la simple necesidad económica y de subsistencia. Teniendo en cuenta la enorme distancia geográfica entre palestina y Chile, y las dificultades de desplazamiento de la época, el fenómeno no deja de ser sorprendente.

Los inmigrantes árabes que llegan a un país pequeño y joven (que celebraba recién el centenario de su independencia política), lo hacen con un mediano nivel educativo, pero casi sin medios económicos, y —por necesidad vital— la primera forma de ganarse la vida será a través del comercio, ocupación para la cual están especialmente dotados. Hay también entre estos inmigrantes algunos casos notables de profesores, escritores[5] y profesionales que tratan de insertarse en las instituciones chilenas. A los pocos años –hacia 1930- se aprecia el surgimiento de ingentes fortunas de apellidos árabes (Yarur, Hirmas, Musalem,

[3] Según los datos más actuales, en 1930 los palestinos serían el 63%, seguidos por el 30 de sirios y el 7% de libaneses.

[4] El "Sham" en árabe recoge *grosso modo* las actuales Siria, Líbano, Palestina/Israel y Jordania.

[5] Además de la labor intelectual de escritores, es muy destacable el quehacer periodístico de esta primera generación; para ilustrarlo, recordemos que en el primer cuarto del siglo XX se editan, al menos, cuatro periódicos árabes de cierta transcendencia: "La Juventud", "Mundo Árabe", "La Reforma" y "El Guía"; al margen de que cada uno corriera una suerte diferente, en general en un principio aparecen en árabe y con el paso del tiempo se irán publicando bien en ediciones bilingües, bien en español.

Saieh, Said, Valech, Zalaquett, Hales), vinculadas principalmente a la fabricación y comercialización de telas, el comercio y la banca, lo que determina en el imaginario colectivo chileno una asociación casi directa entre este grupo de inmigrantes y el mundo del comercio y las finanzas.

Inicialmente marginados por la ignorante sociedad chilena, a causa de su origen, lengua y cultura, los chilenos de origen árabe, y especialmente los de la segunda generación, comienzan a lograr por sus propios medios, hacia mediados del siglo pasado, un reconocimiento social similar a las otras colonias extranjeras, mientras crean autónomamente sus propias instituciones identificatorias (estadios, clubes sociales, culturales y deportivos[6]), y sus integrantes se insertan exitosamente en el mundo político, académico y laboral del país.



Fig.1 — Frontis del Palacio de La Alhambra de Santiago de Chile. Fuente: https://commons.wikipedia.org/wiki/File:Palacio-LaAlhambra.JPG (última consulta: 4 de noviembre de 2017).

La impronta comercial de los chileno-árabes sigue siendo su rasgo más vistoso para la sociedad chilena, refractaria, conservadora y oblicuamente clasista, y una gran parte de los miembros de la colonia se agrupan para instalar sus establecimientos comerciales en determinadas zonas de Santiago, la capital de Chile, lejos de los sectores tradicionales. Surgen así dos grandes polos comerciales "árabes" o "turcos", ambos en zonas populares, el primero en el sector de Patronato (el antiguo barrio de La Chimba[7]) y el otro en la popular Comuna de Estación Central. Será también en estos dos lugares donde se instalarán los únicos dos monumentos públicos que recuerdan a un lejano grupo humano que tanto ha aportado a la sociedad chilena.

1.2. Los árabes en Chile: un reconocimiento marginal

La estructura social de Chile hacia 1910 era esencialmente estratificada e isleña; a un atávico rechazo a lo extranjero se sumaba un formato social clasista, inmovilista y conservador, dominado originalmente por la sociedad criolla (de origen hispánico y de confesión católica), y adicionalmente por otros grupos europeos llegados en la segunda mitad del siglo XIX (todos ellos cristianos, blancos y culturalmente afines); la inserción de inmigrantes más lejanos o "distintos" era —y sigue siendo— lenta y siempre marginal (cuando no directamente excluyente), como lo atestiguan las normativas que —hasta el día de hoy— regulan algunas tradicionales instituciones locales de reconocimiento social. Si a los alemanes o italianos (a los que se les llama respetuosamente "colonos", como a los españoles) se les reconocía e integraba explícitamente como aportes intelectuales, genéticos o laborales por su origen "europeo", otros grupos de migrantes, como los yugoslavos, los judíos y los árabes debían ganarse el respeto y la inserción social por su trabajo y acciones.

En el caso de los inmigrantes de origen árabe lo anterior era aún más difícil, dada la distancia cultural y lingüística que los separaba de la sociedad chilena, que los hacía "raros" e incom-

[6] En este sentido cabe destacar, por ejemplo, el Club Palestino de Santiago, ostentoso lugar de encuentro y centro cultural y deportivo; en él se realizan tanto clases de lengua árabe, como de danza oriental. El club de futbol profesional Palestino es también una experiencia singular, y única en el mundo fuera del Medio Oriente.

[7] Curiosamente es donde se ubica la primera iglesia ortodoxa en Santiago.

prensibles. Aunque posteriormente el país ha avanzado en muchos aspectos culturales, la exclusión social —y en cierto modo, la xenofobia— sigue siendo una realidad soterrada en Chile, y ha revivido tristemente en los últimos años, con la llegada de nuevas y masivas oleadas de migrantes latinoamericanos, una situación que está enfrentando a los chilenos a su discurso histórico, supuestamente integrador y tolerante.

La comunidad árabe —fundamentalmente palestina— en Chile, dificultosamente estructurada como tal, vivió muchos años en una especie de "ghetto" social y cultural, tanto por la imposibilidad de abrirse a la sociedad de acogida que los excluía, como por la necesidad de mantener su individualidad, y recién en la segunda mitad del siglo pasado los demás chilenos reconocen y aceptan a sus compatriotas de origen árabe como iguales, aunque subsisten imágenes y tópicos excluyentes y despectivos, como el del "turco" o el "baisano". En el caso concreto de los palestinos (el grupo mayoritario entre los árabes chilenos), la inexistencia por décadas de un estado originario de referencia los mantiene en un curioso "limbo" distinto a otros inmigrantes, cuyos países de origen son estados conocidos e identificables.

Así y todo, son los propios chileno/árabes[8], o "transaplantados[9]" los que se encargan de abrir un espacio social propio, potenciando sus instituciones culturales y deportivas, e insertándose voluntariamente en los distintos sectores sociales, en los círculos profesionales, políticos, académicos y económicos.

El monumento público, un formato recurrente en los estados occidentales para reconocer a los grupos conformadores de la sociedad, no escapa a las consideraciones anteriores. Mientras los pretenciosos monumentos que recuerdan la inmigración alemana e italiana (donados para el centenario independentista de 1910 por los gobiernos de esos estados) están ubicados en el sector neurálgico y más acomodado de la capital, el comparativamente pequeño monumento "Homenaje a los Inmigrantes Árabes" y el curioso conjunto monumental conocido como "Paseo Palestina", dedicado a las ciudades palestinas de origen de los primeros migrantes (ambos muy recientes), no sólo son prácticamente desconocidos[10], sino que también están situados marginalmente, en Recoleta y Estación Central, antiguos barrios santiaguinos, populares y de pequeño comercio.

Lo anterior no se condice con la actual situación de los descendientes de los primeros inmigrantes árabes, los que hoy ocupan importantes puestos en las principales instituciones chilenas, como la judicatura, el parlamento, el empresariado, el deporte y la iglesia católica. En términos concretos, la aportación de los inmigrantes árabes y sus descendientes a la sociedad chilena es enorme y hoy, a cien años de su llegada, ella es reconocida por sus conciudadanos, aunque las expresiones públicas de este reconocimiento sean casi inexistentes.

En este trabajo hemos recogido el singular caso del "Palacio de la Alhambra" de Santiago, un palacete originalmente propiedad de un particular y con una peculiar historia –anterior a la llegada del primer árabe a Chile- y que muestra la visión "orientalista" que –siguiendo las orientaciones cultu-

[8] La verdad es que, según los casos, unos se autodenominarán chilenos de origen árabe o tal y como aquí lo incluimos, chileno-árabes; hemos optado por tal nomenclatura por encontrarla más objetiva.

[9] Así es como los denomina la citada autora Olga Lolas.

[10] Incluso entre los propios chilenos de origen árabe; la verdad es que, interrogados profesores, conocidos y escritores de origen árabe, la mayoría desconocía la ubicación y existencia de dichos monumentos. Ni que decir de los chilenos, que simplemente ni saben de su existencia, pese a transitar junto a ellos todos los días.

rales de la Europa de la época- imperaba en el Chile decimonónico, y los dos únicos monumentos públicos erigidos en la capital chilena: dedicado el primero de ellos a los inmigrantes árabes y el segundo específicamente a los de origen palestino. No debemos olvidar que, confirmando la tardía inserción plena de los inmigrantes de origen árabe, ambos fueron erigidos en los últimos 26 años.

2. EXPRESIONES MONUMENTALES EN SANTIAGO

Veamos a continuación cada uno de los ejemplos elegidos, con el objetivo, más allá de la descripción física, de detenernos en la mirada del viandante, la experiencia del santiaguino a la hora de vivir o convivir con dichas expresiones artísticas en su entorno urbano, el vínculo, en definitiva, entre el hombre y su entorno, entre la ciudad y el arte. Pues la ciudad, como apuntara Chueca Goitia, es un ente vivo, reflejo de espacios, historias y vivencias (Chueca: 1977).

2.1. Palacio de La Alhambra (1860-1865)

El palacio La Alhambra, ubicado en la calle Compañía 1340 de Santiago de Chile y actualmente sede de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, reproduce las formas arquitectónicas y estilísticas del homónimo palacio nazarí de Granada, en España. Sin tener ningún vínculo en sí con la emigración árabe en Chile, la construcción refleja una inquietud, valga el término, por las formas y expresiones culturales árabo-orientales, teniendo en origen un peculiar "sello del chileno nortino" (Laborde, 1990: 62).

Su historia no deja de ser curiosa y singular. En 1860, Francisco Ignacio Ossa Mercado (1793-1864), político, militar y acaudalado empresario minero chileno, decide erigir un palacio en el centro de Santiago y dar forma así a uno de sus sueños más deseados. Para ello, recurre al afamado y reconocido arquitecto y urbanista chileno Manuel Aldunate Avaria (1815-1904), quien viaja a Marruecos y España[11] en búsqueda de inspiración e ideas, como hicieron tantos otros artistas de la época:

> Cuando a principios del siglo XIX nace el romanticismo, Andalucía se convierte en una fuente inagotable de temas exóticos, y Granada se traduce en la inspiración más auténtica de los románticos que vienen a visitar España. Aquí encuentran, en la misma Europa, la esencia de lo oriental. Para muchos románticos no hace falta viajar más allá (Plueguezuelos, 2013: 22).

El palacio empieza a construirse en 1860, pero no se terminará hasta 1865; dado que Francisco Ossa había fallecido un año antes. En 1864, el monumento ha de cambiar de propietario y pasa a ser adquirido por Claudio Vicuña Guerrero. Tras ser saqueado durante la Guerra Civil de 1891, el palacio queda muy dañado debido, entre otros, al uso que de algunas partes se hicieron de él[12], propietario lo vende a Julio Garrido Falcón, quien habitó en el palacio durante treinta años. Finalmente, y bajo la condición de hacerse cargo de la integridad del edificio, Julio Garrido lo dona a la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1940.

En 1973, bajo el mandato de Salvador Allende, es declarado Monumento Nacional.

Ahora bien, quizá no sea tanto la historia en sí del palacio, sino la mirada con la que es posible acercarse a él, en este caso desde una perspectiva "chilena", lo que aquí y ahora resulte más

[11] La mayoría de las fuentes consultadas señalan tanto el Palacio de la Alhambra en Granada como el Alcázar de Sevilla como las obras fundamentales en este sentido.

[12] Según narra Roberto Merino, el patio de los leones hizo las veces de "olla grande" tanto para los soldados como para los caballos.

ilustrativo. Así narra su historia el profesor y arquitecto Roberto Merino[13]:

> En Compañía entre Teatinos y Amunátegui aún está en pie este capricho arquitectónico del siglo pasado, que trata de emular al famosísimo palacio y fuerte granadino. Abigarrada al máximo, la edificación fue uno de los primeros exabruptos urbanos del viejo Santiago, colonial, sobrio y achaparrado.
>
> La Alhambra, en la calle Compañía, es por cierto un duplicado a escala del célebre palacio morisco de Granada. Lo hizo construir [...] el opulento minero Francisco Ignacio Ossa y tuvo el ánimo de vivir durante dos años en sus musulmanas atmósferas. La mansión fue inaugurada con un baile-monstruo, de disfraces, en el que estuvo medio Santiago y donde se vio a Diego Barros Arana ataviado como miembro del Directorio.
>
> La idea de levantar un palacete oriental es muy de la imaginación de mineros, infestada de romanticismo. Puertas de cedro, columnatas, capiteles y una jerigonza de arabescos en el cielo raso con leyendas de Alá y poemas arábigos dan la tónica de la casa de Ossa. Es difícil hacerse una idea de cómo habrá sido –fuera de las fiestas- la vida de los hombres más ricos del pasado siglo, dueño de la historiada hacienda de Bucalemu y brazo derecho de José Manuel Balmaceda.
>
> Vicuña hizo algunos arreglos en La Alhambra y empedró la entrada a la casa con las tablas de los corderos de su hacienda (Merino, 2014:1).

Sobre una construcción un tanto precaria, de adobe, se superpusieron formas, molduras y yeserías con motivos nazaríes, aunque la distribución del inmueble no tiene relación con la Alhambra granadina; destaca por su afán de fidelidad al original, la fuente de los leones reproducida en uno de los patios. Para la mayoría de los santiaguinos, el palacio siempre ha sido una exótica construcción asociada a la época de las grandes riquezas decimonónicas locales y su opulencia, y –pese a estar ubicado a tres cuadras del palacio de La Moneda, en el centro de Santiago, no se le reconoce como atractivo turístico. El actual estado de la construcción es lamentable, y su restauración está entrabada por los problemas legales de la ley de Monumentos Nacionales.

2.2. Escultura Homenaje al Inmigrante Árabe (1992)

La escultura[14], obra del reconocido artista chileno Enrique Villalobos Sandoval[15], representa a un árabe –vestido con su traje típico- verticalmente escindido, atravesando dos muros paralelos, haciendo ver que sale de una realidad y entra en otra (emigración/inmigración), metáfora escultórica de la experiencia de los primeros emigrantes árabes –palestinos en su gran mayoría, como se apuntó al principio- en Chile.

Así describe el propio autor su obra:

[13] Académico y ex decano de la facultad de Artes de la Universidad de Chile

[14] Es una estructura de hormigón armado, chapado en mármol de Carrara, con una figura en bronce fundido y laminado, de 7 metros de altura. La obra fue seleccionada tras un concurso convocado por la Municipalidad de Recoleta, comuna en la cual se encuentra el barrio de Patronato. Sobre la fecha de realización, hemos encontrado 1991 y 1992.

[15] El artista nació el 26 de septiembre de 1950 en Santiago de Chile y se formó primeramente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1967-1971); forma parte de la Sociedad de Escultores de Chile (SOECH) y fue su Secretario General desde 1996 hasta 2003. Actualmente forma parte del Valle de los Artistas de Lolol, donde reside.

> La llegada de árabes a nuestro país sin duda marcó el desarrollo de nuestras actividades en todo orden de cosas en la sociedad chilena.
>
> La materia elegida fue hormigón armado y mármol de carrara.
>
> Básicamente la escultura pública debe ser capaz de inquietar la mirada del transeúnte. En ese contexto, determiné la figura realista de un hombre, que transita sereno un terreno etéreo. Dividido por un espacio que represente la frontera imaginaria, dejando tras de sí un legado, empezando otro que deberá construirlo conforme a la creatividad enorme del mundo árabe.[16]

En cuanto a su ubicación, refleja fielmente el lugar donde comenzaron a asentarse los primeros inmigrantes árabes: la Avenida Recoleta, frente a la calle Patronato (que da nombre al barrio). Así describe Benedicto Chuaqui (1895-1970)[17] donde moraba y trabajaba en los primeros momentos de su instalación en la capital chilena:

> En una casa que tenía un amplio local a la calle, una pieza contigua y un patio a través del cual corría una acequia, instalamos nuestro negocio. La pieza la destinamos para dormir y comer, aunque era muy oscura y húmeda, por la vecindad de la acequia, de la cual se escapaba toda la pestilencia de sus emanaciones. En el patio había una verdadera montaña de basuras. Papeles, zapatos viejos, tarros vacíos y todos los desperdicios que los anteriores moradores dejaron allí. Al comienzo me causaba espanto contemplar aquel muladar (Chuaqui, 1945: 75-76).

El referido barrio es en verdad humilde y popular, fiel reflejo de la realidad social de estos inmigrantes que llegaron a América entre finales del siglo XIX y principios del XX. Ahora bien, si es cierto que la gran mayoría llegan de Palestina y son de confesión cristiana[18] sobre el nivel cultural de tal emigración no es conveniente generalizar, ya que portan un bagaje cultural diferente: desde los analfabetos hasta personas bien formadas; la evolución social de dicha inmigración, reflejada en sus apellidos es un buen ejemplo de ello.

Dos cuestiones relevantes, más allá del monumento que acabamos de describir someramente, merecen especial atención en este trabajo: por una parte, el referido barrio de Recoleta y, por otra, la incidencia del monumento en los árabes en Chile, como apunta el título.

En cuanto al primero, Recoleta, que alojó a estos inmigrantes, una vez que éstos van integrándose en la realidad chilena, nacionalizándose chilenos y mejorando su nivel adquisitivo[19], va cambiando de moradores: los árabes y sus familias van asentándose en otras zonas más

[16] En correo personal de Enrique Villalobos Sandoval al Profesor Jorge Mihovilovic.

[17] Se trata de uno de los primeros inmigrantes árabes en Chile. Nacido en Homs, Siria, llega a Santiago en 1908, con trece años y tras el fallecimiento de su madre, acompañado de unos primos, tíos y su abuelo, con quien comienza a trabajar en un modesto negocio de mercería. Llega a ser uno de los principales escritores y hombres de letras en Chile; adquiere la ciudadanía chilena en 1917. Funda el periódico "Al-Shabiba" ("La Juventud") en 1916 y es autor, entre otras, de la novela autobiográfica *Memorias de un emigrante*, galardonada con el Premio Municipal de Novela en 1942.

[18] En principio ortodoxos, pasarán al catolicismo al poco de llegar.

[19] Cabe mencionar la capacidad ingente de trabajo de estos primeros emigrantes que, habiendo llegado prácticamente con las manos vacías, comerciando con pequeños objetos de mercería e inventores del crédito, llegan a convertirse en importantes comerciantes, ingenieros, profesores y médicos, entre otros. El propio Chuaqui, propietario de un pequeño negocio a la muerte de su abuelo siendo apenas un adolescente, pasa a ser co-propietario de la reconocida firma textil Chuaqui-Sharquis, además de ilustre hombre de letras, periodista, escritor e intelectual.

pudientes y dejando el lugar en manos de otros inmigrantes dedicados al comercio: los coreanos. Hoy en día, y si bien hay reminiscencias de ese primer momento "árabe", la mayoría de sus pobladores y los locales comerciales de Patronato son coreanos.



Fig. 2 — Monumento Homenaje al Inmigrante Árabe en Recoleta. Fuente: http://www.arabe.cl (última consulta: 8 de noviembre de 2017)

En segundo lugar, en cuanto a la incidencia del monumento en los chilenos de origen árabe (ya de segunda o tercera generación), la verdad es que, según nuestra experiencia y salvo contados casos, apenas hay ninguna identificación, hasta el caso del desconocimiento. Quizá el hecho de la nueva realidad económica y social, que acarreó nuevos espacios urbanos y vitales, sea la primera causa. Simplemente, muchos chilenos de origen árabe ignoran los lugares y las condiciones en que vivieron sus ancestros.

En cualquier caso, el monumento rinde homenaje a esos primeros inmigrantes que, tras un largo y extenuante viaje desde el Mediterráneo oriental, surcando el Atlántico y atravesando La Cordillera de Los Andes[20], se instalan en Santiago con el ánimo de forjarse una vida mejor.

Y no quisiéramos terminan este apartado sin escuchar el testimonio directo de uno de estos chilenos de origen árabe, orgulloso tanto de su chilenidad como de su arabidad originaria; nos referimos al novelista Walter Garib[21]:

> El hecho de haber vivido con mis abuelos hasta los 12 años, marcó desde niño mi existencia. La comida, costumbres, el trato familiar impregnados de arabidad, ayudaron a mi formación. Me seducía asistir a las reuniones de mis abuelos con sus amigos, y me deleitaba escuchar sus historias. A veces contadas en árabe y otras en castellano. Si no las entendía, pues mi abuela me las refería después. De ahí creo surgió mi pasión por escribir. Los cuentos de las Mil y Una Noches -libro que después conocí de adulto- los escuchaba a diario, pues como mis abuelos eran analfabetos, hablaban a través de ellos. Como los árabes son una raza de fabuladores, recibí de herencia esta cualidad. Hasta la edad de 15 años estuve ligado a la religión católica, aunque mis abuelos eran ortodoxos, pero al ingresar al Internado Nacional Barros Arana, de inspiración laica, dejé de practicarla.
>
> Mis abuelos hablaban el árabe de los campesinos y mis padres sabían algunas palabras y lo hablaban con alguna dificultad. Años después, mi padre conoció a un palestino muy culto, quien le enseñó a hablarlo. Mis padres continuaron con la tradición, lo que se percibía en las comidas, amistades y formas de vivir.[22]

[20] Como narra Chuaqui, a lomos de mula y en condiciones sumamente precarias.

[21] Nacido en Requinoa (1933) y casado con la artista Lenka Chelén, de origen árabo-croata, es uno de los escritores de origen árabe más famoso. Entre sus novelas destacan *El viajero de la alfombra mágica y Alcobas Licenciosas.*

[22] En correo personal a Rosa-Isabel Martínez Lillo

2.3. Paseo Palestina (2009/2010)

El Paseo Palestina, paseo peatonal ubicado en la plataforma central de General Velásquez, al sur de Avenida O'Higgins, es en realidad una expresión arquitectónica que conmemora a la ciudad de Jerusalén como capital de la cultura árabe, en 2009. Se trata de un conjunto extraño, carente de cualquier estética monumental tradicional, sin autor conocido, e instalado e inaugurado de manera extrañamente sigilosa.



Fig. 3—Vista general del Paseo Palestina. Fuente: Hernán Alfonso Mihovilovic.

Inaugurado en julio de 2010, la placa principal (recogida en el detalle de la figura 4) reza: "Paseo Palestina/ Inaugurada por/ SE Presidente Mahmoud Abbas/ Presidente de Palestina/ y el Señor Rodrigo Delgado Mocarquer/ Alcalde de la Ilustre/ Municipalidad de Estación Central/ el día 25 de noviembre del 2009/ en homenaje a las/ celebraciones de la República/ de Chile de su bicentenario/ y en el año de Jerusalén/ capital de la cultura árabe"[23].

Se trata de un conjunto de 14 pilares de concreto y acero, angulados y dispuestos primero en círculo y luego en dos líneas paralelas[24], cada uno de los cuales lleva la placa (en árabe y español) de la ciudad palestina que representa. Realizado en origen, y como apuntábamos, en homenaje a la palestina Jerusalén, hoy en día parece estar aletargado y hasta olvidado en la municipalidad de Estación Central, como demuestran las imágenes.

Graffitis y avisos con diferentes anuncios cubren y empapelan los pivotes, pilares u obeliscos del Paseo, desconocido para la gran mayoría de los chilenos. Tanto es así, que ni siquiera hay una idea veraz sobre su porqué y significado En la famosa página web chilena www.ar13.cl dedicada a recorridos artísticos por la capital, encontramos:

> En este capítulo recorreremos el sector de Estación Central donde está la Av. Padre Alberto Hurtado con Av. Libertador Bernardo O'Higgins (ex Alameda).
> En este lugar comienzan analizando los Obeliscos que se hicieron por la paz en Israel y Palestina, esto ubicado en la esquina de General Velásquez (www.ar13.cl, 18 de agosto de 2016)[25].

Quizá el hecho de que la mayoría de los chilenos de origen árabe/palestino, sean cristianos (en realidad católicos) puede llevar a un cierto distanciamiento de dicha realidad arquitectónica; el Paseo se inaugura de manos del Presidente de la Autoridad Nacional Palestina, el mentado Ma-

[23] Obsérvese la pésima redacción, y tanto los errores de forma como de contenido: Mahmoud Abbas es Presidente de Palestina desde el 2 de junio de 2014, anteriormente, y en concreto en la fecha en que se inaugura el monumento, Abbas era el Presidente de la Autoridad Nacional Palestina (2005-2013).

[24] Cuando se inauguró este curioso monumento, la disposición de los pilares era concéntrica, con siete a cada lado de la Avenida Bernardo O'Higgins; hace un par de años, y sin ceremonia alguna, fueron reubicados como el llamado "Paseo Palestina" sobre la platabanda central de la avda. General Velásquez, hacia el lado sur de su anterior ubicación.

[25] Última consulta: 8 de noviembre de 2017.

hmoud Abbas[26], líder de muchos palestinos, pero no de todos, y no con muchos seguidores en el marco latinoamericano. En cualquier caso, es cierto que dicho paseo es prácticamente desconocido para la mayoría de los santiaguinos y de los chilenos en general.

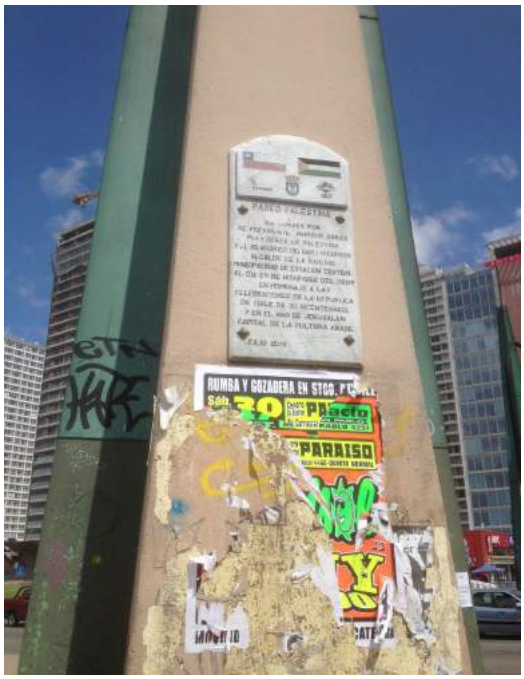


Fig. 4-Detalle del pilar del Paseo Palestina con la placa conmemorativa. Fuente: Hernán Alfonso Mihovilovic.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos querido llamar la atención sobre un ángulo poco conocido de la arquitectura monumental de la capital chilena; Santiago es una ciudad plagada de monumentos y muchos de ellos tienen significados poco claros o simplemente no explican su instalación, pero nuestra cercanía con el estudio del fenómeno de la migración árabe a Latinoamérica nos colocó frente al tema del reconocimiento social (de los mismos migrantes y de la sociedad a la que llegaron) a los árabes que —hace ya un siglo— atravesaron medio mundo para instalarse en un país lejano, colaborando en su desarrollo de manera importante.

El ejemplo de los monumentos analizados nos lleva a concluir con una reflexión sociológica compleja: los grupos inmigrantes en las sociedades modernas tienen diferentes formas y acentos en su inserción social, dependiendo de muchos factores y, cuando la inserción es dificultosa (como ha sido la de los árabes en Chile), la sociedad de acogida tiende a ignorar a los recién llegados, más aún cuando existen distancias culturales, lingüísticas, raciales o religiosas con ellos. Se produce una forma de "invisibilidad" deliberada e intencionada, que sintoniza con el Imaginario social, un referente esencialmente conservador y plagado de lugares comunes, muchos de ellos ignorantes y prejuiciosos.

Las sociedades occidentales (y Chile es una de ellas), tan proclives al elogio y el recuerdo social de personas y grupas que han colaborado en su formación y desarrollo, son reacias a reconocer públicamente –al menos en un primer momento- el aporte de aquellos extranjeros que llegan al país en condiciones más extremas y menos deseadas, y estos inmigrantes deben conseguir la aceptación de su nueva patria a través de sus propios medios y por su trabajo y empeño. Hay una gran injusticia en lo anterior, pero es la evidencia que hemos recogido, al menos en este caso. A lo anterior debemos agregar que, a veces, la falta de una coherencia nacional en el mismo grupo migrante, sumada al interés (especialmente de los primeros inmigrantes) por insertarse en la sociedad de acogida, conspira contra su propia autoidentificación como un colectivo especial y contra la mantención de sus formas culturales; durante mucho tiempo, la mayoría de los descendientes chilenos de los primeros inmigrantes palestinos rehuían ser etiquetados como "turcos", y esta situación recién ha cambiado en las últimas décadas, con nuevas generaciones de chileno/árabes conscientes y orgullosos de su ancestro.

[26] Su nombre también es susceptible de transcribirse "Mahmud Abás", como aparece en ciertos documentos e Internet.

Desde el punto de vista urbanístico, el estudio nos muestra el prácticamente nulo efecto de los monumentos analizados en una ciudad de por sí caótica, como es Santiago. El Palacio de la Alhambra es hoy una incómoda construcción, que rompe la línea de la calle en que se ubica (no puede ser intervenida seriamente por ser un "monumento nacional") y de la cual nadie realmente se percata; el Monumento al Inmigrante Árabe quedó colocado en una pequeña plazoleta en medio de una transitada avenida, y es casi ignorado por los pocos paseantes que por allí circulan, mientras el "Paseo Palestina" es simplemente un grupo de pilares sin estética, alineados entre dos vías automovilísticas que hacen prácticamente imposible acercarse a ellos.

Artísticamente, debemos reconocer que sólo el monumento de Villalobos es propiamente una estatua simbólica y comprensible, que tiene un valor escultórico y de diseño.

Este pequeño estudio se enlaza, en todo caso, con el interesantísimo tema de la inmigración árabe en Chile (y en América como conjunto), que tiene múltiples facetas artísticas, culturales y sociales, y que nos permite comprender mejor a las jóvenes sociedades americanas, mestizas en su conformación y receptoras de los aportes de hombres y mujeres provenientes de lugares y culturas remotas.

BIBLIOGRAFÍA

Ágreda, Fernando de (2003). "Benedicto Chuaqui (1895-1970) y el diálogo árabe-íbero-americano", *Amanecer*, 140, febrero, 2003, pp. 71-73.

Algar, Lorenzo (1982). El comportamiento urbano de los migrantes árabes en Chile y Santiago, Tesis para optar al grado de magíster en Planificación del Desarrollo Urbano y Regional, Instituto de Estudios Urbanos, Universidad Católica.

Al Nabulusi (2011): "Riwāyya malḥmiyya `an `adhabāt al-muhāŷirīn alawā´il wa-kifāha-hum ("Epopeya sobre las penurias y dificultades de los primeros emigrantes"), Al-Quds Al-`Arabī, vol. 22, n. 6750, 24 de febrero.

Blánquez, J., Celestino, S., Roldán, L, Bernedo, P. y Sanfuentes, O. (2012). Ensayos en torno al Patrimonio Cultural y al Desarollo Sostenible en Chile y España. Madrid, *Cuadernos Solidarios*, nº 9.UAM Ediciones, Pontificia Universidad Católica de Chile, con la colaboración del Instituto de Arqueología de Mérida (IAM-CSIC, MAEC-AECID y Embajada de Chile.

Chahuán, Eugenio (1983): "Presencia árabe en Chile", *Revista Chilena de Humanidades*, No.4, Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1983, pp. 33-45.

Chuaqui, Benedicto (1945). *Memorias de un emigrante: Imágenes y Confidencias (Segunda etapa de "Memorias de un emigrante").* Santiago de Chile. Ahués Hermanos.

Chueca, F. (1977). *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Ed. Alianza.

Daher, María Teresa (1986). *Exploración psico-social de la inmigración libanesa en Chile*, Tesis Doctoral presentada en Psicología, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

Denny, Walter B. (1983). "Orientalism in European Art", en la revista *The Muslim World*, LXXIII, 3-4, julio-octubre, 1983, pp.262-277.

Laborde, Miguel (1990). *Santiago. Lugares con historia*. Santiago de Chile. Ed. Contrapunto.

Lahsen, Daniela (2001). *Construcción de una nueva identidad chilena-palestina,* Tesis Doctoral presentada en Historia, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.

López, Mariana del Alba (2014). "Reseña del libro Breve Historia del Urbanismo, de Chueca Goitia"en *Pensar Urbano*. 25 de marzo, 2014. Disponible en *https://pensarurbano.com/2014/03/25/resena-del-libro-breve. (última consulta: 4 de noviembre de 2017).*

Martínez, Rosa-Isabel (2013). *Alándalus/España desde la otra orilla: el Pacífico chileno.* Coquimbo (Chile). Centro Muhammed VI para el Diálogo de las Civilizaciones.

____. Viajando en la memoria: de oriente al Nuevo Mundo. En prensa.

Martínez, Pedro (1988). *El Orientalismo a contraluz, palabras pronunciadas en el acto inaugural de la exposición Pintura Orientalista en España 1830-1930*, Madrid, 8 de junio de 1988, Fundación Banco Exterior.

Massís, Mahfud (1962). "Entre papeles, Los Turcos", diario *Las últimas noticias*, Santiago de Chile, 30 de

junio, 1962.
Merino, Roberto (1977). *Santiago de memoria*. Barcelona, Ed. Planeta.
___ (2014). "Palacio de La Alhambra. El sueño de un minero", en *Palacio de La Alhambra* en Santiago de Chile –Breve historia. Disponible en *alhambrachile.blogspot.com/2006/05/bibliografa_07.html (última consulta: 9 de noviembre de 2017).*
Mihovilovic, Jorge Roberto (2017). "La dialéctica Imagen/Imaginario en el análisis histórico contemporáneo" *CUICIID 2017*, Madrid, España
___ *El último ciudadano (Una mirada crítica sobre el Chile del 2000)*, Facultad de Derecho, Universidad Central, Santiago de Chile. En prensa.
Mumford, L. (1969). *Perspectivas urbanas.* (Traducción de Nánez, D.). Buenos Aires: Emecé.
Olguín, Myriam y Peña, (1990). *La inmigración árabe en Chile*, Instituto Chileno-Árabe e Cultura, Santiago de Chile.
Pleguezudelos, José-Antonio (2013). *Mariano Bertuchi, los colores de la luz*. Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta, Archivo General, Instituto de Estudios Ceutíes, Ciudad Autónoma de Melilla, Servicio de Publicaciones, UNED de Ceuta, UNED de Melilla, Instituto Cervantes y Fundación Premio Convivencia.
Puerta, José-Miguel (2012). *Leer la Alhambra*. Granada, EDILUX.
Rebolledo, Antonia (1994). "La turcofobia. Discriminación antiárabe en Chile, 1900-1950", *Revista Historia*, Vol. 28, Santiago de Chile, 1994, pp. 249-272.
Samamé B., María Olga (2002)."Aproximación a una novela de emigración árabe: El viajero de la alfombra mágica de Walter Garib", *Revista Chilena de Literatura*, nº60, 2002, Santiago de Chile pp. 23-53.
___(2003)"Transculturación, identidad y alteridad en las novelas de la inmigración árabe en Chile", *Revista Signos*, 36, 2003, pp. 51-73.
Página oficial de Enrique Villalobos Sandoval. Disponible en www.esculturavillalobos.cl (última consulta: 8 de noviembre de 2017).

MOVILIDAD URBANA Y FABRIL EN EL BARRIO DEL ENCINO. UNA MIRADA DESDE EL PAISAJE URBANO HISTÓRICO

Alejandro Acosta Collazo
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

LA GÉNESIS DEL BARRIO[1] Y SU ARQUITECTURA

Las primeras mercedes de tierra, otorgadas principalmente a los españoles en las primeras etapas de la conquista, datan desde el siglo XVI en la Nueva España. En específico, se fundó la población de la Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes partiendo de una plaza principal, procurando atender las Ordenanzas de Felipe II –especialmente la Ordenanza 112, y el diseño en damero. A la par, se funda el Barrio de Triana, por medio de tierras otorgadas a Don Hernán González Berrocal y su familia. Allí se construyeron principalmente viviendas con esquemas de patio, conformadas de piedra y adobe. En la actualidad, por tratarse de un conjunto urbano desaparecido, no es posible detectar vestigios del antiguo Barrio de Triana. Según las primeras trazas realizadas por estudiosos del urbanismo en la entidad, coincide el sitio, según la apreciación del que escribe estas líneas, con la localización de la actual fábrica de JM Romo; lugar anteriormente conocido como: Valle Los Romeros (Sifuentes, García y Martín del Campo: 1998). Se han realizado esfuerzos por detectar los esquemas originales de las construcciones del lugar. Sin embargo, esto se reduce a inferir que las casas del Barrio del Encino eran similares a las del Barrio de Triana, considerando este último como el primer barrio de la ciudad de Aguascalientes.

Se añade que el siglo XX transformó radicalmente el Barrio con una postura industrial sui géneris que se ubicó en un lugar tradicional, pero con ideas progresistas. La mencionada empresa remplazó paulatinamente a los artesanos y, con su producción en serie, comenzó a tener éxito en la manufactura de carros (carritos) de autoservicio para transportar mercancías y cajas de cobro con bandas para agilizar su registro de manera eficiente en los sistemas de autoservicio nacionales e internacionales.

La presencia de la fábrica en la zona donde se localizaba la antigua Villa, trajo consigo un asunto de movilidad fabril que produjo contradicciones y problemas en relación a la compatibilidad de usos del suelo. Cabe mencionar, que la conformación original del Barrio no se diseñó en relación al volumen de tránsito vehicular actual, sino más bien en un tono de afinidad, en cuanto a usos habitacionales y a un lento transitar a pie, a caballo o en carreta. De modo que, el ancho de las calles es variado, pero nunca tan amplio (ver secciones de calles en Figura 1) como para permitir en la actualidad la circulación frecuente de vehículos de alto tonelaje.

La sección más contrastante en cuanto a escalas, se muestra en el Corte G-G', el cual demuestra la altura de la fábrica en relación con las fincas catalogadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en la acera de enfrente; es decir, la altura de la fábrica frente a

[1] El uso de la palabra Barrio en este escrito, en general se refiere al Barrio del Encino.



Fig. 1 – Secciones de calles en el Barrio del Encino. Las cuales indican el arroyo en metros) utilizado para circulación peatonal (Cortes A-A' y B-B') y circulación vehicular (C-C' y D-D'). Fuente: Dibujos elaborados por Isaura Gómez Rocha y Jesús Alexis Gómez González, noviembre de 2017.

casas habitación. Es en este lugar en el que transitan los vehículos de alto tonelaje para acceder a la fábrica con mercancía, provocando conflictos viales al realizar maniobras de manejo. El corte A-A' confronta (en una calle peatonal) casas de la década de los 70 (h=6.40 m) con la altura promedio de fincas catalogadas del paramento sur de la calle Abasolo a 4.70 m.

La arquitectura del Barrio del Encino, conserva algunos casos ejemplares del tipo de vivienda construida más bien en los siglos XVIII y XIX. Siguiendo con principios de la arquitectura virreinal imperantes de su momento edilicio. Se debe mencionar la adecuada consideración del lugar por lograr espacios apropiados para el clima semiárido de Aguascalientes. Así, los muros se construyeron con un espesor entre 0.80 y 1.20 m, alturas; alturas entre 3.00 y 5.00 m, las cuales permiten —en el mismo orden— una adecuada masa térmica para evitar el sobrecalentamiento de los espacios y proporcionando un nivel apropiado que permita que el aire caliente suba sobre la línea de horizonte del ser humano, mejorando las condiciones de confort en los interiores. Amén de las amplias ventanas verticales meditarráneas y el uso del esquema de patio (o patios), para ventilar de mejor manera los componentes de los espacios habitables. Las fachadas detectadas presentan rasgos neoclásicos y una tipología a base de ventanas y accesos verticales, aunado a los trabajos de cantería, identificados en cornisas, jambas, dinteles, cornisuelos, dados y zoclos. Digno de mencionarse, es el templo del Señor del Encino, el cual presenta características del barroco mexicano en los cuerpos de su fachada, detalles finos en la simbología labrada y una cuidadosa composición iconológica. El antiguo claustro de dicho templo se recuperó del abandono con un uso cultural en los años 70, incluyendo un museo alusivo al famoso grabador aguascalentense: J. Gpe. Posada. En dicho museo, se realizó un anexo contemporáneo que pretende integrarse por medio de reflejos al entorno y ahora forma parte del paisaje urbano histórico (ver Figura 2).

IDENTIDAD Y ARTE EN EL BARRIO DEL ENCINO

Sin duda, uno de los barrios con más significantes culturales de la ciudad es el Barrio del Encino. A pesar de las contradicciones en los usos del suelo actual, especialmente el habitacional versus el industrial, se ha podido consolidar con símbolos y creencias que han unificado a sus habitantes a través del tiempo, y a la vez, le han otorgado proyección cultural. Desde el punto de vista religioso, la veneración al Cristo Negro en el templo denominado: "Señor del Encino", ha sido el principal motivo de las festividades en el Barrio. El hecho de instalar el Gobierno Estatal el Museo J. Gpe. Posada en la década de los años 70, comenzó a impregnarle proyección al Barrio y a la obra de dicho artista. A pesar de que el artista Posada nació en el Barrio de San Marcos, la población del Encino es quien mejor ha asimilado su importancia. Así lo demues-

tra también el interés causado a turistas y visitantes por el museo alusivo al artista. Lo cierto es que el imaginario de Posada era sorprendente y fue tomado de pretexto para ilustrar y hacer crítica en la prensa de su época. Gómez Serrano realiza un recuento de los principales acontecimientos políticos que tuvieron lugar en la época de la República Restaurada en Aguascalientes e imagina cómo Posada interpretaba dicho momento (Gómez, 2001). En realidad, la imagen que proyectó Posada es ejemplar en el país y en el mundo. Octavio Paz decía que en su obra apenas hay ideas políticas; aunque sus grabados expresan sentimientos sociales muy intensos, no defienden ninguna causa ni proponen este o aquel remedio a los males de su tiempo. Aunque el imaginario de la época era impregnado innegablemente con los conflictos socio-políticos. Una de las obras más populares del artista fue "La Catrina", la cual es la representación de una garbancera; es decir una persona de la servidumbre que se vestía como alguien de la alta sociedad. Posteriormente Diego Rivera estilizó el diseño y la bautizó como tal. En la actualidad el uso de La Catrina en las representaciones populares sobre la muerte es muy común. Posada falleció en la miseria en el año de 1913, sin sospechar el impacto que tendría su obra más tarde en la sociedad mexicana y en Latinoamérica.



Fig. 2 — Inclusión de arquitectura contemporánea en el Museo J. Gpe. Posada. Fotografía tomada por Alejandro Acosta Colunga, octubre 2017.

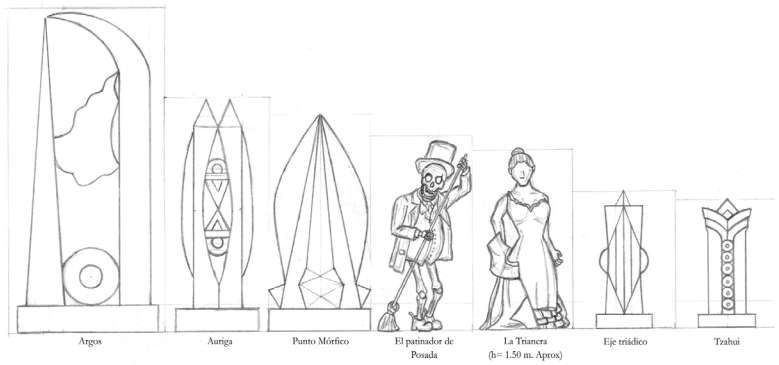


Fig. 3 – Las esculturas urbanas del Barrio son diversas. Las más abstractas son obra del artista Ismael Martínez Guardado. El caso de la Trianera fue instalada en el Barrio por el Gobierno Municipal en el año de 2005 en el Andador Abasolo. Las esculturas del Mtro. Martínez se localizan en el patio del Museo J. Gpe. Posada. El Patinador de Posada se ubica en el Jardín de San Marcos. Fuente: Dibujo elaborado por Alejandro Acosta Colunga, noviembre 2017.

En el Museo Posada, se instaló un taller de grabado que tradicionalmente han procurado desde la década de los años 70 la enseñanza del grabado como un estilo de representación práctica y versátil en la reproducción en serie de impresiones con una capa de tinta y con prensa tradicional, al estilo de las imprentas de la época y de Posada –desde hace más de 100 años. Uno de sus profesores emblemáticos fue el Mtro. Ismael Martínez Guardado, en aquellos años de inicios de taller y museo[2]. En la actualidad se exhiben alguna obras escultóricas contemporáneas —de diversas escalas— del Mtro. Martínez Guardado en el patio del Museo Posada (ver Figura 3).

[2] El que escribe estas líneas fue alumno y colaborador del Mtro. Ismael Martínez Guardado en la década de los años 70, precisamente en el taller museo J. Gpe. Posada ubicado en el Barrio del Encino. Asimismo, El Mtro. Martínez me asesoró y alentó a participar en el X Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, organizado por el Instituto Cultural de Aguascalientes y el Patronato de la Feria Nacional de San Marcos en el año de 1975, resultando ganadora mi obra, gracias a las enseñanzas del Mtro. Martínez Guardado.

En el Jardín del Encino se colocó, a la par de la remodelación de pavimentos en la calle peatonal Abasolo, realizada por el Gobierno municipal en el año 2005, una escultura que representa "La Trianera", tratando de reforzar la identidad por el antiguo Barrio de Triana, aunado a las remodelaciones de fachadas para recuperar la imagen urbana tradicional. También es digno de mencionarse el esfuerzo de artistas por convertir las imágenes diseñadas en dos dimensiones —producto de la técnica principal que utilizaba Posada: el grabado en placas metálicas— en esculturas tridimensionales, como lo es: "El Patinador", ubicada en la actualidad en el Jardín de San Marcos.

CONTRADICCIONES Y MOVILIDAD URBANAS EN EL BARRIO DEL ENCINO

Las encuestas y entrevistas que respaldan este escrito, se enfocaron principalmente a dos tipos de habitantes: a los trabajadores de la empresa JM Romo, y a los vecinos del Barrio. El primer perfil se seleccionó para entender los beneficios sociales que les ha brindado la empresa. El segundo se centró en encontrar las problemáticas de movilidad fabril que causa la industria en el Barrio, y en particular, en sus espacios habitables. Es importante señalar, que en el Barrio se ubica la Unidad Habitacional San Fernando, la cual fue construida ex profeso para albergar a los trabajadores de la misma empresa con sus familias. Este lugar se seleccionó principalmente como objeto de estudio. En el caso de los vecinos del Barrio los encuestadores orientaron el trabajo hacia las casas aledañas a la fábrica, especialmente aquellas identificadas como parte del patrimonio cultural, tratando de dilucidar los cambios físicos y ambientales motivados por la movilidad fabril.

Los resultados de ambas encuestas estructuradas, demostraron una contradicción en cuanto a posturas hacia la localización de la industria en el Barrio. Por un lado, los trabajadores hablaron a favor de los beneficios obtenidos en el transcurso de los años, los cuales les ha permitido disfrutar —junto con sus familias— el parque temático que la empresa construyó especialmente para ellos. Dicho parque contiene diversas atracciones mecánicas que se encuentran organizadas por temas y regiones. Así, se observa una zona con alegorías al viejo oeste norteamericano, otra con temas medievales incluyendo un pequeño castillo, un teleférico, un tobogán con imágenes del continente africano, e incluso un área de recreación de animales prehistóricos, incluyendo otras amenidades. Asimismo, los trabajadores expresaron los diversos beneficios sociales que incluyen: cursos de capacitación, vivienda, seguro médico y educación primaria para sus hijos.

Sin embargo, los habitantes del Barrio ajenos a la vida laboral de la fábrica, al contrario del caso anterior, manifestaron los diversos inconvenientes de vivir a un costado de un edificio industrial, comentando las vicisitudes de convivir con el uso de transporte pesado, el cual en forma cotidiana se desplaza por las angostas calles del Barrio y realiza maniobras de carga y descarga, con materia prima y mercancías.

Aunado a las encuestas estructuradas se realizaron entrevistas abiertas para acceder a información cualitativa que permitiese llegar a conclusiones concretas en el análisis de la información (ver apartado: El tradicional Barrio del Encino y el paisaje urbano histórico). Asimismo, se identificaron las principales rutas de transporte urbano, que incrementan la movilidad urbana a través del Barrio del Encino; es decir: la ruta 1 y rutas del 3 al 7 (ver Figura 4), principalmente en las calles: Dr. Jesús Díaz de León, Colón y José Ma. Chávez. Para los fines de este escrito, también se realizó un conteo en horas pico, relacionado con el volumen de transporte público que transita en promedio diario por la calle Dr. Díaz de León (arteria principal) en el Barrio del Encino y se obtuvieron los siguientes resultados: de 8:00 a 9:00 hrs=93, de 14:00 a 15:00 hrs=71 y de 19:00 a 20:00 hrs=64 camiones. En apariencia, el flujo de transporte público por el Barrio

no es tan alto; sin embargo, las vibraciones que se producen en los inmuebles históricos son considerables, aunado a la contaminación auditiva y atmosférica, en un Barrio que supuestamente privilegia el uso de suelo habitacional.

EL TRADICIONAL BARRIO DEL ENCINO Y EL PAISAJE URBANO HISTÓRICO

Sin duda, una de las zonas con más significados culturales en la ciudad de Aguascalientes es el Barrio del Encino. Sin embargo, los problemas urbanos surgidos en la segunda mitad del siglo XX, especialmente con la inclusión de dos fábricas en el lugar y la falta de regulaciones, provocaron una gran cantidad de pérdida de patrimonio urbano. Cabe señalar, que algunas de las casas tradicionales contaban con grandes huertas en sus patios traseros, las cuales eran irrigadas por medio del acueducto histórico: del Cedazo. Esta infraestructura se originaba desde un ojo de agua en la presa del Cedazo, y fluía en forma subterránea hasta llegar al Barrio de la Salud y a las huertas del antiguo Barrio de Triana. Asimismo, este trascendental acueducto alimentaba una caja de agua, a manera de fuente, en el Jardín del Encino, por medio de tuberías de barro. Dicho sistema hidráulico quedó en desuso paulatinamente –también en la segunda mitad del siglo XX. Es decir, con las nuevas necesidades de consumo humano del agua (especialmente el habitacional) las huertas dejaron de recibir su suministro regular. La tradicional casa-huerta se fue transformando hasta quedar espacios abiertos semi-utilizados, y en el mejor de los casos, integrando huertas conjuntas en un corazón de manzana, o bien en forma de solares, los cuales fueron destinados a posteriori para construir unidades habitacionales, especialmente entre dos y cuatro niveles.

En términos políticos, el recorte en el suministro de agua para las huertas en la ciudad y el hecho de promover la colmatación urbana en la segunda mitad del siglo XX fueron decisiones que alteraron la permanencia de monumentos en el Barrio de Triana y en el Barrio del Encino. Asimismo, con esta decisión se fomentó el detrimento de zonas arboladas —con generosas frondas— las cuales proveían oxígeno al interior de los barrios y amortiguamiento auditivo para las dinámicas de movilidad urbana, promovidas por la industria y el automóvil. Sin embargo, ese momento no fue el más decisivo en la desintegración del Barrio de Triana. El trazo de la Avenida López Mateos, sobre el cauce del arroyo de Los Adoberos, también tuvo que ver. De hecho, esta nueva vialidad dividió la ciudad antigua en dos partes, provocando una ruptura en la continuidad tipológica formal; provocando también, en la arquitectura novohispana edificada en el lugar nuevos palimpsestos urbanos. Por consecuencia, en la declaratoria de la Zona de Monumentos Históricos de la ciudad de Aguascalientes, realizada por el INAH en el año de 1990, la discontinuidad en el volumen de monumentos se demuestra en las dos zonas identificadas: "A" y "B". Es decir, la primera corresponde a la zona de la plaza principal y al centro histórico. La segunda al Barrio del Encino. Así que, las fragmentaciones urbanas que mencionan los estudiosos del urbanismo actual, en realidad no son tan novedosas, existen pruebas históricas que dichas fragmentaciones se van sucediendo conforme las variables socio-económicas impactan las 'partes de ciudad'. Esto se puede corroborar en autores como Rossi (1982:114), incluso, desde muchos siglos atrás e.g. en Europa, los romanos fragmentaban su cultura en los lugares conquistados y creaban novedosos sistemas urbanos en su momento histórico de apogeo. En este apartado, el punto es que existe un paisaje híbrido en la imagen urbana actual del Barrio. Es por medio de métodos de análisis urbano inclusivos, con los cuales pudiese salir bien librado el Barrio de su desmoronamiento total. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) planteó en el año 2011 las Recomendaciones sobre el paisaje urbano histórico, en el cual considera a los sitios históricos como dinámicos e inmersos en una problemática socio-demográfica nunca antes vista. Dichas recomendaciones entienden por paisaje urbano histórico: "la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atribu-

tos culturales y naturales, lo que trasciende la noción de "conjunto" o "centro histórico" para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico" (UNESCO, 2011:2).

La complejidad de los fenómenos urbanos actuales requiere nuevas formas de atención, especialmente en lo relativo a la conservación de elementos identitarios. En el caso específico del Barrio del Encino, acontece con la arquitectura, la escultura, las tradiciones intangibles, las trazas urbanas primigenias, el legado infraestructural de las antiguas huertas, la habitabilidad lograda de algunos espacios domésticos, la imagen urbana, entre otras. Asimismo, falta reconocer y atender las nuevas formas plásticas en el espacio público, la convivencia entre arquitectura antigua y arquitectura actual, los efectos de la movilidad fabril. Esta complejidad convierte el análisis en un problema multicausal. Aunado a lo anterior, se suman los huecos legales, que constantemente impiden establecer reglas claras para los usos del suelo en el Barrio, condicionando su reordenamiento territorial y una sustentabilidad deseable, que priorice la identificación de significantes claves para la identidad del Barrio y la propia ciudad.

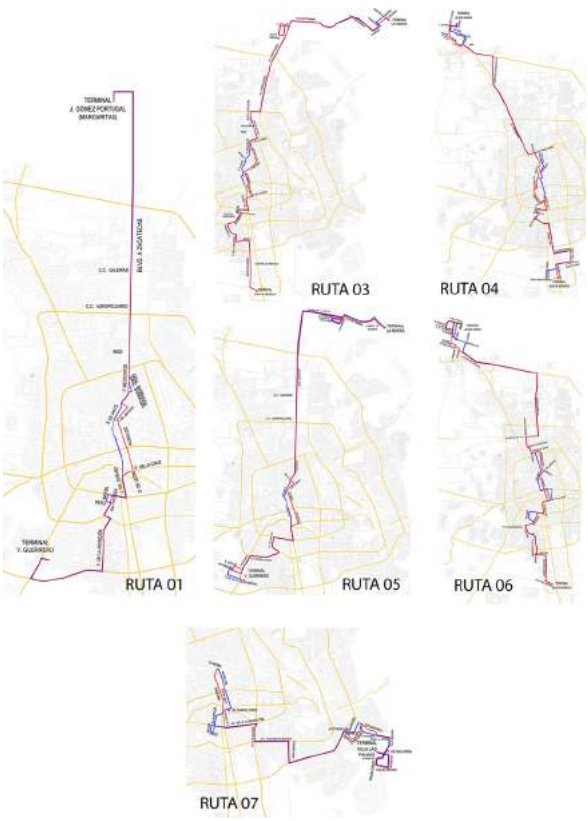


Fig. 4 — Rutas de transporte que transitan regularmente por la calle Dr. Jesús Díaz de León, a través del Barrio del Encino. Fuente: Dibujos elaborados por Isaura Gómez Rocha y Jesús Alexis Gómez González, octubre de 2017.

El impulso económico para fomentar un desarrollo social en el Barrio depende de prácticas de intervención urbana, promovidas por el gobierno y la sociedad. Hasta hoy, el impulso turístico del Barrio es insuficiente y su oferta cultural se ha limitado a la estética parcial del entorno construido. Acción que por sí sola no atrae al turismo cultural necesario para detonar económicamente el lugar. Se requiere vigorizar el Barrio con restauraciones plausibles (no solamente enfocadas al templo) sino aquellas encaminadas a integrar al Barrio las partes de ciudad que puedan contribuir a tal fin. Así, una re-catalogación de las fincas valiosas –en términos históricos, artísticos y culturales– se hace necesaria. Asimismo, la inclusión de metodologías que incorporen el estudio del paisaje urbano histórico puede hacer más integral la recuperación. Cabe mencionar en este apartado, los edificios construidos por la fábrica JM Romo en el parque temático destinado a sus trabajadores. Así, encontramos evocaciones imaginarias de culturas distantes, como lo son máscaras africanas, el viejo oeste norteamericano, castillos medievales, representaciones prehistóricas y diversas construcciones ajenas a la cultura edificada tradicional del Barrio del Encino. ¿De qué manera puede contribuir el estudio del paisaje urbano histórico en dicho Barrio? ¿es posible reconocer los imaginarios edificados en el parque temático como parte del Barrio, no precisamente desde el punto de vista estético, sino desde el punto de vista de la sociología urbana actual? Estas preguntas pueden contribuir a clarificar las posturas de intervención y de inclusión social en esta parte de ciudad (Barrio del Encino), asimismo en otra parte de ciudad más incluyente: es decir, el centro histórico.

La identificación de estratificaciones históricas en la configuración morfológica del Barrio, va más allá del reconocimiento tradicional de dos tipos de arquitectura, es decir, aquella genera-

da desde la llegada de los españoles a Aguascalientes hasta el año de 1900, y la arquitectura generada durante el siglo XX. En la actualidad, se requieren nuevas posturas que identifiquen el trabajo valioso de determinados constructores; el papel de la nueva arquitectura en contraste con aquella considerada como histórica; la importancia del patrimonio intangible y el papel de la movilidad urbana, la cual interactúa invariablemente con los espacios habitables; y la persuasión a favor del movimiento moderno en la arquitectura. A fin de cuentas, durante el siglo XX, dicho movimiento impactó considerablemente –con su presencia y expansión– las zonas históricas de las principales ciudades capitales de México. No por esta razón, hemos de despreciar el movimiento moderno. Si bien su presencia transformó contenidos culturales, también cuenta con rasgos valiosos que pueden fortalecer identidades.

Con el contenido híbrido de tales arquitecturas se compone el Barrio del Encino, sin embargo, ha faltado atender el papel que juega la economía del lugar en su propio desarrollo. En este sentido, existe la motivación de la empresa JM Romo hacia sus propios trabajadores. A pesar de la demolición de fincas históricas que ha realizado la fábrica, en su afán de expansión, la promoción del desarrollo social, implícito en los beneficios otorgados a los empleados es un plus urbano pocas veces analizado en México. Habrá que pensar en el futuro uso del parque temático, el cual es único en Aguascalientes. Su apertura al resto de los residentes del Barrio tendría evidentes beneficios sociales y coadyuvaría con el desarrollo local.

Una de las vertientes primordiales en el estudio del paisaje urbano histórico, es el hecho de considerar a los habitantes como parte del análisis en la investigación urbana; es decir, la inclusión de la geografía humana, como determinante para la toma de decisiones en su intervención. Para los fines de este escrito, se elaboraron entrevistas abiertas cualitativas, aplicadas principalmente a los vecinos de la fábrica JM Romo, en el Barrio del Encino, de las cuales se seleccionaron y resumieron tres de ellas a continuación. En este caso, se indicaron como informantes: 1, 2 y 3.

Informante 1

- "El transporte de la fábrica JM Romo tumban postes, tumban letreros viales, los de las calles, tumbaron el letrero de Vicenta Trujillo (el nombre de la calle). Aquí se han subido los trailers a las banquetas, le pegó a mi puerta y la descuadró. Va uno y pone la queja y no le hacen caso a uno. El poste que está afuera, lo arrancaron. El municipio puso otro, ellos lo agarraron y lo metieron (ocultaron) en el estacionamiento".
- El encuestado manifiesta impunidad en los daños por maniobras que hacen aquí es para una zona industrial. "A mi camioneta ya le pegaron, le pegó un tráiler. Se la llevó arrastrando."
- Manifiesta que han caído objetos provenientes de la fábrica en su patio. "Una chimenea de allá arriba. Cayó acá en el patio, un estruendo que usted no podría imaginar porque está muy alto. De milagro no andábamos nosotros allí en el patio, nos hubieran matado. Ellos vinieron y sacaron la chimenea nada más.
- Hay un poste de luz afuera de su casa donde chocan y por eso se detienen los golpes."
- Menciona que el ruido es peor. "Dejan caer unas cajas metálicas como vagones al piso y ¡zas! Los cuadros se mueven y está uno desayunando y los golpazos. Ellos dicen que tienen permiso una hora en la mañana y otra en la noche. No, a todas horas se oye."
- El entrevistado menciona que las principales calles que bloquea el transporte de carga de la fábrica JM Romo son Jesús Díaz de León y Colón a las 9:00 a.m.
- Las modificaciones que su casa ha sufrido a causa de la proximidad con la JM Romo: "cambiar el piso porque se inundó."
- "El barrio del Encino es muy tranquilo para vivir, pero la JM Romo le quita la tranquilidad."
- "La JM Romo es un factor de desorden. Porque digamos, antes la fábrica era pequeñita y por eso podía estar aquí."
- El encuestado atribuye a los conflictos de tráfico ocasionados por la JM Romo por el aumento del

parque vehicular en el Barrio del Encino.
- "Los empleados apartan las calles con unos conos para que no se estacione la gente."
- "El horario de los estacionamientos no corresponden a las necesidades de la gente que va a la JM Romo, por eso las calles están congestionadas desde las 6:00 a.m."
- El encuestado menciona un flujo de tráilers "por la mañana (cinco), en la tarde seis y en la noche otros cinco. No es diario pero hay días en los que estacionan un tráiler a las 6:00 a.m. echa arrancones (acelerones) desde esa hora, uno está despierto a fuerzas."
- Menciona que el tráfico es también ocasionado por los camiones de turistas.
- "Lo que ya no encaja aquí es la industria."
- "Los empleados de la JM Romo... Pues fíjese que con ellos no hay problema, su salida es por Díaz de León, no salen de montón, van saliendo despacito, los obreros no hay ningún problema, yo sé que aquí como dirían ellos dejarlo como fábrica, pero no como descarga de tráilers. Eso es lo que descompone. Los obreros no causan ningún problema."
- El encuestado tiene la percepción de que la empresa Jobar no tiene los mismos problemas que la JM Romo.
- El entrevistado menciona que el piso de su casa, lo cambió hace 15 años. Las grietas provocadas por choques a la pared y vibraciones se encuentran en el descanso de la escalera al segundo piso.
- Manifiesta haber tenido intención de vender la casa, pero los de JM Romo le ofreció muy poco por la casa. Comenta que varias casas alrededor de la empresa han vendido para convertirlos en estacionamientos o locales comerciales.
- El entrevistado menciona que las banquetas están estrelladas porque los tráilers se suben a ellas para poder maniobrar.
- "Las vibraciones de la fábrica abrieron grietas en las tuberías del agua por lo que tuvo que forrarla de madera porque pasaba mucho la humedad a tal grado que un día salió de la pared como un manantial. Se les tapó la bajada y se les acumuló durante un tiempo, y fue a brotar allí."
- El encuestado mencionó el accidente de la fábrica en la esquina (Valentina Trujillo y Colón). "No sé si acuerde, pero aquí en la esquina construyeron tres pisos de hace como diez, doce años para ampliar la fábrica. Como es pura máquina pesada donde troquelan y todo eso, llenaron los pisos de esas máquinas y se vino abajo. Se murieron como diez, doce jóvenes, porque contratan puro joven. Todos fallecieron pero la JM Romo les otorgó una indemnización a los familiares."

Informante 2

- El entrevistado menciona que los tráilers son los que principalmente afectan el tránsito en las calles del Barrio. "Cuando salen pero casi siempre es en la noche o en la mañana como a las 9:00 a 10:30 a.m.
- No les afecta el ruido."
- Sí les afectan los lugares de estacionamiento que ocupan los empleados de la fábrica JM Romo porque obstruyen sus cocheras y los lugares que les corresponden.
- Menciona que el alumbrado público lo instalaron los de la JM Romo. "En esa calle la luz es de ellos. No sé si te has fijado que las lámparas son distintas a todo el alumbrado. Seguido que esta calle se quede sin luz. Por lo mismo, y ponen sus cablecitos pegados con cinta de aislar, cuando no debe ser así."

Informante 3

- "La gran mayoría de las personas que trabajan allí, no son del Barrio, vienen de otras colonias. Para nosotros, los que vivimos aquí, representa una fuente de trabajo para otras localidades."
- "La fábrica es bastante ruidosa y desprende olores, no sé si del todo tóxicos. Pues aún vivo aquí, pero de cualquier forma no son agradables y yo supongo que es por el uso de las sustancias. Por esta calle (Del Sol y Colón) hay unos respiraderos que huelen muy mal. Huelen bastante fuerte."
- "Vehicularmente, ellos hacen lo que se les da la gana. Hace unos meses, yo le llamé a una pipa de agua porque me quedé sin agua, y la pipa me decía que no podía entrar a la calle, que no podía entrar a estas calles porque eran muy angostas. Lo cual me parece absurdo, cuando realmente la

JMRomo, tiene unas entradas y salidas de tráilers inmensos y que realmente hacen lo que ellos quieren, a la hora que quieren. No es exactamente que usen la madrugada para salir, yo los veo durante el día. Ellos mismos, su apoyo de vialidad, paran el tráfico, para que salga el tráiler."

- "Yo sé que hay una tarjeta de vecino, una tarjeta Vecino JMRomo, a mí nadie me la ha venido a ofrecer, ni nadie me ha dado informes. Les dan una tarjeta a los vecinos de la JMRomo, con la cual tienen beneficios para ir al parque a tomar clases de cocina, inglés. Sí como un centro de recreación. También para que sus hijos vayan al centro de recreación, creo que también les dan un apoyo, como despensas. Yo no sé ciertamente porque no tengo tarjeta, ni de ellos ni nada. No lo digo en sentido peyorativo, pero sí siento que si ellos fueran más conscientes del número de gente que mueven, serían un poquito más responsables."
- La entrevistada menciona que hay problemas de basura que ellos provocan, porque llega un momento de la semana que el arroyo de la calle, hace tiradero de basura porque es el lugar donde todos los trabajadores transitan. "En las mañanas, hay un chico que siempre sale a barrer, eso quiere decir que sí se dan cuenta que hay mucha basura de ellos mismos. Pero salen y barren su banqueta, no barren la de enfrente. Y parece exagerado pero de verdad, si uno no sale así a barrer, se te hace un arroyo desde latas, colillas de cigarro, bolsas de papitas, sobretodo los fines de semana."
- La encuestada menciona que hace cinco meses (abril 2017). "La parte de arriba, tienen tanques estacionarios, se surten por unas pipas de gas. Por la noche, explotaron unos tanques "está saliendo lumbre de la JMRomo, desde Plaza Patria, unas llamaradas de luz, parece que es en la casa ¿están bien?". Sí, estamos bien. Salí y sí, eran unas llamaradas gigantes en la azotea, yo supuse que llegarían bomberos o protección civil, pero no llegó nadie, si sofocaron pronto el fuego de manera interna, sí parecen tener un código de seguridad, inmediatamente sonaron unas alarmas, inmediatamente se escuchó la gente. Inmediatamente comenzaron a correr los chorros de agua desde la azotea. Yo pienso que sí tienen una infraestructura para esos casos. Pero pues, todos nos damos cuenta, somos vecinos y nunca llegó protección civil."
- "El incidente no fue emncionado en las noticias y todos los vecinos estábamos aquí afuera y las llamas medían unos 15 metros."
- "En cuestión de estacionamiento sí respetan la raya amarilla, la verdad tengo tres años aquí parece que antes si tenían problema con eso. Pero ahora parece que sí, respetan. Mi casa, tiene raya amarilla de entrada y salida de cochera."
- Menciona que a una invitada a fuera de su casa le robaron el estéreo, su mochila. "Pero a pesar de que sí son muy frecuentes los cristalazos en los carros, que a más de una de mis amigas les ha tocado que viene a visitarme. Se inclina a pensar que son los de El Llanito."
- No ha modificado su casa, "se escucha el sonido, sí lo percibes. Pero una vez que entras a mi casa, sí se escucha pero yo trato de no tomarlo en cuenta, porque si no, imagínate qué locura. Sí preferiría que no estuviera, sí preferiría que en lugar de una fabrica en el primer cuadro de la ciudad, tuviéramos un centro cultural, una escuela de artes."
- La entrevistada comenta que la fábrica "debería estar en el lugar que le corresponde pero en las dos diferentes ciudades industriales con los que cuenta el estado, pero pues quién nos podrá explicar por qué sigue aquí en zona centro."
- Menciona que no conoce iniciativas ciudadanas para mover la fábrica. "La gente no se ha movilizado. Han recolectado firmas para decirles a las autoridades que aquí estamos, que nos damos cuenta, que tenemos hijos, que son pocos los metros que nos separan de las fábricas y que vimos el incendio, pero nunca procedió nada."

De las entrevistas cualitativas, podemos observar el resultado de la incompatibilidad de usos del suelo en el Barrio del Encino. Es decir, el uso industrial versus el uso habitacional. Estos elementos contradictorios continúan irreconciliables durante más de medio siglo en el lugar, y el asunto no parece tener solución. Es conveniente enfatizar la resiliencia social que surgió a partir de la expansión de la fábrica, al adquirir paulatinamente las propiedades de su entorno, independientemente de si los edificios tenían valor histórico o no. De esta situación apareció una resiliencia social ejemplar en la ciudad. Es decir, de parte de aquellos propietarios que se negaron a vender su casa contra la expansión de la fábrica, y decidieron soportar la convivencia con la industria a través de los años, con las consecuencias que esto ha implicado, sobre todo por la movilidad fabril, la contaminación auditiva y ambiental.

CONCLUSIONES

Las restricciones en cuanto a movilidad fabril en Aguascalientes deben mejorarse y –sobre todo– aplicarse en los ámbitos urbanos, con un tratamiento especial en zonas históricas. Es pertinente reconocer que los contextos de legalidad urbana se vuelven complejos cuando la voluntad política se deslinda de su aplicación.

Una correcta planificación urbana puede contribuir a determinar las acciones necesarias, tanto de diseño, económicas y operativas, para identificar los espacios habitables a conservar, los trabajos de intervención en la mejora de la imagen urbana y la identificación de nuevos usos que permitan allegar flujos económicos para reanimar la actividad económica en beneficio del propio Barrio; buscando oportunidades para los emprendedores del lugar y no solamente considerando el oportunismo itinerante de vendedores ambulantes, quienes circulan de 'feria en feria', los cuales, a fin de cuentas excluyen de ingresos a los habitantes del propio Barrio. Asimismo, la labor de la planificación participativa puede jugar un rol fundamental en la búsqueda de una intervención oportuna del lugar, considerando la colaboración real de los actores y habitantes del Barrio. El apoyo a las pequeñas y medianas industrias (Pymes) podría resolver la generación de influjos económicos hacia el propio Barrio.

Es por medio del análisis de las relaciones del arte con la ciudad, que se puede contribuir en la identificación de elementos catalogables, en términos de conservación. Sin embargo, falta fomentar en mayor grado el arte en el Barrio del Encino. Esta activación permitiría incrementar anclajes turísticos, y por ende, generar influjos económicos por el interés de la gente en aprender y reconocer el arte. En principio, se deben impulsar recursos artísticos en el espacio urbano de la ciudad.

Es conveniente atender el desarrollo del Barrio, cuidando los procesos de gentrificación que puedan implantarse. Fenómeno que comienza a tomar fuerza en algunos centros históricos. También resulta valiosa y ejemplar la experiencia y actitud de los habitantes del Barrio como movimiento resiliente –escasamente presente en el resto de la ciudad. El hecho de confrontar, a pequeñas escalas, con actitudes opuestas a la actividad fabril en la zona, los habitantes han sido audaces y han arriesgado su propia permanencia en el Barrio. También han absorbido problemas de movilidad fabril por sí mismos.

Finalmente, en cuanto al paisaje urbano histórico, se concluye que no solamente se trata de realizar estudios y análisis a nivel proyectual. El problema en realidad es multicausal, el cual requiere considerar los elementos arquitectónicos y urbanos de un lugar, y su relación con la vida cotidiana, con elementos geográficos, históricos y sobretodo: humanos.

Agradecimientos: por el apoyo activo de los siguientes colaboradores en la elaboración de este escrito: Mayté Esparza Díaz, Lucero Cabañas Melo, Isaura Gómez Rocha, Jesús Alexis Gómez González y Alejandro Acosta Colunga.

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Serrano, Jesús (2012). *Testigo y crítico de su tiempo. Aguascalientes, 1866-1876*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.

Rossi, Aldo (1982). *La arquitectura de la ciudad.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2011). *Recomendaciones sobre el paisaje urbano histórico.* Disponible en *http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html (última consulta: 10 de noviembre de 2014).*

Sifuentes Solís, Marco Alejandro; García Rubalcava, José Luis y Martín del Campo B. Medina, Miguel Ricardo. (1998). *El Camarín de San Diego y su geometría simbólica.* Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

CALLE PILOTO.
ESTRATEGIAS DE VISUALIZACIÓN PARA UNA INTERVENCIÓN URBANA

Inés de Rivera Marinel.lo / Daniel Lorenzo Almeida / Núria Salvadó Aragonès
Universitat Rovira i Virgili - Universitat Politècnica de Catalunya

1. INTRODUCCIÓN

El ámbito de la Avenida Carles Buigas de Salou es una zona urbana con graves problemas de movilidad y degradación del tejido comercial y residencial. La intensa actividad turística del ámbito tiene como consecuencia una difícil convivencia con la residencia permanente, así como una fuerte especialización y estacionalidad del comercio. El espacio urbano que ha resultado de los sucesivos procesos de desarrollo turístico es un entorno de muy baja calidad sometido a un elevado stress de uso en verano y baja o nula actividad en invierno. Asimismo, la estacionalidad residencial y comercial, convierte la zona en un espacio poco atractivo para establecer residencias habituales tanto por la falta de servicios y equipamientos básicos en temporada baja, como por las externalidades negativas que ocasiona la masificación de visitantes en temporada alta.

El perímetro de la Av. Carles Buigas, arteria principal de esta zona de especialización turística, está sometido a una gran presión comercial. La tolerancia administrativa para con el privado ha permitido que el espacio intermedio entre la edificación y la acera haya sido ocupado por la extensión del comercio, modificando de este modo la sección del vial y condicionando sustancialmente la calidad del espacio.

Desde el año 2013 un grupo formado por investigadores de la URV y UPC trabaja en el análisis, diagnóstico y elaboración de propuestas para la regeneración del área de Carles Buigas por encargo del Ayuntamiento de Salou. Con el fin de testar la aceptación popular y analizar in situ algunas soluciones planteadas al Ayuntamiento sobre el uso del espacio urbano y comercial, se establece la ejecución de una Prueba Piloto durante el verano de 2017, previo a la redacción de una propuesta definitiva de renovación del área. La implementación de la Prueba Piloto y la experiencia de la modificación del espacio público muestran conflictos ocultos entre la Administración y Comerciantes visualizables en el espacio intermedio entre la propiedad pública y privada. Este artículo describe el proceso de proyecto e implementación del proyecto y los conflictos de intereses en el ámbito de actuación. Así mismo, advierte del necesario diálogo y acuerdo entre agentes públicos y privados con el fin de acometer un proyecto de regeneración del área con suficientes garantías de éxito. Las actuaciones superficiales en un área compleja y en avanzado proceso de degeneraración urbana como es la Avenida Carles Buigas tienen el riesgo de resultar en un maquillaje con escaso efecto real.

2. PROYECTO PILOTO

La Avenida Carles Buigas es uno de los ejes principales de conexión, vida nocturna y comercio del municipio costero de Salou. Una arteria que es continuidad del paseo marítimo por excelencia del municipio, la Avenida Jaume I. Después de los trabajos de análisis y diagnosis urbana realizados

en etapas previas, se propone al Ayuntamiento de Salou hacer una prueba piloto, en un tramo de la Avenida Carles Buigas, el comprendido entre la avenida de Andorra y la calle Murillo, para ensayar la aceptación, por parte de comerciantes, habitantes y usuarios de la calle, de una nueva "sección". El interés de la prueba piloto es el de favorecer la vida y el uso del espacio público, invitando al peatón a utilizar el espacio público fuera de los límites "habituales" mediante la priorización del peatón frente al vehículo privado en un entorno con una alta intensidad de uso durante los meses de verano.



Fig. 1 — Estado previo y posterior a la Prueba Piloto (invierno-verano), abril-julio de 2017. Fuente: A. Goula

Así, a través de un proyecto temporal de bajo coste y carácter festivo se pretende obtener impresiones que faciliten el desarrollo de una propuesta de reurbanización y adecuación del ámbito que mejore las condiciones actuales. El Proyecto Piloto pone de relieve la necesidad de invertir la prioridad que actualmente tiene el vehículo respecto al peatón, a la vez que reclama la necesidad de recuperar espacio libre en la vía pública.

El Proyecto Piloto tiene un carácter claramente efímero y reversible, por ello la propuesta se establece de manera que sea desmontable, reciclable, rápida de ejecutar, (modifica 7.500 m2 en un plazo máximo de 3 semanas, sin cortar la calle) y económica (tiene un coste de 16 euros/m2 frente a los 84 euros/m2 de precio medio de reurbanización de calles). Asimismo, la estrategia planteada, por su bajo coste y fácil implementación es modelo potencial para otras vías del municipio, donde se requiera ensayar el cambio hacia situaciones de priorización del peatón frente al vehículo y se plantee una mejora del espacio urbano.

A nivel constructivo, el proyecto se desarrolla a partir de tres elementos principales que lo dotan de identidad, reconfiguran el uso del espacio y hacen el cambio visible al público:

A) Una pintura acrílica antideslizante de color amarillo que es aplicada según dos tipos de patrones basados en círculos de 58 cm de diámetro. Un patrón que se establece con una mayor separación cuando se aplica en zonas donde se cruzan el peatón y el vehículo, como es el caso de los pasos cebra y de los vados de acceso a aparcamientos de hoteles y apartamentos, y un patrón con mayor densidad cuando se aplica en las zonas peatonales, pintando la acera preexistente y el espacio de vial/asfalto recuperado para el peatón, unificando de esta manera los dos niveles, y configurando un tapiz homogéneo que se extiende de manera isótropa sobre la calle.

B) Un bidón de ballesta reciclado de 58cm de diámetro y 85cm de altura, pintado también de color amarillo, que configura el plano vertical de este nuevo límite entre espacio de peatón y espacio circulación restringida. Los bidones se distribuyen a una distancia suficiente (2,1m) para evitar que los vehículos invadan el espacio peatonal. Estos bidones se rellenan de arena y se anclan al suelo con tacos químicos para evitar que sean desplazados, tanto por intereses particulares o por actos vandálicos, principalmente asociados al ocio nocturno en la zona.

C) Una luz vertical de 160cm, modelo *Luxima aqua 54/38, 1591. OL-54/38/h*, atornillada a un poste de madera sujeto a los bidones. La instalación aérea, recorrere la calle longitudinalmente estableciendo una línea contínua entre bidón y bidón. Su disposición y forma generan un efecto de luz de "enve-

lat" (entoldado) que transforma la percepción de la calle por la noche, dotándola de una atmósfera festiva-celebrativa que era la intención de la propuesta.

Una vez establecidos los elementos principales de diseño, se establecen variaciones de los mismos con la ayuda de tableros *wisa-wire* de madera contrachapada (los que se utilizan en el interior de camiones de transporte) y perfiles tubulares de hierro para equipar la vía de mobiliario urbano en su nueva condición de prioridad peatonal. Para ello se transforma el bidón con operaciones simples para obtener mesas, bancos, aparca-bicicletas y toldos de grandes dimensiones.

3. CONFLICTOS Y OPORTUNIDADES

No hay mejor oportunidad para detectar un conflicto que la posibilidad de poner en práctica aquello sobre lo que se ha estado dibujando y proponiendo (proyectando). La Avenida Carles Buigas, es uno de esos lugares donde el conflicto se percibe, no solamente desde el punto de vista formal o de organización física de la calle, sino también desde su disfunción en la actividad comercial.

La Avenida de Carles Buigas, es la conexión con nodos importantes dentro del sistema viario y peatonal de Salou, y también un punto de gran afluencia por ser la continuación natural del Paseo Marítimo Jaume I. El análisis del tejido comercial en la Avenida Carles Buigas detecta una elevada estacionalidad entre verano e invierno: sobre una superficie comercial total de 21.730m2, la actividad comercial pasa de una superficie de 19.367m2 (verano-día) que representa el 89,1% del total, a 1.124m2 (invierno-día), un 5,1% del total (Salvadó et al. 2014; De-Rivera et al. 2015; Salvadó et al. 2017). El fenómeno se reproduce en la actividad comercial nocturna, pasando de una superficie de 12.421m2 (verano-noche) que representa un 51% del total, a 4.194m2 (invierno-noche), con una reducción comercial hasta el 19,3% del total. El mismo análisis también desvela una alta especialización de la oferta, con un 36% de comercio local, un 21,3% de comercio específico para el turismo, y un 42,7% destinado a restauración y ocio nocturno (Salvadó et al. 2015).

La propuesta planteada se propone resolver los conflictos de movilidad peatón/vehículo mediante la restricción del paso de vehículos. Por un lado se limita el paso de vehículos a los vecinos y a la carga y descarga de mercancías que además se restringe a las horas de la mañana. Por otro, se traslada a la calle contigua la parada de autobús intermunicipal, que durante los meses de verano tiene una frecuencia de paso de 5 minutos. Este cambio de uso de la calle, pese a las reticencias preliminares por parte de algunos de los agentes implicados, ha tenido una buena acogida ciudadana.

Por otro lado, la ejecución de la Prueba Piloto ha puesto de manifiesto un aspecto que ya se preveía de difícil gestión, la definición del límite de la actuación. Un límite que en la actualidad se intuye únicamente por los cambios en el tipo de pavimento o por pequeños desniveles en la sección de la calle. Estos límites, a veces invisibles para el usuario, definen sin embargo la división entre el espacio público y el espacio privado, entre la calle y el espacio ocupado por el comercio.

La sección de la Avenida Carles Buigas está definida por edificios aislados tipo bloque de vivienda retirados del límite de la parcela en su linde a la calle 8m. Esta separación establecida según ordenación municipal ha sido invadida a lo largo de los años por los locales comerciales en planta baja. Una ocupación realizada mediante la prolongación de las fachadas a través de porches o toldos. Construcciones que con diferente grado de consolidación consiguen acercar la actividad comercial a la calle a la vez que amplían el espacio de venta disponible. La permisividad de la administración local respecto a dichas ampliaciones, ha propiciado un paisaje ecléc-

tico de soluciones sorprendentes que independientemente de su condición, porches o construcciones fijas, presentan un aspecto fantasmagórico durante los meses de invierno, una vez vacíos de actividad.

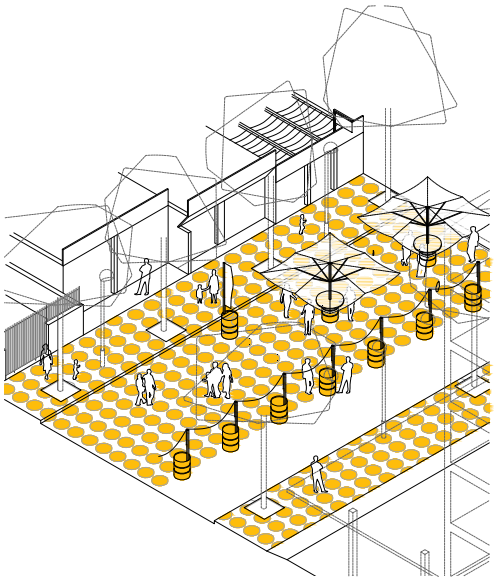


Fig. 2 — Axonométrica proyecto piloto. . Fuente: I. De-Rivera, N. Salvadó, D. Lorenzo

Este espacio intermedio, entre la edificación y la acera, ha sido reiteradamente causa de conflicto entre propietarios y administración pública. Para ello, la administración local ha establecido ordenanzas municipales específicas con las que pretendían gestionar la ocupación de los establecimientos a la vez que se buscaba dar unidad formal a la Avenida. Teniendo en cuenta que este espacio, en términos urbanísticos (ocupación y edificabilidad) no eran en ningún caso ocupables, el Ayuntamiento fue permisivo en la ocupación de este límite. Inicialmente con la instalación de toldos desmontables, y posteriormente con la consolidación de estos como extensiones convertidas ya en cerramientos. Una situación que hace difícilmente gestionable una recuperación de dicho espacio por la presión que ejercen los comerciantes sobre la Administración Local.

El límite entre la propiedad pública y la privada, está definido por un cambio de pavimento que indica el fin de la línea de parcela. El pavimento en esta franja de contacto puede llegar en algún caso a coincidir con el pavimento interior del comercio, en otros casos es distinto al interior, pero en ningún caso se iguala con el pavimento exterior que define la acera. Se trata de una frontera casi siempre imperceptible de manera consciente, que sin embargo los comerciantes se esfuerzan por significar. Unas veces a través de mobiliario: moquetas o jardineras, y otras, por elementos físicos como escalones que resultan del desnivel generado entre comercio y calle. Una voluntad de significación de la propiedad, de separación del ámbito público, que la Prueba Piloto intenta diluir..

Uno de los referentes utilizados para la intervención en la avenida ha sido el proyecto realizado en Riga por los arquitectos urbanistas *Fine Young Urbanist* (2014) (Sara 2016). La transformación de la sección a escala 1:1 de 14m sobre la calle Miera, prolongando las aceras e incluyendo un carril para bicicletas en cada dirección, demostró de forma didáctica y eficaz que la calle puede ser un espacio efectivo tanto para la movilidad como para la vida social (Fine Young Urbanists 2014). En el caso de la calle Miera, la utilización de una pintura color azul intenso sobre los planos vertical y horizontal significa el cambio a la vez que dota de mayor amplitud al espacio libre transformado mediante la continuidad visual y compositiva. En la Avenida Carles Buigas, la aplicación de la pintura sobre el pavimento, se extendía más allá del límite público hasta llegar al recinto cerrado del comercio, pretendiendo de este modo, modificar la percepción del espacio libre peatonal y transformar el espacio intermedio. De forma similar a la actuación en Riga, se pretendía dar continuidad a la sección, eliminando la línea limítrofe entre el espacio público y espacio privado. de manera que la percepción para el paseante del espacio libre se ve aumentada, a la vez que se consigue una mayor interacción entre el local comercial y la calle.

El uso del color ha sido otra de las apuestas de valor de la Prueba Piloto, en línea con propuestas recientes como la actuación de *Bjarke Ingels Group* (BIG) en el *Supekilen* (Copenhague, 2012), un proyecto festivo de transformación de una calle (BIG 2015). Estrategia que es adaptada en la



Fig. 3 — Avenida Carles Buigas: ocupación de día y de noche, julio de 2017. Fuente: A. Goula

Avenida Carles Buigas a través de la utilización de una pintura de color amarillo intenso, normalmente utilizada para la señalización de obras viales. En cuanto a la formalización, se opta por una disposición en una trama isótropa de topos de 60cm de diámetro que facilita la adaptación de la solución en cualquiera de las direcciones de la calle, a la vez que se refuerza la idea de continuidad sobre vial, acera y espacio intermedio, de manera similar al proyecto de BIG.

Para la resolución del espacio intermedio entre el espacio público y las extensiones del espacio comercial, dado que se trata de un espacio de titularidad privada sobre el cual el consistorio no tiene ningún derecho, se establece un sistema de autorización de aprobación individual para cada uno de los propietarios. Con el objetivo de ampliar el ámbito de aplicación de la pintura más allá del límite de la acera (propiedad pública), se distribuye una autorización para su aprobación a cada uno de los establecimientos ubicados en la Avenida Carles Buigas al inicio de las obras, a la vez que se les informa sobre el proceder del proyecto, así como de la posibilidad de aplicar la pintura en el espacio intermedio de su propiedad.

El resultado de la propuesta a los comerciantes de ampliar el margen de actuación del proyecto fue el siguiente:

A) La mayoría de los comercios no están regentados por sus propietarios. Los establecimientos situados en La Avenida Carles Buigas son de alquiler, con una duración contractual en su mayoría anual. Al no ser los explotadores propietarios de los locales, la gestión requería del permiso del propietario para la aplicación del proyecto (la pintura) en esta franja.

B) En aquellos casos donde la interlocución se realizó de forma directa con el propietario: perfumería, administración de fincas, estanco, farmacia, banco, que son comercios estables no estacionales, la negativa a la intervención en su propiedad se produjo de forma directa. Así, a pesar de que no se estableció una crítica directa sobre el proyecto, la carencia de participación en el proceso de implementación de la propuesta fue total por parte de estos agentes. Por otro lado, la propiedad sobre la franja intermedia en los límites de la Prueba Piloto es clara y por tanto la decisión sobre las actuaciones a realizar sobre ella son de competencia exclusiva de sus propietarios.

C) De manera diferente, los explotadores de locales en alquiler, mostraban en muchos casos su apoyo a la iniciativa y se encontraban entusiasmados con la transformación de la calle. Sin embargo, su interés chocaba con el parecer de la propiedad.

Desde el punto de vista de las actividades comerciales, la necesidad de aproximación al vial (flujo de demanda), debería poder aplicarse sobre el espacio libre intermedio, aunque sea únicamente desde el punto de vista de percepción visual y psicología cognitiva (Flipo 2012). La continuidad del pavimento, genera una mayor permeabilidad entre los comercios y la calle acercando la exposición de producto al público. Sin embargo, en la Avenida Carles Buigas, parece pesar más la visualización clara del límite de la propiedad y la representatividad que supone el poder de decisión sobre dicho espacio, que el potencial que en el mercado pueda suponer un mejor tratamiento del espacio.

En cuanto a la ocupación del vial, el Proyecto Piloto plantea la incorporación de algunos elementos de mobiliario, con el fin de facilitar el uso del espacio resultante: bancos, aparcamientos de bicicletas, y toldos acompañados por conjuntos de mesas y sillas. Bancos y aparcamientos de bicicletas fueron ejecutados, implementados y utilizados por los visitantes durante el verano dando fe de la falta de equipamiento urbano básico en el área. Sin embargo, a pesar de la escasa sombra en la Avenida en época estival, los toldos, mesas y sillas que debían extender la actividad de los bares y restaurantes más allá de los límites preestablecidos no llegaron a suministrarse ni instalarse en la vía. A pesar de que no es posible medir cuál hubiera sido su impacto en caso de haberse instalado, es previsible que su ausencia haya restado impacto al Proyecto Piloto y disminuido la afluencia de público en la calle. Las razones por las cuales los toldos no llegaron a instalarse pueden atribuirse a la falta de interés de los restauradores y las condiciones económicas impuestas por la Administración Local, así como por la presión ejercida por los pocos vecinos de la zona, reticentes a toda estrategia que pueda incentivar la vida nocturna y el ruido en la calle.

4. CONCLUSIONES

El Proyecto Piloto de priorización del peatón en la vía pública ha sido implementado en una de las arterias de mayor tránsito de Salou. A pesar de la falta de entusiasmo inicial por parte de los comerciantes y vecinos la vía ha sido colonizada durante el verano del 2017 por los visitantes en época estival. La solución colorista y festiva amplió los límites del espacio hasta ahora accesible al peatón, sin embargo, puso también de manifiesto la lucha del privado por conservar el espacio comercial colonizado en la franja anexa a la edificación original. Las dificultades encontradas en la gestión del proceso de implementación de la propuesta en sus límites, ponen de manifiesto que para intervenir sobre el espacio público en una vía con la intensidad de uso de Carles Buigas, es imprescindible abordar la gestión de los márgenes entre el público y el privado teniendo en cuenta a todos los agentes implicados. Los intereses generados alrededor del límite de la propiedad hace que su modificación requiera de una discusión profunda, que no puede resolverse con un tratamiento epidérmico o de diseño del espacio residual (la calle). Las soluciones a adoptar en la Avenida Carles Buigas requieren de un debate intenso entre la Administración y el comercio, con el fin de redefinir la posición y materialización del límite entre ambas. Sin una negociación y propuesta clara sobre la definición de este límite, la intervención urbana sobre el espacio público de la avenida Carles Buigas será maquillaje, un simple decorado. Dada la necesaria negociación y cesiones entre las partes interesadas, el equipo redactor de la propuesta propone la consolidación de los derechos de edificación en aproximadamente las 2/3 partes correspondientes a los volúmenes anexos a las edificaciones originales a cambio de la cesión de la 1/3 parte restante en favor del espacio público. La ampliación de los límites del espacio libre es un requerimiento para la mejora de las condiciones urbanas de la Avenida Carles Buigas.

BIBLIOGRAFÍA

BIG, 2015. SUK, Superkilen. Available at: http://www.big.dk/#projects-suk [Accessed November 6, 2017].

De-Rivera, I. et al., 2015. *L'avinguda de Carles Buigas de Salou: estratègies de regeneració urbana. Segon document, diagnosi i propostes*., Reus.

Fine Young Urbanists, 2014. Mierīgi! Available at: *https://vimeo.com/110836621*.

Flipo, J.-P., 2012. *La consommation citoyenne. Origines, significations, enjeux*, L'Harmattan, ed., Paris.

Salvadó, N. et al., 2014. *L'avinguda de Carles Buigas de Salou: estratègies de regeneració urbana. Primer document, anàlisi de l'estat actual*, Reus.

Salvadó, N. et al., 2015. Model Analysis Of A Declining Coastal Tourist Resort: The Case Of Avinguda Carles Buigas In Salou, Costa Dorada – Opportunities For Regeneration. *Coastal Cities and their Sustainable Future*, 148, p.12. Available at: *https://www.witpress.com/elibrary/wit-transactions-on-the-built-environment/148/34441*.

Salvadó, N., De-Rivera, I. & Lorenzo-Almeida, D., 2017. PUBLIC SPACE REGENERATION STRATEGIES : THE CASE OF SALOU. *Int. J. Sus. Dev. Plann.*, 12(5), pp.933–945.

Sara, 2016. "Fine Young Urbanists" and the tactical urbanism scene – the case of Miera Street in Riga. *11 janvier 2016.* Available at: https://www.urbaplan.ch/fr/news/fine-young-urbanists-and-the-tactical-urbanism-scene-tha-case-of-miera-street-in-riga-2/.

MUSEUMSINSEL BERLÍN: LA RENOVACIÓN DE UN PAISAJE CULTURAL URBANO

José de Coca Leicher / Ángeles Layuno Rosas
Universidad Politécnica de Madrid - Universidad de Alcalá

1. MUSEUMSINSEL COMO MUSEO UNIVERSAL. EL PROYECTO ORIGINAL Y SU DESARROLLO

La transformación del estado militar prusiano en un estado de la cultura, se inicia con una reorientación total del sistema educativo, iniciada en el siglo XVIII y que florecerá después de la guerra contra Napoleón. Uno de los proyectos que ejemplifica esta transformación será la "Museumsinsel" como un retorno al sistema de valores y estética griegos, relacionando con la acrópolis de Atenas la construcción de un museo situado en la península del río Spree, ideal expresado en la pintura "Vista del florecimiento de Grecia" conservada en la "Alte Nationalgalerie"[1]. K.F. Schinkel será el constructor y J.W. Goethe en Weimar con los hermanos von Humbolt en Berlín, son los ideólogos de un proyecto europeísta y vanguardista para la época que apunta a una visión cultural global. En analogía con la idea de literatura universal de Goethe, se atesorarán en el estado prusiano los hitos del arte y la cultura de todos los tiempos en el proyecto de un museo universal (Schuster, 2000: 11, 26). Una "ciudad libre de la cultura y la ciencia" impulsada por Guillermo Federico IV y expresada en sus visionarios croquis realizados en 1841. El rey plantea una concepción arquitectónica y simbólica, inspirándose en el monumento a Federico II de Prusia realizada por Friederich Gilly en 1797 y el monumental "Walhalla", templo de los hombres ilustres en Donauslauf construido por Leo von Klenze en 1831. Poco después, ordena la realización del plan que convertirá a Berlín, frente a Munich, en la principal metrópolis, símbolo de la cultura, la ciencia y la hegemonía del protestantismo en Alemania (Witschurke, 2000: 68).

Para este ambicioso plan se escoge el norte de la explana del Palacio. Sitio desde 1443 del "Zwing Cölln" o alcázar de los Hohenzollern. Este alcanza su forma barroca de gran prisma rectangular a mediados del siglo XVIII en los reinados de Federico Guillermo I y II y hacía 1850, en el reinado de Guillermo Federico IV, adquiere su silueta definitiva con la realización de la cúpula neoclásica por el arquitecto palaciego Friedrich August Stüler, según anteproyecto de Schinkel y con la función de rematar visualmente el eje "Unter der Linden" según muestra la pintura de Eduard Gaertner de 1852, conservada en la "Nationalgalerie"[2].

El entorno urbano actual de la "Museumsinsel" mantiene las huellas del trazado medieval en almendra, el quiebro del eje este-oeste, futuro paseo "Unter der Linden", en la zona formada por la curva del Spree. Frontera natural de los dos barrios históricos del distrito "Mitte" y su canal al oeste "Kupfergraben" donde se situaban los almacenes y la aduana. El conjunto palaciego ocupaba el espacio entre los dos brazos de agua, disponiéndose hacia el norte la antigua huerta que hacia mediados del siglo XVII se convertirá en el jardín de recreo o "Lustgarten".

[1] K. F. Schinkel: Vista del florecimiento de Grecia, 1825 (copia de Wilhelm Ahlborn, 1836). Alte Nationalgalerie, Berlin.

[2] "Berlin, Unter der Linden". Eduard Gaertner, 1852. Alte Nationalgalerie Berlin.

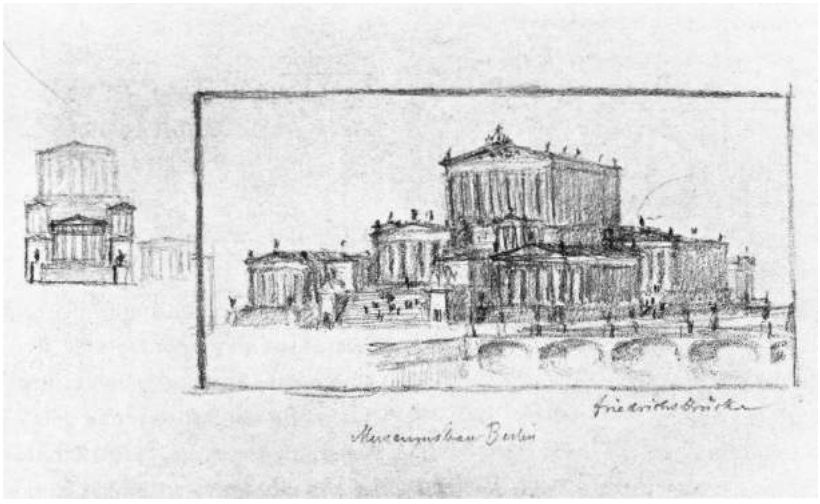


Fig. 1 — Anteproyecto para una instalación de un Templo en la isla del Spree. Croquis de Guillermo Federico IV, 1841. Fuente: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin.

Un extenso plano horizontal con una ordenación ortogonal de caminos y fuentes, en el que se situó al norte un primer invernadero o "Orangerie", sustituido por un edificio semicircular que se mantuvo hasta 1866 (ver Fig. 2). El baluarte defensivo renacentista con 13 cubos, uno situado en otro canal perpendicular a la isla rodeando la "Orangerie", bordeaba las cavas de la muralla aún perceptible en la alineación de las calles "Oberwallstraße y Niederwallstraße" al oeste y "Dricksenstraße" al este. El brazo ancho del río atravesaba esta curiosa estructura urbana fortificada registrada en el plano de La Vigne de 1685[3].

En 1809 se funda la Universidad Berlinesa y coincidiendo con ello se encarga a Wilhem von Humbolt, formar "una colección de arte bien escogido" (Schade, 2000:26). Después de la guerra de liberación, entre 1813 y 1815 con el retorno de las obras de arte sustraídas por los franceses y la consolidación política del estado prusiano, tras largas discusiones sobre su localización se concluyen en 1830 los Museos Reales. El finalmente denominado "Altes Museum", construido por Schinkel, albergará la colección de arte antiguo y la galería de arte neoclásico y romántico, cerrando el "Lustgarten" al norte y frente al Palacio. La explanada queda además definida espacialmente por el arsenal o "Zeughaus" concluido por Andreas Schlüter en 1706 y la segunda catedral, con proyectos de Schinkel y Stüler y terminada por los hermanos Raschdorff en 1905.

Hacia el este, el espacio urbano se prolonga con la avenida "Karl Liebknechtstrasse" con la construcción durante la República Democrática del parque y la torre de televisión "Fernseheturm" (1969) resultando un monumental espacio abierto hasta la plaza "Alexanderplatz", con la demolición de las manzanas originales y la voladura en el año 1950 del Palacio histórico y la construcción del palacio de la República Democrática (1976). Esta transformación urbana, continuará con la demolición del parlamento de la DDR después de un largo proceso finalizado en 2008 y la restitución del nuevo Palacio histórico sede del "Humboltforum", prevista su conclusión en 2018. Se ha calificado esta concatenación de destrucciones y construcciones como un doble daño a la memoria del lugar, la sociedad y las instituciones "zweite damatio memoriae" (Schuster, 2016:37).

Schinkel define los elementos configuradores del espacio urbano de la "Museumsinsel" y el Palacio reproducidos en sus grabados (Schinkel, 1982): el puente de Palacio "Schlossbrücke" (1824), la academia de construcción "Bauakademie" (1836), la nueva guardia "Neue Wache" (1818) y los edificios de aduanas y almacenes "Neuer Packhof" a lo largo del canal oeste "Kupfergraben" (1831) como final del paseo "Unter der Linden". El "polo urbano" opuesto a la "Museumsinsel" es la puerta de Brandenburgo (1791) de Karl Gotthard Langhans inspirada en los propileos de la acrópolis y la plaza "Pariser Platz" (1738), fruto de la extensión

[3] La Vigne: Plan Geometral De Berlin E Des Environs, 1685. Biblioteca Preußischer Kulturbesizt.

barroca, y que marca el inicio del parque "Tiergarten" donde continua la avenida "Unter der Linden" atravesándolo hacia el oeste,. Estos elementos urbanos, previos al proyecto de la "Museumsinsel" quedan registrados con diferentes versiones entre 1804 y 1846 del plano de Berlín de Jean Chrétien Selter.

El éxito de público del "Altes Museum", reinterpretación del tipo clásico con una escalinata exterior tras la gran columnata en la fachada al "Lustgarten" y la rotonda interior romana rodeada de galerías, impulsa el ambicioso plan de transformar la isla completa en una ciudad de la cultura. Un proceso rico con diferentes propuestas arquitectónicas y urbanas que se prolongará hasta 1930 con la terminación del museo de Pérgamo. La realización del "plan real" de Guillermo Federico IV, se formalizará en lo que simplificaremos como "los cuatro planes históricos"[4], previos a la realización del "Masterplan de la Museuminsel".

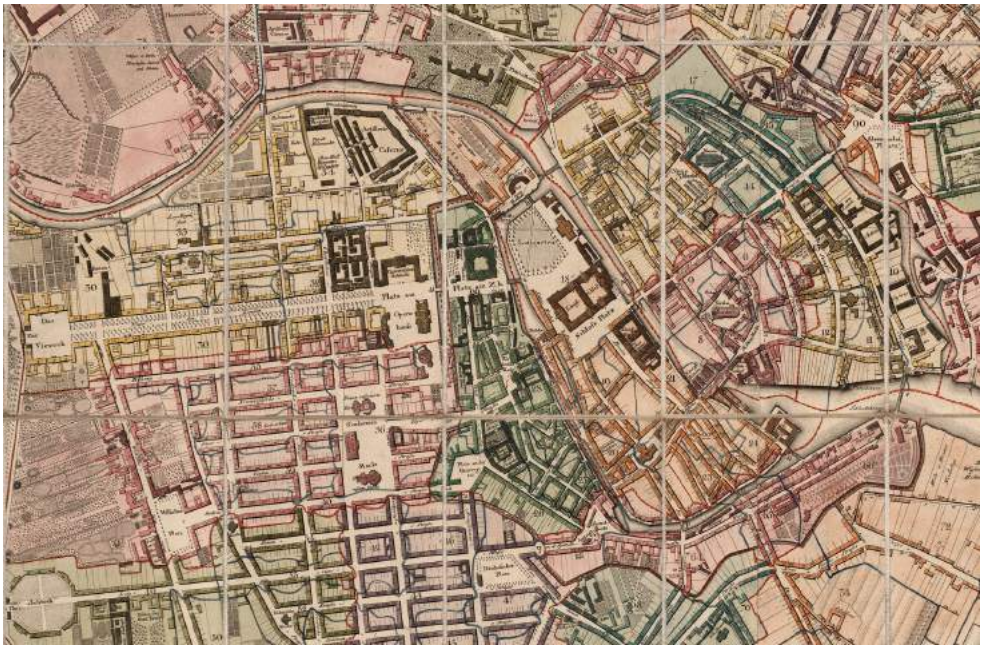


Fig. 2 — Grundriss von Berlin. Jean Chrétien Selter, , 1811. Fuente: Zentral- und Landesbibliothek Berlin.

1.1. El plan de Friedrich August Stüler

Las ideas reales quedan plasmadas en el plan para la "Museumsinsel" realizado por Stüler en 1862, ilustrado con plantas[5] y alzados[6], manteniendo una gran fidelidad con el "croquis real". El "Altes Museum" queda conectado desde la rotonda mediante un puente-galería al "Neues Museum". Hacia el este, sobre el cuadrado despejado se sitúa, en el centro y elevado sobre un plinto con escalinata, el templo de la "Alte Nationalgalerie" y al norte, en la punta de la isla, un conjunto con una proa semicircular, separado por un gran espacio libre con una exedra semicircular, obtenido al rellenar el antiguo canal transversal y por el que pasará posteriormente el ferrocarril. En la planta se esbozan las construcciones del "Neuer Packhof" condicionando la ordenación al oeste. Todos los edificios

[4] Según lo definió el arquitecto Martín Reichert, director del "Masterplan Museumsinsel", en la entrevista que mantuvimos el 30.06.17 en la oficina de David Chipperfield en Berlín.

[5] "Entwurf zu Bebaung der Spreeinsel". Friedrich August Stüler, 1841. Staatliche Museen zu Berlin.

[6] "Gesamtplanung der Museumsinsel". Friedrich August Stüler, 1841. Staatdliche Museen zu Berlin: Kunstbibliothek.

quedan conectados por galerías porticadas, salvo la "Alte Nationalgalerie" que queda exenta, predominando la idea de un foro clásico con arquitecturas escalonadas sobre galerías o zócalos de menor altura, como el "Neues Museum". El conjunto se orienta hacia el sur, es decir al Palacio, al que apunta la "Alte Nationalgalerie" resultando una relación forzada con el "Lustgarten". El templo elevado será visible desde el puente "Schloßbrücke", formando parte de la secuencia de edificios del eje "Unter der Linden". El concepto de Stüler es el que regirá el desarrollo futuro de la "Museumsinsel".

El "Neues Museum" es el primer edificio del plan realizado por el propio Stüler, donde se ensayaron las más modernas tecnologías constructivas (Bernau, 2002: 32) inaugurándose en 1859. Estrecho y alargado sirve de ampliación del "Altes Museum" cerrando el espacio libre hacia el "Kupfergraben". Se concibió disponiendo en la planta inferior las antigüedades egipcias, nórdicas y el gabinete etnográfico. En la planta principal las reproducciones antiguas y en la planta primera la colección de dibujos, las miniaturas que después pasarán al "Kupferstichkabinet" y las maquetas de las construcciones medievales.

La "Alte Nationalgalerie" y su sistema de pórticos exteriores se proyectaron también por Stüler, comenzando la construcción después de su muerte en 1865, bajo la dirección de Johan Henrich Strack que desarrolló también el proyecto interior para alojar la colección de arte contemporáneo neoclásico y romántico donada por el cónsul J.H. W. Wagener al príncipe regente, terminándose el edificio en 1876.

1.2. El plan del ferrocarril urbano "Stadtbahn"

A partir de la primera propuesta en 1871 de un "ferrocarril central elevado para Berlín" del arquitecto August Ort[7] se decide el trazado general aprovechando la cava de la antigua muralla, con lo que en los tramos afectados resurgirá una nueva barrera urbana. En el ámbito de la "Museumsinsel" el trazado realizado en 1882 coincide con la posición del antiguo cubo de la muralla, la primera "Orangerie" y el jardín en el edificio-proa previsto en el plan de Stüler. Una segunda alternativa al norte de la isla es rechazada por ser una solución muy costosa y desviada del trazado general. El trazado obligado del ferrocarril urbano, perpendicular al "Kupfergraben" influye decisivamente en las propuestas del "Kaiser-Friedrich-Museum" hoy "Bode Museum". El trazado "secciona" la unidad del plan, y malogra la idea del espléndido conjunto museístico al norte del "Lustgarten" previsto en el plan de Stüler. Intentando evitar esta pérdida de continuidad del conjunto surgen diferentes propuestas para la parte norte de la isla. Destaca la de Bernhard Kühn en 1875 de situar una terraza pública sobre el viaducto del ferrocarril, preservando así la secuencia de los espacios libres y la conexión entre edificios (Witschurke, 2015: 110). Otra solución es la de August Orth de 1875 para una academia de las artes en la "Museumsinsel", en la que un edificio monumental ocuparía la parte norte de la isla conectando el "Neues Museum", el pórtico curvo detrás la "Alte Nationalgalerie" y en el "Kupfergraben" hasta cubo del "Neuer Packhof". En esta idea el ferrocarril atraviesa el inmenso edificio, tratando de minimizar al máximo la influencia negativa de la infraestructura ferroviaria (Witschurke, 2015: 112).

1.3. El museo Bode

El proyecto presentado por Ludwig Hofman al concurso "Schinkelwettbewerb" realizado entre 1882 y 1884 y declarado desierto, supone un desarrollo más realista del foro de Stüler. La parte triangular al norte del ferrocarril se ocupa completamente con un único edificio, con dos alas

[7] A. Orth y E. Hartwick: Ferrocarril urbano I y II, 1871. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin.

paralelas a cada brazo del río Spree y una punta rematada por un frontón clásico y una cúpula como hall principal de entrada. Paralelamente se decidió a partir de 1884, situar en los edificios nuevos las colecciones de escultura antigua y pinturas de épocas cristianas, emplazándose al norte del ferrocarril las colecciones del renacimiento y al sur las colecciones de arte antiguo (Krempel, 2000: 85). El "Bode Museum" originariamente "Kaiser-Friedrich Museum" finalmente se construyó entre 1898 y 1904 por Ernst Eberhard von Ihne en forma de un palacio de orden corintio al estilo barroco Guillermino con acceso desde el doble puente "Monbijoubrücke" que conecta al norte las dos márgenes del Spree con la "Museumsinsel". Se ocupa al máximo el irregular solar triangular disponible, buscando la mayor simetría posible a partir de un eje central, manteniendo la cúpula y el acceso en la proa resuelta como un gran pórtico-galería circular. En la parte posterior, el eje acaba en otra cúpula simétrica y de menor tamaño rematada por un frontón y una rotonda interior pentagonal, creando igualmente otra composición simétrica y clásica al sur, hacia el viaducto ferroviario y el resto de la "Museuminsel".

1.4. El museo de Pérgamo

El concurso "Schinkelwettbewerb" de 1882 contenía en sus bases la realización de un edificio para el altar de Pérgamo. Un primer proyecto ambicioso que alojaría los restos descubiertos por Carl Human en 1871 y trasladados a Berlín desde 1879 que se paralizó para priorizar la construcción del "Bode Museum". Entre 1897 y 1901 se situó al noroeste del museo actual según los planos de Fritz Wolff un edificio provisional el "Interimsbau" que servía para la deficiente exposición de una de las obras maestras del arte heleno que debía situar a Berlín en la primera posición de los museos europeos. Concluido el "Bode Museum", el proyecto de la creación del museo de Pérgamo fue decididamente impulsado por Wilhem Bode, desde 1905 director general de las colecciones históricas, decidiéndose como el emplazamiento ideal la zona del "Packhof", entre el "Neues Museum" y el "Bode Museum". El arquitecto propuesto por Bode fue Alfred Messel, con la solución de un compacto edificio en forma de "U" resultado de ampliar la forma en planta del altar, creando hacia el "Kupfergraben" un monumental patio de acogida el "Ehrenhof Pergamonmuseum" inicio del itinerario que terminaba en la gran sala central donde se alojaba el Altar. En el ala norte se disponía el "Deutsches Museum", separado del "Bode Museum" por las vías pero conectado con un puente cubierto y en el ala sur, pegado al "Neues Museum" el museo del próximo Oriente el "Vorderasiatische Museum" con la puerta de Istar y la vía procesional de Babilonia. Se mantenían las construcciones existentes paralelas al "Kupfergraben" y el cuerpo cuadrado del "Packhof" conectados al "Neues Museum". La forma en "U" se revistió con caliza marina escogida por el rey, pilastras y semi-columnas de orden dórico confiriendo al edificio una presencia sobria y rotunda. El proyecto de Messel preveía la construcción de un puente para acceder directamente atravesando el "Kupfergraben" y un cuerpo con doble columnata que cerraba el patio de acogida no realizado, tampoco unas nuevas edificaciones paralelas al "Kupfergraben" que también había proyectado Messel. Las obras tuvieron varias interrupciones con la primera Guerra Mundial, la República de Weimar y las dificultades económicas de los años 20, terminándose en 1930. El Museo Islámico, se abrió en 1932 en la planta alta del ala sur, en 1932 se construyó la pasarela peatonal que atravesaba el "Kupfergraben", en 1934 se inaugura en museo de Oriente Próximo en la planta baja del ala sur, en 1936 se dispusieron entradas independientes, una en cada ala de la "U" y en 1940 se empedró el gran patio (Krempel, 2000: 93-95).

1.5. Un quinto plan no realizado. Las consecuencias de la 2ª Guerra Mundial

El nazismo declaró Berlín como la capital de "Germania", ya con la celebración de los Juegos Olímpicos de 1936, se transformó el "Lustgarten" en una plaza para desfiles militares. Los planes de Hitler preveían una gigantesca ampliación de la "Museumsinsel" con otros cinco nuevos edificios fuera de la isla para exhibir su ideal imperial con nuevas arquitecturas monumentales. El museo Germánico, el museo del la Guerra Mundial y los nuevos museos Egipcio y del próximo Oriente se situaban en la orilla norte del Spree. Estas construcciones grandilocuentes habrían eclipsado la elegante arquitectura de los museos de Schinkel, Stüler, Ihne y Messel. Por el contrario ocurrió que con el inicio de la Guerra se cerraron los museos y las obras fueron almacenadas, en 1943 el "Neues Museum" queda prácticamente en ruinas, resultando en 1945 con la terminación de la Guerra los cinco museos gravemente dañados, a este desastre se añade que las tropas rusas se llevaron gran parte de los fondos a los museos de Leningrado, Moscú y Minks.

2. "MUSEUMSINSEL". MUSEO DE MUSEOS Y PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

A propuesta y previa redacción por parte del la comisión de patrimonio de Berlín "Landesdenkmalamt Berlin" del documento WHC (1999), el 4 de diciembre de 1999, la "Museumsinsel" es incluida por la UNESCO en la lista del Patrimonio de la Humanidad (Ref. 896), con la siguiente declaración según los criterios(ii) y (iv):

> En cuanto fenómeno social, el museo de arte nació en el Siglo de las Luces. Construidos entre 1824 y 1930, los cinco edificios de la Museumsinsel de Berlín fueron la culminación de un proyecto visionario y son representativos de la evolución de la concepción de los museos a lo largo de esos cien años. Cada uno de los cinco museos de la isla se proyectó para que guardase una relación orgánica con sus colecciones, que son un testimonio de la evolución de la civilización. Al valor de las colecciones viene a sumarse el del patrimonio arquitectónico y urbanístico del conjunto del sitio. [8]

Los criterios (ii) y (iv) se refieren a:

(ii) "Exhibir un importante intercambio de valores humanos, sobre un periodo o un área cultural mundial, en el desarrollo de arquitectura o tecnología, arte monumental, planeamiento de ciudades o diseño de paisajes».

(iv)"Ser un ejemplo destacado de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico, tecnológico o paisajístico que ilustra (n) etapa (s) significativa (s) en la historia humana.[9]

La zona protegida quedó definida dos zonas. Una "zona central" de 8,6 Ha que comprende el perímetro completo de la isla, incluidas las márgenes opuestas del río Spree, donde se señalan los cinco Museos: "Altes Museum", "Neues Museum", "Nationalgalerie", "Bode Museum" y "Pergamo Museum", además de los puentes "Monbijoubrücke" y "Eisernebrücke", los jardines y galerías porticadas alrededor de la "Alte Nationalgalerie" y las fuentes de granito del "Lustgarten" y del jardín de la "Nationalgalerie".

[8] Ver: Word Heritage Convention. "Nomination of the "Museumsinsel Berlin" for inclusion on the world Heritage List". Landesdenkmalamt Berlin. April 1998.

[9] Selection criteria: http://whc.unesco.org/en/criteria/. Traducción por los autores.

Un segundo ámbito es la "zona de amortiguación" de 22,5 Ha iniciales, con una anchura de unos 120 m que engloba el paseo "Unter der Linden" al sur, una banda al oeste paralela al "Kupfergraben" que incorpora el "Deutsch Historisches Museum" antiguo "Zeughaus" hasta el solar triangular del antiguo cuartel "Friedrich-Engels-Kaserne" y otra banda al este incluyendo una parte del parque "Monbijoupark", incluye los puentes "Friedrichbrücke", "Schlossbrücke" y "Liebknechtbrücke". En un anexo, la "zona de amortiguación" se amplía a 30,4 Ha para preservar el ambiente de los barrios históricos "Spandauer Vorstadt al norte del Spree" y la "Dorotheenstadt" ampliando la zona oeste incorporando la "Neue Wache" de Schinkel, el "Palais am Festungsbraben", la manzana hasta el "Hegelplatz" y la manzana completa del cuartel. En la zona noreste se incorpora el parque "Monbijoupark" completo[10].

El documento incluye una descripción de los edificios, jardines y puntos singulares del entorno con un conjunto de fotografías de los espacios exteriores e interiores, como las vistas desde los puentes u otros puntos de interés y los espacios representativos interiores de los 5 edificios, incorporando los posteriormente restaurados o reinterpretados, por ejemplo, en el "Neues Museum" la sala romana, en el "Pergamonmuseum" el Altar y la Puerta de Isthar, o los espacios de acceso bajo las dos cúpulas en el "Bode Museum".

Se relaciona la normativa de ámbito estatal y regional que afecta a los edificios y los espacios libres, los arquitectos responsables de cada edificio y/o los que desarrollan los trabajos de restauración o reestructuración, así como los organismos responsables, siendo la fundación "Stiftung Preußischer Kulturbesitz" (SPK) la propietaria de los edificios y espacios libres dependiente directamente del gobierno Federal y el "Land Berlin" el propietario del "Lustgarten" y los puentes y calles de la "Museumsinsel".

3. EL MASTERPLAN "MUSEUMSINSEL"

El 4 de junio de 1999 es aprobado por el consejo asesor de la Fundación "Stiftungsrat Preußischer Kulturbesitz" el Masterplan propuesto los arquitectos responsables de cada edificio (Chiperfield; Tesar; Hilmer & Sattler, 2000) constituidos como el equipo redactor "Planungsgruppe Museumsinsel" con una propuesta integrada para el "Altes und Neues Museum" el "Bode, la "Alte Nationalgalerie" y Pergamon Museum" así cómo, la realización de un nuevo edificio de acceso la "James-Simon-Galerie". Esta aprobación culmina la etapa posterior a la Alemania Democrática que se inició en 1989 con la caída del muro y la rápida aprobación por los dos directores generales de un memorándum para la dirección unificada de los Museos Estatales de Berlín. El muro había supuesto la división de las colecciones en distintas sedes: "Dahlem" (Culturas y arte no europeo), "Kulturforum" (Cultura y arte europeo), "Museumsinsel" (Colecciones arqueológicas, gabinete numismático, colecciones de esculturas, pinturas y obras de artesanía, pintura y escultura del siglo XIX), además del conjunto que formaban el palacio de Charlotenburg y los dos edificios gemelos realizados por Stüler que quedaron en el sector occidental y albergaron el resto de las colecciones antiguas (El edificio oeste como museo de la Antigüedad y el edificio este como museo de Arte Egipcio)[11].

[10] Ver: WHC, 1999. "Explication d´une modification de la zone tampon".

[11] El busto de Nefertiti estuvo en el museo de Charlottenburg también en el Altes Museum. El Museo Berggruen, se emplaza en el edificio este y en el oeste la colección Scharf-Gerstenberg.

Una medida fue mantener la continuidad con las obras y planes realizados por Alemania Oriental en los edificios de la "Museuminsel", estableciendo un plan de obras para cada edificio y el objetivo de concluir el proyecto histórico de la "Museumsinsel" que se concretaba en dos objetivos: la recuperación del "Neues Museum" y la realización de los edificios temáticos y de conexión necesarios que canalizasen el masivo número de visitantes, ya previstos en el fracasado plan de Giorgio Grassi vencedor del concurso internacional de 1993-4. Aquí es cuando se inicia una revisión completa de los objetivos, fijando la primera piedra del "Masterplan de la Museumsinsel" (Holan 2000: 49). De gran importancia en el nuevo plan, era la idea solicitada en el concurso de resolver un itinerario que conectase todos los edificios y que permitiese contemplar en un recorrido corto las piezas representativas de las diferentes colecciones, entre otras: Nefertiti, Puerta de Kalabscha, Tempo de Sahuré, Altar de Pérgamo y la avenida procesional de Babilonia, sin que hubiera que cambiar la configuración de las colecciones, ni modificar el interior de los Museos.

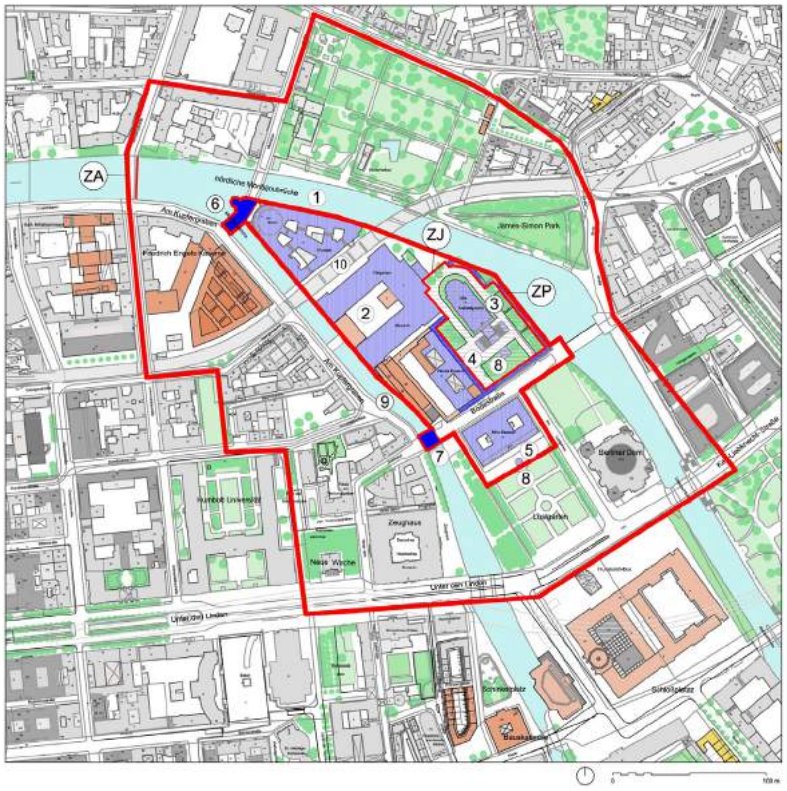


Fig. 3 — Elementos protegidos "Museumsinsel" y "zona de amortiguación" WHC, 1999. Fuente: J. de Coca sobre cartografía digital. Leyenda: 1 Bodemuseum, 2 Permamonmuseum, 3 Alte Nationalgalerie, 4 Neues Museum, 5 Altes Museum, 6 Puente Mombijou, 7 Puente Schloβbrücke, 8 Fuentes, 9 James-Simon-Galerie, 10 Viaducto. ZP Límite Museumsinsel , ZJ Jardín, ZA Zona de amortiguación.

3.1. Los cinco puntos del Masterplan

Fruto de los trabajos del "Planungsgruppe Museumsinsel" se establecieron cinco puntos esenciales que orientaban el desarrollo futuro de los trabajos y se fijaban como objetivos a cumplir:

1. Los sótanos de los edificios se conectan en el "nivel 0 de la Museumsinsel". Las conexiones se escenifican como una secuencia espacial a modo de "Promenade Arqueológica".

2. La construcción de un nuevo edificio de entrada, sobre el espacio libre del "Kupfergraben" que aloje la función infraestructural principal y las superficies necesarias para las exposiciones temporales.
3. La conexión del ala norte con el ala sur del "Pergamo Museum" en el "Kupfergraben" para la mejora del recorrido interior.

4. Los edificios se tratan como un conjunto solidario de construcciones. Por ello, el espacio libre entre ellos adquiere especial relevancia. Se deberán recuperar y revalorizar.

5. Las funciones secundarias y complementarias se emplazan en la Fiedrerich-Engels-Kaserne, que pasa a ser denominada como el patio de los museos "Museumshöffe".

El desarrollo de los cinco puntos está en parte realizado. Trataremos de dar una visión los más amplia posible del estado actual de los proyectos y la previsión de las terminaciones parciales, en el marco de la conclusión total de los proyectos de los edificios incluidos en el Masterplan, previstos inicialmente para el año 2026.[12]

3.2. Los espacios libres

Se ajustan al perímetro de la "Museumsinsel" vinculándose a los 5 edificios. Se intenta afianzar la idea de "Ciudadela libre de la Cultura y las Ciencias" del croquis real, conectando exteriormente todos los edificios y preservando el carácter de las columnatas históricas creando los espacios exteriores necesarios. Prevalece mantener los recorridos y conexiones originales, abiertos al público día y noche, evitando los problemas del desuso nocturno. La actividad se extenderá a la terraza de la galería James-Simon conectada mediante el nuevo paso entre el "Pergamonmuseum" y la "Alte Nationalgalerie". El proyecto general es de los arquitectos paisajistas Levin Monsigny ganadores del concurso en 2001, que ejecutan las distintas partes según concluyen las obras en cada edificio. Como criterios generales prevalecen los pavimentos de piedra arenisca del mismo tono que los edificios, las plantaciones bajas y ortogonales de setos y los árboles de gran porte, tratando de crear un conjunto armónico en el que cada zona tiene su carácter propio.

3.2.1. El patio de columnas "Kolonadenhof"(inaugurado en 2010)

Comprende las columnatas y los espacios ajardinados alrededor de la "Alte Nationalgalerie", protegidos en la Declaración de Patrimonio de la Humanidad. En la parte sur, la galería porticada separa la calle "Bodestrasse" detrás del "Altes Museum", al este llegan hasta el borde del río rodeando parcialmente el ábside curvo de la "Alte Nationalgalerie" que queda libre. La galería original en fachada del "Neues Museum" se prolonga para conectar con el nuevo patio del edificio de entrada "James-Simons Galerie". Junto a los parterres y plantaciones bajas reinterpretadas, destacan el jardín de esculturas y la fuente baja dispuestas en función de los ejes de los edificios. Las columnatas originales son de 1860, las del río se concluyeron en 1878, según planos de Heinrich Strack y Georg Erbkam. Son característicos los templetes en las esquinas hacia el Spree rematados por cupulines que se han recuperado según el original, en la restauración realizada por "Petersen Architekten".

3.2.2. Zona del "Pergamonmuseum" hacia el río Spree (en proyecto)

Contiguo al "Kolonadenhof" se crea un nuevo espacio estancial , hasta ahora inaccesible, en la trasera del "Pergamonmuseum" con pavimento duro, plantaciones de grandes plátanos, con bancos de piedra que funciona como un mirador hacia el nuevo parque James-Simons situado en la margen norte entre el puente del ferrocarril y el río. Sirve también de conexión bordeando el ala norte con el nuevo espacio público bajo el viaducto ferroviario.

3.2.3. La nueva plaza "Neuerhof" (en construcción)

Entre el nuevo edificio de acceso "James-Simon-Galerie" y el "Neues Museum" se genera una plaza alargada, rodeada de soportales salvo en la fachada del edificio histórico que queda libre. Es un espacio de descanso, con pavimento de adoquín y una fuente alargada que dará

[12] Según el recorrido realizado en junio de 2017 y la información contenida en *https://www.museumsinsel-berlin.de*; *http://www.bbr.bund.de* ; *http://www.preussischer-kulturbesitz.de* ; *http://www.smb.museum/home.html*

frescor en verano. La columnata es una versión moderna con esbeltos pilares que sigue la idea de Stüler del "Kolonadenhof" creando una continuidad que permite el acceso cubierto a todos los edificios. A la derecha de la gran escalinata de acceso a la "James-Simon-Galerie" se crea una terraza en planta primera con vistas al "Neurhof" y al este, otra sólo accesible desde el interior del edificio con vistas a la cúpula del "Humboltforum" y al "Kupfergraben".

3.2.4. El patio de honor "Ehrenhof Pergamonmuseums"(en proyecto)

El patio sirve de elemento conector mediante dos pasadizos que atraviesan las alas del "Pegamonmuseum", en la sur conecta con el "Neurhof" y "Kolonadenhoff", el ala sur con la zona del río Spre y el nuevo espacio bajo el viaducto. Hacia el "Kupfergraben" se reconstruye el puente con acceso de los visitantes al patio por debajo de un nuevo cuerpo-columnata que conecta las dos alas, proyectado por O. M. Ungers. Se pierde el carácter urbano del patio, aunque se restituye la idea de Messel de la columnata de cierre del mismo.

3.2.5. Nuevo espacio bajo el viaducto. Patio de las curiosidades y espacio de luz. (en proyecto)

Desde la realización del viaducto del ferrocarril previamente al "Bodemuseum" y el "Pergamonmuseum", la continuidad del espacio libre y la conexión y acceso entre edificios del proyecto de la "Museumsinsel" se vieron afectados. El Masterplan prevé la recuperación del espacio bajo el viaducto como una gran plaza temática en homenaje a la arquitectura industrial, será además un espacio con un concepto novedoso de iluminación exterior complementado con unos miradores hacia el "Kupfergraben" desde donde se podrá ver el nuevo Palacio sede del "Humboltforum".

3.3. El paseo arqueológico "Archäologische Promenade"

La "Promenade" resuelve arquitectónicamente la relación existente entre los edificios y las colecciones, enlazando 4 de los 5 edificios, quedando la "Alte Nationalgalerie" aislada del recorrido. Es un itinerario subterráneo en el "nivel 0" en el que se alternan los espacios de los patios iluminados naturalmente y las salas bajo los edificios, creando además nuevos espacios de conexión. Se inicia en el patio este del "Altes Museum", continua en el "Neues Museum" atravesando el patio Griego y el Egipcio. En este punto conecta mediante un ramal al este con el edificio de entrada "James-Simon-Galerie", posteriormente atraviesa el Museo de Pérgamo por la zona entre las alas y el cuerpo central alcanzando el eje del "Bodemuseum" finalizando en la zona de la cúpula principal en la entrada norte. Actualmente sólo están terminados los espacios del "Bodemuseum" y los patios del "Neues Museum". Se está trabajando en el "Pergamonmuseum" y la unión con la "James-Simon-Galerie", la conclusión de la "Promenade" en la última fase correspondiente al "Altes Museum" está prevista para 2040.[13]

3.3.1. El concepto "temas de la humanidad" en la "Promenade"

En la web del "Masterplan" se resumen los conceptos de la "Archäelogische Promenade"[14]. En la historia de la humanidad aparecen símbolos que siempre vuelven a resurgir independiente-

[13] Entrevista el 22.06.2017 con Susane Teeter y Sabine Kühne, arquitectas de la oficina "Stabsstelle Bauplanung. Staatliche Museen zu Berlin. Generaldirektion" desde donde se coordina el Masterplan. Las fechas previstas son: 1ª fase de la "Promenade" correspondiente al "Neues Museum" (2019), el "BodeMuseum"(2023), "Pergamonmuseum" y la conexión subterránea bajo el viaducto (2025-6), ramal de la James-Simon-Galerie (2033) y "Altes Museum" (2040).

[14] Ver: "Konzept Menschheitsthemen" *https://www.museumsinsel-berlin.de/promenade/uebersicht-promenade/*

mente de los periodos y lugares y son expresados con el arte[15]. Estos se presentan sintéticamente en la secuencia espacial o "Promenade", definiéndose nueve conceptos exhibidos en salas independientes: "Retrato e imagen del hombre", "Dios y dioses", "Orden universal", "Tiempo e historia", "Viaje al más allá", "Palacio y cabaña", "Ornamento y abstracción", "Comunicación y transporte" y "Arte del recuerdo". Algunos temas se van reelaborando al cambiar las condiciones ambientales de los espacios expositivos. El concepto de la "Promenade" se nutre las experiencias recopiladas durante la realización de los ámbitos expositivos en los edificios terminados. Posteriormente se respetaran los conceptos específicos de cada sala. Una instalación que represente a toda la colección sólo tiene sentido, si los objetos y la arquitectura alcanzan una unidad temática, apoyados con los espacios de distribución. Los espacios protagonistas deberán ordenarse con presentaciones sencillas de modo los visitantes puedan asimilar su contenido.



Fig. 4 — "Museumsinsel" final con "Archäologische Promenade".
Fuente: https://www.museumsinsel-berlin.de, 2017.

3.4 Actuaciones y colecciones en los 5 Museos. La "James-Simon-Galerie" y los "Museumshöffe".

3.4.1. "Altes Museum" (Pendiente de inicio. Proyecto 1998. Himler y Sattler)

Es la fachada de acceso a la "Museumsinsel" e inicio, desde el patio este, de la "Archäologische Promenade" que lo relacionará con el resto. Se han rehabilitado la escalinata de acceso y los casetones de la cúpula. Se agregará la planta zócalo a los espacios expositivos y de servicio, los dos patios serán acristalados. Contendrá la colección de arte antiguo Griego y Romano.

3.4.2. "Neues Museum" (Inaugurado 2009. Proyecto 2000. David Chipperfield Architects)

La actuación en la isla de los museos y en concreto en el "Neues Museum" debe ser contextualizada en la política de reconstrucción de las ruinas de la 2º Guerra Mundial, sobre todo desde la reunificación alemana desde 1989, la cual ha generado un intenso e interesante debate sobre los

[15] Hay paralelismo con la postura de S. Giedon en "El presente Eterno: los comienzos del arte". La abstracción artística es el vehículo de comunicación prehistórico vigente en el hombre actual, con la reutilización de símbolos y significados.

métodos y criterios de reconstrucción de los monumentos arruinados por el conflicto, donde la carga sentimental e ideológica asociada ha sido determinante, como afirma Ascensión Hernández: "la potenciación del patrimonio para reconstruir la historia y construir una nueva imagen identitaria responde más a decisiones políticas que a consensos sociales" (Hernández, 2013: 293). Toda la actuación englobada en el Master Plan posee una dimensión patrimonial evidente, sobre todo por la restauración de antiguos museos, pero la actuación de restauración y completación de la ruina del Neues Museum por David Chipperfield y Julian Harrap (1997-2009), es el proyecto más interesante por su solución innovadora de respeto a la historia pero también de "re-actualización" del monumento a través de una intervención potente en el interior, y analógica en el exterior, superando las habituales restauraciones fachadistas y miméticas llevadas a cabo en otras partes de la ciudad. El criterio fue una "reconstrucción cuidadosa" buscando la continuidad y preservando los elementos originales, especialmente la escalera y los patios griego y egipcio, que sin modificaciones se integrarán posteriormente en la "Promenade". El "leiv-motiv" de Chippefield es seguir un concepto de historia "no estática" sino reinterpretarla a través de la mirada contemporánea, incorporando, sin distinción, todas las fases de la historia del edificio. Se respeta la volumetría general concebida por Stüler, restituyendo en función del grado de conservación los espacios y las estructuras, haciendo legible e interpretable lo nuevo y lo viejo. El objetivo es que el nuevo "Neues Museum" y su colección de antigüedades egipcias y objetos de la Prehistoria se sitúen entre la reconstrucción "des-historizada" y la preservación monumentalizada (Chipperfield, 2009: 56). En suma, la solución para el nuevo museo, como ha señalado Kenneth Frampton en su ensayo "Museum as palimpsest" (Nys y Reichert, 2009: 97-106), es precisamente una condensación de la memoria del lugar y la restitución del idealismo de partida.

3.4.3. "Alte Nationalgalerie" (Inaugurado 2001. Proyecto 1998. HG Merz Arquitectos)

El objetivo fue mantener y recuperar la "substancia histórica del edificio", incorporando las mejoras técnicas para espacios expositivos existentes actualmente y nuevas salas en la tercera planta. Actualmente se exponen las colecciones "reunificadas" de la donación de J.H.W. Wagener en 1861 de 262 obras contemporáneas al Estado Prusiano. Esta colección se amplió con obras del impresionismo y vanguardias europeas del siglo XX.

3.4.4. "Bode Museum" (Inaugurado 2006. Proyecto Heinz Tesar / Atelier Christoph Fischer)

Se renovaron completamente las instalaciones y los elementos decorativos, ampliando el espacio expositivo en los sótanos, bajando un nivel también las rotondas bajo las cúpulas preparando la conexión con la "Promenade" y el "Pergamonmuseum". El gabinete numismático se renovó completamente y desde 2004 se puede visitar. Es la sede de la colección de Escultura y el museo de Arte Bizantino, organizadas siguiendo el concepto de Wilhem Bode, combinando escultura y pintura. Las salas iluminadas cenitalmente están concebidas para pintura y en las estancias hacia el "Kupfergraben" y el "Spree" se combina con la escultura.

3.4.5. "Pergamonmuseum" y "Ehrenhof" (Proyecto 2006. O.M. Ungers (+2007), Kleihues + Kleihues mbH, W. A. Noebel (+2012). Comienzo obras 2013)

El edificio más emblemático y frecuentado de Berlín con alrededor de 1.000.000 de visitantes al año. La restauración y reforma se desarrolla por fases escalonadas para que en ningún momento esté completamente cerrado. Actualmente el Altar de Pérgamo no es accesible[16], ya que las obras

[16] Se ha realizado un modelado 3D para la visita virtual disponible en *http://3d.smb.museum/pergamonaltar/*

se concentran en el ala norte y el cuerpo central. Estará unido con la "James-Simon-Galerie", destacando el cuerpo de conexión de las dos alas formado por un sala hipóstila, de baja altura y acceso al patio de honor, que soporta el peso de la puerta de Kalabsa y las columnas y arquitrabe del templo de Sahu-Rê, que continua en una cubierta lucernario de vigas bidireccionales y casetones de vidrio. La misma solución de cubierta se utiliza en el templete de acceso. En el ala norte se dispondrá el arte islámico, en el cuerpo de entrada, el arte egipcio e islámico, en el cuerpo sur el arte de oriente próximo y el cuerpo central el altar de Pérgamo, y la portada del mercado de Mileto.

3.4.6. "James-Simon-Galerie" (Inicio 2013. Próxima inauguración. Proyecto 2007 David Chipperfield Architects)

Es el único edificio de nueva planta, situado en la zona cenagosa del "Kupfergraben" ha necesitado, al igual que el "Pergamonmuseum" de un pilotaje especial. Este sexto edificio, tiene la función de acoger a los visitantes, servir punto de información y desvío a las colecciones. Se desarrolla la idea de la columnata histórica de Stüler, combinándola con un zócalo masivo en el que se "talla" la gran escalinata de acceso al cuerpo principal, diáfano al interior. Al este se adosa una galería de esbeltas columnas cuadradas que forma un vibrante plano de luz y sombra con acceso a una terraza exterior con vistas elevadas y pérgola en la zona de cafetería. Hacia el "Neues Museum", la columnata se dispone a nivel de la calle enlazando con la galería del "Kolonadenhof". El abstracto edificio se integra con naturalidad en el paisaje de las arquitecturas históricas.

3.4.7. El centro arqueológico (Inaugurado 2012. Proyecto 2009 Harris y Kurle) y los "Museumshöffe" (2017 1er premio Auer-Weber Architekten)

En la manzana del antiguo cuartel "Friedrich Engels" al este del "Bodemuseum", el centro arqueológico incorpora las construcciones originales protegidas, gestiona el funcionamiento interno de la "Museumsinsel" liberando espacio expositivo para los museos. Contiene el archivo central y la biblioteca de arqueología, centralizando la sede de investigación de los Museos Estatales (SMB) y la fundación "Stiftung Preussicher Kulturbesitz". Los "Museumshöffe" tendrán la función de museo de las colecciones de pintura y escultura, incluirá las tareas actuales de la "Museumsinsel" de investigación, bibliotecas, archivos, laboratorios y talleres.

4. EL "HUMBOLTFORUM"

Los condicionantes del lugar influyen en la activación tanto de planes como de proyectos, en los métodos de intervención en el patrimonio urbano y edificado del pasado, y, a su vez, estas áreas irradian su acción hacia su entorno urbano y zonas adyacentes a nivel formal y funcional. Es el caso del "Humboltforum", sede global de las "culturas del mundo" del siglo XXI, un "mega" centro cultural y de investigación que vincula la "Humboltuniversität" con la "Museumsinsel" que tiene su sede en el polémico Palacio reconstruido por el arquitecto Franco Stella (ganador del concurso en 2008), asociado para el desarrollo y la obra con Himler & Sattler-Albrecht. Este colosal proyecto es una "carcasa" de hormigón literalmente "forrada" con los restos y reconstrucciones de la ornamentación y esculturas de fachadas a partir de una exhaustiva investigación documental e iconográfica, combinando para la producción de las piezas tecnologías 3D con cantería y estereotomía tradicionales (Boddien, 2016:31-62). El "Humboltforum" es fruto de otro largo proceso de reconstrucción de la imagen urbana perdida (Schuster, 2016: 37-92) y de la idea, entre otros, propuesta por Hoffman

en 1912 de una relación urbana entre la "Humboltuniversität" y la "Museumsinsel", plan que prolongaba eje del "Pergamonmuseum" conectándolo a la plaza "Hegelplatz" mediante manzanas residenciales, ligando al mismo tiempo el conocimiento, las colecciones y la vivienda[17].

La complejidad del proyecto actual involucra a muchas instituciones, siendo la principal la fundación "Stiftung Preußischer Kulturbesitz" que tendrá su sede en el Palacio con 23.000 m2 para las colecciones reunificadas de los museos Etnológico y Asiático, originarios del famoso gabinete de Palacio "Preußische Kunstkammer". El edificio dispondrá de 3 patios con una clara vocación pública y abierta, El "Schlütterhof" fiel al original barroco, el "Schloßforum" una calle que atraviesa el edificio prolongación del eje "Museumsinsel" y el "ágora del teatro" lugar de encuentro y exposiciones que convertirán el Palacio, según Stella en una gran plaza nueva en el centro de Berlín[18]. Para la financiación de parte de los 595 Millones de euros se acude a los patrocinadores privados, con la compra de esculturas u otros elementos de fachada según catalogo[19].

5. CONCLUSIÓN

En el plan de Schinkel los edificios de la "Museumsinsel" y el "Lustgarten" debían convertirse en un foro liberado del uso cotidiano de la ciudad, expresión de los poderes del nuevo estado prusiano: Rey-Palacio; Iglesia-Catedral; Militar-Zeughaus y Ciudadano-Museos (Bernau, 2002: 26). Esta idea embrionaria se ha desarrollado a lo largo de la historia ampliándose con la creación del "Humboltforum". El resultando es un distrito con una funcionalidad que amplía la meramente cultural convirtiéndose en una verdadera "ciudad de las ciencias y la cultura universal" con una potencialidad y escala que supera la imaginada por sus ideólogos.

Entre 1830 y 1930, hasta la conclusión del "Pergamonmuseum" el proyecto cristalizó condicionado por las dinámicas económicas, sociales y urbanas del estado. Con la caída del muro, la "Museumsinsel" es también símbolo de la reunificación, la capitalidad de Berlín y la posición en el mundo globalizado del nuevo estado Alemán. Esta nueva concepción, absorbe los cambios producidos durante la Alemania Democrática con la discutida decisión de la voladura del parlamento y la restitución del Palacio, en lo que parece invierte los términos iniciales. Ahora el proyecto -el ideal- parece ir por delante de los acontecimientos en una gran "operación de estado" involucrando a cualquier precio a la sociedad alemana.

Pero a su vez, el "Masterplan Museumsinsel" revela la notable influencia ejercida por las políticas museísticas en el paisaje urbano de las ciudades desde el origen de la institución. Las observaciones realizadas con anterioridad nos llevan a subrayar el nuevo papel nuclear del museo en las políticas culturales, y, por otro, el propio abordaje del proyecto arquitectónico como pieza singular y espacio social, abierto y extensivo a la ciudad, o como instrumento de activación de protección patrimonial de la ciudad entendida de manera integral (Layuno, 2015: 195).

El "Masterplan", fruto de un inteligente acuerdo entre las instituciones-colecciones y los arquitectos involucrados, está logrando sus objetivos como instrumento regulador del desarrollo

[17] Ver: Stätdebauliche Plannung zur Verlegung de Bahnstrasse mit geplanten Neubauten. Model der "Museumsinsel". Ludwig Hoffman, 1912. Staatliche Museen zu Berlin.

[18] Ver: *http://www.francostella.eu/berliner-schloss-humboldt-forum-seit-2008.html*

[19] Ver: Der Wiederaufbau des Berliner Schlosses als Humbolt Forum 2011-2019. 6ª Ed. Katalog der Fassaden & Schmuckelemente .Berlin: Förderverein Berliner Schloss, pp. 85-232.

y conclusión de la "Museumsinsel" restituyendo a su concepción histórica las colecciones y edificios, todo, a pesar de las grandes demoras en los plazos. La idea de una "Archäelogische Promenade" como itinerario transversal uniendo los símbolos de cada colección, es una obra de proporciones monumentales que se estima no concluirá hasta 2040. Todavía no iniciada salvo lo realizado en el "Altes Museum" y "Bodemuseum" hoy sólo podemos establecer conjeturas, lo que está claro es que se prevé de una manera velada incrementar el ya gran número de visitantes, como objetivo para competir con el Louvre y otros museos más visitados del mundo.

La ampliación de la zona de protección prevista en la Declaración de Patrimonio de la Humanidad revela el alto valor referencial y ambiental del entorno de la isla y su preservación como distrito cultural relacionado con los barrios limítrofes que el "Masterplan" parece no contemplar. La masiva afluencia de visitantes, que se pretende "encauzar" con la galería "James-Simon", a pesar del funcionamiento nocturno, convertirá a la isla en el típico "parque temático-museístico" para turistas de paso, que con la incorporación del "Humboltforum" incrementará la densificación con los usos culturales, investigación y académicos previstos. En la visita realizada con motivo del proyecto de investigación en curso[20], confirmamos el alto valor de las colecciones, la calidad de los trabajos de restauración y museísticos realizados y acertado diseño de los ambientes exteriores. No obstante, en el proceso de renovación se pueden detectar problemáticas asociadas a la progresiva terciarización de las áreas museísticas históricas, que afectarán al funcionamiento futuro de la isla y su entorno, como el referido al aparcamiento de los cientos de autobuses, las nuevas dinámicas urbanas de gentrification, el residencial exclusivo de lujo o los alojamientos turísticos, la potenciación de operaciones de marketing urbano basadas en la "actualización" constante de la memoria del lugar, como está ocurriendo a ambos lados de la avenida "Unter der Linden", la puerta de Branderburgo y la plaza de Paris. En Berlín, del esplendor romántico del siglo XIX se pasa al trauma de la Segunda Guerra Mundial. El "Masterplan" es un proyecto traspasado pro el sentido ideológico de reconstrucción que impregna la cultura arquitectónica alemana desde la unificación. Es por tanto, un proyecto ideológico, nacional, institucional de reinvención del lugar como símbolo de la Alemania unificada y sin fisuras ideológicas. El análisis detenido de los diversos proyectos que se ejecutan en la "Museumsinsel", nos revela la profunda influencia de las industrias culturales y el marketing urbano en la arquitectura de la ciudad y de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

Bernau, Nikolaus (2002). "Die Akropolis von Spree-Athen. Die Bauten der Museumsinsel-Ihre Geschichte und ihre Zukunft" en *WEDEL, Carola. Die Neue Museumsinsel, Der Mythos, der Plan, die Vision.* Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, pp. 25-47.

Boddien, Wilhem von (2016) "Die Rekonstruktion der Schlossfassaden" en: *Der Wiederaufbau des Berliner Schlosses als Humbolt Forum 2011-2019.* 6ª Ed. Katalog der Fassaden & Schmuckelemente. Berlin: Förderverein Berliner Schloss, pp. (31-65).

Bredenkamp, Horst y Schuster, Peter-Klaus (Ed.) (2016). *Das Humboldt Forum.Die Wiedergewinnung der Idee.* Berlin: Wagenbach.

Chipperfield, David (2009), "The Neues Museum. Architectural Concept". En *VV.AA., The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage.* Leipzig: E.A. Seemann Verlag, pp. 56-59.

Hernández, Ascensión (2013), "Historia de la reconstrucción. Reconstrucción de la Historia", en *Memoria*

[20] Museos y Distritos Culturales: Arte e Instituciones en Zonas de Renovación Arquitectónica-Urbanística. Subproyecto: Museos y Distritos Culturales: Arte e Instituciones en Zonas de Renovación Arquitectónica-Urbanística. Plan Nacional I+D+I Convocatoria 2015. MINECO.

y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado (Luis Arciniega García, editor), Valencia, Universidad de Valencia, pp. 307-338.

Layuno, Ángeles (2015). "Museos y espacios urbanos: metáforas, funciones e intervención en la ciudad". Título Libro: *Arquitectura, Patrimonio y Ciudad.* Miguel Ángel Chaves (Dir.). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 191-202.

NYS, Rik, y Reichert, Martin (Eds) (2009): *Neues museum Berlin by David Chipperfield Architects in collaboration con Julian Harrap.* Kölh: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Schinkel, K.F. (1982). Sammlung architektonischer Entwürfe. London: Academy Editions.

Schuster, Peter-Klaus; Schade, Günter; Holan, Gisela; Lepik, Andrés (Ed.) (2000). *Masterplan Museumsinsel Berlin: ein europäisches Projekt. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin*, Preußischer Kulturbesitz. (Neues Museum, 23. September bis 5. November 2000).

Wege zum Masterplan: *Museumsinsel Berlin.* (2000) Plannungsgruppe Museumsinsel Berlin (Ed.) *David Chiperfield Architekts, Heinz Tesar, Hilmer & Sattler und Oswald MAthias Ungers.* Berlin: G-und-H.

WHC (1999). Nomination of the "Museumsinsel Berlin" for inclusion on the World Heritage List . Documentation. Berlin: Landesdenkmalamt (1998). File Name 896 UNESCO Region: Europe and North America. http://whc.unesco.org/uploads/nominations/896.pdf

Witschurke, Hans; Pieper, Jan (Int.) (2015). *Museum der Museen: die Berliner Museumsinsel als Entwicklungsgeschichte des deutschen Kunstmuseums.* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. 355 p + CD.

EL PROCESO CREATIVO DE LA CASA-PALACIO DEL PUMAREJO DE SEVILLA: UNA RECONQUISTA DE LA CIUDAD DESDE LA AUTOGESTIÓN Y LA "CUIDADANÍA"

María Barrero Rescalvo
Universidad de Sevilla

1. DEL MOSCÚ SEVILLANO A LA RED ALAMEDA

El caso de la Casa Palacio del Pumarejo no puede comprenderse sin un esbozo previo de las dimensiones socio- culturales del enclave urbano en el que se ubica: el casco histórico norte de Sevilla, concretamente la zona Alameda- San Luis- San Julián, lugar en el que desde un estigma histórico se han venido imbricando fenómenos de gentrificación y políticas públicas de revitalización con procesos de construcción social y reconquista de la ciudad por parte de grupos de vecinos en espacios contestados (García, 2009: 84-85).

La zona norte del centro de la ciudad fue el lugar donde se asentaron las primeras industrias del s. XIX en una Sevilla que en los últimos siglos se ha configurado y concebido eminentemente como ciudad-mercancía (Díaz, 2016: 195-196), en base a dos grandes macroeventos (Exposición iberoamericana de 1929 y Exposición Universal 1992) que han marcado en gran medida la composición moderna de la ciudad y de su centro. Junto a las industrias, proliferaron modelos de residencia popular como la casa-patio o el corral de vecinos en donde vivían colectivamente los obreros y artesanos vinculados a aquellas, y se dieron transformaciones de edificios nobiliarios o conventos en vivienda popular, como es el caso del Pumarejo (debido a la crisis de la nobleza y clero en los siglos XVIII y XIX).

Tras la Exposición de 29, el centro sur de la ciudad sufre un proceso de revalorización subjetiva por el que se concentran equipamientos culturales, instituciones representativas y financieras, infraestructuras e intervenciones de urbanismo modernista. Estos signos de prestigio y poder definen la producción de un espacio urbano (Lefebvre, 2013) concebido ideológicamente desde las élites y vivido pasivamente por las clases populares. Por otro lado, en las zonas con alta densidad popular del centro se comienza un proceso de desinversión y decadencia vinculados a la desindustrialización.

Gran cantidad de población inmigrante y empobrecida de la Andalucía rural se asienta en la otra cara del centro, la norte, surgiendo cantidad de movimientos y espacios ácratas obreros y culturales en torno a ese amplio paseo de confluencia y liminalidad como es la Alameda de Hércules, cuya capacidad para congregar diferentes grupos sociales le permitió ofrecer plurales significados de la Sevilla silenciada. El mayor espacio abierto del centro urbano que "se proyectó como el gran paseo de la aristocracia sevillana nunca dejó de ser recreo más o menos desenfadado de nobles y villanos, y si llegó a afincar cierta burguesía, especialmente en la reurbanización del XIX, nunca perdió su halo transgresor" (Cantero; Escalera; García del Villar y Hernández, 1999: 26-34). Un lugar demasiado próximo al centro monumental de la ciudad, con una imagen de variopinta sociabilidad y flujos de canallería y vicios, que desde su universo marginal atrae a personalidades de la bohemia y el folklore.

Tras la Guerra Civil, la zona Alameda-San Luis- San Julián queda estigmatizada por su resistencia al golpe (conocida como el "Moscú Sevillano" por el bando sublevado), lo que podría explicar el deterioro urbano fruto del abandono institucional que se produce durante la dictadura. Los fusilamientos masivos (son muy recordados los de la Plaza del Pumarejo) permanecen aún en la memoria de las gentes, ya que la represión fue especialmente intensa en el casco norte y Triana (Barber; Frensel y Romero, 2006: 26-37).

Este sector se convierte en el barrio marginal de intramuros hasta los años 80 y 90, décadas en las que empieza a sufrir una política de transformación urbanística neoliberal que provocó la ruina forzada de edificios históricos, la transformación de los modos de vida tradicionales y la expulsión del vecindario arraigado en el lugar. Paralelamente y pudiendo ser causado por esto, afloran corrientes sociales informales de diferente corte (García, 2009: 589-591): grupos juveniles, universitarios y "alternativos" provenientes de otras zonas de la ciudad que se entremezclan con el movimiento "okupa" y otras experiencias como Ecologistas en Acción, Ateneo Verde o Asociaciones de Vecinos de distinta concepción política para alcanzar un objetivo común: evitar la destrucción del arbolado de la Alameda debido al proyecto de parking subterráneo rotatorio anunciado en 1998 por el Ayuntamiento de Sevilla, que estaba en manos de la coalición formada por el Partido Popular (PP) y Partido Andalucista (PA).

2. DE LA ALAMEDA QUE TE GUSTA AL PUMAREJO ZONA ROJA

En el camino hacia el macroevento del 92, se produce una nueva producción simbólica de una ciudad consumible por inversores y turistas que seguía siendo periférica y dependiente, con grandes carencias infraestructurales y urbanísticas. Ello pasa por la revalorización subjetiva y potenciación de inversiones en enclaves tan paradigmáticos y cercanos a la zona del evento como la Alameda, y estimuladas por la lluvia de millones provenientes de fondos de la Unión Europea (el famoso Plan Urban) que no facilitó sino la gentrificación de esta área en los años 90 y 2000 (Díaz, 2014), y que aún hoy se perpetúa.

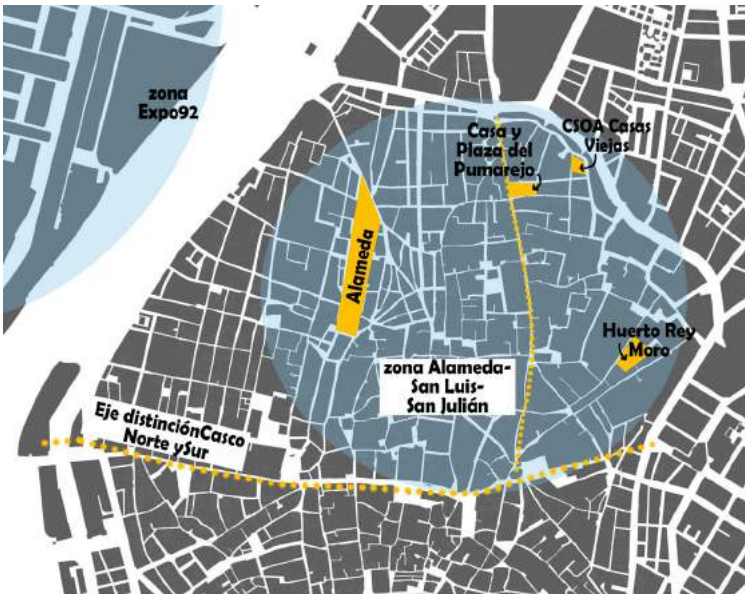


Fig. 1 — Esquema de la distribución sobre el casco norte de los espacios mencionados en este texto. Fuente: Producción propia.

El Plan Urban era un programa de fondos europeos para planeamientos integrales de regeneración en sectores degradados de grandes ciudades en los que se implementaban medidas de rehabilitación y creación de equipamientos, mejora de infraestructura urbana y ensanchamiento de calles, y paquetes de acciones de integración social. En Sevilla, pese a existir áreas periféricas con más necesidades, se aplica en las zonas de San Luis, San Julián y Alameda. Este plan solo contribuyó a potenciar la especulación y atraer el capital privado, puesto que no contemplaba la inversión en la mejora del ámbito residencial.

Las reivindicaciones entorno al arbolado de la Alameda consiguieron aglutinar una red de grupos e individuos que, pese a tener diferentes formatos de organización, corriente política o modelo estético, se asocian bajo el nombre informal de Alameda Guapa, posteriormente Red Alameda, y emprenden una serie de acciones muy creativas y rompedoras (como la de "Villardilla Conjunto Residencial", un grupo de cabañas autoconstruidas en las copas de los árboles) que les permite ganar visibilidad y masa crítica. Finalmente se consigue paralizar el proyecto de parking.

La Alameda, protagonista y escenario de esta confluencia social desde la visibilización como espacio contestado, termina funcionando como el lugar en el que se vuelca la bandera de la participación ciudadana defendida por el gobierno del Partido Socialista (PSOE) e Izquierda Unida (IU), quienes asumen la alcaldía tras las elecciones de 2003. Se comienza entonces una relación entre la administración y la ciudadanía a través del proyecto *La Alameda que te Gusta*, por el que se definiría el diseño futuro del amplio paseo.

En este momento, Francisco A. García se pregunta por aquellos movimientos y agentes sociales activos en las reivindicaciones de Red Alameda, que se fueron gradualmente ausentando durante este proceso, y adelanta:

> Aquellos colectivos más 'alternativos' sospechaban que esa nueva Alameda, la de *La Alameda que te Gusta*, podía significar la amputación ya no solo de elementos formales que funcionaban a modo de referentes espaciales, y con ellos de identificación de un barrio, sino la expulsión de aquellos grupos sociales que no encajaban en el nuevo diseño. (...) Tres pueden ser los motivos que lo expliquen: El primero de ellos nos devuelve al carácter nómada de estas agrupaciones, configuradas a veces por cuadrillas amicales, cuasi-grupos; a veces por asociaciones, que a consecuencia de la conjunción de diferentes factores se desplazan hacia otros espacios. En esta ocasión el desplazamiento viró hacia el barrio de San Luis y en especial hacia la Casa-Palacio del Pumarejo (García, 2009: 597).

En cuanto a los otros dos motivos posibles, García menciona el agotamiento del ciclo de protesta informal y la canalización de conflictos sociales a través de la "participación" que se entendía desde el gobierno de la época, con IU a la cabeza de este modelo. Sea como fuere, el tejido asociativo que se concentraba en torno a la Alameda se fue desplazando hacia la zona del Pumarejo, desde la Red Alameda hasta la casa-palacio, y otros espacios surgieron por el camino: la Casa de la Paz o el Huerto del Rey Moro, zona verde recuperada en la zona San Julián.

Por otro lado, el movimiento más emergente e insurgente de corte anticapitalista y antiglobalización comenzó a crecer en Sevilla conformándose distintos colectivos y centros sociales en la zona del Pumarejo, conocida ya como "Pumarejo Zona Roja"(Barber; Frensel y Romero, 2006: 236), y ello se culmina cuando se cierra El Lokal, espacio social en alquiler más vinculado a la Alameda que en gran medida había sido soporte y apoyo logístico de la Red Alameda y de la Plataforma AntiParquin, y se da paso el Centro Social Okupado (CSOA) Casas Viejas en 2001, a dos calles del palacio de la casa palacio. Ese mismo año se había constituido la Plataforma por la Casa del Pumarejo entre vecinos residentes e hijos, miembros de la Red Alameda, antiguos militantes de izquierdas, personas provenientes del movimiento okupa, etc. La lucha contra la especulación termina localizándose definitivamente en esta área del casco norte, habiéndose propiciado ya sinergias entre diferentes colectividades de distinto corte.

3. DE CASA DE PARTIDO A PLATAFORMA POR LA CASA

La Casa- Palacio del Pumarejo fue una residencia señorial situada en la plaza del Pumarejo, calle San Luis, ejemplo de arquitectura civil sevillana, construida a finales del siglo XVIII que ha dado cabida a diferentes usos a lo largo de su existencia. Un hidalgo noble de Sevilla llamado Pedro de Pumarejo manda construir la Casa Palacio y su plaza adyacente (tras demoler más de 70 casas en el lugar donde hoy se encuentra el vacío urbano). Pocas décadas después, la familia Pumarejo traspasa el edificio al municipio de Sevilla que hace de éste un hospicio y una escuela de Los Toribios durante todo el siglo XIX. Durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) el palacio fue ocupado por las tropas francesas y convertido en cárcel de mujeres y tras ella queda abandonado durante un prolongado periodo de tiempo hasta que en 1861 una entidad privada llamada Sociedad Benéfica solicita al ayuntamiento la licencia y subvención para dar cabida allí a una escuela de adultos y una biblioteca popular, experiencia que acabó teniendo gran éxito académico. A partir de 1965, el edificio comienza a funcionar como Casa de Partido o vecindad, es decir, como residencia colectiva de un número creciente de familias que complementa al uso escolar en algunas de sus dependencias. El edificio es comprado por un próspero empresario inmobiliario que urbaniza y edifica toda la zona de las huertas traseras y sus descendientes terminan viviendo en las dependencias nobles del palacio mientras gestionaban el alquiler de los partidos de la casa, que ya funcionaba plenamente como vivienda colectiva.

A partir de aquí, la Casa va pasando de manos en manos privadas que siguen acrecentando la función residencial del edificio, facilitando la acogida de nuevas familias a través de modificaciones en la edificación y construcción de más dependencias en el patio trasero o de servicios. Se llega a producir el hacinamiento de algunas familias en poco espacio, pero también se afianza este modo de vida de convivencia vecinal. En la planta baja surgieron usos vinculados naturalmente a las necesidades cotidianas de tantas familias: talleres, comercios, bodegas, asociaciones, etc. que abrieron y permeabilizaron los muros de la casa al barrio y ciudad, convirtiéndola en un centro de sociabilidad y servicios para su entorno urbano. Estas tipologías habitacionales lograban fórmulas de integración social y mestizaje cultural en torno al patio por el que se generaba una ciudad más equilibrada, justa y compacta.

Fue a partir de la década de los setenta cuando la casa de vecindad en la que se había convertido el palacio comienza una lenta pero constante degradación que llega hasta la actualidad. La incorporación de la actividad de una conocida empresa de maderas altera la fisonomía del edificio y sus fachadas, que ya contaba con una distribución de vivienda colectiva característica, a lo que se le suma el abandono y desidia por parte de los propietarios en los trabajos necesarios de mantenimiento de la edificación. Ya en los años noventa el edificio está inmerso en una decadencia importante debido a la promoción del desuso y cierre de dependencias, lo que hizo que las actividades sociales mermaran y que el número de familias se redujera a una decena, la mayoría compuestas por personas de edad avanzada.

La historia de la colectividad y reivindicación social que hoy mantiene viva la casa comienza con la década de los 2000 y ante los rumores de que la cadena hotelera llamada Quo Hotel compraría el 50% del edificio con el objetivo de convertirlo en un "hotel con encanto", de la misma forma que había ocurrido con otros palacios de la ciudad, y formando parte de las prácticas especulativas que se desarrollaban en la zona vinculadas a la gentrificación del casco norte anteriormente descrita. La estrategia era ya conocida: dejar que se deteriorara la edificación para reducir la habitabilidad de las viviendas que seguían activas, no permitir e incluso sancionar a los vecinos que acometieran las obras pertinentes para adecentar sus viviendas asumiendo los costes, cerrar las dependencias que quedaban en desuso para provocar el estado ruinoso o contratar a los llamados "asustavie-



Fig. 2 – Portada monumental con acceso principal al edificio. Fuente: Archivo de la Asociación Casa del Pumarejo.

jas" para generar un clima de miedo y desconfianza. Pese a ello, los vecinos que quedaban apuestan con tenacidad por mantener su vida y vínculos de barrio y permanecer en la Casa Grande, como la llamaban (Hernández, 2003: 89), esforzándose por mantener dignas las estancias que mantienen en uso: los patios limpios y llenos de macetas, las paredes encaladas o los pasillos embellecidos. Cuando la Gerencia de Urbanismo se persona en el edificio ante la denuncia por desprendimientos de la fachada, se difunde el rumor de la posible ruina del inmueble y transformación a hotel, y habiendo sido testigos del desalojo de muchos de los vecinos del barrio ante las mismas estrategias inmobiliarias de declaración de ruina y expulsión, se origina la Plataforma por la Casa del Pumarejo en julio de 2000 tras un paseo por ésta organizado por la Red Alameda y Asociación de Vecinos San Gil. Fue la forma de organizarse para proteger un modo de habitación tradicional, muy incardinada en los barrios, que se encontraba en claro peligro de desaparición por el avance de un proceso de globalización y neoliberalizacion de las ciudades por el que se segmentan social y funcionalmente.

La Plataforma AntiParquin y posteriormente la Red Alameda habían generado una serie de dinámicas, acciones y metodologías que calaron entre los colectivos y vecinos participantes (Barber; Frensel y Romero, 2006: 242). La ola de desalojos vinculados a la especulación inmobiliaria de años previos generó un estado de alerta ante la situación que se suma a la experiencia de la lucha en red diversa ante una problemática común y a la patente capacidad generadora de cambios de la ciudadanía en su entorno. Esto terminó siendo caldo de cultivo y desencadenante de las prácticas y estrategias de la Plataforma por la Casa del Pumarejo (Ibid., 242).

La composición heterogénea de perfiles agrupados en la plataforma generó una mezcla de saberes y prácticas de apoyo y reconocimiento mutuo que además logró romper la dicotomía entre vecino tradicional y vecino recién llegado, o entre estéticas más o menos alternativas. Se comprometieron activamente con la plataforma abogados, arquitectos, antropólogos, expertos en comunicación y otras materias que sumaban sus conocimientos a las trayectorias vitales de vecinos de toda la vida, sindicalistas y militantes de largo recorrido. En la búsqueda por lenguajes compartidos, comienzan a crearse una serie de palabros de la *marca Pumarejo*, que se pone en circulación por Sevilla y otros ámbitos, y que terminan cobrando significados estratégicos para el futuro de la colectividad. Así encontramos expresiones como "cuidadanía" (que nace del error del ceramista que manufactura el azulejo para la fachada), "fauna variada", "fabricar tiempo" o "seres participantes". Expresiones, todas ellas, de enorme complejidad.

Los centros sociales ocupados y otras experiencias fueron desalojadas o fueron agotando sus ciclos de vida, y otros nuevos espacios sociales y culturales se abrían en la zona Alameda- San Luis- San Julián, a veces imbricados con los procesos de gentrificación y de la mano de las clases creativas que llegaban fortaleciendo la imagen de zona "alternativa" y bohemia. Sin embargo, la Casa del Pumarejo seguía erre que erre en su reivindicación: "rehabilitación, revitalización, recuperación", luce en su portada.

4. DE MOVIMIENTO VECINAL A DECLARACIÓN DE B.I.C.

Pese a la diversidad de perfiles que se aglutinaron en el incipiente momento de la creación de la plataforma y a las tensiones generadas en cuanto a la estrategia a seguir para la defensa de la permanencia digna de los vecinos y sus formas de vida, pronto se establece una posición favorable en la búsqueda de la inscripción del inmueble en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz. Este mecanismo se convierte en una herramienta para la protección del palacio contra la privatización y expolio del último ejemplo de Casa de Partido que quedaba en Sevilla, una "versión particular de la historia de la ciudad en la que las clases trabajadoras son destacadas protagonistas" (Hernández, 2003: 90). Se buscaba instrumentalizar la ley bajo el discurso de la construcción social del patrimonio, entendido éste en su sentido cultural y etnológico.

Esta no fue la única línea de acción de la plataforma, ya que al proceso de redacción del informe y solicitud de inscripción se le suman una serie de acciones protesta que variaban entre denuncias públicas a las autoridades, manifestaciones, encuentros culturales o fiestas lúdico-festivas. Todo ello se focalizó en la visibilización del Pumarejo y su plaza como ese centro de sociabilidad que simbolizaba para el barrio, y ambas estrategias se dirigían a un objetivo común: la permanencia de los vecinos y los usos sociales, y la rehabilitación integral del inmueble.

Finalmente, el edificio es catalogado como Bien de Interés Cultural por la Conserjería de Cultura, ya no como bien etnológico, sino bajo la categoría de Monumento. En esta Orden de 26 de junio de 2003, se recogen los valores materiales e inmateriales del lugar, y se prohíbe explícitamente en sus instrucciones particulares:

1. Las actividades que frenen la normal continuidad de los usos tradicionales y limiten o impidan el desarrollo de otros nuevos que surjan de acuerdo con demandas sociales.

2. Las actividades que monopolicen el uso del edificio. En particular se especifican los siguientes usos prohibidos en función de la zona del edificio donde se localicen: a) Planta Baja. Los usos de garaje. b) Planta Alta. Los usos comerciales y talleres (Orden de 26 de julio de 2003).

Por tanto, la Casa ya no podrá ser ni un hotel ni un edificio institucional o administrativo, puesto que los usos artesanales, comerciales, asociativos, creativos y residenciales están protegidos. Usos que, como en la misma Orden se expresa, siguen siendo un "testimonio vigente de las actividades y modos de vida desarrollados tradicionalmente en el Palacio y su entorno. (...) Su protección debe concebirse de forma integral junto con los elementos históricos y artísticos con los que constituye un conjunto indisociable" (Ídem).

A través de las estrategias de denuncia y presión mediante acciones más o menos creativas e irreverentes también se consigue forzar la apertura del expediente de expropiación a la propiedad (dividida entre la cadena hotelera y los herederos del antiguo propietario) por parte de la Gerencia de Urbanismo (GU), hasta que en septiembre de 2009 la Casa se convierte al completo en titularidad municipal.

Debiéndose más que probablemente a la composición heterogénea del Pumarejo, las reivindicaciones fueron características de este grupo, puesto que se diversificaron las acciones: a las prácticas vecinales habituales se les sumaron las surgidas desde propuestas provocadoras y creativas con la mezcla de enfoques: recogida de miles de firmas, encierro y picnic en la Conserjería de Cultura, un Rey Mago lleva carbón al Delegado de Urbanismo, acarreo de cubos del agua filtrada por las goteras, y otras imaginativas acciones.



Fig. 3 – El Domingo de Ramos se celebra en la Casa el día que sale a la calle la patrona de Sevilla, la Virgen de la Hiniesta, quien, acompañada del alcalde, se encuentra a su paso por la casa faldones reivindicativos que engalanan la fachada. 2014. Fuente: S. Scamardi

En mayo de 2004 comienza un nuevo proyecto que trasformará a la Casa y a sus significados: tras diez meses de trabajos de adecuación, abre sus puertas el Centro Vecinal Pumarejo, un local situado en la esquina suroeste del palacio ocupado y recuperado para revitalizar y dar espacio a la vida asociativa y cultural que la casa siempre había tenido. Hoy sigue siendo el espacio más amplio y vivo del palacio, pues acoge a multitud de actividades, colectivos e iniciativas concretas. En 2006 se da uso a otro espacio de los bajos de la casa vinculado al patio noble, el bajo nº5, y en marzo de 2009 y siguiendo lo acordado durante la elaboración del Proyecto de Usos para la casa que desarrolla el colectivo motor, se adecua un nuevo espacio para el disfrute del barrio: la biblioteca popular Rosa Moreno (en homenaje a la vecina Rosa, fiel luchadora por el derecho a la vivienda hasta su fallecimiento). Estos espacios se fueron llenando de vida por colectivos de diferente corte y características que en estos 17 años han dado contenido social, político y cultural a la trayectoria de la casa: Oficina de Derechos Sociales, Mercadillo Cultural, talleres de idiomas, Liga de Inquilinos, Asociación Vecinal La Revuelta, Arquitectura y Compromiso Social, Plataforma de Afectados por la Hipoteca, taller de costura, comedor social de Mujeres Supervivientes de violencia de género, la Red de moneda social Puma, etc. y quedan englobados en la Asociación Casa del Pumarejo (ACP).

5. DE PATRIMONIO VIVO A REFERENTE DE CIUDAD

Junto a estas acciones-protesta, se suma una reconversión y mantenimiento de las fiestas tradicionales propias de las casas de vecindad: la Cruz de Mayo, celebración posterior al festejo de la feria de abril, se recupera con nuevos significados con los que gran parte del colectivo se identifica: la cruz se construye con vigas procedentes de un derribo, o con una pala encajada en un montículo de arena. Significados reivindicativos desde la ironía y el humor con los que la mayoría de las sensibilidades terminaban simpatizando. Lo mismo ocurre con la zambomba, fiesta previa a las navidades en la que se enciende una hoguera en el centro del corazón de la casa, el patio noble, y se canta y festeja en común todo tipo de letras.

El devenir de este patrimonio vivo ha sabido lograr singulares fórmulas de innovación social, desde la mezcla de la tradición ritual y el compromiso con el lugar, por las que se ha redimensionado su papel como nodo autogestionado de relaciones sociales y culturales y se ha despertado interés en instituciones e investigaciones nacionales e internacionales. Los festejos, la lucha y los vínculos generados entre esta diversidad de personas ha terminado cristalizando en una comunidad afectiva llena de interrelaciones sociales con el barrio, la ciudad y la península, que explica y ha sostenido la perseverancia en el objetivo de la reivindicación: la rehabilitación integral del inmueble.

Debido a la visibilidad que la plataforma brinda a la lucha contra la especulación y la expulsión del vecindario tradicional, que normalmente se asumía en solitario y como un fracaso,

otros afectados o amenazados acudieron a la casa en busca de ayuda y apoyo. No solo fueron vecinos residentes, sino artesanos cuyos talleres vinculados a otro modelo de edificación tradicional (los corralones) corrían peligro. Todo esto termina cristalizándo en la constitución de la Liga de Inquilinos La Corriente, en 2005, que se encargaba de asesorar, divulgar y denunciar la situación de inquilinos con problemas de desalojo e infravivienda. Así vemos como la lucha concreta por la permanencia de unas familias en una Casa de Partido, termina generando modelos de cooperación y apoyo a otras familias y vecinos.

Los diversos colectivos se dan cita una vez al mes en la asamblea ordinaria en la que se tratan los temas y aspectos sobre la casa que afectan a la totalidad. La anteriormente mencionada heterogeneidad hace que las asambleas no estén exentas de conflictos, los cuales se intenta resolver de la manera más creativa e inclusiva posible para sostener a las diversas subjetividades que dan vida al espacio. Se trata de todo un laboratorio de más de 17 años de autogobierno ciudadano en el que, con sus altibajos, debates, contradicciones y redes se ha demostrado que existe otra forma de construir y hacer ciudad diferente a la hegemónica. Todo ello no está libre de la existencia de relaciones de poder que tienen que ver con el género, la trayectoria militante o los estudios. Desde la asamblea, además, se originan comisiones de trabajo más específicas: la comisión de acogida de nuevos grupos, la comisión de comunicación y relaciones, la comisión de mantenimiento o la comisión RqR, en la que me centro a continuación.

La colectividad fue adquiriendo legitimidad a través de relaciones con entidades más institucionales como el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), Asociación en defensa del Patrimonio de Andalucía (Adepa), el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y otras más contra-hegemónicas como el espacio Can Batlló de Barcelona o La Casa Invisible malagueña. Finalmente, en días previos a las elecciones municipales de 2011, se produce la firma del convenio administrativo de cesión demanial de uso sobre parte del palacio entre ACP y Ayuntamiento, por el que se ceden los usos del Centro Vecinal, el bajo nº 5, la biblioteca y una vivienda situada en zonas ruinosas del palacio. Fig. 4 – Evento realizado en el patio noble de la casa en colaboración con el IAPH sobre cantes populares de valor etnológico en Andalucía. Fuente: Producción propia.

Muchos intentos de comunicación se han sucedido desde la ACP para entablar un diálogo con el Ayuntamiento de Sevilla en pro de las obras de rehabilitación. Por el consistorio han ido pasando todos los signos políticos y los cuatro partidos existentes en la ciudad no han entendido las reivindicaciones que desde la casa se hacían, mientras ésta se deterioraba gradualmente y sus espacios ruinosos se cerraban al uso desde la GU. Por ello, en 2013 se inicia una campaña de crowdfunding (Lo Hacemos Nosotras) por la que se consigue financiación suficiente para acometer las obras de mejora de humedades y enjabelgado del patio noble (sin licencia, pero dirigidas por arquitectos expertos en patrimonio y ante notario) que acaban con una gran fiesta y rueda de prensa para mostrar que la colectividad que se aglutina en el Pumarejo se responsabiliza de los deberes de Conservación, Mantenimiento, Tutela y Difusión que abandona como responsable el ayuntamiento.

6. DE APERTURA DE NEGOCIACIÓN... ¿A DÓNDE?

Quince años han pasado para que un alcalde de la ciudad se reúna con la Asociación Casa del Pumarejo, la cual ha sido durante estos tres lustros objeto de tesis e investigaciones nacionales e internacionales desde el ámbito de la antropología, la arquitectura o la economía. El objetivo de este encuentro era entablar un diálogo entre ambos agentes con el fin acometer de manera "participativa" la tan reclamada rehabilitación integral del inmueble, que ya en ese octubre de

2015 se encontraba en una grave degradación física. Este gobierno del PSOE, que no cuenta con mayoría absoluta, se había comprometido con las agrupaciones de IU y Participa Sevilla para alcanzar un pacto de investidura, entre otros, a la "Rehabilitación del Palacio del Pumarejo".

La prensa de la ciudad no tarda en hacerse eco del acontecimiento (Ameneiro, 2015), donde además recoge los firmes compromisos del consistorio para afrontar una cantidad importante en los presupuestos municipales del 2016 y próximos años para hacer realidad la rehabilitación sin que deba desalojarse a sus vecinas. Un compromiso importante y novedoso, si atendemos a la dejadez de la administración, ya no solo por la voluntad para acometer las obras integrales, sino por el incumplimiento del deber de conservación que como propietario de un Monumento como este tiene el ayuntamiento.

El alcalde encomienda la dirección política de este proceso a Antonio Muñoz, Segundo Teniente Alcalde y Delegado del Área de Hábitat Urbano, Cultura y Turismo, quien se reúne posteriormente con la ACP para formalizar la voluntad de realizar un proceso participativo en el que se decidirán conjuntamente los próximos pasos a dar para la rehabilitación del Palacio a través de la creación de una Comisión de Seguimiento. En este ente están representados los dos actores principales de este proceso: el Ayuntamiento de Sevilla, que cuenta con el asesoramiento de arquitectos y técnicos de la Gerencia de Urbanismo, y la ACP, que además representaba no solo a la colectividad que hacía uso de los espacios cedidos, sino al resto de inquilinos de los locales del Palacio y a las personas del barrio que diariamente se interesan por el estado del edificio. A partir de este momento, desde la asamblea de la casa se decide crear una nueva comisión interna: la comisión de rehabilitación (también bautizada como RqR o erre que erre) en donde diferentes personas de perfil técnico, entre las que me incluyo, y con conocimiento de las dinámicas temporales y administrativas de estos procesos, comenzaron a reunirse para establecer una estrategia de negociación y diálogo con el consistorio.

En el intento por sentar a trabajar conjuntamente a los usuarios y depositarios de este Bien y a los responsables políticos de la ciudad, se ha estado proponiendo y defendiendo durante más de un año la necesidad de redactar un Plan Director que asegure un proceso de participación social desde abajo y con el entorno- barrio para definir el futuro de la casa. Esto se justifica entendiendo que es gracias a la movilización ciudadana en defensa del palacio y lo que representa por lo que hoy es un Monumento de titularidad pública y claro referente de prácticas autónomas en Sevilla; algo que ya se reconoce como valor inmaterial tanto en la Catalogación como en el convenio de cesión de uso. Este Plan Director sería un instrumento básico consensuado que recogería la historia recorrida, analizaría las circunstancias actuales y plantearía futuros pasos para realizar una intervención segura y cuidadosa con el patrimonio vivo que representa la casa, el cual sustenta delicados equilibrios y requiere de una profunda reflexión sobre los usos y modos de gestión que mejor se adecuen a su continuidad.

El Plan Director iba a ser aquel lugar en donde se reflejarán las decisiones y los debates generados en el espacio de la Comisión de Seguimiento. Ésta iba a asegurar su buen funcionamiento y horizontalidad mediante la aprobación de un protocolo de funcionamiento, el cual contempla la "codecisión" de las partes y recoge las formas de comunicación entre ambas.

Desde mi experiencia en estos dos años (de octubre de 2015 a octubre de 2017) como parte de la comisión RqR y de la colectividad que da vida al Pumarejo hoy, debo decir que se ha recorrido un arduo y frustrante camino en el diálogo y aparente participación con el ayuntamiento actual de Sevilla. El protocolo fue aprobado, pero no así respetado por parte del ayuntamiento, ni en la forma de comunicación ni en la admisión del consenso. Por otro lado, las personas que redactan conjuntamente el documento del plan con los asesores del ayuntamiento han recibi-

do un rotundo rechazo a la propuesta de financiación de su labor durante los pocos meses que durara la redacción. En la actualidad, el diálogo se ha paralizado por enésima vez debido a las diferentes miradas que sobre este proceso se han generado en el interior de la ACP.

Existen temores entre las personas de la casa de que esta canalización del conflicto al que se ha llamado participación fracture, además, como ocurriera en La Alameda que te Gusta, el vínculo social y el equilibrio generado entre la heterogénea diversidad que la sustenta, debido a la supeditación de sus dinámicas a un proceso de participación desinflado e instrumentalizado. Al ya no existir la dicotomía del Nosotros (los que defienden la legitimidad de la casa, su movilización y sus vecinas) frente al Ellos (políticos que abandonan este patrimonio vivo, especuladores o vecinos conservadores), el marco de interpretación cambia porque deja de funcionar la estrategia de la confrontación (García, 2009: 598), ya que los objetivos se han diversificado por el camino: obras a toda costa, obras pero conservando a las vecinas en el inmueble u obras pero asegurando la autogestión.

Además, existen críticas desde el propio colectivo hacia las limitaciones y dificultades del proceso de diálogo y sus campos de actuación, ya que el tiempo y la energía volcados en la propia negociación sobre propuestas inmovilistas de técnicos especializados no ha permitido generar el espacio para el debate fundamental de la gestión futura de la casa en el ámbito de la estrategia política.

Existen otras similitudes en ambos procesos participativos: el casco norte, como entonces, se encuentra ahora en una nueva ola de transformación inmobiliaria y expulsión de población residente debido esta vez a la turistización de la ciudad, por la que los barrios más céntricos se convierten en lugares pensados para acelerar el fenómeno turístico y sus efectos. Esperamos, aun así, que la casa vuelva a servir como ente aglutinador de prácticas de resistencia ante la mercantilización de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Ameneiro, A.S. (2015). Esperanza en la Casa Palacio del Pumarejo. Diario de Sevilla. Disponible en: *http://www.diariodesevilla.es/sevilla/Esperanza-casa-palacio-Pumarejo_0_965603521.html (última consulta: 3 de noviembre de 2017).*

Barber, Santiago.; Frensel, Victoria.; Romero, María José. (Comp.), (2006). Como nació, creció y se resiste a ser comido el gran pollo de la Alameda. Una docena de años de lucha social en el barrio de la Alameda. Sevilla: El Gran Pollo de la Alameda.

Cantero, Pedro A.; Escalera, Javier; García del Villar, Reyes y Hernández, Macarena (Comp.), (1999). La ciudad silenciada: vida social y Plan Urban en los barrios del Casco Antiguo de Sevilla. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Díaz, Ibán (2014). ¿Gentrificación o barbarie? Disciplinamiento y transformación social del barrio de la Alameda de Sevilla. Sevilla: Atrapasueños.

___(2016). "Sevilla 1929-1992. La producción de una mercancía." en Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala (Ed.), Cartografía de la Ciudad Capitalista. Transformación Urbana y Conflicto Social en el Estado Español. Madrid: Traficantes de Sueños.

García, Francisco A. (2000). Trazos de la ciudad disidente. Espacios contestados, capital simbólico y acción política en el centro histórico de Sevilla. Sevilla: Tesis no publicada, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Pablo de Olavide.

___ (2009). "La Alameda que te gusta: Conflictos Sociales y Planificación Urbana en torno a un Espacio Público." en Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. Nº 31, pp. 585-599.

Hernández, Javier. (2003). "La construcción social del Patrimonio: selección, catalogación e iniciativas para su protección. El Caso del Palacio del Pumarejo." en Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía (Ed.), Antropología y Patrimonio: investigación, documentación e intervención. Granada: Comares.

Lefebvre, Henry. (1974). La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing, 2013.

Orden de 26 de junio de 2003, por la que se resuelva inscribir, con carácter específico, en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Monumento, el Palacio del Pumarejo, en Sevilla, BOJA nº 147, de 1 de agosto de 2003.

Casa Grande del Pumarejo. Disponible en *http://www.pumarejo.es/ (última consulta: 06 de noviembre de 2017).*

DE LAS CHABOLAS DEL POZO DEL TÍO RAIMUNDO A LAS "DOMINGUERAS" DE ENTREVÍAS

María del Puig Guillem González-Blanch
Universidad Politécnica de Madrid

1. UNA HISTORIA VIVA CONTADA EN PRIMERA PERSONA

Entrevías es sin duda, después de 60 años, un legado construido, patrimonio moderno de Madrid, que nos recuerda y nos hace presente aquella historia que comienza con las chabolas del Pozo del tío Raimundo y da testimonio de la unión vecinal, de lucha por la vivienda digna, del ingenio en su concepción y en su proyecto y de la presencia del padre Llanos y todas las personas que trabajaron por mejorar aquel lugar donde las condiciones de vida eran infrahumanas.

El objetivo de esta publicación es por tanto destilar la esencia del Pozo del tío Raimundo, pasado reciente de nuestra ciudad, para dar a conocer y reconocer el valor social y humano de esta experiencia vivida en el Pozo y la labor sus protagonistas. Se trata de redescubrir la historia y el detonante que hay detrás de la transición entre las chabolas del Pozo y las viviendas autoconstruidas del poblado dirigido de Entrevías: las "domingueras".

Se relata aquí esta historia viva, testimonios de vida recogidos de fuentes orales de los supervivientes del Pozo que he tenido la oportunidad y la suerte de entrevistar:

Aurora Jurado de la Morena[1], de 91 años, madre de diez hijos, desde su origen en 1956, vecina del poblado dirigido de Entrevías, residente en una "dominguera" del bloque 26B desde el momento de su construcción. Su marido, ya fallecido, era autoconstructor, construyó su propia casa los domingos y días de fiesta durante tres años. Durante ese tiempo Aurora estuvo viviendo en el interior de la casa, aún sin terminar, con sus tres primeros hijos.

El padre Juan Ardura[2], sacerdote diocesano que en el año 1955, muy joven, fue a vivir al Pozo, a la chabola del padre Llanos y trabajó sirviendo codo con codo con todos los que estaban inmersos en el proceso de "desmiserabilización" del Pozo. Fue testigo de la transición y la construcción de las viviendas de Entrevías en una experiencia, que como él mismo dice, transformó su vida.

El padre Juan José Rodríguez Ponce, SJ[3], sacerdote jesuita que llegó al Pozo en 1968 como

[1] Entrevista mantenida el día 27 de octubre de 2017 por la autora Mª del Puig Guillem González-Blanch con Aurora Jurado de la Morena de 91 años de edad, residente desde su origen en el poblado dirigido de Entrevías.

[2] Entrevista mantenida el día 4 de noviembre de 2017 por la autora con el padre Juan Ardura, sacerdote diocesano de 84 años de edad. Ha estado 54 años en activo trabajando con universitarios, prioritariamente en el Colegio Mayor San Juan Evangelista.

[3] Entrevista mantenida el día 31 de octubre de 2017 por la autora con el padre Juan José Rodríguez Ponce, SJ, sacerdote jesuita de 71 años de edad, que fue párroco de San Raimundo de Peñafort en el Pozo del Tío Raimundo donde vivió 32 años, Vicario Episcopal en las Vicarias IV y V y Secretario General de la Provincia Eclesiástica.

seminarista a vivir con el padre Llanos, y vivió y permaneció allí trabajando al servicio de la gente durante 32 años. Ha sido párroco del Pozo, compartiendo esa misión "humanizadora" de presencia activa y de inculturación en el Pozo.

2. LA REALIDAD DEL POZO DEL TÍO RAIMUNDO

2.1. Procedencia de los chabolistas

El Pozo del tío Raimundo fue asentamiento chabolista del sur de Madrid, en donde entre 1954 y 1956 el número de chabolas aumentó desorbitadamente, solo en estos tres años se asentaron 1657 familias. Según Espiago (1979: 59-60) en el Pozo en 1956 había 1775 familias y un total de 7600 habitantes. Estas familias, en su mayoría procedentes del campo sin ningún tipo de cualificación profesional, venían a Madrid en busca de nuevas oportunidades, para trabajar en el sector de la construcción o en la industria. No tenían acceso a una vivienda digna debido al reducido salario que ganaban y al elevado precio del suelo urbano y la vivienda en Madrid.

Los emigrantes asentados en el Pozo del tío Raimundo procedían en su mayoría del sur de España: Andalucía y Extremadura, un gran porcentaje eran concretamente de Martos (Jaén); hasta la virgen de la capilla del Pozo era la de Martos, como nos dice el padre Ardura. Espiago achaca el éxodo masivo del campo a la ciudad, normalmente justo después de la cosecha, a la tardía industrialización y a la mecanización de las explotaciones agrarias. Otra causa, quizás menos explícita, la explica el padre Rodríguez Ponce, SJ, en la entrevista mantenida con él "es gente fundamentalmente, que no tiene futuro en los pueblos, primero porque ideológicamente han perdido la guerra civil". Coincide con el padre Rodríguez Ponce el padre Ardura, y añade que otros emigran "por necesidad, porque allí trabajaban en el campo la mayoría, casi como esclavos del campo andaluz, y vienen aquí y encuentran su propio trabajo. Es como si hubieran pasado de una medio esclavitud a una libertad total."

Compraban o arrendaban parcelas en terrenos para construir chabolas a los hermanos Santos, Parcesol y a otros que eran dueños de los terrenos agrícolas de estas zonas, que se dedicaban a hacer parcelaciones con afán especulativo donde no se permitía construir legalmente. El padre Llanos lo relata de la siguiente manera en uno de sus escritos:

> El terreno era de labor y lo vendían unos desaprensivos los domingos parcelando a los infelices emigrantes que tenían que hacer una chabola en una noche, para que la policía no la echase abajo. Sin luz alguna, sin agua, más que la de los vendedores de ella en burro, sin escuelas, sin sanidad alguna, sin otra ley que la de la fuerza pública impuesta duramente[4] (Verdoy, 2005: 34).

2.2. La construcción nocturna de la chabola: el techo

Unas patrullas especiales de la Guardia Civil estaban encargadas de vigilar que no se construyeran más edificaciones clandestinas ni se volvieran a ocupar las chabolas ya desalojadas. Las chabolas se construían por la noche, se decía que si por la mañana tenía techo ya no podían derribarla.

El padre Ardura relata cómo los propios hermanos Santos que vendían el terreno, también proporcionaban los materiales por la noche para construir la chabola:

[4] *Llanos, Esquema histórico de los jesuítas en el Pozo*, p. 2. En Verdoy, 2005: 34

> Cuando empezaron vendían 6 metros cuadrados y aportaban por la noche los carambucos, agua que no había allí y el saco de yeso o de cemento, entonces cuando se iban los guardias por la noche, se empezaba a trabajar. Claro, los guardias eran conscientes, porque las luces se veían por la noche, que eran las luces de Petromax. Cuando había una familia sola, el jesuita que había o yo les ayudábamos; si por la mañana ellos habían logrado poner techo, como todo español tenía derecho a una casa, no los podían echar mientras no les dieran otra y entonces ya se quedaban a vivir allí.

Como señala el padre Rodríguez Ponce "cuando por la mañana viene la Guardia Civil a derribarlas ya está presente el padre Llanos con su sotana, y ahí está impidiendo que la Guardia Civil derribe las chabolas". El padre Ardura cuenta una anécdota de algún caso raro en que pescaron al emigrante construyendo la chabola a la mitad, y un jesuita muy mayor, el padre Martínez:

> Llevaba un Cristo de misionero atravesado en la faja de jesuita y cuando pescaban los guardias a uno que no había acabado de poner el techo y lo denunciaban y lo echaban, este cura sacaba el Cristo grande que llevaba ahí y se lo ponía en la cara del Guardia Civil delante y le decía: `¡Atrévete a tocar el Cristo!´. Y los pobres guardias entonces, se iban.

Señala que era un secreto a voces, era una mezcla de saberlo públicamente por una parte pero hacer la vista gorda por otra. Como en la actualidad pasa con los refugiados, nos cuenta el padre Ardura que a estos emigrantes también la policía de la estación de Atocha les deportaba a su lugar de origen: Martos, Jaén.

> Las chabolas se ubicaban de manera totalmente anárquica sin ningún tipo de orden urbanístico, tanto es así que las calles las organizó el padre Llanos, porque como relata el padre Ardura "nos encontramos que había chabolas con un metro de diferencia y daba la puerta contra la puerta del otro". Las calles eran auténticos barrizales, no tenían agua corriente, ni luz ni alcantarillado. Las condiciones de vida en las chabolas eran insalubres: "ausencia de pavimentación, agua, saneamiento y alcantarillado, dotación energética, etc."(Espiago, 1979: 764).

Las chabolas que se construían eran casitas bajas de ladrillo rojo, con tejados de una sola agua, con muchísima humedad y frío en el interior (Verdoy, 2005: 37). Vivían familias enteras hacinadas en una misma estancia. Es muy gráfica la descripción del propio padre Llanos que visitó muchas de estas chabolas:

> Son muchas las familias que viven en una chabola, sin tabiques, entre trapos y mantas viejas. Cuando hay una cama la comparten maravillosamente. En una vi tres niños acostados en la dirección normal de la cama. Uno de ellos tenía sarampión. Me dijeron que en aquella misma cama en sentido transversal dormía aún el matrimonio y la suegra (Verdoy, 2005: 38).

Es imprescindible el testimonio del padre Llanos para promover el cambio y la "desmiserabilización" del Pozo, que incansablemente increpa y solicita a la Administración la construcción de viviendas dignas. En la investigación que he realizado buceando en el Archivo del Ministerio de la Vivienda, se encuentran numerosos documentos inéditos que son reveladores para explicar el origen y desarrollo del poblado dirigido de Entrevías y sus protagonistas. Encontramos por ejemplo varias cartas del padre Llanos a la Administración en 1961:

> Seguimos alegres esperando que ese proyecto de 30.000 viviendas llegue pronto a ser realidad (...) el hacinamiento de estas chabolas es impresionante (...) Hemos tenido, claro es, hasta incestos[5].

[5] Carta inédita encontrada en el Archivo del Ministerio de la vivienda del padre Llanos a la Administración fechada en 1961, solicitando agilidad en la construcción de las viviendas prometidas

2.3. El padre Llanos en el Pozo y el proceso de "desmiserabilización"

La presencia de la iglesia en general y del padre Llanos y los jesuitas, universitarios, religiosas, seminaristas y laicos en particular es clave en el proceso de "desmiserabilización" del Pozo, como él mismo lo llama.

Cuando el padre Llanos pisó el Pozo por primera vez en septiembre de 1955 recibió una fuerte impresión: "Fuimos, la impresión que me causó aquel extremo de Madrid enchabolado de latas y casitas como ratoneras, fue feroz"[6](Verdoy, 2005: 39).

El padre Ardura describe al padre Llanos como "un hombre muy temperamental que tenía muchos cambios de humor" dice que tenía fama "de cura que de falangista había pasado a rojo". El padre Ardura por entonces un joven seminarista, en el año 1955, va al Pozo a trabajar con el padre Llanos y cuenta cómo este le acogió como a un hijo "me dijo que me quedara con él en la misma chabola y que con él trabajaría, rezaría y comería". La chabola del cura (Calle Santanderina 18) era un poco más grande que las demás, tenía cuatro dormitorios y un váter de agujero, los demás hacían sus necesidades en "un cubo del queso de Cáritas, de los que repartían, lo tiraban por cualquier sitio". El comedor de la chabola era a la vez comedor y capilla

> Sobre dos cubas de leche de ayuda americana (bidones) habíamos puesto un tablero y comíamos en lo que era, capilla por una parte y por otra parte pequeña residencia. Vivíamos como los demás. Tanto nos asimilábamos que bebíamos el agua que traía entonces un camión del ejército que sabía a gasolina y yo le decía `Padre, ¿Por qué no bebemos gaseosa como los de aquí?´ Y me dijo: `Hijo, nosotros tenemos que ser más pobres que los de aquí´.

Alfredo Verdoy, en su libro 50 años de presencia de la Compañía de Jesús en el Pozo del tío Raimundo, describe al padre Llanos como: "Persona polémica, rica y contradictoria. Plena de matices; con muchas subidas y bajadas de humor. Capaz de emprender la más apasionante de las empresas así como `paso a paso´, capaz, igualmente, de dimitir y poner todo en cuestión" (Verdoy, 2005: 13).

El objetivo del padre Llanos en el Pozo del tío Raimundo era "desmiserabilizar", como él mismo denomina a su labor allí. Según el padre Ardura, el padre Llanos:

> Una vez que vio lo que era el Pozo, lo que decidió es que no es que había que cristianizarlos, sino que socialmente había que levantarlos, y luchó contra todas las autoridades para lograr que tuvieran una residencia digna de muchas maneras.

El padre Rodríguez Ponce explica cómo el padre Llanos, al final, se da cuenta de que no ha sido del todo fiel a la misión que traía, nos explica cómo el padre Llanos decía:

> `yo vine aquí a anunciar el Evangelio y a anunciar a Jesucristo y lo único que he hecho es escuelas, calles, viviendas, traer la luz, etcétera´. Y él se iba con esa especie de remordimiento de que no había sido más explícito en la proposición y el carisma del mensaje cristiano. Pero bueno, yo creo que eso tampoco es verdad, porque en torno a él se hace la parroquia.

Llanos era un hombre muy influyente en Madrid, tenía muchas amistades, tal y como describe el padre Rodríguez Ponce:

[6] Llanos, *Estampas de Memorias*, p. 45. En Verdoy, 2005: 39

> El padre Llanos, le había dado ejercicios espirituales a Franco, había sido capellán de la Falange; pero da un giro ideológico total desde su estancia en el Pozo del Tío Raimundo, ve la pobreza y ve que desde dónde se pueden reivindicar los derechos humanos y la libertad, que entonces no había, ¿verdad?, pues es desde la izquierda. Y entonces él se pasa al Partido Comunista de España, tanto es así que él acaba siendo miembro del Comité central del Partido Comunista de España.

El padre Llanos era una autoridad en el Pozo, él mismo se describe así en un extracto de una entrevista de televisión que aparece en la película Flores de Luna, de Juan Vicente Córdoba (2008) donde Llanos dice:

> Acabamos por ser unos pequeños alcaldes (...) harto de la burguesía de Madrid se había ido al Pozo, el Pozo acudió al cura que era el que tenía poderes en Madrid y yo hacía de puente, sacaba dinero de Madrid para llevarlo al Pozo.

En esta misma película hay otra grabación del padre Llanos donde él mismo se define como el que "vino a ver si domaba al Pozo (domar a los peligrosos rojos de las barriadas), y el Pozo le domó a él". Espiago explica en su artículo sobre El Pozo del Tío Raimundo cómo las relaciones del padre Llanos con la burguesía madrileña canalizaban la caridad y las limosnas, y transcribe palabras del padre Llanos: "`Yo me dedicaba los sábados a ir a Madrid a visitar a todos estos señores, y gracias a eso pudimos hacer las escuelas, el dispensario... ´" (Espiago, 1979: 768)

Tanto el padre Ardura como el padre Rodríguez Ponce coinciden en que el padre Llanos era la máxima autoridad del Pozo, este último le define también como un

> (...) alcalde, porque él tenía la llave del cuartelillo donde a lo mejor por la noche una señora venía a buscar al padre Llanos porque su marido la pegaba, entonces él cogía al marido, le llevaba al cuartelillo hasta que al día siguiente pudiera venir la Guardia Civil y llevárselo. En ese sentido él era allí la autoridad, él tenía un gran marchamo militar porque su padre había sido general, es un hombre muy curtido, muy disciplinado y muy rígido.

Se concluye por tanto que la misión del padre Llanos fue:

> Atender las necesidades más urgentes de los más abandonados e indefensos, así como acometer un censo y crear una comunidad política que representase los intereses del pueblo y luchase por entrar en la legalidad (...) era conveniente atender, inculturadamente diríamos hoy, sus prácticas religiosas y devocionales (Verdoy, 2005: 46).

Como se enuncia en el párrafo anterior, elaborar un censo fue otra de las labores necesarias en el Pozo que hacía que se pudiera encontrar a los vecinos con cierta facilidad, acudiendo a la capilla. El propio padre Ardura colaboró en la elaboración del censo con el, por entonces estudiante jesuita, Nazario González. El censo fue imprescindible a la hora de adjudicar las viviendas de prestación personal también llamadas "domingueras" que describiremos más adelante, porque había mucha demanda y gente de todo Madrid se quería apuntar.

Gracias a la presencia, insistencia y perseverancia del padre Llanos y sus colaboradores, hacia el año 60 ya se había instalado alumbrado público, se creó una cooperativa eléctrica del Pozo, se construyó un depósito de agua que rellenaba con periodicidad el Ayuntamiento y se pavimentaron las calles. Había también un dispensario y una botica, y en la calle Martos se crearon escuelas: una guardería, escuela general básica y más adelante un centro de formación profesional (Primero de Mayo).

Se trabajó siempre en una misma dirección, la construcción de viviendas dignas creando la Cooperativa de viviendas del Pozo. En 1956 se comenzó el poblado dirigido de Entrevías.

3. EL GERMEN DEL POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS

3.1. Un poblado con sello de identidad

Después de analizar las fuentes y los diversos testimonios de vida recogidos de fuentes orales, podemos afirmar que el poblado dirigido de renta limitada de Entrevías fue promovido, al menos en su concepción, por el padre Llanos. Como apunta el padre Ardura: "La idea fue del cura, los medios primeros fueron del cura y el ánimo fue del cura, pero el que lo trabajó fue Fernando Elena, porque hizo una cooperativa con José Luis la Calle y con otro".

¿Cuál fue el detonante de aquella actuación? El propio padre Llanos cuenta cómo Luis Valero Bermejo, director general de la Vivienda

> `se presentó sin previo aviso la mañana de un domingo; se hizo presente en el interior de la chabola para echarme en cara que estaba yo fomentando el chabolismo con perjuicio del régimen o por fastidiarle´ (...) `Le llevé a ver el espectáculo de cómo los desaprensivos propietarios de aquellas tierras de labor vendían sus parcelas fuera de toda ley y bajo la mirada de los guardias´. Reaccionó mucho mejor de lo esperado, (...) `solemnemente me prometió ya calmado que en unos meses construiría enfrente unos bloques para erradicar aquella vergüenza. Fruto de ello, con las zancadillas de algunos funcionarios y con el entusiasmo y el trabajo dominguero de la buena gente del Pozo, fue la aparición de las llamadas `domingueras, hechas entre emigrantes y estudiantes durante dos años´[7].

El poblado dirigido de Entrevías como su propio nombre indica queda encajonado entre las vías del tren de cercanías y la de largo recorrido Madrid-Andalucía, que actúan de frontera física del mismo. Una de las claves del éxito del poblado dirigido de Entrevías fue su ubicación al lado de la zona de chabolas, aunque, como señala el padre Rodríguez Ponce, por parte de la Administración se pretendiera diseminar a los chabolistas reubicándoles en viviendas en otros puntos de la ciudad:

> A través de protestas, muchas luchas... se hacen las viviendas allí mismo, claro eso le ha dado el barrio una identidad de fuerza, de unidad, que marcaba ser vecino del Pozo del Tío Raimundo y todo eso estaba aglutinado en torno a la figura del padre Llanos y cantidad de gente venía a ver y a conocer esa experiencia.

Es por tanto uno de los aciertos más valorados en esta experiencia de vivienda social:

> Interés primordial en el estudio de esta transformación ha sido mantener el criterio de no cambiar las familias de su lugar de asentamiento primitivo, pudiendo así conservar los lazos de convivencia, organizaciones culturales y recreativas, centros asistenciales y demás obras que han ido formando las características sociales del barrio (Alvear, 1963: 13).

3.2. Las "domingueras": una experiencia pionera de autoconstrucción

Las viviendas unifamiliares de poco más 60 metros cuadrados construidos, tienen dos alturas y son de ladrillo rojo con ventanas rasgadas y con tres habitaciones, salón comedor, con una amplia

[7] AHPCASTILLA. Caja 544. Carta de Llanos a Olleros. Madrid, 31 de julio de 1956. En: Verdoy, 2005: 50-51

cocina y un aseo situado en el exterior. Cada vivienda cuenta con un patio delantero con cerramiento calado y otro trasero. El proyecto responde a una arquitectura racionalista de mínimos, novedosa en nuestro país, con una escalera muy empinada y dormitorios estrechos. "Por su pasión racionalista, Oíza(...) lleva al límite la búsqueda del mínimo"(Ruiz Cabrero, 2011: 5).

Las casas se llaman "domingueras" porque las construyen los adjudicatarios los domingos y días de fiesta durante tres años, aplicando el sistema de "prestación personal" que equivale al 20% del valor de la vivienda, y para el 80% restante les conceden un préstamo a 50 años sin intereses del Instituto Nacional de la Vivienda.

El proyecto data de 1956 de los arquitectos Oíza, Sierra y Alvear. Se tuvo que realizar con mucha urgencia para evitar que siguieran proliferando las chabolas. Existía un grupo gestor del poblado y el propio arquitecto, en este caso Alvear, hacía de intermediario entre el autoconstructor sin cualificación y la Administración. En palabras de los arquitectos: "(...) esta dirección Técnica se pronuncia por el sistema de la Prestación Personal, eficacísima forma de acceso a la propiedad de sus viviendas de la clase más modesta de la Nación"[8].

La tipología de vivienda se adapta a la autoconstrucción con materiales manejables, y este sistema es pionero en el país, se asemeja al *modus operandi* de los "domingueros", muchos de los cuales ya habían construido su propia chabola en el Pozo y/o estaban empleados en el sector de la construcción.

El poblado se llama dirigido porque se facilitaba la dirección técnica del arquitecto para esta mano de obra "dominguera", que también presenta inconvenientes: muchas veces era mano de obra no cualificada, que en ocasiones sobredimensionaba el material y era mano de obra difícil de coordinar con el trabajo de las pequeñas empresas de construcción que durante la semana trabajaban en la construcción de las viviendas.

Aurora Jurado de 91 años, de las pocas supervivientes que vieron y vivieron cómo se construían las "domingueras", nos cuenta de primera mano cómo su marido se apuntó para hacer las viviendas los domingos y días de fiesta durante tres años:

> Entonces Franco nos dio el terreno y nos dio dinero para los materiales, y luego nosotros lo fuimos pagando poquito a poco, poquito a poco, en tres años o cuatro años pagamos el dinero que nos dieron, el préstamo para los materiales. Yo no debo ni una peseta de nada, lo pagamos poquito a poco. El suelo también lo tuvimos que pagar.

También Aurora nos explica cómo formaban grupos de 24 hombres y cuando terminaron las viviendas las sortearon, en el caso del marido de Aurora, su grupo hizo el primer bloque de viviendas del poblado.

> Esto son 24 casas, cada uno se apuntó, uno de peón, el otro de oficial..., cada uno de su oficio; e hicieron las 24 casas, cuando terminaron, las sortearon, cada uno una, y ya me vine aquí a la casa esta que tengo.

[8] Memoria del Proyecto original reformado de la primera fase del poblado de Entrevías con fecha de 1963 de Oíza, Sierra y Alvear. p.9

3.3. La construcción se dilata en el tiempo: la obra "ocupada"

Uno de los inconvenientes de la autoconstrucción fue que la obra se dilató en el tiempo, tardaron tres años en construir las viviendas, porque los adjudicatarios solo trabajaban los domingos y días de fiesta.

> Algunos inmigrantes recién llegados a la capital, como la propia entrevistada Aurora Jurado, no tenían dónde meterse mientras se terminaban las casas, y más de 250 familias que estaban en su misma situación, "tuvieron que ser alojadas en las plantas bajas de las viviendas mientras se construían las altas y se remataban (...) un verdadero milagro hizo que no se produjese ningún accidente" (Alvear, 1963: 13).

Esto lo constata el testimonio de Aurora Jurado, primero vino su marido, y luego vino ella con sus tres hijos desde Baena, Córdoba. Durante los tres años que duró la construcción, Aurora vivió con su marido y sus tres hijos en la planta baja, en la cocina, hasta que construyeron el primer piso "y ahí, en la cocina, me apañaba para poder yo guisar en el patinillo donde tengo la lavadora, ahí guisaba, y la cocina era para dormir y comer." El comedor de la casa de Aurora lo utilizaban como almacén de materiales:

> Esto estaba lleno de arena, cemento y yeso (...) Hasta que mi marido, a poquito a poco, fue sacando el yeso y todo eso a otra casa que ya estaba un poco más levantada, y ya dejó el comedor libre.

Ella explica también cómo no tenían agua para la construcción y que su marido y los demás tenían que ir a por ella al depósito:

> Donde está la farmacia había un depósito de agua muy grande, que de ahí se servían para la obra de las viviendas y tenían que ir ellos con las carretillas, ir a por agua al depósito ese...mucha fatiga, mucha fatiga...

Aurora estaba y está muy contenta con la casa que levantó su marido, en donde ha criado a sus 10 hijos "pusieron placas de carbón, con el horno, con todos sus apaños, agua caliente, agua fría...". Su marido instaló una bañera y amplió un poco el comedor cogiendo parte del porche. Como hacían la mayoría de adjudicatarios agrandó las ventanas rasgadas de fachada que respondían a una arquitectura racionalista poco entendida entre los usuarios, para que entrara más luz: "es obligatorio señalar el mal resultado que la ventana corrida de los dormitorios ha dado" (Moneo, 1961: 23). Fernando Elena (1989: 176) que vivió con Llanos y fue autoconstructor de viviendas señala también en sus declaraciones su desacuerdo con este tipo de ventanas "ciertos proyectos como el de las ventanas corridas de Sáenz de Oíza no gustaron en absoluto y funcionaban mal".

> Los dormitorios secundarios son muy estrechos (la mitad de la crujía) y alargados, al igual que en el resto de tipologías. Esto es un aspecto del proyecto que es criticado por los usuarios, como explica el propio arquitecto Alvear: "usuarios que a veces no acaban de comprender y aceptar ciertos detalles de las casas que ellos mismos construyen, como ese de las habitaciones en túnel de 4m en las que no caben las camas del pueblo" (Alvear, 1989:176).

También le pregunté a Aurora por la escalera empinada, de la que se quejan la mayoría de los adjudicatarios, pero me respondió que nunca había tenido ningún problema.

El padre Ardura nos relata cómo fue el cambio y la adaptación a las nuevas viviendas, visto desde el Pozo "La gente estaba contenta con el cambio, al principio no se adaptaban, la prueba

es que los gitanos querían meter el burro y todo pero se fueron adaptando y tan felices: agua corriente, váter, un patio de atrás para tender la ropa y otro delante como jardincito pequeño, la parte de arriba para dormir..."

Durante la obra y en los años venideros, a pesar de tener ya las viviendas, los adjudicatarios siguen teniendo muchas necesidades y no dejan de acudir al padre Llanos para pedir ayuda. Aurora Jurado habla del padre Llanos con cariño y respeto, le daba ropa, queso amarillo y leche en polvo:

> Del padre Llanos no puedo hablar mal, porque conmigo se portó bien, siempre que iba a pedirle algo, o bien ropa o bien comida, siempre me daba vales para ropa, iba yo a Cáritas a por la ropa...¡éramos 12!.

Cuando se terminaron las viviendas, Franco fue al poblado a inaugurarlas, pero el padre Llanos le hizo un desplante a Franco porque se fue de excursión justo ese día. El padre Rodríguez Ponce y el padre Ardura también señalan esta anécdota como algo que llamó la atención, el padre Ardura lo relata así: "el día que fue Franco a inaugurar las viviendas del Pozo, desapareció a la finca de una marquesa con todos los del Pozo, y Franco preguntó por él".

3.4. ¿Se logra erradicar el chabolismo?

El padre Llanos es considerado como el "`Robín Hood del suburbio´; para el sector oficial sin embargo, se convirtió en un quebradero de cabeza en su afán por resolverlo todo, por acoger a todo el mundo" (Fernández-Galiano, 1989:172). Una parte importante de la Administración afirmaba rotundamente que el padre Llanos fomentaba el chabolismo. Prueba de esto es el testimonio de Laguna (1989: 171), Comisario de Ordenación Urbana de Madrid: "No había agua, ni saneamientos ni nada, y todo aquello crecía y crecía mientras él creía que estaba haciendo una buena obra. La verdad es que mi mayor problema fue el padre Llanos; todo lo demás fue fácil".

En realidad este objetivo de eliminar chabolas se consiguió sólo parcialmente, en la primera fase de 770 viviendas "puede decirse que las 770 familias asentadas provienen del chabolismo de la zona, aunque sólo se consiguiera el derribo de 300 chabolas. Otras 250 eran parcelistas y unas 220 más son de otras procedencias y nuevos matrimonios" (Alvear 1963: 12). Como indica el propio Alvear (1989:178) uno de los problemas más importantes es que no se derribaban las chabolas que iban abandonando, por este motivo Alvear se enfrentó en varias ocasiones al padre Llanos que "veía el suburbio con la mentalidad de la chabola, y no con la de la transformación"

Por lo tanto no se consiguió, al menos de forma inmediata, la erradicación del chabolismo pretendida por la ley, como indican los estudios consultados, no todo son alabanzas al sistema de prestación personal:

> La mayor parte del Pozo no quiso irse. Era muy duro que el único día que podían respirar tuvieran que trabajar, y la gente prefirió quedarse en su chabola y arreglarla un poco, sin confiar en aquellos señores de Madrid que los querían hacer trabajar gratis (Llanos, 1989:172).

En este respecto coinciden el padre Ardura y el padre Rodríguez Ponce, que aunque se adjudiquen las viviendas del poblado de Entrevías, las chabolas se vuelven a ocupar. Solo se consigue su derribo definitivo cuando se construye el nuevo barrio de viviendas en la zona de las chabolas. Es entonces cuando realmente desaparecen las chabolas, después de un arduo proceso de expropiación, en el cual los chabolistas consiguen que se reconozca el suelo donde están sus chabolas como suelo urbano.

4. CONCLUSIONES

Examinando la actuación desde la perspectiva que nos da el paso del tiempo, nos damos cuenta de que esta experiencia se resume en la lucha incansable y perseverante por hacer valer la dignidad de la persona, sacarles de la miseria y darles la oportunidad de vivir de una manera más digna. No hace tanto tiempo de esta realidad, apenas 60 años, y sus protagonistas nos la cuentan en primera persona: cómo vivían tan cerca de la capital inmersos en esta realidad abismalmente diferente, sin tener cubiertas las necesidades básicas que para nosotros hoy en día son "corrientes": sin casas, sin agua, sin saneamiento, sin luz, sin calles, sin escuelas...

El papel social que juega la arquitectura se pone de manifiesto en este poblado dirigido de Entrevías albergando a los chabolistas del Pozo, que por fin tienen acceso a una vivienda digna a pocos metros de su antigua chabola. Podemos afirmar que es una experiencia pionera de autoconstrucción, donde el adjudicatario aporta su trabajo los domingos y días de fiesta como parte del pago por su vivienda. Es una fórmula novedosa con aciertos y desaciertos, que sirve de prototipo para otros poblados "dirigidos" que se construyeron inmediatamente después en el cinturón de Madrid para erradicar el chabolismo y crear empleo, y que en la actualidad quedan absolutamente integrados en la trama urbana y son patrimonio moderno construido de nuestra ciudad.

Es gracias a personas como el padre Ardura, el padre Rodríguez Ponce y Aurora Jurado, que con su testimonio nos ayudan a mirar, entender, reconocer y valorar la historia viva, no tan lejana en el tiempo, de esta ciudad. Hablando con ellos constatamos que todos los que trabajaron en el Pozo tenían una misión "humanizadora". Es necesario evidenciar y reconocer su labor de servicio allí, la presencia del padre Llanos y de todos aquellos que ayudaron a transformar aquella realidad infrahumana, y que fueron el detonante y acicate de la intervención de la Administración, logrando que se construyeran al fin viviendas dignas en el poblado "autoconstruido" dirigido de Entrevías.

BIBLIOGRAFÍA

Alvear, Jaime (1989). "Conversaciones sobre poblados: la experiencia en el recuerdo de sus protagonistas" en: Fernández Galiano, L.; Isasi, J.I. y Lopera, A., *La quimera moderna: Los Poblados Dirigidos en Madrid en la arquitectura de los 50.* Madrid: Editorial Hermann Blume. pp. 76-78.

Alvear, Jaime y otros. (1963). "Barrio de Entrevías" en *Arquitectura*. Nº 58, octubre 1963, pp. 2-29.

Elena, Fernando (1989). "Conversaciones sobre poblados: la experiencia en el recuerdo de sus protagonistas" en: Fernández Galiano, L.; Isasi, J.I. y Lopera, A., *La quimera moderna: Los Poblados Dirigidos en Madrid en la arquitectura de los 50.* Madrid: Editorial Hermann Blume. pp. 174-176.

Espiago, Javier (1979). *El Pozo del Tío Raimundo en Madrid.* Madrid: Espasa Calpe, vol. II

Fernández-Galiano, Luis; Isasi, Justo F. y Lopera, Antonio (1989). *La quimera moderna: Los Poblados Dirigidos en Madrid en la arquitectura de los 50.* Madrid: Editorial Hermann Blume.

Laguna, Julián (1989). "Conversaciones sobre poblados: la experiencia en el recuerdo de sus protagonistas" en: Fernández Galiano, L.; Isasi, J.I. y Lopera, A, *La quimera moderna: Los Poblados Dirigidos en Madrid en la arquitectura de los 50.* Madrid: Editorial Hermann Blume. pp. 170-172.

Llanos, José Mª (1989). "Conversaciones sobre poblados: la experiencia en el recuerdo de sus protagonistas" en: Fernández Galiano, L.; Isasi, J.I. y Lopera, A, *La quimera moderna: Los Poblados Dirigidos en Madrid en la arquitectura de los 50.* Madrid: Editorial Hermann Blume. pp. 172-173.

Moneo, Rafael (1961). "El Poblado dirigido de Entrevías (Madrid)" en *Hogar y Arquitectura.* Nº 34, mayo-junio 1961, pp. 2-28.

Ruiz Cabrero, Gabriel (2011). "Oíza-Oud, una conversación" en: CÁNOVAS, A.; ESPEJEL, C.(dir.), *Poblado dirigido de Entrevías. Cuaderno de vivienda nº 4. GIVCO (Grupo de Investigación Vivienda Colectiva). DPA ETSAM* . Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Verdoy, Alfredo (2005). *50 años de presencia de la Compañía de Jesús en el Pozo del tío Raimundo.* Madrid: Provincia de Castilla. Compañía de Jesús.

MIRADAS AL PAISAJE DE GRANADA: LA ARQUITECTURA PARA LA CONTEMPLACIÓN EN LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE

Marta Rodríguez Iturriaga
Universidad de Granada

¿Cómo sintieron la naturaleza y el paisaje los musulmanes andaluces? [...] Seguramente de manera bastante distinta a como hoy lo sentimos. Existen en los palacios granadinos una serie de miradores construidos, creemos, con el solo objeto de la contemplación de más dilatados y espléndidos horizontes. Son estancias altas y pequeñas, de acceso poco visible, cuyos muros se abren por reducidos arcos de rica decoración, que enmarcan admirablemente el paisaje (Torres Balbás, 1939: 439)

1. INTRODUCCIÓN

Granada es, ante todo, un paisaje[1]. Por un lado, factores naturales, como su clima y latitud, la convierten en un lugar potencialmente amable para el ser humano, al tiempo que la morfología del territorio, con su relieve y aspecto característico, contribuye a fijar su imagen en la memoria y a forjar con sus habitantes vínculos de pertenencia. Por otro lado, la construcción y transformación humana del entorno que se ha venido realizando, con sus sucesivas superposiciones, ha adquirido un valor inseparable del territorio mismo y equiparable a los condicionantes naturales en lo que a influencia en la percepción de este enclave se refiere. Aspectos naturales y culturales, por tanto, íntimamente imbricados, componen un lugar que presenta una larga tradición en su interpretación como paisaje.

Para referirnos al paisaje es preciso fijar previamente el sentido del término que se utiliza en estas líneas. Siendo una palabra cada vez más amplia, continuamente cargada con significados nuevos y empleada muchas veces de formas dudosas, nos acogemos a la definición formal del Convenio Europeo del Paisaje[2].De ella se desprende que paisaje es interpretación, es *mirada* inevitablemente subjetiva a un territorio, marcada por la cultura de los observadores y estrechamente vinculada con la memoria colectiva, la tradición constructiva y la relación siempre compleja entre el ser humano y el medio en el que habita. El paisaje no es, por tanto, la Naturaleza ni el aspecto físico de un paraje, sino la *artealización* (Roger, 2007), a través de la cultura y la sensibilidad estética, de un fragmento del territorio que se expone a nuestra percepción.

En todas las culturas, el surgimiento de la conciencia del paisaje como conjunto indisoluble o entidad físico-cultural de gran escala ha ido aparejado a una progresiva apertura a las sensaciones, sentimientos y reflexiones que la experiencia del territorio inspiraba a sus pobladores. Cuando el ser humano alcanza un cierto grado de civilización, consigue ver más allá de lo que

[1] Esta investigación se comenzó a desarrollar en el Trabajo Fin de Máster de la autora para el Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla, y actualmente continúa en el marco más amplio de su tesis doctoral en la Universidad de Granada, financiada por el programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

[2] "Por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos" (Consejo de Europa, 2000).

le resulta directamente provechoso, deseable o amenazante en el entorno que le rodea, y recibe impresiones o intuiciones de la globalidad, de ese orden superior en el que cada elemento está inseparablemente *trabado* (Maderuelo, 2007): empieza a leer significados y valores en el territorio, a la luz de su cultura y su experiencia vital. En otras palabras, empieza a percibir un paisaje.

Si paisaje es interpretación cultural de la visión de un territorio y requiere una mirada ociosa y desinteresada, más allá de lo utilitario, entonces existe una estrecha relación entre paisaje y actividad contemplativa: no hay paisaje sin mirada, sin contemplación ociosa del territorio (Cosgrove, 2002). La ociosidad va implícita en el acto mismo de la contemplación, al ser ésta una actividad que no se realiza buscando un beneficio material sino espiritual; ello a su vez supone un cierto sosiego económico del observador, que tiene sus necesidades vitales cubiertas independientemente de la productividad de la tierra que contempla, y puede dedicarse a otros menesteres, como a la apreciación de su belleza (Berque, 2009). Es por tanto la extensión de esta contemplación ociosa, entre las clases acomodadas de una determinada sociedad, la que sienta las bases para el nacimiento (o la invención) del concepto de paisaje. Al mismo tiempo, si la actividad contemplativa del entorno pudo ser practicada en cualquier época de forma espontánea, por individuos concretos o grupos con intereses afines, el mejor testimonio de su generalización y valoración en el seno de una cultura lo constituye la aparición de arquitectura especialmente pensada para darle cabida. Es este el caso de la arquitectura que denominamos para la contemplación.

2. EL PAISAJE EN LA CULTURA ISLÁMICA MEDIEVAL

Si bien se ha estudiado reiteradamente el origen del paisaje en el Renacimiento europeo o en Extremo Oriente, en lo que respecta a la cultura islámica existe una importante laguna de investigaciones. En el caso particular de al-Ándalus, es de justicia reconocer las interesantes publicaciones escritas o coordinadas por Fátima Roldán, que representan la punta de lanza en un terreno de investigación bastante inexplorado. En el panorama internacional, sobresale la figura de D. Fairchild Ruggles, investigadora de la Universidad de Illinois que ha dedicado artículos y libros al asunto de la visión, el jardín y el paisaje en la arquitectura palatina del islam occidental, de enorme interés y novedad en su enfoque. Con la excepción de estas dos autoras, la cuestión paisajística en la etapa andalusí es un campo prácticamente inabordado; algo que resulta sorprendente, a nuestro juicio, dada su trascendencia patrimonial.

Para valorar un lugar, resulta imprescindible tener modelos o ideales con que compararlo. Consciente o inconscientemente, toda cultura o civilización posee unos determinados cánones estéticos que hacen que ciertos lugares se consideren comúnmente benignos y agradables y otros resulten detestables. Estos modelos de entorno ideal (Tuan, 2007) se alimentan de distintas dimensiones de una determinada sociedad: su religión, sus formas de vida y su memoria territorial, entre otros. A continuación repasaremos algunos puntos clave de la cultura islámica medieval, que permiten vislumbrar cómo factores históricos, religiosos o geográficos pudieron influir en la manera de interpretar y valorar el territorio de al-Ándalus.

Como es de sobra conocido, la cuna del islam es la Península Arábiga: allá por el siglo VII, muchos de sus habitantes eran pastores nómadas organizados en tribus que recorrían el desierto en busca de pastos para el ganado, deteniéndose en sus oasis. El desierto era el medio de vida impuesto por la naturaleza: resulta hostil al ser humano y le exige afrontar unas condiciones vitales adversas, pese a lo cual éste no puede dejar de admirar

su grandeza y sus espectáculos naturales: le inspira sentimientos encontrados[3]. Como espacio casi indiferenciado y sin apenas elementos fijos, presenta un alto grado de abstracción. En contraste con ese territorio vasto y monótono, los oasis aparecen como lugares de referencia y verdaderos centros de atracción de personas y animales. La concentración de vida en estos espacios los convierte en altamente deseables, y se comprende la importancia que pudo tener el verdor para estos pueblos, como signo inequívoco de la existencia de agua. Vegetación, agua y sombra, elementos anhelados en un territorio donde escasean, se convertirán en los principales motivos del Paraíso en la cosmovisión coránica.

Conviene recordar en este sentido algunos puntos de la religión musulmana que resultan asimismo de interés para la comprensión global de su actitud hacia el entorno. El Paraíso prometido en el mundo islámico se denomina *djanna* o *yannat*, cuya traducción viene a significar "jardín". Este ideal de Paraíso se representa tradicionalmente como un frondoso jardín recorrido por ríos y arroyos, sombreado por árboles rebosantes de deliciosos frutos, amenizado por fuentes y prados que aseguran el bienestar de sus moradores. El *yannat* es por tanto el lugar de la abundancia, el goce de los sentidos y el sentimiento de lo sublime por la cercana presencia de la divinidad. Es indudable que la construcción ideológica del Paraíso musulmán en la forma de un jardín toma en parte como referencia al oasis, exagerando sus atributos y multiplicando su escala hasta hacer desaparecer sus límites.

Lo que se puede extraer de todo ello es que dimensión geohistórica y dimensión religiosa convergen en sus ideales hacia el jardín de tradición islámica; será éste, por tanto, el modelo en miniatura de paisaje idealizado (Ruggles, 2000). Como constructo cultural, el jardín materializaba, por un lado, la recreación artificial de los míticos y apreciados oasis, al tiempo que una clara antítesis del desierto y, por otro, la encarnación a pequeña escala de lo que podría ser el paraíso celestial, imaginando la extensión de ese ambiente bucólico a lo inconmensurable del espacio infinito. El gusto por estos jardines, admirados frente al entorno árido y desalentador, conllevaría el deseo de mirarlos para recrearse en estas ilusiones controladas de un hábitat paradisíaco. Así, con la arquitectura se busca proporcionar espacios en los que, estando bajo cubierto, se pueda disfrutar del espectáculo del jardín sin ser visto ni exponerse en exceso a los agentes atmosféricos: se proyectan salas palaciegas dotadas de perspectivas axiales sobre el jardín y pabellones abiertos situados en lugares estratégicos del mismo, desde donde la vista pueda explayarse al contemplarlo. El primer deseo de mirar al entorno de forma ociosa aparece, por tanto, de la mano del jardín y la contemplación interior de estos "paraísos cerrados". Este tipo de mirada se rastrea desde tiempos inmemoriales, encontrándose en el mismo Egipto Imperial[4], producto de unos condicionantes geográficos parecidos que influyeron de manera similar en este aspecto del desarrollo sociocultural.

3. ARQUITECTURA Y CONTEMPLACIÓN DEL PAISAJE EN AL-ÁNDALUS

Pasando a territorio peninsular, es evidente que la tradición de la arquitectura islámica volcada interiormente al patio o jardín pervive en el contexto andalusí, pero las particularidades de este entorno, distinto del propiamente desértico, y el contacto con las culturas hispano-gótica y romana, permitieron que la islámica en al-Ándalus adquiriese matices propios. En primer lugar,

[3] Ver poemas de la *Yahiliyya* o época árabe preislámica, y reflexiones de I. Bejarano (Roldán Castro (coord.), 2004: 117).

[4] Quizás el ejemplo más representativo sea la maqueta de la casa de Meketre, en Tebas. Se trata de una casa opulenta con un pórtico que se abre a un jardín cercado, presidido por un estanque rodeado de sicomoros. Actualmente se encuentra expuesta en el Museo Metropolitano de Nueva York (Tito Rojo y Casares Porcel, 2011).

hay que señalar que el carácter más septentrional de la Península Ibérica proporcionaba unas temperaturas más rebajadas y confortables que las de los territorios áridos de Arabia y África, así como mayor cantidad de precipitaciones, lo que en definitiva se traducía en suelos más fértiles, corrientes de agua permanentes y mayor presencia de vegetación, sin perjudicar al buen tiempo y a la intensa luz tan parecidos a sus lugares de origen. Aunque en el momento de la invasión musulmana acusaría un importante grado de abandono y decadencia (Ruggles, 2000), en conjunto se trataba un entorno que debió de parecer de sorprendente potencial para sus nuevos moradores. En efecto, tanto las fuentes geográficas como las literarias ensalzan y elevan este territorio a la categoría de paraíso terrenal[5]. Es muy probable que los musulmanes que ocuparon la Península dirigieran a este territorio nuevo la mirada abierta y desprejuiciada, con capacidad de admiración y sorpresa, de quien contempla algo por vez primera y descubre valores que quienes veían de continuo no llegaron a apreciar. Las inevitables comparaciones de al-Ándalus con las naciones islámicas de Oriente y norte de África hicieron relucir valores propios de este territorio muy escasos y difíciles de encontrar allí: tierras fértiles, cursos de agua permanentes, vegetación y una sorprendente benignidad climática:

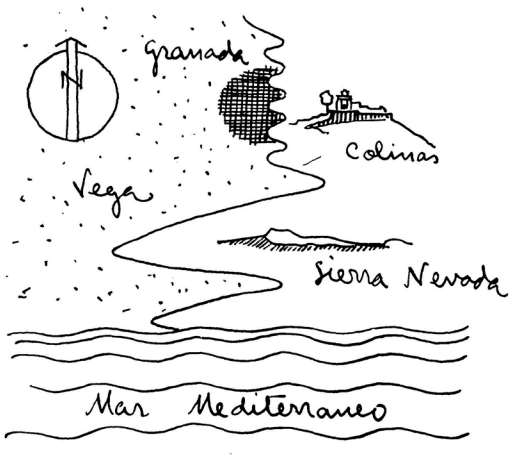


Fig. 1 — Croquis del paisaje de Granada. Fuente: Prieto Moreno, 1983: 15.

> Cuando alguien emprende un viaje a través de al-Ándalus no precisa hacer provisión de agua. ¿Por qué motivo? Por su abundancia de ríos, manantiales y pozos. Con frecuencia, el viajero, en un solo día de camino, puede toparse hasta con cuatro ciudades e innumerables fortalezas y alquerías, hallará verdes valles, blancos alcázares y ramas frondosas en las que pájaros empollan sus huevos y crían. Las sombras que dan los árboles son tan abundantes que evitan tener que protegerse con las jaimas (Isa al-Gafiqi, s.XII. Roldán Castro y Hervás Jávega (eds.), 2001: 135).

Por otro lado, la mayor diversidad orográfica y el carácter montuoso de buena parte del territorio ofrecían una variada multiplicidad de perspectivas sobre los alrededores, al tiempo que exigían dedicar mayores atenciones al emplazamiento y disposición de los grandes proyectos de arquitectura. Si bien los primeros emires y califas, debido a la situación inicial de incertidumbre política y falta de recursos, ocuparon los palacios urbanos visigóticos, pronto constituyeron almunias y fincas de recreo en la periferia de las ciudades. Es conocido que el complejo de Medina Azahara (s. X-XI) incorporaba jardines y patios interiores planificados para disfrutar de hermosas perspectivas axiales asociadas a los espacios arquitectónicos adyacentes. Esta ciudad aúlica presentaba además la singularidad de situarse en un pie de sierra, por lo que la ocupación natural del terreno, de forma aterrazada, proporcionaba por sí misma vistas panorámicas del paisaje circundante. Según la leyenda, cuando Azahara, la favorita del califa, se sentó y contempló la vista desde su salón, mostró su disgusto por lo "negro" del monte en comparación con la blanca ciudad, ante lo cual el califa, apesadumbrado y deseoso de complacerla, "ordenó entonces que se talaran los árboles que allí había y se plantaran, en su lugar, higueras y almendros. No había vista más hermosa que la de aquella ciudad, sobre todo en primavera, cuando los árboles florecían" (Ibn Arabi, s. XII-XIII. Marín, 2000: 80). De tener base real, esta leyenda aparentemente simple nos habla ya de

[5] Recordar por ejemplo el conocido poema de Ibn Jafaya (s. XII), citado por al-Maqqari: "No existe el Jardín del Paraíso sino en vuestras moradas / si yo tuviese que elegir, con éste me quedaría; / no penséis que mañana entraréis en el fuego eterno: / no se entra en el infierno tras vivir en el Paraíso" (Rubiera Mata, 1988: 80).

criterios estéticos aplicados a la percepción desinteresada del territorio andalusí. Aunque no se puede asegurar su veracidad histórica, lo que es innegable es que ya se cita en el siglo XII, lo que implica que las valoraciones estéticas del territorio en al-Ándalus estaban a la orden del día, al menos entre la corte y la clase aristocrática con capacidad para transformarlo. Por otro lado, algunos autores han visto en la *Dār al-Mulk* o residencia privada del califa, situada en la zona noroccidental de Medina Azahara, un espacio intencionadamente elegido para esta función por su vista privilegiada del valle del Guadalquivir, debido a su posición elevada y a su desnivel respecto de la terraza inferior (Almagro Gorbea, 2012). Sin embargo, aunque parezca intuitivo y la leyenda citada lo corrobore, no se puede afirmar con rotundidad que exista un deseo claro de mirar y recrearse en la contemplación del mundo exterior, como sí ocurre con las perspectivas interiores que enlazan el Salón Rico, el pabellón del jardín alto y las distintas albercas. También los restos almohades de los Reales Alcázares de Sevilla (s. XI-XII) presentan configuraciones espaciales que ponen en relación jardines y estancias perimetrales. No obstante, y pese a su originaria situación extramuros, las plantas evidencian una voluntad de contemplación y relación visual predominantemente introspectiva, donde el jardín o patio cerrado se convierte en centro de la vida y lugar atravesado por todas las miradas, en tanto que al exterior se devuelve todavía una imagen hermética.

El único testimonio gráfico realizado en al-Ándalus que aporta pistas sobre la relación entre visión del paisaje y arquitectura palatina lo constituye el manuscrito *Bayad wa Riyad*, del siglo XIII. En él se narra la historia de dos amantes, y se acompaña el texto con ilustraciones que revisten un enorme interés por su carácter único en esta época y lugar. Lo más interesante es notar cómo en muchas de ellas aparece de manera reiterada arquitectura para mirar, ya el jardín interior (cenador con enredadera y pabellón de fábrica entre la vegetación), ya el territorio exterior (torreones rematados con balcones y ventanas decoradas con celosías o vidrios coloreados, que evidentemente no tienen función defensiva alguna). Este hecho transmite información de un gran valor, pues viene a significar que ya en el siglo XIII se había producido una generalización de la actividad contemplativa del territorio entre las clases altas del mundo andalusí, como para que las ilustraciones de un manuscrito que recoge una leyenda popular incorporasen tantísimas referencias arquitectónicas al respecto. Si bien es conocida, como hemos visto, la tradición oriental de construcción y contemplación íntima de jardines interiores, la extrapolación de esta capacidad creativa, de valoración estética y de disfrute perceptivo al territorio debió de florecer en un momento indeterminado de al-Ándalus, entre los siglos XI y XIII. En efecto, ya desde el siglo XII encontramos este deseo de contemplar el paisaje en espacios como el Castillejo de Monteagudo en Murcia[6], la reformada torre-mirador de la Odalisca en la Alcazaba de Almería (s. XIII), u otros edificios palaciegos granadinos, como el Cuarto Real de Santo Domingo[7]. Por su parte, en la Alhambra y el Generalife (s. XIII-XIV) esta mirada ociosa al entorno desde la arquitectura, como veremos, se manifiesta ya en todo su esplendor.

En este punto de inflexión que pudo tener lugar entre los siglos XI y XIII, debió de hacerse manifiesto, tal vez, que en al-Ándalus, ante la mayor benevolencia del medio natural y la prosperidad alcanzada, la recreación contemplativa en el entorno ideal no había de limitarse ya a un recinto ajardinado acotado, sino que podía exceder los límites de la arquitectura y alcanzar unas proporciones territoriales. Naturalmente, esta voluntad de mirar de forma ociosa únicamente aparece entre las clases

[6] Construido por Ibn Mardanis en el siglo XII, presenta en la planta principal cuatro torreones situados en el centro de cada lado que hacen las veces de mirador (Almagro Vidal, 2005).

[7] Aunque no está claro el uso que tuvo ni quiénes fueron sus propietarios, curiosamente tuvo lugar en este edificio el mismo proceso que afectará a la Alhambra nazarí: una torre fortificada, en este caso de la muralla urbana, se vio interiormente colonizada por un espacio palaciego, que aprovecha su situación elevada para obtener amplias vistas sobre el paisaje.

andalusíes más adineradas, con capacidad económica o poder suficiente para controlar una gran porción de terreno y ordenarla con jardines, huertos, construcciones y elementos de agua ante los que deleitarse. Puede entonces ser contemplado el paisaje desde el palacio manteniendo la privacidad y produciendo la ilusión de que la propiedad se extiende hasta los confines del horizonte: ya no existe una diferenciación tan clara entre el jardín y el resto del territorio, que ya no es un desierto: los límites entre ambos se desdibujan. La mirada ociosa al mundo exterior desde el espacio arquitectónico, creemos, surge asociada a la contemplación placentera de los propios dominios, buscando producir en el observador una mezcla de sensaciones de control, de armonía y aprobación divinas y de satisfacción personal: la "apropiación" del territorio visible a través del acto de la visión.

En este sentido, merece la pena recordar la importancia que recibe la mirada en la religión musulmana. En el Corán aparecen repetidas referencias a ella, ya sea la deslumbrada y piadosa de los fieles hacia la divinidad y sus distintas manifestaciones, ya sea la atenta y severa de Dios hacia el mundo terrenal[8]. No parece desencaminado relacionar estos tipos de mirada con las que se desarrollaron aplicadas al territorio andalusí. Por un lado, lo admirable del panorama podía ser entendido como un don o regalo divino: Dios se hacía presente en los elementos de un medio tan generoso deslumbrando a sus fieles. Por otro lado, con el paso del tiempo, parece claro que el poder acumulado por algunos mandatarios condujo a entender el territorio como un bien propio que se deseaba observar, controlar y mirar con complacencia. El que mira ya no es Dios, sino el señor, califa o sultán que, tal vez de forma inconsciente, adopta el mismo papel de superioridad vigilante respecto del territorio dominado. Asumimos por tanto que, en gran medida, la capacidad de crear y modificar paisajes propia de los poderosos es la que motivará, como en el caso de los jardines, el deseo de su contemplación para el regocijo ante la propia obra. A su vez esta alteración humana del territorio, buscando convertirlo en un vergel, sería tarea harto más fácil en al-Ándalus que en Oriente y el Magreb, razón que seguramente favoreció que almunias y fincas de recreo proliferaran y se hicieran tan populares entre las clases altas. Hay que recordar que el almeriense Ibn Luyun, en su obra conocida como Tratado de Agricultura (s. XIV), dedica el último apartado a las directrices para planificar la construcción de una almunia entre huertos y jardines, cuyo diseño ya alcanza una escala ampliamente paisajística y territorial. Nótese también la referencia explícita a la contemplación y recreación visual, que ha de ser tenida en cuenta en el proyecto:

> Para emplazamiento de una casa entre jardines se debe elegir un altozano que facilite su guarda y vigilancia. Se orienta el edificio al mediodía, a la entrada de la finca, y se instala en lo más alto el pozo y la alberca, o mejor que pozo se abre una acequia que corra entre la umbría.
> [...] Junto a la alberca se plantan macizos que se mantengan siempre verdes y alegren la vista.
> [...] En el centro de la finca debe haber un pabellón dotado de asientos y que dé vista a todos lados, pero de tal suerte que el que entre en el pabellón no pueda oír lo que hablan los que están dentro de aquél, procurando que el que se dirija al pabellón no pase inadvertido. El pabellón estará rodeado de rosales trepadores, así como de macizos de arrayán y de toda planta propia de un vergel. Será éste más largo que ancho, para que la vista pueda explayarse en su contemplación (Ibn Luyun, s. XIV. Eguaras Ibáñez, 2014: 272-274).

Huelga decir que la multiplicación de estas almunias, alquerías y zonas de regadío durante la dominación musulmana, terminaría por configurar un paisaje nuevo y singular, patrimonio genuinamente andalusí sobre el soporte territorial heredado. De esta manera se produce un fenómeno excepcional: el modelo paisajístico en miniatura del jardín salta de escala y se funde con el territorio. Resulta inevitable preguntarse si existiría entonces un pensamiento estético aplicado a la visión del mismo, de forma que pudiéramos hablar de un goce visual del paisaje desligado de toda

[8] Ver Corán (3,77), (7,143), (20,39) y (75,22-23).

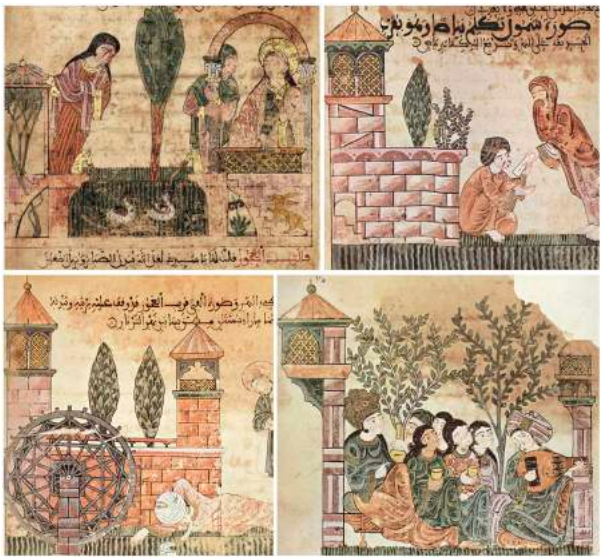


Fig. 2 — Selección de ilustraciones del manuscrito andalusí Bayad wa Riyad, s. XIII (composición de la autora). Custodiado por la Biblioteca Apostólica Vaticana. Fuente: https://digi.vatlib.it/mss/detail/Vat.ar.368

connotación religiosa, defensiva o gubernamental. Identificados los lugares considerados ideales para esta cultura (el oasis, el jardín y el paraíso celestial) todo parece apuntar que la semejanza del aspecto del territorio en comparación con los arquetipos pudo haber sido motivo de satisfacción estética, tal y como se refleja en los abundantes testimonios escritos[9]. Quizás este parecido entre lo real y lo ideal, aplicado a la gran escala del paisaje, habría resultado inimaginable en el islam de territorios desérticos, pero no así en al-Ándalus, donde las condiciones naturales, sorprendentemente, hacían realizable la utopía. Si atendemos a las reflexiones que plantea Ruggles, ciertamente habría un cierto canon estético aplicado al territorio, y era precisamente su productividad agrícola y su grado de "domesticación", entendiendo por ello la transformación humana del territorio orientada a la consecución de los ideales (Ruggles, 2000: 14). Los lugares más apreciados eran por tanto las llanuras fértiles habitadas, cultivadas e irrigadas, y los piedemontes o colinas que permitían su dominio sin alejarse demasiado de los espacios de producción; tanto las montañas como la vegetación y el agua tenían connotaciones positivas. Con todo ello, resulta evidente que Granada aúna todos estos componentes en un marco paisajístico coherente y singular, lo que unido al sorprendente parecido de su emplazamiento con el de Damasco (Torres Balbás, 1941), se tradujo en que el territorio granadino fuese, en definitiva, el que mejor encarnase sus ideales culturales. No es de extrañar ya que el conjunto palatino alhambreño presente tal cantidad de espacios arquitectónicos con abierta vocación de mirar; tampoco que para ello rompiese con tradiciones tan arraigadas, según veremos, como la del oratorio introvertido y ciego.

4. LA ARQUITECTURA PARA LA CONTEMPLACIÓN EN LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE

Una vez repasado el marco cultural anterior, comentaremos algunas características de los espacios nazaríes de Alhambra y Generalife que consideramos diseñados con una importante vocación contemplativa. Es sabido que la colina de la Sabika donde se emplazan, si bien contó con algún puesto militar estratégico desde el siglo IX, no será ocupada de forma extensiva como sede del poder hasta el siglo XIII, bajo el mandato del fundador de la dinastía nazarí Muhammad I, "Alhamar". Este marco temporal nos sitúa en una época en la que, como se deduce del análisis precedente, ya se estaría produciendo una generalización de la actividad contemplativa del territorio andalusí entre las clases acomodadas, lo que explica en parte la cantidad de espacios para la contemplación detectados. En total se han seleccionado doce en los que la mirada al exterior, de forma novedosa, parece haber sido un factor clave en su diseño. Los criterios para escogerlos han sido:

- Que su uso principal sea distinto del defensivo, de modo que la mirada al exterior pueda ir más allá de la mera necesidad de vigilancia.

[9] Además de los citados, son especialmente expresivos en el caso de Granada los testimonios de Ibn Sara (s. XI), al-Saqundi (s. XIII) e Ibn al-Jatib (s. XIV)

- Que posean huecos abundantes, y de escala humana, en relación con su superficie en planta.
- Que presenten una intensa relación con el entorno, visual o multisensorial.
- En algunos casos, además, existe constancia de su uso o concepción como lugar para mirar.

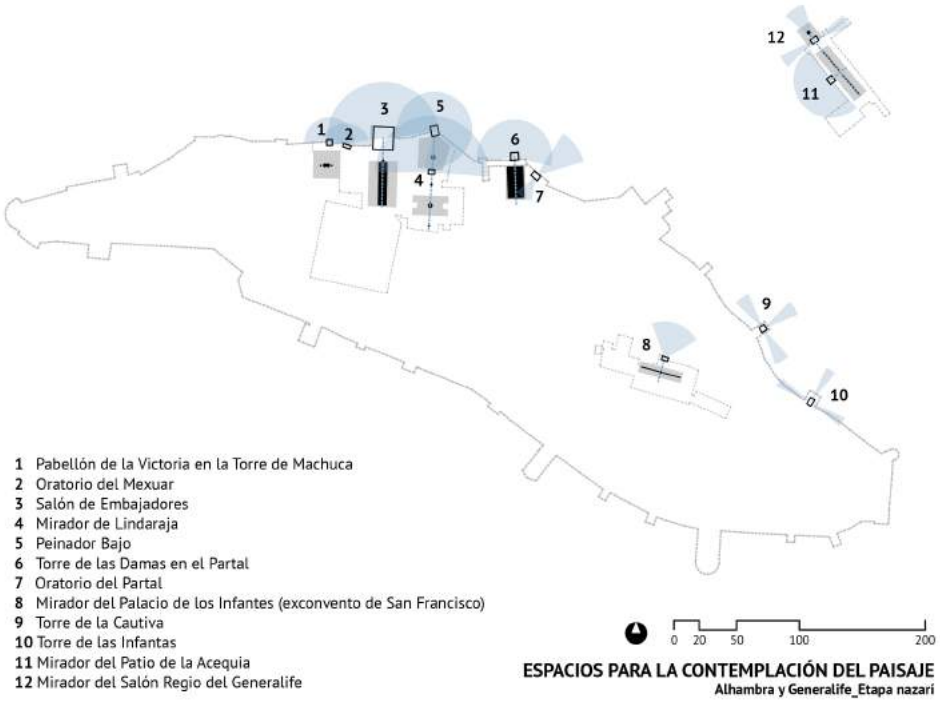


Fig. 3 — Los espacios para la contemplación del paisaje en la Alhambra y el Generalife. Fuente: M. Rodríguez.

Se observa en primer lugar que la asimetría territorial entre los dos flancos de la Sabika (el norte mucho más sombreado, fresco e inaccesible para atacantes que el sur) determinó que los espacios regios y vivideros se volcaran paulatinamente a esta orientación. Al quedar las consideraciones defensivas en segundo plano, se aprecia que las torres se perforan, los muros se adelgazan y se busca una deliberada inmersión en el panorama territorial; mirada panorámica al exterior que es en muchos casos equilibrada por una visual lineal interior, como veremos. En cuanto a la geometría, hay que destacar que los espacios para la contemplación seleccionados presentan plantas cuadrangulares, con proporciones entre los lados que por lo general oscilan entre 1:1 (cuadrado) y 1:2. En muchos casos, estas dependencias se configuran como un cuerpo saliente o torre cuadrada precedido de una sala o pórtico a modo de preámbulo, lo que no hace sino evidenciar su papel protagonista, al requerir un espacio de transición o preparatorio. Los espacios en cuestión pueden ser interiores (con posibilidad de ser cerrados mediante carpinterías o qamariyyas[10] y reunir así condiciones de habitabilidad) o exteriores (pabellones de recreo abiertos permanentemente); en ambos casos se encuentran perforados por múltiples huecos cuyas características varían según las formas de uso previstas. Las funciones de estas estancias mirador eran diversas. Así, encontramos tanto lugares concebidos para la oración (oratorios privados) como salones del trono, zonas vivideras, lugares de esparcimiento o espacios donde se pudieron mantener reuniones confidenciales con el sultán o los visires; lo interesante es comprobar cómo no se trata de un tipo único de dependencia o uso donde se produce esta insólita apertura al exterior, sino que esta nueva mirada parece ser producto de una lenta evolución cultural que repercute de forma general en el diseño de la arquitectura palatina nazarí.

[10] Término por el que en árabe se conocían las celosías de madera cerradas con vidrios coloreados.

4.1 Paraíso interior, paisaje exterior

Los dos tipos fundamentales de contemplación detectados en la Alhambra y el Generalife, al jardín o paraíso interior y al paisaje o mundo exterior, son reflejo de una dualidad espacial ancestral que está presente en numerosas culturas (Tuan, 2007: 336); aunque lo novedoso de este caso es la mirada intencionada y ociosa al territorio, que se traslada a la arquitectura con notable protagonismo.

Ya hemos apuntado con anterioridad que existe una larga tradición heredada y asimilada por la cultura islámica de crear elaboradas perspectivas interiores que enlazan espacios libres cerrados y arquitectura palatina. En este tipo de mirada, en la Alhambra y Generalife se aprecia que predomina la dirección sur, siguiendo una tendencia que se rastrea, al menos, desde Medina Azahara. El espacio del patio o jardín, encerrado entre tapias o fachadas interiores, se presenta casi como una composición escenográfica, de la cual la estancia para la contemplación funciona como "tribuna" o posición visual óptima por su axialidad. Desde el interior de estos espacios, y casi siempre mirando hacia mediodía, el ingenio de la perspectiva y las secuencias de umbrales se muestran en su máximo esplendor. Una de las características comunes de muchos de estos espacios libres interiores atravesados por miradas, es la situación habitual, en el punto central, de un elemento con especial significación: generalmente un punto de agua, aunque también podía tratarse de pabellones al aire libre o de árboles con una cierta carga simbólica (árbol de la vida). Las miradas, direccionales y rectilíneas, lanzadas unilateralmente desde las dependencias perimetrales, van a tener siempre una parada en este punto central que, en el caso de la Alhambra, es normalmente un elemento acuoso. Estas visuales interiores, finalmente, van a morir en la arquitectura situada en el lado opuesto del patio o jardín. Ello ocurre por ejemplo en el Patio de los Leones, en el de la Acequia y en el del Palacio de los Infantes (exconvento de San Francisco), con disposición en crucero, pero también en los de organización axial como el Patio de la Alberca o en el Partal. Se trata de una mirada que discurre por canales visuales interiores y que será creativamente complementada por las visitas exteriores del paisaje circundante.

Si, como hemos mencionado, la construcción deliberada de perspectivas interiores se remonta a la Antigüedad y fue incorporada a la tradición islámica casi desde sus inicios, no ocurre lo mismo con las miradas al exterior, que implican un reconocimiento del territorio como elemento susceptible de ser contemplado por motivos distintos ya de lo meramente utilitario. En la Península medieval aún no existía una conciencia del paisaje, ni por tanto una mirada desinteresada al entorno desde la arquitectura, teniendo posiblemente, como creemos, sus primeras manifestaciones y los comienzos de su generalización como fenómeno social precisamente en el mundo andalusí. En este tipo de contemplación exterior, en la Alhambra domina la componente norte, debido en gran medida al propio posicionamiento de los espacios palatinos en la Sabika. De manera secundaria, en los espacios analizados se mira en direcciones este y oeste, evitando a toda costa la sur, que es hacia donde con frecuencia se ubican los jardines y patios interiores respecto de las estancias principales. Además, en esta dirección se situaban la medina de la Alhambra y las zonas populares e industriales, con lo que habría sido esta una fuente de ruido, olores y desde luego de disminución de la privacidad de sus regios ocupantes[11]. Hacia el norte, sin embargo, el sultán o sus acompañantes se asomaban directamente al bosque, posiblemente utilizado como coto de caza, y al escarpado valle del Darro, por lo que su intimidad estaba garantizada. La mayoría de estas estancias que miran deliberadamente

[11] Con la posible excepción de un hipotético mirador urbano en el ala sur del Palacio de Comares (Ruiz Souza, 2004).

al exterior se emplazan en el límite amurallado aprovechando sus posibilidades panorámicas y relegando paulatinamente las funciones defensivas a segundo plano, pero si el espacio se sitúa hacia el interior, separado de la muralla o cerca, se dispone un jardín o huerto entre ellos que incorpora un elemento de agua en el eje visual exterior[12].

En líneas generales, el territorio contemplado desde los lugares estudiados parece entenderse como un espectáculo vivo, cambiante y en movimiento, del cual el espacio de contemplación funciona como "observatorio", que avanza adentrándose en él. En estos casos, el vínculo con el mundo palaciego interior se suele limitar a un punto o dirección, estando todos los demás frentes volcados al exterior, que se convierte en auténtico protagonista de la experiencia. Si analizamos las visuales desde estos espacios, teniendo en cuenta el estado del territorio granadino en época nazarí, se pueden apuntar las siguientes observaciones:

A) Sierra Elvira y, a sus pies, lo que quedaba de Madinat Ilbira, serían visibles en la lejanía. Más cerca, se apreciarían la Alcazaba Qadima y la Alcazaba Gidida, en la parte superior de la colina del Albaycín. Por tanto, la historia del pueblo islámico en tierras granadinas se presentaría ante sus ojos de forma muy aparente y didáctica, siendo posible leer los distintos traslados de la corte (Madinat Ilbira-Alcazaba Qadima-Alhambra) en el propio territorio, y su repercusión en el crecimiento urbano y en el desarrollo agrícola. A buen seguro, esta historia escrita en el propio paisaje motivase reflexiones y pensamientos sobre el pasado, el futuro y las decisiones tomadas en el reino.

B) El valle del Darro sería, por la propia configuración topográfica, uno de los elementos fundamentales del paisaje. Al quedar extramuros de la ciudad, presentaría un carácter eminentemente rural o asilvestrado, con huertas, molinos de agua y el natural trasiego de personas y productos.

C) Sierra Nevada, como monumento natural presidiendo el territorio de Granada, sería otro de los componentes principales del paisaje, si bien por la propia disposición de estos lugares para mirar, orientados generalmente a norte, se ha podido comprobar que sus cumbres nevadas no son visibles desde ninguno de los espacios estudiados. Mucha mayor presencia tienen, por su cercanía, el Cerro del Sol (donde se sitúa el Generalife y también los desaparecidos palacios de Dar al-Arusa y Alixares) y el Cerro de San Miguel o del Aceituno (donde existió un importante cementerio musulmán).

D) La vega de Granada, cuya fertilidad era razón de ser de la ciudad y de su prosperidad económica, no dejaba de aparecer como un milagro a ojos de la población islámica y símbolo vivo de su identidad cultural. Desde las estancias para la contemplación estudiadas se atisba, en la lejanía, su área norte y oeste, que según los testimonios de la época era, al parecer, la de mayor esplendor productivo y jardinero (Ibn al-Jatib, s. XIV. Molina López (trad.), 1998: 10).

E) Aparte de estos grandes elementos con importante presencia de lo natural, la propia ciudad de Granada debió ser objeto principal de las miradas. Teniendo en cuenta que los arrabales islámicos se situaban al norte y oeste de la Sabika (quedando al sur la población judía y el Barrio de los Alfareros) al menos la mitad más importante de la Granada nazarí era visible desde las dependencias alhambreñas, concentrando un gran número de mezquitas, cármenes y edificios institucionales. Además, se tenía una amplia visión del perímetro amurallado, y más allá de este, de algunos cementerios y alquerías extramuros de la ciudad.

La arquitectura que conforma estos espacios y enmarca estas visuales, separa al observador de lo observado, y establece relaciones de sujeto-objeto, de creador-creación, de dueño-dominios, con interesantes connotaciones. Como ha analizado Ruggles, el principal destinatario de

[12] Esta era la situación original del Mirador de Lindaraja, previa a la construcción de las habitaciones del Emperador en el s. XVI. Una configuración similar presenta el mirador del Salón Regio del Generalife.

los espacios para la contemplación en el contexto andalusí era el sultán, gobernante o propietario del palacio (Ruggles, 2000: 4). Cabe preguntarse entonces por las motivaciones por las que gustaba mirar al paisaje desde la Alhambra y el Generalife. A continuación se recogen las que se han podido extraer en el curso de la investigación:

A) Para sentirse dichoso de lo que ven los ojos, orar y dar gracias por la tierra poseída. Como han advertido algunos estudiosos, la tradición del oratorio islámico privado se ve modificada súbitamente en la Alhambra, pasando de ser un espacio cerrado y ciego a abrirse y relacionarse intensamente con el paisaje, que ya no se considera una distracción para la oración (Puerta Vílchez, 2011). Misticismo y religiosidad se proyectan al territorio, que pasa a tener también un significado trascendente. Su buen aspecto se asocia a la aprobación divina, lo que proporciona seguridad en unos siglos finales de al-Ándalus caracterizados por la inestabilidad y la incertidumbre. Esta interpretación se relaciona con la legitimación religiosa del poder y de la situación geopolítica, de forma que el territorio y sus atributos positivos pasan a entenderse como obra del monarca, intermediario entre el pueblo y la divinidad. Tanto el Oratorio del Mexuar como el Oratorio del Partal presentan esta novedosa apertura al paisaje.

B) Para comprobar en cualquier momento el aspecto del territorio y recrearse en los "efectos del buen gobierno". Este era un tema frecuente en la Edad Media, como muestran las famosas obras de Ambrogio Lorenzetti. El aspecto del campo o la ciudad permitiría al sultán testar el alcance y la repercusión de las decisiones tomadas, observar en tiempo real el territorio dominado y solazarse en su esplendor, entendiéndolo como mérito propio y producto de su buena gestión. El monarca dirige al reino una mirada vigilante y complaciente que tiene notables paralelismos con la que, según el Corán, Dios dirigía a su Creación. Este tipo de mirada se intuye prácticamente en todos los espacios estudiados: el sultán, refugiado en su residencia palaciega y en una posición elevada y ópticamente privilegiada, contempla sus dominios y a sus súbditos, que desarrollan su actividad vital sin saber que están siendo observados desde las alturas (Torres Balbás, 1939: 171). Con todo, merece la pena incidir en dos casos particulares, en los que los textos históricos, en el primer caso, y epigráficos, en el segundo, confirman esta mirada ociosa al territorio dominado: el Pabellón de la Victoria en la llamada Torre de Machuca y el Mirador de Lindaraja. El primero aparece descrito en el completo relato de Ibn al-Jatib sobre la fiesta del *mawlid* (natividad del Profeta), celebrada en la Alhambra en 1362:

> En la galería cubierta, a la izquierda del que entra, está el pabellón que se asoma sobre la ciudad, desde el que se alcanza a ver más allá de los puestos de la guardia y de los límites de las murallas.
>
> El oído del que está dentro puede escuchar las cadencias de las aguas que vienen de los derrames de las albercas de la fortaleza, y el bullicio de la gente de la ciudad [...].
>
> El lugar se caracteriza por sus excelentes vistas y su especial opulencia, por lo que se le dio el sobrenombre de «la Victoria» (Ibn al-Jatib, 1362. López López y Orihuela Uzal, 1990: 122-123).
>
> En las paredes del Mirador de Lindaraja, por su parte, encontramos un poema de Ibn Zamrak verdaderamente esclarecedor:
>
> > Yo soy en este jardín el ojo fresco,
> > cuya pupila es, justamente, el señor
> > Muhammad, alabado por su valor y generosidad
> > [...] Desde mí contempla la capital del reino
> > cada vez que aparece en el trono del califato y se manifiesta.
> > Envía el corcel de su mirada al espacio en que juega el céfiro
> > y regresa complacido por lo visto:
> > mansiones en las que los ojos amenidades encuentran
> > y donde la mirada es cautivada y la razón trabada
> > (Ibn Zamrak, s. XIV. Puerta Vílchez, 2011: 231).

Estos testimonios escritos no dejan lugar a dudas en cuando a la alta estima de los espacios para admirar el paisaje en la corte nazarí, y la importancia del recreo visual del sultán y sus acompañantes.

C) En relación con ello, algunos de estos espacios se diseñaron para mostrar los propios dominios en reuniones o audiencias, albergando así funciones representativas como salones del trono, espacios de ceremonias y recepciones. El territorio se mostraba por sí mismo como la mejor carta de presentación del sultán, de su buen criterio y autoridad, previo a iniciar cualquier coloquio. Podemos adscribir este uso al Salón de Embajadores, al Oratorio del Mexuar y al Salón Regio del Generalife, apoyándonos en las transcripciones epigráficas de algunos investigadores (Puerta Vílchez, 2011).

D) Para abstraerse o descansar en intimidad, sin ser visto por extraños. Se ha sugerido que algunos de los espacios abiertos al paisaje pudieron albergar fiestas privadas del sultán o destinarse a su retiro individual (Peinador Bajo, Torre de la Cautiva) (Bermúdez Pareja, 1972). Además, María Elena Díez plantea una posible correlación entre espacios más cerrados y en plantas altas, mirando tímidamente a patios interiores, y población femenina, y entre espacios intensamente abiertos al exterior, con carácter representativo, y usuarios masculinos de alto rango (Díez Jorge, 2002), si bien probablemente no existiese una distinción estricta, ya que con el paso del tiempo las estancias fueron utilizadas de modos diversos. En los espacios posiblemente residenciales abiertos al paisaje, como las torres de la Cautiva y de las Infantas, donde cabe la presunción de mujeres, los huecos exteriores suponían tal vez la máxima relación que muchas podían tener a diario con el mundo exterior. Dependiendo de las circunstancias o del régimen horario, pudieron ser también sujetos contemplativos los invitados, familiares y miembros de la corte del monarca que gozaban del estatus suficiente como para desarrollar su actividad vital en lugares tan apreciados.

Señaladas estas dos experiencias contemplativas principales, es preciso mencionar por último una tercera más compleja. En la Alhambra y el Generalife son curiosamente frecuentes las situaciones espaciales que, por su diseño premeditado, permiten tener una doble percepción, del jardín o espacio libre interior y del paisaje exterior. El observador se sitúa así en una posición excepcional, de mediación o límite construido entre ambas realidades en las que se intuye la aplicación, a distinta escala, de principios y directrices establecidos por la misma persona: el sultán. Esta doble experiencia contemplativa, casi metafísica, debió existir en muchos de los espacios estudiados: Salón de Embajadores, Mirador de Lindaraja, Torre de las Damas, Mirador del Palacio de los Infantes, Mirador del Patio de la Acequia y Mirador del Salón Regio del Generalife.

5. CONCLUSIONES

La investigación en curso permite ya afirmar que verdaderamente existía en la corte nazarí de Granada una cultura de la visión aplicada al territorio, al que se miraba deliberadamente y con toda probabilidad con ojos estéticos. En la arquitectura palatina, las vistas privilegiadas eran valoradas hasta el punto de convertirse en uno de sus atractivos principales, y singularmente en la Alhambra y el Generalife vienen a complementar la antigua tradición islámica de la mirada axial hacia jardines y patios interiores. El resultado son experiencias panorámicas del entorno y otras donde, situado el observador —principalmente, el sultán— en una posición estratégica de límite, puede optar por contemplar jardín interior o paisaje exterior indistinta y casi simultáneamente, en lo que puede entenderse como la culminación del diseño espacial para la recreación contemplativa en el ámbito andalusí. De momento no podemos hablar, sin

embargo, de una reflexión explícita en torno al paisaje, ni de la existencia de esta idea en su sentido moderno, mucho más complejo. Se considera, con todo ello, que esta realidad es susceptible de ser calificada como patrimonio arquitectónico-paisajístico, dada la profunda interdependencia entre paisaje (en su más amplio sentido territorial y cultural) y arquitectura. Su herencia se manifiesta tanto en la tendencia a valorar paisajísticamente este entorno, como en la recurrente voluntad de contemplarlo desde la arquitectura granadina, aunque la formalización de los espacios para mirar haya variado y evolucionado con el tiempo. Además de ser aliciente para otras investigaciones, la lectura en clave paisajística aquí presentada busca dar pie a reflexiones críticas sobre la práctica de la arquitectura contemporánea y su conciencia del paisaje, especialmente de aquellos indiscutiblemente patrimoniales, como el de Granada.

BIBLIOGRAFÍA

Almagro Gorbea, Antonio (2012). *Planimetría de Madīnat Al-Zahrā'.* Granada: Escuela de Estudios Árabes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Almagro Vidal, Ana (2005). *El concepto de Espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía.* Granada: Universidad de Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Bermúdez Pareja, Jesús (1972). *Palacios de Comares y Leones.* Granada: Caja de Ahorros.

Berque, Augustin (2009). El pensamiento paisajero. Madrid: Biblioteca Nueva.

Consejo de Europa (2000). *Convenio Europeo del Paisaje.* Florencia.

Cosgrove, Denis (2002). "Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista" en *Boletín de la A.G.E.* Nº34, pp. 63-89.

Díez Jorge, María Elena (2002). "El espacio doméstico: lo femenino y lo masculino en la ciudad palatina de la Alhambra" en *Cuadernos de la Alhambra.* Nª 38, pp. 155-181.

Eguaras Ibáñez, Joaquina (2014). *Ibn Luyūn: Tratado de agricultura.* Almería: Universidad de Almería.

López López, Ángel Custodio y Orihuela Uzal, Antonio (1990). "Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362" en *Cuadernos de la Alhambra*. Nº 26, pp. 121-144.

Maderuelo, Javier (2007). *El paisaje: génesis de un concepto.* 2a edición. Madrid: ABADA Editores.

Marín, Manuela (2000). *Mujeres en Al-Ándalus.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Molina López, Emilio (trad.) (1998). *Historia de los reyes de la Alhambra.* Granada: Universidad de Granada.

Prieto Moreno, Francisco (1983). *Los jardines de Granada.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Patronato Nacional de Museos.

Puerta Vílchez, José Miguel (2011). *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones.* Granada: Edilux.

Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje.* Editado por J. Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva.

Roldán Castro, Fátima y Hervás Jávega, Isabel (eds.) (2001). *El saber en al-Andalus III. Textos y estudios.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Roldán Castro, Fátima (coord.) (2004). *Paisaje y naturaleza en Al-Ándalus.* Sevilla: El Legado Andalusí.

Rubiera Mata, María Jesús (1988). *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer.* 2a edición. Madrid: Hiperión.

Ruggles, D. Fairchild (2000). *Gardens, landscape, and vision in the palaces of Islamic Spain.* Pennsylvania State University Press.

Ruiz Souza, Juan Carlos (2004). "El Palacio de Comares de la Alhambra de Granada: tipologías y funciones. Nuevas propuestas de estudio" en *Cuadernos de la Alhambra*. Nº 40, pp. 77-102.

Tito Rojo, José y Casares Porcel, Manuel (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Ándalus y su herencia.* Granada: Universidad de Granada.

Torres Balbás, Leopoldo (1939). "Con motivo de unos planos del Generalife de Granada" en *Al-Ándalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. Nº 4, pp. 436-445.

___ (1941). "Damasco y Granada" en *Al-Ándalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada.* Nº 6, pp. 461-469.

Tuan, Yi-Fu (2007). *Topofilia*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

PROCESOS COLABORATIVOS EN PATRIMONIO INDUSTRIAL

Raquel Ramiro Mansilla
Universidad de Sevilla

1. RESISTENCIAS COLECTIVAS

Hoy más que nunca la realidad se muestra como un escenario complejo plagado de incertidumbres, tiempos de cambio que aparecen como desafíos a superar por las sociedades contemporáneas. En estos años de inestabilidad y de redefinición de parámetros están emergiendo procesos de transformación sugeridos por la sociedad, los cuales intentan hacer frente a la situación de incapacidad que plantea el sistema para resolver problemas creados por su propia dinámica. El sistema capitalista junto al modelo neoliberal construye las bases sobre las que se ha asentado la crisis sistémica atravesada a nivel global. En esta situación, el mercado y el capital marcan las prioridades, guían las decisiones de los países y condicionan el rumbo de las sociedades, sometiéndolas muchas veces, a soluciones contrarias a su propio interés. Asimismo, se ha generado una mercantilización globalizada y una cultura de consumo que desarticula la estructura social, desprecia todo tipo de valores comunitarios y afecta directamente a la vida de las personas. En todo caso, parece necesario aplicar lógicas que propongan alternativas que ayuden a afrontar este cambio de paradigma y sean capaces de crear nuevas herramientas.



Fig.1 — Mapa de contexto del patrimonio industrial del siglo XX en España y Europa. Fuente: R. Ramiro

Desde hace años encontramos teorías, como la del *decrecimiento* ó la *vía de la simplicidad,* que ponen el foco en la necesidad de nuevas culturas que construyan los cimientos de una sociedad distinta, que respete la naturaleza y que esté basada en lo colectivo y en lo local. Culturas que construyan "el nuevo paradigma que sustituya al capitalismo cuando muera de inanición" (Trainer, 2017: 17). Para ello, coinciden en que no basta con transformaciones puntuales del sistema, sino que ambos autores —Serge Latouche y Ted Trainer respectivamente— puntualizan en la necesidad de buscar un proyecto cultural profundo, que aprenda de las experiencias colectivas y cooperativas, que busque la autosuficiencia y consiga la participación real de la mayoría. Probablemente el problema sea, saber de qué forma se va a vivir de aquí en adelante, con recursos cada vez más diezmados, con el previsible agotamiento de las energías fósiles, dependientes de un sistema industrial que no es sostenible en el futuro y con modos de vida que evolucionan hacia un progresivo deterioro generando a su vez, sensaciones de inmenso vacío y degradando el sentimiento de colectividad.

En la búsqueda de estos cambios, tomando como referencia a Félix Guattari, podemos imaginar cómo sería una de estas alternativas, en la que los universos de referencia partieran de la ecosofía y consiguiéramos ordenarlos siguiendo la línea de la ecología social, mental y medioambiental (Guattari, 2000: 31). La filosofía de las tres ecologías podría ser la que guiase el nuevo paradigma, y poniendo a funcionar los tres campos trabaje y construya las nuevas formas de producir, de habitar y de convivir que la sociedad está necesitando. La clave de la producción podría ser el diseño eco-efectivo, basado en las leyes de la naturaleza, que tenga en cuenta la biodiversidad y la variedad de culturas y lugares. Hablaríamos de un sistema en el que todos los habitantes están involucrados y son interdependientes unos de otros, y donde las ciudades, necesariamente más pequeñas, podrían depender de su entorno próximo minimizando el gasto de energías y recursos. Serían a la vez ciudades lefebvrianas, verdaderos centros de la vida social y política, en los que además de acumularse bienes y riquezas estarían los conocimientos, técnicas y saberes de sus habitantes. Lugares donde fuera posible habitar, en cuanto a participación en la vida social (Lefebvre, 1969).

En este contexto de posibilidades, en el que se cuestionan los sistemas tradicionales tanto económico como político, no podemos olvidar algunos de los movimientos sociales más importantes, que buscan aproximarse a algunas de estas cuestiones. En España, es en el clima del año 2011, tras las reivindicaciones del Movimiento del 15M y en los años posteriores —en ocasiones incluso en los anteriores—, cuando aparece un gran número de colectivos ligados a barrios y ciudades. Son iniciativas dispares de comunidades resilientes, que trabajan desde actitudes alternativas al margen de las directrices que el sistema propone. En ocasiones, estos procesos utilizan espacios de gran reconocimiento y significación para ellos, espacios singulares, públicos o privados, desde construcciones y fábricas abandonadas a edificios patrimoniales sin uso. Pondremos especial atención a esta relación que a veces se da, entre iniciativas y procesos colaborativos en espacios que fueron antiguos espacios de trabajo y que, siendo patrimonio reconocido institucionalmente o no, están vinculados históricamente con el imaginario colectivo del barrio al que pertenecen. Lo haremos intentando entender por qué, estas construcciones fabriles de finales del siglo XIX y principios del XX, ligadas a las generaciones que durante años trabajaron en ellas, son recuperadas décadas más tarde por ellos mismos junto a sus nietos, para convertirlos en laboratorios y motores de otro modelo de sociedad.

2. PATRIMONIO, PATRIMONIO INDUSTRIAL Y PARTICIPACIÓN

Para poder conseguir los objetivos de esta investigación, parece imprescindible hacer una parada previa en algunas ideas importantes presentes a lo largo de la misma, como son; patrimonio, patrimonio industrial y participación ciudadana. El concepto de patrimonio se muestra cada vez más difícil de definir. En los últimos años se ha ampliado la significación del término, desde la consideración original que hacía referencia a valores históricos y artísticos hasta acoger connotaciones más amplias y diversas de la cultura. Según las palabras de Ignacio González-Varas, podemos entenderlo como lo que él denomina proceso de *patrimonialización*:

> El patrimonio cultural se ha ampliado en escala y diversidad para englobar en su interior a las ciudades históricas y los paisajes que se disponen en el territorio hasta abarcar también al patrimonio inmaterial, la cultura popular y los modos de vida tradicionales, que asimismo forman parte fundamental de las identidades culturales de los pueblos y comunidades humanas (González-Varas, 2015: 11).

En este sentido, podemos coincidir en que la idea de patrimonio ha ido evolucionando a la par de la sociedad, transformándose constantemente e incluyendo valores nuevos a la vez restaba importancia a otros. Hablaríamos de un proceso cambiante que da como resultado una herencia en la cual nos reconocemos y que nos ayuda a construir y comprender nuestra historia como pueblo. Entendiendo, que la importancia del legado no depende tanto del valor que los bienes tengan en sí, sino de su reconocimiento por parte de la colectividad como pieza importante para poder explicarse a sí mismos.

El valor industrial y técnico ha sido una de las últimas acepciones incorporadas al ámbito patrimonial, lo que no ha quitado para que el reciente patrimonio industrial sea denominado por algunos autores como "el patrimonio más interesante y controvertido que ha aparecido a partir de la segunda mitad del siglo XX" (Casanelles, 2007: 59). Siguiendo la reflexión del mismo autor (Casanelles, 2007) entendemos que lo que le hace interesante es la gran variedad de tipologías que engloba, siendo a la vez controvertido por estar fuera de las líneas de lo que la sociedad ha considerado tradicionalmente como patrimonio. Sin valores históricos, monumentales ni artísticos convencionales, estos edificios fabricados en serie y utilizados como espacios productivos hasta hace sólo unos años, reclaman nuestra atención para hacer del patrimonio esa idea más compleja. La misma que es capaz de mirar a otros espacios de la sociedad como el valor de lo cotidiano y la cultura del trabajo. Esa que es capaz de ampliarse — a la par del concepto de patrimonio industrial—para superar el objeto aislado que sirve como documento de una época, y hacer imprescindible entenderlo dentro del contexto y de los vínculos, tanto territoriales como sociales con los que cuenta.

Por otro lado, desde hace tiempo tiene interés reflexionar sobre la necesidad de la participación directa de la ciudadanía en la vida pública, quizá para reconstruir esa nueva sociedad mucho más democrática y activa que estamos necesitando. En España, contamos con algunas herramientas que ya plantean la cultura de la participación; los Reglamentos de Participación Ciudadana, el primero con fecha de 1979 en Córdoba, la Carta de Patrimonio Arqueológico del ICOMOS de 1990, la Ley de Ordenación Urbanística de Andalucía del años 2002, y más recientemente la Agenda 2030 y los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible ó las propuestas de la Conferencia Hábitat III en la que se incorporan cuestiones como la gobernanza urbana, la interdisciplinariedad y la participación ciudadana. Sin embargo es importante entender que, los procesos colaborativos que nos interesan, están lejos del concepto de participación que a marchas forzadas está intentando incorporar la administración, también en lo que respecta a patrimonio. No hablamos de participación como mero hecho consultivo, sino del paso imprescindible que tienen que dar los ciudadanos como actores implicados en la gestión de la ciudad.

3. PATRIMONIO INDUSTRIAL EN EL SIGLO XX

Elaborar un análisis de la complejidad que abarca el tema patrimonial no ha sido tarea fácil. Para ello, se han estudiado los acontecimientos decisivos al respecto que han tenido lugar en las últimas décadas, en el contexto europeo y español. Por otro lado, se ha enmarcado el periodo de reflexión que nos interesa, prestando especial atención a espacios industriales datados a partir de la primera revolución española y las posteriores. Concretamente, los construidos a finales del siglo XIX y principios del XX. Esta investigación pretende poner el foco en aquel patrimonio industrial, que pudiendo estar catalogado o no, contiene una carga de historia del lugar e integra desde un pasado común, a las personas que se instalan en él. Éstas lo reutilizan con el objetivo de convertirlo en un espacio en el que desarrollar procesos colaborativos gestionados desde la ciudadanía y la creatividad. El objetivo es, entender cuál es

la capacidad —si la tiene o no—del patrimonio industrial para albergar y favorecer este tipo de procesos y analizar la complejidad de las iniciativas que los escogen.

En Europa, no será hasta después de la II Guerra Mundial y la destrucción que llevó aparejada, cuando surjan iniciativas encaminadas a conservar las construcciones industriales. Las primeras referencias hacia este tipo de bienes, las encontramos hacia 1955 de la mano del académico Michael Rix en la Universidad de Birminghan. Hablamos de la aparición de la arqueología industrial como concepto, entendida como metodología de estudio de los restos materiales de la sociedad industrial (Biel, 2010: 183). Será en los años siguientes cuando, en los países más industrializados como Gran Bretaña, tengan lugar los primeros movimientos académicos y populares preocupados por los bienes industriales. La aparición de comités de expertos y grupos encaminados a la conservación y protección de este tipo de bienes, se ve acompasada de protestas para evitar la destrucción de edificios emblemáticos, como la Euston Station de Londres en 1962 (Vicenti, 2007: 3). Este clima de cambios, es el más propicio además para estimular la exploración por parte de los curiosos de espacios abandonados y ruinas industriales. Aparece así el fenómeno conocido como movimiento urbex, que surge en los años sesenta en Alemania, expandiéndose posteriormente a Francia.

En el caso de España, movimientos similares tienen lugar años más tarde, no siendo hasta la década de los años sesenta y sobre todo de los ochenta del siglo XX, cuando el campo de la arqueología industrial se ha desarrollado y han aparecido grupos de defensa del patrimonio industrial. Algunas de las movilizaciones más importantes en defensa del patrimonio industrial, tuvieron lugar en Cataluña y dieron lugar a la creación del Museu de la Ciéncia i de la Técnica en Catalunya. Desde este museo, albergado en una antigua fábrica textil de Terrassa, se ha establecido una de las iniciativas de activación del patrimonio industrial más destacables en el territorio nacional. Se trata de una red de museos asociados entre sí y ubicados en bienes representativos del patrimonio industrial de este territorio, con una estrategia clara de conservación y difusión a través del Sistema Territorial del mNACTEC (Claver, 2016: 40). La experiencia de utilizar viejas fábricas para alojar colecciones, ya se había desarrollado años antes en Europa, donde se erigieron numerosos museos relacionados con el patrimonio industrial, como el Ironbridge Gorge Museum en 1968 y el Ecomusée de Le Creusot-Montcau-les-mines en 1973 (Vicenti, 2007: 4).

La creación en el año 1978 del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH) sería un hecho fundamental que sentaría las bases para que en los años posteriores surgieran entidades similares y asociaciones interesadas en este tipo de patrimonio. En España, podríamos señalar los años de la década de los ochenta como el periodo en el que aparecen mayor número de intentos e iniciativas para catalogar y estudiar el patrimonio industrial. En el año 1984 celebran las I Jornadas sobre Protección y revalorización del Patrimonio Industrial en Bilbao, y dos años más tarde aparece la Asociación Española del Patrimonio Industrial y la Obra pública. En 1987, nace la Fundación Río Tinto en Huelva, que tiene como fin la conservación y restauración del patrimonio de la comarca. Estas acciones están acompañadas de estudios y primeras investigaciones que se empiezan a realizar por parte de técnicos y académicos interesados en la materia. Entre estas investigaciones encontramos el trabajo realizado por Julián Sobrino y la publicación en 1989 de "Arquitectura Industrial en España (1833-1900)". A partir de la década de los noventa las publicaciones del tema serán cada vez más frecuentes.

En el año 1985 aparece la ley estatal de patrimonio histórico en España, pero en ella no se hace alusión alguna al patrimonio industrial. Será años más tarde, hacia los años 1990 cuando las normativas autonómicas empiecen a ser aprobadas, en casos haciendo referencia explícita al patrimonio industrial y en otros refiriéndose a él de forma genérica. El País Vasco fue la primera comunidad

en realizar un inventario exhaustivo sobre el patrimonio industrial (Álvarez-Areces, 2008: 20), aunque cabe destacar que la primera mención expresa al patrimonio industrial viene dada en la ley de Castilla-La Mancha. Estos serán los primeros años en los que aparece normativa de obligado cumplimiento en España, y además siguen apareciendo importantes asociaciones para el estudio de la cultura de la industria, como INCUNA en 1999. A la par en Europa, se suceden las primeras declaraciones por parte de la UNESCO para incluir determinados bienes en la lista de Patrimonio Mundial, de manera que vuelve a quedar patente el tardío reconocimiento de estos bienes desde España respecto de sus vecinos europeos. Estas declaraciones muestran a la vez la complejidad que va adquiriendo el concepto de patrimonio, lo que se refleja a la vez en la elección de los bienes del patrimonio industrial. La puesta en valor de la fábrica se amplía para alcanzar la extensión del paisaje en el que se entiende, al mismo tiempo que se integran todo tipo de infraestructuras que ayudan a contextualizarla. De la fábrica Völklingen al complejo industrial de Zollverein.

En los años posteriores, en España se publica el documento más importante en relación con el patrimonio industrial como es el Plan Nacional de Patrimonio Industrial, lo que supone un importante punto de inflexión que marca las líneas de actuación antes inexistentes. En este sentido, en Europa se habían sucedido documentos previos, sin embargo no será hasta el año 2003 cuando se firme la Carta de Nizhny Tagil para el Patrimonio Industrial. Éste es el documento internacional elaborado por el TICCIH, más completo de la protección hacia este tipo de bienes, teniendo en cuenta los aspectos inmateriales y sociales que engloban el legado de la industria (Pardo, 2016: 212). Sin embargo, a pesar de lo necesario de los planteamientos formulados en estos documentos, no suponen el firme cumplimiento de sus propuestas por parte de las administraciones, siendo sólo recomendaciones a tener en cuenta. Con ambos precedentes, se formaliza el TICCIH en España en 2004, y aparecen las primeras inclusiones en la lista de Patrimonio Mundial de bienes españoles como el Puente de Vizcaya. Todo ello supone un empuje para sensibilizar acerca del valor de esta herencia industrial y del valor de este patrimonio. Quizá fruto del trabajo de esos años, se aprueba la ley de patrimonio histórico en Andalucía en 2007. Ésta da un paso importante respecto al resto de leyes autonómicas, ya que protege las construcciones fabriles y sus paisajes asociados mediante una figura de protección propia, como es la de Lugar de Interés Industrial. En los años siguientes se sucederán numerosas acciones encaminadas a conseguir la conservación, gestión e intervención del patrimonio industrial, tanto por parte de la administración como a nivel de técnicos y estudios acompañados del empuje del asociacionismo e interés social.

En definitiva, podemos decir que el patrimonio industrial en España es un patrimonio de reciente valoración, que ha despertado mucho interés a partir de mediados del siglo XX en Europa y de forma algo más tardía en nuestro país. De igual modo, se ha detectado que el interés por los bienes industriales y su protección han sido reclamados en primer lugar por amplios sectores de la sociedad, forzando la aparición posterior de normativas que establecían sistemas de protección por parte de las instituciones. De esta forma, son los sectores sociales los que constituyen asociaciones y fundaciones, publicaciones de técnicos y debates de académicos, junto con las recomendaciones internaciones y nacionales las que despiertan e impulsan el reconocimiento de este tipo de patrimonio. Sin embargo, a pesar de la multitud de documentos y avances, el patrimonio industrial se encuentra en España en una situación mejorable. La falta de un marco normativo estatal que establezca un mismo criterio, hace muy difícil establecer una metodología común a la hora de intervenir y proteger estos bienes. Asimismo, encontramos un amplio panorama de diferencias entre legislaciones de protección de unas comunidades autónomas a otras. Por otro lado, no existe una base de datos del patrimonio industrial de todo el territorio nacional, de manera que, se dificulta el acceso al conocimiento del mismo. Además, la creación y las recientes actualizaciones del Plan Nacional de Patrimonio Industrial siguen reclamando el importante papel del patrimonio

industrial, lo que ha supuesto un impulso al conocimiento y valoración de este patrimonio. Aunque si bien es cierto, esto no se ha trasladado a una estrategia más ambiciosa que se refleje en las normativas autonómicas españolas, que siguen siendo en la mayoría de los casos, insuficientes. Por último, concluir que la inclusión por parte de algunos bienes en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, no lleva implícita medidas de protección del bien. Por lo que, más allá del reconocimiento social y el posible desarrollo económico en el sector turístico, que en ocasiones puede llegar a ser negativo, no aporta ni implementa estrategias para la mejora y conservación del mismo.

3.1. Patrimonio industrial como espacio de oportunidad

Durante años los espacios patrimoniales han sido utilizaos de forma representativa como sede de administraciones e instituciones. Del mismo modo, el patrimonio industrial es desde hace décadas, contenedor de museos y de propuestas culturales promovidas por las administraciones para recuperar estos edificios. Suelen tratarse de operaciones en las que son usados por su importancia constructiva y monumental, más que por otras caracterizaciones. Sin embargo, es ahora, cuando los espacios industriales constituyen uno de los lugares escogidos para albergar procesos de la ciudadanía. Son proyectos y propuestas diferentes. Intervenciones mínimas, donde lo que priman son los procesos. Estos edificios, que tras los cambios de la producción industrial han quedado obsoletos, se muestran como verdaderos espacios de oportunidad para ser utilizados por iniciativas ciudadanas necesitadas de espacio. El patrimonio industrial supone una oportunidad al darse coetáneamente varios factores:

A) Reciente valoración, surgida a mediados del siglo XX y todavía hoy no consolidada por amplios sectores de la sociedad, lo que supone una ventaja para la reutilización de estos espacios.

B) Ausencia de legislaciones rígidas y estrategias comunes a nivel estatal, que planteen figuras de protección y conservación de los bienes industriales.

C) Falta de mecanismos que regulen las intervenciones y la planificación de actuaciones.

D) Son espacios abandonados que se ubican en situaciones privilegiadas de la ciudad. Las antiguas periferias urbanas se han convertido hoy, tras el crecimiento exponencial de las ciudades en espacios céntricos.

E) El patrimonio industrial es principalmente funcional, por lo que son espacios flexibles a cualquier tipo de intervención que busque su reutilización.

F) Presenta una gran vinculación con el imaginario social y forma parte de la memoria colectiva de los barrios y ciudades en los que se ubica.

4. PROCESOS COLABORATIVOS EN PATRIMONIO INDUSTRIAL

En los últimos años son muchas las iniciativas que, reclaman el papel de la ciudadanía en la gestión de la ciudad, del territorio y al mismo tiempo de sus propias vidas. Estas iniciativas proponen a la vez, otra forma de hacer ciudad, algunas incluso desarrollando nuevas metodologías de intervención patrimonial. Lo hacen reivindicando y poniendo en valor edificios patrimoniales en desuso o usando vacíos de la ciudad. Reclamando el espacio para los colectivos y la gestión de los mismos, son muchos los ejemplos que han aparecido en los últimos años.

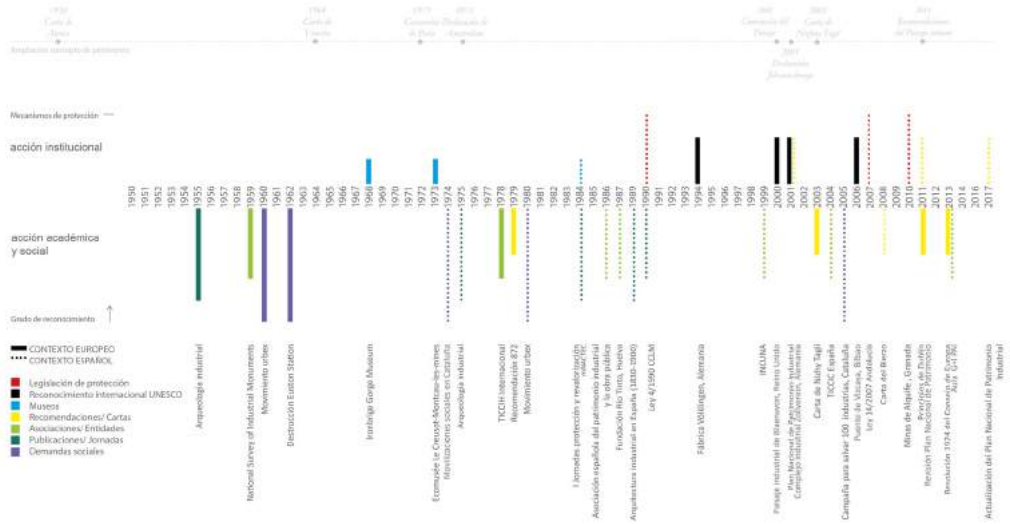


Fig. 2 — En construcción. Fuente: P. Pastor, diciembre 2016, Alternativas económicas. Nº43

En España, podemos encontrar proyectos de todo tipo; en espacios patrimoniales, en solares vacíos, en espacios públicos, o en edificios industriales en desuso. Uno de los casos más tempranos es la Casa del Pumarejo en Sevilla, como también Astra en Guernika ó Can Batlló en Barcelona. La Casa Invisible de Málaga o el Espacio Vecinal de Arganzuela en Madrid. Espacios de resistencia de una comunidad que transforma la indignación en acción, para hacer frente a la realidad compleja, desigual e injusta en la que viven.

Se ha estudiado el mayor número de iniciativas activas en nuestro país, que pone sobre la mesa la variedad de procesos y metodologías empleadas. Estos espacios en los que se desarrollan procesos colaborativos por parte de la ciudadanía, pueden darse de diferentes formas: con gestión compartida, dirigidos por parte de la administración o ser exclusivamente gestionados por parte de los ciudadanos. A su vez pueden definirse como espacios públicos, centros sociales, culturales, espacios periféricos, espacios ciudadanos o espacios comunes. A pesar de las diferencias, lo más importante es que son en realidad puntos en los que se está cocinando otra forma de hacer ciudad, otra relación con el patrimonio y donde a veces, se muestra una vinculación estrecha con el patrimonio industrial.

Es fundamental para esta investigación, centrar el estudio en aquellas iniciativas cuyos procesos tienen lugar en edificios de patrimonio industrial, que hayan surgido de la iniciativa ciudadana y que sean autogestionados. Parece interesante optar por casos consolidados, en los que se produzca la intervención del mayor número de agentes distintos; vecinos, agentes culturales, administración y técnicos, para entender cómo trabajan de forma horizontal de la mano de los ciudadanos. Quizá sea tiempo no sólo de que el patrimonio incluya a la sociedad buscando su participación, si no de que sea la sociedad la que construya su propio concepto de patrimonio, recuperando espacios que cree de valor y que cree conveniente usar.

> El patrimonio pertenece al pueblo, a la nación que se reconoce como tal. Y es por tanto tan diverso y amplio, tan cambiante, tan o tan poco relevante como desee el conjunto de la ciudadanía. Y será lícito discutir lo que queramos, pero más pronto que tarde debemos abrir ese debate al cerebro social, al generador de afectos, al valedor de las inversiones: debemos involucrar al pueblo mismo. (Carrera, 2017: 124).

A continuación se analizan algunas de estas iniciativas, estudiando cada contexto e intentando esclarecer la capacidad de los proyectos para asumir la realidad contemporánea. Para ello, se ha seguido la propuesta de elaborar mapas de complejidad que asumen la interacción de un gran número de variables (Martín, 2015).

4.1. Can Batlló en la Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón, Blanqueo, Estampados y Aprestos Juan Batlló

La historia de esta fábrica textil es una importante narración del fenómeno fabril en Cataluña, que nos habla a la vez de procesos productivos, arquitectura industrial y la aparición de la burguesía y del proletariado. Lo que hoy conocemos como Can Batlló fue durante ochenta y seis años la antigua "Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón, Blanqueo, Estampados y Aprestos Juan Batlló". Inaugurada en 1878 en terrenos de La Bordeta, en el barrio de Sants, conseguiría mantenerse en funcionamiento hasta 1964, siendo un importante recinto de 19.000 m² que ocupaba aproximadamente el 25% de la superficie total del barrio. Por ello, es imposible entender el caso de Can Batlló sin antes conocer la historia de Sants. Este barrio, considerado como periferia de Barcelona, funcionó durante años como polo de atracción de trabajadores inmigrantes del sur, movidos por la esperanza de encontrar un futuro mejor. Hacia 1882 había en Sants tres grandes recintos fabriles; las fábricas de "Vapor Vell", "Can Batlló" y la "España Industrial", que lo convertían en uno de los barrios obreros más importantes de Barcelona. En él la calle más importante era la que relacionaba las fábricas entre sí y donde fluía y se empezaba a desarrollar un fuerte tejido vecinal, que se ha conservado hasta la actualidad.
Con la aprobación en 1976 del Plan General Metropolitano, que recalificaba los terrenos de Can Batlló como zonas verdes y equipamientos para el barrio y su posterior incumplimiento, se inicia una etapa clave de movilizaciones sociales y de batalla de intereses por parte de los vecinos, la propiedad y las instituciones. El barrio de Sants fue uno de los primeros en sufrir especulación inmobiliaria, por lo que, organizados en el "Centro Social de Sants", desde la década de los cincuenta los vecinos se oponían a ella llevando a cabo fuertes movilizaciones. Se luchaba ante los negocios urbanísticos que pretendía transformar el barrio sin tener en cuenta a los vecinos, que demandaban el espacio público prometido. Con el estallido de la crisis en 2007 el proceso se queda paralizado y se decide plantear la acción directa mediante el ultimátum "Tic-Tac, Can Batlló". Esta campaña, promovida por la "Plataforma Can Batlló és pel barri", consigue su objetivo entrando en el recinto en el año 2011, con la intención de usar la nave del Bloc Onze que había sido cedida por el ayuntamiento municipal. La plataforma había demandado esta nave previamente, por ser la única que estaba protegida patrimonialmente y podía ofrecer un futuro seguro lejos de derribos e intervenciones por parte de las instituciones municipales.

Desde entonces, los vecinos en Can Batlló han trabajado para conseguir un programa ambicioso que propusiera otra manera de hacer ciudad a partir de la implicación colectiva y, aunque para ellos no fuera lo primordial, también de intervención en el patrimonio. Se llevaron a cabo proyectos de rehabilitación y se realizaron las obras necesarias. Todo ello con la ayuda de voluntarios trabajando de la mano de técnicos y arquitectos, que entendieron que debían ampliar el lenguaje y ponerse a disposición de la sociedad. Desde la horizontalidad y desde nuevas perspectivas, han reciclado el espacio no sólo del Bloc Onze, sino de las naves anexas que abandonadas formaban parte del conjunto del recinto. Así, se ha conseguido abrir espacios importantes para el barrio, como la biblioteca pública Josep Pons, un espacio de encuentro y bar, una carpintería e incluso una zona de huerto. Espacios que cada día se amplían para dar servicio a las necesidades vecinales en un espacio emblemático que estaba abandonado y que estuvo a punto de perderse. Junto a estas intervenciones, que dan servicio a la escala de barrio, desarrollan acciones a escala metropolitana con grandes proyectos que tienen en mar-

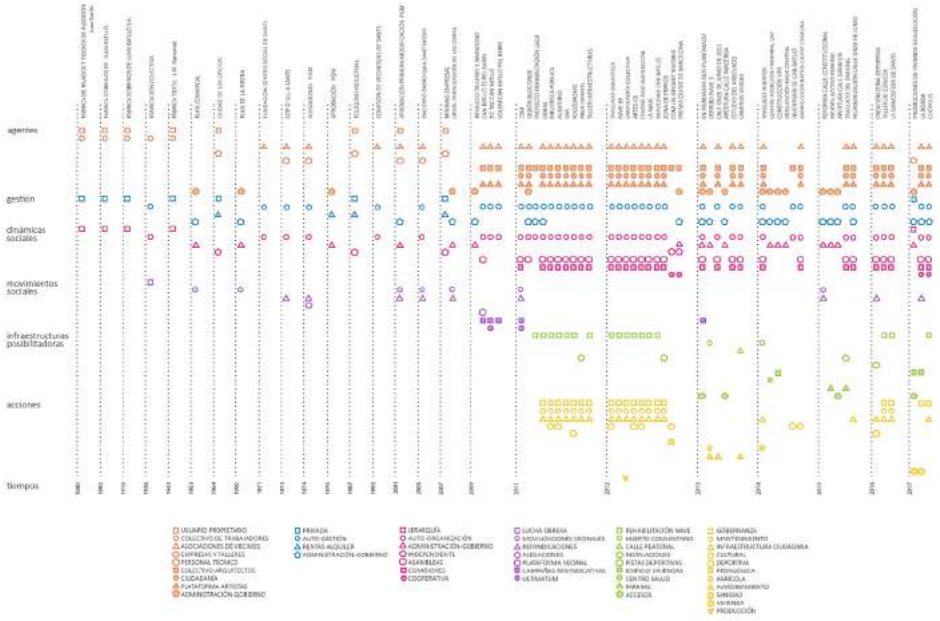


Fig. 3 — Mapa de complejidad de Can Batlló. Fuente: R. Ramiro

cha, como son "Coopolis" y "La Borda". El primero, es un espacio para la economía social y solidaria que pretende crear un sistema de cooperativas. Por otra parte, La Borda, construye un edificio de viviendas en régimen de cesión de uso en el que vivirán los socios de la cooperativa.

En conclusión, podemos decir que Can Batlló es un caso paradigmático al que mirar, tanto por la iniciativa social planteada como por la forma de actuación que proponen hacia el patrimonio industrial. Quizá el logro sea, mostrar la realidad en la que otra gestión por parte de los ciudadanos es posible, siempre que se cuente con una sociedad organizada y preparada para ello. En estos casos, los procesos colaborativos con gestión ciudadana, incluso desbordan la capacidad de actuación de las instituciones, que no entienden que ante la contemporaneidad compleja, las mejores soluciones pueden venir de mano de la creatividad de la ciudadanía empoderada. Por otro lado, es un ejemplo de patrimonio industrial como espacio de oportunidad. El barrio ha entendido que como bien patrimonial, el valor de éste pasa por mantener su autenticidad, por estar vivo y por ser utilizado por la sociedad para seguir siendo un lugar en el que se crucen las historias de las vidas cotidianas.

La fábrica era de la familia Batlló. Nosotros decimos aquí que la casa Batlló —uno de los edificios más visitados de Barcelona—es su patrimonio; mientras que la fábrica es el nuestro, el de los trabajadores y el del barrio. (Ferran Aguiló, Plataforma Can Batlló. 22 de julio de 2017)

4.2. LaFábrika detodalavida en la Fábrica de Cementos Asland

Es imposible entender cada uno de los procesos fuera del contexto en el que aparecen. LaFábrika detodalavida es un buen ejemplo de ello. Alojada en la antigua "Fábrica de Cementos Asland" situada en el municipio extremeño de Los Santos de Maimona, en Badajoz, esta iniciativa pretende servir de apoyo a aquellas personas a los que la realidad actual les sobrepasa, pensando y ofreciendo alternativas para la gestión social del territorio y la ociocultura en lo rural. El complejo de la antigua cementera se terminó de construir en 1956, sugerida por el régimen franquista pretendía hacer frente a las obras del "Plan Badajoz". Con ellas se querían construir urbanizaciones y pueblos, infraestructuras y embalses para lograr la explotación agrícola llevando el

riego a vegas que hasta entonces no se cultivaban. La llegada al pueblo de la fábrica, supuso un gran impulso y representó la nueva industria que dio trabajo a una parte muy importante del municipio. En 1973, deja de funcionar ese espacio como fábrica de cementos y el complejo cae en un estado de abandono que se prolongará durante cuarenta años.



Fig. 4 — Inauguramos LFdTV, 25 de abril de 2015. Fuente: L. Zapata

El proyecto de LaFábrika detodalavida surge en el año 2010, de la mano de un grupo de jóvenes con inquietudes artísticas que se unen con la ilusión de recuperar un espacio abandonado para la cultura. La fábrica de Asland era el esqueleto industrial en el que habían crecido, y había que rehabilitarlo para convertirlo en un lugar público en el que construir procesos alternativos. Tras años de negociaciones con el consistorio se consigue la cesión de uso, que da lugar al proyecto de rehabilitación del espacio. Con jornadas de autoconstrucción y una gran red de contactos de colectivos, LaFábrika detodalavida se inaugura en 2015, como un espacio que ha evolucionado hacia una apuesta por la autogestión en torno a una idea y a una comunidad, intentando aportar un cambio de enfoque en un entorno rural en el que los cambios no siempre son bien cogidos.

Con el análisis de los procesos colaborativos que han tenido lugar en LaFábrika, podemos concluir que la emergencia de iniciativas ciudadanas autogestionadas, están teniendo lugar en todo el territorio nacional. Sin embargo, la mayoría de ellos se producen en contextos urbanos, apareciendo casos aislados en contextos rurales. En este caso de estudio, se observa como el germen surge de nuevas necesidades detectadas por un sector de la población joven, que intenta expandir la iniciativa al resto de la población local. No parten de un contexto social en el que el tejido crítico sea importante, por lo que, a pesar del trabajo continuado, es difícil mantener el proyecto en este ámbito rural. Más aún, en un clima en el que las instituciones locales se muestran con una absoluta rigidez. En resumen, podemos decir que, aunque en ocasiones el patrimonio industrial se muestre como espacio de oportunidad apropiado para este tipo de procesos, lo que realmente los hace posibles es la gestión y el trabajo continuado de la comunidad.

5. CONCLUSIONES

Actualmente, el nuevo protagonismo de los ciudadanos frente a las incertidumbres por las que estamos atravesando, se está traduciendo en activación de grupos que persiguen otros modos de hacer ciudad. Un número importante de estas iniciativas, escoge edificios obsoletos de carácter industrial. Eligen estos edificios como acto de oposición a decisiones políticas que los consideraban idóneos para negocios inmobiliarios, pero también porque se muestran como espacios de oportunidad claves para acogerlos. En ellos, desarrollan nuevas metodologías de intervención en el patrimonio, no conformándose con intervenciones que los fosilicen, sino que pasan a la acción de cuidar, reutilizando y dándole otra segunda vida a espacios en los que se reconocen. Se basan en propuestas que pretenden intervenir lo mínimo para hacerlos posibles, entendiendo cada intervención desde la funcionalidad y el respeto.

Podemos apuntar que, en relación a las incógnitas abordadas por esta investigación, el patrimonio industrial presenta una vinculación importante con los procesos colaborativos. Algunas de las conclusiones más importantes son las siguientes:

A) El patrimonio industrial tiene capacidad para acoger procesos colaborativos. Son espacios de oportunidad que se han transformado de espacios de producción en la época industrial a ser fábricas de producción social en la contemporaneidad.

B) Posiblemente no sea el espacio lo que los posibilita, sino que es la gestión de los ciudadanos la que los hace posibles y los convierte en centros de experimentación de otros modos de hacer.

C) Lo importante no es resultado, sino los procesos y la red de colaboraciones e interacciones entre ciudadanos que se producen.

D) Se produce un cambio de rol en el papel de los técnicos y los arquitectos, que aprenden a trabajar desde la horizontalidad y la transversalidad con los ciudadanos.

E) Ante realidades cambiantes y complejas, los procesos colaborativos son cada vez más complejos, pero consiguen dar soluciones más creativas, más inclusivas, acertadas y cercanas al escenario en el que acontecen, frente a la rigidez que plantean las soluciones convencionales institucionales.

F) La diferencia de contextos y tiempos hace que cada proceso sea diferente y se entienda únicamente en cada uno de ellos. Sin embargo, podemos asegurar que generalmente, prolifera un mayor número de iniciativas en los contextos urbanos respecto a ámbitos rurales. En ambos casos se requiere un gran esfuerzo, pero en periferias rurales el nivel de energía necesario puede ser más exigente, ya que los niveles de implicación de la población son menores.

Finalmente, apuntar que son estas experiencias donde se demuestra que una sociedad organizada puede (hacerlo). Estas iniciativas, que buscan cobijo en edificios patrimoniales por ser espacios de oportunidad y tener gran significación para ellos, hacen del patrimonio un laboratorio creativo. Lugares de experimentación, donde priman proyectos culturales y ecológicos, y donde la colaboración de la ciudadanía autogestionada resulta fundamental para generar soluciones creativas que superan la rigidez de las tradicionales. En ocasiones, estos procesos colaborativos en patrimonio industrial, llegan a representar los ejes principales de transformación del contexto urbano en el que aparecen.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Miguel Ángel (2008). Espacios industriales abandonados: gestión del patrimonio y medio ambiente. Gijón: CICEES.

___(2008). "Patrimonio industrial. Un futuro para el pasado desde la visión europea" en Revista Apuntes. Volumen 21, nº 1, 2008, pp. 6-25.

Casanelles, Eusebi (2007). "Nuevo concepto de Patrimonio Industrial, evolución de su valoración, significado y rentabilidad en el contexto internacional" en Revista Bienes Culturales. Nº 7, 2007, pp. 59-70.

Carrera, Fernando (2017). "Patrimonio, democracia y sociedad" en PH. Nº 91, abril 2017, pp. 124-125.

Castro, Mauro; Martí, Marc y Gual, Joan (2011). "Can Batlló: Construir comunidades en las ruinas de la crisis" en Jornadas contra la Depredación de los Bienes Comunes. Disponible en *https://canbatllo.*

files.wordpress.com/2011/12/can_batllc3b3-construir_comunidad_en_las_ruinas_de_la_crisis_def.pdf (última consulta: 3 de septiembre de 2017).

Garzón, Alberto (2014). *La Tercera República. Construyamos ya la sociedad de futuro que necesita España*. Barcelona: Ediciones Península.

González, Ignacio (2015). *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas.* Madrid: Cátedra.

Guattari, Félix (2000). *Las tres ecologías.* Valencia: Pre-Textos.

Latouche, Serge (2009). *Pequeño tratado de decrecimiento sereno.* Barcelona: Icaria editorial.

Lefebvre, Henri (1969). *El derecho a la ciudad.* Barcelona: Ediciones Península.

Martín, Amanda (2015). *Creatividad colectiva. Procesos de la arquitectura contemporánea en contextos de complejidad.* Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

Pardo, Carlos (2016). *El patrimonio industrial en España.* Madrid: Akal.

Reus, Patricia y Blancafort, Jaume (2014). "Conservación del patrimonio construido, acción ciudadana y redefinición disciplinar" en *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio.* Volumen 2, nº1, 2014. Disponible en: *https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5091846 (última consulta: 2 de julio de 2017)*

Sánchez, Cristina y Jiménez, Guadalupe (2016). "Relaciones entre actores patrimoniales: gobernanza patrimonial, modelos neoliberales y procesos participativos" en PH. Nº 90, octubre 2016, pp. 190-197.

Subirats, Joan y García, Ángela (2015). *Innovación social y políticas urbanas en España: Experiencias significativas en las grandes ciudades.* Barcelona: Icaria.

Trainer, Ted (2017). *La vía de la simplicidad. Hacía un mundo sostenible y justo.* Madrid: Editorial Trotta.

Vicenti, Ana (2007). "Perspectivas en arqueología industrial" en *Arqueoweb*. Volumen 9, nº 1, 2007. Disponible en *https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2326230 (última consulta: 15 de julio de 2017).*

Página oficial de Can Batlló. Disponible en *https://www.canbatllo.org/(última consulta: 30 de octubre de 2017)*

Página oficial de LaFábrika detodalavida. Disponible en *https://lafabrikadetodalavida.org/(última consulta: 30 de octubre de 2017)*

Página oficial de Arquitecturas colectivas. Disponible en *https://arquitecturascolectivas.net/(última consulta: 28 de octubre de 2017)*

Página oficial de Urbano humano. Disponible en *http://urbanohumano.org/es/(última consulta: 25 de octubre de 2017)*

WHARVES & WAREHOUSES: ARTE Y OBSOLESCENCIA

Estíbaliz Pérez Asperilla
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En la ciudad de Londres, la Ribera Sur del río Támesis —conocida como South Bank—se caracterizaba por tener una superficie enlodada y embarrada debido a las continuas inundaciones que las crecidas del río provocaban en la zona. No fue hasta el siglo XVIII cuando las condiciones mejoraron gracias a la construcción de varios puentes como el Westminster Bridge conectando ambas riberas y haciendo posible su posterior crecimiento industrial.

El desarrollo industrial trajo consigo muchos puestos de trabajo y grandes mejoras en el lugar llevando a cabo la puesta en marcha de fábricas, la construcción de muelles y la ubicación de diferentes almacenes. A comienzos del siglo XIX, el paisaje se transformó por completo con el consiguiente crecimiento de la población trabajadora como resultado del nuevo comercio y la industria. Sin embargo, la llegada de la desindustrialización en el Reino Unido supuso el cierre y abandono de numerosas construcciones industriales convirtiendo, a su vez, la Ribera Sur en una zona altamente contaminada.

Enfocando la atención en el municipio de Southwark y sus alrededores, en la presente comunicación se estudiarán los casos de varios almacenes y muelles a los que se les ha vuelto a dar vida gracias a la apuesta artística y cultural optando por mantener —en la medida de lo posible— su pasado. Anise gallery, Butler's Wharf, Ugly Duck, OXO Tower Wharf o Gabriel's Wharf son sólo algunos de los ejemplos del pasado industrial londinense que vuelve a estar presente en Distritos como Bankside, South Bank y London Bridge convirtiéndose en áreas mundialmente conocidas donde arte, industria y sostenibilidad son sus grandes pilares.

El South Bank Centre y la reconversión de la antigua central eléctrica de Bankside en lo que ahora es una de las galerías de arte contemporáneo más importantes a nivel internacional –la Tate Modern– son algunos de los puntos clave que hicieron posible la continua transformación de un espacio contaminado en uno de los enclaves artísticos más destacados de la ciudad.

Festivales como the Merge Festival o el London Design Festival han aprovechado las características y ventajas que los grandes espacios en desuso brindan a los artistas donde pasado y presente se funden constantemente gracias a la conservación no sólo de las características arquitectónicas de las edificaciones, sino a la permanencia de su personalidad y carácter manteniendo en sus fachadas incluso las denominadas Ghostsigns —señales fantasma— consistentes en restos de letreros, anuncios y señales que con el paso del tiempo parecen tener un cierto carácter fantasmagórico debido a su gran deterioro.

De esta forma, no sólo se mantiene el pasado de dichos espacios, sino la historia del Distrito en cuestión haciendo incluso partícipe a toda la comunidad siendo ésta, en muchas ocasiones,

un pilar clave en la regeneración urbana a través de iniciativas cooperativas, artísticas y culturales siendo un claro ejemplo de ello the Coin Street Community —la cual podría ser considerada una comunidad creativa, tal como Douglass plantea en sus estudios—:

> (...) in addition to constructing a vernacular built environment, creative communities can produce artifacts and non-material expressions such as festivals, dance and art that are viewed as proof of a thriving cultural cluster. (...) these elements tend to become the focus of struggles over heritage preservation. In principal this would include not only physical elements such as buildings, but also the intangible elements of lifestyles and customs[1] (Douglass, 2015: 150).

2. METODOLOGÍA

La presente comunicación se enmarca dentro de la investigación *Los cinco sentidos del Distrito Cultural en Londres*, la cual forma parte del Proyecto de Excelencia 2016-2018 *Distritos Culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos* (Ref. HAR2015-66288-C4-2-P, Plan Nacional I+D). Para dicha investigación, se estableció como punto de partida una metodología que permitiera estudiar los Distritos Culturales de Londres dando el mismo protagonismo a cada uno de los cincos sentidos —vista, oído, tacto, gusto y olfato—. En este caso en concreto, se atenderá sobre todo al sentido de la vista complementándose, en algunas ocasiones, con los sentidos del oído y el olfato —lo cual no quiere decir que el objeto de estudio escogido en esta comunicación no sea susceptible de poder analizarse de acuerdo a cada uno de los cinco sentidos—. La consideración del pasado en el tiempo presente es de suma importancia en el estudio planteado en esta comunicación, teniendo como base las metodologías planteadas por Erwin Panofsky y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, entre otras técnicas e investigaciones. A la hora de analizar una imagen, para Panofksy era necesario tener en cuenta dos variables –el espacio y el tiempo– además de estudiar y cotejar los diferentes documentos que se han realizado a lo largo del período de investigación relacionados con el objeto de estudio. En cuanto al tiempo se refiere, aludía sobre todo al pasado. Con sus estudios mostró cómo el mundo antiguo seguía presente en las obras realizadas con posterioridad y cómo el arte recibía constantemente diversas influencias del pasado. No obstante, desde mi punto de vista, también es necesario tener muy en cuenta el presente y las diferentes interpretaciones que se puedan dar según la época en la que nos encontremos.

> Nos interesa el pasado porque, en último término, nada hay menos real que el presente. Para captar la realidad hay que apartarse del deformante presente y sin coaccionadoras urgencias. Las ciencias puras aprehenden y formulan las leyes que presiden un cambio natural observado por el hombre de ciencia; las humanidades no se ocupan de lo que pasa, sino que tratan de revivir lo que parece muerto: el pasado (Panofsky, 1994: XXIII).

Para poder realizar un análisis de los Distritos Culturales de Londres mediante los cinco sentidos, el método iconológico de Erwin Panofsky y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg fueron cruciales construyéndose así un *Atlas Multisensorial* tomando como punto de partida el análisis del Distrito Cultural de Bankside —dentro del municipio de Southwark—.
En el *Atlas* planteado por Aby Warburg los textos literarios se cotejaban de forma conjunta con

[1] (...) además de construir un entorno local edificado, las comunidades creativas pueden producir productos y expresiones no materiales tales como festivales, danza y arte que se consideran una prueba de un pujante *cluster* cultural. (...) estos elementos tienden a convertirse en el centro de las luchas por la preservación del patrimonio. En principio esto incluiría no sólo elementos físicos tales como edificios, sino también elementos intangibles de estilos de vida y costumbres (traducción de la autora).

las obras de arte permitiendo de esta forma aproximarse a lo que la sociedad de esa época en concreto sentía respecto a las obras de arte que se habían realizado en aquel contexto (Gombrich, 1992: 94). Sin embargo, en éste sólo se incluía imagen y texto, por ello —para la investigación *Los cinco sentidos del Distrito Cultural en Londres*— se decidió crear un *Atlas Multisensorial* que permitiera dar cabida a sonidos, vídeos, imágenes e incluso texturas. En cuanto al método iconológico de Erwin Panofsky se refiere, también se readaptó a un enfoque multisensorial consiguiendo tres niveles de análisis que permitieran no sólo un estudio a nivel visual, sino también a nivel de los otros 4 sentidos restantes. Por lo tanto, dicho método –consistente en tres niveles de análisis (Panofsky, 1979: 45 - 60)– quedaría readaptado de la siguiente forma:

A) Nivel pre-iconográfico: descripción detallada de imagen, gusto, sonido, aroma/ambiente o actividad objeto de estudio atendiendo por lo tanto también a las texturas, olores, sabores, melodías y densidades, entre otras variables.

B) Nivel iconográfico: se lleva a cabo una clasificación del material atendiendo al espacio y al tiempo sin realizar ningún tipo de interpretación necesitando un conocimiento previo de fuentes literarias y una familiaridad con temas y conceptos específicos. En esta segunda fase, se llevaría a cabo una clasificación exhaustiva de todo el material disponible una vez realizado un estudio previo y una primera toma de contacto.

C) Nivel iconológico: interpretación final donde se tiene en cuenta al artista, el contexto histórico y cultural, la intencionalidad, la función y el significado. Para ello, es necesario un gran conocimiento de la historia del arte, así como de todo tipo de textos y fuentes, puesto que hay que explicar y descifrar una imagen, sonido, aroma, sabor o acción y/o textura aportando no sólo una interpretación personal, sino basándose en toda una serie de conocimientos previamente aprehendidos.

3. SHAD THAMES

Durante el siglo XIX y XX, el área denominada Shad Thames albergó numerosas empresas dedicadas al muele, la carga y el almacenamiento de diferentes productos como té, grano, clavo, azúcar, canela, caucho y tapioca siendo Butler's Wharf uno de los almacenes más densos de todo Londres. Los muelles de Shad Thames cumplían también un papel muy importante, puesto que tres cuartas partes de los alimentos importados de Londres se almacenaban en esta zona (AA.VV., 2016: 11). Muelles y almacenes tuvieron una alta productividad hasta 1960, cuando su uso comenzó a decaer hasta que en 1972 finalmente fueron cerrados. Sin embargo, la llegada de una amplia comunidad de artistas a la zona hizo posible que varios almacenes de Shad Thames no se abandonaran por completo ocupando varios de sus espacios gracias a estos nuevos arrendatarios que habitaron sobre todo el área de Butler's Wharf —constituido por varios almacenes victorianos y construido entre 1871 y 1873—.

Sin embargo, esta comunidad de artistas que logró dar vida a almacenes caídos en desuso, sólo consiguió mantener su nueva residencia durante una década —de 1971 a 1980 aproximadamente—. La primera cuestión que les perjudicó fue el habitar una zona cuyo uso urbanístico era originariamente de almacenamiento siendo ilegales, en teoría, otros usos como el destinado a vivienda –aunque durante esa década se hizo "la vista gorda"–. A pesar de que la ocupación de los artistas fue clave para el rejuvenecimiento y regeneración de la zona, el acondicionamiento de los almacenes para su habitabilidad corrió por su cuenta recibiendo únicamente, a partir



Fig. 1 — Vista de Shad Thames accediendo por la parte lateral, junio 2017. Fuente: E. Pérez

de 1970, pequeñas subvenciones por parte del Arts Council que cubrían algunos de sus gastos (Acme Studios, 2008: 24).

En agosto de 1979, debido a un fallo eléctrico, se produjo un incendio en uno de los bloques y en ese mismo año se consideró de suma importancia la necesidad de acondicionar las edificaciones para hacerlas seguras, puesto que las condiciones en las que se encontraban eran sumamente peligrosas. Sin embargo, al no poder hacer frente a los gastos que ello conllevaba por parte de sus propietarios se optó por el desalojo de las mismas en 1980 optando posteriormente por su reconversión en edificios para oficinas, restaurantes y pisos que produjeran más ingresos a través de habitantes con un mayor poder adquisitivo.

Butler's Wharf es un claro ejemplo de cómo el arte encuentra una brillante oportunidad en la obsolescencia y cómo, a su vez, la obsolescencia consigue beneficiarse del arte gracias al rejuvenecimiento que trae consigo y el consecuente mantenimiento de edificios y estructuras consideradas de interés arquitectónico e histórico especial.

> Reflecting harsh economic conditions and a renewed sense of culture, strategies to mobilize artists have emerged as alternative development tools for city governments. Artists are increasingly seen as agents who can bring people and capital back to city centers troubled by population loss and physical deterioration (...). These strategies are not just artist-supporting programs, but also urban regeneration projects intended to revitalize the city centers. These types of cultural strategies have become the norm for almost every city government that seriously pursues urban regeneration[2] (Park, 2015: 172).

Actualmente, el pasado de los muelles y almacenes que inundaban el área de Shad Thames sigue fundiéndose con el presente. Cuando el visitante se acerca a Shad Thames, puede revivir esa época industrial al visualizar esas edificaciones tan características en comparación con los modernos edificios de la zona e incluso al activar el sentido del olfato percibiendo un olor que recuerda al fango del agua estancada propia de los muelles (véase Fig. 1). Una vez adentrado en Shad Thames y alzando su vista, el visitante se encuentra con numerosas Ghostsigns[3] que recuerdan muchos de los almacenes que inundaron sus calles tales como Butler's Wharf Complex, Wheat Wharf, Shuters Wharf,

[2] Como reflejo de las duras condiciones económicas y de un renovado sentido de la cultura, las estrategias para movilizar a los artistas se han convertido en herramientas de desarrollo alternativo para los gobiernos de las ciudades. Cada vez más, se considera a los artistas como agentes que pueden devolver a las personas y el capital a los centros urbanos afectados por la pérdida de población y el deterioro físico (...). Estas estrategias no son sólo programas de apoyo a artistas, sino también proyectos de regeneración urbana destinados a revitalizar los centros de las ciudades. Este tipo de estrategias culturales se han convertido en la norma para casi todos los gobiernos de las ciudades que buscan seriamente la regeneración urbana (traducción de la autora).

[3] Estos letreros e imágenes fantasmagóricas del pasado cobran cada vez más protagonismo en Londres creando incluso tours y aplicaciones en las que, siguiendo un itinerario, el viandante no sólo puede admirarlas, sino aprender parte de la historia del edificio en el que se localizan (véase *http://www.ghostsigns.co.uk*).

St. George's Wharf, St. Andrew's Wharf o Java Wharf, entre otros. También pueden observarse varios elementos arquitectónicos y técnicos que se utilizaban para facilitar el almacenamiento de diferentes productos y que mantienen una conservación excelente —puertas dobles, cadenas y pequeñas grúas ubicadas en sus fachadas, entre otros—. Incluso su uso artístico sigue presente en espacios como Anise Gallery, localizada en un antiguo almacén de especias abriendo posteriormente sus puertas como galería de arte en el año 2012. Esta pequeña galería no sólo alberga diversas exposiciones fotográficas e instalaciones de vídeo y realidad virtual, sino que comparte su espacio con artistas y estudiantes que trabajan en paralelo mientras el visitante disfruta del espacio expositivo. Siendo de acceso gratuito, puede pasar del todo desapercibida puesto que se ha mantenido la estructura original del edificio optando únicamente por introducir una pequeña placa que la identifica.

> Anise gallery reaches the parts other galleries do not reach, architecture, the urban environment, engineering and much more They will always present you with something very personal and thought provoking, artworks made with skill and a passion for the built world[4] (Ben Johnson en *https://www.anisegallery.co.uk/about/*).

4. UGLY DUCK

Ugly Duck, ubicado en 47/49 Tanner Street, era una antigua curtiduría victoriana que a día de hoy sigue presente gracias al mantenimiento de muchas de sus características originales en este espacio que, además de dedicarse a reutilizar edificios y lugares públicos obsoletos de la ciudad de Londres, sirve también como espacio de exposiciones, instalaciones y otros usos culturales y artísticos.



Fig. 2 — Fachada Ugly Duck, junio 2017. Fuente: E. Pérez

Con una capacidad máxima de 500 personas, cuenta con diferentes zonas que se pueden alquilar por separado o conjuntamente como the Rooftop —que además tiene un programa de exposiciones escultóricas durante 28 días tratando cuestiones sociales y ambientales—, the Garage —un almacén en la planta baja que permite que el usuario pueda pintar sus paredes—, the Hub —un estudio en la planta baja—, the Factory —compuesta por una sala grande y otras tres más pequeñas– y the Loft –un espacio ubicado en el segundo piso—. De esta forma, Ugly Duck permite hacer uso de zonas inusuales con un carácter industrial latente que se puede percibir nada más echar un vistazo a la fachada del edificio. Si se pasea por Tanner Street, el viandante se encontrará con un edificio que a simple vista parece un almacén abandonado (ver Fig. 2). Sin embargo, si se acerca a sus ventanas, pronto se dará cuenta de que esa edificación está llena de vida gracias a la puesta en marcha de los diferentes proyectos y exposiciones que se llevan a cabo en su interior.

En el año 2016, Ugly Duck logró que se intercambiaran 2.200 horas, se realizaran 56 eventos ar-

[4] Anise Gallery alcanza las partes que otras galerías no alcanzan, la arquitectura, el entorno urbano, la ingeniería y mucho más. Siempre te presentarán algo muy personal y estimulante, obras de arte hechas con habilidad y pasión para el mundo artificial (traducción de la autora).

tísticos y se apoyara a 400 artistas (*http://uglyduck.org.uk/what-we-do/*). De nuevo, nos encontramos así con otra alianza entre arte y obsolescencia que consigue, a su vez, la apertura y aprovechamiento de otros espacios similares creando una red artística sostenible, innovadora y creativa gracias a iniciativas como su *time bank*[5] —un intercambio de tiempo, habilidades y/o recursos en lugar de un intercambio monetario para poder usar los diferentes espacios disponibles o poder acceder a éstos gratuitamente—. De esta forma, Ugly Duck es considerada como una empresa social que se apropia de espacios obsoletos o infrautilizados dándoles un nuevo uso artístico y comunitario trabajando a su vez con propietarios y fundaciones benéficas para hacerlo posible.

Entre los espacios que Ugly Duck pone a disposición del artista, cabe destacar el Kirkaldy's Testing Works, ubicado en 99 Southwark Sreet y que originariamente sirvió de principal lugar de trabajo en 1874 para David Kirkaldy —quien construyó una máquina de prueba que examinaba las propiedades mecánicas de diferentes materias y componentes—. El fuerte carácter de este espacio, debido a esa fusión continua entre presente y pasado, ha sido aprovechado en diversas ocasiones. Cabe destacar por ejemplo, cómo para el Merge Festival 2014[6], Bompas & Parr aprovecharon el carácter inusual del edificio junto a la historia de la zona en la que se emplazaba, puesto que durante varios años se vio afectada por continuos bombardeos y plagas que acabaron con la vida de muchos de sus ciudadanos teniendo como consecuencia la creencia en espíritus y fantasmas que aún recorren el lugar.

> We've had a specific focus of Southwark and Bankside. I've always lived here. I live two minutes away from here and my studio is in Southwark as well so it's really amazing to be able to tease apart some of those wonderful Southwark ghosts stories[7] (Bompas en Tate, 2014: *https://www.youtube.com/watch?v=dvGA264tAuk&t=5s*).

Bompas & Parr invitaban al visitante a que participara en una sesión espiritista gracias a un casco —the Koren Helmet— que usaba pequeños electroimanes que al estimular los lóbulos temporal y parietal del cerebro hacía posible la experimentación de ciertas visiones y/o sensaciones paranormales. Una vez terminada la sesión, los participantes compartían sus experiencias explicando en ocasiones que habían notado una especie de presencia o movimientos, que habían visualizado el rostro de alguien que desaparecía entre las sombras o simplemente que no habían percibido nada en especial *(http://mergefestival.co.uk/merge-events-2014/2014/10/01bompas-parr-sensed-presence*)[8].

Para el festival de 2015 TROPE –formado por Carol MacGillivray y Bruno Mathez– volvió a hacer uso del Kirkaldy's Testing Works para desarrollar una instalación audiovisual que transportaba a los visitantes a una época que se encontraba entre el pasado, el presente y el futuro. Esto era posible gracias al uso de tecnologías análogas y digitales, las cuales permitieron la resurrección de las entrañas del edificio de 1874.

---

[5] Banco de tiempo.

[6] Festival anual que tiene lugar en Bankside. El cual, bajo la dirección de Illuminate Productions, fomenta y promociona *performances*, eventos y *happenings* que se inspiran en el patrimonio y la cultura contemporánea del Distrito (http://mergefestival.co.uk/).

[7] Nos hemos centrado especialmente en Southwark y Bankside. Siempre he vivido aquí. Vivo a dos minutos de aquí y mi estudio está en Southwark también, así que es realmente increíble poder desenredar algunas de esas maravillosas historias de Southwark sobre fantasmas (traducción de la autora).

[8] En el siguiente link se puede visualizar una de las sesiones de Sensed Presence: https://vimeo.com/107870970

Y aunque pareciera difícil volver a dar vida al antiguo edificio del siglo XIX, parece que esta instalación cumplió con las expectativas de todo aquél que se animó a adentrarse en esa especie de máquina del tiempo que le daba la posibilidad de trasladarse a otra era:

> "Ingenious and captivating, a proper refresh[ment] to our time-lapsed lives"; "it's as if Alice fell into the depths of the industrial era"; "an experience that takes you outside of reality..."; "amazing! Totally lost my sense of time playing with this. Hypnotic![9]" (Comentarios anónimos de las experiencias vividas en Kirkaldy Testing Museum: *http://mergefestival.co.uk/merge-events-2015/2015/9/24/chain-reaction-trope-carol-macgillivray-and-bruno-mathez*).

5. COIN STREET: OXO TOWER WHARF Y GABRIEL'S WHARF

La zona de Coin Street es otro de los grandes modelos a seguir donde la decadencia —debida a la desindustrialización— da paso a nuevos usos y proyectos que apuestan no sólo por el mantenimiento de la historia y carácter de la zona, sino por la sostenibilidad y la participación ciudadana para hacerlo posible. "El modelo de Coin Street ha sido capaz de generar importantes plusvalías y vías de negocio que perduren en el tiempo, autogestionados desde la propia comunidad de una manera absolutamente profesionalizada" (Jiménez; Márquez Ballesteros y Navas Carrillo, 2017: 51-54).

Uno de los pilares clave del área fue –y sigue siendo, actualmente— OXO Tower Wharf, una antigua central eléctrica que se construyó alrededor de 1900 para dar originariamente suministro eléctrico a la Oficina de Correos y que posteriormente pasó a manos de Liebig Extract of Meat Company. La industria cárnica creó la denominada OXO Tower[10] convirtiéndola en el segundo edificio comercial más alto de Londres. Sin embargo, a mediados de 1970, la OXO Tower —junto a los alrededores de la zona en la que se emplazaba— cayó en desuso.

> The first priority for industry after the war was to rebuild as quickly as possible. Apart from the debate about the future development of another power station on Bankside (...) there was little questioning as to wether industry had a future in the area. Many areas needed rebuilding and the necessary work was undertaken with vigour. New warehouses such as those behind the OXO Tower and printing works for Her Majesty's Stationery Office (HMSO) in Pocock Street were built[11] (Leonard y Marshall, 2001: 118).

Dadas las sólidas decisiones de regenerar las zonas en declive debido a la fuerte desindustrialización, el destino del área de Coin Street se acercaba a su cercana reconversión en oficinas. Sin embargo, la oposición ciudadana que habitaba la zona fue tal que tras siete años de negociaciones logró la regeneración del área sin la intervención de empresas privadas gracias a la creación en 1983 del Coin Street Community Builders —una empresa social que consiguió que las promotoras vendieran su parte del suelo haciendo posible la regeneración de Coin Street en un ba-

[9] "Ingenioso y cautivador, una revitalización adecuada para nuestras vidas caducadas"; "es como si Alicia cayera en las profundidades de la era industrial"; "una experiencia que te lleva fuera de la realidad ..."; "¡asombroso! Perdí totalmente mi sentido del tiempo jugando con esto. ¡Hipnótico!" (traducción de la autora).

[10] OXO Ltd se fundó en 1914 para comerciar el producto cárnico en el Reino Unido (Reilly y Marshall, 2001: 111).

[11] La primera prioridad para la industria después de la guerra, era reconstruir lo más rápido posible. Además del debate sobre el futuro desarrollo de otra central eléctrica en Bankside (...) hubo debate sobre si la industria tenía futuro en el área. Muchas áreas necesitaban reconstrucción y el trabajo necesario se llevó a cabo con vigor. Se construyeron nuevos almacenes como los que están detrás de la torre OXO y trabajos de impresión para la oficina de artículos de escritorio de Her Majesty's Stationery Office (HMSO) en la calle Pocock (traducción de la autora).



Fig. 3 — Fachada que alberga los espacios de Bargehouse y Thames Festival Trust, junio 2017. Fuente: E. Pérez

rrio sostenible, creativo, cultural y diverso—. "Creemos en la combinación y el equilibrio, en la sostenibilidad y la resiliencia, creando un lugar donde las personas puedan florecer" (Hopkins[12], 2017: 2).

Entre los objetivos de Coin Street Community Builders se pueden destacar: el reconocer el carácter multicultural de Londres e implementar políticas de igualdad de oportunidades; alentar la participación de los residentes locales y los inquilinos y tener en cuenta sus necesidades y aspiraciones; mejorar la gestión y la comodidad de las áreas públicas; evitar acontecimientos que perjudiquen el medio ambiente; ampliar las instalaciones recreativas y de esparcimiento; aprovechar las habilidades de diseñadores y artistas contemporáneos para el desarrollo de Coin Street; apostar por la sostenibilidad y tener en cuenta las necesidades de las personas con discapacidad, entre otras (Coin Street Community Builders, 2013).

Tal como se ha comentado anteriormente, una de las acciones clave de Coin Street Community Builders fue la remodelación de la OXO Tower Wharf en la década de 1990 en un edificio que abrió sus puertas en 1996 y que se ha convertido en uno de los enclaves artísticos más destacados de la Ribera Sur londinense albergando estudios de diseño, pequeñas tiendas especializadas, restauración, galerías y viviendas cooperativas. En ella también se localiza la reconocida gallery@OXO —un espacio de 140 m^2 que ha albergado numerosas exposiciones fotográficas, de arte contemporáneo o arquitectónicas—. Otro de los espacios que OXO Tower Wharf pone a disposición de los artistas es G11, el cual se trata de una zona de 65 m^2 que permite una amplia flexibilidad permitiendo diversidad de usos destinados no sólo a exposiciones, sino a talleres, charlas e instalaciones inmersivas. OXO Tower Wharf cuenta también con varios espacios al aire libre —Courtyard & Platform[13]— donde se han desarrollado diversas exposiciones escultóricas e instalaciones. Por último, cabe destacar Bargehouse cuyo carácter industrial sigue latente permitiendo su transformación para exposiciones y proyectos a gran escala, ferias de arte, experiencias inmersivas y exposiciones teatrales entre otros usos culturales y artísticos. Este amplio espacio industrial de 1.400 m^2 y con una capacidad máxima para 450 personas, cuenta con 5 pisos, 13 espacios y una estética que le hace único e ideal para aquellos proyectos que buscan singularidad y nuevas experiencias expositivas "crammed with original features and interesting textures, Bargehouse lends itself perfectly to powerful exhibitions"[14] (OXO Tower Community Builders, 2016: 9). El mantenimiento de ese carácter industrial que le hace tan singular puede observarse en su fachada donde no sólo se conservan sus materiales originales, sino que su reconversión en espacio artístico se ha realizado acorde con su carácter

[12] Director de Coin Street Community Builders.

[13] Patio y plataforma.

[14] "Repleto de características originales y texturas interesantes, Bargehouse se presta perfectamente a exposiciones de gran alcance" (traducción de la autora).

industrial jugando con las denominadas Ghostsigns en sus fachadas donde pueden leerse diferentes letreros que aluden a varias musas de la mitología griega relacionadas con las artes —MELPOMENE The Muse Of Tragedy; THALIA The Muse Of Comedy; TERPSICORE The Muse Of Dancing[15], etc.— cuya actualidad se vuelve a entremezclar con el pasado al hacer uso de técnicas utilizadas varias décadas atrás (ver Fig. 3).



Fig. 4 — Gabriel's Wharf y código QR, junio 2017. Fuente: E. Pérez

El último ejemplo que cabe destacar, en este mismo área de Coin Street, es Gabriel's Wharf que desde 1988 alberga pequeñas tiendas y estudios de diseño. Su reapertura con este nuevo uso artístico-comercial fue uno de los comienzos de South Bank como enclave artístico y cultural. Al pasear por la Ribera Sur londinense se puede sentir la aproximación a un espacio donde el arte no deja de latir, escuchando incluso bandas callejeras cuyas melodías se funden con los aromas de las pequeñas cocinas y el arte con el que el viandante se topa al aproximarse a zonas como Gabriel's Wharf. Sus tiendas hacen uso del espacio abierto para exponer sus diseños y productos manufacturados a pequeña escala por sus propios vendedores. De esta forma, nos encontramos con un espacio expositivo cambiante donde arte y comercio forman una alianza clave para su continuidad y permanencia en el lugar. En la imagen que aparece a continuación (Fig. 4), se puede visualizar parte de la zona exterior de Gabriel's Wharf, así como escuchar mediante el código QR —ubicado en la esquina inferior derecha de la imagen— los sonidos de los que el viandante puede disfrutar a lo largo de su visita y/o recorrido a primera hora de la tarde de un día laboral.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de esta comunicación se ha podido realizar un breve itinerario de aquellos almacenes y muelles localizados en una pequeña parte de la Ribera Sur de Londres que también han compartido protagonismo con grandes enclaves –como la Tate Modern– en la regeneración urbana de una zona industrial obsoleta y altamente contaminada.

A diferencia de varias galerías y espacios culturales que han mantenido ligeramente el carácter y el pasado de diversas edificaciones industriales en su regeneración, almacenes como Ugly Duck o espacios como Bargehouse —ubicado en OXO Tower Wharf— ofrecen una alianza entre arte y obsolescencia que no sólo permite su conservación y uso, sino ambientes inusuales e interesantes para aquéllos artistas que apuestan por la búsqueda de nuevos espacios donde innovar y desarrollar sus obras y proyectos. Los elementos deteriorados y caídos en desuso, que aún se conservan, forman parte de su atractivo integrándose en nuevas experiencias artísticas e incluso ofreciendo su continua transformación en el caso de

[15] MELPÓMENE La Musa del Teatro; TALÍA La Musa de la Comedia; TERPSICORE La Musa de la Danza (traducción de la autora).

que el proyecto o exposición en cuestión así lo requiera.

La apuesta por la regeneración junto a la conservación del patrimonio y la cultura del lugar es una acción clave para conseguir el sentido de pertenencia de una comunidad local que se considera parte indispensable para la mejora del lugar pasando de ser un sujeto pasivo a un sujeto activo y necesario para su desarrollo. Por lo tanto, la historia y el Patrimonio Cultural no sólo queda impregnado en edificaciones y otros emplazamientos físicos, sino que está latente en esos residentes[16] que apuestan por no olvidar los orígenes del área que habitan.

Gracias a estos nuevos usos, la ciudad de Londres pone a disposición espacios que no suponen el desembolso de grandes cantidades de dinero para su uso y disfrute existiendo iniciativas como el antes mencionado *time bank* de Ugly Duck que permite brindar grandes oportunidades a los artistas más emergentes cuyo potencial aún no es reconocido debido a la escasez de recursos de los que disponen para poder exponer sus obras y proyectos.

BIBLIOGRAFÍA

Acme Studios (2008). *Artists in East London*. Disponible en *www.acme.org.uk/download.php?pdf=149 (última consulta: 20 de octubre de 2017).*

Better Bankside. *Disponible en http://www.betterbankside.co.uk/ (última consulta: 17 de marzo de 2016).*

Blazwick, Iwona y Wilson, Simon (eds.) (2000). *Tate Modern. The handbook.* Londres: Tate Publishing.

Brandon, David y Brooke, Alan (2011). *Bankside. London's original district of sin.* Great Britain: Amberley.

Coin Street. Disponible en *http://coinstreet.org/(última consulta: 15 de octubre de 2017).*

Coin Street Community Builders (2013 a). *A brief history of Oxo Tower Wharf.* Londres: Coin Street *Communiti Builders. Disponible en http://coinstreet.org/wp-content/uploads/2013/11/A-brief-history-of-Oxo-Tower-Wharf.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2017)*

___*(2013 b). Coin Street Community Builders, Coin Street Secondary Housing Co-operative and Coin Street Centre Trust. Aims and objectives.* Londres: Coin Street Communiti Builders. Disponible en *http://coinstreet.org/wp-content/uploads/2013/10/Aims-and-objectives.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2017).*

Douglass, Mike (2015). "Creative communities and the cultural economy – Insadong, chaebol urbanism and the local state in Seoul" en *Cities. The International Journal of Urban Policy and Planning* Nº 56, pp. 148-155. Elsevier. Disponible en *http://daneshyari.com/article/preview/1008178.pdf (última consulta: 24 de octubre de 2017).*

García Mahíques, Rafael (2008). *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural.* Madrid: Ediciones Encuentro. Volumen I.

Golden Grace (1951). *Old Bankside*. Londres: Williams & Norgate LTD.

Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual.* Madrid: Alianza Editorial.

Hopkins, David (2017). "Residents' letter" en *Coin Street News*. Nº 1, Noviembre 2017. Londres: Coin Street Community Buildings. Disponible en *http://coinstreet.org/wp-content/uploads/2013/10/Coin-Street-News.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2017).*

Kirkaldy Testing Museum. Disponible en *http://www.testingmuseum.org.uk/ (última consulta: 20 de marzo de 2016).*

Lazzeretti (2008). "El Distrito Cultural" en C*olección Mediterráneo Económico: Los distritos industriales.* Nº 13, pp. 327-251. Almería: CAJAMAR Caja Rural. Disponible en *http://www.publicacionescajamar.es/pdf/publicaciones-periodicas/mediterraneo-economico/13/13-225.pdf (última consulta: 24 de octubre de 2017).*

London Design Festival. Disponible en *http://www.londondesignfestival.com/ (última consulta: 17 de marzo de 2016).*

Merge Festival. Disponible en http://mergefestival.co.uk/ (última consulta: 17 de marzo de 2016).

OXO Tower Community Builders (2016). *Exhibition spaces. Four distinct spaces to hire at OXO Tower Wharf.* London: OXO Tower Community Builders. Disponible en *http://www.oxotower.co.uk/wp-content/*

[16] E incluso trabajadores que tienen en esa misma zona su lugar de trabajo, pero que residen en otro área.

uploads/2013/11/Exhibition-brochure_WEB_VERSION.pdf (última consulta: 15 de octubre de 2017).

Panofsky, Erwin (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial.

___*(1985). La perspectiva como "forma simbólica"*. 5ª edición. Barcelona: Tusquets Editores.

___*(1994). Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

Park, Se Hoon (2016). "Can we implant an artist community? A reflection on government-led cultural districts in Korea" en *Cities. The International Journal of Urban Policy and Planning* Nº 56, pp. 172-179. Elsevier. Disponible en *https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275115001365 (última consulta: 24 de octubre de 2017).*

Pérez Asperilla, Estíbaliz (2016). "Los cinco sentidos en el Distrito Cultural: aplicación del Atlas Multisensorial en Bankside" en Chaves Martín, Miguel Ángel y Lorente, Jesús-Pedro (Eds.) (2016). *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana.* Madrid: Icono, 14. Pp. 229-252.

___(2017). "Transformando Bankside" en Pérez, Elías M.; Martínez, Emilio y Silva dos Santos, Fabiane C. (Eds.). *GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]. III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales.* Valencia: Universitat Politècnica de València. Pp. 869-875.

Powell, Kenneth (2004). *City Reborn. Architecture and Regeneration in London, from Bankside to Dulwich.* Londres: Merrell.

Reilly, Leonard y Marshall, Geoff (2001). *The story of Bankside. From the River Thames to St. George's Circus.* Londres: London Borough of Southwark.

Rendle, William (1878). *Old Southwark and its people.* London: W. Drewett.

Roberts, Howard y Godfrey, Walter H. (1950). *Survey of London. Volumen XXII: Bankside (the parishes of St. Saviour and Christchurch Southwark).* Londres: London County Council.

Spalding, Frances (1998). *The Tate. A History.* London: Tate Gallery Publishing.

Tate Modern. *The Building* (2012). London: Tate.

Velázquez Valoria, Isabela y Verdaguer Viana-Cárdenas, Carlos (2011). *Regeneración urbana integral. Tres experiencias europeas innovadoras: Île de Nantes, Coin Street y Barrio de la Mina.* Madrid: SEPES Entidad Estatal de Suelo.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne.* Madrid: Ediciones Akal.

ASPECTOS DE LA RELACIÓN ARTE, NATURALEZA Y PAISAJE EN LA CONTEMPORANEIDAD

Sylvia Furegatti
Instituto de Artes – UNICAMP

1. INTRODUCCIÓN

La ampliación de los límites originalmente establecidos para el campo Arte-Ciudad instrumentalizado por la re significación del Paisaje en el contexto de la producción artística contemporánea, establece el recorte propuesto para este estudio. Bajo esta condición, trabajos seminales de Joseph Beuys, Jenny Holzer y Nelson Felix son analizados para localizar en ellos afinidades electivas que vienen pautando proyectos recientes de intervención artística de mi autoría.

La aproximación propuesta para estos proyectos artísticos buscar traer evidencia en esas producciones la singularización de la Naturaleza como elemento estructurador de los procesos creativos y poéticos practicados, así como explora la intención de diálogo entre el espacio urbano y los bordes del paisaje natural percibido en los trabajos como elemento que se constituye como uno de los *locus* posibles que bien presentan el arte actual. En esta dirección, el análisis adoptado sobre el contexto de la espacialidad alcanzada por esta producción actual. En este sentido, el análisis adoptado sobre el contexto de la espacialidad alcanzada por esta producción actual y sus relaciones con estos límites entre naturaleza y urbano se pauta por la conceptuación crítica de la formas de Arte Extramuros contemporánea. Se privilegian los modelos operativos atravesados por la idea de "espacio de paisaje" de forma a constituir cierta organización en camadas para las variantes formas manifiestas en el Arte en relación al Paisaje. En este punto, se busca, en este espectro de ampliación del campo Arte-Ciudad, borrar la antítesis presupuesta en el campo conceptual del Arte instaurada en espacio urbano, en la actualidad.

Esta perspectiva nos conduce a la relativización de las distancias conceptuales entre Medio Urbano y Arte Contemporánea y considera el Paisaje como espacio *interin*, un flujo entre la ciudad y otras localidades tales como el campo, el desierto y demás espacios vinculados a la Naturaleza, en los cuales se ha sedimentado parte expresiva de la praxis artística contemporánea que no necesariamente bien se acomoda en los límites de terminologías y conceptuaciones tales como Arte Urbana.

Se entiende que en esta ampliación del constructo espacial y simbólico en que se establecen trabajos artísticos contemporáneos podemos encontrar nuevas temporalidades que rebelan nociones importantes y todavía poco discutidas sobre el campo de encuentro entre arte y Naturaleza. Una de esas nociones directamente relacionadas a la temporalidad es el elemento vigila; condición que pasa a ser demandada por trabajos artísticos tan inestables física y temporalmente cuanto el crecimiento mismo de un jardín.

La espacialidad practicada en tales proporciones artísticas y su fuerte vínculo al paisaje de campo o de floresta nos propone la percepción de la constitución de una camada de amortiguar generada por la Naturaleza, como siendo aquella que siempre recebe primero al espectador/visitante y a producir otras velocidades para la relación de expectación del arte y de sus interatores.

La experiencia de actuación como artista visual de los últimos quince años acumula un conjunto de intervenciones artísticas realizadas en diferentes ciudades de Brasil y otros países de América Latina, elaboradas por medio del contacto directo con grupos artísticos, población local, transeúntes de centros urbanos, regiones lejanas de los grandes centros metropolitanos de Brasil, ciudades estas elegidas en casi todos los eventos, a partir de su localización fuera del eje de las grandes capitales urbanas o dichas culturales. Estas localidades son elegidas por el interés expresado en la búsqueda por nuevas maneras de practicar la interacción entre arte, artista y públicos.

La perspectiva de esas acciones se suma a la preocupación de mi investigación docente y encuentra aire en la atención dada al discurso específico y trabajos ejecutados por artistas del mundo todo que interfieren en el paisaje de las ciudades o de otras localidades de modo a proponer la recalificación discursiva de esta campo revisando así el papel y la actuación del artista visual. O sea, la elección y el análisis crítico e creativo de las proporciones que tiene en su instauración acto y efecto de revisión sobre lugares del arte; sobre nuevas perspectivas para su demorada relación desarrollada con la institución y el reiterado interés por el paisaje constituyen el ámbito de trabajo práctico y teórico desarrollado asi como sugiere la verticalización de este análisis propuesto.

PAISAJE COMO ÍNTERIN ENTRE ARTE Y NATURALEZA

Las últimas décadas de reflexión y trabajo en espacio abierto rebelan a sus estudiosos que la identificación algo restricta, normalmente aplicada a los contornos establecidos por el Arte Urbana, carga un modelo intrigante para que avancen las investigaciones sobre las motivaciones espaciales presentadas por los trabajos de artistas interventores interesados en áreas de la naturaleza, del desierto, de espacios distanciados también en relación a los circuitos reconocidos de Arte. Esta sugerencia indica que el fenómeno urbano habría ocupado un lugar histórico importante para la revisión de los lugares del Arte en la actualidad, sin embargo, el encadenamiento continuo de esta revisión efectuada por las operaciones contemporáneas, nos presenta el Paisaje como posible y renovado elemento que reestructura las relaciones y jerarquías establecidas entre arte, tiempo y espacio.

La Naturaleza, estructurada en muchas investigaciones prácticas y teóricas de la actualidad se presenta en primer lugar como alineada al proceso, como proponente de proyectos y eventos preferidos en relación a los objetos coleccionables, por excelencia. En segundo plano, esta producción estructurada al margen del constructo espacial urbano sitúa en espacios geográficos existentes del Paisaje de la Naturaleza oportuno distanciamiento (físico, simbólico, sinestésico) de los centros urbanos y de sus equipamientos, generalmente circunscriptos a las actuales agendas, circuitos y selecciones pautadas por herencias cristalizadas en su formato, temporalidad y elaboraciones conceptuales.

Interesa también indagar sobre el creciente interés por el paisaje que se puede notar en la producción contemporánea. De los varios sentidos que podemos atribuir al paisaje se destaca una noción de flujo, especie de elemento *entre due* del juego de fuerzas establecido entre Arte y naturaleza. Como si, a partir de esta condición en flujo, pudiera ser el Paisaje, uno de los conductores identificados por los representantes del Arte contemporáneo como suficientemente fructífero para revisar sus estatutos.

Parece haber aquí un importante campo a ser explorado a la luz de las resemantizaciones establecidas por el Arte, por sus representantes y sus Instituciones acerca de los muchos modos y apariciones del Paisaje en la producción artística a lo largo del tiempo. En ese sentido, se trata de buscar entender de qué forma estas distintas apariciones tienen especificaciones que las mantienen tan particulares como actuales en la formación y en la actuación de los artistas contemporáneos.

Así, lo que se propone es que por atrás del nuevo fenómeno de la espacialidad artística se antepone un modelo operativo tan variado como rico que nos orienta en las lecturas del binomio Arte-Naturaleza. Como si pudiéramos verificar ese binomio la existencia de distintas camadas que pueden identificar trabajos artísticos en los cuales Paisaje y Naturaleza no son objetos, pero si, elementos estructurales fundamentales.

Esa composición estructural puede ser encontrada en la noción de ambiencia y cercanía que se verifica en Paisaje. De acuerdo con el autor Martin Seel, la experiencia de un *espacio como paisaje* no tendría un centro, ejes fijos ni observadores. Se trata de una experiencia que se da en la integración del sujeto en medio a un espacio de relaciones dinámicas, un "espacio que acontece" en el cual "los sujetos corpóreos se experimentan como seres receptivos y vulnerables en medio de un acontecer espacial", experiencia proporcionada, por lo tanto, por la participación activa en "un aparecer procesual y multiforme de figuras espaciales." (Seel, 2007:39)

Por lo tanto, el modelo de Mapeamiento que ordena históricamente, desde la *Land Art*, el campo combinado entre Arte, Paisaje y Naturaleza parece contemplar una efectividad delimitada frente a la complejidad de los modelos de operación desempañados por los artistas contemporáneos en otros espacios.

Para entrar en esas prácticas operativas, antes tenemos que comprender los límites impuestos por la idea de la conocida *ceguera paisajística* que, por algún tiempo, determinó la noción de Paisaje como conjunto panorámico a ser constituido por una visión tomada a la distancia. Vencida esa limitación pasamos a comprender que el *Paisaje* se inscribe en la experiencia de la presencia; dotada de percepciones complejas y sinestésicas que la hacen existir, más allá de la mera visualidad. Por ese camino, el Paisaje se configura como *percepto* y nos indica la necesidad de dimensionamiento, del establecimiento de puntos límites dentro de los cuales ciertos objetos son activados a partir de su contexto dinámico.

Acerca de la dimensión del espacio de paisaje, Martin Seel afirma que lo abierto de un paisaje está también vinculado a cierto relajamiento del comportamiento predeterminado que practicamos en un espacio cerrado; pasa en un desierto o en una campiña, por ejemplo.

En este relajamiento es que se establecen las relaciones de sorpresa, alegría, encantamiento, miedo, o sea, la conjugación de la relación estética que coaduna Arte à la Naturaleza, desde siempre. Sin embargo, cabe señalar en este punto que esta relación no es exclusiva entre Arte y los espacios de Paisaje de la Naturaleza, pero si, específica del encuentro entre Arte y Lugar. Es en este sentido que se constituye como base del Arte Extramuros; entendida como revisadora de la parte significativa de las proposiciones artísticas de nuestro tiempo.

Esa "relación específica" establecida entre Arte y Lugar tiene como elemento estructural la acción crítica del sujeto artista que actúa de forma apartada de los índices plásticos – por excelencia, los mismos que construyen parte de los objetos coleccionables practicados en el espacio de lo abarcable o todavía, por él bien representados. Estos serían, por lo tanto, objetos fijos, pertinentes y pertenecientes a la institución cultural o museológica más convencional. Sugieren un tipo de confort y conformidad con ese *locus*. Les caben bien. Hasta pueden evocar el espacio a su alrededor, pero no son incomodados por la institucionalidad de este espacio.

Prescinden de la idea de lo inabarcable, típico de la noción de Paisaje, comentado por Seel y que se aloja en la revisión entre Arte y Lugar propuestas por las formas del Arte Extramuros contemporánea (Furegatti, 2007) que proclama para sí una idea de espacialidad volátil, dada por la expresión: "Ni dentro, tampoco fuera, pero, seguramente, en otro lugar".

Javier Maderuelo nos advierte sobre la necesidad de encerrar un campo para las vastas determinaciones que acompañan el Paisaje a lo largo del tiempo y de las sociedades. Direccionado por la Historia de la Cultura, este autor indica la vocación de paisaje a las actividades artísticas, en la forma de género de la pintura occidental que disemina la conexión entre ella y las prácticas extendidas, por ejemplo, para el Paisajismo. (Maderuelo, 2007:11).

Como fenómeno de la cultura, el paisaje se produce físicamente_ entorno real_ tanto como es también la representación de este entorno, cuando asume la forma de una imagen. Este raciocinio nos permite retomar la cuestión de las camadas de la estructuración del Paisaje, pasibles de ser identificadas por estratos en las proposiciones artísticas de la actualidad.

Está en la ambigüedad y en la fluidez de la idea de paisaje la fuerza motriz que activa, en nuestro tiempo, la producción contemporánea, la elaboración de trabajos artísticos dotados de diferentes camadas de apropiación de sus elementos; dentro y fuera, más allá de los espacios designados para el Arte. La oscilación de esta apropiación de Paisaje se configura por medio de un zigzag oportuno e oportunista, tramado por el artista visual, delante de las aberturas críticas y creativas que se le ofrecen para la renovación de sus proposiciones.

RECONOCIMIENTO Y AFINIDADES EN BEUYS, HOLZER Y FELIX

En diferentes trabajos, los modelos operativos aplicados por Joseph Beuys, Jenny Holzer y Nelson Felix, presentan estas camadas de sentido entre Arte, Paisaje y Naturaleza bien como propone un campo fértil de investigación con repercusiones para cuestiones actuales por mí practicadas en proyectos artísticos de intervención. El reconocimiento que se efectiva también por múltiples camadas, sea porque estos artistas establecen proposiciones de Arte por medio de la Naturaleza, tratada como paisaje física, territorial, geográfica, elegida como lugar específico, lugar para el arte, sea porque ellos elaboran_ por medio de espacios antepuestos a la urbanidad_ otras camadas simbólicas referenciadas por el Paisaje y aplicadas a objetos, imágenes o discursos tomados como proposición artística que, más tarde, pasan a dar forma a un conjunto de objetos institucionalizados.

Tal vez, el ejemplo más emblemático de esa estructuración creada por Beuys puede ser encontrado en "7000 Carballos", proyecto elaborado por él para *Documenta de Kassel* de 1982, que toma cinco años para completarse con la plantación de 7000 mudas de Carballos enterradas al lado de monolitos de basalto, por distintos espacios de aquella ciudad alemana. La voluminosa pila de piedras es al comienzo depositada en frente al *Fredericianum* durante el evento de Documenta. Después de un largo período de debates sobre la relación hombre-naturaleza, Beuys y sus colaboradores inician un trabajo que desmonta la pila y remodela el entorno de la ciudad y del circuito. Se configura así como un proyecto de Arte Público de Beuys; una acción comunitaria de la cual participaron el artista y diversos públicos envueltos entre el inicio hasta el final en Junio de 1987, tiempos después de su muerte.

En este trabajo Beuys usa energía creativa transformadora que es la base de su obra en una acción que toma lugar en un paisaje urbano de Kassel en un tiempo largo de intervención modeladora del paisaje. Acercándose al concepto de *Landscape Urbanism* dictado por varios autores como James Corner y Charles Waldheim, que presentan este concepto a partir del desarrollo de una ecología espacio-temporal que trata de todas las fuerzas a actuar sobre el espacio urbano como una red continua de inter-relaciones.

El *Landscape Urbanism* revisa el lugar del Paisaje y de la Arquitectura en un proyecto urbano contemporáneo, particularmente notado a partir de la periferia. En el *Landscape Urbanism* el Paisaje, y no la Arquitectura es el elemento transformador que promueve la disrupción y actúa contrario a la planificación traída por la Globalización. Se trata de la disolución de la antigua oposición campo-ciudad, incluida la valorización del vacío, como espacio no-construido; espacio, por lo tanto, natural presente o rebelado dentro de las ciudades contemporáneas. Entendemos así, que por esa línea de raciocinio, tiempo y espacio son revisados a la luz de las complejidades de los territorios urbanos constituidos por los conflictos de las herencias de la morfología urbana.

La preposición de Beuys, en proyectos como este elaborado para Kassel, introduce un contexto de vigila al trabajo que amplifica para el grupo, para los interatores urbanos, preferidos en relación a los espectadores tipificados por la institución cultural, un tipo de temporalidad que radicaliza los conceptos más clásicos de expectación, participación, activación de un proyecto de arte en el paisaje.

El envolvimiento con los públicos actores directos de su construcción o interatores de su desarrollo en tiempo dilatado de "7000 Carballos" sugiere que no solamente el artista se propone a investigar nuevos plazos y otras temporalidades en su producción poética personal, como indica que la métrica del tiempo particular de los elementos de la Naturaleza que constituyen el trabajo (piedra basalto y el árbol de Carballo) es aquella que dicta la apariencia propia a ser asumida por el trabajo, como arte.

Beuys practica el sentido de lo inabarcable del Paisaje en este proyecto, a partir de elementos de la Naturaleza transformados en objetos infiltrados en el sistema urbano. Con Arte, podemos decir que son cosas de afuera del lugar previsto, son inconformados y resilientes.

Dirección próxima a esta es tomada por Holzer y Felix en los respectivos proyectos "Black Garden Antimemorial" y en la "Serie Génesis".

Black Garden Antimemorial es el primer proyecto de Holzer que se establece en la forma de un jardín. La artista crea este proyecto para la ciudad de Nordthon, Alemania, entre 1992 y 1994. Compuesto por tulipanes negros y un tipo de césped japonés de un verde muy oscuro, el jardín está en el Memorial de Guerra de un parque municipal, construido en 1929. El lugar es tomado por múltiples y controversias camadas históricas en torno de la participación alemana en la II Guerra Mundial. Está permeado por la presencia de una figura escultórica en bronce, dispuesta en el centro de la plaza, desnuda, retirada posteriormente en las remodelaciones sufridas, que revisan, de forma algo protocolar el recuerdo de los soldados abatidos en combate para el lugar.

Las discusiones sobre el simbolismo inherente a la Historia de aquel lugar-memorial toman dimensión alrededor de 1986, de forma a promover la encomienda de un nuevo proyecto a ser ejecutado por Jenny Holzer, en 1989. Atenta a sus camadas de información, Holzer crea lo que parece ser un eco del antiguo y menor jardín circular existente en la parte baja del parque. A partir de la descripción hecha por Udo Weilacher (2005) se percibe que este jardín circular creaba una secuencia anillar de jardineras y paseos ritmados por los colores colorados de los pedregullos y negro de las plantas elegidas. Es en verdad un antimonumento a medida que establece a ese espacio de paisaje otras inscripciones que buscan poner en evidencia el absurdo y la crueldad de la Guerra.

Usando un recurso textual ya conocido en otros de sus trabajos, Holzer inscribe sobre bancos de arenito las frases del texto que bautiza "War". Entre esas frases escritas por ella en los bancos encontramos evocaciones sobre la relación entre vida y muerte a partir de una Naturaleza activa y agresiva. *"El océano lava los muertos. Ellos están dados vuelta para arriba y para abajo en la espuma. Los cuerpos de las olas para abrir el pantano"*.(Holzer:1998, 140).

Al centro, Holzer planta un pequeño árbol de Arkansas que produce manzanas negras, elemento que configura la complejidad de simbolismos aplicados por la artista a todo el proyecto. El tono melancólico por ella buscado está apoyado en los colores tan exóticos cuanto oscuros de plantas de aquel jardín: tulipanes negros, césped japonés (Black Mondo), el pequeño manzanero de Arkansas, geranios con hojas oscuros, Hierbas de San Lorenzo (Ajuga), Berberes, etc producen hojas, botones, flores y frutas muy oscuros que activan ese espacio del paisaje de tal forma que parte del público termina rechazándolo.

Holzer da un acompañamiento regular, anual al trabajo (Weilacher: 2005, 56) con quien se hace responsable por el jardín. Sobre, declara: "Es un punto de partida, una nueva manera de actuar (...) un lugar para aprender y para experimentar" (apud Weilacher: 2005, 57).

Podemos comprender este antimonumento creado por ella a partir de la idea del Paisaje como flujo: en lugar de la arquitectura monumental, de la escultura conmemorativa o hasta del panel gráfico digital, prefiere el jardín. La estacionalidad característica de cada planta, de las varias elegidas por ella, producen un espectro de inestabilidad y profunda amortiguación del tiempo para aquellos que aceptan adentrar y allí permanecer por algún tiempo. En ese sentido es que encontramos también otra importante llave de comprensión sobre los vectores de la espacialidad y de lo político en trabajos artísticos instaurados en lugares simbólicamente adensados: la estrategia del antimonumento empleada por Holzer revisa aquel lugar simbólico poniendo en evidencia la creciente dificultad de nuestra sociedad en lidiar con el pasado. Como bien alerta Udo Weilacher en su descripción sobre el proyecto de Holzer: "Para un mundo que refiere verse como joven, dinámico y atractivo, la muerte es casi siempre una falla que debe ser explicada de forma plausible de tal forma de la normalidad pueda ser instaurada, lo más brevemente posible". (Weilacher: 2005, 58)

La idea de la invitación, siempre presente en la estructura de un jardín o de un pedazo de plantío bajo, promueve una camada de amortiguación en la expectación, como si nos preparase, en otra velocidad, de forma más lenta, para la recepción de una idea, de una información, de un objeto estético. El jardín antimonumento de Holzer es como el "ladrón de plantío" descripto por el "Gran Diccionario de Lengua Portuguesa" o "Thesoro de Lengua Portugueza" producido por el Frei Domingos Vieira en 1871. Él nos advierte sobre las distinciones entre lo que es salvaje y lo que es feroz:

> *Salvaje es el animal que vive en las selvas, bosques o jungla, es por consecuencia, agreste y bravío. (...) Feroz se aplica en sentido propio a animales carnívoros o dañinos, y en sentido figurado al carácter o calidad de mortal de algunas personas. El león, el toro, el tigre y el jabalí son animales salvajes y feroces. El ciervo, la cabra montañesa son solamente salvajes. (...) el ladrón de carretera y jungla no es salvaje, pero feroz.* (Vieira, 1878:391)

En los análisis críticos sobre la obra de Holzer es frecuente encontrar adjetivación sobre el coraje de su trabajo. Aliado a ese coraje parece estar la ferocidad que articula acción y espera, y así, tiempo y lugar para que el objeto artístico se constituya. De esta forma, esta configuración nos remite de nuevo a la idea del inabarcable tratado anteriormente.

La sensación de amortiguación producida por el Paisaje en su tiempo demorado se acerca de la idea traída por Ronaldo Brito sobre la necesaria revisión de estudios de la forma en la Escultura y en proyectos artísticos que evocan la espacialidad para que ocurran. En texto Brito trata estos aspectos en la exposición llamada "Carini" realizada por Felix en el Museo del Valle, Vitória, en 2006. Brito se rebela en la encrucijada de la escrita crítica ante el desplazamiento físico y espacial producido por los trabajos de la exposición y así coloca que: "Tenemos que asumir desde temprano, por ejemplo, que una dimensión invisible sea parte integrante de la forma." (Brito, 2011).

Lo inabarcable está en el orden de las acciones propuestas por Felix en los varios paisajes que elije para actuar. De los muchos proyectos en que relaciona Paisaje y Naturaleza, encontramos la sorpresa espacial que constituye: "Cruz en América". (1995-2004) y el asalto, como aquel ladrón de carretera, ante su: "Serie Génesis".

Como tratado por Ronaldo Brito, Félix parte de la escultura, pero no se restringe a ella. Busca operar la materialidad particular y la longevidad de materiales orgánicos e inorgánicos que son combinados en acciones demoradas de tiempo que pueden llegar hasta tres décadas para que sea efectiva. El procedimiento de encarnación es lo que artista usa, en la mayor parte de los proyectos. Encarna como el feroz, encarna, casi siempre, en la jungla, en el paisaje lejano. Es así que se efectiva por ejemplo, el trabajo llamado: "Grande Buda". Materiales nobles tales como marfil, diamante, plata, cristal, encarnan la piedra, la madera del árbol en la floresta, el hueso del animal vivo. Vinculando la nobleza y la naturaleza de materiales tan distintos podemos comprender la proposición de Felix como siendo tan feroz como perspicaz y paciente. Para ser encarnados, estos materiales inorgánicos deben esperar lentamente, hasta ser absorbidos por el elemento orgánico que compone el trabajo.

Es así que "Cruz en América" es construido: a partir de la elección de lugares lejanos, lugares de paisaje natural en los cuales la acción artística construye estructuras dejadas para que el tiempo las desarrolle. Así, el trabajo se efectiva, no por el espacio o por la escala local de cada una de las cuatro acciones planeadas (floresta, pampa, desierto y litoral), pero sí por el cruce de las localidades que contemplan cada acción y que juntas, resultan en el formato de una cruz aplicada sobre el territorio de América del Sur. Está en relación de mapear el aspecto estructurador del trabajo, es de ese vacío, de esa invisibilidad que hablaba Brito sobre el trabajo del artista.

Felix igualmente impone una noción de tiempo demorado para su trabajo que depende del modelaje de los materiales orgánicos, de la naturaleza sobre los inorgánicos y así, establece una vigilia.

LA TEMPORALIDAD DECURRENTE DE LA VIGILIA E "ISLAS DE PLANTAS"

La vigilia presumida en esta relación demorada del trabajo artístico y su espacio de paisaje establece un modo de operar que es propio del artista contemporáneo, formado a partir de las cuestiones de la desmaterialización del objeto artístico; de la hibridación de los medios; de la prerrogativa de la acción en detrimento del objeto. Le cabe a él también la búsqueda por otros lugares, por nuevos interlocutores y, de forma particular, la consciencia crítica para formular la temporalidad del trabajo a partir de los vectores: efímero, temporario o permanente.

Este encuentro con tipos de temporalidad programados para el trabajo artístico es prorrogativa discutida a partir de la desmaterialización del objeto de arte, conclamado por Lucy Lippard, a mediados de la década de 1970. En aquel momento, las operaciones artísticas llevaban a la cuestión de la desmaterialización por medio de aparatos tecnológicos, por la importancia asumida por el arte Conceptual, por la transformación del arte en idea o por la transformación consecuencia del espacio del atelier en espacio de estudios en lugar de ser espacio para la producción física y material. (LIPPARD, L e CHANDLER, John: 2013, 152). La economía de acciones y materiales asociada a la limpieza industrial incorporada a la construcción de trabajos acerca el entorno urbano y sus códigos y nos indica la primera falla para el escape del arte de adentro para afuera, para el espacio abierto y urbano. Y, en ese sentido, el tiempo utilizado para la lectura de estos trabajos, usualmente abstractos, elaborados industrialmente y dentro de métodos seriales que extienden_ casi que al infinito o a lo insoportable_ el tiempo de su expectativa, pone en cuestión el tiempo de la mirada destinada a un tipo de trabajo

admitido como "vacío o con un mínimo de acción, [algo] que parece infinitamente más largo que el tiempo ocupado-con-acción-y-detalle" (LIPPARD, L e CHANDLER, John: 2013, 153).

Se encuentra en esta nueva métrica temporal, paralela a las transformaciones espaciales, el contexto de revisión de los contornos a ser admitido en el campo del Arte y Medio Urbano; sus relaciones con la Contemporaneidad artística y, por fin, su ensanchamiento para los bordes del Paisaje que anuncia la Naturaleza.

Desde 2005 he trabajado con elemento de la Naturaleza en instalaciones e intervenciones en el Paisaje en proyectos presentados a partir de/o independientemente de vínculos con instituciones culturales. En esos trabajos, la combinación de inscripciones de diseños sobre plantas o ejecutados sobre grandes áreas verdes en el espacio urbano producen trabajos de un tipo de temporalidad que no se encajaba en la total condición de efímero del evento, o hasta en la previsión de perpetuación del objeto. Invitaban también a las relaciones posibles con el jardín, con la jungla o la floresta que, en una relación inversa a aquella dictada por la urbanidad, pasa a escrutar los contornos escudriñados entre ellas y la ciudad contemporánea.

La serie de intervenciones artísticas "Arquitecturas Probables" fue creada para unos de los espacios verdes de la UNICAMP, en el año 2005, y tuvo desdoblamientos, más tarde, en el alisado que está a los pies de las escaleras del Paseo de las Artes de São Paulo, trabajo realizado a partir de la exposición colectiva "Por un fio" (2007) curada por Daniela Bousso. Es una serie que proponía la construcción de grandes diseños arquitectónicos en cal sobre el césped. El área media ocupada por los diseños es de 300 metros cuadrados. Su visualidad traía referencias de proyectos arquitectónicos conocidos, como plazas Renacentistas o proyectos Modernos no realizados efectuados en el suelo para provocar una inauguración que no sucedía.

Así, estos trabajos presentan una tenue visualidad traída por el diseño hecho en cal, su propia condición de temporalidad y, de esta forma, terminan por arriesgar los principios de la condición de vigilia que queda evidente en proyectos más recientes.

En 2015, se realiza el proyecto expositivo 1+1=3, premiado por la Secretaria de Cultura de Campinas y presentado en exposición itinerante entre el Museo de Arte Contemporáneo-MAC Campinas y los espacios de exposición_ Galeria Patio_ del Taller cultural Oswald de Andrade, en la ciudad de São Paulo. En este proyecto de exposición es creada la serie "Isla de Plantas" que actualiza las cuestiones del diseño y de la temporalidad ya anunciadas por mí en "Arquitecturas Probables".

"Isla de Plantas" usa materiales orgánicos para presentar una superposición de marcas visuales elaboradas sobre las pieles de las plantas como si promoviéramos datos gráficos sobre su memoria, sobre su historia codificada por la Urbanización y Ciencia. En la experiencia para las "Islas" las plantas elegidas son del tipo "Sansevieria Trifasciata", conocida popularmente en Brasil como "Espada de São Jorge". Es una planta que lleva una intensa carga sincrética, de la cual se pretende dejar evidencia del aspecto urbano, asumida por su presencia algo intrusa, algo informal, de planta nacida, sin ser necesariamente cultivada en bordes de plazas, presentada en jarrones en las puertas de entrada o espacios de garaje domiciliares.

Colocadas sobre montes de tierra que generan formas de islas, en formas circulares, se conectan por una estructura de ladrillos que toman una forma escultórica e integra sus partes como un archipiélago.

Sea por la larga estructura de ladrillos que invita a una parada y hace posible que los visitantes puedan apoyarse en él sentados; sea por la presencia de los jardines en forma de isla que invitan al reconocimiento del detalle del diseño elaborado sobre las hojas, el trabajo ejercita una intrigante interacción con el público local y da sugerencias claras sobre los desdoblamientos naturales que pueden ser percibidos en el crecimiento de las plantas y el borrarse lento, pero efectivo, de los diseños hechos en las hojas.

De esta forma, el trabajo ejercita también lo que Humberto Giannini llama de "visión topográfica del hecho cotidiano"; o sea, invitar el visitante a que permanezca, el trabajo promueve una especie de desvío, de transgresión de nuestra condición de ruta y de rutina. Así, desafía al otro a disponerse: "en esa floja articulación de reiteraciones que es la rutina, mi disponibilidad para los otros – o en un sentido más fuerte, para el otro – está mediatizada por, y dirigida a una disponibilidad para sí mismo, en otro lugar." (Giannini: 2013, 66).

Estar disponible invoca tiempo y lugar practicados en nombre de otros. Bajo estas condiciones, de disponibilidad y vigilia, es que se elaboran las afinidades electivas de los trabajos artísticos discutidos.

El artista que construye un jardín, actúa, sin dudas, en un constructo simbólico espacial distinto que cuenta con un tipo de amortiguación sedante de la naturaleza, que invita a acercarse. Es, así, estrategia de desvío, elemento que posibilita la interlocución del trabajo. Pero, al invocar esta disponibilidad de otro de forma que sea su interlocutor, el artista también se predispone, ya que la estructura de estos lugares de naturaleza, inestables, en constante cambio, igualmente demandan su presencia y atención. Se distingue así, la idea pragmática de mantenimiento en relación a la vigilia.

La supuesta atención en la vigilia hace eco al contexto de pasaje del artista por el *locus* en el cual se instaura su trabajo, en la actualidad; dice al respecto del gradual ajuste de los mapas preteridos en relación al modelo del itinerario, de la creación de cierta secuencia de eventos y acciones a lo largo de los espacios, tal como indica Miwon Kwon en su revisión sobre los conceptos de *site specificity art* (Kwon: 2008, 172). De esta forma, la vigilia no es el mantenimiento en términos coleccionistas; ella nos conduce a un estado en guardia, de insomnio, producidos por la presencia del artista que en esa interacción con el trabajo puede destinarle determinada temporalidad.

Así, entre la participación de los transeúntes/visitantes y su propia existencia como trabajo de arte se impone la noción temporal traída por el contexto de la vigilia, a establecer intrincada longevidad e estos tipos de intervenciones artísticas vinculados estrictamente a la Naturaleza y al Paisaje. Sea por las visitas/desvíos para la floresta, a la búsqueda de movimientos de las plantas sobre las estructuras dejadas, años antes, por el artista, como especie de marcas en el terreno (como en el caso de Beuys y Felix); sea por la sorpresa sedante del encuentro de un trecho de naturaleza en el espacio urbano (como nos propone el jardín de Holzer o las "Islas de Plantas" y las "Arquitecturas Probables") podemos comprender que el ínterin del Paisaje hace efectiva nueva camada temporal y espacial para los otros lugares del arte en la contemporaneidad.

BIBILIOGRAFÍA

Brito, Ronaldo. *Percurso de Escultura.* Texto para o livro Concerto para Encanto e Anel – Editora Casa 11 – 2011. Disponível em: http://nelsonfelix.com.br/textos/. Aceso en: 10.08.2017.

Durini, Lucrecia de D. *Joseph Beuys Difesa della Natura.* Milão: Charta, 1996.

Furegatti, Sylvia e Gouvea, Hebert. (org) *Um mais um igual a três.* Campinas: Mundo Digital. 2015.

Furegatti, Sylvia. *Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da estética Extramuros no Brasil*. Tesis Doctoramiento. FAU USP: São Paulo, 2007.

Giannini, Humberto. *La 'refelxión' cotidiana. Hacia una arqueologia de la experiencia*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.

Harlan, Volker. *A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social.* In: Farkas, Solange (org) *Joseph Beuys: a revolução somos nós.* SP: SESC, 2010.

Holzder, Jenny. et al. *Jenny Holzer*. London: Phaidon Press, 2001.

Kwon, M. "Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity". Trad. Jorge Menna Barreto. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA – UFRJ. Ano XV, número 17. 2008.

Lippard, Lucy e Chandler, John. "A desmaterialização da Arte. Arte & ensaios". *Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: EBA/UFRJ. n. 25. Maio, 2013, pags. 150 a 165.

Maderuelo, Javier. (org) *Paysage y Arte.* Madrid: ABADA Editores, 2007.

Seel, Martin. *Espacios de tiempo del paisaje y del arte*. In: Maderuelo, Javier. (org) *Paysage y Arte*. Madrid: ABADA Editores, 2007, pags. 37 a 51.

Vieira, Domingos. *Thesouro da Lingua Portugueza*, Porto, Portugal: Casa dos Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1871. Disponible en: *https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/28254. Acesso em: 09.08.2017.*

Weilacher, Udo. *Gardens. Profiles of contemporary European landscape architecture.* Basel: Birkhauser Publishers, 2005.

Weldheim, Charles. *Landscape as Urbanism.* In: Weldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2006.

PROYECTO Y FORMA URBANA. DINÁMICAS ARQUITECTÓNICAS CONTEMPORÁNEAS



LA RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX: MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

Franz Graf
École Polytechnique Fédérale de Lausanne

1. DOS TIPOS DE INVESTIGACIÓN, DOS OBJETIVOS

La restauración y su proyecto se nutren de las diversas formas de investigación de la historia. Si llevamos este rasgo al límite para aclarar la cuestión, podemos afirmar la existencia de dos tipos de historia: la historia del historiador y la historia del arquitecto, cada una de ellas con un objetivo específico.

La primera se sitúa en el campo de la historia de la arquitectura, explorando los aspectos estéticos, sociales y técnicos del objeto de estudio, utilizando el análisis crítico y la genealogía del proyecto, haciendo referencia al uso del objeto y su recepción, con una mirada muy atenta a la construcción y a sus técnicas que la insertan en la cultura material de su tiempo. Este trabajo de investigación establece de forma razonada —y no subjetiva— el valor patrimonial de una pieza arquitectónica concreta, como fase fundamental para su protección y también como definición de la estrategia de intervención que debe elegirse entre las principales actitudes posibles (conservación, restauración, renovación, reconstrucción, transformación, etc.).

La historia del arquitecto, o la historia material de la edificación (Graf 2014), profundiza en el conocimiento acumulado integrando la historia del objeto en un amplio arco temporal y determinando los modos operativos de intervención sobre éste. El análisis a través del detalle, los elementos y componentes del edificio, la conformación desde el proyecto realizado hasta sus posibles variaciones, especifica las partes consolidadas y su posible devenir. Esta mirada cercana no es una cuestión de escala, sino de actitud frente al proyecto. El análisis de sus materiales, su puesta en obra y sus sistemas constructivos se extiende por el análisis de su ciclo biológico, sus transformaciones, sus amputaciones y estratos superpuestos, por el de su comportamiento pero también por el de su potencial evolución, sus nuevos soportes materiales o dispositivos. La historia material contiene los objetos propios de su desarrollo, los materiales de la relación auto-reflexiva entre el edificio y el proyecto de restauración, lo que hace posible pasar de un conocimiento que emerge al que instruye el proyecto.

2. EL RECURSO A LOS CIENTÍFICOS COMO EXPERTOS: LOS ANÁLISIS TÉCNICOS ANTES QUE LAS ESPECULACIONES FORMALES

Indisociable de las investigaciones históricas, la restauración reúne y se basa en las investigaciones científicas y técnicas llevadas a cabo por los expertos necesarios para el diagnóstico de las degradaciones y las carencias. En función de cada proyecto, de naturaleza única, se constituye, desde el inicio de los estudios, el equipo de especialistas en disciplinas científicas que profundiza en el conocimiento material de los edificios y ayuda a definir el proceso de restaura-

ción. El equipo se compone de ingenieros civiles para las cuestiones estructurales, de físicos de la construcción para las cuestiones higrotérmicas, de restauradores del arte para el mobiliario y la policromía, de botánicos para el paisajismo, etc. La colaboración estrecha con los laboratorios —citemos el Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques en París, l'Istituto per la Valorizzazione dei Beni Culturali en Roma, l'Instituto Torroja en Madrid o también el Laboratoire de la maintenance, construction et sécurité des ouvrages en Lausanne— es indispensable y la restauración de la arquitectura moderna no deja de plantearles demandas, que algunas veces se convierten en arduas preguntas: ¿se restaura el poliéster de las cúpulas de Heinz Isler? Cuando se trata de un elemento de un edificio de valor monumental: por supuesto. Al igual que se deben restaurar las expansiones de César en poliuretano expandido, lacadas en acrílico blanco.

Necesitamos investigaciones técnicas sobre el análisis de las degradaciones, peritajes sobre la conservación y no especulaciones apresuradas que hace de los intervinientes sobre del patrimonio monumental unos entusiastas de la falsificación.

3. «MONUMENTAL». EL PATRIMONIO DE ENTREGUERRAS

El patrimonio monumental del periodo de entreguerras ha sido identificado en su conjunto, su estado ha sido documentado y ha adquirido su valor patrimonial, reforzado por su nivel de protección (Allan, 2013: 175-184). La investigación histórica ha desempeñado un papel fundamental, acompañada de movimientos de opinión, más sentimentales, movilizados en torno a la salvaguardia de objetos «icónicos» de la modernidad «heroica» como el sanatorio Zonnestraal, la villa Savoye o la Penguin Pool londinense. Sin embargo, han sido numerosas las demoliciones y alteraciones significativas, e incluso las restauraciones aproximadas, el monumento «reciente» no ha sido tratado con la misma consideración que el monumento «antiguo», y las reglas deontológicas y éticas no han sido siempre respetadas.

4. LA HISTORIA MATERIAL DE LA EDIFICACIÓN A PRUEBA: «OBRA PERMANENTE» Y CLAVES PARA LA CONSERVACIÓN

El método de investigación requerido por la historia material de la edificación se puso a prueba en el reciente estudio patrimonial del apartamento del número 24 de la calle Nungesser y Coli (Graf y Marino, 2014a). A lo largo de este estudio, quedó claro que, lejos de la imagen despojada que restituyen las fotografías publicadas en los años treinta, el apartamento estudio es el resultado de una estratificación compleja, con múltiples significados. Se trata de una verdadera «obra permanente», la residencia de Le Corbusier fue, durante la vida del arquitecto, un lugar de experimentación incesante —arquitectónica, plástica, constructiva—, dónde los paradigmas de la obra se entrecruzan con una idea de domesticidad personal. Sin dejar de ser radical, la transformación es sutil, desde un origen en el que, en 1934, se pretendía llevar a cabo la investigación teórica del período de entreguerras, a una atmósfera más «brutalista», que indaga en el vocabulario desarrollado por el arquitecto después de 1945. Pan de verre, policromía arquitectónica, iluminación indirecta, Modulor, brise-soleil...los grandes temas de la producción de Le Corbusier son enunciados en su propia casa con una intención demostrativa, probatoria, fuertemente ligada a la autorreferencialidad.

El estado de 1934 solo duró hasta 1939... para mudar de nuevo en 1948, en el momento inaugural del período de las grandes transformaciones de los años cincuenta, mucho antes de



Fig. 1 – Salon del appartementamento-atelier de Le Corbusier, 24, rue Nungesser-et-Coli, Paris. Fuente: Fotografía Giulia Marino, 2014.

la enésima sustitución de las envolventes en 1964. A la muerte del arquitecto en 1965, el apartamento estudio ya era un «palimpsesto». Numerosas intervenciones sucesivas, en gran parte realizadas por antiguos colaboradores, se sumarán a lo largo de los años, sobre la base de un debate teórico muy rico que combina el pragmatismo de las soluciones técnicas elegidas y una cierta deferencia con el «Maestro». Desde las restituciones idénticas que buscan reproducir, si no el material «original», al menos su imagen, hasta las modernizaciones más visibles, expuestas claramente como tales, diversos procesos se cruzan y superponen. La historia material del apartamento estudio se prolonga en la historia material de sus restauraciones. A raíz de esta investigación a largo plazo se puede extraer una constatación clara: la cronología de sus «múltiples vidas» parece imposible de aclarar; la compleja estratigrafía adquiere su merecida relevancia en la importancia del objeto construido. A partir de este postulado, dos estrategias distintas se requieren en el proyecto de salvaguardia: la conservación de las envolventes en el estado actual —que, a excepción de algunas intervenciones específicas, es cercano al de 1965— y la restauración de los interiores habitados, es decir en el momento de la última ocupación del arquitecto en 1965, preservando así las transformaciones que él mismo había concebido a lo largo de los años y restableciendo el acondicionamiento interior, en términos generales.

Por lo tanto, el objetivo era producir un conocimiento exhaustivo del objeto construido, constituido fundamentalmente por la definición cuidadosa de la sustancia material —la naturaleza de los materiales, su puesta en obra y sus acabados, así como las posibles transformaciones que haya sufrido desde el estado original—. Sobre la base de este análisis, el objetivo es también proponer una serie de recomendaciones para la intervención, por una parte identificando las partes sensibles y sus problemáticas para permitir una mejor elección de expertos de acuerdo con sus competencias específicas y para ayudarles en la fase de diagnóstico, y por otra parte aportando la definición de una serie de claves para la conservación y la restauración del apartamento estudio.

5. LA OBRA COMO INVESTIGACIÓN: LA DELIMITACIÓN DE LOS PROCESOS DE EJECUCIÓN

Si la historia material de la edificación es una parte integral del proyecto, la obra en restauración, no es solo ejecución, es una extensión de la investigación. Es un cuerpo a cuerpo con el primer y único documento, es la confirmación de la corrección de las hipótesis deducidas y de las decisiones tomadas. Es una observación cuidadosa del grado de aceptación del edificio frente a sus reparaciones, sus tratamientos o incluso a los injertos que le pueden haber hecho, pero también a los inevitables e incómodos, pero a menudo estimulantes, «descubrimientos» que se revelan solo cuando uno abarca la totalidad del objeto, las catas y las muestras ineludibles aportan por definición datos limitados. A pie de muro, los arquitectos y especialistas involucrados dudan de sus certezas, revisan y cuestionan las investigaciones preliminares que amplían y modifican el proyecto. La Petite Maison de Corseaux, cuya restauración exterior se



Fig. 2 – Vista del lago Léman de la Petite Maison o villa Le Lac, Corseaux, Le Corbusier et Pierre Jeanneret arquitectos. Fuente: Fotografia Patrick Moser, 2014.

completó en 2015, alternó periodos de obras con su función de museo. Para garantizar el mejor resultado, el promotor, la Fundación Le Corbusier, apoyada por las autoridades federales y cantonales para la conservación de monumentos históricos, convocó a expertos en restauración de la arquitectura moderna y especialistas en policromía, en materiales minerales y metálicos de fachada, un restaurador de arte y un arquitecto paisajista.

Más cercano a un mantenimiento correctivo —de hecho, ¡lo último en conservación!— las obras se concentraron principalmente en los exteriores, las envolventes de la casa, el jardín y la valla. A la casa, construida en 1924, se le añadieron, en 1931, el muro de cerramiento junto a la carretera, el frutal, con algunas mejoras, los revestimientos metálicos en las fachadas norte y sur, algunas reparaciones y el mantenimiento rutinario. Todo está muy bien documentado, sobre todo en la correspondencia de Le Corbusier con su madre, que cuando vivía allí le informaba regularmente. Las últimas pinturas en los revestimientos de fachada se aplicaron con dispersión sintética blanca, rompiendo con el verde claro de los años 20 que databa de los primeros ensayos de policromía arquitectónica que el arquitecto realizó en la casa La Roche. En 1951, durante una importante campaña de obras, se prescribió el blanco, pero se necesitarían análisis adicionales para determinar si fue aplicado, ya que sigue sin poder confirmarse en la actualidad. El mantenimiento presupone la conservación de la sustancia original que garantiza la autenticidad material de la obra: ¿qué hacer cuando el perfil HEB 180 que carga el frutal está en parte oxidado? La práctica habitual hubiese dictado su reemplazo, sin embargo, en este caso, su examen minucioso, que solo se podía hacer una vez desmontada la viga, y un truco en su reposición, permitió mantenerlo (Graf y Marino, 2015: 18-25). El periodo de referencia para la restauración y la cuestión de la autenticidad también se encontraban en el centro del proyecto para el Jardin de la Petite Maison, una habitación arbolada al aire libre. Cabe subrayar que en la restauración de jardines modernos y conjuntos paisajísticos, entre naturaleza y arquitectura, la investigación es todavía muy incipiente.

Si el conjunto de los edificios clave de la modernidad son identificados y restaurados, algunos también están desapareciendo, como el interior del molino de Epesses transformado por Alberto Sartoris en un club cultural, el Cercle de l'Ermitage en 1935, próximo a la Petite Maison. Bajo la decoración de plástico de una vieja granja del Cantón de Vaud, el arquitecto descubrió gran parte, simplemente cubierta, de este conjunto excepcional que conservó y cuyas ausencias reconstituyó. Investigación y obra se funden en uno. ¡Existen todavía, sin lugar a dudas, algunas obras maestras engullidas o transformadas que se deberían buscar!

Cada obra relevante en una pieza «icónica» es objeto de seminarios y visitas, y marca un hito en la investigación y la práctica que se desarrollan con ella.

La obra como espacio de investigación, no está exenta de conflictos, ya que el tiempo, los ensayos y la reflexión son enriquecedores para la investigación pero para algunos involucrados son frenos a una ejecución encargada y llevada a cabo por múltiples agentes. Último punto: lo

que debería constituir una base sólida para la investigación continua —y que lamentablemente no suele ser frecuente — es la documentación de obra, que constituye un valioso conocimiento acumulativo e informa de la historia material del proyecto de restauración o salvaguardia.

6. LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA E INSTITUCIONAL: MEDIOS LIMITADOS PARA UN SABER EN CONSTITUCIÓN

La investigación y la enseñanza sobre la restauración, del siglo XX en particular, son más bien escasas en el mundo académico, en las escuelas de arquitectura, las universidades o las escuelas politécnicas —excepto en Italia, aunque las recientes reformas las hayan reducido drásticamente—. Desde un cierto deslumbramiento con la formación del arquitecto generalista, diseñador de las futuras «smart cities», la investigación sobre la restauración se percibe como una especialización, ciertamente como un conocimiento, pero que no deja de ser periférico. Sin embargo, si se considera que sus métodos son ineludibles para proyectar en lo existente, y que lo existente construido en el siglo pasado es de hecho el lugar del ejercicio de la profesión del arquitecto en el siglo XXI, es fácil sorprenderse con el hecho de que esta disciplina, que aborda la teoría, la historia, la construcción, la estática y el proyecto, no esté incluida en los programas docentes de todas las escuelas, aunque sólo sea por su poder pedagógico. Situada entre las técnicas y las humanidades, atrae poca atención de los proveedores de fondos institucionales para la investigación, con proyectos poco emblemáticos y sin gran visibilidad frente a problemáticas como, por ejemplo, la energía o el transporte. Sin embargo, gracias a una licitación en 2008 financiada por la Conférence universitaire suisse para promover la investigación en arquitectura, las escuelas politécnicas de Lausanne, Zurich y la Università della Svizzera Italiana colaboraron en una investigación estructurante titulada «Critical Encyclopaedia of Restoration and Re-use of Twentieth-century Architecture», cuya ambición era establecer un conocimiento razonado sobre el tema, y que ha producido hasta la fecha 7 libros.



Fig. 3 – Casas « gratte-ciel » de los Quartiers Modernes Frugès, en Pessac, fotografia de 1926, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, arquitectos. Fuente: Archives de la Fondation Le Corbusier, Paris.

Sin embargo, las investigaciones se realizan, por lo general, de manera más fragmentada, a menudo asignadas a escuelas de reconocido conocimiento técnico como el Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro en Roma fundada por Giulio Carlo Argan y Cesare Brandi o la Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst de Hildesheim donde el profesor Ivo Hammer guiará varias investigaciones para lograr la restauración de la villa Tugendhat y, en particular, de su revestimiento (Hammer, 2015: 162-223). Mies no utilizó el ladrillo en fachada ni un revestimiento fino como Gropius en la Bauhaus, su elección fue un revestimiento local texturizado con base de cal de potasio, silicato, caseína y pigmento ocre, encalado y con tinte amarillo. La pintura blanca de 1985 se eliminó con micro escalpelo neumático, el arenado hubiese resultado demasiado destructivo. El zócalo del lado del jardín se fisuraba debido a unos cimientos defectuosos, su revesti-



Fig. 4 – Vista actual desde la calle Le Corbusier, Pessac. Fuente: Fotografia Giulia Marino, 2014.

miento se retiró en una sola pieza —de acuerdo con la técnica denominada «stacco a massello»—, y se repuso tras la consolidación del soporte. Todo el cuidado de la conservación de las «antiguas» pinturas murales se introdujo en esta respetuosa restauración con el material original. En restauración, la obra es el único lugar de ensayos, y el gesto técnico no es neutral, está impregnado de cultura y teoría.

7. LA RED INTERNACIONAL DE EXPERTOS: CONOCIMIENTOS DESDE OTROS HORIZONTES EN BENEFICIO DE LA RESTAURACIÓN

Cada obra en una edificación «icónica» es objeto de reuniones de trabajo, los arquitectos y responsables recurren a una red internacional de expertos, a veces formalmente constituida, como fue el caso de la restauración de la casa Tugendhat, otras veces de una manera menos formal como en la restauración de la biblioteca de Vyborg (Adlercreutz, Kairamo, Mustonen, 2016). El International Specialist Committee on Technology de la organización Docomomo International, cuyo compromiso en la salvaguardia de la arquitectura moderna es bien conocido, se ha reunido en numerosas ocasiones para intercambiar estrategias, técnicas y gestión de proyectos de esta complejidad, en una puesta en común de conocimientos surgidos de investigaciones basadas en las experiencias de los profesionales (como en la restauración del Zonnestraal, de la casa Tugendhat, de la Casa de la Cultura o de la propia casa de Aalto) y de las competencias de los investigadores académicos de universidades europeas o del Getty Research Institute. La biblioteca fue renovada por primera vez en 1955-62 por decisión de las autoridades soviéticas, y entre 1994 y 2013 por la colaboración ruso-finlandesa. A la reparación de los pans de verres, en particular el de las escaleras, puertas y ventanas de acero y de los famosos ojos de buey horizontales, se sumó la reconstrucción de los interiores, la sala de conferencias con techo compuesto por láminas de pino y con un volumen dividido en diferentes niveles de la sala de lectura. La iluminación, los revestimientos, los tabiques y el mobiliario fueron restituidos para favorecer la unidad de una obra excepcional en todos sus aspectos. La reconstrucción, de forma idéntica, que nadie se atrevería a poner en duda en Vyborg, plantea sin embargo una cuestión fundamental a nivel teórico: si se proscribe de forma generalizada en el patrimonio «viejo», ¿Porqué es una práctica habitual cuando se trata de la arquitectura del siglo XX? Ya sea reconstruir el pabellón del Esprit Nouveau o el de Alemania en Barcelona se puede considerar un juego original, testigo de nuestro afecto por sus autores, o una especie de homenaje didáctico. Pero de la reconstrucción de un barrio como el de Weissenhof, una operación que ahora tiene más de 30 años, ¿Qué revisión crítica podemos extraer hoy en día, cuando algunos edificios han sido «restaurados» ya por segunda vez? ¿Podemos conciliar las expectativas de los inquilinos, los propietarios y las de las instancias de la conservación? Sería a expensas de la arquitectura claramente, en lo que ha sido un retorno a un origen en gran parte desaparecido, una limpieza de las ampliaciones vividas, entendidas como degradantes, y una mejora técnica destructiva (Grimoldi, 2006: 36-41).

8. INVESTIGACIÓN O CREACIÓN: LA HEURÍSTICA EN LO EXISTENTE NO ES EL DISEÑO EN LO NUEVO

Por lo tanto, sea investigación o creación, la pregunta merece ser formulada. En el parque Güell, se llevaron a cabo importantes obras de restauración para reparar los daños causados por el agua pluvial que se filtraba a través del parterre de tierra en la famosa terraza panorámica y cuyas canalizaciones estaban en muy mal estado. Los arquitectos encargados propusieron un enfoque novedoso para la restauración del banco ondulado continuo: manteniendo únicamente los fragmentos del recubrimiento en mejores condiciones, instruyeron a los obreros para romper nuevos azulejos decorativos y ponerlos en obra de acuerdo con la técnica del «trencadis» sobre el resto del banco. El proceso de producción fue reproducido, pero el material original así como la imagen, un dispositivo decorativo cuyo simbolismo concibió Josep María Jujol, se han perdido irremediablemente (Godoli, 2005: 9-13). Por otro lado, estos excelentes arquitectos y profesores han utilizado un enfoque de investigación para el nuevo proyecto, que es radicalmente distinto al que guía la restauración: la noción de creatividad, propia de la nueva arquitectura, pasa a un segundo plano en el proyecto existente, o más bien cambia la naturaleza. Los análisis materiales y la agudeza de la observación del arquitecto restaurador, con el gesto deliberadamente «invisible», construyen los cimientos de un proyecto exigente por naturaleza.

9. EL PATRIMONIO DESPUÉS DE 1945

9.1. La ampliación cronológica, tipológica y cuantitativa

En la década de los años sesenta del siglo pasado, cuando se lanzó en Francia «L'inventaire général» bajo el impulso de André Chastel y André Malraux (1964) o la creación en Italia de «L'ufficio centrale per il Catalogo del Ministero della Pubblica Istruzione» de Oreste Ferrari (1969), se construían las ciudades europeas, simultáneamente y a gran velocidad. Ironía y precipitación de la historia, cincuenta años más tarde, cuando los inventarios han ampliado notablemente sus campos de intervención (Chastel, 1990: 5-11) —las vidrieras, el patrimonio industrial, científico y técnico, la arquitectura del siglo XIX y la moderna, los jardines— es para el patrimonio construido más recientemente, el del período de posguerra, para que debemos producirlos, y con urgencia, ya que su transformación, más o menos intensa, se encuentra a la orden del día, provocada por las actualizaciones necesarias, a las que se suman unas adaptaciones energéticas draconianas y unas exigencias de rentabilidad financiera imposibles de eludir. El valor patrimonial del edificio posterior a 1945 es cada vez más evidente, el concepto de monumento se está ampliando gradualmente y también se están realizando, a veces de forma sorprendente, investigaciones en este campo.

9.2. Conocimiento científico y restauración revisados: de la renovación a la conservación

Los estudios sobre la renovación del rascacielos Pirelli, un monumento que es actualmente la sede administrativa de la región de Lombardía, se están llevando a cabo sobre la base de un anteproyecto estándar. El edificio fue gravemente dañado cuando un avión de pasajeros se estrelló contra los pisos vigésimo sexto y vigésimo séptimo explotando en su interior. Tras el choque, los trabajos para la transformación son supervisados por una comisión técnico-científica de expertos en el campo de la conservación —eminentes profesores y directores de investigación del Politécnico de Milán y de Roma «La Sapienza» (Crippa, 2007) —. La comisión revisó el sentido y los objetivos de sus convicciones y métodos. Los objetivos funcionales del proyecto y el equipo de gestión del proyecto, arquitectos e ingenieros, se mantendrán sin cambios. Pero, a partir de ese momento, lo que se podría

llamar restauración se convierte en un proceso crítico y científico de gran interés que favorece la vía de la conservación monumental basada en un cimiento teórico y práctico y abandona la alternativa que consistía en la sustitución, mediante su renovación de las fachadas, a través de una reproducción idéntica, con tecnologías y materiales de altas prestaciones. Los setenta mil metros cuadrados de muro cortina fueron desmontados pieza por pieza, los marcos de aluminio fueron limpiados y anodizados de nuevo conservando su patina histórica, las juntas y el acristalamiento tuvieron que ser necesariamente reemplazados y el conjunto se montó de nuevo, cada pieza en su lugar original.

Si Gio Ponti inserta su rascacielos en «la ricerca della forma finita» como crítica al rascacielos americano, entendido como paralelepípedo intercambiable, su restauración pone en cuestión la renovación del edificio Lever Building que favoreció la conservación de la materia frente a su reconstrucción y destacó la división entre las dos culturas. La reconstrucción es ciertamente una práctica muy extendida también en Europa, y algunas piezas de alto valor cultural, como la torre Phoenix Rheinrohr, atraviesan su segunda transformación, en este caso en manos del equipo autor del diseño original. Sin embargo, en los últimos quince años, hemos asistido a un verdadero cambio de paradigma en el ámbito de la conservación de las fachadas ligeras emblemáticas del siglo XX, ha evolucionado, por ejemplo, desde la renovación de una de las oficinas centrales de Nestlé en Vevey hacia a intervenciones más respetuosas, como las del Bergpolder en Rotterdam y del rascacielos Pirelli de Milán.



Fig. 5 – Istituto Marchiondi Spagliardi, en Milano-Baggio al final de la obra, Vittoriano Viganò arquitecto. Fuente: Archivio Centrale dello Stato, Roma, Fondo Sogene, 1959.

9.3. Una nueva investigación académica operacional: los grandes conjuntos como patrimonio monumental y su resiliencia frente a cuestiones normativas como la energética

Más allá de una producción excepcional, a veces espectacular, en la época de los Treinta Gloriosos se construyeron viviendas en masa, lo que condujo a una expansión sin precedentes de la ciudad europea y, aunque a menudo fue una producción difusa y ordinaria, ciertas «operaciones» son reconocidas como de gran calidad, incluso otorgándoles el valor de monumento. Construidas antes de las crisis del petróleo y del apoyo unánime al desarrollo sostenible, sus sistemas constructivos no cumplen, lógicamente, con la normativa actual, y su adaptación actual conduce a una serie de

injertos visibles en la gran mayoría de los edificios existentes. El desafío patrimonial y energético apoya el desarrollo sostenible a través de la preservación de los recursos culturales y naturales, pero conduce a posiciones irreconciliables. Una reflexión sintética sobre este tema principal de la restauración del patrimonio posterior a 1945 fue el objetivo de la investigación realizada en los últimos años por nuestro laboratorio sobre las envolventes de la ciudad de Lignon en Ginebra, excepcional conjunto habitacional de los años sesenta proyectado por Georges Addor para 10000 habitantes cuyo valor patrimonial es reconocido a través de una medida de protección bien adaptada a su escala urbana: el plan de emplazamiento adoptado en 2009 (Graf y Marino, 2012).

El objetivo de la investigación fue definir una estrategia de intervención ad hoc, basada en la especificidad material de los edificios, con el fin de identificar sus deficiencias, pero también para determinar su potencial. El comportamiento energético del edificio se examina de la misma manera que otros parámetros del diagnóstico tradicional apoyados por los ensayos de laboratorio.

El proyecto de mejora térmica de los 125000 metros cuadrados de envolventes ligeras de madera, vidrio y aluminio de la ciudad es el resultado de una cuidadosa «ponderación» de los intereses en juego, que permitió cumplir con los principios esenciales de salvaguardia del patrimonio moderno a través de la conservación de la materialidad existente de las envolventes y la satisfacción de las exigencias de ahorro energético mediante el respeto absoluto de las normas vigentes, todo ello con la mayor coherencia posible con la política energética suiza.

Mediante la implementación de estrategias que van desde el mantenimiento simple a una nueva fachada, la investigación académica aplicada se propone, a través de su comparación sistemática, profundizar en las soluciones técnicas así como en sus presupuestos teóricos. No se trataba de desarrollar un plan de salvaguardia para las envolventes de la ciudad, sino de proponer varias soluciones, jerarquizadas según su impacto en la materialidad existente. Una visión sintética, obtenida mediante un análisis con múltiples criterios de las variables patrimonio, economía y energía, confirmó la noción de «edificio existente como recurso». No es el resultado de un compromiso, sino que constituye, por el contrario, una situación de equilibrio: la solución más adecuada se pudo extraer de este postulado. El resultado es satisfactorio en términos de salvaguardia del patrimonio y bien adaptado a los nuevos requisitos de ahorro de recursos, ya sean energéticos o económicos. La «ponderación» de los distintos intereses ha llevado a privilegiar los procedimientos de restauración y renovación frente a la sustitución de las envolventes. Esta investigación, que incluye la variable adicional de la adecuación normativa generalmente ausente en la restauración monumental, también responde a la definición de conservación programada, anticipándose a las inevitables transformaciones.



Fig. 6 – Vista reciente del Istituto. Fuente: Fotografia Enrico Cano, 2008.

9.4. La distancia entre la investigación y el proyecto: reconocimiento, nueva imagen, demolición

La investigación practicada en la historia de la arquitectura en grandes conjuntos de edificatorios contribuye a su reconocimiento patrimonial y evita demoliciones o reestructuraciones radicales, como no llegó a ser el caso de la cité de l'Étoile en Bobigny, salvada gracias al encargo de evaluación especializada tras su clasificación «in extremis» (Klein, 2014). Sin embargo, si la historia y el proyecto siguen siendo dos segmentos de conocimiento sin conexión alguna o demasiado alejados, el riesgo es la multiplicación de las intervenciones creativas de los arquitectos, siguiendo estudios históricos previos sin prestar atención a la materialidad del edificio, y producir, en el mejor de los casos, ejemplos como las «caras nuevas» de Park Hill en Sheffield o la ciudad de Courtillières en Seine-Saint-Denis. Es aún peor, cuando el proyecto está tan alejado que la única batalla a ganar es la clasificación como monumento histórico, su rechazo marca el final para todo el conjunto construido, como lo demuestra la demolición programada de Robin Hood Gardens en la periferia londinense. Para evitar estas dificultades,

el monumento del siglo XX y su conservación deberían abordarse desde de la investigación académica operativa ya que, a día de hoy, está firmemente probada y establecida.

9.5. La práctica profesional y la investigación: desde la experiencia singular al conocimiento metodológico compartido

La investigación operativa también se lleva a cabo directamente por profesionales juiciosos; las restauraciones informan al mismo tiempo del proyecto y de su historia, situando claramente el campo de investigación en lo operativo. Podemos citar el trabajo de John Allan en el establecimiento reciente de las líneas guía para la restauración de los conjuntos edificatorios Barbican y Golden Lane en Londres, resultado de las experiencias de la oficina para la salvaguardia del patrimonio moderno, en particular sobre la obra de Berthold Lubetkin —el edificio Highpoint, la Penguin Pool y el Finsbury Health Center en Londres— cuya monografía de referencia escribirá (Allan, 1992). De manera similar, el trabajo de Winfried Brenne en la Siedlung del tío Tom en Berlín lo llevará a desarrollar estudios científicos más generales sobre la policromía en el trabajo de Bruno Taut (Brenne, 2008).

10. DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA A LA HISTORIA MATERIAL DEL EDIFICIO. DE LA HISTORIA MATERIAL AL PROYECTO DE SALVAGUARDIA. PARA UN HISTORIAL MATERIAL DEL PROYECTO DE SALVAGUARDIA

La historia material del edificio moderno y contemporáneo es una valiosa clave para la lectura de los proyectos sobre el patrimonio existente, tanto en términos de método como en sus implicaciones culturales. La evolución y la reconsideración del proyecto de salvaguardia de los monumentos modernos y del «pasado reciente» se desarrolla rápidamente, a escala europea, también norteamericana. En los últimos años, se han configurado una serie de tendencias en la práctica situándose en el intenso debate existente desde finales del siglo XVIII. No sólo la amplia definición de bienes culturales —un proceso que comenzó en la década de los años setenta— favorece la atención que damos hoy al patrimonio reciente, sino también una nueva consideración de la sustancia material del edificio marca un progresivo cambio de actitud, significativo y, sin duda, saludable. Con la noción de autenticidad como telón de fondo, una verdadera historia material del proyecto de salvaguardia merece ser escrita hoy y la tarea ya está en marcha. Este campo de investigación establece un conocimiento articulado y, en gran medida,

por un lado inédito sobre la edificación del siglo XX y, por otro lado inédito sobre la historia de su restauración Graf y Marino, 2014b: 31-35).



Fig. 7 – Vista parcial de la Cité du Lignon, Genève, Georges Addor, Jacques Bolliger, Dominique Julliard et Louis Payot arquitectos. Fuente: Fotografia Claudio Merlini, 2011.

De esta forma, la historia material del edificio resume los diversos modos de investigación en restauración que producen un conocimiento acumulado, conocimientos múltiples que establecen el valor arquitectónico.

Además, como sustrato del proyecto de intervención en una obra monumental existente, se convierte en «saber en acción» y desarrolla una investigación operativa a través de un enfoque que sintetiza los aspectos técnicos, metodológicos y culturales.

En el otro sentido, la observación de proyectos y logros en lo existente alimenta la historia material de las prácticas de salvaguardia de la edificación del siglo XX y traza las líneas principales, las tendencias más importantes. Nos permitirá releer y comprender la arquitectura y su existencia, no solo a través del estudio de los edificios nuevos —que pronto dejarán de serlo—, sino también por sus modificaciones, estratificaciones o demoliciones, que se entrelazan con las permanencias y mutaciones de la ciudad, el territorio y el paisaje, a los que también pertenece ese rasgo de palimpsesto, de obra permanente de transformación y restauración.

BIBLIOGRAFÍA

Adlercreutz, Eric; Kairamo, Maija; Mustonen Tapani (ed.) (2016). *Alvar Aalto in Viborg – Saving a Modern Masterpiece.* Helsinki: Rakennustieto publishing.

Allan, John (1992). *Berthold Lubetkin. Architecture and the Tradition of Progress.* London: RIBA Publications.

Allan, John (2013). "From Sentiment to Science", *Proceedings of the 12th International Docomomo Conference.* Porvoo: Docomomo, pp. 175-184.

Brenne, Winfried (2008). *Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin.* Berlin: Braun.

Chastel, André (1990). "L'invention de l'inventaire" en *Revue de l'Art.* N° 87, 1990, pp. 5-11.

Crippa, Maria Antonietta (ed.) (2007). *Il restauro del grattacielo Pirelli.* Milan: Skira.

Godoli, Ezio (2005). "Restaurer ou altérer. L'architecture de la première moitié du XXe siècle" en ***FACES,*** N° 58, 2005, pp. 9-13.

Graf, Franz (2014). *Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde. Devenir de l'architecture moderne et contemporaine,* Lausanne: PPUR.

Graf, Franz y Marino, Giulia (2012). *La cité du Lignon, 1963-1971. Etude architecturale et stratégies d'interventions.* Cahier hors série, patrimoine et architecture. Genève: InFolio Éditions.

Graf, Franz y Marino, Giulia (2014a). *L'appartement-atelier de Le Corbusier, 24 NC. Etude patrimoniale et recommandations*, 1931-2014. EPFL-TSAM, Fondation Le Corbusier.

Graf, Franz y Marino, Giulia (2014b). "Pour un observatoire du patrimoine moderne et contemporain. De l'histoire matérielle du bâti à l'histoire matérielle du projet de sauvegarde" en *Revue de l'Art*. N° 186, 2014, pp. 31-35.

Graf, Franz y Marino, Giulia (2015). "Restoration of the Petite Maison, Corseaux, 1924, Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Construction practice as research" en *Docomomo Journal*. Volumen 53, N° 2, 2015, pp. 18-25.
Grimoldi, Alberto (2006). "Un sintetico quadro internazionale" en *Parametro*. N°. 266, 2006, pp. 36-41.
Hammer, Ivo (2015). "Materiality. History of the Tugendhat House 1997-2012", en *Tugendhat House Ludwig Mies van der Rohe*. Bâle: Birkhäuser, pp. 162-223.
Klein, Richard (ed.) (2014). *La cité de l'Étoile à Bobigny. Un modèle de logement social.* Paris: Ed. Créaphis, coll. "Lieux habités".

NOTAS SOBRE LA REGENERACIÓN URBANA DE BARCELONA A TRAVÉS DE SUS REVISTAS ESPECIALIZADAS: 1970-1992. EL CASO DE *2C CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD* (1972-1985)

Alejandro Valdivieso
Universidad Politécnica de Madrid, Universidad Nebrija

1. BARCELONA 1970´S: IDEOLOGÍA, DISIDENCIAS Y MEDIOS IMPRESOS

Desde los primeros años de la década de los 70 y hasta unos años antes de la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992 convergen en Barcelona en tiempo y forma una serie de revistas en su mayor parte independientes, aunque con importantes vínculos académicos y políticos, que no solo servirán de narradores anticipados e instantáneos de las transformaciones que sufrirá la ciudad, sino que también, y aquí reside su valor diferencial, funcionarán como el espacio de discusión y trabajo donde poder plantear abiertamente su regeneración urbana, con el fin de poder transformarla. Dichas publicaciones serán principalmente y por orden de aparición: la colegial CAU – *Construcción, arquitectura y urbanismo*,[1] editada entre 1970 y 1982; 2C – *Construcción de la ciudad*, editada entre 1972 y 1985; *Jano Arquitectura*, editada entre 1972 y 1978 (primero bajo el nombre JANO "Arquitectura, decoración y humanidades", después JANO "Arquitectura y humanidades" hasta 1975); *Arquitecturas Bis - información gráfica de actualidad*,[2] editada entre 1974 y 1985; y *Carrer de la Ciutat,* editada entre 1977y 1980.[3] Habría que sumar a la lista la también publicación colegial *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* cuyo origen se remonta a 1944 (*Cuadernos de Arquitectura*). Publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares entre los años 1971 y 1980, pasará entonces en 1981 al nombre en catalán con el que se la conoce hoy: *Quaderns d´arquitectura y urbanisme.*

Se dieron cita a su alrededor una serie de condiciones comunes, aparte de aquellas más generales y menos locales, como por ejemplo la irrupción de la imagen al mismo nivel que el texto, la crisis en la formación del arquitecto, o el renacimiento de la teoría y la historia de la arquitectura como disciplina, consecuencia de la revisión de la doctrina y los principios de la arquitectura moderna. En primer lugar, todas ellas surgen y se renuevan en las postrimerías de la dictadura franquista; algunas nacen inmediatamente antes de su colapso, coincidiendo con sus primeros síntomas de debilidad, o bien inmediatamente después. Todas llevaron sobre su ideario, en algunos casos de manera más implícita, una importante carga política y social, estando en muchos casos algunas de ellas vinculadas a partidos políticos, asociaciones estudiantiles o profesionales. Por otro lado, los ejecutores de las mismas, es decir, los

[1] *CAU Construcción Arquitetcura Urbanismo* publica 82 números entre 1970 y 1982. Editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares. Véase http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8891

[2] La tesis doctoral *Arquitecturas Bis (1974-195): From Publication to Public Action* escrita por el arquitecto Joaquim Moreno en la Universidad de Princeton sostiene la idea de la directa relación entre el papel jugado por la revista Arquitecturas Bis en la renovación urbana de la Barcelona de los años 80 y primeros 90. Véase: Moreno, J. (2011), *Arquitecturas Bis (1974-195): From Publication to Public Action,* New Jersey: The School of Architecture, Princeton University.

[3] *Carrer de la Ciutat* publica 12 números entre 1977 y 1980. Véase: http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/199

miembros de sus consejos de redacción, participaron activamente de la vida universitaria, como profesores y como estudiantes, marcando el paso de lo que ocurría en las calles y en las aulas, tan decisivas en aquel periodo de transición.

Dichas publicaciones acabaron construyendo unas "estructuras prácticas enraizadas en un contexto social y cultural específico",[4] y tuvieron por objeto, cada una desde una determinada posición y medida, y entre otros propósitos, el estudio de la realidad urbana barcelonesa de la segunda mitad del siglo pasado, con el fin de poder estudiarla, analizarla y finalmente transformarla. Se tratará en definitiva de repasar el papel desempeñado por estas "estructuras prácticas" en forma de revistas en relación a unas arquitecturas concretas, las de la ciudad, sobre la base de una hipótesis interpretativa común: la consideración de que la arquitectura acaba construyéndose a través de los medios. En este sentido, el espacio de edición de las propias revistas se convierte en el espacio de acción donde poder discutir y proyectar la ciudad presente. Las revistas trasladan su papel de meros elementos descriptores de una realidad que se torna cada día más confusa, a convertirse en espacios donde dicha realidad se discute con el fin de poder ser transformada —la transformación democrática de la ciudad—. Son además el vehículo a través del cual se generará una nueva consideración de la ciudad como espacio colectivo de acción. Si además podemos afirmar, desde la perspectiva que nos otorga el paso del tiempo —casi medio siglo desde la edición de muchas de ella—, que la arquitectura acaba de construirse en los medios, este planteamiento de estudio se torna más necesario. ¿Cuál fue la contribución de estos medios, capaces de fusionar medio y mensaje, a la regeneración urbana democrática de nuestras ciudades? ¿De qué manera participó en la construcción de una nueva cultura arquitectónica y posibilitó la recepción cultural del trabajo del arquitecto? ¿Cómo, cada una ellas, desde sus distintas posturas ideológicas, diseminaron narrativas y contenidos dispares?

La problemática en torno a la ciudad y a Barcelona como primer caso de estudio pronto suscitó un amplio debate y las primeras disidencias entre las distintas publicaciones, marcando el escenario de ruptura entre los que reciben el *Complexity and Contradiction* de Venturi como referente renovador, soplo de aire fresco, frente a aquellos que hacen lo propio con *L´Architettura della città* de Rossi,[5] los dos manifiestos arquitectónicos por excelencia publicados ambos originalmente en 1966. Mientras, por ejemplo, los miembros del grupo 2C ilustrarán los "epígonos racionalistas" en la Barcelona de la época, otros tantos arquitectos de su misma generación —nacidos a principios de los años 40— presentarán también su trabajo reflejando no solo influenciados por los estudios romanos sino también mostrándose herederos "de los gustos `venturianos´ por la provocación y el interés en elementos arquitectónicos aparentemente triviales, absurdos o híbridos, como lo puede llegar a ser una terraza, pero que sin embargo son portadores de una cultura anónima y popular de masas"(García Estévez, 2014: 106). Las divergencias se fueron haciendo mayores y las posturas alejándose, no solo entre aquellos que vieron en Venturi y los norteamericanos (por ejemplo, los Five Architects) una referencia para su trabajo, sino también aquellos otros que fundamentaron el suyo en la teoría de Rossi, teoría de la que, por otro lado, acabarían también distanciándose tras la `marcha´ de Rossi a los Estados Unidos y la publicación de su *Autobiografía Científica*, publicada originalmente en

[4] "Una revista es también, y quizá primordialmente, una estructura práctica enraizada en un contexto social y cultural específico" (Llorens, 1975: 30-31).

[5] (García Estévez, 2014: 106). Sirva este escrito como referencia para trazar la influencia que Rossi ejerció sobre los arquitectos de Barcelona, frente a la que pudo ejercer Venturi.

inglés en 1981.[6] El número cero 2*C Construcción de la ciudad*, publicado en 1972,[7] había dedicado todo un editorial a Rossi, mientras que el primer número de *Arquitecturas Bis*, sin editorial, anunciando la muerte de Louis Kahn en portada junto con la obra de Richard Meier en el Bronx neoyorquino manifestó la voluntad de establecer a Norteamérica —frente a Italia, al menos en un primer momento— como principal interlocutor, marcando así diferencias, voluntarias o involuntarias, con otras publicaciones barcelonesas y posicionándose en el debate: "mientras Norteamérica debate sobre la forma arquitectónica como estructura lingüística, Italia hunde sus raíces en la tradición del Movimiento Moderno como origen de una nueva dimensión temporal e ideológica de la arquitectura".[8] Si *Arquitecturas Bis* estableció a América como interlocutor principal, el grupo 2C hizo lo propio con Italia y especialmente con Rossi y la Tendenza, identificándose directamente con el arquitecto milanés, cuya visita a Barcelona, en febrero de 1972, fue de gran importancia para la cultura arquitectónica de la ciudad, antecediendo el nacimiento de la revista, con la publicación de la entrevista entonces realizada a modo de editorial. En 1973, el grupo 2C será invitado por el propio Rossi, como responsable de la sección internacional, a participar en la XV Triennale di Architettura de Milán.

2. EL GRUPO 2C: "COOPERATIVA DE TRABAJO INDUSTRIAL"



Fig. 1 — Collage de revistas catalanas publicado en Lotus International n. 23 (1979), monográfico dedicado a Cataluña.

La revista *2C Construcción de la Ciudad* publicó un total de 23 números; 22 números editados entre febrero de 1975 y abril de 1985) y un número cero editado en junio de 1972. A diferencia de la revista CAU (editada entre 1970 y 1982 por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares), y en consonancia con las otras revistas que se han considerado como parte del conglomerado de publicaciones barcelonesas que desde distintas ópticas trabajaron la realidad urbana de su ciudad *2C Construcción de la Ciudad* fue una revista que se gestó directamente desde el ámbito académico y debió su edición a un activo y particular equipo de trabajo cooperativo que fue el encargado de producir gran parte de sus contenidos. Salvador Tarragó (1941), arquitecto urbanista y profesor de la Universidad Politécnica de Catalunya (UPC), impulsor del Grupo 2C y director de su revista desde el primer número (1975) y miembro de su Equipo de Redacción en el número 0 de 1972, explica que la gestación de la revista no fue sino un proyecto cultural de un profesor de la escuela y un grupo de

[6] El lector anglosajón recibe antes *A Scientific Autobiography* (1981) que la traducción de *L'architettura della città* (1984), a pesar de que las primeras referencias de Rossi en los Estados Unidos son, además del ya citado texto de Moneo en ***Oppositions*** en libro de Peter Eisenman *Aldo Rossi in America: 1976-1979* publicado por *The Institute for Architeture and Urban Studies* en 1979. Eisenman estará también detrás de la traducción del libro del 1966 y de la publicación de la *Autobiografía Científica*, bajo los sellos de Oppositions Books y The MIT Press.

[7] Red: https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8926

[8] "Noticiar en portada la muerte de Louis Kahn junto con la obra de Richard Meier sin ningún tipo de nota de edición responde a la voluntad de eliminar intermediarios y presentar Norteamérica como interlocutor directo" (García Estévez, 2014: 104-117).

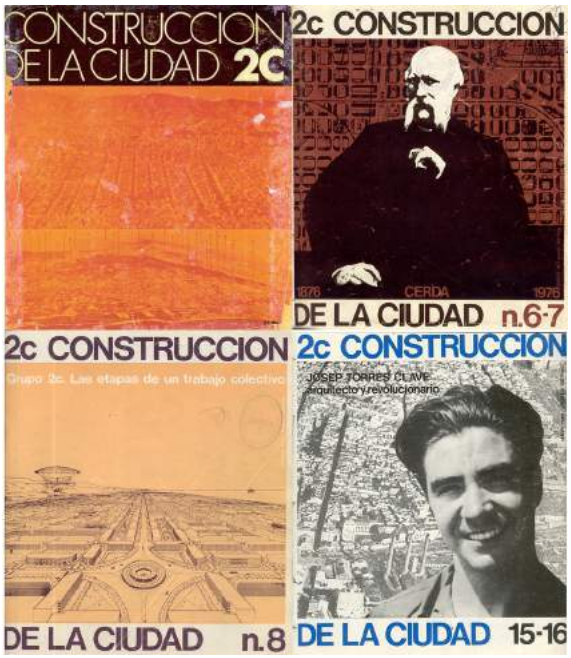


Fig. 2 – Colección de portadas de 2C Construcción de la ciudad dedicadas a Barcelona. Números 0 (1972), número doble 6-7, número 8 (1977) y número 15-16 (1980). Fuente: Archivos Universitat Politècnica de Catalunya.

alumnos excepcionales que trabajaron como un equipo de redacción organizados de forma cooperativa. El objetivo era estudiar y transmitir algunos de los capítulos más significativos de la actualidad arquitectónica, de la historia de la casa, de la ciudad y de una serie de personajes que habían contribuido de manera decidida a construir ciudad, todo ellos analizado siempre desde dentro, con tal de construir un discurso lo más verídico posible.[9]

Aparecen, por lo tanto, tres condiciones que sostienen la labor desarrollada por la revista. En primer lugar, la firme consideración de que la revista no es sino el resultado de un trabajo colectivo, una cooperativa de arquitectos y estudiantes —el llamado *Grupo 2C*— gestada en la aulas de la Escuela de Arquitectura (una "estructura práctica"...). Por otro lado, su firme compromiso con la actualidad arquitectónica de aquel momento, es decir, su papel como vehículo de comunicación y divulgación, de transmisión de información cualificada. Por último, y como bien atestiguó la consistente línea editorial desarrollada número a número, el surgimiento de una nueva conciencia de la historia en relación a la consabida dialéctica entre historia y modernidad, trabajada desde 2C a través de una lente concreta, y a través de unos autores específicos. De aquí partieron los estudios sobre la ciudad, con Barcelona como referencia ("Barcelona ha sido y es, para nuestro grupo, el tema inagotable que permite profundizar en el hecho urbano a partir de las más diversas angulaciones"), de la casa y de la vivienda, también con Barcelona y Cataluña como referencia, y por ultimo su acercamiento y estudio "desde dentro" al trabajo de un grupo de arquitectos europeos contemporáneos (de Sostres a Rossi, de Sert y Torres Clavé a Stirling) que bien ilustran la situación que vive la cultura arquitectónica en los años 70.

La organización editorial ya desde el interrumpido primer comienzo del número cero, es decir la base de la cooperativa de trabajo, la formaron un primer director (José Dalmau Salvia) y un amplio Equipo de Redacción formado por Antonio Armesto Aira, Juan Francisco Chico Contijoch, Antonio Ferrer Vega, Carlos Martí Aris, Alejandro Marín-Buck Albacete, Juan Carlos Theilacker Pons, Salvador Tarragó i Cid y Juan Llopis como responsable del diseño gráfico. A partir del número 1, la organización varió, y si bien aparecieron las figuras del director (Salvador Tarragó i Cid) y subdirector (Carlos Martí Arís) estos quedan incluidos en el Equipo de Redacción formado por los ya citados Armesto, Chico, Ferrer, Theilacker, además de Yago Bonet Correa y en un aparte (diseño gráfico) Juan Llopis. A partir del número 4, editado en agosto de 1975, Llopis pasó

[9] "Fou un projecte cultural d'un professor de l'ETSAB i una colla d'alumnes excepcionals, que treballaren plegats com a equip de redacció organitzats en forma de Cooperativa de Treball Industrial. L'objectiu era estudiar i transmetre el coneixement d'alguns dels capítols més significatius de l'actualitat arquitectònica (Stirling, A. Rossi...), de la història de la casa (la masia catalana, la casa sevillana...), de la ciutat (Vitòria, Barcelona, Ciutat de Palma...) i de personatges (Cerdà, Sostres....), analitzats sempre des de dins, per tal que el discurs fos el més verídic possible...". Texto de Salvador Tarragó a propósito de la digitalización de la revista. Red: http://upcommons.upc.edu/handle/2099/4803

a formar parte del Equipo de Redacción, incluyendo la labor gráfica como parte de la labor global de redacción, elevando al mismo nivel de importancia la ya citada relación entre texto e imagen tan importante para entender las pequeñas revistas de arquitecturas que van apareciendo desde mediados del siglo pasado. El Equipo de Redacción, y por lo tanto la estructura del grupo 2C, no variará a lo largo de los 22 números siguientes salvo por la inclusión, a partir del importante número 8 (editado en marzo de 1977), de Santiago Padrés Creixell y de Santiago Vela Parés. Estos nombres conformarán lo que Tarragó vino en llamar "cooperativa de trabajo industrial", que fue la encargada de editar de manera oficiosa u oficial la revista (a partir del número 8, donde se hace un aparte a la labor de grupo), bajo el nombre "Coop. Ind. De trabajo asociado Grupo 2c". Varios de los miembros del Equipo de Redacción de la revista serán los miembros de la Junta rectora de dicha cooperativa de trabajo, registrada como tal en el Ministerio de Trabajo.

Bajo las siglas "Cooperativa Industrial de trabajo asociado: Grupo 2C" se inscriben una serie de arquitectos, docentes y estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Barcelona que conforman una estructura cooperativa de trabajo sobre y para su ciudad, Barcelona. El grupo 2C lo componen varios arquitectos jóvenes, mayoritariamente graduados en la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde 1966 hasta 1971. ("El número de sus componentes ha oscilado alrededor de las diez o quince personas, que han compatibilizado su obtención personal de fuentes de ingresos con la participación y aportación a las labores comunes del grupo. Los nexos de unión, además de la coincidencia de intereses, han sido la formación paralela, la posibilidad de establecer cauces de desarrollo a los esfuerzos personales individuales y la amistad, que no es ajena al nacimiento y a la continuidad del grupo y que en la experiencia común que se acumula a lo largo del trabajo encuentra una confirmación y un apoyo"). Muchos de los trabajos generados por el grupo (ya sea en forma de proyectos y obras, en forma de investigaciones, ensayos históricos, entrevistas, organización de congresos y simposios, etcétera) fueron filtrados a través de la revista, bien imbricados con una serie de contenidos de su interés, todo bajo la organización de una línea editorial concreta. Esta línea editorial concreta, junto con la labora desarrollado por el grupo, quedó deliberadamente esbozada y clarificada en varios números.

El número 8 de la revista, editado en marzo de 1977, fue un número esencialmente dedicado a mostrar la labor de la cooperativa y tuvo la misión, aproximadamente a mitad de camino en la producción de todos los números (22+1), de dar a entender la labor desarrollada por el grupo, armar los contenidos publicados hasta el momento, y hacer entender la línea editorial propuesta desde el número 0 en base a unas propuestas concretas y unos objetivos claramente delimitados. Estos objetivos pasaron en primer lugar por la ya mencionada consideración de que "la arquitectura trata de ser colectiva..." Una "autobiografía" del grupo y su trabajo sirvió para introducir el artículo central del número bajo el título "Las etapas de un trabajo colectivo" (páginas 6-10), título que dio nombre al número y que apareció reflejado en la portada. En sus propias palabras: "la confianza depositada en la posibilidad de un trabajo colectivo realizado al margen de las usuales instituciones culturales encuentra su principal justificación en la voluntad de extensión del grupo, en el hacer públicos los propios proyectos y en la integración en un proceso conjunto de caracteres cada vez más amplios".

A este respecto, al del "trabajo realizado al margen", es importante hacer hincapié en la independencia de estos medios (a excepción de la ya mencionada *CAU*) con respecto a las instituciones culturales que habitualmente los habían amparado y producido. En este sentido, la propuesta siempre arriesgada de este tipo de publicaciones *independientes* tiene un valor añadido muy importante si se atiende al panorama de las revistas de arquitectura en España durante aquellos años. En aquel momento el panorama era relativamente sencillo pues-



Fig. 3 – Consejo de redacción de 2C Construcción de la ciudad con Aldo Rossi, de izquierda a derecha: A. Armesto, J.F. Chico, J.C. Theilacker, A.Rossi, S. Tarragó, Y. Bonet, A. Ferrer y C. Martí, 28 de octubre de 1975.

to que a pesar de haber empezado a incrementarse su número de forma ligera (resultado a nivel local de la explosiva irrupción de publicaciones de toda forma y contenido en el marco de la cultura arquitectónica a partir de la 2ª mitad del siglo pasado, y en el caso de España a partir de finales de la década de los años 60), la condición ineludiblemente profesional / cultural delimitaba un campo bastante preciso. Quizá el atributo más claro para realizar una clasificación sea la naturaleza de las editoriales que las publicaron: por un lado estarían las revistas de carácter privado (como por ejemplo la madrileña *Nueva Forma*, editada por Juan Daniel Fullaondo entre 1966-1975 o la ya mencionada *Arquitecturas Bis*, editada por Rosa Regás entre 1974 y 1985). Por otro, las de carácter institucional, como las revistas colegiales (en 1975, las revistas colegiales existentes en España eran por un lado la del Colegio de Madrid *Arquitectura*, antes *RNA – Revista Nacional de Arquitectura* entre 1941 y 1958— y la ya citada *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo.*

Tal y como quedó reflejado en la descripción que el grupo hace de su trabajo, reivindicando el valor de la autobiografía —a lo Rossi y su *Autobiografía Científica*— ([...] "la autobiografía de un artista, embarcada en la historia, en su concepción global de la creación puede determinar el proyecto de tal modo que al objetivarse y hacerse transmisible ofrezca posibilidades de desarrollo a un trabajo colectivo del que inevitablemente ya forma parte" [...]), su trabajo y su maneras son el resultado de una determinada situación crítica a la que enfrentarse (la de la ya consabida crisis de los años 70 y sus implicaciones directas en la profesión y la universidad), mediante la realización de las diversas dimensiones del ejercicio profesional —escritos, concursos, docencia e investigación— y todo ello filtrado a través de la estructura práctica que propicia la revista, en sus propias palabras: "desvanecida la posibilidad de construir `físicamente´ las propuestas, por nuestro alejamiento de todo centro de poder, y sumido en un profundo letargo el lugar geométrico donde se debe formar y desarrollar la cultura arquitectónica progresista —la universidad—, nuestros proyectos se apoyan en la confianza en las propuestas alternativas, en la `utopía de la realidad´ y en la posibilidad de incidir con un trabajo sin encargo, sin sumisión a algunas estructuras concretas que cercenan y subvierten el campo de la práctica profesional (la especulación, las `instituciones´ actuales,...), creyendo en el valor progresivo de los proyectos que se afirman dentro de su propio campo disciplinar".

El Grupo 2C y su revista se posicionaron deliberadamente en el curso de la historia y de la teoría de la arquitectura (y la ciudad) frente a lo que ellos llaman la "ahistoricidad de las modas, de los individualismos y de las valoraciones panorámicas indiscriminadas" tomando para ello una serie de decisiones de partida que bien quedan reflejadas en sus trabajos y en la producción editorial de le revista, generando una marcada línea editorial. En sus propias palabras: "Perdida ya la ilusión del Movimiento Moderno por constituir un revulsivo de la sociedad, desechamos el camino de aquellas vanguardias que, una tras otra, en una crítica de las posturas inmediatamente anteriores, han ido alejando el mundo del arte y de la creación arquitectónica de una concreta consideración de lo real. El análisis y la comprensión de la historia no puede

extenderse de forma indiscriminada se pretendemos lograr una vía de afirmación positiva de la disciplina arquitectónica". La búsqueda de unos fundamentos positivos será, por ejemplo, el medio con el que abordar el estudio de la realidad urbana de Barcelona mediante un análisis materialista y dialéctico de la historia, de su historia.

Entre las influencias reconocidas por el grupo y que marcaron su posición así como sus líneas progresivas de trabajo, se encontró en un lugar principal la cultura arquitectónica italiana desde la década de los años 60, sobre todo la labor desarrollada por Aldo Rossi en sus proyectos y obras y también especialmente en sus escritos. Para el grupo, la labor de Rossi fue un referente en tanto en cuanto ha puesto de manifiesto "la voluntad de refundación disciplinar de muchas y muy diversas aportaciones de la arquitectura contemporánea". Prueba de ello fue el gran número de contenidos dedicados a la obra del arquitecto italiano, y la directa relación que el Equipo de Redacción mantuvo con él (a través de entrevistas, simposios o exposiciones). En este sentido, el trabajo de Rossi, la búsqueda de un fundamento propio y específico para la arquitectura, una ciencia positiva de la ciudad capaz además de explorar ámbitos más amplios —territorio, geografía (véanse por ejemplo el número 12 "Il Veneto: territorio y arquitectura, editado en diciembre de 1978; o el número 19 "La colonización del territorio argentino 1875-1925", editado en noviembre de 1981)—, y en definitiva gran parte de los planteamientos primero dispersos en sus artículos y luego armados en *L´architettuta della città* (1966), de enorme atractivo para los jóvenes arquitectos de aquella generación, supusieron una influencia trascendental en el trabajo del grupo y por ende en la producción editorial de la revista.

3. UN INSTRUMENTO DE TRABAJO A MEDIO CAMINO ENTRE EL LIBRO Y LA REVISTA

En palabras del propio Salvador Tarragó, el valor de la revista residió por un lado, en la capacidad de poder diseñar un producto editorial "mixto y equilibrado", a medio camino entre en libro y la revista, haciendo converger por un lado contenidos de actualidad (revista) con contenidos monográficos, objeto de diversas investigaciones, narraciones e interpretaciones históricas sobre un corpus gráfico único. En este sentido, en las revistas que más gustan, o sencillamente en las de más prestigio, resulta fácil ligar algunas decisiones previas a su imagen. Hoy, por ejemplo, después de 153 números editados desde 1964 es imposible disociar a la milanesa *Lotus* de su formato cuadrado de 26 cm. También, con cierta frecuencia, en casos notabilísimos por ser el mejor de lo supuestos, se asocia la calidad de sus contenidos a un diseño gráfico propio y elegido. *Arquitecturas Bis* o *CAU* habrían sido bien diferentes sin Enric Satué, el *Quaderns* de Josep Lluis Mateo tenía detrás a Quim Nolla,... En el caso de 2C, la labor gráfica se debe al trabajo de Joan Llopis, miembro activo del Equipo de Redacción de la revista, al igual que ocurrirá con Enric Satué en *Arquitecturas Bis*.

En primer lugar, *2C Construcción de la Ciudad* como revista, en tanto en cuanto el formato y la periodicidad de los números se prestan a ello, publicándose temáticas y debates de actualidad, contenidos todos ellos acompañados de una documentación gráfica de alta calidad que acompaña al texto (la ya mencionada importancia de la imagen y su papel al mismo nivel que el texto). A este respecto, la revista se hizo eco de un grupo de arquitectos, principalmente italianos, que forman parte activa de las discusiones disciplinares del momento a través no solo de sus proyectos y obras, sino también a través de su labor teórica y docente (un ejemplo fueron por ejemplo los contenidos dedicados a la propuestas racionalistas y neo-racionalistas...). La revista dedicó también una serie de páginas (principalmente las últimas), y sobre todo en aquellos números no exclusivamente monográficos, a hacerse eco de concursos celebrados y por celebrar, congresos, simposios y referencias a otras publicaciones, todo ello en forma de notas de actualidad.



LAS ETAPAS DE UN TRABAJO COLECTIVO

Los proyectos a que vamos a referirnos son distintos entre sí y, aunque el tiempo transcurrido desde el primer proyecto es escaso, éstos distan en los resultados, en las propuestas, los discursos finales. Son, sin embargo, o así queremos que sean, asimilables; son como diversos capítulos de un mismo relato que en su propia e interna razón de existir encuentra los motivos y los temas para los sucesivos desarrollos, los sucesivos capítulos; largo relato cuyo objetivo no es llegar a un desenlace y que se justifica en su propia narración. La valoración y la crítica de los proyectos pueden ser objeto de debate; no así su existencia y su continuidad, puesto que pertenecen a la memoria colectiva de quienes —quizás no pocos— los conocen. Los proyectos, que de este modo son asumidos colectivamente, a partir de su relación con lo concreto se nos ofrecen como materiales para futuros trabajos.

AUTODESCRIPCION

Hacer la presentación del trabajo realizado por una persona o un determinado grupo de personas es hacer también la presentación del propio grupo, del propio individuo; o, en otras palabras, un primer paso para la autodescripción es la exhibición de los resultados del propio esfuerzo. La confianza depositada en la posibilidad de un trabajo colectivo realizado al margen de las usuales instituciones culturales encuentra su principal justificación en la voluntad de extensión del grupo, en el hacer públicos los propios proyectos y en la integración en un proceso conjunto de caracteres cada vez más amplios.

Varios arquitectos jóvenes, mayoritariamente graduados en la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde 1966 hasta 1971 componemos un grupo de trabajo. El numero de sus componentes ha oscilado alrededor de las diez o quince personas, que han compatibilizado su obtención personal de fuentes de ingresos con la participación y aportación a las labores comunes del grupo. Los nexos de unión, además de la coincidencia de intereses, han sido la formación paralela, la posibilidad de establecer cauces de desarrollo a los esfuerzos personales individuales y la amistad, que no es ajena al nacimiento y a la continuidad del grupo y que en la experiencia común que se acumula a lo largo del trabajo encuentra una confirmación y un apoyo. Pero no importan tanto las trayectorias personales de aproximación a unos planteamientos compartidos como la situación que de ellos se deriva y las circunstancias en que nos desenvolvemos. Hablemos, pues, de hechos objetivos:

En nuestra situación actual, la realización de las diversas dimensiones del trabajo profesional en arquitectura se consolida por medio de los escritos, los concursos, las conferencias, las propuestas concretas y principalmente la revista como continuos proyectos colectivos. Desvanecida la posibilidad de construir "físicamente" las propuestas, por nuestro alejamiento de todo centro de poder, y sumido en un profundo letargo el lugar geométrico donde se debe formar y desarrollar la cultura arquitectónica progresista —la Universidad—, nuestros proyectos se apoyan en la confianza en las propuestas alternativas, en la "utopía de la realidad" y en la posibilidad de incidir con un trabajo sin encargo, sin sumisión a algunas estructuras concretas que cercenan y subvierten el campo de la práctica profesional (la especulación, las "instituciones" actuales,...), creyendo en el valor progresivo de los proyectos que se afirman dentro de su propio campo disciplinar.

La trascendencia que pueda tener tal alternativa de trabajo radica en la posibilidad de hacer transmisibles tantos sus resultados como sus objetivos, de popularizarlos y de tratar de hacerlos asumibles en un marco cada vez más amplio. Las características de nuestra propia convicción rechazan el individualismo; la propia arquitectura trata de ser colectiva, de realizarse en ella misma y de seguirse realizando en las que le seguirán posteriormente, tal como ella se construye a partir de unos materiales y circunstancias concretas —unas tipologías, ciertas analogías, una memoria urbana ampliamente compartida— y de unas opciones generales —el realismo, la racionalidad, la dialéctica, la autobiografía, ...—.

En el análisis que Vittorio Savi ha hecho de la arquitectura de Aldo Rossi[1] pone de manifiesto, entre otras cosas, el valor de la autobiografía y la posibilidad de objetivizar los motivos, los "efectos"de un artista. La autobiografía de un artista, embarcada en la historia, en su concepción global de la creación puede determinar el proyecto de tal modo que al objetivizarse y hacerse transmisible ofrezca posibilidades de desarrollo a un trabajo colectivo del que inevitablemente ya forma parte. Y, hablando en términos más generales, el proyecto, al trascender el carácter puramente individual, o individualista, pasa a ser una respuesta colectiva a la cuestión planteada; entendiendo el momento autobiográfico como algo muy lejano del "capricho" o de la "originalidad" y que por el contrario, y en palabras de Rosário Bonicalzi: "Es la afirmación de un racionalismo exaltado que junto a la claridad de las propuestas sitúa la necesidad de la singularidad autobiográfica de la experiencia, actitud que es evidente tanto en Boullée como en Loos, en la gran columna para el Chicago Tribune pero también en la citación de elementos inmutables de la arquitectura"[2].

Al asumirse, pues, unos determinados intereses y posturas fundamentales dentro de la historia, se obtiene una experiencia colectiva a partir de la experiencia personal propiciándose el progreso del trabajo conjunto mediante la analizar la teoría, la obra, la personalidad y la biografía de Cerdá; análisis que a su vez significa tanto un paso adelante en el desarrollo de nuestra cultura arquitectónica como una amplia experiencia conjunta de enriquecimiento personal. La causa que origina esta coincidencia en los intereses y en las valoraciones creemos que está muy cerca de la racionalidad; es el camino que, a través de la confianza en la razón, en el procedimiento de observación dialéctica de la realidad, y por lo tanto de la historia, permite la inserción de la autobiografía en la creación, creación de la obra de arte: el proyecto, el escrito, y también la apropiación, razonada y profunda, de una determinada y, a partir de ahora, nada ajena parte de la historia —como es en nuestro caso, una biografía, la de Ildefonso Cerdá—.

La opción teórica tomada abarca todo el campo de nuestra arquitectura: nuestros proyectos, investigaciones, escritos, observaciones, viajes, lecturas, de una manera totalmente precisa y realista. Frente a la ahistoricidad de las modas, de los individualismos y de las valoraciones panorámicas indiscriminadas, la voluntad de insertarnos en el devenir de la historia nos mueve a tomar ciertas decisiones: Perdida ya la ilusión del Movimiento Moderno por constituir un revulsivo de la sociedad, desechamos el camino de aquellas vanguardias que, una tras otra, en una crítica de las posturas inmediatamente anteriores, han ido alejando el mundo del arte y de la creación arquitectónica de una concreta consideración de lo real. El análisis y la comprensión de la historia no pueden extenderse de forma indiscriminada si pretendemos lograr una vía de afirmación positiva de la disciplina arquitectónica. Citando a Daniele Vitale: "...El considerar de modo prioritario los aspectos típicos y recurrentes de la arquitectura, y no los aspectos singulares e irrepetibles constituye una opción de fondo de un método no idealista, sino materialista y dialéctico"[3].

Esta consideración, además, debe realizarse en cada situación histórica concreta. Nuestra ciudad, Barcelona, de interés universal por cantos motivos, es uno de los temas recurrentes de nuestro análisis: su implantación geográfica y topográfica, sus constantes físicas y su evolución histórica, forman parte de nuestra memoria individual y colectiva; también nuestro pasado reciente: la obra de Cerdá, Gaudí, el GATCPAC, la consolidación de los pocos maestros de la postguerra, como Josep Mª Sostres, cuya directa influencia sobre tantos arquitectos de nuestra generación debe ser, ahora más que nunca, reconocida. Así como la reafirmación en las consideraciones de fondo que dirigen todos estos trabajos: la voluntad realista, el análisis materialista y dialéctico de la historia, la confianza en los procesos de trabajo y de proyecto colectivos, el replantamiento del papel del técnico en la sociedad; en la creencia de estar trabajando en un campo específico, por todos reconocible, y con unos instrumentos de validez, en principio, universal. Podríamos mencionar algunos: la relación de la arquitectura con la ciudad a la que construye, las tipologías como testimonios físicos del paso del hombre sobre ella, el proyecto como obra de arte en la que el momento autobiográfico no es arbitrariedad sino resultado de la elaboración de los materiales que brinda una determinada porción de nuestra historia...! Cuántas partes de la vida de Cerdá o Gaudí son ya memoria colectiva y elementos activos de nuestra propia actuación...!

En este sentido también reconocemos como fundamental el papel que parte de la más reciente cultura arquitectónica italiana ha representado en nuestra formación, especialmente la profunda clarificación que sobre estos temas ha llevado a cabo Aldo Rossi en sus obras y escritos, sintetizando y llevando hacia adelante, en un "lugar reconocible", la voluntad de refundación disciplinar de muchas y muy diversas aportaciones de la arquitectura contemporánea.

Lejos de las opciones trazadas queda la pretensión de crear una nueva vanguardia o una moda que, a su vez, debería ser superada por sucesivos movimientos futuros. En la raíz de nuestros trabajos situamos la voluntad de recuperación de los valores propios de la historia y de la realidad de la arquitectura, sobre los que intentamos progresar y sobre los cuales creemos que es posible establecer una comunicación entre quienes trabajan en el interior de dicha disciplina, y un más amplio público. Pretendemos avanzar, colectivamente, en una sola dirección: hacia un conocimiento profundo de la arquitectura que se convierte en un arte popular.

NUESTROS MEDIOS DE TRABAJO

Las intenciones y las esperanzas que depositamos

Barcelona. (Foto aérea TAF).

Barcelona. El Ensanche de Cerdá en su estado actual.

Concurso de propuestas para la Ribera marítima del Pueblo Nuevo. Barcelona 1972. El proyecto se inscribe dentro del Plan Torres Clavé.

Proyecto de saneamiento del Casco Antiguo de Barcelona, dentro del Plan Torres Clavé.

7

Fig. 4 – Página interior doble (1-2) del número 8 de 2C Construcción de la ciudad (1977). Fuente: Archivos Universitat Politècnica de Catalunya

En segundo lugar, *2C Construcción de la ciudad* como libro, en tanto en cuánto gran parte de sus contenidos acaban conformando números monográficos, resultado de la investigación sobre un arquitecto de actualidad por un lado (Rossi por ejemplo, referente indiscutible en aquel momento, y deliberadamente ensalzado su trabajo por la revista, con la que además mantendrá una vinculación significativa y cuya influencia resulta decisiva en la labor editorial de la misma en conjunto y en la labor individual de los miembros de su Equipo de Redacción); y por otro, una revisión de la obra y el legado de determinados maestros de la modernidad tanto españoles como extranjeros (atendiendo a España, habría que destacar por ejemplo el número 4 dedicado a Josep Maria Sostres, editado en agosto de 1975), así como el estudio de la irrupción de la modernidad en España a través de determinados personajes cuyo legado tratan de reivindicar (es el caso por ejemplo de Josep Torres Clavé, al que se le dedica el número doble 15-16, editado en mayo de 1980 y donde se desarrolla un estudio y una interpretación del trabajo desarrollado por el GATCPAC).

Más allá de la consideración crítica y programática del contenido, subyace sobre la propia cualidad y causalidad del mismo un valor común que sirve para armar esa doble condición revista-libro: todos ellos se despliegan sobre un corpus gráfico común. Esto provoca sin duda, que uno de los valores principales de la revista fuera la alta calidad con la que se reproducen fotografías y dibujos originales de los autores de las obras y proyectos que la revista decide publicar. Un más que destacado ejemplo al respecto fueron los monográficos dedicados entre otros a James Stirling, Aldo Rossi, Josep María Sostres, Guiseppe Terragni... (Véase por ejemplo y en el caso de Rossi el número 2, editado en abril de 1975; el número 5, editado en octubre del mismo año o el número 14, editado en diciembre de 1979).

3.1. Una línea editorial concreta

Como punto de partida, como ejercicio previo a los 22 números, como grado cero, resulta imprescindible para entender el devenir de la revista, abordar el estudio del número 0 (junio de1972) y su validez como primer síntoma de un proyecto futuro. Este número 0 apareció por lo tanto en for-

ma de primera declaración de intenciones: un acta fundacional donde por un lado, los contenidos que arman el números son premonitorios: una primera entrevista a Aldo Rossi ("Conversación con Aldo Rossi") y una serie de contenidos sobre Barcelona, su modelo de ensanche y los distintos planes urbanísticos alrededor de Plan Cerdá ("Barcelona como modelo de ciudad capitalista", "Los planes de Barcelona (1): el Plan Cerdá y la realidad del Ensanche"; se incluirá también un desplegable del Plan Cerdá de 1860. El número se completó con unas declaraciones en favor del patrimonio arquitectónico y unas notas de actualidad (sobre un concurso en Santiago de Chile).

Ya en la editorial del número cero se plantearon una serie de intereses así como unas líneas de trabajo que convergieron en una dirección teórica general que se vio confirmada en el primer número editado tres años después y a partir de entonces número a número, siendo capaces de armar un discurso coherente sobre una estructura teórica común, como bien se encargan los propios miembros del Grupo y del Equipo de Redacción en su autobiografía publicada en el número 8 de le revista ("Las etapas de un trabajo colectivo") publicado en marzo de 1977 y al que hemos hecho referencia anteriormente. Las primeras líneas de la editorial del número cero establecieron una primera posición de la revista: "nuevos planteamientos y consideraciones pugnan constantemente por abrir brecha dentro de la actual situación de crisis ya crónica, en que se debate la cultura arquitectónica. En relación al Movimiento Moderno, últimamente han empezado a elaborarse contestaciones globales a la pervivencia tanto del racionalismo como de sus críticas (organicismo, brutalismo, etc.), por la vía de las metodologías neopositivistas o de la radicalización de las implicaciones políticas que todo hecho arquitectónico comporta".

En el marco de la apremiante crisis disciplinar que la cultura arquitectónica padece desde finales de los años 60 y a lo largo de los años 70, y a manifestaciones rupturistas o continuistas con la tradición moderna, *2C Construcción de la Ciudad* planteó una primera condición, la del "reconocimiento de la naturaleza específica del hecho arquitectónico". La revista, propuso una la búsqueda de una estructura teórica que fuera capaz de determinar una definición de la arquitectura y la labor social del arquitecto sobre tres consideraciones principales: de una parte la recuperación de la historia y del valor histórico como un estructura misma el ejercicio arquitectónico ("la dialéctica como concepción teórica general para la formulación de una metodología profesional adecuada, y de la pretensión de conferir a la historia en general, y a la historia de la arquitectura en particular, un papel estructurante y activo en el proceso de praxis arquitectónica"). De otra parte, la reivindicación de una un aumento de las categorías científicas y técnicas como método de trabajo con el fin de poder desarrollar una "máxima racionalidad operativa". Por último, la elaboración de una teoría de la ciudad "desde el punto de vista específico de su dimensión arquitectónica, de espacio construido, y la determinación de los vínculos existentes entre arquitectura y la realidad física en la que se inserta, o sea, el hecho urbano que determina".

La editorial del número 1 (editado tres años más tarde, en febrero de 1975), vino a confirmar los primeros planteamientos esbozados en la editorial del número cero y a ampliar aquellos primeros caminos emprendidos con la publicación de los primeros contenidos, y los que le seguirán ahora en el número 1, donde se publican una obra y tres proyectos de James Stirling bajo la dialéctica racionalismo-tecnología, una conversación con Carlo Aymonino y la publicación de un testimonio personal de Le Corbusier. Más allá de estas confirmaciones, se matizaron algunos aspectos en relación a la labor editorial de la revista, a su pretensión de servir como instrumento de trabajo por encima de ser simplemente un noticiario de actualidad ("El papel [...] no será el de `miscelánea de actualidad´ ni el de `noticiario´ sino el de instrumento de trabajo y sostén de una actividad teórica de análisis así como el de medio de comunicación cultural que intervendrá en el debate entre diversas fuentes de opinión: los lectores, otros grupos y publicaciones, las

escuelas de arquitectura, etc." Hubo en definitiva varias líneas de trabajo abiertas por el grupo que se fueron desarrollando más o menos de una manera ordenada. Por un lado su vinculación con Italia y el neo-racionalismo italiano (el mismo Grupo 2C participó en la Sección de Arquitectura de la XV Trienal de Milán, sus exposiciones con Aldo Rossi...). Esta línea queda vinculada a las revisiones que la revista realiza de las vanguardias racionalistas tanto a nivel local (Torres Clavé y el GATCPAC) como a nivel internacional (desde Terragni al que se le dedicó un número, o el número último que bajo el título "El ala dura del racionalismo" hizo un repaso de la obra de un conjunto de arquitectos centroeuropeos entre 1924 y 1934. Por otro lado, la línea centrada en explorar los nuevos caminos emprendidos en cuánto a conservación y rehabilitación del patrimonio arquitectónico; y por último, el análisis y el estudio de la ciudad y la realidad urbana.

3.2. Dialéctica historia-modernidad

En el marco de una cultura arquitectónica europea, y especialmente la italiana, *2C Construcción de la Ciudad* bien representó, y trasladó a través de sus contenidos, el surgimiento de una nueva y problemática conciencia de la historia, así como las contraposiciones de vanguardias históricas en relación a las Neo vanguardias, la historia y la vigencia del Movimiento Moderno. Los contenidos desarrollados pretendieron enmarcarse entre dos situaciones o tendencias que se desarrollaron en la Italia de posguerra, aunque tomando deliberadamente partido por la segunda de ellas. La primera, aquella que postulaba la continuidad con la vanguardia clásica (Zevi, Argan), y aquella otra que planteaba un reexamen de los principios y valores del Movimiento Moderno mediante la revisión de la historia (Quaroni, y sobre todo, Rogers a través de *Casabella*, y Tafuri posteriormente). Se trató por tanto de dos interpretaciones de la modernidad contrapuestas, donde en ambos casos, se apeló a la historia para ser legitimadas. Las referencias de esta segunda tendencia se encuentran en la obras de arquitectos como Albini o Gardella, referentes indiscutibles para el *Grupo 2C,* y en un grupo de arquitectos algo más jóvenes, "comprometidos en la tarea de definir los fundamentos teóricos y las herramientas didácticas del movimiento". Son destacados (por número) y valiosos (por la aportación que suponen) los contenidos centrados en la dialéctica anteriormente mencionada. En relación a la obra de los arquitectos italianos que definen estos fundamentos teóricos aparecen por un lado Rossi y por otro sus discípulos de la *tendenza*. En relación a Rossi, la revista le dedicó tres números monográficos o casi monográficos. Estos son el número 2, editado en abril de 1975 ("Aldo Rossi, 1ª parte"), el número 5, editado en octubre de 1975 ("Aldo Rossi, 2ª parte") y el número 14, editado en diciembre de 1979 ("Aldo Rossi, cuatro obras construidas"). En relación a otros arquitectos seguidores de Rossi, destacó el número 10, editado en diciembre de 1977, dedicado a Giorgio Grassi.

El número 2 se organizó alrededor de un texto elaborado por el Equipo de Redacción de la revista titulado "Aldo Rossi o la construcción dialéctica de la arquitectura" donde se rastrearon incluso referencias históricas españolas en la *autobiografía* del arquitecto, seguido de un texto del propio Rossi titulado "La arquitectura análoga". Se publicaron con gran contenido de material gráfico varios proyectos como la Casa en Borgo Ticino, el Palazzo della Regione en Trieste además de una cronología de sus proyectos desde 1960 hasta 1972. El número se completó con una reseña de la Sección de Arquitectura de la XV Trienal de Milán, en la que el Grupo 2C había podido participar de la mano del propio Rossi, y con un texto de Ezio Bonfanti sobre la arquitectura del propio Rossi. El número 5 incluyó además de varios nuevos proyectos de Rossi un texto de Vittorio Savi sobre su obra. En el número 14 y junto con la publicación de varias de sus obras (Escuela en Fegnano-Olona o el Cementerio de Modena, entre otras), aparecieron dos textos destacados: uno de ellos elaborado por el propio Grupo 2C bajo el título "Aldo Rossi: realidad y proyecto" y otro escrito por Rafael Moneo titulado "la obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones".

Otros contenidos no locales fueron por ejemplo aquellos centrados en varios arquitectos racionalistas como ya se ha mencionado (los números 20-21, noviembre de 1982, dedicado principalmente a la obra de Terragni, o último número de la revista, el 22, editado en abril de 1985 y dedicado al "ala radical del racionalismo" centroeropeo entre 1924 y 1924 publicando proyectos de Altaria, Brinkman, Duiker, Haesler, May, Meyer, Roth, Schmidt, Stam, Van der Vlugt, Van Tijen, Owen Williams y Wittwer. El número 9 (junio-septiembre de 1977) se dedicó a Joseph Kleihues ("En la encrucijada de la arquitectura alemana") con la publicación de varios proyectos residenciales berlineses como antesala de los IBA...

3.3. Contexto social y cultural específico: una estructura práctica para Barcelona. De la escuela a la ciudad

El resultado de las especificidades de un contexto social y cultural en el que se ve inmersa la revista justificó la publicación de una serie de contenidos centrados principalmente en el estudio de la ciudad de Barcelona, y en el planteamiento de una serie de propuestas para la ciudad ([...] "nuestra ciudad, Barcelona, de interés universal por tantos motivos, es uno de los temas recurrentes de nuestro análisis: su implantación geográfica y topográfica, sus constantes físicas y su evolución histórica, forman parte de nuestra memoria individual y colectiva; también nuestro pasado reciente: la obra de Cerdá, Gaudí, el GATCPAC, la consolidación de los pocos maestros de la postguerra, como José Mª Sostres, cuya directa influencia sobre tanto arquitectos de nuestra generación debe ser, ahora más que nunca, reconocida" [...]).

Los contenidos centrados en el estudio y análisis de la ciudad de Barcelona, se publicaron bien a través de ejercicios de revisión histórica (Cerdá, el GATCPAC, etcétera) o bien a través de la publicación de nuevas propuestas y planes. A este respecto habría que destacar el número 0, como ya se ha descrito anteriormente, el número 3 (junio de 1975) con un análisis del Barrio de la Ribera de Barcelona, y muy especialmente el número doble 6-7 (enero de 1977) y el número 8 (marzo de 1977), al que también se ha hecho referencia anteriormente. Habría otros números que trabajaron de alguna otra manera la ciudad y la realidad urbana pasada y futura de Barcelona, como es el caso del número dedicado a Torres Clavé (número doble 15-16, editado en mayo de 1980), o aquellos dedicados a otras ciudades, como son el caso de Vitoria (número 3, junio de 1975), Sevilla (número 11 "En torno a la casa sevillana", junio de 1978) o Palma de Mallorca (número 13 "Ciutat de Palma: evolución y permanencia del centro histórico", mayo de 1979).

Como bien afirman en uno de los textos dedicados a su labor, para el Grupo 2C "Barcelona ha sido y es, para nuestro grupo, el tema inagotable que permite profundizar en el hecho urbano a partir de las más diversas angulaciones. Los análisis realizados y las propuestas que de ellos se derivan nos refuerzan en la creencia de que nuestra ciudad es un modelo adecuado para analizar y diagnosticar los males de la ciudad moderna, para un estudio tipificable del modelo urbano, así como el punto donde convergen algunas posiciones culturales que, en un momento histórico preciso, (Cerdá, GATCPAC y Le Corbusier, algunas lúcidas interpretaciones como las de Agustí Durán i Sanpere,...) han supuesto los trazos culminantes de una misma y recurrente forma de entender la ciudad que ya es parte inamovible de nuestra experiencia colectiva". El número doble 6-7 anteriormente mencionado, dedicado a Ildefonso Cerdá y su obra, conmemoró los 100 años del ensanche barcelonés mediante el desarrollo de unos contenidos de enorme valía documental, gráfica y sobre todo crítica. Los contenidos del número se organizaron en torno a una detallada aproximación biográfica, seguido de un estudio de la génesis y la obra de Cerdá como elemento troncal del número, desarrollando cinco puntos: "las etapas de formación de una ciencia urbanizadora"; "una clasificación de la obra de Cer-

dá"; "Cerdá en la historia de la cultura catalana"; "Índice de los trabajos de Cerdá" y "Apéndice: dos textos de Cerdá". Los contenidos se completaron con varios textos, como por ejemplo aquel que establece las bases de una estructura teórica para el proyecto del ensanche de Barcelona, escrito por Santiago Padrés Creuxell y Santiago Vela Parés ("El modelo teórico del Plan Cerdá").

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV (1976). *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela.* Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia; director: Aldo Rossi; edición a cargo de Salvador Tarragó y Justo G. Beramendi.

AA.VV (2002). *Desde Barcelona: arquitecturas y ciudad, 1958-1975*. Antonio Pizza, Josep M. Rovira, editores. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Boigas, Oriol (1979). "L'architettura catalana. Il processo di istituzionalizzazione democratica" en *Lotus International* n. 23.

Colomina, Beatriz (2012). "Little Magazines. Small Utopia" en Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda. Pamplona: T6) *Ediciones y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra*. Conferencia inaugural, pág. 13-20.

Colomina, Beatriz; Buckley, Craig y Grau, Urtizi (2010) (eds.). *Clip/Stamp/Fold; the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*. M+M Books, Media and Modernity Program, Princeton University. Barcelona: Actar.

García Estévez, Carolina Beatriz (2014). "Tan cerca y tan lejos: Aldo Rossi y el Grupo 2C. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70" en *Proyecto Progreso Arquitectura* nº. 11 («Arquitecturas en común»), Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, noviembre de 2014, págs. 104-117).

Llorens, Tomás (1975). "Arquitecturas Bis, Lotus, Oppositions. Convención en Cadaqués. Septiembre de 1975" en *Arquitecturas Bis* n. 10, noviembre de 1975, Barcelona: La Gaya Ciencia, pág. 30-31.

Moreno, Joaquim (2011). *Arquitecturas Bis (1974-195): From Publication to Public Action. New Jersey: The School of Architecture*. Princeton University.

Piñón, Helio (1976). "Actitudes teóricas en la reciente arquitectura de Barcelona". En *Arquitecturas Bis* n. 13-14, mayo-junio de 1976, Barcelona: La Gaya Ciencia, p.30.

Pizza, Antonio (2010). "El debate arquitectónico en Barcelona en las postrimerías del franquismo". *Revista Crítica de Ciências Sociais* [en línea]. 2010, Nº91 [citado 8 febrero 2014], pp.107-117. Disponible en internet: *<http://rccs.revues.org/4173>*. DOI: 10.4000/rccs.4173. ISSN-e: 2182-7435.

2C: construcción de la ciudad. Revista digitalizada en Archivos Universitat Politècnica de Catalunya *http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/4803 (última consulta el 3 de octubre de 2017)*

LA ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO DE ENCUADRE: ACTITUDES CONTEMPLATIVAS NACIDAS EN LA MODERNIDAD

Emilio Cachorro Fernández
Universidad de Granada

1. NUEVA CONCEPCIÓN ESPACIAL

Hace ya casi un siglo que Oswald Spengler (1918-1923) lanzaba una seria advertencia en *La decadencia de Occidente*, aludiendo a la tendencia inversa que imperaba en aquel momento respecto de los rasgos identitarios que históricamente habían caracterizado nuestra cultura. Y lo hacía basándose en aspectos que entroncaban con el campo arquitectónico. En dicho texto se recordaba que los antiguos recurrían a construcciones bien delimitadas, encerradas en sí mismas, lo que tuvo continuidad durante el período arábigo por cuanto su mundo se percibía como una cueva; por el contrario, en el medievo cristiano irrumpe un fervoroso afán de profundidad, que fue deliberadamente recogido por el Gótico primitivo, dando origen a lo que él denomina «arquitectura de la ventana», representativa del alma fáustica.

La influencia del filósofo alemán no se hizo esperar. Uno de los más notables abanderados de su pensamiento, resaltando la idea de espacio sostenida en el pasado como símbolo de los diferentes tipos de sociedad, sería Erik Gunnar Asplund (2002:171-175), quien consideraba que la occidental es una arquitectura que "relaciona lo interno con lo externo, y entiende el interior y el exterior como un espacio único"; este último, al que también llamaba «espacio continuo» o «espacio infinito», es tomado como el primer signo evidente de nuestra civilización. En opinión del sueco, el estilo surgido en Borgoña y Flandes fue el primero que intentó disolver el espacio –entendido de modo regenerativo y no degenerativo–, suprimiendo sus barreras físicas mediante un lenguaje que destapaba los edificios hacia la luz proveniente del cielo; una apertura redirigida hacia el plano de la tierra misma en las etapas renacentista y barroca. Sería en la fase decimonónica cuando esta idea de espacio ilimitado acabó alejándose de la práctica profesional debido a varias circunstancias: a nivel compositivo, se fueron relegando los aspectos espaciales, además de los funcionales, para centrarse exclusivamente en cuestiones decorativas; y, a nivel urbano, la concentración progresiva de población que sobrevino en las ciudades tras la Revolución Industrial terminó ahogando plazas, calles y patios debido al excesivo aumento de edificabilidad que trajo consigo. Así, el espacio arquitectónico, según esta manera de entenderlo, no busca su aislamiento:

> ...sino abrirse con más o menos fuerza hacia el sol, la naturaleza, la humanidad [...] la concepción moderna de espacio, en línea con el Gótico y el Barroco, conecta lo interior con el exterior. No se quiere entender el exterior y el interior como espacios independientes. Existe entre ellos una relación más intensa que la que mantenían con anterioridad, posible gracias a la tecnología moderna, que crea cuerpos más dinámicos [...]. Así, el espacio interior se abre y crece, los muros no son objetivos para la vista, no son fines en sí mismos y, en cierto grado, convierten al espacio exterior y al interior en uno solo (Asplund, 2002: 177-182).



Fig. 1 – Frank Lloyd Wright: casa Frederick C. Robie, Chicago, 1908; interior. Fuente: https://flic.kr/p/T4g3Ru

Una argumentación histórica que sería matizada por Sigfried Giedion, al diferenciar tres etapas en el devenir de la arquitectura en función de la diferente consideración que presenta el espacio en cada una de ellas: la primera, desde la antigüedad hasta el mundo griego, cuando el espacio se asocia al vacío exterior que resulta de los cuerpos edificados, donde la arquitectura combina volúmenes que se traban unos con otros sin mostrar demasiado interés por el interior; la segunda, que arranca en el Imperio Romano y se prolonga hasta el siglo XVIII, marcada por el dominio de la introversión, por la conquista de lo más íntimo; y, tras el intervalo del siglo XIX, que significó un período de transición, se pasó a la tercera, característica de la modernidad, en la que se pretende sintetizar las dos anteriores, en la que el interior entra en contacto con el exterior propiciando una fuerte interrelación. Es por tanto que, según el historiador suizo, la etapa actual de la arquitectura, desde hace más de cien años, se basa en una doble preponderancia, con carácter simultáneo, del «dentro» y el «fuera»[1]. Así, aun habiendo desajustes en cuanto al loteo cronológico que plantean tanto Asplund –asumiendo las tesis de Spengler– como Giedion, ambos coinciden en su apreciación respecto al ciclo más reciente, al que le adjudican, de manera unánime, la convivencia e interpenetración de los espacios interior y exterior como cualidad esencial.

Todo ello hacía imprescindible que, desde comienzos del siglo pasado, se intentara reconducir la situación tanto en la escala edificatoria como urbana, retomando la fusión del espacio como principal referente. Un hecho ya ratificado en los albores modernos por Frank Lloyd Wright, a partir de su nuevo sentido del «cerramiento» –definido tras la casa Winslow en River Forest, Illinois (1893)–, que dejaba de ser una mera tapa de caja para convertirse en la envolvente espacial, no solo protector frente a las inclemencias meteorológicas sino también agente ligante entre los ámbitos externo e interno. Así, por ejemplo, en su prolija serie de casas de la pradera, proyectó muros que se detenían a media altura para configurar ventanas continuas bajo amplios aleros, donde "el cerramiento estaba comenzando a no ser un impedimento para la luz exterior, el aire, la belleza" (Wright, 2004: 177). Esta huida de las cavernas del pasado era posible, según el estadounidense, por causa de los armazones recién inventados de acero u hormigón, en combinación con novedosos vidrios manufacturados por un sector fabril en auge, que llegaban a consumar el milagro de que el edificio sea jardín y viceversa en una misma medida[2].

Apogeo industrial decimonónico que fue detonador de soluciones constructivas innovadoras, auspiciando la rápida implantación de tipologías tectónicas, compuestas por esqueleto y piel independizados, en sustitución de los tradicionales modelos estereotómicos, lo que venía a paliar el encorsetamiento sufrido históricamente en la composición de fachadas. Se fueron imponiendo estructuras reticuladas, con mallas de pilares y vigas que dejaban enormes vacíos entre sí, multiplicando las posibilidades en cuanto a dimensión y disposición de huecos, lo que dio pie a la conformación de mayúsculos ventanales que favorecían una condición más

[1] Véase Giedion, 1975; así como un resumen de su planteamiento en Giedion, 1997.

[2] Véase Wright, 2004: 399.

permeable de los edificios. Un potencial de los materiales vítreos que ya había sido lúcidamente presagiada a través del ensayo *La arquitectura de cristal* de Paul Scheerbart (1914), en continuidad con algunas de sus novelas, donde culminaba años de reivindicación de la obsolescencia de la construcción en ladrillo, en aras de una renovada atmósfera capaz de transformar por completo al hombre, transmisora de bienestar y placer. Su confluencia temporal con el Pabellón de Cristal (Das Glashaus) para la exposición Werkbund de Colonia proyectado por Bruno Taut, fundador un quinquenio después del grupo expresionista *La Cadena de Cristal (Die Gläserne Kette*), era fiable indicio de una corriente que comenzaba a germinar[3].

Más si cabe cuando, además, era portadora de un sentido metafórico de convergencia social entre jerarquías políticas y población, aludiendo a un posicionamiento en contra de toda ocultación de cualquier dirigente frente a su comunidad, lo que representaba un celebrado ejercicio de honestidad y claridad. Idea que también tuvo reflejo incluso en movimientos autoritarios, tildados de «casa de cristal», por cuanto se apropiaron de la transparencia edilicia como prueba de una supuesta intención de que todos pudiesen mirar, como aduce Giuseppe Terragni (1982: 96): "el poder ver lo que pasa en el interior es el mejor distintivo de una Casa construida para el pueblo, en comparación a un palacio real, a un cuartel, a un banco", a propósito del motivo inspirador de su Casa del Fascio en Como (1932-1936).

Una alternativa de triple carácter, técnico, artístico y simbólico, que tuvo ferviente acogida a nivel internacional, principalmente bajo el liderazgo del círculo más próximo a la Bauhaus. En concreto, Walter Gropius (1966: 26-28) escribió que, sin duda, uno de los éxitos más rotundos de la nueva arquitectura fue la desintegración de las masas sólidas, aboliendo la misión resistente de las paredes de carga, lo que permitía practicar aberturas cada vez más grandes en ellas y, por tanto, en los cerramientos; consecuentemente, a su criterio, parecía lógico reemplazar las ventanas tradicionales por otras continuas y horizontales, solo entrecortadas por finos montantes. Un reformador discurso firmemente corroborado por su sucesor en la dirección de la escuela, Mies van der Rohe, quien expuso de manera determinante, acerca de los nuevos recursos tecnológicos aparecidos, que: "Permiten un grado de libertad en la configuración del espacio, del que ya no querremos prescindir. Sólo así podremos estructurar los espacios con libertad, abrirlos al paisaje y ponerlos en relación con él" (Neumeyer, 1995: 476)[4].

2. CONTEXTUALIZACIÓN POR FENOMENOLOGÍA VISUAL

La renovada concepción espacial se incardina, en buena medida, con una estrategia de reconocimiento de los valiosos atributos inherentes al lugar. Como subraya J. M. Hernández León (2007), es posible entender la vinculación con él atendiendo a distintas consideraciones, como la posibilidad de acercar la obra a su emplazamiento en términos fenomenológicos, es decir, desvelando, activando y potenciando el alma propia que encierra. Una de las modalidades en que se manifiesta es cuando la arquitectura consigue, evocando el pensamiento dramatúrgico de Denis Diderot, que un enclave defina "las escenas efectivas como cuadros pictóricos realis-

[3] Véase Marchán, 2008.

[4] Formando parte del esclarecedor texto del arquitecto alemán titulado "¿Qué sería del hormigón y del acero, sin el vidrio reflectante?", 1933.

tas" donde la esencia de una acción resulta "inteligible de una ojeada" (Jay, 2007: 81)[5]; dicho con otras palabras, cuando aquel transforma su contexto en atractivo lienzo y convierte al usuario en fascinado observador, dirigiendo su mirada hacia paisajes enmarcados que, a través de una intensa complicidad, integran la construcción en el territorio al mismo tiempo que subrayan el entorno que se extiende a sus pies; como ocurre en el célebre grabado *Vista del teatro de Besançon*, incluido en *L'Architecture* de Claude-Nicolas Ledoux (1994: lámina 113), llega a originarse una excelsa reciprocidad entre actor y espectador. De esta manera se configura una mirada de carácter poético que, como las producciones cinematográficas de Dziga Vertov, no sólo cautivan nuestra visión de un modo general sino que logran retratar la ciudad y sus detalles con absoluta precisión, vistiéndolos de múltiples protagonistas, situaciones y sensaciones.

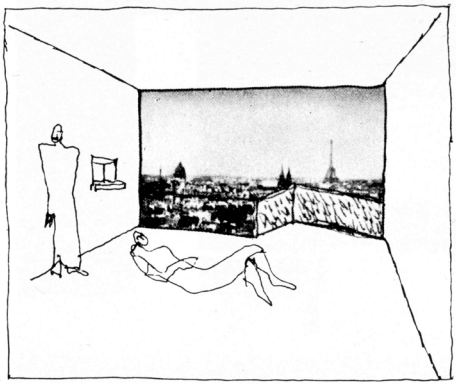


Fig. 2 – Le Corbusier: proyecto para centro cultural, Orsay-París, 1961; fotomontaje de vista desde el mirador de un dormitorio. Fuente: Fondation Le Corbusier

Esta vocación de focalizar una perspectiva o captar la condición atmosférica circundante –el *plein-air* que dirían los pintores impresionistas– se hizo sobradamente explícita por cuenta del Movimiento Moderno. Le Corbusier, junto con Amédée Ozenfant, se pronunció sobre la *Formación de la óptica moderna*[6], al constatar que los nuevos tiempos habían acarreado la intervención constante del ojo, estableciendo diferentes formas de ver y disposiciones del espíritu; ambos pensaban que el marco existencial del momento supuso reacciones profundas a nivel visual, aumentando la intensidad y la rapidez perceptivas, además de la capacidad de retención, lo que generaba un ojo afinado y en constante alerta. Ello explica la rotundidad que Le Corbusier (2003: 26) emplea al afirmar, paralelamente, que: "La casa es una caja en la que se abren puertas y ventanas; puertas y ventanas son los elementos de la arquitectura"; un elocuente apotegma, síntesis de buena parte de sus principios, especialmente relativos a su ideal de ciudad higiénica y salubre, contrapuesta a los ambientes heredados de contaminación y congestión, en cuyo trasfondo yace un objetivo claro:

> Puede hacerse un pacto con la naturaleza por la reforma ocurrida en la escala de los dispositivos urbanísticos y por el nuevo orden de magnitud de los volúmenes edificados. La naturaleza puede inscribirse en el arriendo. La naturaleza existía antes de que existiese la ciudad; la ciudad la desalojó [...] comportaba la presencia de perspectivas paisajistas, horizontes atractivos, colinas, montañas, mar, ríos o arroyos. La ciudad levantó a veinte metros de altura, unas enfrente de otras, las pantallas de sus casas. [...] Hay que reconquistar los horizontes (Le Corbusier, 1999: 77).

Algo que ilustra, a modo de ejemplo, mediante un dibujo donde se reproduce una habitación con vistas al mar en Río de Janeiro, a cuyo pie refleja "...el lugar está animado por el esplendor [...]. Uno se detiene en él, instala una butaca. ¡Crac! Un marco todo alrededor. ¡Crac! Las cuatro líneas oblicuas que señalan la perspectiva. Tenéis vuestra habitación instalada frente al lugar. Todo el paisaje entra en vuestra habitación" (Le Corbusier, 1999: 79). En definitiva, una serie de declaraciones, reiteradas de manera bastante explícita en muy diferentes proyectos,

[5] Esta última expresión tiene singular paralelismo en arquitectura a través del «panóptico», una tipología de cárcel ideada por Jeremy Bentham en 1891 mediante la que se podía vigilar todo el edificio desde un mismo punto sin ser visto, cuya favorable acogida propició que fuera empleada posteriormente en otros usos.

[6] Véase Ozenfant y Le Corbusier, 1924.

que demuestran la férrea convicción que su autor mostraba acerca de que interior y exterior son una y la misma cosa, formando un todo único con el entorno tras haber tomado posesión del medio (Le Corbusier, 2006: 9), lo que contribuyó a perfilar su importante concepto de *acoustique plastique* en su etapa madura.

De este modo se reivindicaba la necesidad de restituir un aspecto arquitectónico fundamental de índole contemplativa, en proceso de pérdida por entonces, que nuestra civilización podía dejar extinguido sino se reorientaban los nuevos desarrollos edificatorios. Así, desde el origen mismo del proyecto, Le Corbusier quedaba condicionado por el alcance de la mirada, intentando captar todo tipo de imágenes que pudieran resultar atractivas, sirviéndose de las bondades del entorno existente o, en su defecto, creando uno propio. Prueba de ello es la casa al borde del lago Leman en Corseaux-Vevey (1923-1924), cuyo solar fue minuciosamente escogido por su privilegiada ubicación, lo que posibilitaba que, desde dicha parcela, tal como recalcó su autor, se pudiera acceder a una panorámica incomparable e inalienable sobre uno de los parajes más bellos del planeta; esta circunstancia ya queda reflejada en los croquis iniciales de la obra, donde aparece un gran ojo enfrentado a la silueta del paisaje, acompañada de la siguiente frase: "descubrimos el terreno" (Le Corbusier, 2005: 11), que se interpreta como que la mirada no se conforma con encontrar un lugar sino que también lo decodifica para terminar conquistándolo. Una figura ocular que resulta frecuente de encontrar en muchos otros proyectos suyos que priman el contacto con el exterior, entre ellos, la *Ville Radieuse* (1935) y sus *Unité d'Habitation*.

Una directriz perfectamente compatible con el Estilo Internacional, gracias a su renuncia a todo exceso y formalismo, lo que evitaba cualquier elemento perturbador en beneficio de poder concentrar la atención en una selecta muestra de sugerentes imágenes del entorno, en particular, gracias a la fijación producida por un encuadre preciso de sus puntos singulares. En general, se trataba de potenciar llamativas panorámicas que destacan de antemano, como hizo Mies van der Rohe en su proyecto de casa Margarete Hubbe (1935), dejando sentado como germen fundamental de su configuración que:

> La casa tenía que construirse sobre la isla existente en el río Elba a su paso por Magdeburgo, bajo unos árboles, tan viejos como bonitos, y con amplias vistas al río. Era un lugar singularmente bello para construir [...]. Las mejores vistas eran al oeste [...] amplié la vivienda hacia el sur mediante un patio ajardinado delimitado por un muro, para así captar las visuales. [...] actuaba en consecuencia con las características del lugar... (Neumeyer, 1995: 477).

Sin embargo, en otras ocasiones, resulta una lectura del sitio más aguda y especialmente delatadora. En este sentido, es oportuno acudir al concepto de «inconsciente óptico» apuntado por Walter Benjamin para explicar el gran potencial que atesora la fotografía[7], en tanto que consigue hacer patente los pequeños rasgos que no somos capaces de percibir a simple vista. Trasladando la idea al campo de la arquitectura, tendríamos que el ojo técnico, encarnado por la obra construida, puede también facultar la aprehensión de ciertas peculiaridades y acontecimientos que, a priori, no resultan ostensibles. En este sentido, el propio Wright (2004: 547) escribió, a propósito de su casa H. F. Johnson en Wind Point, Wisconsin (1938), que la vivienda había proporcionado un rasgo extraordinario a ese lugar, el cual no era demasiado estimulante antes de que la casa se construyese pero: "como un revelador sobre un negativo, cuando vean el entorno construido por la arquitectura de la casa desde el interior, de alguna manera, como magia, el encanto aparece en el paisaje don-

[7] Véase Benjamin, 2005: 21-53. Para un mayor análisis de esta idea se puede consultar Brea, 2007: 147.

dequiera que miren. El sitio parece vivir desde el interior"[8]. Algo relacionado con lo que también expondría Mies van der Rohe (Neumeyer, 1995: 517) respecto a su casa Farnsworth en Plano, Illinois (1945-1951), para quien el hecho de mirar la naturaleza a través de sus inmensos ventanales adquiere un significado más profundo del que posee cuando se contempla desde fuera de ella, al aire libre, puesto que toma realce al pasar a formar parte de un gran conjunto en armonía.

No obstante, con relación a esta última clase de obras, cabe señalar algunas reflexiones aparecidas con motivo del cada vez más considerable empleo de superficies de vidrio a mediados del siglo pasado, mediante el que se propició la *picture window* pero de forma desmedida e indiscriminada, mayoritariamente a través de muros cortina, sea cual fuese el perfil del usuario, hasta el punto de convertirse en un incentivo para la adquisición inmobiliaria incluso en hogares carentes de panorámicas atractivas. José Luis Sert (1962) expuso una amplia argumentación al respecto acudiendo al ejemplo de la arquitectura popular, donde destaca la gran libertad que exhibe en cuanto a la disposición de su fenestraje, causa directa de los quehaceres cotidianos –al contrario que ocurre en muchos edificios de rasgos estilísticos–, debido a lo cual se produce una perfecta adecuación en funcionalidad, soleamiento y vistas; sus formas y proporciones suelen estar determinadas por la figura humana, de pie o sentada y mirando hacia afuera, abriéndose a la actividad urbana, a las bellezas del paisaje, al horizonte, a la vida... y es que constituye "los ojos de los edificios". El catalán nos recuerda que siempre las ventanas han cumplido la función de ventilar, iluminar y ver, lo que ha sufrido cambios tras la irrupción de los esqueletos de acero y hormigón y las nuevas tecnologías del vidrio, permitiendo que dicho triple fin no tenga necesariamente que coexistir: la renovación de aire está garantizada con pequeñas rendijas; la iluminación se puede obtener a través de elementos translúcidos; por tanto, los propósitos visuales quedan menos condicionados a la hora de diseñar los huecos, induciendo a preguntarnos ¿cuánta visión queremos? ¿cuánto de fuera nos interesa traer adentro? Sert reconoce que, frecuentemente, no concurren hermosas perspectivas alrededor de las construcciones y, otras veces, el paisaje urbano resulta antiestético, siendo recomendable limitar los paños transparentes para las zonas que sí son susceptibles de erigirse en mirador, con lo que además se dotarían de una escala más próxima a nosotros, reemplazando los patrones abstractos que caracterizan algunos edificios en beneficio de una mejor relación con sus habitantes.

3. FOTOGRAMAS ARQUITECTURIZADOS

Con la arquitectura moderna se dio fuerte impulso a un renovado repertorio tipológico de encuadres 'construidos', mayoritariamente vinculados al concepto de «ventana», que cabe hacer extensivo a cualquier oquedad practicada en muros que forman parte de recintos abiertos o descubiertos, como dotando de un carácter viviente a los antiguos *topia* romanos, con decidida voluntad de acotar la mirada para así liberarla de una posible saturación de imágenes. En este último sentido, incluso pioneros como Adolf Loos, quien solía emplear ventanas «opacas» –ideadas prioritariamente para solo dejar pasar la luz–, también prestó una mayor atención al componente visual en su etapa madura, como se puede comprobar en la villa Müller en Praga (1928-1930), donde prolongó la fachada sureste en altura, como pared exenta, con el fin de potenciar la mirada a través de un gran orificio horizontal, desprovisto de carpintería, mediante el cual se consigue encuadrar el perfil de la ciudad, presidido a lo lejos por su monumento más significativo, la catedral de San Vito.

[8] Dentro del apartado cuyo encabezamiento resulta categórico: "Ver es creer".



Fig. 3 – Adolf Loos: villa Müller, Praga, 1928-1930; terraza. Fuente: https://bydleni.idnes.cz

Le Corbusier (2005: 26-28) nos advierte de que: "Un paisaje omnipresente en todas las caras, omnipotente, termina cansando" ¿Han observado ustedes que, en tales condiciones, «uno» no lo «mira» más?", a lo que añade: "Para que el paisaje cuente, hay que limitarlo, dimensionarlo mediante una decisión radical: hacer desaparecer los horizontes levantando muros y descubrirlos únicamente en algunos puntos estratégicos...". Una táctica que, demostrando coherencia, el gran maestro puso en práctica en la ya mencionada vivienda suiza para su madre, donde el cierre que delimita su jardín cuadrado asume el encargo de cerrar la vista a todas las orientaciones, excepto parcialmente al sur, para conformar un salón al aire libre donde se perfora una abertura con igual geometría que este, a modo de 'ventana vacía' o 'no-ventana'. Los bancos y la mesa contiguos son feliz presagio del conmovedor acontecimiento que se va a producir, reclamando la presencia de unos ojos bien despiertos. Tal como Le Corbusier (2005: 31) relata, ocurre que: "Súbitamente, el muro se detiene y surge el espectáculo: luz, espacio, esa agua y esas montañas... ya está: ¡efecto logrado!".

Una línea que se repetiría de manera recurrente en muchos de sus proyectos. Tan solo por citar una muestra, el correspondiente a la villa Meyer en París (1925) –no construido– incluyó aberturas cuidadosamente estudiadas con el fin de disfrutar, no solo en las plantas altas sino, especialmente, desde el jardín de cubierta, de una magnífica vista sobre los follajes de la dieciochesca Folie Saint-James, abrazando el pórtico de un templo dórico situado en la gruta que conforma una colina rocosa artificial –cuyo diseño se hizo conjuntamente con el parque por François-Joseph Bélanger–, según dibuja y describe Le Corbusier (1995: vol. 1, 89) en carta remitida a su particular clienta. O la villa Stein-de-Monzie, también llamada Les Terrasses en Garches (1926) que, entre otros huecos, incorporaba uno bastante sintomático en la pared libre levantada en su azotea transitable, dispuesta entre jardineras, imprimiendo un sesgo desconcertante en tanto que permite asomarse por sus dos caras, bien para divisar la copas de los árboles inmediatos, las cuales quedas atrapadas e incorporadas a la casa, evitando así recargarla interiormente de elementos vegetales; o bien para enfocar a la propia vivienda.

Pero donde mejor se iba a plasmar sería en la villa Savoye en Poissy (1929-1931), por medio de las rasgaduras horizontales de su volumen cúbico superior, como grandes párpados abiertos que propician el movimiento secuencial de la *promenade architecturale*, también llevadas a la terraza del mismo nivel, donde la fachada queda como un plano exento que incorpora la *fenêtre en longueur* con la consideración, aún más acentuada, de recuadro panorámico; El propio Le Corbusier (1995: vol. 2, 24) lo confirma: "...elevado a tres metros y medio: este será el jardín suspendido [...], desde donde se verá bien todo el paisaje, bastante mejor que si nos hubiésemos quedado abajo". Un efecto similar al que induce el recorte murario, esta vez rectangular, realizado frente a la rampa de subida al solárium como final de itinerario, al que se le adosa otra mesa, por medio del cual se potencia la espléndida vista existente sobre el valle del Sena, hasta el punto de que Jacques Sbriglio califica ese espacio como «máquina de ver», pero de forma contenida por no decir concentrada, gracias a las pantallas configuradas por sus paredes, tendentes hacia un solo

objetivo: que el visitante contemple a lo lejos el espectáculo de los meandros del río[9].



Fig. 4 – Robert Mallet-Stevens: villa Noailles, Hyéres, 1924-1933; jardín cerrado. Fuente: https://flic.kr/p/cksxeA

Solución que sería igualmente potenciada, esta vez de la mano de Robert Mallet-Stevens, en la villa Noailles en Hyéres (1924-1933), donde el número de huecos en la valla del jardín principal se multiplica: cuatro aberturas frontales de generosas dimensiones, perfectamente orientadas hacia el sur, encarando el núcleo urbano además del borde marítimo y sus islas; que se acompañan de otras dos laterales, sensiblemente más estrechas, que dominan una plataforma inferior triangular a modo torre de mando que, por encima de su proa, nos induce a otear el horizonte. De esta manera, se fracciona la perspectiva en una serie rítmica de visiones parciales, previamente seleccionadas, aparentando una secuencia continua de fotogramas, como si de una proyección cinematográfica se tratase realmente. A dicho respecto, se podría decir que hubo una inequívoca influencia del cine en la arquitectura por cuanto, antes de concebir la obra, su autor ya había realizado importantes incursiones en este último campo, diseñando escenarios para numerosas películas, con los que llegó a depurar sus conocimientos en artes visuales[10].

Un lazo interdisciplinar que se volverá a suscitar en numerosas obras de muy diferente autoría, sin que ello requiera limitación en magnitud o proporción de huecos, que fueron dilatados en algunos lugares donde la soledad supuestamente garantizaba una mínima intimidad, perdiendo el formato tradicional de ventana para convertirse en paredes de luz y vistas. Así, se ha definido como 'fotograma cinemático' (Colomina, 2014: 15) al gigantesco cuadro en que se transforma la casa Stanley Resor de Mies van der Rohe en Jackson Hole, Wyoming (1937-1938), gracias a su gran ventanal central de vidrio, que hace completamente permeable la estancia principal, quedando jalonada en sus extremos por las zonas de dormitorios y servicios, como un puente transparente entre dos volúmenes cerrados; composición que ya había experimentado en otras ocasiones, sin ir más lejos en la planta de acceso de la casa Tugendhat en Brno (1928-1930). De esta forma se focaliza el arroyo que sobrevuela con el telón de fondo de las Montañas Rocosas, como un plano vivo y dinámico que condiciona todo el espacio. Dicha vista no deriva de una exposición directa del exterior, donde el territorio manifiesta un carácter inabarcable, sino que se transforma en escenario cercado de una vista profunda, sustituida por la imagen de una película del oeste frente a una colina empinada en alguno de los fotomontajes y *collages* que su arquitecto realiza, donde el paisaje desata una fuerza inusitada, quedando dibujada como una impresionante postal. Por esta razón, según Beatriz Colomina, las casas del alemán cabe entenderlas como marcos físicos que construyen una vista.

[9] Véase Sbriglio, 2005: 92.

[10] El vínculo entre arquitecto y cine llegó a ser tan fuerte que la propia villa acogió el rodaje de *Les mystères du château du Dé* (1928), bajo la dirección de Man Ray. Sobre esta relación, véase Louis, 1980; así como Penz y Thomas, 1997.

Un encuadre que, también ligado a espacios libres, se haría mucho más sutil a través de otro tipo de soluciones. Así, por ejemplo, en los jardines suspendidos con doble altura que Le Corbusier esboza para sus Immeubles-villa (1922), se coloca una larga barra horizontal que recorría todo el frente, de lado a lado, para disponer cortinas de protección para sol y viento pero, a la vez, formalizando una ventana corrida de carácter virtual que recorta el paisaje urbano, con la que también se equiparía al pabellón del Esprit Nouveau (1924-1925) –aunque su cierre exterior fue realizado con paneles correderos–; y algunas otras edificaciones posteriores, como las dos realizadas para la Weissenhofsiedlung (1926-1927), donde dicho elemento lineal cobra mayor fuerza, como remate de cubierta, convertido en sendas marquesinas de hormigón que, según Alfred Roth (1997: 70), hacen de paramentos virtuales fijando la relación del observador respecto al entorno, lo que dota al escenario urbano y colinas circundantes de un atractivo dominador. Una solución a la que recurrirían muchos otros arquitectos, como Kenzo Tange, de quien cabe reseñar sus oficinas del Gobierno de la Prefectura de Kagawa en la ciudad de Takamatsu (1955-1958), cuyo edificio principal consta de un elemento similar en la terraza-azotea, todavía más contundente, en tanto que se prolonga circundando totalmente su perímetro.

Llevados al extremo, dichos enmarques llegarían a alcanzar una ejecución altamente sofisticada, asistiéndose de artefactos auxiliares de orden tecnológico, como en el apartamento diseñado también por Le Corbusier para Charles de Beistegui en un edificio decimonónico de los Champs Elysées de París (1930-1931), coronado por un ostentoso periscopio, con posibilidad de realizar un giro completo. Estaba anclado a la cubierta de un casetón, con función también de vestíbulo, al que se accedía desde la gran estancia del nivel inferior por una estrecha escalera de caracol, lo que obligaba a realizar la subida en solitario, con cierto aura de intriga y secretismo. Dicho espacio, conocido como pabellón de la cámara oscura por el instrumento óptico que albergaba –con el que reproducir de manera objetiva, totalmente exacta aunque invertida, el escenario exterior a medida que la luz penetra a través de un pequeño orificio–, permitía captar el perfil urbano con los cuatro emblemas distintivos de la capital (Torre Eiffel, Arco del Triunfo, Sacré-Coeur y Notre-Dame), cuya imagen quedaba revelada lentamente sobre una pequeña mesa redonda móvil acabada en espejo; perspectiva que trae relación con la forma de ver que proporcionaban los dos grandes dioramas exhibidos en su pabellón anteriormente citado de la exposición de Artes Decorativas. Una riqueza visual añadida a la de sus ventanas, también dotadas de cualidades motrices, capaces de ampliar o reducir las vistas mediante automatismos; y la de sus terrazas, cuyo primer nivel permitía obtener una panorámica aislada de la catedral gracias a la presencia controlada de un cerco de setos, con posibilidad de desplazamiento pulsando un botón, para ir descubriendo la ciudad restante, dando la impresión casi voyerista de poder dominar el mundo.

4. CONCLUSIONES

En contra de la corriente de opinión que sostiene que el Estilo Internacional anuló cualquier nexo de la arquitectura con el lugar, habría que reivindicar la situación completamente opuesta, por cuanto que la dialéctica entre interior y exterior siempre estuvo presente en el transcurso de la modernidad, al menos, en lo que a cuestiones fenomenológicas de carácter visual se refiere. El acontecimiento de mirar fue considerado actividad primordial por las corrientes más vanguardistas de la disciplina durante la primera mitad del siglo pasado, cuando las edificaciones mostraron su cualidad esencial de instrumento para captar el mundo extendido a su alrededor. Un mecanismo preciso para favorecer la contemplación, de manera selectiva, que fue avalado por multitud de propuestas cuyas aberturas, recurriendo a muy variados formatos, actúan a modo de eficaz dispositivo óptico, lo que demuestra su alta vocación y capacidad

para llegar a 'crear espacio con imágenes', lo que se podría calificar de *picturespace* o *picturescape*, retratando toda clase de paisajes con absoluta precisión, hasta el punto de no quedar meramente prendidos por un objetivo casi fotográfico, sino también fundidos con las propias obras, mostrando claros signos de haber sido domesticados para seducir la retina del usuario.

BIBLIOGRAFÍA

Asplund, Erik Gunnar (2002). "Nuestro concepto arquitectónico del espacio" [1931] en López Peláez, José Manuel (ed.). *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis, pp. 170-184.

Benjamin, Walter (2005). "Pequeña historia de la fotografía", *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, pp. 21-53 [1931].

Brea, José Luis (2007). "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" en *Estudios Visuales. Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*. Nº 4, enero 2007, pp. 145-163

Colomina, Beatriz (2014). "La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo" en *Bitácora Arquitectura*. Nº 27, marzo-julio 2014, pp. 4-19.

Giedion, Sigfried (1975). *La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili [1971].

___(1997). "La historia y el arquitecto: los tres estadios evolutivos de la arquitectura", *Escritos escogidos*. Murcia: COAATM, pp. 244-247 [1957].

Gropius, Walter (1966). *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Barcelona: Lumen [1935].

Hernández León, Juan Miguel (2007). "La resonancia del lugar. Arquitectura contemporánea y contexto" en *AA.VV. Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 13-39.

Jay, Martin (2007). *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal [1993].

Le Corbusier (1995). *Oeuvre complète*. 8 vol. Zúrich: Les Editions d' Architecture [1929-1969].

___(1999). *La casa del hombre*. Barcelona: Apóstrofe [1942].

___(2003). *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: COAATM [1924].

___(2005). *Una pequeña casa*. Buenos Aires: Infinito [1954].

___(2006). "El espacio inefable" en *Minerva*. Nº 2, pp. 6-11 [1946].

Ledoux, Claude-Nicolas (1994). *La arquitectura*. Madrid: Akal [1804].

Louis, Michel (1980). "Mallet-Stevens et le cinéma, 1919-1929" en Deshouillières, Dominique y Jeanneau, Hubert (eds.). *Rob Mallet-Stevens architecte*. Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, texto en francés e inglés, pp. 123-159.

Marchán Fiz, Simón (2008). *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*. Madrid: Siruela.

Neumeyer, Fritz (ed.) (1995). *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis.

Ozenfant, Amédée y Le Corbusier (1924). "Formation de l'optique moderne" en *L'Esprit Nouveau*. Nº 21, marzo 1924.

Penz, François y Thomas, Maureen (eds.) (1997). *Cinema & architecture: melies, Mallet-Stevens, multimedia*. Londres: British Film Institute.

Roth, Alfred (1997). *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Murcia: COAATM, Librería Yerba y Cajamurcia [1927].

Sbriglio, Jacques (2005). *Le Corbusier: la villa Savoye / A vila Savoye*. Madrid: Abada.

Scheerbart, Paul (1914). *Glasarchitektur*. Berlín: Verlag der Sturm.

Sert, josé luis (1962). "Windows and walls: an approch to design" en *Architectural Record*. Nº 131, mayo 1962, pp. 132-133.

Spengler, Oswald (1918-1923). *Der untergang des Abendlandes*. 2 vol. Múnich: Beck.

Terragni, Giuseppe (1982). *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Valencia: COAATM, Librería Yerba y Consejería de Cultura del Consejo Regional.

Wright, Frank Lloyd (2004). *Autobiografía 1867 [1944]*. Madrid: El Croquis [1932].

REFLEJOS URBANOS

Ricardo Hernández Soriano
Universidad de Granada

1. DOS TRAGEDIAS Y UNA TUMBA

En 2009, el Instituto Nacional de Drama Antiguo de Italia encarga a Massimiliano y Doriana Fuksas la escenografía de las tragedias clásicas *Medea* de Eurípides y *Edipo en Colono* de Sófocles para representar sobre el Teatro griego de Siracusa; tras el éxito de la iniciativa, desde aquel año los encargos de las escenografías de las obras clásicas que se realizan cada primavera recaen sobre arquitectos contemporáneos de reconocido prestigio. Desaparecida la escena del Teatro original a consecuencia del abandono y del expolio continuado hasta el siglo XIX, Fuksas propone una lámina cóncava espejada de aluminio de 15 metros de altura que, además de reconstruir desde la modernidad el fondo de escena, refleja cuanto acontece en él, incorporando el público a la obra e involucrando a un espectador que ahora aparece enfrentado a la tragedia, a la realidad y a sí mismo. Conmovido por una obra representada en el mismo escenario 2500 años después, Fuksas crea a través del reflejo el mecanismo óptimo para entender los orígenes de las emociones. Tragedias que, ante la realidad deformada del aluminio, muestran hoy y siempre los esquemas básicos de nuestras conductas y nos siguen definiendo a nosotros mismos (Hernández, 2013: pp. 71-74).

Si el soporte arquitectónico de la ruina contenida de Siracusa expresa los valores inmutables de estabilidad, proporción, construcción y texturas, el reflejo de Fuksas relee los autores clásicos, provoca la interacción entre espectador y espectáculo, traza desde su escenografía un hilo conductor del tiempo y propone una continuidad cultural expandida durante veinticinco siglos que el paso de la historia ha sido incapaz de borrar.

En 2000, el arquitecto Solano Benítez concluye, tras diez años de reflexión, la tumba para su padre en la casa familiar de Piribebuy (Paraguay). Cuatro vigas de hormigón de 1'10 metros de altura definen con contundente materialidad un espacio cuadrado de nueve metros de lado abierto en sus vértices sobre una zona de la finca recorrida diagonalmente por un arroyo. Sin embargo, una vez dentro, se comprueba que las vigas aparecen revestidas interiormente de espejos que activan el paisaje exterior, cargando el interior de cuanto ocurre fuera. La tumba, también de hormigón, queda en el centro de este espacio. El familiar, a través del espejo, consigue evadirse de su propio cuerpo, y se traslada al entorno en situación de igualdad y simultaneidad, permitiendo imaginar mediante el reflejo una condición de contacto con lo ausente. Los espejos van más allá del reflejo, dilatan el espacio, crean lugares donde no existían y permiten que la energía de quien lo visita se multiplique y se contagie de sucesivas repeticiones, llenando de vida el recinto.

En la tragedia griega, el reflejo actúa como paso del mundo real al mundo imaginario; en la tumba, el espejo simboliza el tránsito de la vida a la muerte. En ambos, el reflejo como puerta entre dos mundos, como argumento para conectarnos con el pasado y, por tanto, con el futuro.

2. EL REFLEJO COMO MATERIAL MODERNO

Paul Scheerbart escribe en 1914 su manifiesto *La arquitectura de cristal*, colección de 101 aforismos que pretenden oponer, desde la capacidad redentora de la arquitectura, nuevos ideales utópicos a la metrópoli de piedra que simboliza el final de la sociedad imperial alemana. En concreto, aventura que el nuevo entorno creado a partir de la arquitectura de cristal debe traer consigo inevitablemente una nueva cultura: la flexibilidad de uso a través de puertas correderas de vidrio, la desaparición del mobiliario tradicional mediante el empleo de paneles transparentes o la entrada de la luz a través de generosas fachadas vítreas que niegan la validez funcional del elemento ventana. A pesar de esta visionaria declaración de intenciones, Scheerbart huye del mito de la idealización de la transparencia proponiendo fachadas de cristal que, mediante sistemas de pantallas, membranas y veladuras coloreadas, protejan al usuario del exterior: diamantes cuya piel de cristal transforma la luz, que llega transmutada al interior (Pizza, 1998: pp. 74-77). El manifiesto, dedicado a Bruno Taut, encuentra materialización construida en el Pabellón para la Industria del Vidrio y el Cristal que Taut construye para la exposición del Werkbund de Colonia de 1914.

En el capítulo XXIII, Scheerbart aconseja cómo evitar los efectos de los espejos, "ya que distorsionan por completo la unidad arquitectónica, puesto que no hay nada en ellos que permanezca (...) Son peligrosos como la peste" (Scheerbart, 1914: p. 113). Los nuevos valores sensoriales que aporta la arquitectura del vidrio se materializan en interiores transformados por la luz y edificios convertidos en gemas iridiscentes nocturnas, pero quedando estrictamente vinculados a la condición objetual de la arquitectura.

En 1922, Mies van der Rohe abre nuevos caminos en el uso del vidrio trabajando con maquetas a escala para el concurso de un rascacielos sobre una parcela triangular junto a la Estación Friedrich en Berlín. Desde la coherencia de un planteamiento que construye una arquitectura condicionada por las propiedades físicas y estructurales de los materiales empleados, no por la búsqueda de una expresión concreta, Mies logra desposeer a las fachadas exteriores de su carácter portante. El empleo del vidrio permitió a la arquitectura moderna alcanzar la ligereza inmaterial, desvaneciendo el peso de la arquitectura tradicional; en este proyecto no construido para Berlín, que denominó "Honeycomb", Mies quiso eliminar el efecto mortecino de un previsible prisma triangular de vidrio deformando las plantas con planos aristados y provocando la incidencia de la luz sobre las fachadas con diferentes ángulos, como los cristales tallados (Spaeth, 1985: pp. 35-39). En el rascacielos de vidrio descubrió que lo importante no era tanto el efecto de luces y sombras como el rico juego de reflejos lumínicos.

Tras esta experiencia trabaja en una segunda maqueta sobre un desconocido emplazamiento berlinés que fue presentada a la Grosse Berliner Kunstausstellungen 1923, ofreciendo menores superficies de vidrio según un trazado en planta biomórfico para acomodar las franjas de acristalamiento a las trayectorias de la luz. En esta maqueta, realizada por el escultor Oswald Herzog, contrastaban las alas curvilíneas de vidrio con los edificios modelados en barro que rodeaban el rascacielos, poniendo en valor la materialidad precisa y la ligereza de la torre (Cohen, 2007: p. 32). El proyecto insiste en el fenómeno de los reflejos lumínicos y en el efecto que produce el volumen construido sobre la imagen de la calle, devolviendo las preexistencias en figuras totalmente distorsionadas. El entorno del rascacielos proporciona elementos que inciden sobre la estructura formal del proyecto, surgiendo como extensión figurativa de lo existente, como elemento de un conjunto estructurado por vínculos de relaciones visuales, intensas pero no miméticas (Piñón, 2005: pp. 11-13). Mies descubre que la envolvente trans-

parente y los reflejos que genera interactúan de manera bidireccional, no solo de dentro hacia fuera: para un espectador situado en el exterior, el edificio se concreta en su percepción desde la repercusión del entorno circundante.



Fig. 1 – Solano Benítez, tumba para su padre. Fuente: Erieta Attali

Sin embargo, la construcción del Pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 permite a Mies van der Rohe experimentar con la capacidad de otros materiales combinados con el vidrio para concretar reflejos a través de sus superficies espejadas y descubrir las consecuencias de la inesperada interacción entre todos ellos. Los efectos generados por el agua en el estanque de acceso o los reflejos sobre los planos de ónice, mármol verde o metal bruñido se veían enriquecidos por la presencia de paños de vidrio esmerilado, ahumado y transparente, que permitían la superposición de imágenes reflejadas veladas desde la transparencia, descubriendo visuales y devolviendo imágenes. El movimiento a través del Pabellón de Barcelona permite la interacción de transparencias y reflejos con el entorno de Montjuic, produciendo una atmósfera cargada de indeterminación y dualidad que simultanea en el espectador ilusión y certeza, que provoca la mágica colisión de apariencia y realidad (Goldberg, 2004: pp. 86-89). La visión lejana del edificio carga de realidad la primera mirada pero el acercamiento genera su desvanecimiento y conduce a desvelar lo que el reflejo ocultaba, dotando al contenido real de nuevos significados. Se genera una nueva realidad integradora de todas aquellas percepciones que el visitante adquiere al recorrer el Pabellón.

2. EL REFLEJO COMO MATERIAL CONTEMPORÁNEO

2.1. Reflejos patrimoniales de Norman Foster

Cuando Norman Foster evoca su época estudiantil recuerda los viajes en verano como hitos fundamentales en su formación arquitectónica; cita expresamente la influencia de Le Corbusier, Jacobsen, Utzon, Ponti, BBPR y Mies van der Rohe, aunque sobre este último establece el hecho diferencial de la obligatoriedad de visitar los edificios para advertir su nobleza, su escala y su presencia. En 1970, Foster disuade a IBM de la conveniencia de construir un edificio provisional de oficinas en Cosham para ejecutar, en cambio, una caja permanente de vidrio color bronce, precisa y exacta que se disuelve en el paisaje de Hampshire. Las invisibles juntas de neopreno entre paños de vidrio desmaterializan el edificio y reflejan la vegetación circundante alcanzando una disolución extrema potenciada por el uso silencioso de la tecnología que el maestro alemán distraía con su afán de exaltación clasicista de la técnica.

Y aunque la crisis energética de los años setenta indujo a Foster a desplazar su interés de la piel al esqueleto, el renovado interés por los conjuntos históricos de los ochenta le devuelven la oportunidad de utilizar los reflejos para establecer una mirada pedagógica sobre los complejos tejidos urbanos y sus entornos patrimoniales. El Carré d'Art que construye frente a la Maison Carrée de Nimes entre 1984 y 1993 reinterpreta el templo romano convirtiendo el *pronaos* en una liviana marquesina de acero y diluyendo la *cella* en una caja de vidrio. Esta intervención

funde los tiempos históricos y permite elaborar, desde el reflejo de las fábricas romanas sobre la fachada, el discurso inacabado de la continuidad mediante el diálogo permanente entre pasado y futuro en el ámbito didáctico de un nuevo foro urbano.



Fig. 2 – Norman Foster, umbráculo del viejo Puerto de Marsella. Fuente: www.fosterandpartners.com

La nominación de Marsella como Capital europea de la Cultura en 2013 permite a Norman Foster abordar, ya en el siglo XXI, la remodelación del Viejo Puerto de la ciudad. Dentro de un criterio general de intervención mínima y de activación de los valores de lo público, la actuación más singular consiste en un umbráculo que, además de proporcionar el cobijo preciso para la realización de diversos eventos y mercados, refleja el entorno gracias a un intradós revestido de paneles de acero inoxidable pulido. Este dosel espejado permite simultanear la experiencia directa con la permanente actividad peatonal del puerto potenciada desde la intervención, convirtiendo al usuario en protagonista de un relato urbano que el reflejo le permite visualizar como espectador. Los esbeltos pilares de acero ocultan una estructura que se estrecha en el contacto con el borde de la superficie para reducir al mínimo su perfil, de tal forma que el umbráculo de Marsella se entiende como una cuchilla estrictamente horizontal flotando en el espacio indiferenciado y cívico del muelle.

La experimentación en torno a la capacidad comunicadora de las superficies especulares encuentra un nivel extremo de refinamiento conceptual en la sede de la Fundación Norman Foster inaugurada en Madrid en 2017. El palacio proyectado en 1912 por Joaquín Saldaña para el duque de Plasencia en la calle de Monte Esquinza es ampliado por Foster con un exquisito pabellón de vidrio. Esculturas de Boccioni y el mítico coche Avions Voisin C7 de 1927 que fue propiedad de Le Corbusier se ubican en el interior del nuevo edificio, que resuelve la geometría irregular del patio mediante una cornisa en voladizo con forma de ala de avión sobre una fachada estructural de cristal sin medios visibles de apoyo, de modo que la cubierta parece sobrevolar sobre ella. El techo espejado da como resultado una arquitectura que busca las cualidades efímeras de la luz y los reflejos para resaltar el contenido, incluso desde la calle, potenciando mediante la repetición especular la condición ingrávida de las esculturas colgadas que flotan en el espacio. En un alarde ilusorio, Boccioni y el coche de Le Corbusier se introducen en la escena urbana del Barrio de Almagro, deambulando entre la realidad, el mundo aparente de los reflejos y el mundo onírico de los sueños.

2.2. Reflejos marítimos en Barcelona

El acceso al Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona se produce desde la calle Montealegre a través del Patio de las Mujeres de la antigua Casa Provincial de la Caridad. La rehabilitación efectuada por Albert Viaplana y Helio Piñón en 1994 conserva tres cuerpos originales del patio ordenados en forma de U e introduce tanto el vestíbulo de acceso como el sistema vertical de comunicaciones en una nueva crujía que cierra el lado norte de dicho patio. Esta ampliación presenta una fachada completamente acristalada que sobresale por encima de las cubiertas de los restantes cuerpos, inclinando la última planta hacia el patio

simbolizando el gesto de cubrirlo y reflejando el perfil urbano, convirtiéndose en un periscopio sobre Barcelona. La condición mágica del plano inclinado de vidrio del CCCB que devuelve las imágenes otorga a la realidad el rango de apariencia y permite revelar al visitante la línea de horizonte desde el corazón del barrio del Raval, potenciando la renovada vocación metropolitana surgida de la transformación urbana de Barcelona.

En 1995, también Viaplana y Piñón convierten el acceso al centro comercial Maremágnum sobre el Muelle de España del Port Vell en un dosel espejado convexo que duplica el trazado ondulante de las pérgolas sobre la playa deslizante de madera que da continuidad a las Ramblas a través del mar. La superficie curva del vidrio deforma la realidad, expandiendo la presencia del mar y simbolizando en su presencia permanente la recuperación del frente marítimo y la apertura al Mediterráneo como rasgos identitatios de la Barcelona de fin de siglo. El paño acristalado, por otro lado, se apropia del lugar y mimetiza el Maremágnum con el entorno náutico, contribuyendo a potenciar la vinculación portuaria que su propia volumetría emula. Frente al periscopio del CCCB que introduce el mar en el Raval, el Maremágnum amplifica la visión del mar sobre el dosel de acceso, subrayando su vocación marítima.

En 2007 se concluye la Nueva Sede de Catalana de Gas en Barcelona, adjudicada por concurso a Enric Miralles y Benedetta Tagliabue en 1999. Miralles, fallecido en 2000, había trabajado en el estudio de Piñón y Viaplana entre 1973 y 1984, y nunca ocultó la fuerte influencia que ejerció Albert Viaplana en su fugaz trayectoria profesional. El edificio responde a múltiples requerimientos vinculados a su complejo emplazamiento: torre representativa, puerta de entrada a la ciudad desde la Ronda Litoral, respuesta a la escala doméstica de La Barceloneta, vistas hacia Montjuic y hacia el mar y proximidad física con el Parque de la Ciudadela. En su compleja definición, el edificio asume una condición tanto vertical como horizontal, materializándose desde una volumetría unificada a través de un revestimiento de vidrio. El vidrio es reflectante y está formado por piezas voluntariamente onduladas, con diversos tamaños y tonos de color que ofrecen más de 150 matices y que le hacen descomponer las imágenes que refleja, vibrando, absorbiendo y modificando los estímulos del entorno y haciendo que su piel se transforme en función de la luz y del lugar desde donde se observa. Tal y como expresa la propia memoria del Proyecto, el carácter reflectante del vidrio hace que el edificio de Catalana de Gas se integre en el resto de la ciudad, funcionando como un caleidoscopio que juega con el entorno, reflejándolo de manera sorprendente (Cortés, 2009: p. 46). Las posibilidades del material permiten identificar nítidamente la presencia especular del medio, deformar la visión de la realidad mediante piezas facetadas o multiplicar la ciudad con efectos caleidoscópicos. Desde los diversos ángulos que se puede acometer el edificio, el punto de vista cambiante del espectador potencia la capacidad de interacción del objeto arquitectónico con la ciudad, apoderándose del pálpito de la vida cotidiana.

Ya sea desde el corazón del Raval, desde el Muelle de España o junto a la Ronda Litoral, la utilización de materiales reflectantes en diversos emplazamientos de la Barcelona de fin de siglo parece destinada a convertir el frente marítimo recuperado y la presencia del Mediterráneo como conquistas comunes compartidas desde la traslación simbólica de la línea de horizonte del mar a todos los rincones de la ciudad.

2.3. Reflejos ilusionistas en la obra de SANAA

Kazuyo Sejima ha expresado en diferentes ocasiones su interés en la no-transparencia en el uso del vidrio, centrando el objeto de su atención más en el reflejo que en la transparencia del material. La investigación de la obra de SANAA en torno a todos los matices vinculados



Fig. 3 – SANAA, Museo del Louvre en Lens. Fuente: Lucas Matagne

a las superficies reflectantes queda subrayada por el otro integrante del equipo: Ryue Nishizawa simboliza esa voluntad de disolución mediante las diferencias semánticas entre sustantivos y verbos. Los sustantivos están vinculados a conceptos espaciales y a la condición sólida y estática de la arquitectura; los verbos, en cambio, se relacionan con una acción que se desarrolla en el espacio y, por tanto, con una innegable vocación espacio-temporal (Nishizawa, 2005: p. 10). La secuencia de acciones que promueve un verbo tiene que ver con el carácter dinámico de la arquitectura de SANAA, siempre expuesta al movimiento, como si no hubiese límites a las direcciones en que puede contemplarse el edificio, anticipando desde el reflejo que se trata de un enigmático territorio a explorar y descubrir. Sejima lo apostilla desde el concepto de flexibilidad, no entendida literalmente, sino proponiendo un tipo de flexibilidad que cada individuo pueda entender mediante su propia experiencia.

En 2005, el Museo del Louvre plantea una sub-sede en la ciudad de Lens con el objetivo de aumentar la superficie expositiva y descentralizar la institución. Sobre los terrenos de una mina de carbón clausurada desde 1960, SANAA concluye en 2012 las obras en base a un proyecto fragmentado en varios volúmenes alargados y estrechos revestidos de una fachada metálica reflectante y solapados en sus ángulos entre sí y a un pabellón cuadrado transparente donde se ubica el acceso.

La piel de aluminio en nido de abeja que los envuelve desvanece el museo en su entorno por acción de la luz, el destello y el reflejo, incrementando el efecto especular de sus lienzos reflectantes debido al ligero alabeo de las fachadas y convirtiéndolo en una bruma geométrica que alcanza el anonimato de la esencia. En su desaparición, el paisaje del nuevo parque donde se emplaza queda reforzado por la huella de lo ausente, consiguiendo la intensidad vital que emana de la austeridad y extrema ligereza (Llombart, 2016: p. 257). Frente al carácter autónomo inherente a las arquitecturas de la modernidad, la escena contemporánea ha atenuado notablemente aquella condición objetual hasta aproximar sus arquitecturas a una idea más próxima a la definición de paisaje y a la configuración de una atmósfera adecuada para la gente y para el desarrollo de la vida: el museo es un paisaje reflejado y el parque es un museo. La sede satélite del Louvre en Lens difumina su presencia en el paisaje y matiza la autonomía del objeto para integrarla en la compleja capacidad comunicadora de la ciudad contemporánea.

La riqueza de matices de la sede del Louvre es fruto de una perseguida búsqueda del desvanecimiento y la disolución en la trayectoria profesional que SANAA inició en 1995, generados tanto por las características especulares de los materiales elegidos como por los efectos del empleo de cajas de vidrio dentro de cajas de vidrio que se confunden en múltiples reflejos generando, desde la transparencia, valores de espesor o de profundidad.

A la primera opción pertenece el Pabellón para la Serpentine Gallery de Londres que SANAA proyecta en 2009 mediante una cubierta en forma de ameba que parece flotar a través de una

superficie ondulante y espejada. Su espesor, limitado a 26 mm, contribuye a percibir el Pabellón temporal como parte de la vegetación, reflejando los jardines de Kensington y el cielo sobre su piel de aluminio.

A la segunda experimentación corresponden el Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa (1999-2004), el Pabellón de Vidrio del Museo de Arte de Toledo en Ohio (2001-2006) y el Centro Toyota Aizuma en Aichi (2006-2010), donde la descomposición del programa por usos contenidos en cajas autónomas que no tocan el perímetro permite la creación de estratos espaciales verticales mediante planos transparentes próximos y paralelos, a través de la curvatura de las esquinas de las cajas o mediante la curvatura ondulada de toda la superficie envolvente (Cortés, 2009: p. 32). Las superposiciones que se crean por la visión de las sucesivas pieles contribuyen a la complejidad de los efectos climatológicos con la aparición de reflejos cambiantes y de opacidades inesperadas, provocando desde la transparencia un sorprendente efecto de espesor.

En ambos casos, la experiencia y el movimiento se convierten en factores esenciales de la percepción. Tanto los reflejos de la marquesina de la Serpentine Gallery como los efectos de transparencia, reflejo u opacidad provocados por las diversas capas son variables, expresando su carácter mutante tanto por cuestiones ambientales como por la posición y el desplazamiento del observador en torno a los edificios. Pero mientras en el primer caso se hace apurando las características propias del material, en el segundo se consigue mediante las características formales que surgen de la combinación de elementos transparentes; finalmente, la arquitectura es forma, y es a través de ella como se perciben los efectos vinculables a la substancia arquitectónica, incluso los de carácter atmosférico (Cortés, 2009: p. 32).

3.4. Reflejos: una nueva monumentalidad

La tendencia a la disolución que SANAA plantea desde la exquisita elegancia de sus propuestas no se ha visto atenuada por la expansión planetaria del despacho, aplicando la raíz japonesa de sus planteamientos a entornos culturales y económicos muy diferentes, normalmente europeos. Sin embargo, en los primeros años del siglo XXI parece vincularse la capacidad de reinvención de las viejas ciudades europeas a una nueva monumentalidad que elige el arte y la cultura como elementos de cohesión social. Y asistimos a la amplificación de los efectos que generan las superficies reflectantes para convertir los edificios culturales en nuevos iconos urbanos.

La Filarmónica del Elba que Herzog & De Meuron concluyen en 2016 en Hamburgo es consecuencia de un concurso fallado en 2001. Y también en 2016 publican el libro *Transparencias engañosas*, su más relevante obra crítica inspirada en una visita de los arquitectos suizos a la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, cuyo ideario se expresa al principio: "En el arte, la transparencia abrió rutas hacia un discurso social radical, crítico y pesimista, mientras que en la arquitectura la transparencia se difundió como expresión de una sociedad nueva y abierta, en armonía con la naturaleza" (Herzog y De Meuron, 2016: p. 10). Se pone en crisis la obra maestra de Mies en Illinois a través de la naturaleza equívoca y engañosa de su transparencia, enmascarada por la falsa apariencia construida por vidrio, cristal y espejos y se efectúa una razonada reflexión sobre la capacidad escenográfica de los paramentos reflectantes y los diversos niveles perceptivos de la transparencia.

Muchas de las inquietudes expresadas en la publicación confluyen en la solución final de la Filarmónica sobre el río Elba. Un antiguo almacén de ladrillo ejerce de sobrio zócalo a un nuevo edificio que se levanta sobre él como una extrusión de su volumen. La amplia-

ción, que genera una plaza pública en la planta de apoyo, da forma ondulada a su cubierta y resuelve la fachada mediante una gigantesca superficie acristalada, erigiéndose en nuevo hito urbano que define el frente portuario tanto por el trazado de su perfil como por la materialidad de su piel. El alarde técnico que supone la construcción de una fachada de 1100 piezas de vidrio de anchuras diferentes, nunca inferiores a cuatro metros, imbricadas como un puzle, moldeadas en curvo para abrir ventanas de ventilación lateral y serigrafiadas con acabado espejado, transforma el edificio en un cristal iridiscente que cambia de apariencia al captar los reflejos del puerto, el río y la ciudad. La Filarmónica de Hamburgo exprime la capacidad de comunicación del material no solo desde el murmullo apresado del lugar, sino a través de su potencialidad para crear vibrantes fachadas a escala monumental.



Fig. 4 – MVRDV, Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. Fuente: www.mvrdv.nl

El último gran ejemplo, pendiente de finalización, será levantado en Rotterdam por los arquitectos holandeses MVRDV tras resultar vencedores en 2014 en el concurso para la construcción de la nueva sede del Museo Boijmans Van Beuningen. Dado que los archivos de la valiosa colección original se encuentran bajo el nivel del mar, MVRDV plantea un depósito de arte público y privado de 15.000 m2 como un gran bol compacto de seis plantas coronado por un restaurante y un jardín de esculturas. Su emplazamiento en la zona norte del Museumpark diseñado por Rem Koolhaas garantiza el acceso al arte de toda la población y su permeabilidad expresa la voluntad del edificio de participar en la vida cultural de la ciudad mediante una ruta que zigzaguea vinculando las distintas salas expositivas a través de depósitos de arte y talles de restauración.

La fachada de este gigantesco cuenco, cuya planta circular y sección convexa minimizan su huella en el espacio público, se materializa a través de una piel espejada que disolverá aún más la presencia del museo en el parque mediante vistas reflejadas que permitirán al público tener una visión global de todos los acontecimientos que suceden en el parque. Para evitar efectos indiscriminados no deseados a consecuencia de la reflexión de la luz, se matizará su incidencia en los puntos de la fachada donde su orientación solar lo demande. A la espera de la finalización de este rotundo icono para efectuar la valoración oportuna, parece evidente la solvencia técnica y formal de MVRDV para hacer frente en su materialidad a los objetivos del concurso, ya acreditada con los medios contemporáneos empleados y los recursos ilusionistas conseguidos en la Glass Farm de Schijndel en 2013 y en las casas de cristal de la calle Hooftstraat de Amsterdam en 2016.

En cualquier caso, parece evidente la voluntad de la arquitectura contemporánea de despojarse de los atributos propios del carácter objetual que impuso la modernidad para extenderse la necesidad de difuminar aquella idea de objeto y convertir el edificio, lo que se construye, en paisaje. Incluso desde la escala de este cuenco abstracto de Rotterdam que ejerce una indudable autonomía formal, su piel reflectante propone una integración del edificio en el entorno, acentuando desde su monumentalidad los efectos vinculados a la percepción como fundamentales en la disolución del objeto en el paisaje.

4. EPÍLOGO

Solano Benítez supo captar la capacidad de los reflejos para construir la imagen especular de una realidad que está fuera y de la que se apodera el proyecto para la tumba de su padre. En este fenómeno interviene una estrategia plástica de mímesis con el entorno mediante la cual la arquitectura se recubre con una nueva naturaleza, se confunde con su contexto urbano o se difumina con el paisaje. En la escenografía de Fuksas para Siracusa, el público participa de la representación teatral dos milenios y medio después de su estreno en el mismo lugar, reflejando el aluminio sus perfiles deformados por el paso del tiempo pero identificando inequívocamente la vigencia de las flaquezas humanas que la hicieron posible. El reflejo integra lo otro, lo que está más allá, lo ajeno, lo contingente, incluso la ausencia.

La condición mágica de las superficies que devuelven las imágenes otorga a la realidad el rango de apariencia y permiten revelar el alma del lugar. La posición relativa del espectador potencia la capacidad de interacción del edificio con la ciudad, son dependientes: si el observador varía de posición la imagen reflejada cambia con él. Y si las condiciones de iluminación y de climatología son igualmente cambiantes a lo largo del día, las variables que expresan la elocuencia de estas membranas se convierten en infinitas. Así, las posibilidades del material permiten identificar nítidamente la presencia especular del entorno y convertir el edificio en una atmósfera habitable que forma parte del paisaje; o pueden deformar la visión de la realidad mediante piezas facetadas y multiplicar la ciudad con efectos caleidoscópicos.

La lectura de una primera realidad provisional e ilusoria enriquece la certeza de la compresión real, aportando nuevos significados. Se interpreta la ciudad a través del edificio, consiguiendo que la topografía, la memoria o el paisaje queden activados a partir del objeto arquitectónico y que el propio edificio sea una experiencia integradora de las percepciones que el observador ha adquirido en su progresivo acercamiento. Arquitecturas que trasladan los límites del edificio a su entorno, que graban en su piel el relato de la vida y que se apoderan del lugar inventando un mundo onírico donde conviven realidad y ficción, amplificando los valores de elocuencia vinculados a la ciudad contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Cohen, Jean-Louis (2007).*Mies van der Rohe*. Madrid: Ediciones Akal.

Cortés, Juan Antonio (2009). "La complejidad de lo real" en El Croquis. Nº 144, 2009-I, pp. 18-48.

___(2009). "Ligereza y espesor en la arquitectura contemporánea" disponible en http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/viewFile/134/133 (última consulta el 3/11/17).

___ (2015). "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa" en *El Croquis.* Nº 179-180, abril-mayo 2015.

Elpliego (2013). "De muerte y espejos". Disponible en https://vimeopro.com/arquisoc/congreso-lo-comun/video/45710863 (última consulta el 28/10/2017).

Fernández-Galiano, Luis (2013). "Remodelación del Vieux Port" en *AV Monografías*. Nº 163-164, Septiembre-diciembre 2013, pp. 222-225.

Foster, Norman (2013). "Influencias" en *AV Monografías*. Nº 163-164, Septiembre-diciembre 2013, pp. 6-31.

Goldberg, Andrés e. (2004). "Arquitectura consciente" en *DC Papers. Revista de teoría y crítica de la arquitectura*. Nª 11, 2004, pp. 80-94.

Hernández León, Juan Miguel (2007). "La resonancia del lugar. Arquitectura contemporánea y contexto" en *Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura.* Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Hernández Soriano, Ricardo (2013). "Siracusa: tres escenografías para el siglo XXI" en Cachorro, E.; Del Corral, P.; Palma, M. (eds.), *La vida breve. Escenografía y arquitectura en espacios urbanos del Albaicín.*

Granada: Editorial Godel SL.
Herzog, Jacques y De Meuron, Pierre (2016). *Engañosas transparencias.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Llombart, Jesús Marco (2016). "Reflejos en el paisaje: Museo del Louvre en Lens" en ZARCH. Nº 7, 2016, pp. 254-262. Disponible en *https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/article/view/1532/1394 (última consulta el 2/11/2017).*
Marchán Fiz, Simón (2008). *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura.* Madrid: Ediciones Siruela.
Misceláneas propias (2012). "La poética de la tumba de un padre". Disponible en: https://miscelaneaspropias.wordpress.com (última consulta el 29/10/2017).
Nishizawa, Ryue (2015). "Paisaje, tiempo, verbos" en AV Monografías. Nº 171-172, 2015, pp. 8-11.
Piñón, Helio (2005). "No hay forma sin lugar" en Gastón Guirao, *C. Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
Pizza, Antonio (1998). "Representaciones del umbral" en La arquitectura de cristal. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos.
Pizza, Antonio y Pla, Mauricio (2002). *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX.* Barcelona: Ediciones UPC.
Rovira, Josep María (2016). Un caleidoscopio en la ciudad. Barcelona: Museo del Gas de la Fundación Gas Natural Fenosa.
Ruby, Ilka y Ruby, Andreas (2013). *MVRDV Buildings*. Rotterdam: Nai010 publishers.
Scheerbart, Paul (1998). *La arquitectura de cristal.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos.
Sejima Kazuyo (2015). "Cuestión de maquetas" en *AV Monografías*. Nº 171-172, 2015, pp. 6-7.
Serra Lluch, Juan (2010). "Color y arquitectura contemporánea". Disponible en http://juaserl1.blogs.upv.es/juanserralluch/ (última consulta el 2/11/2017).
Spaeth, David (1986). *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.
Página web oficial de MVRDV. Disponible en *https://www.mvrdv.nl/ (última consulta el 5/11/2017).*
Página web oficial de Norman Foster. Disponible en *https://www.fosterandpartners.com/es/ (última consulta el 5/11/2017).*
Página web oficial de la Fundación Norman Foster. Disponible en *https://www.normanfosterfoundation.org (última consulta el 5/11/2017).*

EL RIJKSMUSEUM: REHABILITACIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO, SOCIEDAD Y CULTURA DE LA CIUDAD DE ÁMSTERDAM

Aurora Fernández Rodríguez
Universidad Politécnica de Madrid

1. NTRODUCCIÓN. OBJETIVOS DEL PROYECTO DE REHABILITACIÓN

La intervención en el Rijksmuseum de Ámsterdam aglutina el valor de las obras maestras de su colección, su condición de símbolo nacional y, a su vez, de monumento clave de la arquitectura decimonónica holandesa. Para su rehabilitación se han utilizado criterios de restauración de vuelta al estado constructivo inicial del edificio y estrategias de conservación y gestión activa del paisaje que tiene en cuenta los aspectos territoriales y funcionales de su contexto.

El museo Rijks necesitaba incorporar nuevos servicios a la institución y depurar los espacios para clarificar circulaciones con el consiguiente problema de adaptar el edificio, de carácter histórico, pero muy degradado, a las nuevas exigencias museográficas. Ante esta situación los arquitectos debían de resolver cuestiones cómo continuar el lenguaje arquitectónico de una época pasada y la obra de otro autor, y cómo ampliar la eficiencia de un espacio preexistente sin tergiversar su estructura tipológica así como su relación con el lugar. Estas operaciones aplicadas al contenedor, al contenido y al paisaje le darían al museo una revalorización cultural y simbólica que lo volvería a colocar en el círculo de los grandes museos, como el Louvre, el British Museum, el Metropolitan de New York o el Prado.

Las estrategias de rehabilitación del Rijksmuseum se basan en el ámbito de actuación elaborado por los arquitectos españoles Antonio Cruz y Antonio Ortiz desde su comienzo de la obra en el 2001 hasta su inauguración en el 2013.

En el año 2001 seleccionan después de la celebración de un concurso restringido para la rehabilitación del museo Rijks de Ámsterdam, la propuesta presentada por el equipo sevillano de arquitectos, Antonio Cruz y Antonio Ortiz.

El proyecto resulta ganador y convence al comité de selección compuesto por el arquitecto del gobierno, Jo Coenen; el director del museo, Ronald Leeuw; el alcalde de Amsterdam, Schelto Patijn; el representante del ministerio de educación, Fons Alsselbergs; y el representante de cultura y ciencia, Max van Rooy. El jurado calificaba su actuación como una arquitectura persuasiva que se había utilizado como instrumento de depuración de los espacios del museo, para sacar a la luz y recuperar los ámbitos del museo proyectados por el arquitecto holandés Pierre H.J. Cuypers, en 1885. Su propuesta ponía en valor el antiguo edificio siguiendo el lema que los patrocinadores del concurso habían implantado en los objetivos de recuperación del museo " Adelante con Cuypers[1].

[1] Hans Ruijssenaars es el arquitecto del Museo entre 1996-1998 que pone este lema en marcha para la rehabilitación del museo

Su propuesta era la única, en comparación con las otras propuestas presentadas, que resolvía el museo dentro de los límites del propio museo, diseñando una plaza bajo y a ambos lados del pasaje. Su transformación de los patios en un atrio iluminado, recuperaba en gran medida el planteamiento inicial del edificio y eliminaba el carácter laberíntico para dotarlo de eficiencia y claridad de los espacios.

Desde el punto de vista arquitectónico, la propia rehabilitación del edificio entraba dentro de una corriente minimalista, silenciosa y de respeto con la obra, en donde los lenguajes nuevo y viejo dialogan en sintonía. Este tipo de corriente Antonio Cruz la ha definido como la elegancia arquitectónica[2].

Los arquitectos sevillanos proponían también, siguiendo la idea inicial de Cuypers, acoplar al pasaje que tiene el museo, en su zona central, la entrada principal del edificio además de conservar la conexión entre el centro y la zona sur de la ciudad.

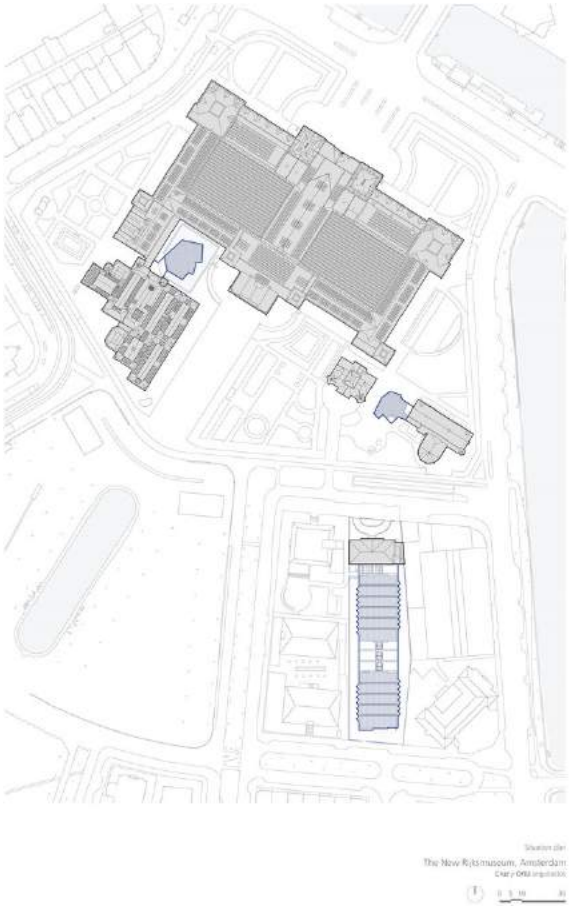


Fig. 1 – Planta de Situación del la Rehabilitación Museo Rijksmuseum. © Cruz y Ortiz arquitectos

Esta entrada a lo largo del pasaje en la zona central desembocaba en un atrio del museo y puerta de la ciudad. Para ello, era necesario desmantelar todas las estructuras y salas levantadas en los patios durante los años 60 para que pudiese entrar la luz natural a través de los lucernarios. Al vaciar los patios de sus construcciones dejaba entender sus naves alrededor de los dos patios de manera muy clara. Y de forma virtual se recuperaba la unidad espacial en el hall de entrada bajo el pasaje con las transparencias producidas por los lucernarios.

El proyecto centraba su atención en la creación de este gran hall, un espacio, que algunos críticos le han llamado "tabernáculo para Cuypers" que aglutinaba el público de entrada y mostrador del museo y distribuía los nuevos usos comerciales como son la tienda, el restaurante y el salón de actos. Ahí se fundían las dos arquitecturas lo nuevo y lo antiguo devolviendo el sentido del antiguo edificio.

La eficiencia del museo se evidenciaba por una claridad de circulaciones y recorridos en torno al gran atrio y la facilidad de orientación con las comunicaciones verticales

Esta solución de entrada que se colocaba en el centro del pasaje es uno de los factores mas importantes por los que las ideas de la pareja de arquitectos sevillanos ganan este concurso. Esta entrada y su relación con el pasaje va a ser también, la clave de los problemas que se van a desarrollar en torno a la obra de renovación del museo. Este hecho junto con problemas técnicos de aumento de presupuesto, han llevado a la paralización de las obras durante mas de un año y a la extensión en tiempo de 13 años para su finalización. Antonio Ortiz, comentaba

[2] En una entrevista realizada a los arquitectos en radio Nacional de España utiliza esta expresión 2013.



Fig. 2 – Vista de la nueva entrada al museo del proyecto ganador © Cruz y Ortiz arquitectos

en una entrevista "era como cambiarle el recorrido a una cofradía en Sevilla[3]... Y de esto, el sabe mucho...

El cierre parcial del pasaje al público y al carril de bicicletas supuso una movilización ciudadana dirigidas por la asociación ciclista de Ámsterdam que bajo el lema "salvemos el pasaje", produjeron el cierre y paralización de la obras de reforma del museo por mas de un año, hasta que no se encontrase una solución que satisfaciese a la ciudadanía y a las asociaciones de bicicletas.

Fué decisión de la municipalidad en la votación realizada en el 2003 que el pasaje tenía que seguir siendo un paso de conexión como había sido siempre desde que se cerró al tráfico de coches entrados los años 80, la circulación había sido de bicicletas en el centro y en los laterales para los peatones.

Esta movilización obligaba a los arquitectos cambiar y proponer una entrada alernativa. Los arquitectos y la dirección del museo estaban perplejos ante este hecho ya que el poder de una institución cultural como el museo Rijks que alberga la mejor representación cultural de Holanda era desafiada por el activismo y la ciudadanía de Ámsterdam.

La solución para la nueva entrada, presentada por los arquitectos, fue abrir cuatro puertas rotatorias perpendiculares y simétricas en el pasaje, ocupando los laterales de la zona peatonal. Esta solución final, que convencía a la ciudadanía y a las asociaciones de bicicletas no era del agrado unánime de los arquitectos ni del director del museo Rijks, que veían mas como una solución provisional a la presión de la movilidad ciudadana local, que al valor que se quería dar a la entrada de la institución.

El Rijksmuseum nace con unas condiciones determinadas que han obligado a usar el edificio con dos premisas superpuestas su forma, posición y distribución en la manzana y su condición de edificio puerta de conexión con la parte sur de la ciudad. Estas dos condiciones superpuestas han sido clave de su respuesta arquitectónica y su proyección a lo largo de la historia. Sus dos funciones museo e infraestructura de conexión están ligadas y entrelazadas desde el comienzo de su existencia a su condición de símbolo nacional y símbolo de conectividad la ciudad.

Desde siempre el Rijksmuseum ha funcionado mejor a nivel urbano y llevaba funcionando 130 años el pasaje que el museo lo hacía como museo. El funcionamiento del museo parece que ha estado desde su comienzo en proceso de rehabilitación, de adecuación y cambio.

El museo comienza con el proyecto de un sólo edificio colocado en la manzana y a través de los años, se va recomponiendo por una serie de edificios que se van integrando en la manzana urbana; como son la Villa del director, la escuela Teekenschool....

[3] CRUZ Y ORTIZ Video (DVD)(2016). *El nuevo Rijksmuseum Ortiz, Antonio.* Fundación ARQUIA.

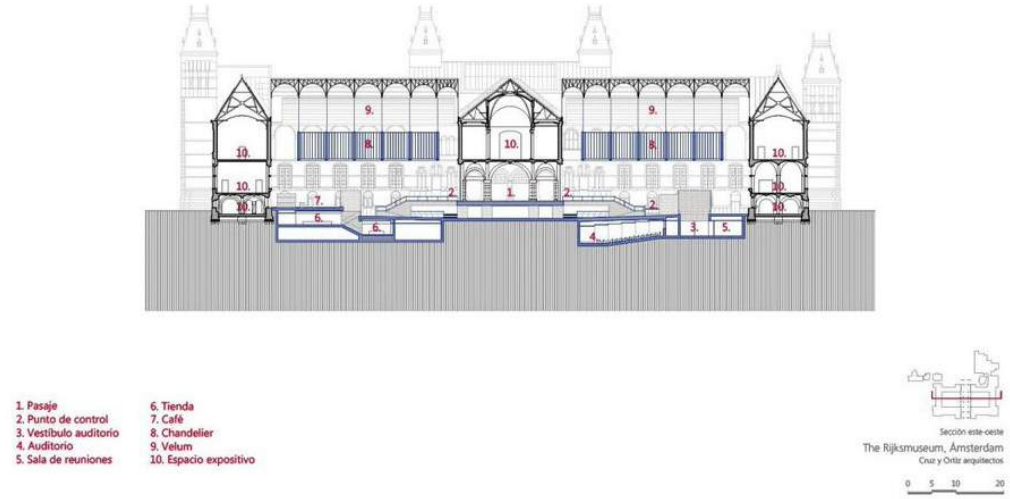


Fig. 3 – Sección de la propuesta final © Cruz y Ortiz arquitectos

Desde un punto de vista urbano, la manzana del museo empieza a crecer virtualmente hacia el sur organizando un patio trasero de espacio vacío que permite promover una vista despejada de la fachada sur del museo y entender el paso del museo y circulación de la calle en continuidad con el pasaje.

Este pasaje ha tenido un valor estratégico en el entendimiento de la ciudad de Ámsterdam y su crecimeinto que permite un paso rápido hacia el centro y conexión con las ciudades periféricas a Amsterdam.

También hay que recordar que ni el propio Pierre Cuypers estaba orgulloso de este pasaje, ya que según sus propias palabras era un obstáculo para la inter-conexión del edificio[4].

Luego aparece una pregunta interesante que viene manifestándose desde el comienzo del proyecto del edificio: ¿El museo es sólo una colección de arte o alberga una relación con la ciudad y la sociedad y su tiempo cuando hay una superposición de funciones en su concepción? . Que tipo de relaciones se establecen entre edificio y ciudad bajo estas condiciones tan determinantes?

2. EL PROYECTO DEL RIJKSMUSEUM : EDIFICIO Y CIUDAD

Hacia finales del XVIII empiezan las ciudades europeas a traspasar las colecciones privadas de las clases dirigentes (monarquía, aristocracia e Iglesia) a galerías de propiedad pública para disfrute del conjunto de la sociedad. Este hecho coincide con el nacimiento de los museos.

Este museo fue fundado en 1800, promovido por el financiero Alexander Gorel. Con la idea ilustrada de mostrar a la sociedad una colección . Abrió el mismo año, siguiendo el ejemplo del Louvre , el museo pionero de Europa . Su primera sede fue el Palacio de Frederik Hendrik en Huis ten Bosch, cerca de La Haya. Por aquella época se le conocía como la Galería Nacional de Arte, Nationale Kunst-Gallerij.

En 1808 fue trasladado a Ámsterdam por orden del rey Luis Napoleón, hermano de Napoleón Bonaparte. La colección se instaló en unas salas del Palacio Real. Sus fondos se fueron ampliando

[4] MEURS, PAUL AND VAN THOOR, M. THERESE (2015).

con los procedentes de La Haya, y con varios cuadros pertenecientes a colecciones particulares de la ciudad de Ámsterdam, como "La ronda de noche" y "Los síndicos del gremio de los pañeros", ampliando la colección.



Fig. 4 – Perspectiva del Rijksmuseum y pasaje de PHJ Cuypers © Nai archivo

Durante todo el siglo XIX el museo cambió de ubicación varias veces y fue ampliando su colección. Finalmente, en 1885 se trasladó a su actual ubicación, a un edificio construido por el arquitecto, holandés, Pierre Cuypers. El diseñó un edificio que combinaba elementos neogóticos y renacentistas y lo decoró esmeradamente, tanto en su interior como su exterior, su decoración aludía a la historia del arte holandés. Este arquitecto era famoso ya por el gran número de iglesias que había construido en Holanda con estilo neogótico y que también construiría la estación central de ferrocarril de Ámsterdam.

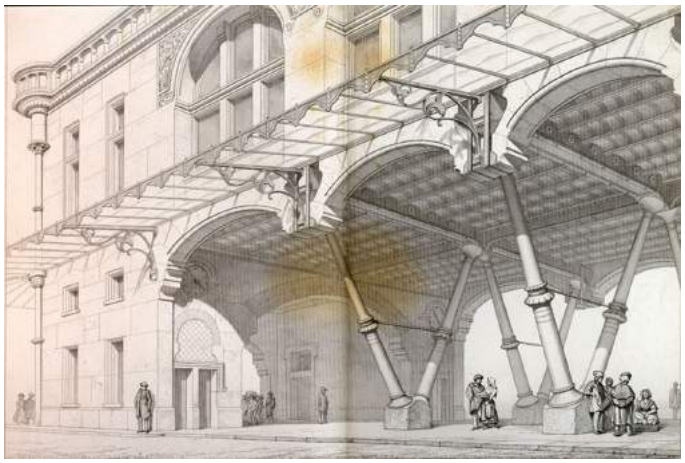


Fig. 5 – Dibujo de Violet Le Duc © Entretiens sur l´architecture de Violet Le Duc 1863

Este arquitecto católico y practicante gana un concurso en 1872 para la construcción del edificio, en un momento en que la sociedad holandesa era calvinista. Esta situación le plantea bastantes problemas durante el desarrollo del proyecto por lo que tarda en terminar la obra trece años. Al proyecto del museo de Cuypers se le acusa de un exagerado estilo gótico y por lo tanto tendenciosamente católico frente al estilo renacentista clásico que representaba la religión calvinista y la cultura holandesa. Esta idea del sentimiento católico que inspiraba el edificio hace que el día de su inauguración el rey William III se negase a acudir a la inauguración, provocando en la prensa una discusión sobre el tema católicos frente a calvinistas y que imagen debería de tener un museo holandés.

Una vez presentado su primer proyecto se le obliga a abrir un pasaje urbano en el edificio que comunique la zona centro con el lado sur de la ciudad. Este pasaje seguía la planificación sobre un eje del siglo xvii desde el circuito de canales del centro de la ciudad hasta el lado sur.

El proyecto de Cuypers tiene una forma de prisma articulado en sus cuatro esquinas con cuatro piezas diferenciadas que alberga dos patios simétricos y una galería central orientada norte -sur que separa dos vacíos organizados por los patios cubiertos. Esta galería en planta baja es el pasaje de conexión urbana que parte el edificio, en planta baja, en dos piezas. Esta solución obliga al arquitecto a proyectar dos entradas simétricas en la fachada norte a cada lado del pasaje relacionadas con los patios. Pierre Cuypers no estaba muy contento con su solución de cómo el pasaje atravesaba la planta baja del museo porque rompía la unidad del edificio.

Desde el punto de vista urbano la manzana del museo queda dividida en dos en planta baja y en planta primera recupera su unidad volumétrica y produce en la fachada norte y sur un saliente a modo de gran balcón cubierto. La fachada norte se resuelve de manera mas clásica de cara al centro de la ciudad, mientras que en la fachada sur se permite mas juegos formales. A nivel del suelo se inserta en el centro de esas fachadas el pasaje y en volumen se entiende muy bien esa ruptura.

Esta situación produce la escisión de la manzana que alberga el museo y que queda reflejada en la calle norte sur que atraviesa el museo de la que parten los jardines del museo extendiéndose hacia el este y el oeste. Los patios sirven para iluminar el pasaje y como espacios urbanos semi-públicos al servicio del museo y de la vía pública. Significa que el proyecto utiliza al edificio como charnela para incorporar a su tipología de museo, la dimensión urbana. La idea repercute en el concepto de unidad de edificio y su relación con la manzana, la calle y la ciudad. Cuypers parece seguir los pasos de su admirado Viollet Le Duc en el significado de un pasaje. El pasaje comercial utilizaba fachadas interiores para la exhibición de los productos que se vendían en las tiendas además de calle interior. La de Cuypers se orientaba a una calle interior cultural.

Proyecta las fachadas que dan a los patios unidos por el pasaje como fachadas urbanas; con vocación de crear una relación entre la sociedad burguesa holandesa, en este caso la de la ciudad de Ámsterdam y el arte exhibido en el museo. Se tratan como un exterior: En primera planta se abren ventanas y en segunda planta se ciegan los huecos y se decoran con un conjunto de esculturas en toda su extensión que relacionan la función cultural del museo y el espacio abierto al público y protegido a través de los lucernarios.

Cuypers podría tener presente la solución del museo Altes de Schinkel con una escalera semi-exterior y su imagen de una escalera abierta a la ciudad desde el museo que puede establecer relaciones entre el espacio del museo y la ciudad.

Su idea de museo no era exactamente una pinacoteca sino un museo de todas las artes aplicadas, proyecto en la que el estaba especialmente interesado. Lo concibe como un museo que alberga cinco colecciones diferentes que se identifican dentro del edificio de manera singular en los espacios con sus acabados y detalles constructivos. Diseña interiormente unos decorados polícromos que están muy relacionados con los talleres de artesanos y bases gremiales. Entendiendo el museo como una obra de "arte total" Gesamtkunstwerk: El museo se proyecta como una unión de fragmentos en el que todas las bellas artes están representadas además del espíritu de la época donde la sociedad también se identifica con ellas.

La fragmentación y el carácter de sus colecciones sacaban a la luz las deficiencias con las que había sido proyectado el edifico. No entendía el museo como una pinacoteca. Para Cuypers no era importante la cantidad de pared para colgar los cuadros y si la manera de iluminar las obras expuestas y los espacios del museo. Le faltaba espacio de almacenamiento. Cuypers creía que el museo debería de exhibir todas las piezas que comprenden su colección. Y la colección a exponer se veía incrementada por todas las donaciones durante y después de la construcción del museo. Estas deficiencias le llevan a sucesivas reformas, que a partir del siguiente año de inauguración, fueron realizándose en el museo. La institución creció hasta convertirse en un trabajo inacabado, un edificio en constante renovación. El propio Cuypers participó en estas obras hasta su muerte en 1921, pero no está claro, si lo hizo con entusiasmo[5]. El trabajo no sólo

[5] Según la crítica especializada parece que Cuypers dedicó hasta su muerte los trabajos de extensión y rehabilitación del museo.

se realizó en el interior museo sino también en el lado sur de la manzana. En 1905 se realiza el proyecto para la colocación del cuadro estrella del museo, La Ronda de Noche de Rembrant, a modo de nicho de terminación de la galería del lado sur, en la llamada Galería de Honor. Esta galería se proyectaba con semejanza a la nave de una iglesia y a modo de altar colocaba la pieza maestra del museo. Todos los trabajos de renovación iban modificando la idea primera de las cinco colecciones iniciales. En 1898, Alfred Lichtwark, el director de la Hamburger Kunsthalle, en una vista a la colección, llamó al museo "un terrible estado de confusión".

La manzana del museo se fragmenta, incorporando en su lado sur, diferentes edificios que complementan la función del museo a ambos lados de la calle central continuación del pasaje. La escuela Teekenschool, en lado este, se inauguró 1892, proyectada por Cuypers, trataba de complementar los trabajos de educación en el arte y el arte exhibido en el museo, con la idea de que trabajar es "entender el arte haciendo". El ala Philips como se denomina ahora, en lado oeste, es un conjunto de estructuras. El complejo incluye el llamado "Fragment Building", una construcción de finales del siglo XIX que incorpora elementos arquitectónicos, salvados de varios edificios históricos holandeses destinados a la demolición, como las columnas y los arcos de la iglesia Onze Lieve Vrouwe del siglo XV en Edam; y el anexo Drucker, fue el último edificio en completarse en 1919 y estaba destinado a albergar la colección de Drucker -Frasers. La villa Manheimer del director del museo, proyectada también por Cuypers que se encuentra en medio de los jardines y presentaba una organización muy dual: de una parte, se abría a la calle Hobbemastraat y por otra completaba la ocupación del espacio de la biblioteca al otro lado del edificio, sin llegar a unirse a el, para establecer una simetría de equilibrio y juego formal entre el lado este y oeste de la fachada sur. Todos estos edificios tenían una escala mas residencial y se unificaba su forma a la del museo a través de la construcción de su acabado en ladrillo rojo y con ciertas reminiscencias a las decoraciones exteriores del edificio principal del Rijks.

Todos estos anexos y construcciones con funciones distintas, proponían una idea de manzana extraña desde un punto de vista urbano ya que no venía conformada por los bordes de las edificaciones con clara definición de lo público y lo privado sino como un conjunto de bloques agrupados dentro de un espacio urbano, generando un espacio libre y un eje este-oeste de piezas en la fachada sur, a modo de plaza ajardinada, a ambos lados de la calle central conectada con el pasaje y con dirección sur.

A esta complejidad y fragmentación de piezas había que añadir que la manzana hacia la fachada sur del Rijksmuseum era una manzana inacabada y que los bloques que se proyectan al principio del siglo XX hacia el sur del museo van dejando en su centro un espacio libre que se relacionaba con esa manzana inacabada del museo. Esta idea parece que cobra sentido cuando se construye en el lado mas sur y oeste como cierre de la "gran manzana", el edificio de conciertos al final del espacio vacío y el museo de la Ciudad el Stedelijk museum, en 1890. La entrada al museo se establece de espaldas a la manzana interior del espacio vacío generado a modo plaza.

Cuypers prepara una planificación urbana en 1902 para ese gran espacio que trata como un jardín de esparcimiento de la ciudad con pista de hielo y zonas de juego que le permiten encontrar un sentido al pasaje creado en el museo y en relación con la zona mas sur de la parcela donde se encuentran la Sala de conciertos y el Museo de La Ciudad.

Pero además se van sucediendo en la otra acera de la calle Hobbemastraat, una serie de edificios que complementan a los edificios culturales, como son una piscina climatizada, La Zuiderbag, inaugurada en 1918 y un edificio de bomberos.

En la mitad de esa parcela se encontraba el Veiligheidsinstituut (Instituto de Seguridad en el Trabajo), una institución de 1917, con un cuerpo de carácter residencial que albergó la parte administrativa de la institución, y de otra, unida a este primer cuerpo edificado, los talleres para ensayos de materiales y elementos empleados para mejorar la seguridad en el trabajo. Además de estos edificios se van edificando villas para familias burguesas de alto nivel que destruyen el carácter del planeamiento dado por Cuypers de espacio claro de esparcimiento y se empieza a esbozar como un espacio sobrante en la parte posterior del edificio.

La pregunta que nos hacemos es: ¿ cual es el carácter que se quería dar a este espacio?. ¿Este espacio quería ser una interpretación de la isla de los museos de Berlín, la idea ilustrada de un jardín cultural con un carácter mas social ? ¿Un parque que aglutina actividades de ocio y cultura rodeado por edificios?. Si podemos afirmar ésto, el pasaje de conexión que alberga el museo Rijks parece aglutinar una nueva función, una puerta a un espacio cultural, social y de ocio de la ciudad. Sin embargo, en Ámsterdam no llega ni a terminar de planificarse ni de cerrarse este espacio. En las cartografías encontradas de planificación de la ciudad de principios del siglo 20 este espacio vacío parece claro como espacio de oportunidad que debe de quedar libre y contiene una calle central; mas que como un espacio central de ocio y de relación de la oferta cultural y social de Amsterdam.

Parece entonces, que no sólo el museo se convierte en un espacio en permanente construcción sino también desde el punto de vista urbano, el espacio del pasaje del museo. La relación entre el edificio principal, los espacios generados con los fragmentos al sur del museo, el pasaje y la manzana vacía trasera del museo adquiere un carácter ambiguo. Pero históricamente, el pasaje ha demostrado su razón de ser como elemento urbano de Ámsterdam. Así como el museo su razón de símbolo cultural de Holanda.

3. EVOLUCIÓN DEL MUSEO Y DEL PASAJE EN EL TERRITORIO

Durante el transcurso del siglo XX el museo siguió creciendo y fruto de ese crecimiento en los años 60 se tabicaron los espacios vacíos de los patios para poder ampliar el espacio de exhibición. El museo se convierte en un verdadero laberinto de circulaciones y de pasos con el inconveniente que las entradas del museo situadas en la parte norte son incapaces de guiar a la multitud de visitantes del museo.

Estas construcciones en los patios convierten al pasaje iluminado en un túnel que recibe luz solo por el norte y sur. Las paredes del pasadizo sirven como publicidad de las exposiciones del museo.

El edificio se estaba desvirtuando y perdiendo el espíritu con el que habían sido proyectados los espacios donde todas las artes formaban un todo y existía un valor de la decoración como parte de los oficios que representaban. Las galerías se tratan de un color uniforme sin distinción de la calidad de lo expuesto y del orden de la exposición. Los dibujos de Cuypers había desaparecido.

El museo y su dirección confiaban en el valor de sus obras expuestas y no en cómo se exponían. Se empezaban a utilizar los "grandes números" en vez de la idea de la calidad de la visita. El número de visitantes comienza a utilizar cifras del millón y la colección sigue creciendo. El museo se equipara a una empresa en expansión.

Fruto de todos estos acontecimientos, la obra de Rembrant, la "Ronda de noche" se coloca en otro lugar del museo, olvidando la "galería de los honores" como pieza diseñada para contener esta obra. Los espacios diseñados por Cuypers son borrados del proyecto museográfico.

A finales de los setenta comienza una crítica sobre museología en la que se plantean dos temas importantes: si el museo debe de crecer ilimitadamente y cúal debe ser el contenido de la exposición. Los dos problemas que empiezan a aparecer en el Rijksmuseum, pero que comparten todos los museos.

Los edificios en torno al museo siguían funcionando excepto la escuela Teekenschool que se abandona para llevar sus contenidos a una nueva escuela y cierra a finales de los años 60. Desde el punto de vista urbano, en el espacio situado al sur de la calle Hobbemastraat se diseñan unas enfiladas de árboles en continuación con la calle central que parecen ordenar algo el espacio vacío trasero de la manzana hacia el sur del museo.

Además, hacia 1952, se abre al tráfico rodado la calle central de esa manzana vacía y por lo tanto el pasaje del museo se convertirá en un lugar de paso automovilístico.

Es la época mas motorizada de Holanda creciendo su circulación y el parque de automóviles enormemente. Esta calle que incluye el pasaje, ahora convertido en túnel, resulta ser una conexión rápida entre el centro, el aeropuerto y otras ciudades cercanas. Su posición es tan estratégica que la compañía aérea KLM, pone un servicio de autobuses con parada en ese espacio vacío de la gran manzana.

En los años 70 se funda el museo Van Gogh en las parcelas norte al Museo de la Ciudad, hoy el Museo de Arte Moderno, ocupadas por unas villas urbanas que se derriban para la implantación del nuevo museo. Este museo produce su entrada de espaldas al gran vacío central.

Estos años de bonanza económica para Holanda y aumento de número de coches en la ciudad, se ven enturbiados por la cantidad de atropeyos que se producen en la ciudad Ámsterdam, sobretodo de niños cuando van al colegio.

En 1977 comienza una gran movilización, ciudadana para aliviar el tráfico rodado del centro de Amsterdam y por tanto intentar cambiar los hábitos de vida, a través de usos alternativos de transporte automovilístico, como la bicicleta y el transporte público. "No mas muertes de niños" ,"Stop de Kindermoord", es el lema que la ciudadanía toma para sus movilizaciones. Estas movilizaciones quieren tener una calle mas segura y mas ocupada por los ciudadanos.

En los años ochenta se abre de nuevo un gran debate sobre el pasaje del museo, proponiendo a las autoridades de la ciudad desde la dirección del museo el cierre al tráfico y devolver ese espacio al museo. Las razones que alega la dirección son porque dificulta la entrada y genera suciedad y confusión. Esta propuesta viene en sintonía con las protestas libradas por los ciudadanos por unas calles mas seguras y de los viandantes.

La decisión que toma la municipalidad ante la proposición del museo, es prohibir el paso de coches pero que el tráfico de personas y bicicletas siga existiendo a través del pasaje. Esta decisión es consecuencia del poder de acción que empieza a adquirir las movilizaciones de los ciudadanos en Ámsterdam, fruto de los movimientos realizados en mayo del 68 en París.

Cuando se remodela la manzana trasera del museo en plaza, lo que hoy se llama el Museumplein, a mediados de los 1990, el arquitecto paisajista danés convierte esta gran área de oportunidad en un espacio de recreo con un gran estanque y los museos existentes que preparan ampliaciones empiezan a abrir sus puertas principales hacia ese espacio de jardín y de ocio. La propuesta para Museumplein está basada en el planteamiento propuesto por J. G. van Niftrik en 1866 y en las propuestas de Cuypers de 1905 para ese espacio vacío al sur del museo. Por primera vez, un arquitecto que no es holandés se fija en los proyectos y en la historia de Amsterdam para desarrollar su propuesta.

En el año 1996, el arquitecto del museo Rijks, Ruijssenaars, elabora un plan que trata de organizar y mejorar los espacios del museo y su relación con este espacio de ocio abierto hacia el sur. Su propuesta museográfica está ligada a recuperar el planteamiento del museo de Cuypers del que quedaban pocos rastros en su interior: Su proyecto proponía recuperar la iluminación aunque fuese parcial a través de los patios. Mejorar y clarificar las circulaciones del edificio. En gran medida sacar a la luz las decoraciones propuestas por Cuypers. Introducir un atrio de entrada que conectase el edificio a través del pasaje. Lo que incluía de nuevo, el cierre del pasaje a los peatones y a las bicicletas. Su propuesta fue enviada a las autoridades municipales y fué admitida excepto su proyecto del cierre del pasaje.

El director del museo en consonancia con la rehabilitación de los grandes museos del mundo, tales como el Louvre, el Británico o el Prado, habían comenzado trabajos de recuperación y ampliación de sus museos.

En el año 2001 se convoca un concurso restringido internacional para la rehabilitación del museo en el que estos planteamientos enunciados en el plan director del Museo por el arquitecto Ruijssenaars , incluyendo el mantenimiento del pasaje de conexión urbano, sirvieron para las bases del concurso del que resultaron ganadores los arquitectos españoles.

Años después se incorpora a la plaza de Museumplein edificios culturales y de ocio tales como el que alberga el museo Banksy y las ampliaciones del museo Van Gogh y el museo Stedelijk que dan volumetría a la plaza Museumplein.

La propuesta de Cruz y Ortiz tenía la oportunidad no sólo de unificación de los fragmentos de edificios que tenía la manzana del Risjkmuseum, que lo hace de una manera eficaz y con un lenguaje en claro contraste con el de Cuypers, sino también en la concepción de un conjunto de unidades en diálogo con una plaza al sur abierta al ocio y al espacimiento; y charnela con el centro de la ciudad a través del pasaje. Devolviéndole el sentido al pasaje.

La apertura del nuevo pabellón dedicado a cultura asiática así como la pequeña ampliación de la escuela Teekenschool forman un frente de piezas que mejoran y abren la propuesta de Cuypers. Extendiendo la manzana propia del museo fuera de sus límites para abrir un nuevo espacio a la plaza.

El pasaje, el edificio principal y los otros edificios alrededor del museo han seguido una historia en paralelo que hablan de las relaciones entre la construcción social de la calle y del espacio urbano de uso cotidiano y la representación de la cultura de un país.

La mejor respuesta a la rehabilitación del Rijksmuseum quizás no sólo sea el propio espacio de exposición sino el espacio de relación a través del pasaje donde el turista y el ciudadano comparten ese atrio uno a través de la bicicleta y el otro en espera de visita a la Ronda de Noche de Rembrant.

4. CONCLUSIONES

El conjunto de edificios del Rijksmuseum, el pasaje y la plaza Museumplein abren un nuevo abanico de posibilidades culturales. Podemos imaginarlo como "parque" o santuario de la experiencia estática de cada lugar, o como un espacio interactivo del saber, del placer y de la contemplación y de movimiento. Se ha diseñado no sólo por los arquitectos sino también por los ciudadanos que han demostrado su implicación a través de las mobilizaciones y el activismo, en los espacios urbanos de la ciudad como conexión de una extensa red de circuitos culturales, de enseñanza y de ocio que icluye a los habitantes y a los turistas.

El museo Rijksmuseum que nació con la Ilustración como institución pedagógica y se consagró con el Romanticismo como instrumento de exaltación nacional. A través de la rehabilitación que Cruz y Ortiz han realizado en el museo lo han colocado al nivel mas alto en relación a otros museos internacionales: un producto que exporta la cultura holandesa. Además por su situación y ordenación en una gran plaza cultural y de ocio que comparte con otros museos forman parte de un tejido cultural y un centro monumental que regenera la ciudad y recupera una zona de oportunidad que comprende un parque urbano donde bicicletas, ciudadanos y turistas se encuentran. El pasaje se ha convertido en la puerta del centro de la ciudad y el parque cultural y de ocio.

El caso de Ámsterdam es paradigmático el interés por parte de la clase política, de la sociedad y de las asociaciones ciclistas por recuperar un espacio urbano y público que le era propio pero demuestra su disposición por concebir la regeneración de la ciudad conectando lugares a través de una infraestructura que atraiga a la vez a un turismo cultural y al propio ciudadano de a pié. El Rijksmuseum no es sólo un monumento, que era el atributo de los museos del siglo XIX, sino que se configura como foco urbano integrado en el lugar, que articulan las diversas piezas ya existentes y que configura espacios que regeneran e impulsan la ciudad a través de la movilidad.

Creo que la revitalización del pasaje y su cara iluminada a través de los lucernarios del atrio del museo nos revelan cómo es posible hacer una infraestructura segura, cultural, social y vibrante. No se trata de una representación idealizada, sino de un ejemplo real de realidad urbana unida a la función del museo. Ámsterdam ha probado las diversas funciones que ha tenido el pasaje: pasaje o túnel; y ha tomado una decisión para su ciudad más habitable y de los ciudadanos: Pasaje. Poniendo bicicletas y personas que disfrutan la ciudad y a su paso por el pasaje sienten el valor cultural del Rijksmuseum.

Algunos cuando se refieren al pasaje del museo y al museo entienden la historia del pasaje desligada del museo y en conflicto. Pero la renovación del pasaje ha generado un espacio de calidad urbana y de infraestructura conectada con esa plaza cultural y de ocio que compone el Museum plein.

Este conjunto de museo e infraestructura unido a los otros edificios genera una heterotopía, tomando las palabras de Michel Foucault, museo y ciudad se corresponden con un espacio contemporáneo cultural y de ocio que proyecta lo cotidiano de la ciudad y lo distingue de los espacios propios de museo.

"La nueva Babilonia termina no se sabe donde (desde que la tierra es redonda); no conoce fronteras (desde que no existen las economías nacionales) o colectividades (desde que la humanidad fluctúa). Cada lugar es accesible a una parte y a todo. Toda la tierra se convierte en casa para sus propietarios. La vida es un final de la jornada alrededor de un mundo que está cambiando tan rápido que parece siempre otro" (Constant:, H.: 1974, p 161)

BIBLIOGRAFÍA

Huisman, Jaap (2013). *The New Rijksmuseum Cruz y Ortiz architects*. Netherlans: Nai010 publishers.

Cruz, Antonio y Ortiz, Antonio (2013). La The Rijksmuseum, rehabilitation, adaptation and enlargemment. Memoria en inglés. Estudio Cruz y Ortiz arquitectos.

Meurs, Paul and Van Thoor, M. Therese (2015). *The transformation of the Rijksmuseum Amsterdam*. http://www.archimaera.de ISSN: 1865-7001 urn:nbn:de:0009-21-42544 September 2015 #6 "Einfügen" P. 157-170.

Nevzgodin, Ivan (2013-14).Transformations of the Rijksmuseum Between Cuypers and Cruz y Ortiz . In: Meurs / Van Thoor, S. 79-81, 85, 90-92. Everhard Korthals Altes: "Towards a New Museological Presentation. The Balance between Collection and Building". In: Meurs / Van Thoor 2013, S. 175. *Gijs van der Ham: 200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbol.* Amsterdam 2000, S. 224-236.

Meurs, Paul & Verheijen, Marc (2003). *IN TRANSIT.Mobility, city culture and urban development in Rotterdam.* Rotterdam Nai publishers

Bellido Gant, M Luisa (2002). *Arte, museos y nuevas tecnologías.* Gijón, Editorial Trea

Fernández-Galiano, Luis (1998.). El arte del museo en *AV. Museos de Arte. Monografías* nº 71. Madrid.

DESAFÍO DE LAS CIUDADES SOSTENIBLES PLANEADAS: IDEAL X CAPITAL

Bianca dos Santos Magalhães / Adriana Soares De Schueler
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

1. INTRODUCCIÓN

La primera discusión sobre medio ambiente en el mundo fue promovida por la Organización de las Naciones Unidas y se sucedió en la Conferencia de Estocolmo en 1972. En Brasil, la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el medio ambiente – hechas en 1992 y 2012 – representó un paso para reforzar las acciones que tenían por objetivo llamar la atención a los actos diarios ejercidos, en términos de responsabilidad ambiental, no sólo por los ciudadanos, sino también por los medios de producción. El debate sobre el cambio climático y problemas ambientales se desarrolla en el mundo y cada país se compromete a cumplir una medida responsable a favor del medio ambiente. Temas como el desarrollo sostenible ya no son desconocidos y son puestos en evidencia para ser discutidos y, efectivamente, practicados.

El alcance del desarrollo, en general, es una meta prioritaria de los territorios, pues desarrollo implica en valoración del territorio. Valoración lleva los territorios a la visibilidad. Visibilidad lleva al lucro. Y para el lucro las restricciones son casi nulas: cuanto más, mejor. Y esta (ir)restricción es contra la propuesta de desarrollo sostenible, que no se opone al lucro pero propone un mayor control de los medios de producción, que tengan su lucro cierto, pero no causando heridas, sobre todo, al medio ambiente.

La preocupación con el cambio climático y las emisiones de gases de efecto invernadero causados por la actividad humana es totalmente plausible y valido. Sin embargo, para reducir estos impactos, es necesario planificar para un desarrollo sostenible que garantiza la calidad de vida de las generaciones futuras. De esta preocupación surgió la Convención del Cambio Climático, que tiene como principal objetivo la estabilización de los gases de efecto invernadero en la atmósfera.

En este contexto de sostenibilidad la dinámica de operación de las ciudades es pensada con el fin de mitigar los impactos ambientales. Pero las ciudades son el espacio de producción y ni toda la producción considera la responsabilidad ambiental. Del mismo modo, muchos ciudadanos priorizan la practicidad de las acciones y ni siempre piensan en responsabilidad ambiental.

Aunque algunas ciudades alrededor del mundo adopten medidas sostenibles y planeen sus espacios teniendo en cuenta las características de la ciudad, estas ciudades presentan desafíos constantes que van en la contramano del desarrollo previsto debido a la natural aspiración capitalista del Estado. Autores de inclinación marxista como Claus Offe refuerzan la necesidad de lucrar que tiene el estado, teniendo el mismo una función económica. Entonces, si el asunto es desarrollo sostenible, la primera barrera a vencer en favor de este modelo de desarrollo es la necesidad inmoderada de acumulación de capital.

La prueba que el desarrollo sostenible no es utopía, es la existencia de ciudades planeadas que son ejemplos exitosos en el mundo porque adoptaron medidas de valoración ambiental que consideran tres pilares: personas, medio ambiente y lucro. Un informe de ciudades sostenibles desarrollado por el Instituto Arcadis en 2016 presenta Zurich, Singapur, Estocolmo y Viena como ciudades que lideran el ranking en apoyo al desarrollo sostenible[1].

Por otro lado muchas ciudades todavía están en el patrón de consumo compulsivo y en el modelo de urbanización fuera de los moldes de la sostenibilidad. Y esta forma de crecimiento urbanístico es una de las fuentes de los problemas ambientales. Como escribió Rego:

> O modelo de urbanização adotado há anos pelos países, com destaque para os desenvolvidos, considera diversos recursos naturais como recursos inesgotáveis e gratuitos. Esses países acreditam que o mais importante é o seu crescimento econômico, não levando em consideração os limites dos recursos. Por isso, os maiores problemas enfrentados hoje estão relacionados aos padrões de consumo das cidades, assim como infraestrutura inadequada, carências no sistema de saúde e crescimento populacional[2] (Rego; Nacarate; Perna; Veras y Pinhate, 2013: 548).

Se observa una dicotomía entre crecimiento urbano y la falta de sostenibilidad versus el éxito de ciudades planificadas que han aplicado en su dinámica y organización algún aspecto del desarrollo sostenible.

Si el desarrollo sostenible es bueno y si algunas ciudades ya alcanzaron, ¿qué falta para que otras ciudades puedan adoptar este modelo? Hay muchas variables que no permiten el logro del desarrollo sostenible, ya que depende de una predisposición política – pública o privada – para validar acciones sostenibles.

Para abordar los casos de desarrollo ambiental, este trabajo no se concentra en estudios de caso de solamente un lugar. Al contrario: se buscó traer ejemplos de otros países cuyas metrópolis presentaron crecimiento latente y, por eso, están sujetas a las molestias de la contaminación ambiental y de la gestión ineficiente de los recursos naturales disponibles. Se trata de un desafío. Como escribió Souza:

> O desenvolvimento sustentável é o maior desafio do século 21. A pauta da cidade é, no planeta urbano, da maior importância para todos os países, pois: (a) dois terços do consumo mundial de energia advêm das cidades, (b) 75% dos resíduos são gerados nas cidades e (c) vive-se um processo dramático de esgotamento dos recursos hídricos e de consumo exagerado de água potável. A agenda Cidades Sustentáveis é, assim, desafio e oportunidade únicas no desenvolvimento das nações (Souza, 2012: 8)[3].

[1] Relación de las ciudades disponibles en https://www.Arcadis.com/en/global/Our-Perspectives/Sustainable-Cities-index-2016/Comparing-Cities/

[2] Traducción libre para español: El modelo de urbanización adoptado durante años por los países, especialmente los desarrollados, considera diversos recursos naturales como recursos inagotables y gratuitos. Estos países creen que lo más importante es su crecimiento económico, no teniendo en cuenta los límites de los recursos. Por lo tanto, los mayores problemas que enfrentan hoy en día están relacionados con patrones de consumo de las ciudades, así como la infraestructura inadecuada, la escasez en el sistema de salud y crecimiento de la población

[3] Traducción libre para español: El desarrollo sostenible es el mayor desafío del siglo XXI. La pauta de la ciudad es, en el planeta urbano, de la mayor importancia para todos los países, pues: (a) dos tercios del consumo mundial de energía provienen de las ciudades, (b) el 75% de los residuos se generan en las ciudades y (c) se vive un proceso dramático de agotamiento de los recursos hídricos y de consumo exagerado de agua potable. La agenda Ciudades Sustentables es, así, desafío y oportunidad únicas en el desarrollo de las naciones

El desarrollo sostenible enfrenta desafíos que serán discutidos en las siguientes líneas. Cada desafío trae consigo una cuestión: ¿De qué manera el capital financiero se manifiesta como un elemento que impide el desarrollo de las ciudades de forma sostenible? El siguiente tema describirá los desafíos que enfrentan las ciudades.

2. DESAFÍOS DE LAS CIUDADES SOSTENIBLES

2.1. Crecimiento poblacional

Este es un fenómeno inevitable. En China, por ejemplo, se adoptaba hasta 2015 políticas públicas de control de natalidad debido a la alta tasa de nacimientos en el país, ya que este cargo se refletaba en problemas de la nación, como el aumento de la pobreza (y la incapacidad del gobierno para hacer frente a este tema) o preocupaciones ambientales pues, cuanto más personas, más recursos naturales.

A pesar de la obtención de resultados positivos sociales generados por una política de reducción, ni todo fue positivo, pues los impactos negativos incidieron también en el medio ambiente. Según Bustelo:

> En China, la esperanza de vida al nacer ha pasado de 66 años en 1980 a 71 años en 2000. La tasa de mortalidad infantil ha caído de 42 por mil a 33 por mil. La tasa de alfabetización de adultos, que era de apenas 69% en 1980, alcanzó 83,5% en 2000. En 1970, sólo la mitad de los niños y jóvenes estaba matriculada en la enseñanza primaria, secundaria y terciaria: en 2000, esa proporción había aumentado hasta 73%. Y, lo que es aún más notable, China ha conseguido reducir espectacularmente la pobreza: según las estadísticas oficiales (muy controvertidas), el número de personas pobres habría pasado de 270 millones en 1978 (28% de la población total) a 42 millones (apenas 3%) en 1999, esto es, una reducción absoluta equivalente a la población total de Estados Unidos.
>
> Un progreso, por tanto, impresionante y que carece que precedente histórico alguno y de cualquier parangón internacional. No obstante, esos resultados positivos quedan parcialmente empañados por algunos inconvenientes: empeoramiento de los desequilibrios territoriales, al concentrarse la prosperidad sobre todo en las regiones costeras; fuerte inflación en 1988-89 y de nuevo en 1992-95; aumento de la desigualdad desde finales de los años ochenta; cierto recrudecimiento de la pobreza en los últimos años; y, sobre todo, importante deterioro del medio ambiente, que se ha manifestado en una mayor incidencia de la deforestación, la contaminación del aire y del agua, la lluvia ácida, la erosión del suelo y la emisión de gases de invernadero (Bustelo, 2002: 05).

China es un caso extremo, debido al facto que la población del país ya sobrepasa la barrera de 1 billón de habitantes. "El aumento en el número de automóviles privados y motos en China y alrededor del mundo ha conducido a una intensificación de la congestión y la contaminación" (Handerson, 1996: 58). Este aumento se debe al crecimiento de la demanda de los consumidores de automóviles y, en consecuencia, cuanto más coches movidos por combustible fósil, más contaminación.

En otros países, aunque los índices de población sean grandes, es importante pensar en los recursos naturales disponibles para satisfacer al gran contingente que se presenta todos los días. El informe de proyección de población mundial emitido este año por la Organización de las Naciones Unidas, muestra una estimativa poblacional hasta 2050. Se estima que la población

mundial crecerá desde el actual mi 7550 a mi 9772[4]. Esto significa que los recursos naturales deben ser suficientes para satisfacer esta demanda.

El problema del crecimiento de la población no es sólo el riesgo de agotamiento de los recursos debido a la falta de planificación, sino también en lo que representa esta población: cuanto más gente, habrá más trabajadores activos y más capital financiero. El capital depende de la acción humana y, con el crecimiento de la población, no hay manera para contener el flujo de personas, tampoco el capital que ellos producen.

2.2. El cambio climático y el aumento de gases de efecto invernadero

Cambios climáticos son el resultado de la emisión de contaminantes a la atmósfera, dando por resultado la destrucción de la capa de ozono y el consecuente reflejo intenso de los rayos del sol sobre el planeta. Este cambio también es responsable por los desastres naturales que afectan a las poblaciones. Según Marengo,

> Algumas conseqüências notáveis do aquecimento global foram já observadas, como o derretimento de geleiras nos pólos e o aumento de dez centímetros no nível do mar em um século. Uma tendência de aquecimento em todo o mundo, especialmente nas temperaturas mínimas, em grandes cidades do Brasil como São Paulo e Rio de Janeiro, pode ser agravada pela urbanização. Os modelos globais de clima projetam para o futuro, ainda com algum grau de incerteza, possíveis mudanças em extremos climáticos, como ondas de calor, ondas de frio, chuvas intensas e enchentes, secas, e mais intensos e/ou freqüentes furacões e ciclones tropicais e extratropicais. Exemplos podem ser observados anualmente: as enchentes e ondas de calor da Europa em 2002 e 2003, os invernos intensos da Europa e Ásia nos últimos anos; o furacão Catarina no Brasil em 2004; os intensos e devastadores furacões no Atlântico Tropical Norte em 2005 (Katrina, Rita, Wilma, etc.); as secas no Sudeste do Brasil em 2001, no Sul em 2004, 2005 e 2006, e na Amazônia, em 2005. Estes fenômenos têm sido atribuídos à variabilidade natural do clima, mudanças no uso da terra (desmatamento e urbanização), aquecimento global, aumento da concentração de gases de efeito estufa e aerossóis na atmosfera. No entanto, até hoje não se comprova por meio destes fenômenos que haja um novo regime de mudança climática, como aqueles projetados pelos modelos globais do IPCC[5] [6] (Marengo, 2006: 25).

Estos cambios son el resultado de la acción humana y su interés en el capital financiero que produce de manera densa y no tiene en cuenta el impacto ambiental que provocan estas ac-

[4] Informe disponible en *https://esa.un.org/unpd/WPP/publications/files/WPP2017_KeyFindings.pdf*

[5] IPCC: Intergovernamental Panel on Climate Change

[6] Traducción libre para español: Algunas notables consecuencias del calentamiento global ya se observaron, como el deshielo de los glaciares en los polos y el aumento de diez centímetros en el nivel del mar en un siglo. Una tendencia de calentamiento en todo el mundo, especialmente en las temperaturas mínimas en las principales ciudades de Brasil como São Paulo y Río de Janeiro, se puede exacerbar por la urbanización. Los modelos globales de clima proyectan para el futuro, incluso con cierto grado de incertidumbre, posibles cambios en los extremos del clima, tales como olas de calor, olas de frío, lluvias intensas e inundaciones, sequías y, más intensos y/o frecuentes, huracanes y ciclones tropicales y extratropicales. Los ejemplos pueden observarse anualmente: inundaciones y olas de calor en Europa en 2002 y 2003, los intensos inviernos de Europa y Asia en los últimos años; Huracán Catarina en el Brasil en el 2004; los intensos y devastadores huracanes en el Atlántico Tropical norte en 2005 (Katrina, Rita, Wilma, etcetera); sequía en el sudeste de Brasil en 2001, en el sur, en 2004, 2005 y 2006 y en la Amazonia en 2005. Estos fenómenos se han atribuido a la variabilidad natural del clima, cambios en el uso de la tierra (deforestación y urbanización), calentamiento global, aumento de la concentración de gases de efecto invernadero y aerosoles en la atmósfera. Sin embargo, hasta ahora no se comprueba a través de estos fenómenos que existe un nuevo régimen de cambio climático, como los diseñados por los modelos globales de IPCC

ciones. La actividad de las industrias continúa creciendo. Farmacéuticos, petróleo, químicas o mineras continúan afectando al medio ambiente. Es importante recordar que la industria petrolera ofrece riesgos para la vida marina cuando ocurre algún derrame de grasa en el mar que afecta el ecosistema marino.

Entonces, cambios climáticos que nos afectan pueden mitigarse por las medidas ambientales serias. Pero incluso este factor posee el riesgo de ser ignorado debido a la obediencia a las "reglas" del capital financiero.

2.3. Preservación del patrimonio natural: educación y sensibilización

Recursos naturales se extraen del medio ambiente y son transformados en bienes de consumo. A través de este facto podemos observar, una vez más, la injerencia del capital financiero, presente en el interés que conduce a la destrucción de los recursos naturales —cuando estos recursos no son manejados responsablemente— y, si no existe una política o acción que reponga estos recursos, el medio ambiente sufre. Preservar el patrimonio natural es una acción lógica debido a la sostenibilidad del planeta.

Es un desafío porque cuando los recursos naturales no son repuestos, el medio ambiente sufre daños por la acción perjudicial de los seres humanos. Y las consecuencias son a largo plazo en la naturaleza. La preservación del patrimonio natural está conectada intrínsecamente con educación y conciencia de la importancia de la preservación de este patrimonio.

Educación orientada a la mejora del patrimonio natural es un proceso que depende de la escuela, pero también depende de una política ambiental sana. En el caso de Brasil, el país —cuya población emigró en gran parte de las zonas rurales a la región urbana— el tema ambiental se ha convertido en más urgente como Pelegrini escribió:

> A produção de conhecimento nessa área precisa contemplar as inter-relações do meio natural com o social, incluindo a análise dos determinantes do processo, o papel dos diversos atores envolvidos e as formas de organização social que aumentam o poder das ações alternativas em prol de um novo desenvolvimento, numa perspectiva que priorize o desenvolvimento ancorado nos pressupostos da sustentabilidade sócio-ambiental. Essa questão se tornou premente nas últimas décadas, em particular no Brasil, uma vez que a maior parte da nossa população passou a residir em áreas urbanas — aspecto que agravou a degradação das condições de vida e intensificou os problemas ambientais[7] (Pelegrini, 2006: 126).

Este desafío se vuelve difícil porque, en un análisis más profundo sobre la producción de conocimiento en las escuelas, ellas preparan y acondicionan al individuo al mercado laboral en el futuro. En el mercado laboral, tratar de educación ambiental no es precisamente un objetivo prioritario, al contrario: en el mundo del trabajo quien dicta las reglas es el capital financiero. Si el capital financiero dicta, entonces no hay espacio para el pensamiento sobre el desarrollo sostenible.

[7] Traducción libre para español: La producción de conocimiento en esta área debe contemplar las interrelaciones del mundo natural con la social, incluyendo el análisis de los determinantes del proceso, el papel de los diversos actores involucrados y las formas de organización social que aumentan el poder de acciones alternativas para un nuevo desarrollo, que priorice el desarrollo anclada en las premisas de sostenibilidad social y ambiental. Esa pregunta se convirtió en urgente en las últimas décadas, especialmente en Brasil, ya que la mayor parte de nuestra población pasó a residir en las zonas urbanas, algo que agrava la degradación de las condiciones de vida y los problemas ambientales se intensificó

A pesar de las desalentadoras perspectivas en todo el mundo, donde la tendencia es que el patrimonio natural sea agrupado por el interés capitalista desenfrenado, en América Latina se ve una perspectiva más alentadora en respecto a la responsabilidad social con el medio ambiente. Aún según Pelegrini:

> A educação ambiental na América Latina tem desempenhado uma atividade fundamental quanto à difusão da responsabilidade social pelo meio ambiente, incentivando os indivíduos a requererem um moderno padrão de desenvolvimento, o desenvolvimento sustentável. Para tanto, tem-se investido na tentativa de alterar as condições de degradação sócio-ambiental e na difusão de conhecimentos conjugados para a construção de novos referenciais ambientais visando práticas sociais ancoradas no respeito à natureza e na minimização dos impactos dos humanos sobre o meio ambiente[8] (Pelegrini, 2006: 128).

Por lo tanto, educación y conciencia ambiental, aunque válido y positivo, no consisten en una medida inmediata para evitar el problema con respecto a la degradación ambiental, pero, tal como la sostenibilidad, es una medida que se desarrolla a largo plazo y, gracias a los casos de éxito en todo el mundo, es importante tener en cuenta e invertir a favor de la causa ambiental.

2.4. El desarrollo de ciudades saludables

Diferente de lo que se piensa, desarrollo sostenible y ciudades saludables son ideas cercanas pero no iguales. El desarrollo sostenible está inserido como importante dentro de otro concepto muy discutido académicamente: el concepto de ciudades saludables. De acuerdo con folleto informativo del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España,

Una Ciudad saludable es aquella que de una alta prioridad a la salud en todas sus actuaciones. Una ciudad puede ser saludable si se compromete con la salud, tiene una estructura para trabajar por ella y un proceso para conseguir más salud. La salud es algo más que la ausencia de enfermedad o la actividad curativa de los servicios sanitarios: puede crearse si el entorno de donde vivimos nos facilita estilos de vida más sanos[9] (Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España).

El impacto de las ciudades saludables es descrito por Kzure-Cerquera de la siguiente manera:

> A concepção de cidade saudável, que hoje é pauta de debates em diferentes fóruns políticos-institucionais, representa inúmeras tentativas para diminuir os abismos sociais provocados, historicamente, pelos setores públicos e privados que detêm os meios de produção socioeconômica e a governabilidade dos territórios. Porém, na busca pela equidade e justiça social, a Carta de Ottawa, datada de 21 de novembro de 1986, destaca os requisitos e as condições fundamentais para a promoção da saúde, contemplando o direito à moradia, à educação, à renda, à alimentação, ao meio ambiente equilibrado e à paz, na perspectiva de garantir o bem estar físico, mental e social. As questões sublinhadas nesse documento orien-

[8] Traducción libre para español: Educación ambiental en América Latina ha sido una actividad fundamental en cuanto a la difusión de la responsabilidad social para el medio ambiente, alentando a individuos a aplicar un patrón moderno de desarrollo, el desarrollo sostenible. Para tal, hemos invertido en un intento de cambiar las condiciones de degradación socio-ambiental y la difusión del conocimiento junto a la construcción de nuevos referenciales ambientales con el objetivo de tener prácticas sociales ancladas en el respeto a la naturaleza y la minimización de los impactos de seres humanos sobre el medio ambiente

[9] Folleto disponible en *https://www.msssi.gob.es/profesionales/saludPublica/prevPromocion/promocion/ciudadesSaludables/docs/folletoCiudadSalud.pdf*

> tam novas possibilidades para se pensar o planejamento da cidade, incluindo a modernização dos instrumentos normativos, a gestão democrática de bens e serviços e a melhor qualidade do ambiente construído[10] (Kzure-Cerquera, 2014: 34).

En España las ciudades forman una Red de Ciudades Saludables, apoyada por el gobierno del país. Y además de la preocupación con la salud y el bienestar de las poblaciones, hay la preocupación con el medio ambiente y los actos humanos para con él. El medio ambiente estable es importante para la salud de una ciudad, por eso la formación de ciudades saludables se convierte en algo importante y la sostenibilidad se transforma en un objetivo a ser alcanzado por las ciudades saludables.

Para tener salud, es importante cuidar de la manera que los agentes que integran a la ciudad interfieren en ella. Según Akerman, Mendes y Fischer:

> As cidades são espaços da política, e por isso, permeados por disputas, conflitos e relações de poder. Mas também são dotados de simbologia, de distintas identidades, de representações, de imaginários e de subjetividades. Esta dupla significação traz inúmeros desafios e parece ser um profícuo horizonte à produção social da saúde, tanto na inclusão de diversos sujeitos locais no estabelecimento de políticas públicas de melhoria das condições de vida e saúde, como na tomada de decisões partilhadas, portanto, mais legítimas[11] (Akerman; Mendes y Fischer (2014: 66-67).

Las ciudades existen debido a la formación y junción de los ciudadanos, entonces las acciones con la ciudad son de responsabilidad de los mismos. Las políticas públicas de incentivo a las prácticas sostenibles y de fomento a la salud son importantes, pero presentan un riesgo: el riesgo de ser ocultadas o desconsideradas por intereses mayores. Por ejemplo: ¿cuál actividad promueve mayor retorno financiero: la construcción de un edificio o la reparación de un problema ambiental? A pesar de haber políticas públicas para reglar o legitimar las dos actividades, no se puede olvidar que las ciudades obtienen un aporte financiero que la gestión pública aplica en lo que es más conveniente. Las relaciones de poder y la actuación de los agentes que componen la ciudad son factores que determinarán de qué manera la ciudad de desarrollará y si el medio ambiente es, efectivamente, una prioridad.

---

10 Traducción libre para español: La concepción de ciudad saludable, que hoy es pauta de debates en diferentes foros político-institucionales, representa innumerables intentos para disminuir los abismos sociales provocados históricamente por los sectores públicos y privados que detienen los medios de producción socioeconómica y la gobernabilidad de los territorios. Sin embargo, en la búsqueda de la equidad y la justicia social, la Carta de Ottawa, fechada el 21 de noviembre de 1986, destaca los requisitos y las condiciones fundamentales para la promoción de la salud, contemplando el derecho a la vivienda, a la educación, a la renta, a la alimentación, al medio ambiente equilibrado ya la paz, en la perspectiva de garantizar el bienestar físico, mental y social. Las cuestiones subrayadas en este documento orientan nuevas posibilidades para pensar en la planificación de la ciudad, incluyendo la modernización de los instrumentos normativos, la gestión democrática de bienes y servicios y la mejor calidad del ambiente construido

11 Traducción libre para español: Las ciudades son espacios de la política, y por eso, impregnadas por disputas, conflictos y relaciones de poder. Pero también están dotados de símbolos, identidades diferentes, representaciones, imaginaciones y subjetividades. Esta doble significación trae numerosos desafíos y parece ser un horizonte rentable para la producción social de la salud, tanto en la inclusión de diversos sujetos locales en el estabelecimiento de políticas públicas de mejora de las condiciones de vida y salud, como en la decisión compartidas, por lo tanto, más legítimas.

3. LA REINVENCIÓN DE LAS CIUDADES Y LAS PREOCUPACIONES SUBSECUENTES

Las ciudades, como ya se mencionó, consisten en el espacio de las relaciones, del intercambio, del ocio, de las transacciones financieras, de la expresión artística. La manera que las manifestaciones ocurren varían en cada sociedad, pero las acciones son básicamente las mismas.

En el siglo XXI, las ciudades ganaron más atención, después de todo, se trata del espacio donde la mayoría de la población mundial vive. La señal de progreso de una sociedad está en la actuación del individuo trabajador en la ciudad. La descentralización del trabajador – en su mayor parte, presente en el contexto urbano – es característica de la nueva configuración de las sociedades actuales.

Una de las vertientes de los estudios en urbanismo está en el estudio de las metrópolis y sus desdoblamientos, pues se trata de un desafío. La concepción sobre lo que es la ciudad, su papel en el mundo actual y la necesidad de hacerla más flexible y accesible a la gran mayoría es pauta de discusión entre los estudiosos. De acuerdo con Souza y Award:

As metrópoles são o grande desafio estratégico do planeta neste momento. Se elas adoecem, o planeta torna-se insustentável. No entanto, a experiência internacional – de Barcelona a Vancouver, de Nova Iorque a Bogotá, para citar algumas das cidades mais verdes – mostra que as metrópoles se reinventam. Se refazem. Já existem diversos indicadores comparativos e rankings das cidades mais verdes do planeta. Fora dos países ricos, Bogotá e Curitiba colocam-se na linha de frente como cases a serem replicados.

A reinvenção das metrópoles contemporâneas, no século 21, passa pelos novos indicadores que mostram oportunidades em termos de cidades mais sustentáveis e mais inteligentes do que as que cresceram e se expandiram sem limites no século 20[12] (Souza y Award, 2012: 8).
La reinvención de las ciudades es el intento de equilibrar el medio ambiente y la urbe en el espacio concerniente a las metrópolis, de forma que el desarrollo sostenible se ha convertido en el ideal de éxito de las ciudades, pues se trata de la necesidad de crecer y durar, diferente de lo que ocurría con las ciudades antes.

Cuando un proyecto de desarrollo de ciudades no se porta como esperado, otro proyecto alternativo se levanta como discusión en el medio político y social para "solucionar" lo que no funcionó. La reinvención de las ciudades y su intento de adaptación al modelo sustentable indica un proyecto de crecimiento que se intenta eludir para que las ciudades presenten un patrón de desarrollo que no comprometa su estructura y, principalmente, no comprometa el capital.
Junto a la reinvención de las ciudades, está el cuestionamiento de cuánto capital se emplea para este propósito o si eso es realmente válido y necesario. Las discusiones sobre desarrollo sostenible dominan los debates sobre el medio ambiente. Sobre el éxito del término sostenible Latouche escribió:

[12] Traducción libre para español: Las metrópolis son el gran desafío estratégico del planeta en este momento. Si se enferman, el planeta se vuelve insostenible. Sin embargo, la experiencia internacional - de Barcelona a Vancouver, de Nueva York a Bogotá, por citar algunas de las ciudades más verdes - muestra que las metrópolis se reinventan. Se rehacen. Ya existen diversos indicadores comparativos y rankings de las ciudades más verdes del planeta. Fuera de los países ricos, Bogotá y Curitiba se colocan en la línea de frente como casos a ser replicados.La reinvención de las metrópolis contemporáneas en el siglo XXI pasa por los nuevos indicadores que muestran oportunidades en términos de ciudades más sostenibles y más inteligentes que las que crecieron y se expandieron sin límites en el siglo XX.

> Com a crise econômica, o crescimento verde se tomou, tanto para a direita como para a esquerda, a panacéia, o coração de um new deal ecológico, permitindo um greenwashing e o progresso de um capitalismo renovado, ético e responsável, dopado com os hormônios do ecobusiness[13] (Latouche, 2014: 221).

Los desafíos de las ciudades sostenibles mencionados en el tema anterior son el intento de la ciudad de no sucumbir al caos ambiental y despertar la atención a la salud del planeta, de los recursos, de sus organismos vivos y, por supuesto, nuestra salud, pues formamos parte de este ecosistema. Reinventar la ciudad significa lidiar con las consecuencias y cuestionamientos del panorama que se presenta: ¿cuál es la capacidad de soporte de contaminación que una ciudad posee? ¿Y cómo aplicar medidas ambientales de forma que sea bueno para el ciudadano? Los desafíos son muchos y lo más importante de ellos es la voluntad de desarrollar y consolidar el modelo de desarrollo sostenible.

La reinvención de las ciudades fomenta otra discusión: el desarrollo de innovaciones tecnológicas. Las innovaciones consisten en estrategias de producción que busca desarrollar recursos que atiendan a la necesidad del consumidor. El problema es cuando estas necesidades ocultan la necesidad de pensar en la responsabilidad ambiental.

Pero ¿de qué forma el capital se apropia del desarrollo sostenible? El siguiente tema explicará cómo.

3.1. Desarrollo sostenible como innovación y producto capitalista

Los productos lanzados en el mercado del siglo XXI buscan un diferencial que los coloquen en destaque y permitan que el consumidor haga una buena elección de acuerdo con sus propios criterios. Este diferencial consiste en una innovación y esta innovación es un producto del capital para fomentar el consumo.

El medio ambiente también pasa a ser objeto de consumo de las ciudades, pues por la lógica capitalista, la naturaleza pasa a ser olvidada. En este panorama el desarrollo sostenible aparece como una solución que combina de forma precisa el interés del capital, la protección ambiental y el desarrollo saludable de las poblaciones.

Muchos productos lanzados en el mercado presentan un "consumo más bajo de energía", un "sello verde" o alguna característica ecológicamente correcta como diferencial; y el consumidor compra a menudo más caro que otros productos por sentirse responsable por el consumo ambiental del planeta y reparar los daños ambientales constantes y diarios.

En este caso el problema no está necesariamente en el consumo desenfrenado, sino que está en la transformación de la ideología sostenible en un producto, para que la lógica del consumo aumente. De nuevo, el ideal (preservación ambiental) es tragado por el capital (el dinero traído por el consumo exagerado).

En su trabajo sobre información y conocimiento, Guedes y Rosario, en una perspectiva optimista, escriben que

[13] Traducción libre para español: Con la crisis económica, el crecimiento verde se ha tomado tanto a la derecha como a la izquierda, la panacea, el corazón de un new deal ecológico, permitiendo un greenwashing y el progreso de un capitalismo renovado, ético y responsable, dopado con las hormonas del ecobusiness.

> Es preciso soñar con una sociedad donde la humanidad coja el timón. Esta es la cuestión de fondo; una crisis de civilización generada por una dinámica que destruye el medio ambiente y las bases de la sociabilidad. El molino diabólico[14] que engulle a la naturaleza y a los seres humanos (Guedes y Rosario, 2014: 31-32).

Y en otra perspectiva optimista, Veiga ofrece una "solución" ideal para garantizar el futuro humano:

> Só uma verdadeira solução global poderia garantir um futuro humano e sustentável, afirma o Global Scenario Group. E ela exigiria que a formulação das políticas públicas assumisse desde já as escalas da humanidade e da biosfera. Uma conclusão que pode ser facilmente tachada de romântica, principalmente numa conjuntura que parece apontar para os dois cenários da visão barbárica como os mais prováveis. Mas não se deve esquecer que também tendem a crescer os anseios de uma relação mais saudável com a natureza, as rejeições às extravagâncias consumistas, as ressureições de laços comunitários e, sobretudo, as tentativas de encontrar mais sentido para a vida humana[15] (Veiga, 2008: 151).

Los productos se adaptan a la demanda y están en constante transformación, así como la tecnología. Por estar en constante transformación, dialoga con otros sectores económicos y se vuelve creativo e innovador donde el local se beneficiará.

Es posible encajar el desarrollo sostenible en las discusiones sobre innovaciones, pues en los días actuales las innovaciones se dirigen hacia el bienestar social. Sin embargo, queda el cuestionamiento: ¿cuál es el factor más importante para la ciudad? ¿Qué prioriza en ese momento? ¿Cuál es la agenda más urgente e importante a resolver?

4. CONCLUSIÓN

El desarrollo sostenible se convierte en posible cuando se cumplen sus objetivos. Sin embargo, en las ciudades, las decisiones están influenciadas por el lucro obtenido por el capital financiero. El ideal de ciudad sostenible no es un objetivo prioritario porque las industrias más rentables del mundo son las más contaminantes: automóviles, petróleo, alimentos procesados, industrias químicas, construcciones, etcétera.

Las propias acciones colectivas de los seres humanos, cuando son agresivas para el medio ambiente, causan impactos negativos. Se prefiere la comodidad, rapidez y facilidad de las acciones, exentándose de la responsabilidad con el medio ambiente. Un ejemplo de acciones agresivas: la actividad turística, especialmente el turismo de gran flujo, caracterizado por una onda masiva de

[14] Expresión utilizada por el filósofo economista Karl Polanyi para definir la acción desregulada del mercado y su lógica, bajo el capitalismo. De acuerdo con Polanyi, en una economía capitalista desregulada y globalizada, no caben otras formas de organización económico/productiva. Fuente: <http://www.elquintopoder.cl/sociedad/molino-satanico/>

[15] Traducción libre para el español: Sólo una verdadera solución global garantizaría un futuro humano sustentable, dice el Global Scenario Group. Y esta se requiere la formulación de las políticas públicas ya tome las escalas de la humanidad y la biosfera. Una conclusión que puede ser fácilmente estereotipada como romántico, especialmente en una situación que parece apuntar a dos escenarios de la visión de una barbarie como la más probable. Pero no debemos olvidar que también tienden a crecer los anhelos de una relación más sana con la naturaleza, los rechazos a las extravagancias consumistas, las resurrecciones de vínculos comunitarios y, sobre todo, las tentativas de encontrar más significado en la vida humana.

gente que viaja a un destino que no está preparado para acoger gran cantidad de personas y este lugar es afectado ambientalmente debido al agotamiento rápido de los recursos ambientales y la irresponsable gestión del territorio. Por lo tanto se trata de un desafío.

Muchas ideas innovadoras que no dañan el medio ambiente son elaboradas para pensar alternativas para la producción de bienes no agresivos para el medio ambiente. El uso de hidrógeno o la electricidad como combustible está lejos de ser utilizado pronto. El medio ambiente lucra; el capital, no mucho.

Todos los desafíos expuestos en este trabajo se enfrentan a una barrera: la barrera del capital, por eso el título sugiere "desafío" en singular, pues todos los desafíos tienen un enemigo en comum: el deseo capitalista. No es para demonizar el capital, al contrario; lo necesitamos. El peligro está en el progreso de la dinámica social que, en el afán de obtener lucro, olvidan sus responsabilidades para con el medio ambiente.

Las ciudades sostenibles enfrentan el desafío de sobrevivir en medio de las influencias del capitalismo desenfrenado. Aunque las acciones de estas ciudades representan un rayo de esperanza con respecto a la durabilidad de los recursos, gran parte del mundo aún debe abrazar a esta causa y buscar un equilibrio que permita que el desarrollo sostenible no se convierta en una utopía y que las generaciones futuras continúen este proceso, dando como resultado el bienestar ambiental de las poblaciones. Este bienestar sería perfectamente posible si hubiera una seria movilización de todo el mundo que esté más allá de las convenciones de cambio climático hecho por la Organización de las Naciones Unidas.

Aunque haya casos de éxito de sostenibilidad en el mundo, asimismo se nota que las discusiones sobre desarrollo sostenible no salen del papel o se quedan solo en el campo del discurso. Aunque algunas ciudades se esfuercen, la prioridad del desarrollo sostenible está en el interés de las ciudades de hacerlo. Y, mismo que algunas ciudades se propongan a hacerlo, este interés está sujeto a sufrir apropiación del capital. Entonces el escenario es de lucha: el ideal versus el capital.

Sin embargo, adaptar las ciudades al modelo de vida sostenible consiste en un desafío cuyo oponente es el capital financiero. Y esta batalla es constante. El desarrollo sostenible no será tan completo porque, mientras el interés de las ciudades está concentrado en las ganancias de capital financiero, liderado por la gran industria y causada por acciones humanas irresponsables, no habrá ningún espacio para la plenitud del desarrollo sostenible en todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Akerman, Marco; Mendes, Rosilda; Fisher, André Luiz. (2014). "Cidades saudáveis: ainda um tema relevante?" em Silveira, Carmem Beatriz; Fernandes, Tania Maria; Pellegrini, Barbara (comp.), *Cidades Saudáveis? Alguns olhares sobre o tema.* Rio de Janeiro: Fiocruz.

Bustelo, Pablo (2002). "El milagro económico de China: un dragón que despierta" en *Muy Especial*, Volumen 57, enero 2002, pp 01-13. Disponible en *https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/3348112/China02Muy.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1509754742&Signature=TkpNENzRmdcG9Ai8DAQ5i3UJlbw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEl_milagro_economico_de_China_un_dragon.pdf (última consulta: 04 de noviembre de 2017)*

Guedes, Cezar y Rosário, José Lopes do. (2005). "Informação e Conhecimento: os impactos na reorganização do mercado e do trabalho" en *Desenvolvimento em Questão*. Volumen 3, Nº 5, enero/junio 2005, pp 09-34.

Henderson, Hazel (1996). *Construindo um mundo onde todos ganhem: a vida depois da guerra da economia global*. São Paulo: Editora Cultrix.

Kzure-Cerquera, Humberto. (2014). "A saúde da cidade sob suspeita" en Silveira, Carmem Beatriz; Fernandes, Tania Maria; Pellegrini, Barbara (comp.), *Cidades Saudáveis? Alguns olhares sobre o tema.* Rio de Janeiro: Fiocruz.

Latouche, Serge (2014). "Existirá uma vida após o desenvolvimento?" en *Estudos de Sociologia.* Volumen 26, Nº 16, pp. 217-230.

Marengo, José Antonio (2007). *Mudanças climáticas globais e seus efeitos sobre a biodiversidade: caracterização do clima atual e definição das alterações climáticas para o território brasileiro ao longo do século XXI.* 2ª edición. Brasilia: Ministério del Medio Ambiente (MMA).

Página oficial de Arcadis Design & Consultancy for Natural and Built Assets. Disponible en *https://www.Arcadis.com/en/global/Our-Perspectives/Sustainable-Cities-index-2016/Comparing-Cities/ (última consulta: 04 de septiembre de 2011)*

Página oficial de Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. Disponible en *https://www.msssi.gob.es/profesionales/saludPublica/prevPromocion/promocion/ciudadesSaludables/docs/folletoCiudadSalud.pdf (última consulta: 02 de noviembre de 2017)*

Página oficial de Organización de las Naciones Unidas. Disponible en *https://esa.un.org/unpd/WPP/publications/files/WPP2017_KeyFindings.pdf (última consulta: 07 septiembre de 2017)*

Pellegrini, Sandra (2006). "Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental" en *Revista Brasileira de História*. Volumen 26, nº 51, enero/junio 2006. Disponible en *http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882006000100007 (última consulta: 04 de noviembre de 2017).*

Rego, Jaqueline; Nacarate, João Paulo; Perna, Luísa; Veras, Nelson; Pinhate, Tarcisio. (2013). *Cidades Sustentáveis: Lidando com a urbanização de forma ambiental, social e economicamente sustentável.* Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente. Disponible en *http://www.sinus.org.br/2013/wp-content/uploads/2013/03/PNUMA-Material-de-Prepara%E7%E3o-Complementar.pdf (última consulta: 04 de noviembre de 2017)*

Souza, Carlos Leite, Award, Juliana di Cesare Marques. (2012). *Cidades Sustentáveis, Cidades Inteligentes.* Porto Alegre: Editora Bookman.

Veiga, José Eli da (2008). *Desenvolvimento sustentável: o desafio do século XXI*. 3ª edición. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda.

LAS POLÍTICAS DE LA VIVIENDA SOCIAL EN GUADALAJARA, MÉXICO LAS FORMAS DE LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA

Juan López García
Universidad de Guadalajara, México

1. EL CAMBIO DE POLÍTICAS PROVOCADO POR LA REVOLUCIÓN

Ya en otro espacio (López García, 2003) había tenido la oportunidad de hablar sobre el surgimiento y desarrollo de la vivienda denomina actualmente de interés social y que a manera de introducción sintetizare en los siguientes párrafos.

Esta búsqueda tiene su origen en el año de 1929, ello con motivo de la reunión del CIAM en Frankfurt. En dicho lugar se pretende hacer llegar la voz de los arquitectos modernos a todos los espacios sociales, políticos y técnicos del planeta, sobre la imperiosa necesidad de atacar el problema de la vivienda mínima sobre bases firmes. El compromiso de los arquitectos modernos es también con el desarrollo de sus diferentes países y se vinculan con la problemática de la vivienda. En México se convocara a atacar esta problemática en 1931 con el concurso para la casa obrera mínima, convocado por el Muestrario de la Construcción Moderna.

La intención de paliar un problema habitacional tiene una raíz muy lejana en México, para esos años la ciudad de México ha alcanzado números elevados de desposeídos de un patrimonio inmobiliario. El rápido crecimiento de dicha ciudad se venía dando en esos últimos años ya que en el siglo anterior la población no había mostrado incrementos significativos. Es de suponer que es precisamente pocos años antes del citado concurso de vivienda, la situación comienza a cambiar por aspectos que Gustavo Garza (Garza, 1989) nos aclara:

> A partir de la consolidación en el poder de los grupos surgidos de la Revolución, la Ciudad de México funge como centro territorial de una importante transformación económica promovida por el Estado Mexicano. [...] Durante este proceso la ciudad rebasa el millón de habitantes con un millón 29 mil personas en 1930, iniciando un acelerado crecimiento económico-demográfico que la lleva a alcanzar 2.8 millones de habitantes en 1950; 4.9 en 1960; 8.3 en 1970; 14.3 en 1980 y se estima alrededor de 18 millones en 1986. (Garza, 1989: 21)

Siguiendo al autor citado un segundo momento que abarcara de 1930 a 1950 que —él denomina de expansión periférica—, se caracterizara por iniciar con la descentralización del comercio, los servicios y la migración del centro hacia las nuevas unidades administrativas ubicadas en la periferia (Garza, 1989: 22). Momento que tendrá lugar justo cuando la llamada arquitectura moderna está haciendo su aparición.

El México de ese momento viene del movimiento armado de la revolución el cual había enarbolado banderas sociales y reivindicativas, de entre ellas la vivienda cobra mayor importancia y va a ser el momento de ser atendida.

El llamado de los arquitectos europeos no podía ser más oportuno y va a ser escuchado en México.

Carlos Obregón Santacilia a través del Muestrario de la Construcción Moderna, empresa de la que él es Director y fundador, convoca en el año 1931, a un concurso en colaboración con el licenciado Aarón Sáenz, Jefe del entonces Departamento del Distrito Federal, para la casa obrera mínima. De dicho concurso sale triunfador Juan Legarreta y Justino Fernández, con el primer lugar, con el segundo Enrique Yáñez y en tercero Carlos Tarditi y Augusto Pérez Palacios. Es de mencionar que en el concurso también participa Juan O' Gorman, quien no obtiene ninguna mención.

Las viviendas del proyecto ganador se realizaran de manera inmediata y en ellas se observa un proceso artesanal para su ejecución, de la misma manera mantiene la horizontalidad en la edificación y si bien se utiliza un modelo repetido en serie se puede observar que el concepto de modernidad arquitectónica ha sido objeto de un mestizaje ya que el aspecto de producción industrial como parte central de las ideas del movimiento moderno están ausentes de ésta obra en México. En la mente de los modernos priva la verticalidad con estructuras de tipo industrial de acero y concreto como aspectos fundamentales, es la industrialización y la mecanización un aspecto básico de este proceso.

La revista Tolteca nos indica en agosto de 1931 que estas se realizaron a un costo de 5,000 pesos, en los cuales se incluye ya el precio del terreno (Tolteca, 1931: 28). Punto último que no debe hacerse de lado ya que esa cantidad era un monto muy bajo para su producción, lo que indiscutiblemente atendía uno de los punto a atacar por los hombres de la revolución en sus diversas proclamas como lo era el aspecto social.

No está de más señalar que la solución estructural se articula en ejes y se presenta una clara diferenciación espacial a través del tratamiento de diferentes alturas para el espacio central de la estancia y las recamaras, ello resuelto en alrededor de 26 m2. De la misma manera se pretende mostrar el desarrollo industrial señalando claramente la caldera al exterior.

El proyecto del segundo lugar presentado por Enrique Yáñez rescata un aspecto más de la tradición espacial. La solución de "tasa y plato" es reinterpretada en el proyecto presentado por Yáñez.

Pero tras de estas acciones se encuentra claro el reconocimiento de la realidad social de México que pasa por la imperiosa necesidad de consolidar el Estado que recién había surgido de la revolución y la imperiosa necesidad de paliar de alguna manera las enormes contradicciones sociales imperantes.

Para la década de 1940 la ciudad de México manifiesta ya un claro crecimiento:

> A partir de 1940 comienza el crecimiento explosivo de la población de la ZMCM así como la gran expansión de la mancha urbana. En 10 años se duplica la población produciéndose la gran expansión dentro de los límites del D.F. (Recién en los 50´s, y sobre todo en los 60´s la metrópoli se expande sobre el Estado de México) (Schteingart, 1989: 110).

Con estos antecedentes no es de extrañar que los capitales comiencen a intervenir en el suelo urbano a efecto de revalorizarlo, pequeños departamentos comienzan a aparecer en diferentes partes de la periferia de la ciudad:

> Los departamentos pequeños solían ser de una sola planta en la que la atinada colocación de la cocina y del baño definía con claridad la ubicación de las áreas dormir, recibir y comer. Sus ventanas en esquina, en ángulo recto, redondeadas o circulares, puestas de moda por el *art déco*, les conferían ese aire de modernidad que tanto atraía a las clases altas (Vargas; Arias; Díaz; 2009: 207-208).

2. LAS SOLUCIONES EN GUADALAJARA

En el occidente de México las cosas en términos demográficos no son tan distintas. Durante el siglo XX es notorio el crecimiento que alcanza la ciudad de Guadalajara con la migración campo-ciudad, acentuada por los movimientos armados que entonces se presentan:

En menos de dos décadas, la ciudad tiene un crecimiento en superficie bastante significativo, que le permite pasar de 1,130 has en 1900 a cerca de 2,000 has en 1920; es decir, un aumento de la mancha urbana del 56% (López Moreno, 1996: 269).

Y en el campo de las ideas lo visto no es privativo de la ciudad de México ni del centro del país. En la ciudad de Guadalajara comenzaran a materializarse las mismas ideas:

> [...] El gobierno mexicano continuó la dinámica de desarrollo económico creando infraestructura urbana, como las mejoras que se desarrollan en Jalisco desde 1914. Al calor de la lucha se dan los primeros pasos para establecer una colonia obrera para empleados del gobierno, ubicada al sur-poniente de la ciudad, y el parque Agua Azul, ubicado entre el Bosque de los Eucaliptos y la colonia Reforma (González; Becerra; Díaz; 2009: 431).

La medida encuentra sus razones básicas en la necesidad de cubrir la demanda de suelo urbano y vivienda por aquellos trabajadores que dados sus recursos difícilmente podrían tener acceso a ella, al tiempo que corporativamente va cooptando recursos humanos que estarán comprometidos con el propio Estado:

> Finalmente, en 1914, el Estado decide intervenir directamente en la producción y la distribución de un cierto número de casas para obreros y trabajadores burócratas. Su participación, a nivel de la producción, se hace por medio de la adquisición del terreno, el prefinanciamiento de la operación, la promoción y la que organización urbanística del conjunto. Mientras que su participación a nivel de la distribución, consiste en entregar un crédito –de carácter simbólico- para que, aquellos que resulten beneficiarios, puedan resolver su problema de vivienda. (López Moreno, 1996: 264-265).

Los trabajadores son así ubicados a lo largo de la línea del ferrocarril segregando aún más a las clases trabajadoras y acentuando las diferencias sociales:

> Los valores ideológicos, presentes en las promociones privadas, tales como la higiene, la técnica, etc., en forma general se producen en esta colonia, cuyo desarrollo permite reafirmar el nuevo modelo de segregación de la ciudad, que fija de manera definitiva a la mano de obra, a lo largo del ferrocarril y de la industria, que nace vinculada a él (López Moreno, 1996: 265).

Es de señalar que las dimensiones de los lotes se encuentran dentro de lo contemplado como espacios mínimos que en esos años se pregona y que dado el origen primordialmente rural de estos trabajadores queda totalmente diferenciado de las dimensiones de las "Colonias" que en aquellos años se construyen:

> En su informe de 1923, el gobernador Antonio Valadéz Ramírez, señala que al fraccionar el terreno comprendido entre el bosque de Los Eucaliptos y la Colonia Reforma, resultaron más de 600 lotes, cuya extensión fluctuaba entre 22.29 y 30 mts. de largo por 7.5 mts. de ancho; todos ellos, según el informe del Sr. Valadéz, fueron distribuidos mediante sorteo entre los obreros [...] (López Moreno, 1996: 266).

La entrega de dichos lotes se realizó de manera discrecional conforme le era conveniente al Estado liberar un poco la presión social: 'En realidad, los lotes de la colonia fueron donados condicionalmente y en diferentes oportunidades, por ejemplo del Estado, a los trabajadores obreros' (López Moreno, 1996: 266)

La construcción de las viviendas quedaba en manos de los trabajadores quienes amortizaban su deuda de manera semanal, de esa manera el Estado es visto como un ente benefactor que se encuentra al tanto de paliar las brechas sociales. La Colonia Obrera es moderna en tanto introduce los conceptos higienistas y el desarrollo de la técnica, en su sentido más amplio, para afrontar la problemática planteada.

Muy pocos años después el acelerado crecimiento demográfico va a marcar la pauta para las intervenciones puntuales del Estado que implementara y normara de manera definitiva el proceso de crecimiento urbano en los espacios territoriales de propiedad privada:

> A partir de 1940, el desarrollo urbano se hace por un medio principal que es el "fraccionamiento" – en realidad la única forma jurídicamente aceptada para producir el espacio urbano, según lo dispone el Reglamento de 1944 y, posteriormente, la Ley de Fraccionamientos Urbanos de 1953 (López Moreno, 1996: 278).

El mercado es ya lucrativo para los grupos inmobiliarios, se han ya dado cuenta que el control y propiedad de la tierra les permitirá el desarrollo de sus proyectos:

> Con todas las inexactitudes y ambigüedades que contiene el 6° Censo de Población de 1940, podemos inferir que más del 95% de los habitantes de Guadalajara, eran locatarios, vivían en casas prestadas o cohabitaban con otras familias; el resto, que era un número extremadamente reducido (7,703 personas), eran propietarios ocupantes (López Moreno, 1996: 287).

El crecimiento demográfico convierte el control del suelo en un lucrativo negocio, e incluso la vivienda en autoconstrucción finalmente tendrá que abastecerse de los productos de la producción industrial. López moreno sintetiza de manera clara lo que ocurre con la dotación de lotes a partir del esquema de fraccionamientos:

> [...] para atender a las más de 7,000 nuevas familias que cada año pueblan la ciudad, se producen y ofertan 18 lotes por día, mientras que en el periodo precedente, la producción no rebasa uno diario (López Moreno, 1996: 295).

Para tener un claro control sobre el uso del suelo se hace necesario contar con un organismo que regule la participación de los diversos agentes, para ello se funda en 1943 el Consejo de Colaboración Municipal:

> No está de más indicar que poco antes en 1939 Ignacio Díaz Morales ha comenzado a trabajar la idea de un primer "Plan Regulador de Guadalajara" para finalmente entre 1941 y 1943 organizar el "Plano Regulador", proyecto que se presenta ante el "Consejo de Colaboración Municipal" del cual Ignacio Díaz Morales es su primer presidente.

Es ampliamente conocido que en el Plano trabajaron, además del arquitecto citado, Aurelio Aceves, Jorge Matute Remus, Carlos Ugarte, Luis González Hermosillo y Carlos Contreras, entre otros. Con el último señalado son conocidas las diferencias que mantuvo con Díaz Morales. El cambio significativo vendrá a darse con la aparición de un Patronato que debía promover la vivienda social: 'El Patronato de la Habitación Popular (PHP), fue creado en septiembre de 1947, emanado como órgano ejecutivo de la Ley, para el Fomento de la Habitación Popular' (López Moreno, 1996: 350).

De entre los coordinadores de dicho patronato nuevamente destaca la presencia del arquitecto Ignacio Díaz Morales. Las labores de dicho patronato son primordialmente la construcción de casas para venta o renta.

De entre las viviendas promovidas por el patronato destaca la "Colonia Jesús González Gallo" proyectada en 1948 y ejecutada entre 1950 y 1957 así como la "Unidad Modelo", la primera entre la calle 5 de febrero y Salvador López Chávez, proyectada por Ignacio Díaz Morales, la segunda frente al tecnológico sobre boulevard a Tlaquepaque, en la que participa José Villagrán García e Ignacio Díaz Morales. La llegada de la modernidad en México, así como en otros países de América Latina, no fue un hecho aislado. La gran producción arquitectónica moderna venía acompañada de acontecimientos relevantes del país. México fue uno de los primeros países en América Latina que, gracias al flujo de revistas, manuscritos, viajes de estudios, congresos, asumió rápidamente los nuevos preceptos arquitectónicos. La renovación en la capital del país es desde la enseñanza. En la escuela de San Carlos se atribuye a José Villagrán García la introducción de los nuevos modelos en sus aulas.

En la provincia, la modernidad se asumía sin necesidad dogmática, como una forma natural de entender la arquitectura. No obstante, en Guadalajara, una de las ciudades más prósperas, fue distinto. Se buscaba una arquitectura adaptada a las necesidades de la ciudad e idiosincrasia. El primer intento fue encabezado por Luis Barragán, Ignacio Díaz Morales, Rafael Urzúa y Pedro Castellanos, quienes plantearon alejarse de los modelos propuestos en la capital encontrando en la obra del jardinero, escritor y arquitecto Ferdinan Bac, una guía que sería, sin duda, el punto de partida para la renovación arquitectónica y artística de Guadalajara.

Ignacio Díaz Morales explica que en aquella búsqueda por encontrar una arquitectura arraigada al lugar, profundizó en las nuevas propuestas teóricas en la Bauhaus. Para él todo aquello resultaba una confusión así que cuando conoció a José Villagrán profesor de la escuela de San Carlos, fue revelador.

Así, Ignacio Díaz Morales se dio a la tarea de concebir una escuela de arquitectura con un modelo propio de enseñanza tratando de alejarse y diferenciarse de la capital.

Cuando la ciudad de México ya había asumido la modernidad, Ignacio Díaz Morales se replantea la enseñanza en la arquitectura retomando temas como las artes decorativas, primeras ideas de la Bahuaus, reelaborando la teoría de arquitectura de José Villagrán y recoge de cada una de las escuelas europeas que visitaría.

3. LA INFLUENCIA DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DE GUADALAJARA

El sueño de fundar la escuela no se vio realizado hasta finales del 1947 cuando Jesús González Gallo –Gobernador del Estado de Jalisco– le autoriza la creación de la escuela. Esta debería incorporarse al Tecnológico de Guadalajara. Tenían dos grandes retos: diseñar un modelo de enseñanza y conseguir los profesores capaces de desarrollarlo.

El plan de estudios es diseñado por Ignacio Díaz Morales. Como base sustancial utilizó el plan de estudios que había de Villagrán García para la escuela de San Carlos en el año de 1930, aquellas primeras ideas de la Bauhaus (González Gortázar, 1991: 53-54) que tanto le seducían y algunos matices recogidos de sus visitas a las escuelas europeas.

El nuevo modelo, de la escuela de arquitectura, se materializaba en un plan innovador en la educación del arquitecto en México. Una escuela que en nada se parecía a la enseñanza impartida en la escuela de San Carlos. Aquí se recuperaba la formalidad de la enseñanza académica con la construcción del mito del arquitecto humanista vitruviano y la vanguardia de los talleres del Bauhaus alemán, ello dentro de una rígida concepción que buscaba la recuperación de las tradiciones locales, materiales y formales:

> Es por todo esto, que Ignacio Díaz Morales insistió que la Escuela de Arquitectura, que él quería realizar para Guadalajara y para su Universidad, no podía ser una copia o continuación de la Escuela Nacional de Arquitectura, pese a todo el respeto que la tradición de aquella escuela le inspira y la amistad que con tantos de sus maestros le uniera. Díaz Morales insistió en invitar con gran frecuencia a maestros de la Escuela Nacional de Arquitectura para que conocieran y asesoraran nuestra enseñanza pero se mantuvo celoso de su independencia intelectual frente a muchas de las ideas y enfoques de aquellas institución (González Gortázar, 1991: 53-54).

El número seleccionado de alumnos fue quince en la primera generación. Ello facilitaba las aspiraciones de Ignacio Díaz Morales. Las que describe Fernando Gonzáles Gortazar como 'dotar al alumno de un conocimiento enciclopédico' bajo una doctrina implacable y ambiente religioso.

El ámbito de ejercicios de composición (Composición y Edificación I) eje vertebral del programa se nutría de los otros tres ámbitos: edificación, preparación teórica, preparación práctica. La clase de composición se impartía en conjunto con edificación, puesto que Díaz Morales entendía que para saber proyectar había que saber construir. Había que construir con los nuevos materiales que la era moderna brindaba, pero también tomar conciencia que la construcción en Guadalajara era puramente artesanal. En cuarto año de la carrera aparece el taller de urbanismo como una asignatura más además de composición y edificación.

Para alcanzar que aquel modelo de enseñanza funcionase buscó un pluralismo académico sin embargo en los principios básicos de arquitectura los profesores tendrían que ser afines a él. Fue así, que tanto profesores extranjeros –intentando alejarse de la influencia de la capital– y locales constituyeron el cuerpo académico. Los profesores de la capital venían puntualmente a correcciones o impartir conferencias.

El 1º de noviembre de 1948 se inició el curso preparatorio, que duraría hasta el 16 de enero de 1949. El primer año, las asignaturas, se impartieron principalmente por profesores locales. Julio de la Peña se desempeñaba como secretario de la escuela, el canónigo José Ruiz Medrano, el músico José Arriola Adame, el ingeniero Jorge Matute Remus, el licenciado Alberto G. Arce desarrollaban el ámbito ambientación cultural.

Para la integración de la plantilla de profesores extranjeros realizó dos viajes a Europa entre los año de 1948 a 1950 visitando las escuelas de Roma, Florencia, Milán, Viena, Stuttgart y Madrid. Tras la segunda guerra mundial la Europa que visitaba era desoladora. De tal forma que, el sueño de entusiasmar arquitectos europeos para impartir clases en Guadalajara era posible. El primer viaje solo fue de contacto el segundo realizó entrevistas y logró contratar a los profesores. Bruno Cadore, Angelo Kovacevich, Silvio Alberti, Eric Coufal, Horst Hartung, Herrero Morales y Mathías Goertiz fueron los arquitectos reclutados.

Bruno Cadore florentino, impartiría composición, a él lo describía como un hombre con « gusto y discreto criterio de la 'arquitectura italiana'. Además de él, arquitectos locales Salvador De

Alba, Julio de la Peña compartían la misma clase. Silvio Alberti, milánes, impartía construcción y edificación; había colaborado con Per Luigi Nervi en Italia. De Viena trajo al joven arquitecto Erick Coufal, cuidadoso y detallista, a él lo eligió por ese acercamiento que tenía a las artes. Impartió dibujo y modelado. Horst Hartung de la universidad de Stuttgart lo describe como el profesor de conocimientos enciclopédicos sobre la historia de la arquitectura, teoría y la praxis del urbanismo. Angelo Kovacevich, profesor Florentino que muy pocos recuerdan porque su estancia fue corta impartió composición. De Madrid, vino el profesor Herrero Morales a impartir matemáticas y finalmente Mathías, pintor y escultor, proveniente la escuela de Altamira.

Mathías Goeritz, fue el primer profesor extranjero en llegar y el impulsor de lo que llamó «la revolución estética» tal y como lo describe en su artículo Introito amistoso. A él se le asigno la clase de historia del arte, sin embargo, su aportación fue desarrollar la asignatura de 'educación visual'.
La clase de educación visual en un primer módulo se intentaba introducir al alumno en las infinitas posibilidades de materiales –vidrio, papel, maderas, cartones, alambre, plástico–, su figura y forma. Los primeros trabajos o composiciones se realizaban con figuras geométricas simples y monocromáticas, después se introducía el color y diversas formas geométricas. Finalmente texturas hasta concebir ejercicios tridimensionales.

En el año de 1955 se titularan los primeros alumnos. Ellos no tardaron participar en construir esa idea de ciudad moderna. Fueron tres generaciones las que coincidieron en formar parte del proyecto. La primera los arquitectos y/o ingenieros tapatíos que impartían clase en la escuela; Ignacio Díaz Morales participó en algunas de las principales intervenciones urbanas. La segunda fue la visión de arquitectos europeos, y la tercera esa primera generación de estudiantes educados para hacer ciudad.

Fue hasta el año de 1950 cuando se comenzaron ha hacer las grandes intervenciones urbanas. En ellas participo nuevamente Ignacio Díaz Morales.

4. LA ARQUITECTURA DEL ESTADO

Ya en los años cincuenta, en 1954, se crea Pensiones Civiles del Estado, organismo que se abocara a la construcción de vivienda para los trabajadores del mismo. La vivienda en principio se construye para proporcionar en renta departamentos, departamentos que finalmente serán entregados en propiedad mediante el sistema de hipoteca.

Pensiones logra la promoción de 553 viviendas desarrolladas en 19 promociones de entre ellas destacan por sus características espaciales y formales la Unidad Guadalupe Victoria (1960), el multifamiliar Insurgentes (1955), el multifamiliar Independencia (1958),y el multifamiliar Mariano Matamoros (1961). De los mencionados sin lugar a dudas el Guadalupe Victoria muestra con mucho el código de la modernidad arquitectónica que se pretende difundir.

De entre los primeros realizados destaca el Multifamiliar Constitución (1955), el mismo es levantado en un terreno regular, aunque al centro de la manzana, dentro del histórico barrio de Analco, el elemento formal que domina el conjunto es el ladrillo rojo y la estructura de concreto y si bien las ventanas aún mantienen la proporción vertical esta es opacada por la horizontalidad de los materiales empleados, el entrepiso, así como la longitud del propio edificio. Sobre la calle de Francisco Silva Romero, se localiza el ingreso principal al edificio solucionado

—dada la longitud del predio—, mediante un andador que permitirá el ingreso a las circulaciones verticales. En la planta baja de los dos extremos —sobre las calles de Francisco Silva Romero y Matias Romero—, se dispondrá de tres locales comerciales en cada lado y un acceso secundario sobre esta última calle.

Cuenta con tres niveles y solo en planta baja sobre las cabeceras no se cuenta con departamentos, lo que permite disponer de 20 departamentos de 2 recamaras y dos de una en una superficie de 1150 metros de terreno.

La azotea va a ser utilizada como espacio de servicio para los departamentos de los dos niveles superiores permitiendo el muro no solo proteger de la vista exterior sino que también en términos formales rematar el edificio.

En cada circulación vertical se subraya el ingreso con el descanso de la propia escalera que sobresale de la fachada. Es ese el espacio que permite el ingreso a los espacios de cada departamento, al interior se localiza la sala-comedor con orientación norte la primera y colindando con la cocina la segunda. Al terminar el espacio de la sala se dispone de un pequeño espacio de circulación que nos lleva a las recamaras que tendrán orientación norte y sur respectivamente.

Como se observa las funciones son claramente diferenciadas espacialmente y se trata de aislar el núcleo de noche a fin de preservar la intimidad de los hogares.

Por otro lado El Multifamiliar Guadalupe Victoria va enclavarse en la zona del Agua Azul sobre la Calzada Independencia, espacio en el cual más adelante (1962) Julio de la Peña construirá la Plaza Juárez y zona en la cual ya se cuenta con la Biblioteca Pública del Estado del mismo autor.

El edificio desarrollado por el Arq. Guillermo Quintanar Solaegui se desarrolla en con dos volúmenes, uno longitudinal a la Calzada y otro perpendicular, el segundo sólo contiene departamentos y las circulaciones verticales. Consta de 9 niveles de los cuales el primero es de uso comercial y el segundo de oficinas, así como un nivel de sótano utilizado como estacionamiento. Los locales comerciales tienen acceso directo desde la calle. La parte posterior del conjunto colinda con el parque del Agua Azul.

Cada nivel consta 7 departamentos de 2, 3 y 4 recamaras, conteniendo un total de 51 unidades, un jardín de niños y una guardería ubicados estos últimos en el lado sur del primer nivel. La azotea se aprovecha con espacios para almacenaje de cada departamento y el correspondiente cuarto de máquinas de los elevadores con sus circulaciones de escaleras (dos) una de ellas para emergencias. Sobre la Calzada de las Palmas se localiza la rampa del acceso vehicular para el estacionamiento de los usuarios ubicado en el sótano.

El ingreso principal de localiza sobre la calzada independencia y da acceso a las oficinas y a los departamentos mediante las circulaciones verticales. Tras del vestíbulo del ingreso principal se ubica un espacio distribuidor que permite el acceso las circulaciones verticales. En cada nivel se presenta un pasillo distribuidor que da acceso a los departamentos y a las oficinas del segundo nivel, este se localiza a lo largo del cuerpo principal del lado este.

En términos generales en el cuerpo principal tras del acceso a los departamentos se localiza un distribuidor que conecta los diferentes espacios: cocina, baño y patio del lado este, recamaras y sala comedor del lado oeste, ello en la parte central con los departamentos de dos

recamaras con una superficie de 85 m2. En los extremos norte y sur, donde se localizan departamentos de tres recamaras, en ellos se privilegia la vista este para la sala comedor y la oeste para las recamaras solucionado en 106 m2. Todos los departamentos de este cuerpo cuentan con balcón hacia la calzada Independencia.

El cuerpo perpendicular contiene las circulaciones verticales (dos escaleras y el cubo de elevadores como ya se ha mencionado) y un departamento por nivel con tres recamaras y una alcoba en su lado este con una dimensión por unidad de 142 m2 y arrancan su desplante desde el primer nivel conteniendo un balcón al lado sur.

No es de extrañar que se utilicen celosías y parasoles de concreto dentro de este modelo de edificio -y un ingreso marcado con una cubierta ondulada a manera de marquesina-, toda vez que en la ciudad de México se viene haciendo lo mismo con la intención de agregar tintes que 'regionalicen' las ideas llegadas de otros contextos.

Al momento de la construcción del edificio Guillermo Quintanar se desempeñaba como Director de Planeación Servicios Urbanos y Obras Publicas del Ayuntamiento de Guadalajara.

Finalmente, como se observa a lo largo de este estudio, a principios de siglo en México se van generando condiciones que permiten avanzar sobre la periferia de las ciudades a partir de la lotificación de espacios -que no contaran con servicios-, lo que genera la rápida capitalización de un naciente sector, para posteriormente con la intervención puntual de las autoridades locales dotarles de servicios ya que ven un nicho de oportunidad en el discurso de la revolución y cooptación de adeptos que se irán sumando a los sectores que rápidamente van a ir apareciendo alrededor de las Instituciones.

Posteriormente va a ser el propio Estado el que intervenga para generar vivienda en espacios consolidados para tal fin a efecto de que con el mismo discurso se generen viviendas populares que ayudan a la aparición de una clase inmobiliaria y constructora que consolida su capital con recursos públicos al tiempo que permite que estos grupos se capitalicen para atender la demanda de los sectores altos de la población.

Estas políticas se aplicaran con diferentes matices y llegado el momento va a presentar la oportunidad de atender las demandas de los sectores medios con el apoyo de las propias políticas americanas y de esa manera los grupos constructores aliados de la estructura Estatal hacen su aparición capitalizados con recursos generados con estas acciones, de tal modo que en adelante serán ellos y los grupos inmobiliarios los encargados de dotar de vivienda a los diferentes sectores.

Para llegar a este orden de cosas el discurso de modernidad, de la estructura política que construía un nuevo México, tenía que ir de la mano de lo realizado en otras latitudes y los modelos de la tradición formal, espacial y constructiva ya no le sirven al Estado, de tal modo que el discurso de la modernidad arquitectónica europea –aceptado ya en Norteamérica-, va a ser implantado en nuestro medio.

La ciudad de Guadalajara, como ya se observó, no es ajena a lo que sucede en el ámbito nacional, las instituciones locales van generando las condiciones para que los grupos locales participen de estas políticas que por un lado le permiten avanzar un discurso populista y por el otro atienden los reclamos de la estructura del poder económico, al tiempo que atienden la

demanda de trabajo de las mayorías que no cuentan con mayor preparación. Las imágenes de época nos muestran una ciudad que se presume moderna -en todos los sentidos-, a través de los edificios construidos por el Estado, de tal manera que la vivienda social moderna viene a contribuir a los fines claramente planeados por los diferentes gobiernos de México.

BIBLIOGRAFÍA

Garza, Gustavo (1989). *Procesos habitacionales en la Ciudad de México.* México: UAM-SEDUE, 1989.

Gónzalez Gortázar, Fernando (1991). *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán. Universidad de Guadalajara*. Guadalajara, México.

González Servín, María Lilía, Olga Clarisa Becerra Mercado, Salvador Díaz García (2009). "Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos". Volumen IV. *El Siglo XX. Tomo I. Arquitectura de la Revolución y Revolución de la Arquitectura.* México: UNAM-FCE.

López García, Juan (2003). *El arquitecto Carlos Obregón Santacilia. La tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)*. Tesis doctoral. UPC.

López Moreno, Eduardo (1996). *La vivienda social: una historia.* México: UDG-RNIU.

Schteingart, Martha (1989). *Procesos habitacionales en la ciudad de México.* México: UAM-SEDUE.

Tolteca (México D.F.), agosto 1931, núm. 20.

Vargas Salguero, Ramón, José Víctor Arias Montes, María de Lourdes Díaz H. (2009). "Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos". Volumen IV. *El Siglo XX. Tomo I. Arquitectura de la Revolución y Revolución de la Arquitectura*. México: UNAM-FCE.

CIUDAD EXTRAÑADA. UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA PARA PENSAR LAS NUEVAS MOVILIDADES URBANAS

Lucía de Abrantes
Universidad Nacional de San Martín

1. LA GRAN TRASFORMACIÓN URBANA: EMERGENCIA Y POSICIONAMIENTO DE LAS CIUDADES INTERMEDIAS

Desde la segunda mitad del siglo XX asistimos a una transformación de carácter planetario. Se trata de un proceso de urbanización creciente, global y acelerado que ha trastocado profundamente los patrones de asentamiento de la población mundial. Según datos brindados por las Naciones Unidas, en la actualidad cerca del 60% de la población vive en entornos urbanos, mientras que tan sólo 50 años atrás ese número no alcanzaba el 30% (Organización de las Naciones Unidas, 2012).

Podría argumentarse que las cifras sobre este proceso no son del todo precisas, ya que dependen de los censos poblacionales y las categorías de clasificación (cuantitativas y cualitativas) que cada país utiliza para identificar un entorno urbano o una ciudad. Aun así, diversos estudios promovidos por organismos internacionales (Organización de las Naciones Unidas, Unión Internacional de Arquitectos, Organización Internacional de Migraciones, entre otros) han recalcado que la tendencia hacia una urbanización generalizada es un hecho que resulta difícil de refutar. Lo cierto es que se han multiplicado, de manera vertiginosa, las ciudades así como la población urbana que habita en ellas. En este sentido, más importante que las cifras son los efectos espaciales y los cambios de escala que conlleva el proceso: "... un fenómeno que se da a escala planetaria, con ritmos y caminos desiguales y diferentes pero que conducen a una misma realidad compleja y diversa: la construcción del planeta ciudad" (Unión Internacional de Arquitectos, 1999: 31).

Ahora bien, contrariamente a lo que suele indicar el sentido común, más del 50% de la población urbana mundial reside, en la actualidad, en ciudades que albergan a menos de 500.000 habitantes (Organización de las Naciones Unidas, 2012). De este modo, las transformaciones observadas en los patrones de asentamiento mundial, si bien se han traducido en la consolidación de grandes ciudades, metrópolis y megalópolis, también han producido efectos en los núcleos urbanos de menor jerarquía. Así, en el marco de este proceso de urbanización creciente y generalizada, las pequeñas y medianas ciudades periféricas no sólo han crecido de manera exponencial, poblacional y morfológicamente, sino que también han comenzado a posicionarse como espacios dinámicos con una creciente importancia económica, cultural, social e innovadora (Capel, 2009).

Del conjunto de escenarios afectados por las últimas trasformaciones urbanas, han adquirido protagonismo las denominadas "ciudades intermedias": ciudades de tamaño medio capaces de desarrollar funciones de intermediación entre pequeños poblados (urbanos o rurales) y los grandes

núcleos poblacionales[1]. Al respecto, en 1999 la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) y la Organización para las Naciones Unidad para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) —junto con el aporte de diversas instituciones académicas y gubernamentales— dieron lugar a la Declaración de Lleida sobre las ciudades intermedias y la urbanización mundial. Este evento dio forma institucionalizada a un conjunto de inquietudes y problemáticas que expertos, gobernantes y académicos habían comenzado a debatir algunos años antes de esta irrupción pública y formal.

¿De qué manera estas ciudades pueden llegar a contrarrestar los efectos nocivos del proceso de urbanización global? Según la mirada de quienes participaron de este encuentro, era ineludible reflexionar sobre el papel que las ciudades intermedias podían desempeñar en el desarrollo de un proceso más equilibrado y sostenible. En particular, se vislumbraba la posibilidad de que estas ciudades fueran capaces de contrarrestar los procesos de polarización y aliviar la excesiva concentración poblacional de los grandes conglomerados urbanos (Unión Internacional de Arquitectos, 1999). A su vez, en estas ciudades, debido a la escala, sería posible disfrutar de una mejor calidad de vida y mayor participación en la toma de decisiones que afectan a la comunidad en su conjunto.

Tanto el aumento de la población urbana (que siempre implica un detrimento de la rural)[2] como el crecimiento de las ciudades de menor escala ponen en evidencia que la urbanización es un proceso de movilidad. Si bien las tasas de crecimiento vegetativo (la diferencia entre natalidad y mortalidad) son capaces de explicar una parte del fenómeno, la celeridad de la urbanización da cuenta de una profunda redistribución de la población sobre el espacio. En este sentido, las migraciones internacionales y, principalmente, las internas se han vuelto parte constitutiva de esta gran transformación. Como lo ha señalado el Informe Mundial sobre Migraciones (2015) de la Organización Internacional de Migraciones (OIM), las familias y los individuos que emprenden movimientos migratorios suelen elegir a los entornos urbanos como los nuevos escenarios de vida: grandes, medianas y pequeñas ciudades se han convertido en las primeras elecciones de los migrantes. Sin embargo, como sostienen Cerrutti y Bertoncello (2003), si bien la migración rural-urbana ha sido un componente fundamental de este proceso, en los últimos años ha ido perdiendo relevancia en tanto componente prioritario del crecimiento urbano. Por el contrario, la migración urbana-urbana viene cobrando protagonismo en las transformaciones del sistema de asentamiento urbano planetario, en particular, de la emergencia y del posicionamiento dentro de las redes urbanas nacionales de los pequeños y medianos conglomerados.

[1] Desde un punto de vista cuantitativo, las ciudades intermedias constituyen un objeto geográfico no (adecuadamente) identificado (Brunet, 2000), impreciso en su definición e incierto en términos de las características del sistema urbano del que forma parte. Esto es así porque no existe un consenso respecto de los rangos cuantitativos utilizados para definir estas posiciones intermedias. En Europa, por ejemplo, el rango se delimita entre 20.000 y 500.000 habitantes; en Latinoamérica, suele situarse entre 20.000 y 1.000.000; y en Pakistán, entre los 25.000 y los 100.000. En términos cualitativos, las ciudades intermedias suelen ser definidas como espacios geográficos que se han visto atravesados por un proceso dinámico de crecimiento estructural y demográfico. En términos generales, tal crecimiento ha sido impulsado por dos procesos estrechamente vinculados entre sí. Por un lado, un proceso de inserción de estas ciudades dentro de las redes económicas nacionales e internacionales (mediante el desarrollo de los servicios turísticos o al productor), estimuladas por el auge internacional de los bienes de exportación o favorecidas por su situación portuaria (Usach y Yserte, 2010). Por otro, un proceso de tracción de una serie de movimientos migratorios (con diversos puntos de partida) que habrían encontrado en estos espacios cierta capacidad receptiva. Ambos procesos han permitido que estas ciudades comiencen a desempeñar un rol particular: la intermediación entre núcleos urbanos de mayor y menor envergadura. Los centros intermedios devienen así en centros territoriales que cubren las necesidades de amplias áreas.

[2] El proceso de urbanización se establece siempre con relación a una población total, ya que indica un incremento de la población urbana en detrimento de la población rural, que ha sido presentada como la contracara fundante de la idea de urbanidad.

La radicalidad de los cambios observados en los movimientos territoriales y los modos de asentamiento han llevado a algunos autores a denominar a este proceso como una "contraurbanización"[3]. A partir de los años 70, los núcleos centrales de las áreas metropolitanas dejaron de atraer, por primera vez en la historia, efectivos poblacionales y comenzaron un lento declive en el número de sus habitantes, mientras que sus periferias residenciales crecían a un ritmo constante y creciente. A su vez, otras áreas urbanas no metropolitanas, núcleos urbanos de menor tamaño, y aun áreas rurales distantes, iniciaban un substancial crecimiento demográfico basado, esencialmente, en los desplazamientos definitivos de población (Arroyo, 2001). En este sentido, algunas de las causas que suelen adjudicarse a este fenómeno son la descentralización de las actividades manufactureras, las mejoras en la infraestructura de transporte (que permitieron la conexión de diversos puntos en el espacio), la multiplicación de universidades en ciudades de tamaño medio, las mejoras en las condiciones de recreación y en las actividades para las personas de la tercera edad, así como la explosión de barrios de clase media y alta en las periferias residenciales, como respuesta a los problemas del crecimiento urbano (Meichtry, 2007).

A pesar de presentarse formalmente bajo sus signos positivos, la gran transformación urbana comenzó a generar los primeros interrogantes: ¿Hasta dónde pueden crecer las ciudades periféricas? ¿Cuáles son las consecuencias de ese crecimiento urbano? ¿Las ciudades que crecen siguen siendo espacios sustentables? ¿Qué ciudades crecen y cuáles se estancan? Ante esto es preciso indicar que si bien los motivos y efectos que han producido estas nuevas tendencias poblacionales en distintos escenarios del mundo pueden ser comparables, difícilmente resulten semejantes. Es así que se vuelve impresicindible introducir, brevemente, las particularidades del contexto argentino para comprender de qué modo el proceso atravesó particularmente las dinámicas sociales, económicas, culturales y urbanas de este país.

2. LOS MOTIVOS ARGENTINOS. PARTICULARIDADES DE LAS NUEVAS MOVILIDADES URBANAS EN LOS TERRITORIOS DEL SUR

La tendencia hacia la urbanización del territorio argentino tiene más de un siglo de vigencia. En este sentido, en el censo de 1914, fecha en que la población del país se estimaba en menos de 8 millones, la población urbana ya superaba a la rural. En la Argentina, como en cualquier otro país del mundo, la urbanización implica un proceso de concentración poblacionaria. Según las normativas censales argentinas de 1914 (normativas que aún continúan en vigencia), existe un criterio cuantitativo para diferenciar a un entorno urbano de un entorno rural, así como también otro criterio que permite establecer la existencia de una ciudad. Si bien es importante recuperar la función que desempeña una aglomeración (ciudad turística, ciudad portuaria, ciudad industrial, ciudad destinada al comercio, etc.), estas normativas establecen que un entorno con más de 2.000 habitantes debe categorizarse como urbano, mientras que una aglomeración que supera los 5.000 comienza a ser considerada una ciudad.

[3] El término "contraurbanización" fue acuñado por el geógrafo Brian Berry en 1976. Para este autor, la contraurbanización implica un cambio brusco en los modelos de poblamiento urbano de los países fuertemente industrializados. Mientras que la urbanización implica un proceso continuado de concentración en núcleos organizados jerárquicamente, la contraurbanización se caracteriza por lo contrario: un proceso de desconcentración de población determinado por la funcionalidad de distintos núcleos urbanos en crecimiento.

El sistema urbano argentino es, como la mayoría de los sistemas latinoamericanos, un sistema urbano altamente primado.[4] Es decir, la ciudad central, en nuestro caso, la ciudad de Buenos Aires y su extensión mediante el la metropolización[5], ha concentrado, históricamente los recursos estratégicos del conjunto de la sociedad argentina: poblacionales, económicos, políticos, culturales, sociales, etc. La ciudad de Buenos Aires ha sido, desde su fundación, el escenario más relevante del territorio argentino. La historia la ha colocado como protagonista de los procesos sociales, económicos, políticos, culturales y sociales más relevantes. Tal centralidad se tradujo en una organización territorial particular que la ha convertido en la cima de un sistema urbano piramidal, jerárquico y desigual.

Sin embargo, a partir de 1970 se puede observar un quiebre importante en la distribución espacial y urbana argentina: una transferencia de recursos poblacionales desde Buenos Aires hacia las ciudades del interior, motivado por una reconversión en la estructura de puestos de trabajo. Así, el proceso migratorio que había caracterizado a las décadas precedentes –del ámbito rural a pueblos, de pueblos a ciudades medias y de ciudades medias a grandes ciudades– "... se interrumpió en esta última etapa, produciendo en los dos últimos períodos intercensales (1970-1980, 1980-1991) mayor crecimiento relativo de las ciudades medias, procesos de migración de retorno, incremento de la economía de subsistencia, y aumento sustancial del desempleo" (Velázquez, 2000: 10). Tal como indican las tendencias globales, desde este momento el AMBA comenzó a perder su peso relativo dentro de la estructura urbana argentina, mientras ganaron cierto dinamismo las ciudades pequeñas y medianas. Esta recomposición poblacional impulsó, por un lado, el crecimiento demográfico de las pequeñas y medianas ciudades argentinas y, por el otro, el desmantelamiento de la macrocefalia urbana otorgado por una primacía desmedida del AMBA.

Más aún, esta redistribución espacial no se vio acompañada de una redistribución de los recursos estratégicos que la ciudad primada concentraba hace siglos. Esta situación ha generado grandes inconvenientes en las ciudades emergentes que comenzaron a crecer sin contar con las herramientas necesarias para contener dicho crecimiento y organizar el proceso de urbanización por el que estaban atravesando. De esta forma, las ciudades intermedias argentinas se han convertido, en la mayoría de sus casos, en ciudades poco sustentables atravesadas por una gran cantidad de problemáticas urbanas: segregación socio-residencia, problemas habitacionales, degradación del entorno urbano, contaminación, etc.

A pesar de ser un campo de indagación sumamente convocante, no existen suficientes estudios que ayuden a problematizar, con cierto grado de profundidad, las transformaciones por las que vienen atravesando las ciudades emergentes de la Argentina. Las ciudades medias, pequeñas —e incluso las intermedias— no logran instalarse en la agenda de investigación de las ciencias sociales locales y tampoco son objeto de políticas estadísticas capaces de generar datos que permitan conocer

[4] Se afirma que un sistema de asentamiento es primado o que hay primacía cuando la población de la ciudad de mayor tamaño excede en más del doble a la que le sigue en magnitud de población; se sostiene que el sistema de asentamiento es macrocéfalo o, de igual modo, que hay macrocefalia cuando la población de la ciudad más grande excede a la población conjunta de las demás unidades espaciales de referencia que superan o alcanzan el umbral de los 50.000 habitantes (Vapñarsky, 1995).

[5] En términos generales, la metropolización refiere a un proceso de expansión territorial y trasformación morfológica mediante el cual se anexan una serie de núcleos urbanos a la ciudad madre (metrópolis). Asimismo, este proceso implica un crecimiento demográfico, espacial y operativo de esa ciudad. En el caso de la Argentina, tal proceso fue experimentado por la metrópolis de Buenos Aires. En la actualidad, el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) está conformada por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y 40 partidos de la Provincia de Buenos Aires, lo que se denomina el Gran Buenos Aires

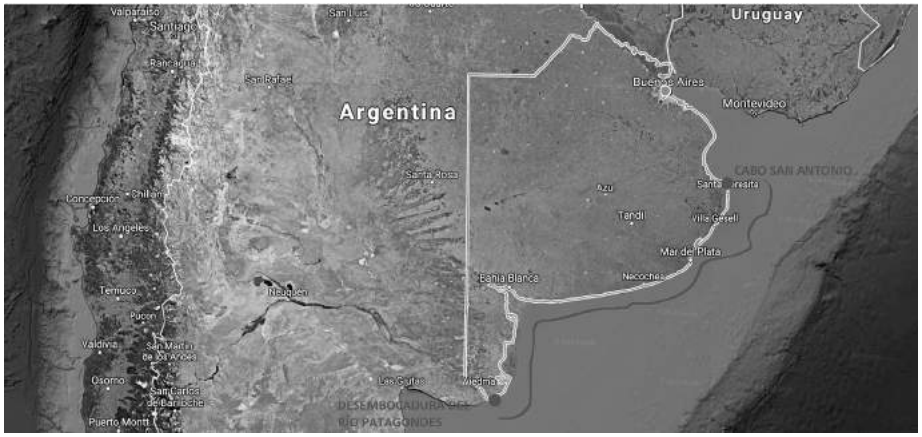


Fig. 1 – Mapa del Litoral Atlántico de la Provincia de Buenos Aires.
Fuente: Imagen elaborada a partir de Google Maps.

estos escenarios y, de este modo, generar estrategias sobre las cuales trabajar en pos de alcanzar las metas que se proponen a nivel gubernamental.

Respecto a este último elemento, es preciso señalar que, con excepción de los censos que se realizan cada 10 años, en la Argentina no existe ninguna política estadística que tenga por objeto recoger datos sistemáticos sobre estas ciudades de menor escala. De hecho, la Encuesta Permanente de Hogares (EPH)[6] no se realiza en este tipo de escenarios; está dirigida, exclusivamente, a aquellas ciudades que superan los 200.000 habitantes. Pareciera existir una suerte de idea generalizada en torno a que las mismas problemáticas urbanas, surgidas a raíz de esta urbanización creciente, podrían encontrarse en todos los escenarios de la Argentina. Sin embargo, esta afirmación resulta engañosa, dado que presume que las problemáticas son las mismas y que lo único que diferiría en las ciudades de distintos rango sería su intensidad o gravedad.

Esta comunicación, entonces, busca realizar un aporte al estudio de las nuevas movilidades urbanas, en escenarios latinoamericanos, desde una perspectiva cualitativa dispuesta a explorar las experiencias de los actores –de quienes migran y de los históricos lugareños– vinculadas a la gran transformación urbana que se sitúa en las ciudades intermedias. Bajo esta propuesta, hemos decidido indagar en dos líneas de análisis: por un lado, los motivos de los sujetos que migran desde la gran ciudad y eligen estos escenarios periféricos para arraigar sus vidas; por el otro, los efectos de estos movimientos poblacionales en las comunidades de llegada, haciendo hincapié, particularmente, en las disputas generadas en torno a los patrimonios paisajísticos, arquitectónicos y culturales de las localidades que crecen.

Con la intención de elucidar etnográficamente algunas de los principales cambios urbanos hemos seleccionado una ciudad intermedia de la Argentina que se ha visto interpelada, particularmente, por un crecimiento (demográfico y morfológico) exponencial y acelerado en el marco de estas estas últimas cuatro décadas. Como señalan Usach y Yserte (2010) dentro del conjunto de ciudades intermedias de la Argentina que se dinamizaron bajo este contexto, las ciudades turísticas se han convertido en casos paradigmáticos de atracción de movimientos migratorios. Debido a las cualidades paisajísticas, a la amplia oferta laboral que presentan estos escenarios durante los meses de temporada y a la tranquilidad que reina en estas ciudades por fuera de los acelerados meses turísticos, las ciudades turísticas argentinas (en espacial aquellas que se ubican sobre el litoral atlántico bonaerense) se han postulados como escenarios sumamente atractivos hacia donde migrar.

[6] La Encuesta Permanente de Hogares (EPH) es un programa nacional de producción sistemática y permanente de indicadores sociales. Se trata de uno de los instrumentos más relevantes para medir y analizar algunas de las dimensiones fundamentales (sociodemográficas y socioeconómicas) de las condiciones de vida de los argentinos. Proporciona estimaciones estadísticas para los cuatro trimestres del año y cubre 31 aglomerados urbanos. La EPH se realiza en Argentina desde el año 1973 pero desde el 2003 se aplica de manera continua (INDEC, 2016)

Nuestro trabajo de investigación se desarrolló en la ciudad balnearia de Villa Gesell que se encuentra situada sobre el litoral atlántico de la Provincia de Buenos Aires (Ver Fig. 1) y a tan sólo 350 kilómetros de la Ciudad de Buenos Aires. Villa Gesell es una ciudad turística que se dedica, de forma exclusiva, al brindar servicios turísticos de sol y playa durante la temporada estival; es decir, durante el periodo que se extiende entre el mes de diciembre y marzo. Desde su fundación, Villa Gesell se ha postulado como una opción turística alternativa a la ya consolidada ciudad balnearia de Mar del Plata.[7]

> Esta Villa sería por completo distinta de Mar del plata y de cualquier otra localidad de veraneo de la costa atlántica. Sería un lugar donde la gente pudiera disfrutar de la tranquilidad en la naturaleza; de los árboles, del aire puro, de las `playas de suave declive´ y sin rocas, de las bondades del agua de mar, del paisaje, de las ondulantes calles de arena ... así lo decidió y así lo hizo. Fue el trabajo del resto de su vida (Palavecino y García, 2007: 14).

Al igual que otras ciudades vecinas (como San Bernardo, San Clemente del Tuyu, Pinamar, etc.), Villa Gesell surgió como una alternativa menos urbanizada y masiva, más inmersa en la naturaleza que atraía a ciertos sectores sociales que buscaban un entorno para vacacionar menos intervenido y más virgen. Villa Gesell se fundó, en términos turísticos, como una villa balnearia tranquila que se "recomienda de amigo a amigo" y, en términos cotidianos, como una ciudad apacible, de casas bajas y fuerte lazo comunitario, donde diversas familias dispuestas a adaptarse a los avatares de una ciudad en crecimiento, arraigaron sus vidas. Sin embargo, el proceso de urbanización, el crecimiento demográfico y la expansión de la trama urbana, comenzarían a trastocar profundamente todos los elementos que, en palabras de sus habitantes, hacían de este lugar "un verdadero paraíso" para convertirlo, poco a poco, en "un infierno".

3. "EL BALNEARIO QUE SE RECOMIENDA DE AMIGO A AMIGO"

Villa Gesell fue fundada en 1931 cuando Carlos Idaho Gesell, su fundador, terminó de construir la primera vivienda permanente de la zona: "la casa de las cuatro puertas"[8] donde hoy funciona el Museo y Archivo Histórico Municipal. Si bien esa fecha figura en el acta de constitución de la localidad —acta que fue firmada por el Intendente Municipal de General J. Madariaga y fechada en el año 1968 (Palavecino y García, 2007)—, Villa Gesell era por ese entonces un lugar inhóspito y deshabitado, que no contaba con un nombre propio y del cual ni siquiera se esperaba que pudiera nacer un pueblo.

Buscando desandar esta cuestión, es preciso remontarnos a la figura de su fundador y a un conjunto de hitos biográficos que se encuentran, estrechamente, imbricados en la historia de esta

[7] "La perla del Atlántico", como así suele denominarse a la ciudad de Mar del Plata, fue fundada el 10 de febrero de 1874 por Patricio Peralta Ramos, en una estancia de su propiedad. Como señala Eliza Pastoriza (2011) esta fue la primera ciudad argentina que logró consolidarse como destino turístico. Replicando algunos de los parámetros estéticos, sociales y culturales de los balnearios europeos, Mar del Plata se fundó como una ciudad de veraneo organizada en torno a una rampla, un casino y el desarrollo de una serie de prácticas vinculadas al disfrute del mar, la arena y la playa. Hasta la década del 40, época en la que se inicia un proceso de democratización en el acceso a las vacaciones, la ciudad balnearia de Mar del Plata fue el reducto elegido por la aristocracia argentina para pasar sus días de ocio.

[8] La primer vivienda de Villa Gesell, construida sobre un médano de 9 metros de altura, es conocida bajo este nombre ya que posee cuatro puertas de acceso, orientada cada una de ellas hacia un punto cardinal diferente, lo que permitía contar, siempre, con un acceso libre cuando la arena acumulada por el viento inhabilitaba una o más entradas.

ciudad. Carlos Idaho Gesell nació en Buenos Aires en el año 1891. Hijo de inmigrantes alemanes, dedicó gran parte de su vida a trabajar para la empresa familiar: Casa Gesell, un reconocido comercio ubicado en la ciudad de Buenos Aires dedicado a la venta de cunas, catres, cochecitos y otros artículos destinados a los bebés y niños. En el marco de esta trayectoria personal y familiar, don Carlos, como así lo conocían sus amistades y familiares, emprendió el proyecto de adquirir 1.648 hectáreas de sobrante fiscal del Partido de General Madariaga[9], constituidas por dunas de arena en estado, completamente, virgen[10]. La compra que realizaría Carlos Gesell a Eduardo Credano —a quien el estado provincial le había trasferido dicho sobrante— estaría motivada por la intención de utilizar el terreno para la forestación. El objetivo, era poder utilizar la madera como insumo de abastecimiento de Casa Gesell, aquel próspero negocio familiar situado en el centro de la ciudad. Sin embargo, a pesar de su ímpetu, don Carlos "No tenía campos fértiles, ni peones ni enorme fortuna económica. [Por esto] Con justificada desconfianza y escepticismo, los criollos de Madariaga comenzaron a llamarlo `el loco de los médanos´" (Palavecino y García, 2007: 13).

Entre 1931 y 1940, Carlos Gesell "combatió cuerpo a cuerpo" (Sierra, 1969) con los médanos. La fijación de esas grandes montañas de arena fue, sin dudas, una tarea titánica. Alrededor de 1940, y tras varios fracasos que incluyen la plantación de diversos tipos de árboles, los pinos comenzaron a prosperar. Aun así, para 1937 —año en que Gesell decide instalarse en "la casa de las cuatro puertas"— el negocio de Casa Gesell ya no constituía una prioridad para el pionero[11]. De esta forma, ya desvinculado de la sociedad comercial que sostenía con su familia, Carlos Gesell comenzó a "soñar con las fundación de un nuevo pueblo costero" (Masor, 1995). Dada las condiciones paisajísticas de la zona y considerando el afluente de turistas[12] que en esos años elegía la Costa Atlántica Argentina como escenario para sus vacaciones, Carlos Gesell decide construir en 1940 la primera casa para albergar turistas: La Golondrina. "Una casa pequeña, a 200 metros de la suya, también frente al mar, que llama con ese nombre pensando que los turistas, al igual que las golondrinas, llegarían en los primeros meses del clima cálido y se irían con los primeros fríos" (Palavecino y García, 2007: 14).

Ahora bien, puesto que la intención era consolidar una nueva villa de veraneo, no sólo se necesitaba de turistas que buscaran pasar sus días de ocio entre el sol, la arena y el mar, sino que tam-

[9] Hasta el año 1978, el Municipio de Villa Gesell perteneció al Partido Bonaerense de General J. Madariaga. En ese año, mediante un decreto concedido por el gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Villa Gesell adquiere su autonomía. El importante mencionar que la Argentina se divide, en un primer nivel y según los establecen los principios del federalismo de la Constitución Nacional., en un total de 23 estados federados que se denominan Provincias. Cada una de estas Provincias se dividen en departamentos con excepción de la Provincia de Buenos Aires que está subdividida territorial y administrativamente en un total de 135 municipios denominados constitucionalmente como partidos.

[10] El corredor costero atlántico bonaerense se extiende a lo largo de 180 kilómetros. Antes de urbanizarse, esta zona poseía una geografía constituida por playas abiertas, sin barrancas, cuyas arenas eran constantemente removidas por la acción de vientos, corrientes y olas. Estas áreas formaban parte del "fondo de las estancias"; eran franjas improductivas de las grandes unidades de producción agropecuaria formadas en el siglo XIX, eventualmente utilizadas por las familias propietarias como lugares de esparcimiento privado (Pastoriza, 2011).

[11] Según la Real Academia Española, la acepción, más comúnmente utilizada, del término pionero refiere a la persona que inicia la exploración de nuevas tierras.

[12] Cabe destacar que, para esos años, la actividad turística estaba, principalmente, dirigida a las elites y clases medias porteñas. Estos sectores sociales solían vacacionar en las ya consagradas ciudades balnearias de Mar del Plata, Necochea y Miramar, y hacían un uso "exclusivo" de estos escenarios costeros. Sin embargo, como bien señala Pastoriza (2011) a mediados de siglo XX, bajo el primer gobierno peronista (1946-1952), se desarrollaron una serie de políticas públicas de turismo social que posibilitaron el acceso de las clases trabajadoras a las vacaciones y a trasladarse hacía estos escenarios para pasar sus días de ocio.

bién era necesario contar con inversores y con un conjunto de residentes permanentes capaces de ofrecer los servicios turísticos que toda villa de veraneo pretende ofrecer a sus turistas. Bajo este ímpetu, las 1.648 hectáreas adquiridas comenzaron a ser loteadas en terrenos que pudiese comercializarse a bajo costo. El objetivo era atraer la mayor cantidad de inversionistas así como familias que estuvieran dispuestas a adaptarse a las características de una ciudad naciente.

Mientras algunos de los compradores de estas hectáreas solo decidieron invertir su capital económico en el proyecto turístico, otros tantos optaron por trasladarse aquí y comenzar a trabajar para que ese futuro pudiera concretarse. El primer registro demográfico disponible en el Museo y Archivo Histórico Municipal de Gesell data del año 1947 e indica que, para esta época, el lugar contaba con una población de 132 habitantes permanentes (Benseny, 2011). Es decir, con todo, más de 15 años después de fundarse, Villa Gesell seguía presentándose bajo la figura de un incipiente poblado.

Los primeros pobladores que arribaron a la Villa entre 1940 y 1950 –dando lugar a la primera concentración poblacionaria del lugar– llegaron, en menor medida, de las zonas rurales aledañas; mientras que, mayoritariamente, procedieron del AMBA. Sin embargo, lejos de lo que se podría suponer, aquellas familias que engrosaron los números de estos desplazamientos, realizados desde la Capital de Buenos Aires y sus alrededores, no fueron argentinas, sino familias de origen europeo, entre los que se destacaron los españoles, italianos, alemanes y suizos (Noel, 2011a, 2011b; Oviedo, 2004; Tauber, 1998).

Una vez que Carlos Gesell —junto con el grupo de peones que había contratado para llevar a cabo estas tareas[13]— logró la "anhelada" fijación y forestación de médanos, permitiendo que el territorio se presentase como un espacio posible de ser habitado, la cercanía al mar y las virtudes paisajísticas de la zona terminaron de hacer el trabajo. Es decir, tales cualidades bajo el auge del turismo costero, valorizaron las hectáreas que don Gesell ofrecía para la venta convirtiéndolas en una buena inversión para ciertas familias pudientes radicadas en la Capital y el Gran Buenos Aires. Como sostiene uno de los pioneros que migró durante estos años: "Gesell era una verdadera joya en la Costa Atlántica. Teníamos todo por delante y el proyecto de don Carlos era estupendo" (Carlos, comerciante, 71 años).

Estas familias, no sólo aportaron el capital económico, necesario para la expansión de la ciudad sino que fueron engrosando las filas de los residentes permanentes. Un entrevistado, sostiene: "¿Qué encontré? Un lugar en pleno crecimiento, un pueblo hermoso, un crisol de colectividades; mucha forestación y una playa fantástica, y sobre todo la tranquilidad que de alguna manera buscaba con mi comercio" (Adriana, 66 años, profesora). Villa Gesell, la ciudad turística alternativa, había logrado convertirse en el balneario "que se recomienda de amigo a amigo". Lejos de los grandes centros turísticos costeros, este pueblo venía a ofrecer la virginidad de la naturaleza, un paisaje despejado de las grandes intervenciones urbanas, el buen trato y la calidez de quienes se atrevieron a fundar un pueblo en un territorio indomable.

La intensa actividad abocada al crecimiento de la Villa, la venta de lotes, la construcción de viviendas, la apertura de algunas residencias turísticas, el desarrollo de las primeras obras de urbanización y, por supuesto, el incremento poblacional nutrido de movimientos migratorios,

[13] Los primeros peones que acompañaron a Carlos Gesell en la dura tarea de la fijación de las dunas, pertenecían al Municipio de General J. Madariaga. La mayoría de estos peones eran trabajadores esporádicos que no habían optado, al menos para ese entonces, por "echar raíces" en esta zona. El carácter transicional de estos trabajadores dentro de la localidad balnearia, puede observarse en las libretas de don Carlos Gesell, en dónde llevaba registrado el tipo de contratación laboral y el pago del jornal correspondiente de sus trabajadores. Fragmentos de dichas libretas pueden encontrarse en el Museo Municipal de la ciudad.

llevaron a que esta ciudad atraviese un ciclo exitoso de expansión estructural, edilicia y demográfica (Noel y Abrantes, 2014; Tauber, 1998). Para la década del 60, Villa Gesell contaba con más de 1.300 residentes permanentes, una embrionaria oferta comercial, el desarrollo de una serie de servicios esenciales (luz, transporte, teléfono, etc.), la primera escuela de la zona, un destacamento policial, un puñado de viviendas dispersas y una incipiente red hotelera (25 hoteles con una capacidad de 6.000 plazas) dirigida al turismo.

4. EN BUSCA DEL PARAÍSO: MIGRAR HACIA LA CIUDAD INTERMEDIA

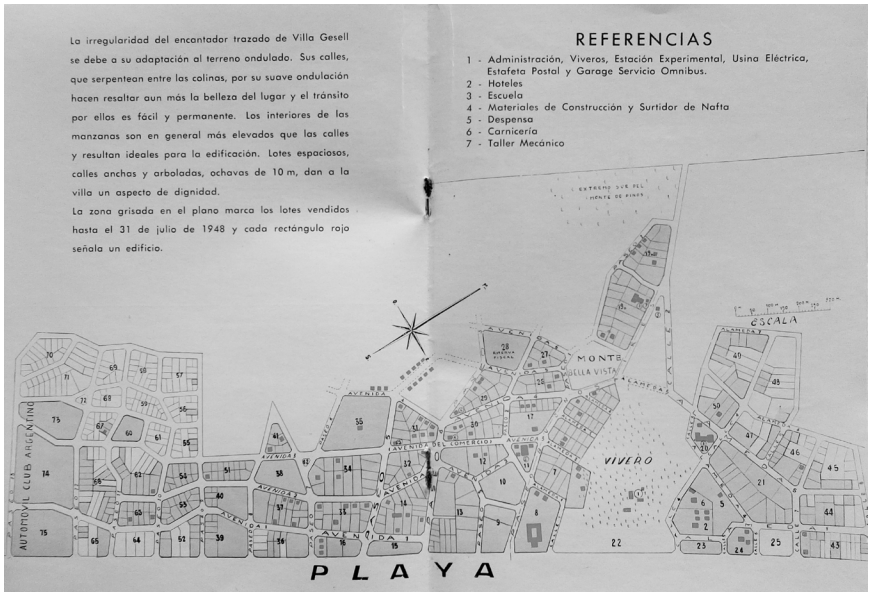


Fig. 2 – Mapa de Villa Gesell en la década del 50.
Fuente: Folleto turístico de 1950 archivado en el Museo y Archivo

Durante las décadas subsiguientes, Villa Gesell continuó creciendo y recibiendo diversos flujos migratorios. Estos movimientos poblacionales siguieron procediendo, en mayor medida, del Área Metropolitana de Buenos Aires y fueron acrecentando su caudal década tras décadas. A través de la realización de diversas entrevistas a actores locales, hemos podido constatar que estos movimientos de carácter urbano-urbano respondieron, en principio, a dos razones. Por un lado, las altas tasas de empleo de Villa Gesell durante la temporada estival promovía la tracción de un conjunto de familias y sujetos que buscaban mejorar sus condiciones de vida en términos económicos. Por el otro, las cualidades paisajísticas y culturales atraían a otro tipo de familias, principalmente de clase media, que buscaban cambiar sus estilos de vida, "vivir más en contacto con la naturaleza", "a otro ritmo" y en un lugar "más comunitario". En definitiva, la localidad balnearia tenía mucho para ofrecer: "... sus calles asimétricas y ondulantes, sus árboles y bosques, su exquisita arquitectura y la armonía en medio de una densa vegetación lo hacen un pueblo acogedor, tibio, hogareño y único" (Folleto Turístico ACA, 1959).

Las decisiones urbanísticas tomadas durante las primeras décadas de vida, habían convertido a esta ciudad, en palabras de uno de nuestros entrevistados, "en un lugar único en el mundo". La ciudad era un espacio tapizado de verde, con bosques y un gran predominio de los médanos que, si habían sido domados, seguían teniendo una presencia indiscutible dentro de la estética de la ciudad. El trazado urbano era ondulante e irregular ya que seguía la fisonomía de los médanos (Ver Fig. 2). A su vez, era una ciudad de apertura e interacción con la naturaleza, que no le daba la espalda al mar, sino que lo integraba en su configuración el recurso paisajístico. En última instancia, la urbanización de este lugar respondió, desde sus orígenes, a los deseos de aquellos turistas que elegían este escenario para vacacionar y, en este punto, la presencia del resultaba natural resultaba innegociable.

Por otra parte, era una ciudad lineal que se había desarrollado de forma paralela a la costa mediante la implantación de diversos centros de interés (una escuela, una plaza, un dispen-

sario, un vivero, un acuario, una terminal de ómnibus) capaces de generar múltiples espacios con sentido de pertenencia. Estos centros, dispersos por la ciudad, permitieron que la población se fuese asentando en la ciudad de forma diseminada, evitando la excesiva concentración poblacional sobre ciertas áreas.

El paisaje urbano estaba constituido por una arquitectura cuidada y en consonancia con la topografía del lugar. Prevalecían los chalets de techos rojos que destacaban por su estilo arquitectónico en armonía con el entorno. Como señaló uno de nuestros informantes, se trataba de una "estética austera, robusta y sólida", "son casas con personalidad", "únicas como la ciudad" (Luis, 72 años, arquitecto). "Esas casas se oponen notablemente a la arquitectura de los detalles pintoresquistas, con techos, techitos, salientes, mezcla de materiales, etc. Son muy sana arquitectura, fuerte, simple, sumamente adecuadas al bosque [...] y, por su sencillez, propiamente modernas. (Castellani, 1997: 68). Asimismo, era un espacio en el cual se encontraban proyectadas las cualidades positivas asociadas a la figura de su fundador. En efecto, una ciudad, como indica uno de los entrevistados, "... que no había sido diseñada en un tablero de dibujo" sino que "se aferra a las cosas reales (dunas, arena, mar) y ha surgido de este modo, no por capricho de su fundador, sino por el impulso pragmático que marca el curso de la propia naturaleza" (Soledad, 45 años, arquitecta).

Al ser una comunidad relativamente pequeña, en Villa Gesell existían fuertes lazos sociales entre los habitantes. La solidaridad, la cooperación y las actividades comunitarias, aparecieron en las entrevistas como rasgos predominantes del estilo de vida y la sociabilidad cotidiana de la Villa balnearia. Las festividades colectivas, el desarrollo de clubes deportivos y asociaciones de colectividades, las redes de solidaridad constituidas por vecinos, entre otras, hacían de este lugar un sitio sumamente atractivo y seguro en comparación con las dinámicas de la metrópolis y las grandes ciudades argentinas.

> Estábamos cansados del ritmo de Buenos Aires. Allá no se podía vivir más. Era todo un caos: la violencia, el tránsito, la locura de todos los días. La ciudad te pasa por encima. Decidimos venirnos acá por la tranquilidad [...]. Nos encantaba esto que tienen las ciudades chicas que podés dormir con la puerta abierta y no pasa nada (Mirta, 60 años, directora del Museo y Archivo Histórico Municipal).

> Nos vinimos a Villa Gesell por las dos cosas: la oferta de trabajo de la temporada y también la zona que es muy linda [...] Mi sueño siempre fue vivir en la playa. Acá estamos viviendo en la playa, en este paraíso, rodeado de pinos, arena y mar (Mario, 68 años, carpintero).

> Acá nos conocemos todos con todos. En Buenos Aires no sabés quién es tu vecino. No sabés quién vive en tu misma cuadra. Yo, la verdad, me siento más segura sabiendo quién vive al lado mío. Acá sabemos todo y nos ayudamos entre todos. Hay como una gran solidaridad vecinal (Jorge, 60 años, periodista).

> Queríamos que nuestros hijos se criaran en un espacio más cerca de la naturaleza. Que pudieran salir de la casa y que no se chocaran con el cemento. Cuando Juan, mi hijo, cumplió los 6 años nos vinimos para acá. Encima, había de todo. Teníamos colegio, salita de salud, todo. Ah, y también había mucho trabajo en la temporada turística y en la construcción porque Villa Gesell no paraba de crecer (Marina, 38 años, camarera).

> Acá entras a un negocio y todos te dicen: 'hola, qué tal, buen día'. Hay respeto por el otro. En la ciudad de Buenos Aires a nadie le importa nada. Todo el mundo vive en su mundo [...] Acá Todos respetan las normas, hay cierta organización que se cumple (Paula, 32 años, trabajadora del Museo y Archivo Histórico Municipal).

> El contacto con el mar y el bosque es impagable. Antes vivía en Morón [un municipio del AMBA] y para encontrar una plaza tenía que caminar 20 cuadras. La plaza estaba toda sucia, descuidada, un asco. Acá, camino un ratito y llego al mar. El bosque también lo tenés ahí [...] Acá se respira otro aire. Quería eso para mi vida, este tipo de vida. Poder levantarme a la mañana e ir a correr a la playa (Adriana, 64 años, docente).

Ahora bien, estos elementos que constituyen las razones de quienes migraron son, al mismo tiempo, el patrimonio de la localidad balnearia. Los patrimonios pueden ser entendidos como el acervo de bienes tangibles e intangibles que una sociedad determinada ostenta. Es decir, son el resultado de una construcción social y colectiva sobre un conjunto de bienes simbólicos y materiales que reciben una valoración positiva. Asimismo, estos bienes expresan una identidad colectiva mediante la cual se establece la diferencia con otros grupos sociales y culturales. Por este motivo, se suele adjudicar a los patrimonios cierta capacidad para resistir las embestidas de la uniformización.

Los patrimonios se heredan, se transfieren, se transforman y, sobre todo, se protegen. Pueden estar dentro de un museo, exhibiéndose como objetos destacados e historias canónicas, pero también pueden estar dispersos en el hábitat, pueden trasladarse mediante leyendas e historias locales y circular de forma intangible dentro y fuera de una comunidad. Como explica Manuel Delgado.

> El patrimonio sirve esencialmente para que los seres humanos tengan un cierto sentido de la continuidad, que entiendan que no acaban en sí mismos, que continúan en todos y cada uno de los demás con quienes conviven, y que antes que ellos hubo otros que les precedieron, y que después habrán otros que les van a suceder. En este sentido, el patrimonio ya no es solamente el pasado de ese grupo humano que tal grupo reclama como propio; también es el futuro. El futuro también se hereda. Así, tanto en la dimensión pre figurativa como la post figurativa, el patrimonio no puede ser sino usado, es su uso y no otra cosa que su uso (Delgado en Godoy y Poblete, 2006: 50).

En el caso de la ciudad de Villa Gesell es posible identificar un patrimonio paisajístico constituido por las características físico-naturales del entorno: la playa, el bosque y los médanos dan forma a este acervo de bienes tangibles que protegen los geselinos y que a la vez utilizan como recurso de "venta" a la hora de generar atractivos turísticos. Por otro lado, la tranquilidad, los lazos comunitarios, el "aire de aldea" que priman en la sociabilidad geselina, junto con el trabajo titánico realizado por el fundador Carlos Idaho Gesell y las familias pioneras que lo acompañaron, dan lugar a un patrimonio cultural que marca a fuego la historia de esta localidad costera. Incluso, muchos de los bienes que forman parte de este patrimonio son exhibidos y representados en el Museo y Archivo Histórico Municipal como elementos indelebles y definitorios del espíritu cultural de esta ciudad. Finalmente el trazado urbano, las calles serpenteantes y la integración de los recursos naturales a la estética de la ciudad constituyen un patrimonio arquitectónico y urbanístico peculiar que diferencia a esta localidad balnearia de otras ciudades vecinas dedicadas a los mismos fines turísticos.

5. "VILLA GESELL SE CONVIRTIÓ EN UN INFIERNO". LOS PATRIMONIOS BAJO DISPUTA

Según el último censo poblacional realizado en la Argentina durante el año 2010, Villa Gesell cuenta con un total de 31.353 habitantes permanentes. A su vez –en función de los datos brindados por la oficina de turismo local– esta ciudad recibe durante la temporada estival más de 1 millón de turistas. Sin lugar a dudas, el turismo aparece como un factor clave en la disputa por la conservación de estos patrimonios que acabamos de delinear. Son el recurso que atrae a los turistas pero a la vez son, en muchas ocasiones, los bienes que se ven afectados por la intensidad que admite esta actividad económica durante los meses de verano. Los usos que hacen los turistas de estos bienes materiales

e inmateriales son claramente diferentes al uso que proponen los habitantes geselinos.

Año	Población	Crecimiento Intercensal
1970	6.341	
1980	11.632	83,44%
1990	16.012	37,65%
2001	24.282	51,64%
2010	31.353	31,01%

Fig. 3 – Cuadro de evolución de la población de Villa Gesell entre 1970-2010. Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Censos Nacionales.

Los vínculos que se despliegan entre los patrimonios y el turismo están plagados de tensiones. Lo que se protege es, al mismo tiempo, aquello que se postula como elemento de explotación económica. Sin embargo, en la localidad balnearia de Villa Gesell el problema parecía no radicar en la cantidad de turistas que visitan sus playas durante el verano. Por el contrario, la amenaza a esos patrimonios (cultural, arquitectónico y paisajístico) estaría dado por el excesivo crecimiento urbano de la ciudad, particularmente, a partir de los años 70 (Ver Fig. 3).

Hasta estos años el crecimiento urbano se mantuvo más o menos organizado. De hecho, analizando mucho de los folletos de promoción inmobiliaria y turística de la localidad, hemos podido observar que el crecimiento era visto como algo sumamente positivo. Al respecto, en 1950, bajo la firma de Carlos Gesell, se establecía: "Villa Gesell es el centro urbano de más rápido y sano desarrollo del país" (Folleto Turístico de Villa Gesell, 1950). Sin embargo, a partir de la década del 70 la urbanización adquirió una nueva faceta: comienza a comprenderse que ambas características, celeridad y salubridad, no podrían desplegarse de manera conjunta sin desvirtuar algunos de los elementos constitutivos de esta localidad.

> Se dio un crecimiento demográfico en una ciudad que estratégicamente no se preparó. [...] siempre ambicionó crecer, pero sin tener claro qué significa conceptualmente crecer. [...] Crecer significa tener mucha gente, significa tener más infraestructura, más territorio, significa tener más servicios. Nunca hubo un debate de qué significaba crecer. La ciudad fue creciendo para donde se dio [...] Gesell no fue definiendo una estrategia de ciudad y con esto se fue desdibujando su identidad. Se fueron perdiendo los patrimonios locales, el espíritu de este lugar (Rodrigo, 41 años, periodista).

> Este crecimiento desmedido y desorganizado ha atentado contra todo. Lo que me preocupa es la falta de planificación social. La gente se va quedando en Villa Gesell y no hay planificación de viviendas, de trabajo, de educación, de salud [...] no hay nada. Y todo esto es muy peligroso. ¿Hasta cuándo y dónde podemos seguir creciendo? (Mirta, 60 años, directora del Museo y Archivo Histórico Municipal).

La ciudad de Villa Gesell se ha ido constituyendo históricamente, primero como poblado, luego como villa balnearia y finalmente como ciudad intermedia, mediante distintos movimientos migratorios que fueron acrecentando su población, expandiendo los límites de su trama urbana e interviniendo en los procesos de identificación colectiva. De esta forma, es de esperar que para los años 70 la migración no fuese una novedad; vale decir, la ciudad estaba relativamente acostumbrada a recibir masas poblacionales que provenían de otros escenarios geográficos y sociales. Sin embargo, este último proceso migratorio parece revelar que la integración de "los recién llegados" se habría montado en una serie de disputas y conflictos en torno a la "identidad colectiva" y a la preservación de los patrimonios locales: "no podemos crecer más. Esto ya dejó de ser el lugar que siempre fue" (Mariano, 50 años, empresario hotelero).

Respecto del patrimonio paisajístico, encontramos que a medida que la ciudad fue creciendo se fue trastocando su relación con la naturaleza. Como explicó uno de nuestros entrevistados: "aparecieron los edificios en altura y el cemento por todos lados" (Jorge, 60 años, periodista). El bos-

que, los médanos y la playa fueron perdiendo su expresión de virginidad y comenzaron a ser intervenidos por la voracidad de los negociados turísticos: las playas se llenaron de carpas y bares, los edificios coparon la costanera y empezaron a poner restricciones a la contemplación del mar, se intentó achicar el bosque y los médanos buscaron aplanarse bajo la intención de seguir urbanizando el espacio. En este sentido, resulta interesante señalar que periódicamente en la ciudad de Villa Gesell irrumpen diversas manifestaciones públicas en dónde los vecinos, principalmente los pioneros, salen a reclamar por la preservación de los recursos naturales del entorno.

En relación al patrimonio arquitectónico, a partir de los años 70 a "la ciudad serpenteante" se le acopló "la ciudad cuadrícula". Al otro lado de una de las calles más emblemáticas de la localidad –el Boulevard Silvio Gesell (Ver Fig. 4) comenzó lotearse todo una fracción de territorio bajo la forma cuadricular. Esta zona fue comercializada a muy bajo costo por tratarse de terrenos carentes de interés turístico e inmobiliario, por su lejanía del mar y por la falta de infraestructura. Asimismo, particularmente en los años 80 y debido a las diversas crisis económicas que atravesó la Argentina, en esta zona de la ciudad comenzaron a darse diversos procesos de toma de territorios. Según datos estadísticos de producción local (Tauber, 1998), este sector de Villa Gesell es el más densamente poblado por familias, principalmente, de sectores populares que migraron

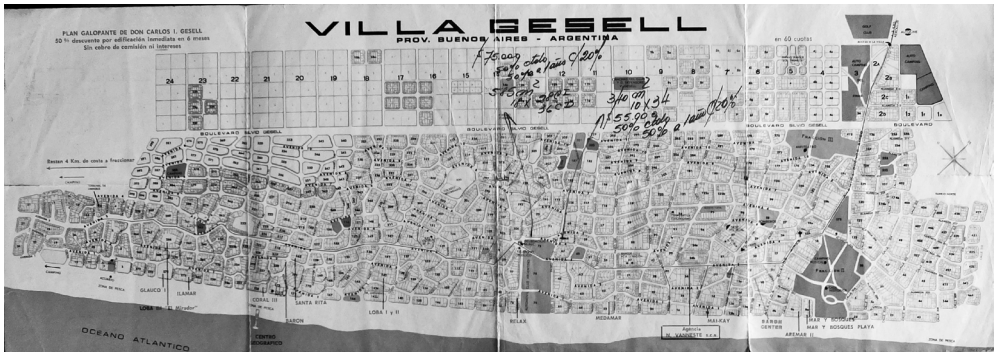


Fig. 4 – Mapa de Villa Gesell de fines de la década del 70. Fuente: Mapa de promoción de lotos archivado en el Museo y Archivo Histórico Municipal

hasta la ciudad intermedia en busca de nuevas y mejores oportunidades de vida. Al otro lado del Boulevard —que se levanta como una frontera material, simbólica y cultural entre "dos ciudades"— se encuentran los barrios populares e invisibilizados de la ciudad turística. Así, asentamientos informales, construcciones precarias distribuidas sin ningún criterio ni organización urbana, contrastan con las imágenes de la arquitectura robusta, cuidada y de líneas simples de los chalets de techos rojos dispersos bajo claros detalles urbanísticos entre las calles ondulantes.

Finalmente, el patrimonio cultural comenzó a verse fuertemente amenazado por las dinámicas de los urbanitas socializados en la gran metrópolis. Según explican algunos de nuestros entrevistados, con ellos también habrían migrado la violencia, la inseguridad, la desigualdad social, la pobreza, el egoísmo y el individualismo. Toda una serie de características tradicionalmente asociadas a la vida cotidiana de las grandes urbes y de las cuales los habitantes antiguos de Villa Gesell buscan mantenerse ajenos. Al mismo tiempo, son aquellas características que aparecen en las representaciones de los migrantes como las razones que impulsaron su movimiento.

Como hemos visto, los migrantes de la gran ciudad que eligen a esta ciudad intermedia como escenario para desarrollar sus vidas destacan las cualidades del paisaje, la arquitectura y la sociabilidad local como elementos definitorios al momento de tomar la decisión de trasladarse. Bajo una operatoria que incluye la oposición y los contrastes con la metrópolis de la cual proceden, los "recién llegados" buscan hacer uso, como explica Delgado (en Godoy y Poblete, 2006), de ese con-

junto de bienes tangibles e intangibles que identifican a la localidad balnearia. Por el contrario, los antiguos geselinos entienden que la urbanización de Villa Gesell –si bien les ha permitido posicionar a la ciudad como un producto turístico– se ha convertido en una verdadera amenaza que asecha con desvirtuar el espíritu de esta ciudad y trastocar su expresión identitaria. Mientras quienes migran buscan el paraíso, quienes reciben a estas poblaciones en movimiento entienden que esta localidad paradisiaca se está volviendo un verdadero infierno. El extrañamiento de la figura de la ciudad, como así hemos titulado a este artículo, es doble: quienes migran "desconocen" su ciudad de origen y quiénes reciben comienzan a extrañar la ciudad que habitan.

BIBLIOGRAFÍA

Arroyo, Mercedes (2001). La contraurbanización: un debate metodológico y conceptual sobre la dinámica de las áreas metropolitanas. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* - Nº 97.

Benseny, Graciela (2011). La Valorización Turística de la Costa Atlántica Bonaerense. El surgimiento de Villa Gesell (Argentina). Ponencia Presentada en el Encuentro Internacional de Turismo. *Mar del Plata*, 21-23 de Septiembre.

Brunet, Roger (2000). *Des villes comme Lleida. Place et perspectives des villes moyennes en Europe. En Bellet Carmen y Llop Torne, Juan Manuel, Ciudades Intermedias. Urbanización y sostenibilidad.* Lleida: Milenio.

Castellani, Luis (1997). *La novela de Villa Gesell. Urbanismo interactivo. Búsqueda de la entidad, la vocación y el destino de una ciudad.* Villa Gesell: Ediciones de autor.

Capel, Horacio (2009). Las pequeñas ciudades en la urbanización generalizada y ante la crisis global. *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía* (70), 7-32.

Cerrutti, Marcela y Bertoncello, Rodolfo (2003). Urbanization and Internal Migration Patterns in Latin America. Paper prepared for Conference on African Migration in *Comparative Perspective*, Johannesburg, South Africa, 4-7 June.

Godoy, Marcelo y Poblete, Francisca (2006). Manuel Delgado. Sobre antropología, patrimonio y espacio público. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 10, 49-66.

Masor, Omar(1975). *La Historia de Villa Gesell.* Villa Gesell: Gesatel.

Meichtry, Norma (2007). Emergencia y mutaciones del sistema urbano. En Torrado, Susana, *Una historia social del siglo XX*. Tomo II (págs. 48-83). Buenos Aires: Edhesa.

Noel, Gabriel (2011a). Cuestiones disputadas. Repertorios morales y procesos de delimitación de una comunidad imaginada en la costa atlántica bonaerense. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales* XI, 99-126.

___(2011b). Guardianes del paraíso. Génesis y genealogía de una identidad colectiva en Mar de las Pampas, Provincia de Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología* 4, 211-226.

Noel, Gabriel y Abrantes, Lucía (2014) La gran división: crecimiento y diferenciación social en una ciudad balnearia de la Costa Atlántica Bonaerense. *Argumentos. Revista de crítica social.* 16, 141-166.

Organización de las Naciones Unidas (2012). Estado de las Ciudades de América Latina y el Caribe 2012. Rumbo a una nueva transición urbana. Brasilia: Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos.

Oviedo, juan (2004). Villa Gesell: Fiesta, etnia y colectividad. Ensayo acerca del nacimiento y presencia de colectividades en la sociedad geselina. Villa Gesell: Ediciones de autor.

Palavecino, Claudia y García, Mónica (2007). *Las fundaciones de Villa Gesell.* Villa Gesell: Ediciones de autor.

Pastoriza, Eliza (2011). La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina. Buenos Aires: Edhasa.

Sierra, Dante (1969). El domador de médanos. Buenos Aires: Ediciones Gesell.

Tauber, Fernando (1998) Villa Gesell: Reflexiones y Datos para una Estrategia de Desarrollo. La Plata: Secretaría de Extensión de la UNLP.

Unión internacional de arquitectos (1999). Declaración de Lelida sobre las ciudades intermedias y la urbanización mundial. Lleida. Recuperado el abril de 2013, de *http://www.ceut.udl.cat/wp-content/uploads/4C.LLEIDA_ES.pdf*

Usach, Natalia y Garrido Yserte, Rubén (2008). Globalización y ciudades en América Latina ¿Es el turno de las ciudades intermedias en América Latina? Universidad de Alcalá: Universidad de Alcalá: Instituto Universitario de Análisis Económico y Social.

Vapñarsky, César (1995). Primacía y Macrocefalia en la Argentina. La Transformación del Sistema de Asentamientos Urbanos desde 1950. *Desarrollo Económico XXXV,* Nº 138 (Julio-Septiembre), 227-254.

Velázquez, Guillermo (2000). El proceso de urbanización en la Argentina: de la primacía a la fragmentación socio-espacial. *Tiempo y Espacio*, 5-22.

LA CIUDAD COMO ESTRUCTURA SOCIAL. EL NUEVO SOPORTE DE LA VIVIENDA

María del Carmen Martínez-Quesada
Universidad de Sevilla

La sociedad se encuentra ante una realidad urbana que ha evolucionado más en los últimos treinta años que en toda la historia de la ciudad. La globalización, la difusión urbana, la sostenibilidad, la pérdida de poder de la ciudad histórica, entre otros factores, hacen pensar que acercarse al futuro de la ciudad no es posible desde instrumentos analíticos que ya resultan obsoletos. Se hace preciso encontrar nuevos instrumentos que permitan pensar de una manera nueva el territorio, la religión, la escala, y en definitiva, de comprender la relación entre el espacio y la misma sociedad (Benach, 2010).

"La comprensión de la condición urbana contemporánea es un requisito previo para cualquier proyecto y cualquier visión de futuro" (Chalas, 2011:1), ¿pero de qué ciudad se trata? La ciudad del ayer, que estableció una oposición clara entre la ciudad y el campo, la ciudad y la naturaleza, el centro y la periferia, está en desaparición, y muchos críticos han creído ver en esa desaparición el final de toda posibilidad de ciudad. No obstante cuando un tipo de ésta resulta insatisfactoria otra está apareciendo, la cuestión está en saber reconocerla.

La ciudad del siglo XXI se caracteriza por ser una ciudad-móvil, ciudad-territorio, ciudad-naturaleza, ciudad policéntrica, ciudad para elegir, ciudad vacía, la ciudad en el tiempo continuo. Son nuevas visiones que sustituyen a las viejas figuras heredadas, para dar forma a los estilos de vida y las prácticas diarias de los habitantes afectadas por el creciente individualismo, la presencia en todos los ámbitos de la tecnología de la información y la comunicación, el desarrollo de la movilidad, el aumento del tiempo libre y de ocio, el hedonismo, el amor por la naturaleza y la preocupación medioambiental. Así esta evolución del ámbito urbano, de los modos de vida y de la movilidad en la ciudad finalmente condicionará la construcción de la vivienda.

1. INTRODUCCIÓN

Actualmente es un objetivo deseable el plantear vivir en ciudades en las que los servicios públicos sean eficientes, tengan una economía dinámica y en las que existan los suficientes incentivos sociales y culturales que permitan matizar las diferencias de clase, raza y etnia, pero eso no es así, y no solamente por la influencia que las políticas económicas o las lacras sociales han ejercido sobre ellas, sino también por lo que la ciudad debería ser hoy en día y no es. La ciudad anterior a la construida en el s. XX y los entornos vernáculos de épocas anteriores han demostrado ser más flexibles y adaptables, y, por tanto, más estimulantes que los producidos hoy por urbanistas dotados de muchos más recursos y herramientas tecnológicas más avanzadas. Se tienen más recursos, pero no se utilizan de forma creativa.

La forma de generar la ciudad en el s. XX ha estado centrada en la creación de sistemas cerra-

dos, en los que se establece un equilibro entre las partes, frente a los sistemas abiertos, condicionados por una evolución inestable e imprecisa. Y mientras que el sistema abierto podría haber supuesto una posibilidad de adecuación a los actuales procesos de cambio, "el sistema cerrado ha paralizado el urbanismo" (Sennett, 2014:8).

Sennet cuenta que genetistas como Richard Lewontin y Stephen Jay Gould han utilizado este concepto arquitectónico para explorar la estructura de los sistemas abiertos en el campo de la teoría evolutiva. Desde posiciones diferentes han intentado demostrar que los organismos adoptan un papel activo en la construcción de su entorno y que esta construcción, que responde a un cambio adaptativo y a la inestabilidad, "contiene, de hecho, una estructura -o más bien unas cuantas- que responden a la incertidumbre y a la manera de gestionar el cambio" (Sennett, 2014:9).

Este carácter de apertura o cierre en la ciudad y los edificios altera la forma que se tiene de percibir y planificar el espacio público, y los límites de éste, e influye en la manera de reflexionar sobre cómo cruzar las fronteras establecidas entre los diferentes entornos.

Las barricadas se construyen como dice Sennett (1978) desde el interior. Es en el mundo interior de los sistemas cerrados, de los barrios y comunidades cerradas, donde se establece un refugio frente a los cambios. Es una forma de protección de cara a los avances de la ciudad pero también supone una atomización de ésta, que, muchas veces favorecida por la planificación, refleja las formas de la sociedad que acogen.

Del mismo modo que la ciudad medieval, por una necesidad de protección, se organizaba en torno a iglesias y mercados, expresando espacialmente, mediante la superposición, las relaciones de solidaridad y dependencia que gobernaban a la población, tal y como expresaba Ascher (2007), ahora la necesidad de seguridad de uno mismo o la necesidad de aislar a otros, genera sistemas cerrados, que están necesitados de articularse y abrirse para comprender la lógica de la sociedad contemporánea que utiliza el cambio como principio fundamental. Un proceso de cambio que la transforma rápidamente, y del que somos conscientes, aunque la forma que a veces se tiene de apreciar dichos cambios no es valorada en su justa medida. En el ámbito de la ciudad y el urbanismo es aún más difícil de estimar por la lentitud con la que el espacio edificado evoluciona debido a la escasa incidencia del volumen de construcción nueva anual.

La atomización espacial no ha supuesto, sin embargo, la pérdida del aspecto social ni la pérdida de vínculos sociales. Según Ascher lo que ha ocurrido es que los vínculos son más débiles y a la vez resulta más fácil establecer otros nuevos:

> se trata de 'la fuerza de los vínculos débiles'. El tejido social constituido por los vínculos sociales contemporáneos cambia de textura. Está compuesto por múltiples 'hilos', muy finos, de todo tipo, que no le restan solidez sino que le confieren mucha más finura y elasticidad. Este tejido de fibras diversas es además social y culturalmente heterogéneo (2007:41).

Estas nuevas estructuras sociales basadas en vínculos débiles, funcionan como una serie de redes conectadas que permiten una movilidad constante y creciente de personas, bienes e informaciones. No se limitan a su desarrollo en el espacio y se apoyan en una solidaridad "comunicativa" que pone en relación a individuos y organizaciones pertenecientes a diferentes redes interconectadas, cuyo reto final es hacer consciente al individuo de que pertenece a "sistemas de intereses colectivos" (Ascher, 2007:42).

En la ciudad la competición y las relaciones de negocios adquieren a veces un papel más importante que el de las relaciones sociales y que estos intereses colectivos; sin embargo, "la ciudad es probablemente el monumento más importante construido por el hombre, la representación física de las voluntades, de las esperanzas y de la memoria de una entera colectividad" (Gregotti, 1996:195).

Pero el equilibrio entre la libertad personal y la liberación colectiva, configura el carácter de los espacios abiertos de la ciudad, que han llegando a convertirse en lugares inhóspitos, e incluso, a veces, han sido sustituidos en su cualidad como lugar de encuentro por los interiores de los centros comerciales, cuando el modelo caracterizador es el progreso y la libertad individual.

Tanto el individuo como la colectividad se enfrentan por tanto a una serie de situaciones y condiciones individuales y colectivas cada vez más diferentes y cambiantes, que, a su vez, también modifican las relaciones sociales y en consecuencia los espacios colectivos, cuando éstos sirven de soporte a aquéllas, ya que como dice Christopher Alexander (1968), los espacios colectivos son un mecanismo que sirve de apoyo al mantenimiento de las relaciones sociales. Las personas no sólo podrán cambiar sus formas de vida si los espacios generan las condiciones para ello, sino que también deberán recibir las claves que les preparen para entender esos espacios.

Al final, el espacio urbano, a pesar de todo, tiene importancia. Los vínculos entre la organización del territorio y el uso del tiempo hacen que los individuos elijan actividades, lugares y cambio de tiempo entre los diferentes acontecimientos colectivos que a distintas escalas se les ofrecen desde la ciudad, el barrio y los propios edificios, los cuales, a su vez, constituyen otra red de vínculos de una vecindad interna y externa, según la escala establecida, construida desde la frecuencia de los encuentros y actividades propuestas, y que depende del tipo y la cualidad de las relaciones establecidas, para asegurar resultados positivos.

Las acciones deben plantearse desde la creatividad con la que se desarrollan las relaciones sociales y la capacidad de aportar multidimensionalidad al hecho colectivo. Pero también hay otras superpuestas, que es necesario considerar al establecer estas redes, las generadas entre el espacio privado de la vivienda y el espacio comunitario ya que introducen particularidades y posibilidades nuevas en función de los límites considerados. Apropiaciones de lo público desde la vida íntima que cambian las cualidades de los límites, haciéndolos más imprecisos y abriendo más las viviendas, normalmente espacios cerrados e independientes. Considerar autosuficiente la vivienda no es una cuestión posible en este planteamiento.

Entonces, ¿se hace ciudad sólo si se trabaja con el hecho urbano como objetivo prioritario?, o ¿se puede hacer ciudad desde escenarios generados en la vivienda que la dinamicen y que generen redes de conexión sobre la trama urbana?

La vida en la ciudad va cambiando a medida que se producen modificaciones en los hábitos, en los modos de uso y en la movilidad. El cambio y desaparición del tejido comercial de proximidad, en beneficio de los grandes centros comerciales o motivado por el comercio por Internet, provoca la pérdida del hecho urbano, lo que origina a su vez el vaciado de las calles, que se vuelven más inseguras, y esa inseguridad vuelve a provocar la desaparición de actividad. Es por ello fundamental proponer otros escenarios que hagan necesaria la utilización de la trama urbana mediante el establecimiento de redes de conexión que ayuden a hacer ciudad, y, si esto es desde la vivienda, conseguiríamos además no separar vivienda de ciudad, y se podría plantear un con-

cepto de hábitat contemporáneo desde acuerdos con entornos urbanos, culturales y sociales. Pero pasar de la ciudad a la vivienda supone un cambio de escala y de objeto. La vivienda establece formas propias de relacionarse y expandirse hacia el exterior siendo la más evidente la que surge desde el propio núcleo doméstico que se relaciona con su entorno más inmediato, aparte del familiar, estableciendo relaciones de vecindad por proximidad, que después se alargan y se expanden (Léger, 1998).

La vivienda permite entender la ciudad como una extensión de la casa, tal y como proponen en sus proyectos Lacaton&Vassal, en la que los habitantes prolongan el uso de lo privado en las zonas públicas de edificios y ciudades, haciendo de la casa el lugar de descanso, de la intimidad, y de la ciudad el lugar donde desarrollar el resto de las funciones atribuidas de la casa. Los bares y cafeterías serian los salones, los restaurantes, los comedores, las bibliotecas, las salas de lectura, y las salas de cine, las salas de televisión. Esto lleva a plantear que el término dispersión (Hernández Pezziy otr., 2014) podría ser el concepto que más claramente puede significar un cambio en la vivienda respecto a modelos tradicionales y al valor simbólico históricamente asociado a la residencia, ya que facilitaría entender la casa como un objeto que ha externalizado algunas de sus funciones fuera del ámbito doméstico, lo cual le permite estar conectada y relacionada con otros lugares urbanos complementarios. Se trata de una casa conectada en red, "una casa pequeña en una ciudad grande" (Ragone, 1988:64).

Aunque el acercamiento a la historia de la arquitectura se realiza principalmente a través de los monumentos y la arquitectura pública, es la vivienda la que construye realmente el tejido urbano, y son las casas, las que al hacerse y deshacerse, proporcionan, hacia el espacio público, la imagen a la ciudad y construyen la personalidad de ésta. De ahí la importancia del diseño de las viviendas y la forma en la que se relacionan con el entorno. Pero ¿cómo deben ser las viviendas para ser incluidas en las redes de una sociedad hipertexto? Ascher (2007) plantea que deben concebir espacios múltiples que combinen la dimensión funcional y la dimensión social, propicios tanto a la intimidad como a la socialización, como sucedía con las comunidades rurales y medievales, en las que los fuertes vínculos tradicionales eran sólidos y multifuncionales, y eran capaces de autogestionar el espacio sin necesidad de apenas leyes ni mecanismos administrativos. En ese sentido, tanto las viviendas como la ciudad, deben permitir superposiciones, entremezclar usos, servicios, y distintos niveles de apertura, desdibujando los límites entre lo público y lo privado, y el acceso libre del restringido. Pero este planteamiento aunque considera la dimensión privada, es difícil hacerla compatible con la dimensión social; se necesitan otros dispositivos híbridos, espacios gradientes o espacios intermedios que permitan negociar entre ambos y que puedan incorporar la vivienda, si se desea, a esa ciudad social, participativa y conectada, y que incluso se conviertan en generadores de redes de conexión social que permitan pasar de la privatización de lo público a un uso público.

2. CONDICIONES DE APERTURA EN LA CIUDAD

Los sistemas cerrados, en general, se basan en formas demasiado definidas, y la tendencia a dar forma a las cosas en cualquier entorno construido, sea del tipo que sea, como respuesta a unas condiciones cambiantes y de experimentación, hace que éstos no se puedan adaptar a los nuevos medios, y se convierten en estructuras rígidas.

Las formas demasiado precisas resultan de una reglamentación y un control permanente. En el urbanismo esto se refleja en la pureza con la que son planteadas en el plano (Fig.1), y aun-

que está caracterizado por un exceso de planificación rígida, sin precedentes en el urbanismo europeo, ha encontrado un caldo de cultivo en el crecimiento de las ciudades a lo largo del s. XX. El exceso de determinación ha generado un tipo de edificio de viviendas que ha marcado el crecimiento de las periferias de la práctica totalidad de las ciudades, en la que la vida en la calle en torno a las actividades comerciales y productivas se sustituye por el coche y los edificios contenedores de esos usos adaptativos haciendo de ellas espacios poco amables.



Fig. 1 – "Ciphers", Maricopa, Arizona. Chistoph Gielen. Fuente: https://renaissancewarrior.files.wordpress.com/2015/07/zoom_w18_ciphers_4-576x385.jpg

El equilibrio y la integración podrían entenderse como cualidades definidoras de los sistemas sostenibles, y de gestión de recursos, al ocuparse y reunir, desde unas condiciones de equilibrio, a las partes interesadas. Pero en los sistemas sociales no es así. El equilibrio establecido para conseguir una concordia evita la posibilidad de la diferencia y la diversidad, además de plantear como punto de partida el que todas las partes deben tener la misma presencia y todo se ajuste o suceda al mismo tiempo. Es por ello que la experimentación y la innovación, por tratarse de elementos que introducen la diferencia, se entiendan como peligros de la integración en el sistema al no encajar en éste; ese es el motivo por el que las normativas igualitarias se encargan de delimitar e incluso evitar su existencia. Según este planteamiento, y ante el miedo al desorden, el equilibrio y la integración "pueden convertirse en elementos de represión", siendo "los correlatos de una forma demasiado definida" (Sennett, 2014:24), que se manifiestan en formas y estructuras rígidas.

La distinción entre sistema abierto y sistema cerrado tiene que ver con la combinación de diferencia e indiferencia en la vida cotidiana. La diferencia podría significar el estimulo del sistema abierto, pero a veces el habitante no reacciona a la diferencia y busca la indiferencia y el anonimato dentro de una comunidad constituida por diferentes fragmentos sociales, en un tejido donde sólo hay relaciones funcionales y una indiferencia mutua.

En las ciudades, los diferentes grupos sociales y económicos conviven segregados, se mezclan pero no socializan, existiendo esta diferencia e indiferencia entre los distintos grupos. La asociación se plantea como una forma de rescatar al individuo de esa indiferencia, estableciendo conexiones voluntarias, basadas en relaciones de confianza y reciprocidad, que contribuyan a la cohesión, y el bienestar de la sociedad, y pueden resultar decisivas para la actividad productiva y el desarrollo comunitario, ya que permiten, utilizando sus recursos sociales, obtener objetivos que de forma individual serían difícilmente alcanzables.

En el plano de la ciudad este concepto se relaciona con la capacidad que tienen las intervenciones de garantizar que las personas interactúen y se cree una verdadera cohesión social. No obstante la mezcla de diferencia e indiferencia sigue presente.

Frente a esta ambigüedad en cuanto a la distancia social establecida, que permite observar

pero no implicarse, disminuir las diferencias a través del intercambio social y exponerse a la diferencia desde un punto de vista consciente, ayuda a entender el espacio público y el uso que de éste hacen los sectores más marginales, los cuales constantemente, en su vida laboral y social, se han adaptado a atravesar fronteras y a vivir en los umbrales. "Se han acostumbrado a vivir al día, se sienten cómodos con los cambios" (Sennett, 2014:56).

En los sistemas cerrados que constituyen las ciudades, los cambios son imposibles, ya que las normas establecidas son limitativas, dan por estables las situaciones existentes, e impiden poder adaptar los edificios o espacios urbanos a la evolución y a los cambios de uso que se reclaman por la sociedad, esto debería hacer considerar unas normas de diseño distintas que permitiesen el cambio de las formas construidas en el tiempo, a partir de un determinado contexto que también puede variar.

Entonces la diversidad en el contexto ¿dónde está?, ¿en la pequeña escala?, ¿en integrar y utilizar lo existente, en lo que sería una diversidad instantánea por lo cercana y acotada en el tiempo?, o ¿podría estar en la acumulación en el tiempo, resultado de factores económicos-sociales, pero en la que los espacios se han creado por normativas concretas? En ninguno de los casos parece que se haya tenido en cuenta el uso que hacen los ciudadanos y la importancia de éstos para la configuración de los lugares. Debe considerarse una actitud participativa, que es la que aporta vida a los lugares mediante la aceptación y la apropiación por los usuarios, muchas veces con actividades improvisadas, por lo que nuestra ocupación debe ser encontrar esas formas espaciales y arquitectónicas que permitan reconocer aquellas condiciones que sean posibles de incorporar a la construcción de los lugares.

3. EL ESPACIO COMO SISTEMA ABIERTO

Aunque el sistema cerrado es una forma demasiado definida, el sistema abierto no conlleva necesariamente una falta de forma. La apertura se puede definir desde el tejido construido y el contexto, y la manera en la que éstos se relacionan entre sí de forma flexible a través de los umbrales. Esta condición de adaptabilidad introduce la dimensión temporal en la evolución de integración de estos entornos.

Si el espacio público es un proceso en el que está presente incluso la capacidad innovadora de la tecnología, la construcción, sin embargo, se centra en la especificación de la forma precisa del proyecto, del costo, y de su construcción, olvidando conceptos propios a un proceso, como podría llegar a ser la indeterminación. Y aunque es cierto que los futuros compradores buscan y demandan especificación y concreción, el no centrarse en el proceso, con lo que de indeterminación tiene, hace que los edificios que se construyen terminen siendo sistemas cerrados, y de la construcción realizada un producto de bajo riesgo y estandarizado. Frente a esto es posible construir edificios de una forma no acabada mediante elementos articulados, que contemplan los espacios de su entorno como lugares colonizables, que se integran, en lugar de representar el desde donde mirar, y en los que los procesos y actividades desarrollados en ellos les hacen cambiar en el tiempo.

Con este planteamiento el espacio del umbral adquiere una gran importancia. Todas estas operaciones actúan en el lugar que ocupa el espacio intermedio: la piel, el espacio próximo a las estructuras construidas; pero también en los interiores, que son planteados de forma incompleta confiando en unos núcleos previos que permiten articular el espacio. Los umbrales y los edificios se dejan así inacabados. Son estructuras sostenibles en el tiempo por la flexibili-

dad que aporta la consideración del proyecto como proceso y no como determinación, y dependen de la negociación y participación de los habitantes para su definición.

Entonces cuáles serían los espacios a participar de este proceso. ¿Podrían ser espacios públicos?, ¿Por qué no la vivienda si se constituye como una forma inacabada y cambiante? ¿Podría hacer ésta permeable su límite, que funcionaría en ese caso como membrana, para permitir un sistema abierto compatible con unos rincones de intimidad? Sennett dice que "los seres humanos necesitan mantener cierta distancia con respecto a la observación intima de los demás a fin de sentirse sociables, [pero también advierte que] si se incrementa el contacto intimo se disminuye la sociabilidad" (1978:25), es por ello que el poder controlar el equilibrio entre los procesos de cambio en la vivienda y el establecimiento de unos límites, que sin llegar a ser excluyentes aseguren tanto un grado de intimidad como de sociabilidad, es importante y permitiría que la vivienda fuera también parte activa.

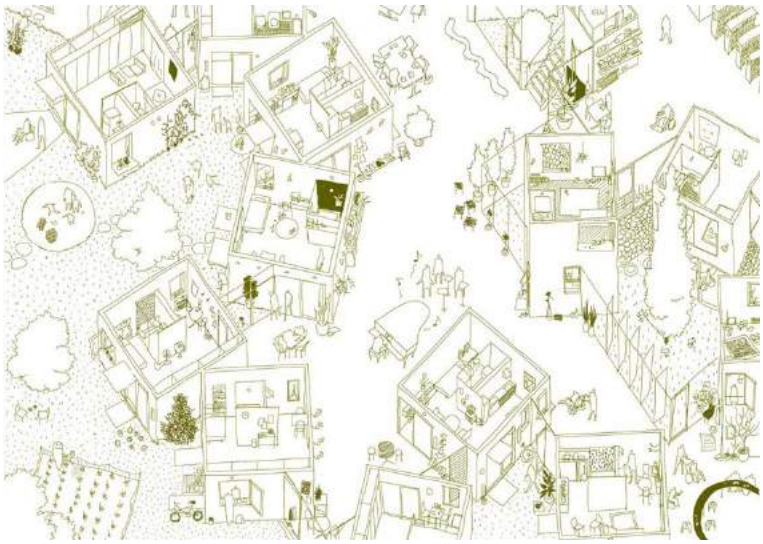


Fig. 2 – Apartament for old people, Ikimono Architects. 2008. Fuente: http://1.bp.blogspot.com/-Voazjqeghn8/T8Pt6tPS5vI/AAAAAAAACb8/Bz5yQioKSNo/s1600/2.jpg

El punto de partida sería por tanto la esfera pública, donde el uso de los edificios y el cómo se habitan establecerían relaciones entre lo social y lo visual, la forma que finalmente adoptan y cómo los usuarios son representados por éstos como expresión social del colectivo. En esta situación es posible proyectar lugares y espacios, tanto desde el interior como desde el exterior de los edificios, que permitan la evolución gradual y la apertura a distintas formas de comportamiento para que el individuo pueda experimentar la forma dada y los cambios existentes en ellos.

4. CUALIDADES DEL ESPACIO DOMÉSTICO ACTUAL. EL ESPACIO SOCIAL COMUNITARIO

El sistema organizado, construido, y claramente delimitado, de la vivienda ya no tiene capacidad de reconstruir su propia realidad, salvo estableciendo relaciones diferentes con los dispositivos interiores y exteriores. Se cuestiona la unidad de la vivienda no desde la reorganización de los espacios existentes sino repensando sus relaciones con el entorno en función de nuevos condicionantes. Nuevos espacios surgen y salen de ella, o son espacios de los que se apropia. Son ambiguos y/o intermedios, pero ya no serán más espacios estables claramente definidos. El resultado es algo vivo que armoniza con los usuarios y su modo particular de habitar, y expresa la época tanto en sentido físico como sociológico y psicológico, cumpliendo los requisitos para los que ha sido concebida (Fig.2).

De ahí que no haya que quedarse sólo en generar un espacio inespecífico y flexible en el interior de la vivienda para dar respuesta a la sociedad actual, compleja y heterogénea. Hay que hacer que otros espacios se impliquen también con las nuevas formas de habitar, alojando las nuevas demandas y sensibilidades. Quizás la imagen de Le Corbusier disponiendo unidades de vivienda sobre la estructura de la Unité d´Habitation de Marsella no resulte ya suficiente,

falta una cierta porosidad que haga aparecer un vacío necesario, versátil y cargado de posibilidades, un lugar indeterminado y disponible, que pueda ser ocupado.

4.1. Privacidad/Apertura

> La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos"... es el primer mundo del ser humano ... La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa (Bachelard, 2000:29-30).

> El ser está más en movimiento que en reposo. "Llama al ser a vivir en el exterior,... a salir de si,... habría que emprender un topoanálisis de todos los espacios que nos llaman fuera de nosotros mismos (Bachelard, 2000:32-33).

Bachelard, a través de estas dos citas, reconoce estas dos cualidades enfrentadas del espacio doméstico: la necesidad de un espacio privado, en el que sentirnos protegidos, y la necesidad de relación con el exterior.

Pero las condiciones que han configurado el concepto de intimidad a lo largo del tiempo, han variado en función de los espacios de control y los niveles de apertura en las relaciones establecidas en la vivienda, que han estado condicionados por la diferente consideración del concepto y sentimiento familiar, lo que ha ido produciendo una pérdida de definición en los límites entre el espacio público y privado asociada a nuevas formas de sociabilidad menos ritualizada que en las generaciones anteriores. Esta supresión genera una modificación en la distribución de los espacios diseñados, de acuerdo con el control de acceso establecido sobre los habitantes y visitantes externos al grupo familiar, para aportar un grado de intimidad en las relaciones sociales. La apertura del espacio privado sobre el público genera un cambio en el comportamiento del grupo, a la vez que obliga a reflexionar sobre los límites.

El equilibrio entre la privacidad y la apertura está fuertemente condicionado por una serie de necesidades básicas de nuestra cultura como el preservar la intimidad en el interior de las habitaciones, el no ser visto cuando se hacen determinadas actividades por los vecinos, no ser visto desnudo por otros miembros de la familia, no sufrir el ruido de los vecinos y del resto de la unidad familiar,... así como todas aquellas que cada individuo necesita o desea (Léger, 2013).

Esta necesidad debe compatibilizarse con la estructura espacial de la vivienda y la diversidad de prácticas a desarrollar, y aunque a priori pueda parecer determinada por condiciones físicas, como la escala del espacio, no depende necesariamente de éstas. Aunque el tamaño, la dimensión y la proporción, en relación con el habitante, determinan el grado de intimidad, siempre habrá formas que proporcionen sensaciones a escala corporal que tengan "en cuenta esa distancia o cercanía entre el yo y lo construido" (Zumthor, 2006:53-55), y que permitan tomar consciencia sobre ese algo edificado para uno mismo o para un grupo de personas.

4.2. La consideración de los espacios comunitarios

Entender que el final del proyecto arquitectónico no tiene por qué estar en la finalización de su ejecución, permite plantear nuevas actividades, surgidas de forma espontánea o no, que se sustituyen una tras otra. El éxito de los espacios intermedios comunitarios estará, por tanto, en la capacidad que tengan de mantener su estructura en el tiempo con independencia de los cambios que las actividades generen. De esta manera las estructuras previas no se transforman,

sino que se adaptan a los cambios sufridos, dando lugar a paisajes urbanos y sociales nuevos desde la memoria del espacio colectivo y de lo esencial de éste. En estos procesos es el usuario y el conjunto del colectivo, los que conforman el espacio, mediante la forma en que lo usan.

La convivencia de distintas esferas, que conviven y se alimentan mutuamente, va ligada a la presencia de un espacio vacío que sea suficiente para representar al colectivo. No obstante, solamente el vacío no puede constituir en el tiempo su expresión como lugar de lo colectivo, se necesita que una realidad le permita alcanzar la atemporalidad. Esa realidad sería la memoria colectiva, las distintas capas de contenido y significado previas a la forma, que están presentes en todo espacio colectivo, y que ayudan "en la construcción pausada y acumulativa en el tiempo de una arquitectura sedimentada y espontánea" (Sánchez, Guitart, 2014:545).

Cuantos más intereses comunes tengan los habitantes, más entenderán los espacios intermedios como algo compartido. El formar parte de una estructura mayor a una célula habitacional, en la que existen espacios participativos de uso común, espacios intermedios de carácter público pero con diferentes usos, en soledad, familia, o en comunidad, permite que la vivienda salga de los límites en los que actualmente está situada para convertirse en un espacio más versátil y adaptable a las cambiantes condiciones actuales y a inciertos futuros. Lo que a priori puede parecer un signo de debilidad por la fácil reversibilidad y adaptación, que impide estructuras estables, hace más fuerte a la estructura planteada en el tiempo.

El uso compartido se basa en el uso temporal de los espacios comunes, preservando los privados, por lo que se hace compatible un ideal participativo y de colaboración con el reconocimiento de la individualidad del habitante. Todo esto hace que la nueva casa se enriquezca con nuevos conceptos, y así un patio -el espacio común por excelencia, por su cercanía con la vivienda y su vinculación a lo doméstico- o una ventana pueden pasar a significar nuevas posibilidades, e incluso marcar el grado de convivencia del edificio.

La cubierta y las plantas bajas pasan a representar oportunidades de uso y estancia comunitaria tanto por parte de los vecinos como de personas externas a las viviendas. Usos autogestionados como guarderías, lavandería colectiva, huertos urbanos, talleres,..., tienen cabida en estos espacios, y facilitan la relación entre el patio, o espacios interiores, y la calle; entre la comunidad y el barrio, y por último la ciudad.

La diversidad de tipos de hogares, las familias tradicionales, familias numerosas, familias monoparentales, familias recompuestas, habitantes nómadas, estudiantes, unidades intergeneracionales, parejas mayores, seniors,..., con diferentes necesidades y ritmos de vida, hacen imposible el poder diseñar viviendas que satisfagan cada una de las variables demandadas, por lo que apostar por la gestión de los espacios, tanto privados como comunitarios, para aportar configuraciones sostenibles y adaptables, permitiría garantizan un uso más participativo y eficiente del espacio y facilitar un aumento de las relaciones entre los habitantes.

5. CARTOGRAFÍAS DE LO SOCIAL

5.1. Desde la arquitectura popular

Entonces, ¿qué mecanismos permiten conciliar las cualidades de lo colectivo y las de lo individual, haciendo una reflexión sobre el hábitat intermedio en la vivienda? ¿Cómo suscitar una vida social

entre habitantes de un mismo edificio? ¿Cómo hacer que éstos superen los límites del edificio y establezcan nuevas lecturas de la ciudad?



Fig. 3 – Sup: Proyecto "Diwan", Montreuil, Francia. Atelier Graam. Fuente: http://www.habicoop.fr/IMG/pdf/Habitat_participatif.pdf. Inf: Vida en un corral de vecinos, Sevilla 1961. Fuente: ICAS-SAHP, Fototeca municipal Sevilla. ge18_e-v1_61_002_01-3 BDI

Antes se cuestionaba la posibilidad de hacer ciudad desde escenarios existentes en la vivienda, con los que dinamizar y generar redes de conexión sobre la trama urbana. Ante este planteamiento, y entre los posibles lugares desde los que abordar la cuestión: aportar otro conocimiento del espacio geográfico, cultural, socio-económico e histórico de la ciudad desde la reflexión sobre los espacios de uso comunitario de la vivienda entendidos en clave social -construcción de relaciones- y de convivencia de entes sociales y de las relaciones de estos con el hábitat, resulta que existen ejemplos en la arquitectura tradicional en los que es posible encontrar espacios, que independientemente de su tamaño o forma, actúan como lugares de encuentro fuertemente personalizados, que podrían ayudar a la identificación del colectivo que los habita, a la reconfiguración de esos otros espacios públicos que construyen los lugares comunes en la edificación residencial contemporánea, y a establecer un vínculo social, con los que revalorizar los barrios, y en última instancia la ciudad.

Estas condiciones se han encontrado en los corrales de vecinos en Sevilla, y en particular los de Triana, que forman parte de una serie de ejemplos de la arquitectura popular en los que los modos relacionales caracterizan fuertemente el espacio comunitario (Fig.3), y que se construyen mediante espacios simples que las tradiciones y costumbres locales condicionan en sus usos, haciéndose esto más visible en los espacios comunitarios, contenedores neutros de funciones yuxtapuestas en los que sus cualidades formales dependen del tamaño disponible y del volumen ocupado, y de los cuartos técnicos, cocinas mínimas que horadan la fachada junto a puertas y ventanas, y aseos, reducidos radicalmente, que se disponen, junto a la toma de agua, en el espacio común; haciendo del patio y la galería la habitación principal común de todos los vecinos, pues en ella residía la actividad cotidiana.

Estas arquitecturas, por otra parte, han facilitado la creación de comunidades sostenibles donde el vivir ha implicado nuevas formas de habitar la casa, más eficientes en el uso y consumo de los pocos recursos disponibles, y también la ciudad, en la que establecen otras formas de movilidad y relaciones con el territorio. Todo ello las convierte en modelos eficaces desde los que plantear políticas de sostenibilidad basados en la cohesión y el desarrollo sostenible.

Generalmente el espacio adquiere un valor activo en generar y mantener desigualdades, racismo, discriminación, sexismo, explotación económica. Sin embargo los corrales ayudan a comprender las relaciones que nacen de espacios creados con una fuerte vinculación social, lo que supone un estímulo en la reivindicación de estos lugares de aglomeración socio-espacial, presentes en la esfera pública de la ciudad, como lugares de arraigo y de creatividad cultural. En definitiva, son un estímulo para buscar una justicia espacial activa desde el comportamiento humano, a través de

una espacialidad, que representa una determinada cultura construida en el tiempo, en la que se expresan, en clave espacio-tiempo, las experiencias tanto individuales como del grupo.

5.2. La arquitectura popular como mapa

Triana es el producto de la acumulación de situaciones y crecimientos fragmentarios, discontinuos y no homogéneos, difícilmente explicable mediante un mapa, ya que éste, en su explicación de la relación de lo que vemos y su funcionamiento, olvida las conexiones internas, los flujos existentes. Para intentar descubrir como es realmente se propone poner a la vista los elementos con estándares idénticos dentro de ese ámbito, de ahí que se utilice, para explicar el barrio de Triana, los corrales y su relación con él, no desde la identificación de esos elementos con el plano y la reducción de los procesos vitales que ellos significan a esquemas estáticos e inertes, sino como expresión de un lugar, Triana, en el que se articulan todas las variantes culturales, sociales, y antropológicas con las que la arquitectura del corral, y el mapa humano que representa, organiza los espacios desde una forma particular y específica de habitar, desde la que es posible explorar tanto el espacio propio del corral como de la capacidad de ser de Triana.

Por tanto se realiza el mapa de Triana, pero ahora desde un nuevo estadio, una nueva mirada focalizada en los corrales. Elementos situados en el plano, que aparecen o desaparecen, configurando el paisaje urbano del barrio en el tiempo desde términos de identidad cultural que permitirán comprender el entramado de fenómenos culturales que lo identifican, por lo que dibujar los edificios, las líneas que los relacionan, los acontecimientos que soportan, puede ser una base cartográfica del barrio, pero también una forma de entender los corrales en función de relaciones y comunidades que comparten intereses en espacios concretos (Costa, 2010).

Las características físicas y filosóficas del espacio siguen siendo importantes para explicar la espacialidad de la vida humana pero, como dice Soja, hacerlo sólo desde ellas puede alejarnos de una comprensión activa de las geografías humanas, ya que es un producto social complejo cuya configuración del espacio es creada colectivamente. Ese espacio socializado, generado desde un espacio físico concreto, se relaciona con los tiempos "vividos socializados para crear nuestras biografías y geo-historias" (Soja, 2014:50). Así los mapas realizados, que traducen y codifican los corrales, representan las experiencias vitales y la vida humana de forma espacial, temporal y social, simultánea e interactivamente, a través de las relaciones espaciales, pero también representando relaciones mediante imágenes o ideas. Se cartografía Triana desde "el verdadero elemento constitutivo del plano de vida del arrabal histórico que, aunque forma parte del mundo globalizado, no es más que su potencial humano" (Martínez-Quesada, 2016:277).

En todas estas representaciones espaciales, con escrituras propias y dentro de los límites establecidos, se describen los corrales, pero en el fondo lo que se representa es el barrio. Al desaparecer el resto de geometrías, y quedar proyectadas las representaciones sobre el espacio abstracto resultante, aparecen los matices y diferencias cualitativas que no sólo son propias de los corrales sino que también lo son del barrio ya que el espacio geográfico asume los elementos caracterizadores de los corrales. Se apropian -las nuevas cartografías-, del espacio público, del espacio simbólico, del espacio humano, y también del valor cultural diferenciado de los corrales para crear otra forma de conocimiento y de identidad del espacio de Triana (Martínez-Quesada, 2016).

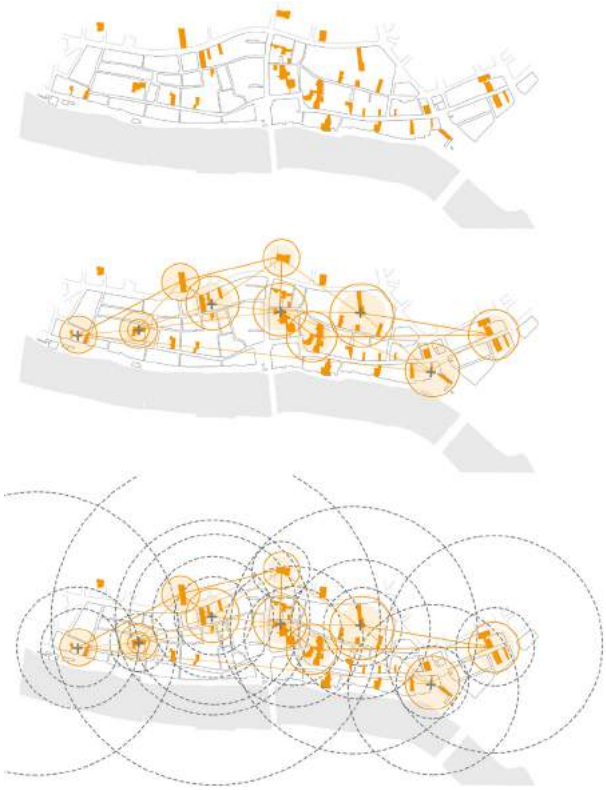


Fig. 4 – Proyecto RED. Corral Go, 2015. Fuente: MC. Martínez-Quesada

5.3. La arquitectura popular como RED

Frente al sentido de lo privado, como refugio y descanso en lo doméstico, y la ciudad como el ámbito público, a las fronteras establecidas entre ambos, y a la economía tradicional, en la que el movimiento era lo excepcional, el sistema de flujos y la movilidad creciente significan la estabilidad, donde los flujos y nuevos recorridos generados establecen relaciones que influyen en el espacio formado.

En el contexto expuesto, los corrales de vecinos, en el que existe la necesidad de volver a dotar del carácter perdido a unos soportes en los que siempre fue característica la forma de relación establecida entre los usuarios y el espacio que habitaban, es posible pensar que existen fórmulas en clave espacio-tiempo que se centren en la planificación espacial para integrarlas nuevamente pero revisadas. Así es posible plantear distintos usos que permitan la creación de estructuras con las que poner en valor el lugar teniendo en cuenta qué actividades pueden ayudar a establecer relaciones con el entorno y cuáles ayudan a recuperar la identidad de éste, de manera que se ofrecen a la comunidad lugares de socialización distintos a los existentes. Son herramientas que facilitan el poder visualizar tanto las relaciones directas entre las personas y los eventos, como las relaciones y los acontecimientos en el tiempo, permitiendo una visión nueva y más compleja de estas relaciones utilizando la realidad arquitectónica de los corrales como una interfaz más cuya escala de uso es el contexto urbano (Martínez-Quesada, 2016).

Es por ello que a través de los espacios públicos de actividad y soporte de vida comunitaria, los corrales de vecinos se pueden convertir en vertebradores del espacio de la ciudad, entendida como red de flujos que agrupan perfiles de actividad y relación, cuando se establecen tramas sociales (Fig.4).

La red permite abrir los corrales al espacio público y a unas personas plurales aprovechando la movilidad física de éstas, la información activa de Internet y los intercambios sociales fuera del entorno próximo, a través de nuevas propuestas y también mediante el significado intrínseco que los corrales transmiten, el cual viene de la memoria, y está construido por un conjunto de relaciones, aconteceres, percepciones e interpretaciones. Con la red, el corral, adaptado desde nuevos patrones relacionales diferentes a los establecidos por clase y género a una nueva realidad pero manteniendo el paisaje espacial, se reconoce en la ciudad rompiendo los límites arquitectónicos y de localización urbana, y hace partícipe a toda una sociedad.

Las relaciones sociales necesitan de espacio donde poder desarrollarse con garantías, y aunque los corrales tienen una disposición acotada del mismo, ello no tiene porqué suponer que no se puedan dar en ellos éstas, por lo que establecer una red de elementos comple-

mentarios, que compartan actividades y se complementen, aportaría una mayor disponibilidad de superficie y asegurar la vida comunitaria de una manera aún más completa, ya que no quedaría restringida al ámbito de un único corral. El barrio y después la ciudad pasarían a formar parte de la vida comunitaria como generadores de posibles usuarios de esos espacios, y eso permitiría dibujar unas líneas sobre el plano con los niveles de influencia y los ámbitos de posible uso, reflejo de una estructura social superpuesta a la existente.

De esta forma sobre los corrales se proponen redes que cualifican el territorio, incorporando parte de éste y negando otros, según interese, o según cualifique las variables planteadas, materializadas en las relaciones y en las tensiones que la red dibuja. Permiten localizar y reconocer actividades comunes, desde las que las posibles mallas y redes, que configuran el espacio virtual, se hagan visibles y accesibles desde la construcción arquitectónica del lugar.

Los corrales, aún siendo diferentes, se encuentran, por tanto, unidos por potenciales líneas de acción y estructuras compartidas, que generan un marco en el que poder apoyarse y aportar una nueva identidad basada en recuperaciones del pasado, como el carácter comunitario, pero también permiten abordar nuevas problemáticas, como es el resolver unas necesidades de vivienda más adaptados a las nuevas formas de vida, y construir otras lecturas sobre la ciudad. Para ello la red no sólo tiene que relacionar los continentes, mediante su reconocimiento social y tipológico, sino también establecer unas formas de relación más directas y eficaces, que, mediante la utilización de nuevas herramientas basadas en la información, permitan reconocer los corrales mediante sus zonas de resistencia y las direcciones de movilidad que generan.

Quizás este planteamiento, que obliga a una gestión compartida y aumenta la capacidad de relación, permita, por una parte, asegurar el éxito de esos espacios contemporáneos que, a pesar de los esfuerzos por generar un espíritu de vecindad, se quedan desiertos en muchos ejemplos de vivienda colectiva actualmente, y por otra servir de ejemplo de activación de una espacialidad más justa en nuestras ciudades, que contemple los espacios participativos como productores sociales del espacio urbano.

BIBLIOGRAFÍA

Alexander, Christopher (1968). "La ciudad no es un árbol" en *Cuadernos Summa-Nueva Visión,* nº 9, septiembre 1968, pp. 29-30.

Ascher, François (2007). *Los nuevos principios del urbanismo. El fin de las ciudades no está a la orden del día.* Madrid: Alianza Editorial.

Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.

Benach, Núria; Albet, Abel (2010). *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical.* Barcelona: Icaria Editorial, S.A.

Costa, Xavier (2010). "El arquitecto como etnógrafo" en Gausa, Manuel; Devesa, Ricardo (eds.)*Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente.* Barcelona: Gustavo Gili S.L. pp. 234-239

Chalas, Yves (2011). "La demande urbaine contemporaine d'habitat". Intervención en la jornada *Urbanisme durable en Ardeche: (A)manager un bien commun: le foncier.* Conseil d´Architecture, d´Urbanisme et de l´Environnement de l´Ardèche CAUE07, 10 noviembre 2011. Disponible en *http://www.pays-ardeche-verte.fr/upload/telechargements/c4c2761b3cf019ea2e14b1ee1a71b9a3.pdf. (última consulta: 11 de octubre de 2017).*

Gregotti, Vittorio (1996). "La ciudad asediada" en Arnau Amo, J. (ed.) *Nuevos modos de habitar.* Valencia: COACV, pp. 193-202.

Hernández Pezzi, Emilia; Rojas Pérez, Gustavo; Campaña Barquero, Esperanza M.; Torregrosa Santana,

Andrea (2014). "Vivienda contemporánea. Apuntes para una teoría" en Montaner, Josep María y Muxí, Zaida (dir.) *Actas I Congreso Internacional de Vivienda Colectiva Sostenible,* pp. 350-353. Barcelona: Máster Laboratorio de la Vivienda Sostenible del Siglo XXI

Léger, Jean Michel (1998). "Habiter le logement, habiter la ville" en Segaud, Marion; Bonvalet, Catherine; Brun, Jacques (dir.) *Logement et habitat, l'état des savoirs*, pp. 365-373. Paris: La Découverte.

___(2013): "Modes d'habiter: les ressources de la conception architecturale" en Lenne, Frédéric (dir.) *Habiter. Imaginons l'évidence!*, pp. 44-51. Paris: Ed. Dominique Carré.

Martínez-Quesada, M C (2016). *Los espacios de comunidad como materia de proyecto en la vivienda contemporánea. El caso de los corrales de Triana.* Tesis Doctoral inédita. Universidad de Sevilla

Ragone, Gerardo (1988). "Case piccole e grande cittá" en *Rassegna*. Nº 35, septiembre 1988, pp.64-69.

Sánchez Llorens, Mara; Guitart Vilches, Miguel (2014). "Vacío y memoria: permanencias en la estructura de los espacios colectivos" en Critic|all, I International Conference on Architectural Design & Criticism. Actas digitales, pp. 544-551. Madrid: critic|all PRESS.

Sennett, Richard (1978). El declive del hombre público. Barcelona: Ediciones Península.

___(2014). L´espai Public. *Un sistema obert, un procés inacabat.* Barcelona: S.L. Arcadia/ Artmarcadia.

Soja, Edward W. (2014). En busca de la justicia espacial. Valencia: Tirant Humanidades.

Zumthor, Peter (2006). *Atmósferas. Entornos arquitectónicos-Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

UN IDEAL CONSTRUIBLE.
LOS DIBUJOS DE TONY GARNIER PARA "UNE CITÉ INDUSTRIELLE"

Ángel Martínez Díaz / María José Muñoz De Pablo
Universidad Politécnica de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Se cumplen ahora cien años de la primera publicación impresa de *Une Cité Industrielle*, de Tony Garnier (1869-1948). En 1917 este arquitecto lionés, a la edad de 48 años, conseguía así por fin sacar a la luz un proyecto que se había iniciado mucho antes, y que luego fue madurando contaminando y dejándose contaminar por su práctica profesional. Entre las ideas que nutren su concepción podemos encontrarnos con las más avanzadas del pensamiento previo y con muchas otras que anticipan lo que vendrá después a lo largo del siglo XX. Un aliento clásico, que busca su inspiración en la ciudad helenística y sus fundamentos más a-históricos, está acompañado de un cierto respeto a las ideas de Zola y su mística del trabajo, y al socialismo fourierista o saintsimoniano, teñidos de higienismo, conviviendo además con planteamientos que tienen mucho que ver con el pensamiento racional y el concepto de zonificación. Lo que sigue a continuación no pretende atender de nuevo a esas ideas inspiradoras de la *Cité Industrielle* o a su influencia en el urbanismo posterior. Dirigiremos, en cambio, nuestra mirada a su expresión como proyecto, un ejemplo extraordinario de narración gráfica que propone un discurso general con la intención de concretar y comunicar una realidad urbana bien determinada. Intentaremos acercarnos al conjunto de la obra utilizando la metodología propia del análisis del dibujo de arquitectura y de ciudad, con la intención de llegar a ciertas conclusiones de interés en lo que se refiere al propio proyecto y a los mecanismos gráficos que lo expresan.

2. LA OBRA

La fuente fundamental para conocer el proyecto de Garnier es su publicación. Aunque, como apuntábamos más atrás, sabemos que los trabajos para la redacción del proyecto empezaron mucho antes. El por entonces terco pensionado en la Academia Francesa en Roma, se empeñaba en 1900 en dedicar la mayor parte de su tiempo no a elaborar las tradicionales y preceptivas reconstituciones de detalles, edificios o conjuntos antiguos, sino a idear un proyecto contemporáneo. El primer envío anual de los que estaba obligado a realizar contenía, además de algunos estudios sobre el Tabularium romano, los primeros dibujos de los que se tiene referencia en relación a la *Cité*. Tras la correspondiente reprimenda desde París, los envíos de los siguientes dos años no aportaron más información sobre su proyecto. Fue en el correspondiente a 1904 cuando, junto con una elogiada reconstitución del conjunto urbano de Tusculum (iniciada el año anterior), remitió como envío complementario una versión más elaborada de su *Cité*, que la Academia apreció en su forma de presentación pero que no juzgó de interés (Claude Eveno ed., 1989, pp. 45-47). De este proceso nos han llegado referencias fotográficas de dos plantas de conjunto con versiones algo diferentes (probablemente de 1901 y 1904 res-

pectivamente) y un alzado general[1]. Los dibujos originales que sirvieron de base para la primera edición de la *Cité Industrielle* se dispersaron muy pronto, por lo que nos perdemos una gran parte del juicio posible sobre su factura. Aunque sí disponemos de otros dibujos originales de Garnier que pueden servir como referentes porque están relacionados con edificios que, o bien se incluyen en la publicación de la *Cité*, o bien, siendo proyectados y construidos por el propio arquitecto, resuenan con el contenido del libro. En cualquier caso, sin olvidar estas referencias y añorando los dibujos perdidos, nos centraremos aquí en la edición original de 1917[2].

Fue editada en dos tomos en París[3]. Tiene como título completo: *Une Cité Industrielle. Étude pour la construction des villes*, seguido de la aclaración de la autoría: Tony Garnier, Ancien pensionnaire de l'Académie de France a Rome, Architecte a Lyon. Todo escrito con mayúsculas de diferente tamaño, tanto en las cubiertas como en las portadas interiores. Los dos volúmenes son en realidad dos carpetas con pastas de cartón forrado y cierre anudado que guardan en su interior hojas sueltas. La base del formato es apaisada, de 42,5 por 32,5 cm. A partir de ahí, la edición juega con diferentes tamaños de papel para las hojas interiores, de manera que se adaptan a este módulo, plegándose cuando es necesario para que el conjunto resulte homogéneo. Hay hojas de tamaño sencillo, pero también las hay que responden a dos, tres, cuatro, seis y hasta ocho módulos. Otras (muy pocas) no se desarrollan en un número exacto, aunque su pliegue final se adapta al formato común[4].

El carácter esencialmente gráfico de la obra se comprueba con sólo echar un vistazo al contenido de las hojas y a su número. El texto explicativo de Garnier, muy sumario, ocupa el equivalente a cinco hojas sencillas en el primer tomo. Va seguido de otras cuatro donde se desarrolla una Table, o índice de las ciento sesenta y cuatro hojas-lámina que son las verdaderas protagonistas del asunto. Allí podemos leer, junto a su número identificativo, el título de cada una de ellas, que luego, a diferencia del primero, no aparece como tal en la propia lámina.

Todas las hojas están impresas a una cara, ciento veintitrés son sencillas, veintinueve dobles, una triple, siete cuádruples, una séxtuple, una óctuple y dos de ellas rondan las dos y seis unidades. La mayoría son en blanco y negro. Láminas con dibujos reproducidos a color hay catorce (las numeradas como 3, 4, 5, 6, 81, 82, 83, 84, 123, 124, 125, 126, 163 y 164). También hay otras cuatro dedicadas a fotografías (las 151, 152, 154 y 162) estando las dos primeras impresas en tonos sepia. Precisamente en relación con la materialidad de las láminas habría que advertir que aunque el editor es parisino, parece que la impresión la realizó una empresa lionesa, *Etablissement Phototypiques Baise & Gouttagny* [5]. La fototipia (o colotipia) era una técnica ideada a mediados del siglo XIX y muy utilizada en el final de esa centuria y principios de la siguiente. Incorporó un avance sustancial en la reproducción de imágenes, el uso de la fotografía, evitando así la necesidad del grabado artesanal. Básicamente consistía en trasladar las imágenes contenidas en un cliché fotográfico al papel mediante planchas de vidrio o metálicas tratadas con una gelatina de bicromato y sometidas a un proceso térmico y de contacto y en-

[1] De 1901 es un cliché fotográfico conservado en el Museo de Bellas Artes de Lyon. El alzado general y la planta de 1904 se conservan en la Colección Max Boursier.

[2] Concretamente tomaremos como guía un ejemplar conservado en la Biblioteca de la ETS de Arquitectura de la UPM, C TA-90 y 91. No ha sido esta edición, sin embargo, la única. En 1932, aún en vida del autor, se reedita por segunda vez, París: Ch. Massin Ed. Luego, en 1988 se vuelve a editar en versión francesa, con traducción anglo-italiana en 1990.

[3] Por Auguste Vincent (Libraire-Editeur)

[4] Existen no obstante ejemplares que han sido después encuadernados permitiendo el desdoblado de las hojas que así lo requieren.

[5] Así lo atestigua el emblema que aparece tras el texto.

tintado más o menos laborioso. Todo parece indicar que muchas de las láminas de la obra de Garnier (probablemente no todas ellas) fueron impresas mediante este procedimiento.

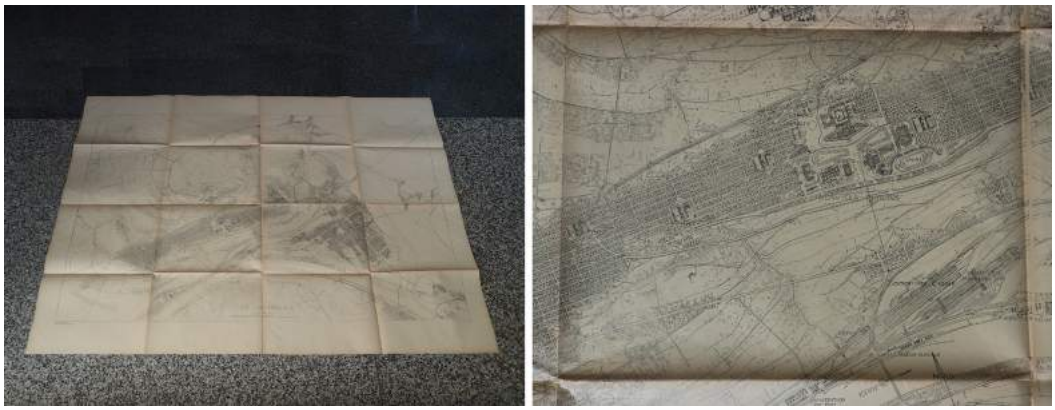


Fig. 1 – Plano general y detalle del centro cívico. La Cité Industrielle, lámina 2.

En el encabezamiento del índice de la obra se nos advierte además de algo muy importante: *Les échelles indiqués sur les reproductions sont celles des dessins originaux, les reproductions sont à l'échelle moitié*[6]. Así, al menos en relación con los dibujos a escala, deberíamos imaginarnos los originales al doble de tamaño de como aparecen reproducidos. Eso se confirma con las escalas gráficas que Garnier dibuja en todos ellos, junto con la indicación de unidades y la expresión de la proporcionalidad establecida en medidas del papel por metro de la realidad, del tipo "0^{M}, $02^{C}_{=}$ P.M." para indicar, por ejemplo, la escala que conocemos como 1/50 según la notación más común utilizada actualmente[7].

3. LA ESTRATEGIA NARRATIVA

La obra de Garnier, a pesar de la formalización algo dispersa derivada de su materialización en hojas separadas, constituye una narración única. Lo es por su contenido ya que presenta un único proyecto. Y lo es por su estructura, con una clara vocación descriptiva y argumentativa cerrada. En ella se distinguen dos partes diferenciadas en absoluto equivalentes: texto e imágenes. La primera sólo sirve para presentar y enmarcar el proyecto. Va delante. Es breve y concisa. Está separada de las imágenes y casi se podría considerar prescindible si no fuera por la conveniencia de contextualizar, conducir o aclarar la lectura de los documentos gráficos en su conjunto. No describe pormenorizadamente. No pretende justificar las soluciones adoptadas. No acompaña a cada imagen involucrándose en su contenido. No es pues lo que podríamos denominar una memoria de proyecto. Tampoco es una guía de lectura.

Este escueto texto se estructura en varios epígrafes. Nos advierte el autor en el primero (*Disposition*) que lo que nos presenta son unos estudios de arquitectura mediante una larga serie de láminas, poniendo en valor lo que viene detrás. Sigue su discurso planteando las hipótesis y condiciones de contorno de su proyecto, tanto las geográficas como las referidas a cuestiones que tienen que ver con el programa a resolver y con las premisas sociales, económicas o normativas en las que se enmarca, confesando aquí cierta dosis de utopía. Los siguientes epígrafes los va dedicando a señalar los planteamientos de diseño y los rasgos principales de las

[6] "Las escalas indicadas en las reproducciones son las de los dibujos originales, las reproducciones están a escala mitad."

[7] Es decir, 0 metros y 2 centímetros equivalen a 1 metro de la realidad.

diferentes unidades o tipos edilicios que van a ser desarrollados en los dibujos, comenzando por la arquitectura residencial (*Habitation*) y continuando con los edificios y conjuntos públicos. Éstos los divide en varias categorías: los dedicados a la administración, colecciones (museos) y deportes (*Administration-Établissements publics*), los educativos (*Écoles*) y los sanitarios (*Établissements sanitaires*). Luego se dedica a explicar su proyecto de estación de ferrocarril (*Station*) para proseguir indicando cómo algunos edificios como el matadero o los dedicados al suministro de agua, leche, harinas, pan o productos farmacéuticos dependerían directamente de la administración pública, como también dependerían las infraestructuras necesarias para el abastecimiento de energía y evacuación de aguas (*Services publics*). Sigue con la descripción de la zona fabril (*Usine*) y termina planteando el sistema constructivo general basado en el uso del cemento y el hormigón armado (*Construction*). El párrafo final de Garnier es toda una declaración de intenciones, dejando al lector preparado para lo que podrá contemplar a continuación en los dibujos, predisponiéndole con un cierto estado de ánimo: *Voici résumé le programme d'etablissement d'une cité ou chacun se rend compte que le travail est la loi humaine et qu'il y a assez d'idéal dans le culte de la beauté et la bienveillance pour rendre la vie splendide*[8].

El trabajo, el culto a la belleza y la benevolencia son los fundamentos desde donde edificar una ciudad entre ideal y posible.

La narración gráfica propiamente dicha se desarrolla considerando tres premisas fundamentales:

A) cada lamina se plantea como una unidad significativa.

B) el orden de lectura está predeterminado, indicándose mediante la numeración da cada lámina.

C) en este orden, existen agrupaciones temáticas, que tienen que ver con cuestiones transversales como entornos de observación, tipologías y zonificación.

En el propio índice de *planches* Garnier plantea estas agrupaciones temáticas que, aunque resuenan con el texto con el que comienza la obra, no se corresponden exactamente ni en orden ni en denominación. Veamos:

3.1. El conjunto urbano

El primer grupo de láminas, huérfano de título, se encarga de narrar la ciudad en su conjunto. Comienza con dos láminas, la 1 y la 2, que son cualitativamente diferentes a todas las demás. Son dos plantas generales, las únicas en las que se puede observar el conjunto urbano y sus alrededores en su totalidad. Las diferencias entre ambas, que discutiremos más abajo, se derivan de su doble origen. La 1, según aparece en una nota superpuesta al propio dibujo en la zona inferior, formó parte de los envíos desde Roma, expuestos en París en 1901 y 1904[9]. A pesar de lo que nos indicaba el propio Garnier en el índice, el dibujo original fue reducido unas siete veces y se reprodujo en una página doble con amplios márgenes. La 2, por su parte, está en un papel mucho mayor, el equivalente a ocho hojas sencillas, dibujado originalmente a la misma escala que el anterior, se redujo finalmente a la mitad. La narración sobre el conjunto urbano la completa Garnier con otras cuatro láminas en las que aparecen cuatro perspectivas aéreas a color con diversas aproximaciones y puntos de vista.

[8] "He aquí hay un resumen del programa para el establecimiento de una ciudad donde todos son conscientes de que el trabajo es la ley humana y de que hay suficiente idealidad en el culto a la belleza y la benevolencia para que la vida sea espléndida."

[9] En algunas ediciones –no en la primera- va acompañado de un alzado general que debió ser compañero del primer envío de Garnier desde Roma.

3.2. Los edificios públicos

Bajo los epígrafes *Services publiques* (7-33), Écoles (34-47), *Établissements sanitaires* (48-58) y *Station de la voie ferrée* (59-64), Garnier va descendiendo -por ese orden- a la descripción de los edificios y espacios que se encargan de prestar servicio a la comunidad ciudadana. Su estrategia gráfica es siempre similar. Primero, descripción en planta del conjunto de que se trate, siempre un área más o menos extensa de la ciudad zonificada. Lo hace (antes de la reducción a la mitad de la publicación) a 1/1.000, acercándose a 1/500 cuando es preciso, como cuando describe las tres áreas del centro cívico, (los *Services publiques* según Garnier, con la parte administrativa, el barrio de las colecciones y el barrio deportivo). Prosigue luego con la narración de los edificios principales de cada zona. Sus descripciones se hacen en planta, sección y alzado, combinadas a veces en la misma lámina. La elección de escalas, que va del 1/200 al 1/50 antes de la reducción a mitad, se establece tomando la primera como sistemática para el conjunto o el fragmento significativo, y utilizando la segunda para descender al detalle cuando es necesario. Esta estrategia de aproximación secuencial se hace muchas veces necesaria dado el considerable tamaño de las construcciones que nos propone Garnier. Las descripciones siempre van acompañadas de perspectivas, exteriores y/o interiores, generalmente en láminas aparte. La lista de edificios es larga y la intensidad con la que son tratados es diferente. A algunos se les presta mucha atención, como a las salas de asambleas en el centro cívico y la escuela de enseñanzas profesionales artísticas (con siete láminas); la estación de ferrocarril (con cinco láminas), el hospital, el "establecimiento de hidroterapia" y la sala de espectáculos (con cuatro láminas). A otros se les dedica menos espacio, como a la escuela de enseñanza primaria, al establecimiento sanitario para inválidos y al destinado a helioterapia (con tres láminas). A los edificios para las colecciones, la biblioteca y las exposiciones temporales se les dedica dos láminas a cada uno. Finalmente el estadio, la escuela de enseñanza profesional industrial, y un templete de jardín ocupan una lámina cada uno.

3.3. La residencia

Garnier es consciente de que el elemento esencial de su nueva ciudad es el tejido residencial, las *Habitations* en su terminología. Será el que le imprima su carácter más profundo y el que marque la forma de vida de sus habitantes. Concebido como espacio abierto, sin distinción de propiedad y apariencia de parque continuo edificado, el conjunto residencial se estructura en manzanas sobre una retícula ortogonal poco jerarquizada y de bordes difusos. Los dibujos que lo describen son muchos, un total de ochenta y tres láminas de densa información (65-147 en el segundo tomo). En realidad se podrían reconocer varios subgrupos temáticos. Comienza con la visión de conjunto habitual. En este caso Garnier se dedica primero a la descripción de la geometría y disposición de las unidades de manzana con una planta de un área de la ciudad acotada, a 1/500 antes de la reducción. Sigue luego con otras cuatro láminas en las que ese mismo encuadre se va poblando con plantas de las viviendas mostrando diferentes posibilidades combinatorias y con un conjunto de quince perspectivas (cuatro de ellas en color) que representan el tejido residencial en su conjunto o detalles de ambiente, incluidos los jardines. A continuación se describen las tipologías de vivienda ordenadas según un cierto gradiente de complejidad. Son un total de veintiséis viviendas -o agrupaciones de viviendas en planta y/o altura- unifamiliares (seis de ellas son claramente mayores que las demás), tres bloques de vivienda colectiva y un hotel. La estrategia es similar para todas ellas: descripción en planta y alzado y perspectiva. A veces se dibujan también secciones. La escala de referencia es 1/50 antes de la reducción. Este planteamiento se flexibiliza para los edificios más grandes, combinando fragmentos, utilizando simetrías y varias escalas cuando es necesario. Hay dos casos particulares que se escapan a este esquema general. Uno de ellos es la

vivienda descrita en las láminas 88-90. Pertenece a un tipo sencillo, pero Garnier le dedica más esfuerzo que a los demás, como mostrando un desarrollo posterior, con plantas y secciones acotadas y una curiosa perspectiva seccionada (96) que es una rareza en toda la obra. Otro caso particular es la vivienda narrada en las láminas 120-126, que no es otra que su propia residencia, construida en las afueras de Lyon, en Saint-Rambert, *rue de la Mignonne* de 1910 a 1914. Allí, además de los dibujos habituales en planta y alzado, se utilizan dos láminas con 4 fotografías cada una y otras cuatro con pequeñas perspectivas en color. Con menos despliegue gráfico, pero también con anclajes en la realidad construida, se encuentra la vivienda de las láminas 117-119, que es muy similar a la que el arquitecto construyó en 1912-1919, que habitaría su mujer y que estaba situada muy próxima a la anterior. Otra singularidad es la lámina 95 en la que se representan secciones parciales de espacios interiores de salón, cocina y baño, asociados a la lámina anterior en la que se representa a doble página un pequeño bloque constituido por cuatro viviendas unifamiliares superpuestas, dibujado en planta, alzado y sección con los mismos criterios que la vivienda de las páginas 120-126 a salvo de la acotación, aquí inexistente.

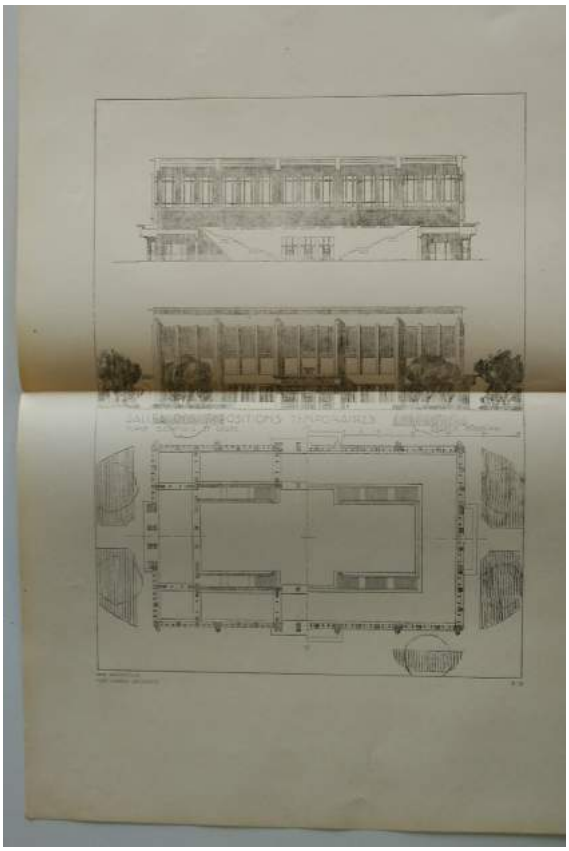


Fig. 2 – Planta, sección y alzado de la Sala de exposiciones temporales. La Cité Industrielle, lámina 23.

3.4. Instalaciones y construcción

Tras la descripción de las viviendas, Garnier dedica un total de ocho láminas (148-155) a narrar aspectos relacionados con las instalaciones (dos sobre la red de alcantarillado, con planta general del fragmento que antes había utilizado para mostrar la disposición de manzanas residenciales y detalles constructivos a 1/20 antes de la reducción) y con el sistema constructivo (tres dibujadas, con detalles de la solución tipo de cubierta plana, huecos de fachada y un plano de estructura con planta de forjado y armados de secciones; y dos lámina más con un total de ocho fotografías sobre el proceso constructivo del hormigón armado).

3.5. Establecimientos productivos

Bajo los epígrafes *Établissements spéciaux* y *Usine metallurgique*, Garnier concluye la descripción de los elementos constitutivos de su ciudad dedicándose al tejido productivo. Comienza con tres hojas que utilizan el mismo recurso gráfico para describir unos mataderos, una explotación agrícola-ganadera y otra vitivinícola (156-158). Representa aquí en cada lámina una planta de conjunto (más un alzado en las dos últimas) a 1/500 antes de la reducción y una perspectiva aérea. Por su parte, el complejo industrial está descrito en seis hojas. La primera (159) es una planta originalmente dibujada a 1/4.000 que recuerda en sus recursos gráficos a la número 1. Otra gran planta, ahora a 1/500 antes de la reducción (160), es en realidad un dibujo compuesto por dos plantas de la misma zona del gran canal de trabajo, una seccionada mostrando las áreas de trabajo y otra de cubiertas. Con un cambio de escala radical, luego Garnier desciende al detalle constructivo tipo de estructura

y cubierta con una magnífica estrategia de elección de fragmento en la lámina 161. La siguiente hoja presenta dos fotografías interiores retocadas de la gran nave que el propio Garnier construyó para los mataderos de Lyon desde 1906, que es el modelo indiscutible de este proyecto de fábrica-astillero. El bloque temático -y la obra- concluye con dos magníficas perspectivas en color, una aérea del conjunto industrial y otra mostrando el aspecto de los altos hornos, con la presa que contiene las aguas del arroyo al fondo, ese arroyo al que el propio Garnier consideraba el origen de su asentamiento, al proporcionar "la fuerza natural susceptible de ser utilizada para el trabajo"[10].

4. LOS DIBUJOS DESCRIPTIVOS

De los dibujos que componen la obra de Garnier se pueden intuir dos actitudes distintas a la hora de narrar. Una tiene que ver con la descripción objetiva de lo real, la otra incorpora valores subjetivos al plantear cómo la ciudad y lo que contiene sería percibida por quien se acercara o viviera en ella. Veamos cómo el arquitecto se enfrenta a la primera de estas actitudes según entornos de observación.

4.1. El territorio y la ciudad

Como ya hemos apuntado, las únicas imágenes en las que podemos contemplar el proyecto en su totalidad son las plantas de las hojas 1 y 2. La primera corresponde casi con toda seguridad al plano expuesto en 1904 y la segunda es la del proyecto definitivo de 1917. Entre ambas existen similitudes pero también algunas diferencias, unas relativas al propio dibujo y otras a su contenido. Pero antes de ahondar en ello conviene señalar lo adecuado del sistema de representación elegido. La planta es el documento que mejor sintetiza la forma de la ciudad. Los elementos que la componen no se ocultan entre sí, se pueden ver a la vez y con el mismo grado de aproximación. Establece una relación biunívoca con una la realidad existente o imaginada. Refleja su extensión y la disposición relativa entre piezas, es decir su estructura general. En nuestro caso, y en ambos dibujos, Garnier elige un encuadre similar. La ciudad no se ve constreñida en el marco del dibujo, muestra un amplio territorio de unos 12,5 km de largo por 8,5 km de ancho. La extensión del área representada, 10.000 ha, obedece a la intención de mostrar todos los elementos implicados en la propuesta, desde la presa con la central eléctrica, situada en la parte superior, hasta el punto de llegada de los materiales para la fabricación de productos refractarios situada en el ángulo inferior derecho del plano; y por el cementerio y la mina de izquierda a derecha. La escala original de los dos planos es 1/4.000. Así está rotulado encima de la escala gráfica, gracias a la cual se puede medir sobre el dibujo cualquier dimensión en la realidad, independientemente del tamaño de la reproducción. La planimetría más antigua esta reproducida a una escala aproximada de 1/30.000 en la publicación y la reproducción del plano final está a escala 1/8.000 (la mitad del original) sobre un papel de 170 x 130 cm plegado. Excluyendo los márgenes, el dibujo tiene un tamaño de 153 x 103 cm. Sorprende su gran formato, y mucho más si pensamos en las dimensiones de los dibujos originales, 306 x 206 cm. El tamaño de los dibujos en función de su escala es un tema esencial en el dibujo de arquitectura, ciudad y territorio, condiciona lo que se suele llamar la escala conceptual, es decir, la cantidad de información que se puede incluir o, lo que es lo mismo, el nivel de detalle. La diferencia fundamental entre los dibujos de 1904 y 1917 está en los recursos gráficos utilizados. El último emplea solo la línea, mientras que el primero añade la mancha, rellenando determinadas superficies, como el agua y las construcciones, y sombreando el terreno. La complejidad de la ciudad y el territorio requiere una selección de la información que haga posible su dibujo, pero además necesita jerarquizar esa información para facilite su lectura. Garnier "juega"

[10] (...) *force naturelle susceptible d'être utilisée por le travail* (...). Texto introductorio de la obra.

con el tipo de línea, continua o discontinua (puntos, trazos) y con su intensidad o grosor para diferenciar objetos y acercar o alejar unos elementos respecto de otros. En cuanto al contenido, se puede observar que la definición del segundo plano es más concreta y precisa. Sólo es posible llegar a ese grado de detalle si antes se han desarrollado a mayor escala las piezas del "puzle".



Fig. 3 – Perspectiva del área de la presa, de la zona fabril, de la terraza sobre el valle y del centro cívico. La Cité Industrielle, láminas 3, 163, 5 y 4.

A partir de este momento nuestras reflexiones se referirán al dibujo de 1917, al del proyecto definitivo, pero quizá convenga hacer alguna reflexión previa. Cualquier proyecto que realiza un arquitecto en su vida profesional está sujeto a las características del lugar donde se piensa construir. Pero también existen propuestas utópicas, con mayor o menor grado de posibilidad de ser construidas, que prescinden del lugar y reflejan las teorías o ensoñaciones de sus autores. La Cité Industrielle de Tony Garnier ha pasado a la historia como una utopía que predice la ciudad moderna (Carlo Aimonino, 1971, pp. 215-240). Puede ser considerada ideal en cuanto a lo social, o económico pero no en cuanto a su posibilidad de hacerse realidad. Incluso el subtítulo de la obra Etudé pour la construction des villes es una evidente declaración de intenciones. Esta actitud obliga a Garnier a imaginar un terreno concreto y realizar algo poco habitual: inventar-proyectar una topografía que parece real. Se invierten así los términos, el proyecto no se adapta al territorio, sino que el terreno se adapta a la propuesta. El soporte natural sobre el que se asienta la ciudad está definido por la orografía y los cursos de agua. El plano contiene curvas de nivel cada 20 m para definir las pendientes del terreno. Describen la altura, soslayando así uno de los principales inconvenientes del dibujo en proyección horizontal. El arquitecto también imagina y dibuja una red de caminos y carreteras, algunos asentamientos dispersos y una pequeña ciudad antigua. La topografía y los elementos preexistentes le servirán para estructurar el proyecto y presentarlo como real.

Una larga flecha situada encima del rótulo de la parte inferior del plano marca la orientación geográfica. Podemos ver que el eje principal que estructura la zona residencial es una vía trazada en dirección este-oeste. Parte de la estación central de ferrocarril, situada al sur de la ciudad antigua, y se pierde por el oeste en los márgenes del dibujo, quizá insinuando la posibilidad de crecimiento futuro. A lo largo de unos 6 km de longitud, calles más estrechas perpendiculares a la principal, de en torno a 500 m, completan la trama urbana. No tiene unos límites rotundos, en la zona oeste se expande hacia el sur y por el este hacia el norte. El diseño recuerda a la estrecha ciudad lineal en el intento de acercar el campo a la ciudad. La industria metalúrgica se encuentra situada al sur de la ciudad antigua, entre la estación de ferrocarril y el rio. Ocupa una superficie de unas 400 ha y está contorneada por el flanco oriental por el curso de agua, que desde la presa desciende hacia el sur hasta desembocar en el río. El gran meandro que éste describe delimita el proyecto por el sur. Los edificios públicos resaltan sobre los demás, tanto por su tamaño y forma

como por utilizar el recurso gráfico del rayado de la superficie que ocupan. Destaca el centro cívico de la zona residencial, los servicios sanitarios localizados al norte pero separados de la ciudad y las escuelas entre otros. Los rótulos incluidos en el dibujo informan de los diferentes usos y de la localización de otros asentamientos periféricos de menor envergadura, como la industria textil entre la presa y la ciudad antigua, o la industria minera emplazada al este del arroyo.

4.2. La arquitectura

La arquitectura es para Garnier un elemento esencial de su ciudad. No basta con determinar las líneas generales de la propuesta con las herramientas habituales de un urbanista que planifica el futuro, estableciendo zonificaciones, trazados viarios y de ocupación, conexiones con el exterior.... Por el contrario, considera que es necesario llegar a la definición de las piezas que concretarán la propuesta determinando su forma. Para ello, Garnier realiza un trabajo pormenorizado en el que describe objetivamente cómo son los edificios de la *Cité*, mediante los dibujos que mejor sirven a ese propósito: plantas, alzados y secciones. Con una vocación sistemática, pero abierta a considerar diferentes aproximaciones en función de las características específicas de cada edificio, el arquitecto los va definiendo en el lugar que les corresponde en la narración, teniendo siempre en cuenta la necesaria estrategia de elección de escalas, tanto físicas como conceptuales.

Las plantas que aparecen en la publicación cuentan con la línea como principal recurso y utilizan discrecionalmente la mancha en función de la escala y el objetivo informativo de cada lámina. Ésta se obtiene o bien con tramado continuo o con un rallado paralelo a lápiz. Las plantas que se refieren a conjuntos amplios, dibujadas originalmente a 1/1.000 y a 1/500 presentan diferencias entre sí. Las primeras, necesariamente menos detalladas, utilizan la mancha para tramar la ocupación de las edificaciones, insinuando a veces algo de su estructura interna. Las segundas suelen incorporar las plantas de los edificios en una versión muy simplificada de su nivel inferior de uso, pero reforzada con el tramado en negro de los muros seccionados. Existe una notable excepción al respecto, la también ya citada lámina 160, referida al conjunto fabril, en la que la trama oscura se utiliza para reflejar el agua en su mitad seccionada y para contar las sombras de las cubiertas en su otra mitad. A esta regularidad de escalas se le debe añadir la presencia de un dibujo originalmente dibujado a 1/4.000, el 159, referido también al conjunto fabril y que utiliza los mismos recursos gráficos que la lámina 1, como si fuera un fragmento de éste pero girando la orientación para hacer coincidir las direcciones principales de la ordenación con las de los bordes del papel. Por su parte, las plantas que describen la arquitectura tienen un rango de escalas de 1/200, 1/100 y 1/50, dependiendo del tamaño del edificio. Su registro gráfico general suele coincidir: línea contundente y tramado de las áreas seccionadas. Este tramado hace innecesaria la codificación de las líneas en la habitual distinción sección-proyección, manteniéndose con el mismo espesor. Sí emplea Garnier líneas de puntos y trazos para expresar distintas cuestiones referidas a la codificación de escaleras, algún elemento móvil o ejes de simetría o de otro tipo. Generalmente, las plantas van amuebladas, contienen la expresión de diferentes pavimentos mediante su despiece y el reflejo de elementos vegetales o láminas de agua.

En los alzados, Garnier utiliza el mismo tipo de línea que en las plantas, pero el uso de la mancha es cualitativamente distinto. En casi todos, Garnier emplea el recurso de la sombra para manifestar las animadas volumetrías de sus propuestas. Arrojada de modo convencional, de izquierda a derecha y a 45º, se expresa de manera diferente si el elemento que produce la sombra es corto, tipo cornisa o dintel de hueco, o si la sombra se deriva de un cambio de plano de magnitud relevante. En el primer caso, la sombra es una trama continua intensa, en el segundo, la oscuridad se refleja con un rallado vertical que deja aun ver los accidentes del alzado en sombra que de otro modo ocultaría. También trama los huecos de ventana o acceso, o más bien, los vidrios que los cierran,

porque la carpintería, dibujada con suficiente detalle, se deja sin tramar. En muchas ocasiones, Garnier dibuja líneas de puntos que reflejan por transparencia aquello relevante que sucede en el interior, como niveles de suelo o forjado, o desarrollo de escaleras. Cuando los elementos vegetales o escultóricos forman parte del diseño del alzado, los refleja con un trazo suelto de contorno y en el caso de los árboles, con un tramado a veces continuo, a veces rallado, transparente o no.

Las secciones son menos numerosas que los alzados y plantas. Su código no es el mismo que en las plantas: no se trama el área seccionada. Esto dificulta en algún caso la lectura del documento, ya que Garnier no cambia el código de línea entre la proyección y la sección. Pero en la mayoría de los casos utiliza la mancha con criterios similares a los alzados para la sombra, pero opuestos en lo que se refiere al tramado de los huecos, que ahora se dejan sin tramar, aludiendo a la claridad exterior.

De estos criterios generales se escapan algunos dibujos con una vocación más técnica. Nos referimos a los casos que se presentan como ejemplos de desarrollos de detalle, como por ejemplo el antes citado de las láminas 94 y 95 en las que se describe una de las viviendas sencillas en planta, sección y alzado. Aquí Garnier emplea sólo la línea, ya cuidadosamente codificada por grosores y tipos para reflejar desde los bordes de las áreas seccionadas a las transparencias, pasando por las líneas auxiliares que nos relatan cuáles son las decisiones principales para controlar la forma. Están profusamente acotadas y contienen elementos relacionados con las instalaciones.

Por su parte, los dibujos que aumentan de escala conceptual o física, mostrando detalles o sistemas constructivos, o se especializan en su contenido, mantienen este registro técnico en el que la línea valorada y el texto o la cota tienen un papel relevante.

5. LOS DIBUJOS PERSPECTIVOS

En una narración gráfica, además de la intención descriptiva, se podrían rastrear otras que sesgarían su contenido en otras direcciones. Conocer la forma más allá de su pura descripción atendiendo a sus razones es una de ellas. Buscar la manera en que ésta se manifiesta ante nuestra presencia es otra. Ese interés por lo perceptivo se muestra de manera muy evidente en la obra de Garnier.

5.1. El paisaje natural y urbano

Además de la planimetría general, resultado de la proyección desde el infinito sobre un plano horizontal, Tony Garnier realizó otros dibujos para narrar la integración de su ciudad en el paisaje. Mediante seis perspectivas a color nos hace sobrevolar la ciudad. Son imágenes dirigidas a todos los públicos, en las que abandona la abstracción de los dibujos técnicos. Son instantáneas cuidadosamente elegidas. En estos fragmentos del paisaje podemos ver la tercera dimensión, el modelado del terreno y la volumetría de los elementos. En la primera lámina (3) muestra la presa y el camino arbolado que discurre por su cota superior (540 m según la planta general), a la izquierda el agua embalsada y en la parte baja de la presa la central eléctrica. Es una acuarela de suaves tonos ocres que aportan mucha luz al lugar representado. Las tintas más o menos aguadas definen las luces y las sombras. A lo lejos se aprecian los árboles y construcciones situados en los márgenes del embalse, con su reflejo sobre la superficie del agua, y al fondo las montañas, ubicadas fuera del encuadre definido en planta. La ciudad no se ve, estaría situada a la derecha del observador, pero no miramos en esa dirección. Sin embargo se intuye que ese tramo del camino es la atalaya desde la que se domina toda la ciudad. Las dos imágenes siguientes (4 y 5)



Fig. 4 – Perspectiva desde los soportales de las Salas de asambleas y de una zona residencial. La Cité Industrielle, láminas 17 y 39.

muestran la zona residencial. En una el observador mira hacia occidente y en la otra a oriente. Ambas son perspectivas a vista de pájaro con el punto de vista a la derecha de la ciudad. En una, el edificio de la asamblea, situado en el centro cívico, y su entorno son los protagonistas del primer plano de la imagen. Según aumenta la distancia, la ciudad se desdibuja sobre la llanura del fondo. La otra perspectiva, tiene el punto de vista al sur de la ciudad y mira hacia oriente. Se percibe el alto muro de contención que se ha de construir para situar la ciudad sobre una meseta, con ligera pendiente, a una cota media de 350 m, separada del embalse 190 m. Al fondo, a la derecha del dibujo vemos de nuevo la presa. A una altura intermedia estaría la zona sanitaria. Y por debajo de la meseta se atisba la zona industrial. Los montes del territorio oriental contrastan con la planicie de la parte occidental que se puede ver en el dibujo anteriormente descrito. La cuarta perspectiva (6) coloca al espectador sobre la plataforma donde se ubican los edificios sanitarios. Al fondo a la derecha, destaca el río y el agua que penetra hasta las dársenas de la zona industrial por la intensidad del color azul. En otras zonas el dibujo esta desvaído, como por ejemplo en la parte residencial. Las dos últimas vistas enseñan la imagen de la ciudad industrial (163 y 164), ocupan una posición bastante alejada de las anteriores, se encuentran en la parte final del discurso narrativo. En una podemos ver la zona en su conjunto, el puerto fluvial, las fábricas, el trazado viario, las zonas arboladas, etc. La imagen evidencia una alta densidad. La última de las imágenes enumeradas es menos panorámica, el punto de vista está menos elevado, se centra en los altos hornos pero también deja ver el territorio hasta llegar a la presa, de nuevo dibujada al fondo. Las seis perspectivas están construidas a línea con rigor y coloreadas con acuarela. Se utilizan gamas de colores cálidos, entre el amarillo y el rojo, en las que se ocupan de la zona residencial y fríos, azules y violetas, en las vistas de la zona industrial. El complejo destinado a la salud está coloreado en tonos verdes y amarillos.

5.2. La percepción del espacio público de la ciudad

La publicación incluye muchos dibujos en perspectiva cónica que atienden a fragmentos más o menos extensos de la gran ciudad. Determinados sectores están representados a vista pájaro, como por ejemplo la zona sanitaria o las escuelas primarias. En otros dibujos realizados desde puntos de vista elevados podemos observar algunas de las manzanas de viviendas. En todas ellas se representan las piezas de arquitectura integradas con su entorno, dibujando la ciudad hasta lo que permite el encuadre elegido. Pero lo que más sorprende es la proliferación dentro del discurso narrativo de vistas realizadas por un observador con los pies en el suelo.

Numerosas perspectivas nos permite observar cómo es el espacio público, incluso nos introducen en él. El punto de vista, situado a la altura de los ojos, nos hace participes de la vida en la ciudad. Nos invitan a pasear por sus calles, jardines y plazas. Unas dirigen la mirada hacia los edificios representativos, o a alguna de sus partes, mientras que otras miran el espacio urbano desde el propio edificio. En este caso el observador suele estar en zonas techadas, en el umbral

entre el exterior e interior. También hay vistas realizadas para evocar espacios públicos. En estos casos la arquitectura pierde el protagonismo, sus fachadas tan sólo son el plano que delimita el espacio exterior, como ocurre en el dibujo de la calle principal (70) entre otros. Garnier pone bastante énfasis en mostrar las ventajas que conlleva su propuesta de eliminar las barreras dentro de las manzanas. Varios dibujos muestran los jardines entre las viviendas con los vecinos realizando actividades lúdicas. En la zona residencial se hacen dibujos para mostrar la volumetría de los diferentes tipos de viviendas o de sus agrupaciones integradas en el entorno. La vegetación de la ciudad es profusa y junto con las personas, coches, bicicletas, tranvías etc. transmiten la idea de una ciudad viva y apacible. La aparición de la figura humana es un recurso utilizado a menudo en los dibujos de arquitectura y ciudad para dar escala, es decir, para conocer el tamaño de los elementos y las distancias entre ellos en relación a la altura de una persona. Es por tanto un tamaño aproximado, y se suele llamar escala relativa. En lo dibujos de Garnier además de cumplir esta función, sirven para mostrar el proyecto como una realidad humanizada.

En estos dibujos Garnier construye la perspectiva a línea con tinta aguada, igual que hemos visto en las vistas aéreas de color, pero ahora están sombreadas en escala de grises con lápiz. Á veces la línea desaparece bajo la traza del grafito. En muchos casos las superficies se realizan con rayados verticales, en otros en otras direcciones que ayudan a conseguir el degradado. La lámina en la que descubrimos los pórticos bajo las salas de asambleas (17) es un ejemplo de la pericia del arquitecto en el manejo de esta técnica. En casi todos los dibujos se distinguen las fachadas en luz de las que están en sombra, con un gris más o menos contrastado. Las sombras arrojadas a veces están nítidamente dibujas y en otros casos aparecen diluidas. El dibujo de la vegetación es muy variado. Para conseguir el efecto de los distintas especies, (praderas, follaje arbustos...) y de sus luces y sus sombras, utiliza muchos tipos de marcas gráficas (puntos, trazos cortos, trazos largos, líneas parales, manchas...). En general la vegetación está representada con rotundidad y una eficacia incuestionable. Los espacios interiores de algunos edificios públicos también están dibujados en perspectiva. Sirva de ejemplo la sala de trabajo de la escuela de artes (43), o la gran piscina cubierta (37). En este dibujo el observador está situado en la plataforma perimetral de la cota más alta; desde allí ve los reflejos de los ventanales en la superficie del agua.

Como hemos comentado, Garnier incluye otros dibujos en perspectiva, que aunque no son espacios públicos, merece la pena señalar (81-84 y 123-126). Nos referimos a los jardines, patios y habitaciones de algunas viviendas. Son dibujos, o quizá sería más apropiado llamarlos cuadros, con encuadres muy pensados y con una potencia de color admirable. Pudieran haber sido realizados con técnicas mixtas, utilizando los lápices de colores y la acuarela. Dejen entrever la faceta pictórica del arquitecto.

Existe en la obra de Garnier un raro caso al que antes nos hemos referido, el número 96. En él Garnier combina las dos actitudes narrativas a las que nos hemos venido refiriendo. Se trata de una perspectiva cónica frontal de una casa concreta en la que se ha seccionado todo el edificio a una altura similar a la que produciría una planta convencional. Aunque no tiene carpinterías, está amueblada y habitada por un único personaje femenino vestido con túnica de resonancias clásicas y que porta un cesto con frutas, casi como símbolo de la abundancia. El conjunto está tratado con tramas de grises y rallados reforzando la lectura tridimensional del dibujo con sombras y tratamientos de planos en profundidad. Vemos una realidad alternativa, manipulada por el corte, pero poblada y situada bajo ese sol amigo de la Cité. La comprensión del conjunto de la distribución interior de la vivienda y su huella en el suelo se mezcla con la percepción del lugar. Un dibujo sofisticado con un sesgo narrativo muy sugerente.

4. CONCLUSIONES

De lo que llevamos observado hasta aquí, podríamos extraer ciertas conclusiones sin mucho riesgo a equivocarnos:

Sobre el contenido de la obra de Garnier se ha dicho y se podría decir aún mucho. Pero sin duda, algo que mirando los dibujos podríamos aquí observar es que, para él, arquitectura y ciudad están imbricadas con lazos indisolubles. No se puede proyectar una ciudad sin proyectar su arquitectura. Además de los principios generales que alientan las decisiones básicas de planificación y de las herramientas de diseño urbano necesarias, la ciudad, su materialidad, exige de la arquitectura y ésta determina y es determinada por aquella. Así de tajante se muestra el autor de la Cité con el sesgo de su obra.

La publicación de la Cité es un gran referente de lo que puede ser una narración gráfica llevada a cabo con medios tradicionales. Esta afirmación se sustenta en cuestiones relativas a su coherencia y a su sistematicidad. La gran cantidad de información aportada de diferente índole es expuesta sin contradicciones internas, discontinuidades o saltos en el vacío. Además posee una razonable estructura general que permite seguirla mediante un pensamiento jerarquizado y lógico, yéndose de lo general a lo particular en sucesivos y recurrentes episodios. En este trayecto, el sistemático uso estratégico de escalas y sistemas ayuda a que la lectura sea clara y no se provoquen rupturas difíciles de entender. Al ser un "texto" en imágenes, posee ciertas ventajas de aproximación temática, pudiéndose hacer una lectura lineal o episódica. Su fraseo es razonable y sus palabras están escritas en el mismo idioma. Hay en este sentido, sin embargo, algún momento más conflictivo, como cuando se introduce mucha más información relativa al narrar la vivienda cuyo modelo era la propia del arquitecto, o cuando se incorporan fotografías entre los dibujos, como palabras escritas con otra caligrafía.

El talento de Garnier como dibujante (y pintor), demostrado a lo largo de toda su vida, tiene también aquí una prueba irrefutable. Desde su carnosa manera de dibujar la arquitectura, con la seguridad de la línea que define materia y espacio en las plantas, los alzados y las secciones, hasta las delicadísimas perspectivas aéreas a color, existe toda una serie de registros intermedios que resultan sorprendentes dadas las limitaciones de reproducción derivadas de una edición de 1917. La agilidad del trazo en el que se adivina muchas veces la mano alzada no se opone a la precisión ni deshace la definición de la forma. Tampoco lo hace, todo lo contrario, el uso de la mancha en las áreas seccionadas, o la incorporación de rayados como recurso fundamental para la simulación de la sombra, cuando en proyecciones ortogonales o perspectivas Garnier nos muestra las potentes volumetrías de su arquitectura, siempre bañada por ese sol mediterráneo que tiñe de optimismo su propuesta. También ameniza su ciudad la miríada de personajes que la pueblan, o esa vegetación tan creíble, repleta de contrastes y rebosante de salud. El uso del color, con sus diferencias en lo que se refiere a las perspectivas generales y a los pequeños interiores y detalles de jardines, es también valiente, con resultados plásticos muy atractivos.

La narración de Garnier es, además de comprensible y bella, creíble. La realidad paralela que nos anuncia es realizable. El arquitecto nos convence de que aquello puede ser construido. Lo hace con los argumentos inherentes a la cientificidad del dibujo de arquitectura, sin traspasar ni un momento los límites de la corrección en el uso de los sistemas de representación que lo fundamentan. Además de la objetividad derivada de los mecanismos empleados en la narración, Garnier nos induce a creer que esa realidad es buena. Lo hace utilizando hábilmente las otras posibilidades del dibujo relacionadas con la evocación. La luz, el color, las sensaciones

ambientales, la escala del espacio vivido o contemplado... están presentes mediante recursos gráficos que pasan casi desapercibidos, sin querer robar protagonismo al contenido, al asunto de fondo, que no es otro que la presentación de una nueva arcadia, la laboriosa, prístina y magnífica *Cité Industrielle*.

BIBLIOGRAFÍA

Aimonino, Carlo (1971). *Origini e sviluppo della città moderna*. Padua: Marsilio Editori. Edición española (1978). Barcelona: Gustavo Gili

Eveno, Claude, ed. (1989). *Tony Garnier. L'oeuvre complète*. Paris: Editions du Centre Pompidou.

Garnier, Tony (1917). *Une Cité Industrielle. Étude pour la construction des villes.* París: Auguste Vincent (Libraire-Editeur)

___(1932). *Une Cité Industrielle. Étude pour la construction des villes.* París: Ch. Massin Ed. Nueva edición con prólogo de Poupée, Henri. (1988). París. Philippe Sers Editeur. Nueva edición anglo-italiana con prólogo de Mariani, R.iccardo (1990).Nueva York: Rizzoli y Milán: Editoriale Jaca Book spa.

LAS ESCUELAS MUNICIPALES DE INSTRUCCIÓN PRIMARIA DE FLORENCIA (1865-1918)

Mónica Vázquez Astorga
Universidad de Zaragoza

1. INTRODUCCIÓN

En este texto nos centramos en las escuelas de educación primaria de Florencia dependientes de la administración municipal[1]. En concreto, estudiamos las escuelas públicas promovidas en el período comprendido entre 1865 — cuando esta ciudad se convirtió en la capital de Italia— y 1918 —cuando finalizó la primera conflagración mundial —. Dentro de este tema, abordamos el análisis y evolución de la construcción escolar y el desarrollo de la enseñanza primaria dentro del contexto político educativo y legislativo del momento.

Hasta la fecha de 1865 el Ayuntamiento de Florencia gestionaba únicamente cuatro escuelas para niños, conocidas como *dei quattro quartieri*[2], que habían sido instituidas por el Duque Pietro Leopoldo en 1779[3], quien un año antes había fundado las Escuelas Leopoldinas para niñas de modesta condición social[4].

Hemos estructurado este trabajo en dos apartados: en el primero, analizamos los edificios escolares fundados entre el año 1865 y finales del siglo XIX; y, en el segundo, nos centramos en su estudio y características en el período que abarca desde principios del siglo XX hasta la terminación de la Primera Guerra Mundial. De hecho, la elección de este segundo marco cronológico responde a que la nueva centuria trajo consigo la aprobación de nuevas Leyes que conllevaron un proceso de renovación del sistema escolar italiano y un notable impulso de la edificación escolar, que se vieron interrumpidos con el estallido de la contienda.

2. DESDE FLORENCIA CAPITAL HASTA FINALES DEL SIGLO XIX

La década de los sesenta del siglo XIX fue especialmente significativa para la ciudad dado que el 24 de octubre de 1864 fue presentada la propuesta de Ley para el traslado de la capital del

[1]Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto *Museos y barrios artísticos: Arte público, artistas, instituciones* (HAR2015-66288-C4-1P), financiado por la Secretaria de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y con el Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente como investigador principal.

[2] La ciudad de Florencia consta de cuatro barrios (*quattro quartieri*) históricos que cuentan, cada uno de ellos, con un lugar de culto, recibiendo el mismo nombre: Santa Maria Novella (en el cuadrante noroeste), San Giovanni (en el cuadrante noreste), Santa Croce (en el cuadrante sureste) y Santo Spirito (en el cuadrante suroeste).

[3] De este modo, se estableció una escuela pública en cada uno de los barrios. Estaban instaladas en inmuebles que no reunían las condiciones necesarias de iluminación, ventilación y capacidad para el fin docente.

[4] Para el estudio de estas cuatro escuelas municipales y de las Leopoldinas véase: (Vázquez Astorga, 2017: 21-37).

reino de Italia de Turín a Florencia. Esta decisión conllevó su transformación a nivel social y urbanístico[5]. Sin embargo, esta situación tuvo una breve duración, puesto que, mediante Ley de 3 de febrero de 1870, se ordenó el traslado de la sede del Gobierno a Roma (*La Nazione*, 1871: 1).

Antes de abordar el tema de estudio, cabe mencionar que las decisiones en materia de educación correspondían al Consejo y a la Junta Municipales. El Ayuntamiento recibía instrucciones para la gestión de sus escuelas del Consejo Provincial de Educación, órgano propuesto por la *Legge Casati* (Real Decreto del 13 de noviembre de 1859)[6] para la tutela de la instrucción primaria. Este Consejo nombraba una Comisión que se encargaba de la redacción de los reglamentos y del análisis de los proyectos para la construcción o reforma de los edificios escolares (Namias, 1913: 125-127).

Las escuelas de los *quattro quartieri* permanecieron abiertas hasta 1865, año en el que fueron cerradas ya que no reunían las necesarias condiciones para uso docente y no respondían a la imagen que Florencia quería transmitir de urbe moderna. A partir de esta fecha se fueron fundando nuevas escuelas en distintos puntos de la ciudad para atender a la educación primaria[7]. En el período en el que Florencia fue la capital de Italia el número de escuelas creció considerablemente. Así, en 1866 había establecidas cinco, dos para niños, dos para niñas y una para ambos. Las dos primeras citadas estaban situadas: una, en la primera planta del edificio ubicado en la via della Chiesa, núm. 87, con el nombre de *Carlo Torrigiani* (Santo Spirito) (Atti, 1873: 464-465); y la otra, con el título de *Bernardo Rucellai*, en las plantas baja y primera del antiguo almacén del Dazio Consumo en la via Palazzuolo, núm. 21 (Santa Maria Novella)[8]. Por su parte, las escuelas para niñas estaban emplazadas: una, en el corso dei Tintori, denominada de *San Giorgio* (Santa Croce)[9]; y, la segunda, dedicada a la matemática italiana Maria Gaetana Agnesi, en el antiguo convento del Santo Spirito, en la via Maffia (Santo Spirito)[10]. Asimismo,

[5] Fue el arquitecto Giuseppe Poggi (1811-1901) el encargado de elaborar el *piano d´ingrandimento* de Florencia. Para el tema de la transformación urbana desarrollada en este período, consúltense, entre otras publicaciones: (Poggi, 1993) y (Romby, 2002: 48-56).

[6] Esta Ley fue la *Magna Charta* de la escuela italiana y creó un sistema nacional de escuelas públicas. Reafirmó el carácter gratuito y obligatorio de la educación primaria que comprendía cuatro años y estaba dividida en dos grados bianuales (inferior y superior). Posteriormente, la *Legge Coppino* del 15 de julio de 1877 fijó tres años para el grado inferior mientras que el superior se mantuvo en dos.

En 1861 tuvo lugar la proclamación de la constitución del reino de Italia, que conllevó, en este ámbito, la uniformidad del sistema escolar en todo el territorio italiano.

[7] La escuela unitaria fue el modelo más extendido y en ella se impartían las clases según el método mutuo o recíproco, que se fundamentaba en aleccionar a un grupo de alumnos bajo la dirección de un discípulo aventajado o instructor, y siempre bajo la tutela del maestro.

[8] Archivio Storico del Comune di Firenze [ASCFI], Comune di Firenze, *Filza 8-Affari sfogati al tempo del facente funzione di Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 1 al n. 18, 1869*, accollo nº 7: "Scuola di via Palazzuolo, lavori", 1869, CF 6230.

[9] Esta escuela era una de las cuatro Escuelas Leopoldinas, de fundación privada, que en estos momentos recibía subsidio municipal. En el año 1906 se procedió a la expropiación de su inmueble porque formaba parte del área destinada a la construcción de la Biblioteca Nazionale.

ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 7-Affari sfogati al tempo del facente funzione di Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 62 al n. 83, 1868*, accollo nº 82: "Scuola San Giorgio", 1868, CF 6228.

[10] Esta escuela fue ampliada en 1868 y ocupaba la planta primera de este edificio y sus estancias (entre ellas, seis aulas) se distribuían en torno a su patio central. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 11-Affari sfogati al tempo del facente funzione di Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 51 al n. 64, 1869*, accollo nº 60: "Ex Convento di Santo Spirito. Lavori per riduzione locale a scuole comunali", 1869, CF 6233.

en el palazzo Ricasoli (via delle Terme, núm. 19) (San Giovanni) se dispuso una escuela para niños y niñas[11].

Como puede comprobarse, las escuelas se instalaban, además de en inmuebles privados, en antiguos conventos porque tenían una amplia superficie y una particular distribución de los espacios cubiertos.

Con el fin de mejorar las condiciones de los locales escolares se aprobó la Circular del 19 de agosto de 1869, n. 255, con la cual el Ministero della Pubblica Istruzione prometió a los Ayuntamientos que por cada nueva escuela que abriesen se les concedería una contribución equivalente a una tercera parte del presupuesto. También, contemplaba que estos edificios "fueran construidos conforme a los modelos establecidos por el Gobierno, añadiendo que, en caso necesario, podrían introducirse modificaciones que no alterasen el concepto primitivo" (*Collezione*, 1869: 1.343-1.344).

Igualmente, se crearon escuelas en zonas en esos momentos periféricas. De este modo, mediante Deliberación de la Junta Municipal del 4 de septiembre de 1869 se aprobaron las obras de las escuelas (niños y niñas) del Pignone (via dei Navicellai, núm. 2), que fueron establecidas en el terreno contiguo al edificio escolar *Francesco Petrarca*[12].

Como hemos señalado anteriormente, en los años en los que Florencia fue capital (1865-1870) se incrementó notablemente el número de escuelas municipales, así como la matrícula de estudiantes. En este sentido, es preciso citar una estadística que nos informa que en el curso 1869-1870 existían 132 clases, y el alumnado inscrito era de 5.009, mientras que en el curso 1872-1873 alcanzaron la cifra de 201, siendo el número de estudiantes de 6.976 (*Consiglio*, 1874: 5).

No obstante la crisis generada por el traslado de la capital a Roma, el número de escuelas fue aumentando discretamente en la década de los setenta y, especialmente, a partir de la *Legge Coppino* de 1877 que estableció la escolaridad obligatoria. Así, en 1871 había una escuela para niños en el antiguo convento de Santa Maria Novella con el nombre de *Luigi Alamanni*, que posteriormente acogió también una sección femenina[13]. Poco tiempo después, el Consejo decició destinar el edificio municipal situado en el viale Principe Amedeo (en la actualidad viale Giacomo Matteotti) para escuelas elementares (niños y niñas) *Gino Capponi*, tras la evaluación del mismo por parte del Ufficio d´Arte Municipale (encargado de este cometido) el 24 de octubre de 1872 (*Atti*, 1872: 528-529); y aprobar, el 16 de julio de 1872, la formación de dos escuelas (para niños y niñas, con entradas separadas –con el fin de dar respuesta a la coeducación de sexos– y con aulas –con dimensiones, entre 9,00 x 8,45 m, la más amplia, y 8,30 x 5 m, la

[11] Esta escuela constaba de dos salas que estaban ubicadas en la segunda planta de este palacio. Éste se puso en venta en 1869, por lo que fue trasladada al villino Pecori en el Lungarno Soderini. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 7-Affari sfogati al tempo del facente funzione di Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 62 al n. 83, 1868*, accollo nº 64: "Scuole comunali in via delle Terme", 1868, CF 6228; y ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 8-Affari sfogati al tempo del facente funzione di Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 1 al n. 18, 1869*, accollo nº 8: "Riduzione del villino già Pecori a scuole comunali", 1869, CF 6230.

[12] ASCFI, Comune di Firenze, F*ilza 12-Affari sfogati al tempo del facente funzione di Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 65 al n. 71, 1869*, accollo nº 66: "Scuole comunali al Pignone, lavori", 1869, CF 6234.

[13] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 22-Affari sfogati al tempo del Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 56 al n. 70, 1871*, accollo nº 63: "Scuole elementare maschile nell´exconvento di Santa Maria Novella", 1871, CF 6244.

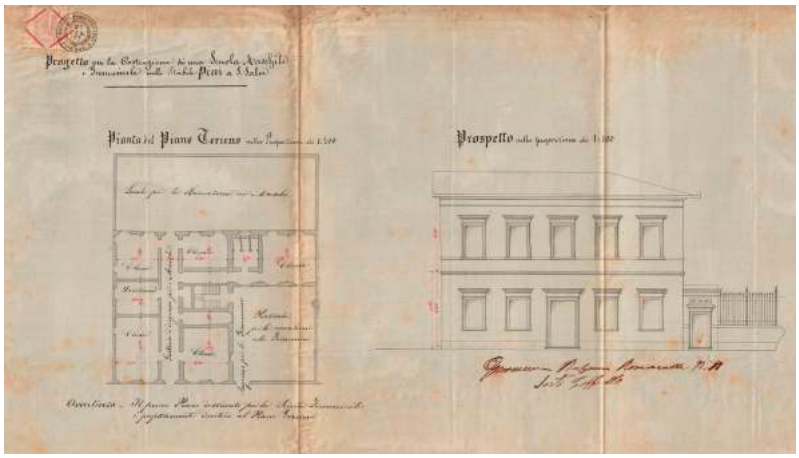


Fig. 1- Proyecto para la construcción de una escuela para niños y niñas en el edificio Pini en la piazza di San Salvi, 1872. Fuente: Archivio Storico del Comune di Firenze.

más pequeña– distribuidas en torno a un campo escolar) en la planta baja de unos almacenes ubicados en el viale Principessa Margherita, núm. 5 (hoy viale Spartaco Lavagnini), que habían sido expropiados por el Ayuntamiento. Su proyecto fue redactado por el Ufficio d´Arte y las escuelas fueron denominadas *Regina Margherita*[14]. Asimismo, se tiene constancia de que en 1877 existían dos escuelas en la via Filarrocca, núm. 9 (niños) e núm. 11 (niñas)[15] (llamada luego via del Cenacolo) con el nombre de *Giotto*; y que las escuelas para niños y niñas *Dante Alighieri* estaban emplazadas en unas dependencias del antiguo monasterio de la Badia Fiorentina (via dei Magazzini, núm. 12)[16].

Al mismo tiempo se siguió atendiendo a las necesidades escolares de las áreas periféricas. Así, por ejemplo, el 31 de enero de 1873 se aprobó el proyecto de reforma del inmueble propiedad de Raffaello Pini (situado en la piazza di San Salvi) para uso de escuelas (niños y niñas) con el título de *Andrea del Sarto* (Fig. 1)[17]. Este edificio constaba de plantas baja y primera con igual distribución, con 5 aulas para los niños (baja) y 5 para las niñas (primera) y dos campos de recreo separados al igual que los ingresos. Cada clase tenía unas dimeniones que oscilaban desde los 6 m x 4,60 (en la de menores dimensiones) hasta los 9,20 x 6,10 m (en la de mayores). Se completaba con un despacho para la dirección y con servicios higiénicos. Este proyecto fue redactado por el Ufficio d´Arte y reunía las condiciones fijadas en el modelo de escuela creado por el Ministero della Pubblica Istruzione (Circular del 19 de agosto de 1869). Por este motivo, se solicitó a este Ministerio la aportación de la tercera parte del presupuesto para su construcción.

En la década de los ochenta se continuó promoviendo la fundación de nuevas escuelas (gracias a los préstamos concedidos por el Gobierno) y la mejora de las existentes. De este modo, mediante Deliberación de la Junta Municipal del 30 de septiembre de 1881 se aprobó la construc-

[14] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 27-Affari sfogati al tempo del Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 56 al n. 65, 1872*, accollo nº 65: "Scuole comunali nel viale P. Margherita"", 1872, CF 6249.

Posteriormente, en 1894 la escuela para niñas fue ampliada con dos aulas. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 43 al n. 52, 1894,* accollo nº 48: "Lavori alla scuola Regina Margherita", 1894, CF 6321.

[15] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 41-Affari sfogati al tempo del Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 1 al n. 8, 1878*, accollo nº 2: "Scuole comunali. Lavori di restauro", 1878, CF 6263.

[16] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza n. 1-Accolli. Atti stipulati dal Segretatio del Comune dal n. 1 al 10, 1881*, fasc. 9: "Lavori nei locali di scuole elementari", 1881, CF 6448.

[17] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 27-Affari sfogati al tempo del Sindaco commendatore Ubaldino Peruzzi. Accolli dal n. 56 al n. 65, 1872*, accollo nº 62: "Stabile già Pini a San Salvi. Riduzione a scuole", 1872, CF 6249.

Esta escuela estuvo emplazada en la piazza di San Salvi, núm. 3, hasta mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, momento en el que fue instalada en el antiguo manicomio de Bonifazio de la ciudad. En la actualidad, su antiguo edificio es la sede Est della Associazione Pubblica Assistenza Fratellanza Militare de Florencia.

ción de una escuela para niños en el barrio de San Iacopino (ubicada cerca de la estación Porta al Prato, entre la via G. Rossini y via Gaspare Luigi Spontini). Este edificio fue planteado con planta rectangular y con un piso en altura[18]. Contaba con dos accesos, situados a ambos lados del eje de simetría, que dirigían a un pasillo central que, a su vez, comunicaba con una galería (dispuesta en sentido transversal) que conducía a seis clases (dos de mayores dimensiones —con 50,40 m²— y cuatro más pequeñas —con 40,60 m²— que abrían, cada una de ellas, mediante dos vanos a la fachada principal), al despacho del director y a los servicios higiénicos (colocados en uno de los extremos). Esta escuela, denominada *Gioacchino Rossini*, sustituyó al local húmedo e inadecuado que el Ayuntamiento tenía alquilado a tal fin (por un alquiler anual de 2.000 Liras) en el antiguo convento del Pellegrino (via Bolognese)[19].

Poco tiempo después, en diciembre de 1882, se autorizó la creación de la escuela para niños *Bernardo Davanzati*, en las plantas primera y segunda del inmueble sito en la via Capaccio, núm. 1[20]; y, el 1 de junio de 1885, la construcción de una escuela para niños en una parte del jardín —conocido como *l´Ortone*— del antiguo convento del Santo Spirito que daba a via Maffia (junto a la escuela para niñas *Gaetana Agnesi*)[21].

Igualmente, se tiene constancia de la existencia en 1881 de las escuelas para niños y niñas *Pier Capponi* (via Per Capponi, núm. 54) (*Atti*, 1885: 292-296); y, en 1885, de la escuela para niñas dedicada al pedagogo Raffaello Lambruschini (via Montebello, núm. 44)[22] y de las escuelas *Salvino degli Armati* (niños y niñas, ubicadas en el antiguo convento de Santa Maria Maggiore, en la piazza Santa Maria Maggiore)[23] y *Michelangiolo*, que estaba instalada en un edificio con plantas baja y primera (cada una de ellas destinada a una sección: masculina y femenina), en la via Giampaolo Orsini, junto a la via di Ripoli.

La década de los noventa fue especialmente significativa para la institución de escuelas primarias, destacando la escuela para niños *Massimo D´Azeglio*, en el antiguo convento de Santa Maria Maddalena dei Pazzi en 1890 (*Atti*, 1890: 462); la escuela para niñas *Niccolò Tommaseo*, en un inmueble de la piazza Santa Croce, núm. 1 (palazzo Cocchi-Serristori-Agostini), en 1893 (Atti, 1893: 939-940); o la *Adelaide Cairoli*, levantada en la via della Colonna, núm. 1, esqui-

[18] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza n. 14-Accolli. Atti stipulati dal Segretatio del Comune dal n. 84 al n. 92, 1882,* fasc. 9: "Scuola nel quartiere di S. Jacopino", 1882, CF 6460.

[19] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 4-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 72 al n. 93, 1882*, accollo nº 87: "Della costruzione di una scuola comunale a S. Jacopino", 1882, CF 6279.

[20] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza n. 16-Accolli. Atti stipulati dal Segretatio del Comune. Carte amministrative dal n. 9 al n. 14, 1883*, fasc. 10: "Accolo di lavori alla scuola comunale di via di Capaccio", 1883, CF 6482.

[21] Esta escuela contaba con sei aulas y un amplio campo de recreo. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 1-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 1 al n. 17, 1886,* accollo nº 8: "Lavori occorrenti alla costruzione di una scuola elementare in via Maffia", 1886, CF 6291; y ASCFI, Comune di Firenze, *Filza n. 37-Accolli. Atti stipulati dal Segretario del Comune. Carte amministrative dal n. 1 al n. 17, 1886,* fasc. 8: "Costruzione di una nuova scuola elementare in via Maffia", 1886, CF 6483.

[22] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 33 al n. 52, 1885*, accollo nº 33: "Lavori di muratore, falegname, riquadratore e verniciatore alle scuole comunali elementari (1º gruppo)", 1885, CF 6289.

[23] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 33 al n. 52, 1885*, accollo nº 33: "Lavori di muratore, falegname, riquadratore e verniciatore alle scuole comunali elementari (1º gruppo)", 1885, CF 6289.

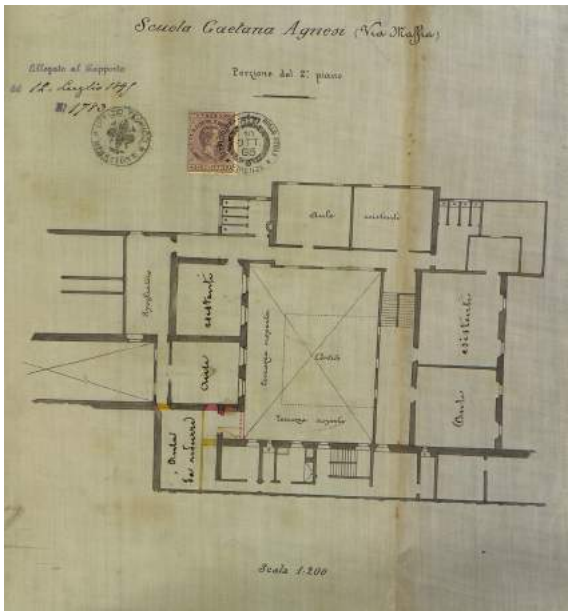


Fig. 2- Planta segunda de la escuela Gaetana Agnesi (via Maffia) antes de su ampliación, 1895. Fuente: Archivio Storico del Comune di Firenze.

na con la via Carlo Farini, en 1894, que hoy en día es la escuela materna *Cairoli Alamanni*[24].

Asimismo, se realizaron obras de reforma en las escuelas abiertas en años anteriores (muchas de las cuales estaban establecidas en antiguos conventos que habían sido habilitados para este objeto). Así, en 1897 se aprobaron los trabajos para el mantenimiento de la escuela *Niccolò Acciaiuoli* (emplazada en el antiguo convento de las Agustinas en San Gaggio, en via Senese)[25]. También, en algunas de ellas se hicieron obras de ampliación, como fue el caso de la escuela *Gioacchino Rossini* en San Iacopino, en la que en abril de 1890 se redactó un proyecto para incorporar a la edificación existente (y hacia la via Gaspare Luigi Spontini) un volumen para acoger cinco aulas (cuatro de ellas con 55,20 m² y una con 49,60 m²), servicios higiénicos y una logia[26]; o de la escuela *Gaetana Agnesi* (via Maffia), en la que el Consejo Municipal autorizó, el 23 de agosto de 1895, el presupuesto de 1.900 Liras para la proyección de una nueva aula en su segunda planta (fig. 2)[27].

Además, el Ayuntamiento se encargaba de proporcionar el mobiliario escolar, que comprendía para las aulas bancos de dos puestos –modelo Chiarugi– en madera con sus correspondientes tinteros, una mesa para los maestros, armarios, pizarras y mapas, entre otros enseres.

Por tanto, como ha quedado constatado, la ciudad de Florencia ocupaba en materia de educación primaria uno de los primeros puestos entre las provincias de la Toscana, después de Livorno y Lucca (Mercanti, 1905: 5).

3. DE LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX HASTA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Este apartado consta de dos puntos: en el primero, analizamos las disposiciones legislativas en materia educativa y las medidas técnicas e higiénicas que reglaron las construcciones escolares de este período y que otorgaron a la arquitectura escolar florentina un carácter uniformista en la línea de la europea; y, en el segundo, estudiamos los edificios escolares proyecta-

[24] La escuela *Adelaide Cairoli* antes de instalarse en este edificio estuvo situada en un inmueble de via Lamarmora. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 4-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 53 al n. 74, 1894*, accollo nº 67: "Lavori per la costruzione di una nuova scuola in via Farini", 1894, CF 6322.

[25] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 5-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 72 al n. 87, 1897*, accollo nº 72: "Mantenimento dei locali delle scuole comunali", 1897, CF 6336.

[26] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 43 al n. 52, 1894*, accollo nº 43: "Lavori alla scuola Rossini", 1894, CF 6321.

[27] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 4-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 60 al n. 82, 1895*, accollo nº 69: "L´ampliamento della scuola Gaetana Agnesi", 1895, CF 6327.

dos de nueva planta conforme a esa normativa, así como aludimos al estado de las antiguas escuelas. En estos años se dio un notable impulso a la construcción escolar y a la educación primaria gracias a las leyes aprobadas en estos momentos.

3.1. Disposiciones legislativas para la educación y la escuela primarias

La población existente en la ciudad de Florencia en 1901 era de 205.422 habitantes. Por su parte, el número de escuelas primarias en el curso académico 1887-1888 era de 17 para niños y 16 para niñas (con un total de 7.626 matriculados, de los cuales 4.543 eran alumnos y 3.083 alumnas), y en el curso 1903-1904 eran 22 para niños y 18 para niñas (con un total de 13.543 inscritos, de los cuales 7.860 eran alumnos y 5.683 alumnas) (*Annuario*, 1904: 38).

En estos momentos se aprobaron leyes como la *Orlando*, el 8 de julio 1904, que extendió la escolaridad obligatoria hasta los 12 años de edad[28], o la *Daneo-Credaro*, el 4 de junio de 1911, que puso a cargo del Estado la gestión económica de las escuelas primarias (aunque los municipios eran los responsables de su mantenimiento y debían asegurar que reuniesen las necesarias condiciones de salubridad e higiene). Además, esta Ley estableció que los fondos concedidos a los Ayuntamientos dependían de su número de habitantes. El Ufficio Tecnico del Ministerio realizaba el examen e informe de todos los proyectos de construcción o reforma de edificios (así como de su inspección) subvencionados por el Estado (Namias, 1913: 221-223).

Igualmente, las *Istruzioni tecniche intorno alla compilazione dei progetti per la costruzione di edifici per le scuole elementari* (que acompañaban al Reglamento de 2 de diciembre de 1906, n. 793)[29] atendieron a la necesidad de construir un edificio escolar con las mejores condiciones. De este modo, precisaban las características del terreno en el que se tenían que emplazar las escuelas (en un área central, de fácil acceso, salubre, segura y amplia), de los locales (que para un mismo sexo debían situarse en una planta y para los dos en dos plantas, y con entradas independientes)[30] o de las aulas (para las escuelas primarias inferiores no debían acoger más de 60 colegiales y para las de grado superior no más de 50, salvo en las de asistencia mixta, que estaban pensadas para 70 escolares. Su longitud se fijaba, por lo general, en 6,40 m y la altura no debía ser inferior a 4,50 m para permitir la renovación del aire); así como determinaban la iluminación y ventilación de todas las dependencias, la ubicación de los servicios higiénicos (que debían situarse, preferiblemente, en los extremos de las plantas) o los materiales de construcción (que debían ser sólidos y de gran sobriedad formal) de los edificios, que solían delimitarse con un cerramiento perimetral. De este modo, se atendía a los criterios higienistas-educativos vigentes en la época.

Estas instrucciones fueron actualizadas con el reglamento aprobado con el Real Decreto de 11 de enero de 1912, n. 12 (*Collezione*, 1912: 36-57), al que se adjuntaban unas *Istruzioni intorno alla compilazione dei progetti per la costruzione degli edifici scolastici* que fijaban igualmente la

[28] En nuestro país, la edad de 12 años de asistencia obligatoria a la escuela fue establecida con Real Decreto de 26 de octubre de 1901 (Vázquez, 2008: 614).

[29] Estas instrucciones son prácticamente idénticas a las que acompañaban al Reglamento de 25 de novembre de 1900, n. 484, que, a su vez, se fundamentaban en las Intrucciones unidas al Reglamento aprobado mediante Real Decreto de 11 de noviembre de 1888, n. 5.808, introduciendo pequeños cambios (*Collezione*, 1912: 36-57).

[30] En la medida de lo posible, las escuelas para niños y niñas debían estar en un mismo edificio, hallándose en este caso las dependencias perfectamente separadas. La capacidad total de un edificio escolar no debía superar los 1.200 escolares (Istruzione ultima, núm. XVIII).

elección y amplitud de la zona donde tenía que levantarse el edificio escolar, la distribución de sus dependencias en las plantas (por lo general, dos, que debían estar constituidas por dos crujías de estancias para facilitar su iluminación y ventilación) o las dimensiones de sus aulas y de otros espacios, entre otros aspectos.

En cuanto al método de enseñanza, cabe decir que el interés por el método experimental comenzó con los programas Gabelli, que introdujeron la enseñanza de la física y de las ciencias naturales (en los dos últimos años), aritmética y geometría, potenciando así el carácter práctico de la formación primaria (Genovesi, 1998: 96). Las otras materias que se impartían en el grado superior, tanto en las escuelas para niños como para niñas, eran las siguientes: historia, geografía, lengua italiana y diseño. Por su parte, en el grado inferior, las materias se centraban en la lengua italiana, caligrafía, educación moral o cívica, educación física y tareas domésticas (sólo en las escuelas para niñas).

Asimismo, en junio de 1903 se decidió introducir en las escuelas municipales la enseñanza de la obra *I doveri dell´uomo* de Giuseppe Mazzini, dado que se consideró que era un óptimo manual para *"educare la mente e il cuore delle giovani generazioni all´amore della familia e della patria e alla virtù del sacrificio"*.

3.2. Construcciones escolares

A comienzos de la década del siglo XX, el Ayuntamiento de Florencia gestionaba 28 escuelas primarias, de las cuales 10 eran para niños, 6 para niñas y 12 para ambos[31], que eran las siguientes: *Adelaide Cairoli* (niñas, via della Colonna, núm. 1, esquina con via Carlo Farini); *Andrea del Sarto* (niños y niñas, piazza di San Salvi); *Bernado Davanzati* (niños, via Capaccio, núm. 1); *Bernardo Rucellai* (niños, via Palazzuolo, núm. 21); *Carlo Torrigiani* (niños y niñas, via della Chiesa, núm. 73); *Dante Alighieri* (niños y niñas, via dei Magazzini, núm. 12); *Francesco Ferrucci* (niños, via della Chiesa, núm. 73)[32]; *Ferrante Aporti* (niños y niñas) en el Pian dei Giullari[33]; *Francesco Petrarca* (niños y niñas, via Navicellai, núm. 4 –en la actualidad via Felice Cavallotti–) en el Pignone; *Gaetana Agnesi* (niñas, via Maffia, núm. 17); *Gino Capponi* (niñas, viale Principe Amedeo, núm. 10); *Gioacchino Rossini* (niños, via G. Rossini y via Gaspero Luigi Spontini); *Giotto* (niños y niñas, via del Cenacolo); *Girolamo Savonarola* (niños, via Leonardo da Vinci, núm. 23); *Giuseppe Garibaldi* (niños, via Goito, núm. 10)[34]; *Luigi Alamanni* (niños y niñas, en el antiguo convento de Santa Maria Novella, piazza della Stazione, núm. 1); *Massimo D´Azeglio* (niños, via Lamarmora, núm. 4); *Michelangiolo* (niños y niñas, via Giampaolo Orsini); *Niccolò Acciaiuoli* (niños y niñas, en el antiguo convento de las Agustinas en San Gaggio, via Senese); *Niccolò Tommaseo* (niñas, piazza Santa Croce, núm. 1); *Pier Capponi* (ni-

[31] En esta relación se incluyen las escuelas *Pietro Thouar* (experimental para niños) y *Massimina Rosselini (*experimental para niñas), que estaban anexas a las respectivas Escuelas Normales. Por su parte, la escuela *Monticelli* se hallaba junto al Conservatorio di San Pietro en Monticelli.

[32] A comienzos del siglo pasado, el amplio edificio (ubicado en via della Chiesa, núms. 79-83) destinado a la escuela *Carlo Torrigiani* (plantas baja y primera) pasó a acoger también la escuela *Francesco Ferrucci* (en la planta baja), que siguen desempeñando su uso docente en la actualidad. De hecho, hoy en día el acceso a la primera citada se realiza por el núm. 79, y a la segunda por el núm. 83.

[33] ASCFI, Comune di Firenze, *Affari diversi, 1897-1912*, fasc. 4: "Aperture di scuole Festive", 1901-1907, CF 4866.

[34] El 1 de enero de 1902 se aprobó la adquisición del palacio de la marquesa Eleonora Capezzuoli (sito en via Goito, núm. 10) para ser destinado a sede de esta escuela. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 51 al n. 61, 1901-1902*, accollo nº 66: "Lavori nella nuova scuola elementare in via Goito", 1902, CF 6354.

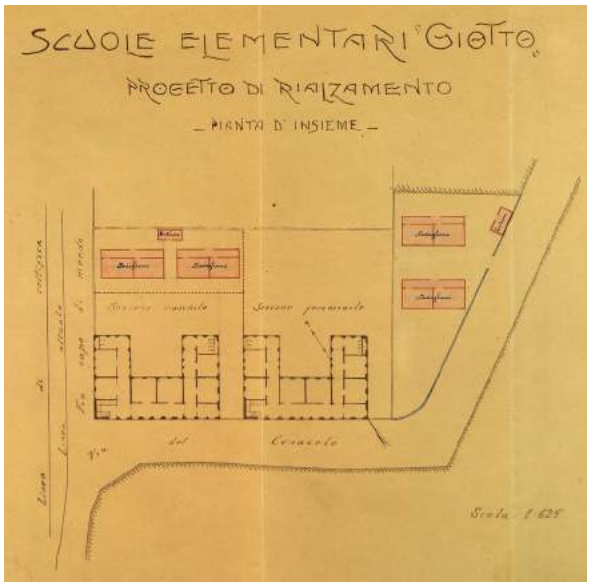


Fig. 3- Planta de conjunto de las escuelas Giotto, agosto de 1907. Fuente: Archivio Storico del Comune di Firenze.

ños y niñas, via Pier Capponi, núm. 54); *Raffaello Lambruschini* (niñas, via Montebello, núm. 44); *Regina Margherita* (niños y niñas, viale Regina Margherita, núm. 5); *Salvino degli Armati* (niños, piazza Santa Maria Maggiore); y *Vittorino da Feltre* (niños y niñas, piazza Ettore Socci) en Rifredi.

A estas escuelas citadas se sumaron en 1908 las de *Teresa Confalonieri* (niñas, instalada en la primera planta del inmueble situado en la via dei Rustici, núm. 7)[35]; y de *Ubaldino Peruzzi* (niños, piazza Santa Croce, núm. 19)[36].

La mayoría de estas escuelas se concentraban en los cuatro barrios históricos (siendo el de Santa Croce el que reunía mayor número de ellas al ser uno de los más populosos), aunque también los periféricos contaban con edificios escolares (por lo general, de nueva planta, porque disponían de amplios solares para construir) para atender a su población escolar. Asimismo, se aprecia que el número de escuelas para niños era prácticamente el doble que para niñas (dada la baja matriculación de éstas), aunque habían aumentado las designadas a ambos.

Como puede comprobarse, en lugar de emprender la construcción de edificios de nueva planta, el Ayuntamiento recurrió principalmente a la adquisición de locales existentes que fueron adaptados para el fin docente. Así se advierte, por ejemplo, en la escuela dedicada al escritor Niccolò Tommaseo, que fue establecida en el antiguo palazzo Cocchi-Serristori-Agostini[37]. El Ayuntamiento alquiló este inmueble a la condesa Teresa Marcello (viuda del conde Alfredo Agostino Venerosi Della Seta), en agosto de 1893, para destinarlo a escuela por el canon anual de 4.400 Liras, y por un período hasta el 30 de abril de 1912[38]. En este momento se puso a la venta, siendo adquirido por el Ayuntamiento para uso completo de la escuela mediante acto de 12 de junio de 1913. Se acometieron obras de adaptación que tuvieron en cuenta las instrucciones técnico-higiénicas que debían reunir estas construcciones conforme a las exigencias de la pedagogía moderna.

Algunas de estas escuelas fueron reformadas y ampliadas a principios del siglo XX y, concre-

[35] En octubre de 1908 el Ayuntamiento alquiló el inmueble levantado en la via dei Rustici, núm. 7, propiedad de Emma Chiari nei Martini, y su primera planta acogió esta escuela por un canon de 3.200 Liras. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3.179bis. Affari risoluti. Sindaco Filippo Corsini. Lettera D, dal n. 1 alla fine, 1912*, n. reg. 345, 1912, CF 4737.

[36] El 17 de noviembre de 1908 el Ayuntamiento tomó en alquiler un local (primera planta) de este inmueble, propiedad de Emilia Finzi, para uso de escuela. Fue adquirido hasta el 30 de junio de 1921. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3.208. Affari risoluti. Sindaco Filippo Corsini. Lettera D, dal n. 1 alla fine, 1913*, n. reg. 1.145, 1913, CF 4747.

[37] ASCFI, *Lavori pubblici diversi a scuole elementari e altri stabili comunali*, 1907-1914, fasc. 1: "Scuole elementari del Comune di Firenze. Prospetti descrittivi", CF 7870.

[38] Fue alquilado todo el inmueble (con planta baja y dos alzadas, en cada de las cuales había capacidad para cinco aulas) a excepción de una sala ubicada en la segunda planta donde se encontraba el archivo de la familia. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3.129 bis 3.131. Affari risoluti. Sindaco Giulio Chiarugi. Lettera C, dal n. 4.381 alla fine, e D dal n. 1 alla fine*, 1910, lettera D, n. reg. 1.023, 1910, CF 4716; y ASCFI, Comune di Firenze, *Affari diversi, 1895-1923,* fasc. 31: "Scuola elementare femminile Niccolò Tommaseo suo acquisto", 1912-1913, CF 4874.

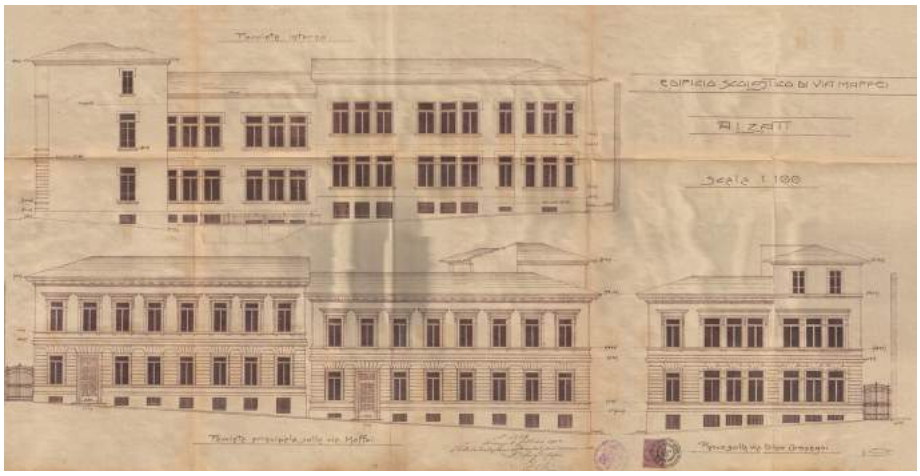


Fig. 4- Fachadas del edificio escolar Collodi (via Maffei y via Dino Compagni), 1909. Fuente: Archivio Storico del Comune di Firenze.

tamente, aquellas de los barrios en los que la población escolar iba progresivamente aumentando, resultando así los espacios existentes insuficientes o higiénicamente no ajustados a las normas vigentes. Este fue el caso de las escuelas *Gioacchino Rossini* (via Rossini y via Gaspero Luigi Spontini), *Francesco Petrarca* (via dei Navicellai) o *Giotto*, que pasaron a acoger a niños y niñas. Estas últimas citadas estaba situadas en un extenso terreno comprendido entre la via del Cenacolo (actual via Fra Paolo Sarpi), via Capo di Mondo y via Luca Landucci. Constaban, igual que las escuelas *Francesco Petrarca*, de dos edificios independientes (simétricos y con igual distribución), con planta en U[39] y un piso, uno para niños y otro para niñas. Cada uno de ellos estaba compuesto de 6 clases, dependencias accessorias y un campo de recreo[40]. Posteriormente, con la finalidad de duplicar el número de aulas, se redactó, en marzo de 1907, un proyecto de elevación de una planta en las dos construcciones, que fue suscrito atendiendo a las disposiciones de los edificios escolares que formaban parte del Reglamento para la ejecución de la Ley de 15 de julio de 1900, n. 260 (fig. 3)[41]. De este modo, pasarían a tener 12 clases en cada inmueble con una amplitud comprendida entre los 40 m² y los 56 m², y con una capacidad para unos 60 escolares[42].

A pesar de los esfuerzos ejecutados, las autoridades escolares ciudadanas continuaban solicitando que el Ayuntamiento proporcionase los locales escolares necesarios dado el incremento que anualmente se verificaba en la población infantil. Atendiendo a los datos aportados por los asesores de la educación florentina Arturo Banchi y Ruggero Gustalla, en el curso 1887-1888 el total de alumnos inscritos en las escuelas municipales era de 7.626 (niños 4.543 y niñas

[39] En planta presentaban soluciones funcionales y sencillas, optando, en la mayoría de las ocasiones, por un diseño rectangular o en forma de «U» o de «L», en la línea de las edificaciones escolares proyectadas en estos mismos años en otros países europeos.

[40] En la actualidad, estos dos edificios tienen la entrada principal por la via Luca Landucci, uno de ellos, en el número 48 (que conduce a la escuela materna *Giotto*) y, el otro, en el número 52 (desde el que se accede a la sede de la Direzione Didattica statale, Circolo nº 1). Entre ambos inmuebles, y siempre en la misma vía (en el número 50), se halla el acceso principal a la escuela primaria estatal *Giotto*.

[41] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 3-Contratti d´accollo rogati dal Segretario del Comune a relativi documenti legali dal n. 33 al n. 55, 1907*, accollo nº 40: "Lavori nella scuola Giotto", 1907, CF 6370; y ASCFI, Comune di Firenze, *Affari diversi, 1897-1933*, fasc. 7: "Scuola elementare Giotto", 1908, CF 4884.

Posteriormente, fueron recrecidas en un piso más en altura, así como en la via Fra Paolo Sarpi fueron ampliadas con un cuerpo de nueva construcción.

[42] ASCFI, Comune di Firenze, *Filza 7. Progetti per la costruzione della scuola De Amicis presso San Salvi, di un edificio scolastico in angolo tra via dei Castellani e via della Ninna e della scuola Giotto in via del Cenacolo, 1904-1915*, fasc. 3: "Riduzione ed sopraedificazione della scuola Giotto", CF 7512.

3.083), en 1900-1901 de 12.852 (niños 7.471 y niñas 5.381) y en 1908-1909 de 15.358 (con un total de 8.486 niños y 6.872 niñas), poniendo así de manifiesto el aumento en el número de alumnos que asistían a las escuelas y, por tanto, el progreso efectuado en materia educativa, que también se constató en otros países europeos con el cambio de siglo.

Estas peticiones fueron atendidas y el Ayuntamiento, además de centrarse en la ampliación de los edificios escolares con necesidades concretas, como hemos analizado recientemente, optó por la apertura de nuevas escuelas, la mayoría de las cuales fueron proyectadas de nueva planta (conforme a la normativa vigente) en zonas en aquellos momentos periféricas o en barrios suburbanos.

Así, en marzo de 1907, se aprobó la construcción de las escuelas para niños y niñas *Edmondo de Amicis* (via Lungo l´Affrico y via di Rifriccio) en el poblado y excéntrico barrio de San Salvi; y, en febrero de 1910, los proyectos de edificios escolares para niños y niñas denominados *Collodi* (via Maffei y via Dino Compagni)[43] y *Giuseppe Mazzini* (piazza dei Nerli, en el barrio de San Frediano, en Oltrarno)[44]. En este contexto, hay que decir que estos dos últimos proyectos fueron validados conforme al art. 19 del Reglamento de 11 de enero de 1912, n. 12[45], y a las normas de higiene y exigencias de la didáctica.

En concreto, el edificio de la escuela *Collodi* tiene planta en L y se caracteriza por su sobriedad compositiva. Se compone de plantas sótano, baja y primera, y en estas dos últimas se consiguieron 11 aulas de las cuales 7 de ellas con una superficie de 54,60 m² –que abren al exterior mediante tres amplios ventanales– y 4 de superficie 51,35 m² (con capacidad para 50 escolares), y otras dependencias para despacho de la dirección, reunión y sala para el médico (fig. 4). Dado que estaba destinado para niños y niñas presenta entradas independientes tanto al campo de recreo como a las clases. En la planta sótano se ubicaron espacios como el comedor y la cocina, así como las instalaciones de calefacción y baños de aspersión, pensando en la importancia de la higiene en los escolares. Los servicios higiénicos se dispusieron en los extremos del conjunto. El acceso a las distintas estancias se efectuaba a través de amplias galerías de circulación (longitud de 3,50 m). La terminación de las obras estaba prevista para el 3 de julio de 1915, pero debido a la requisición de muchos locales escolares por la Autoridad Militar durante el período de la guerra se dilataron un poco más de lo esperado[46]. La liquida-

[43] ASCFI, Comune di Firenze, *Progetti di costruzione della scuola Giuseppe Mazzini in piazza dei Nerli e della scuola Collodi in via Maffei, 1909-1934*, fasc. a): "Progetto di un edificio per scuole elementari in via Maffei. Disegni", CF 7419.

[44] ASCFI, Comune di Firenze, *Progetto si costruzione della scuola Giuseppe Mazzini in piazza dei Nerli, 1910-1929*, CF 7401.

En la actualidad, este edificio se emplaza en el terreno delimitado por la piazza dei Nerli, via dei Cardatori, núms. 1 y 3 (donde se encuentran sus dos entradas), via del Drago d´Oro y via dei Tessitori. Es la sede de la escuela media estatal *Niccolò Machiavelli*.

[45] Con el Real Decreto de 11 de enero de 1912, n. 12, fue aprobado el Reglamento para la aplicación de las Leyes 15 de julio de 1906, n. 383, y 4 de junio de 1911, en las partes relativas a las disposiciones para los edificios escolares. El art. 19 de este Reglamento de 1912 indicaba: "Las provincias y los Ayuntamientos que a fecha de la publicación de esta Ley que tengan proyectos de edificios escolares en proceso de revisión por las oficinas provinciales, pueden obtener los beneficios de la Ley de 4 de junio de 1911, n. 487, previa aprobación por parte del Ministerio" (*Collezione*, 1912: 42).

[46] ASCFI, Comune di Firenze, *Scuola elementare Collodi in via Maffei. Progetto e carteggio, 1909-1934*, CF 7532.

ción definitiva de las obras fue firmada el 25 de julio de 1916[47]. Por tanto, la organización de la enseñanza se fundamentaba en la educación intelectual a la vez que en la formación e higiene corporal, es decir, se aunaron los programas pedagógicos y las necesidades del niño y, por supuesto, las iniciativas de los maestros.

Como puede comprobarse, pocos fueron los edificios escolares de nueva planta construidos por el Ayuntamiento (dado que, por lo general, las escuelas se instalaban en inmuebles privados, intentando reducir los gastos que conllevaba la apertura de nuevas escuelas) y los que se acometieron tenían principalmente la finalidad de atender a la población escolar de los barrios periféricos.

En este apartado hay que aludir también a los edificios programados para las que, en la documentación de la época, se denominaban fracciones. A este respecto, el Ufficio Tecnico Comunale formuló, en julio de 1908, un proyecto para la construcción de un edificio escolar para niños y niñas en Legnaia[48] con el título de *Giovanni Battista Niccolini* (via Scandicci)[49], que sigue funcionando en la actualidad como escuela primaria con el mismo nombre. Fue resuelto con planta en L y dos pisos en altura y con un pabellón de gimnasia anexo a él (formando el ala Sur y sirviendo tanto para la sección masculina como para la femenina). De las 12 aulas proyectadas 5 se dispusieron en la planta baja reservada para las niñas y las otras 7 de la primera planta para los niños[50]. Las entradas se ubicaron en los extremos del lado que abre a la via di Scandicci y contaban con dos amplios atrios destinados a sala de espera. Las clases orientadas hacia el SO en el ala Norte y hacia el SE en el cuerpo principal del edificio tenían las mismas dimensiones de 8 x 6,30 m (y una superficie de 50,40 m²) y una capacidad para 50 escolares, conforme a las prescripciones de los reglamentos vigentes. La galería de acceso a las aulas con 3,50 m podía servir como zona de recreo en la estación invernal. Presentaba despachos para la Dirección y los profesores, así como un museo didáctico en la primera planta. La aparición de nuevos espacios como el dedicado a museo (donde se exponía material divulgativo) y la realización de actividades (actos sociales y culturales, etc.) revelan que este modelo de construcción escolar suponía una nueva concepción educativa y organizativa. Por su parte, los servicios higiénicos estaban bien ventilados y emplazados en los extremos de las alas del inmueble, es decir, apartados del área reservada a las clases. En cuanto al sistema constructivo, cabe decir que se recurrió a muros de piedra y arcos de ladrillo[51].

En este contexto, cabe mencionar que el 7 de julio de 1910 se aprobó una Ley para la agregación de algunas zonas del territorio del Ayuntamiento de Fiesole al de Florencia. En concreto, se trataba de las fracciones de Settignano, Rovezzano y Pellegrino (Careggi y Lastra), cuya población ascendía a 10.000 habitantes. En éstas existían escuelas que pasaron a formar parte del Ayuntamiento de Florencia y fueron acomodadas a las normas recogidas en los reglamentos vigentes.

---

[47] ASCFI, Comune di Firenze, *Progetto della scuola Collodi in via Maffei, 1913-1932,* CF 7509.

[48] En la actualidad, Legnaia forma parte del barrio administrativo nº 4 de la ciudad de Florencia, pero en esos momentos aparece citada en la documentación de la época como *frazione*.

[49] ASCFI, Comune di Firenze, *Affari diversi, 1897-1921*, fasc. 21: "Ampliamento terreno scuola Legnaia", 1910, CF 4861.

[50] El número diferente de aulas responde al hecho de que los niños eran los que más frecuentaban la escuela.

[51] ASCFI, Comune di Firenze, *Progetti per la costruzione di una scuola a Legnaia, del nuovo fabbricato per la scuola Desiderio da Settignano, della scuola tecnica in via Masaccio e via Capo di Mondo e dell´ampliamento della Regia scuola normale Lucrezia Tornabuoni, 1908-1920*, fascs. 4-5: "Progetto per la costruzione di un edificio scolastico per la frazione di Legnaia", CF 7515.

Durante el desarrollo de la primera conflagración mundial muchos de los locales destinados a uso escolar fueron ocupados por la Autoridad Militar, sufriendo notables daños. Por este motivo, el Ayuntamiento tuvo que buscar nuevos inmuebles en alquiler (y realizar obras para adaptarlos a escuela), con carácter de urgencia y provisionalmente[52].

Por otra parte, se tiene constancia de que en 1916 ya estaba instalada en el inmueble de via Malcontenti, núm. 9 (cerca del antiguo Hospicio) la escuela para niños Vittorio Veneto, que sigue como centro docente en la actualidad[53].

Para cerrar este apartado, es interesante mencionar que los Ayuntamientos, según el Reglamento General de 6 de febrero de 1908, n. 150, debían proporcionar el material didáctico y el mobiliario, así como atender al mantenimiento de las escuelas (art. 112). De este modo, los objetos y enseres en cada aula eran los siguientes: imagen del Crucifijo, retrato del Rey, bancos (preferiblemente de dos puestos, de modelo adaptado –sus dimensiones debían responder a la estatura de los escolares– e higiénico), mesas, pizarra, armario, tinteros y un tablero informativo con las indicaciones a seguir para evitar la difusión de las enfermedades contagiosas[54]. Por su parte, el material didáctico estaba integrado por mapas, globo terrestre y colecciones de pesos y medidas, entre otros enseres.

Como ha podido comprobarse, la higiene no sólo fue considerada como materia para informar y formar hábitos de conducta sino también como exigencia arquitectónica y de amueblamiento escolar, imponiendo, respecto a este último, unas medidas antropométricas rigurosas (disposición del asiento, inclinación del tablero, etc.) de acuerdo con las leyes del crecimiento, que estuvieron orientadas a prevenir y corregir las deformaciones óseas de los escolares (Lahoz, 1992: 90). Las medidas higiénicas impuestas sobre la escuela pública dieron a la arquitectura escolar un carácter internacional uniformista.

4. BIBLIOGRAFÍA

Annuario statistico del Comune di Firenze anno 1903 (1904). Firenze: Tipografia Barbèra.
Atti del Consiglio Comunale di Firenze dell'anno 1872 (1872). Firenze: Coi Tipi di M. Cellini e C.
Atti del Consiglio Comunale di Firenze dell´anno 1867 (1873). Firenze: Coi Tipi di M. Cellini e C.
Atti del Consiglio Comunale di Firenze dell´anno 1881 (1885). Firenze: Tipografia Editrice del Fieramosca.
Atti del Consiglio Comunale di Firenze dell´anno 1889-1890 (1890). Firenze: Tipografia Egisto Bruscoli.
Atti del Consiglio Comunale di Firenze dell´anno 1893-1894 (1893). Firenze: Tipografia Galletti e Cocci.
Bascone, Francesco (1908). *Manuale sistematico di legislazione scolastica, vol. I (La Scuola e le Istituzioni scolastiche*). Milano: Cooperativa Editrice Libraia.
Collezione celerifera delle leggi, dei decreti e dell´istruzioni e circolari dell´anno 1869 ed anteriori (1869). Firenze: Presso gli Editori.
Collezione celerifera delle leggi, dei decreti e dell´istruzioni e circolari dell´anno 1912 ed anteriori (1912). Roma: Stamperia Reale.
Consiglio Comunale di Firenze. Discussione sulla proposta di applicare la retribuzioni scolastiche nelle scuole elementari municipali (1874). Firenze: Coi Tipi di M. Cerllini E. C.

[52] ASCFI, Comune di Firenze, *Affari diversi, 1873-1917*, fasc. 5: "Circa stabili presi in affitto dal Comune per una scuola", CF 4839.

[53] El emplazamiento actual de esta escuela es via San Giuseppe, núms. 9-11. ASCFI, Comune di Firenze, *Lavori pubblici diversi, 1870-193*0, afasc. 2, CF 7864.

[54] Estos objetos y muebles aparecen recogidos en el documento D adjunto al Reglamento General del 6 de febrero de 1908, n. 150 (Bascone, 1908: 119-120).

Genovesi, Giovanni (1998). *Storia della scuola in Italia dal Settecento a oggi.* Firenze: Editori Laterza.
Lahoz Abad, Purificación (1992). "Higiene y arquitectura escolar en la España contemporánea (1838-1936)" en *Revista de Educación*. Nº 298, mayo-agosto de 1992, pp. 89-118.
Mercanti, Ferruccio (1905). *Le condizioni igeniche delle scuole elementari nella Provincia di Firenze.* Firenze: Tipografia Roberto Lastrucci.
Namias, Amerigo (1913). *Legislazione scolastica per l´istruzione elementare, subelementare e normale.* Milano-Roma-Napoli: Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati E. C.
La Nazione (14 de mayo de 1871). "Lavori per trasferimento della capitale", p. 1.
Poggi, Giuseppe (1993). *Sui lavori per l´ingrandimento di Firenze* (1864-1877). Firenze: Giunti.
Romby, Giuseppina Carla (2002). "Nello 'stile toscano del Risorgimento': la piazza Cavour di Firenze" en Corsani, Gabriele (coord.), *Storia dell´urbanistica. Toscana/VIII. Città, storia, natura: reinvenzione di piazze toscane tra Ottocento e Novecento*. Roma: Edizione Kappa.
Vázquez Astorga, Mónica (2008). "Tenemos que hacer escuelas. Arquitectura escolar pública en Aragón" en *Artigrama*. Nº 23, 2008, pp. 609-638.
Vázquez Astorga, Mónica (2017). *Scuole elementari comunali della città di Firenze: edifici, ordinamenti e metodi d'insegnamento (1779-1933).* Firenze: Comune di Firenze.

EL ARQUITECTO PEDRO FALQUÉS Y SUS PROYECTOS DE PLAZA CATALUÑA; UN EPISODIO DECISIVO DE LA CONFIGURACIÓN DEL NUEVO CENTRO URBANO DE BARCELONA (1886-1903)

Joan Molet Petit
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN[1]

La historia de la urbanización de un espacio tan significativo como la plaza de Cataluña de Barcelona se desarrolló durante casi setenta años (1860-1927) durante los que se formularon múltiples propuestas que una tras otra fueron siendo abandonadas hasta que la proximidad de la celebración de la Exposición Internacional de 1929 forzó la realización del proyecto del arquitecto de F. Nebot de 1927. Nuestro objetivo, empero no es centrarnos en este episodio final sino estudiar con detenimiento un momento inmediatamente anterior protagonizado por Pere Falqués i Urpí, arquitecto ganador del concurso convocado en 1886 a tal efecto, que tres años después fue nombrado Arquitecto Municipal de Barcelona.

En los casi 20 años durante los que se discutió y modificó varias veces el proyecto se generó una abundante documentación oficial, escrita y gráfica, a la que hay que sumar la gran cantidad de artículos publicados en la prensa de la época. La mayor parte de la documentación se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona[2] que custodia el fondo personal del arquitecto, clasificado de manera provisional en 1947, separando los documentos escritos de los documentos gráficos, que a su vez se catalogaron de manera dispersa, con lo cual una parte de nuestra investigación consistió en localizar y ordenar dichos documentos gráficos y casarlos con los documentos escritos para poder establecer una reconstrucción lógica de los hechos.

2. EL CONCURSO DE 1886

La celebración de un concurso de proyectos para la plaza de Cataluña hay que situarla en el contexto del mandato del alcalde F. Rius i Taulet quien tuvo por objetivo desencallar los grandes temas pendientes de la ciudad (Grau y López, 1988b: 267-309); a este respecto, en mayo de 1886 se aprueba el perímetro del espacio interior de la plaza, así como se recalifican los terrenos comprendidos en este, ya que según el vigente plan Cerdà, no estaban considerados espacio público, sino terreno edificable, y efectivamente en ellos ya se había construido tres bloques de viviendas, cafés, teatros,

[1] La investigación llevada a cabo para presentar esta comunicación forma parte del proyecto "Entre ciutats: paisatges culturals, escenes i identitats" (HAR2016-78745P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, otorgado al grupo de investigación consolidado GRACMON de la Universitat de Barcelona.

[2] AHCB Fons privats/fons personals, Pere Falqués i Urpí, AHCB3-294/5D.27. Además de en este fondo, formado por 72 carpetas, encontramos más documentación en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, en la serie Q-134 Obres Públiques.

"panoramas" e incluso una estación de ferrocarril, suprimida en 1885[3]. El 4 de septiembre se publican las bases en el Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, y el 7 del mismo mes empieza el plazo de recepción de proyectos que se prolonga hasta el 5 de noviembre (Crónica, 1886: 5542). En éstas se informa de que el objeto del concurso es el "estudio de un proyecto"[4] a partir del cual se solicitará al ganador el desarrollo del mismo, y se define el espacio objeto de la futura actuación:

> limitado por las líneas generales de fachada de las manzanas edificadas de la rambla de Cataluña, calle de Fontanella y paseo de Gracia y por la nueva línea de manzana que termina la plaza por el lado de la casa Gibert, pasando por uno de los ángulos de la casa y siguiendo una dirección paralela a la de la calle de Fontanella.[5]

Esto significa que no se prevé dejar libre toda la manzana destinada a plaza sino que se mantiene la edificabilidad en el costado norte, donde ese mismo año se había levantado la casa Estruch (García Espuche, 1990: 64) y donde existía desde 1860 la casa Gibert[6], la más antigua del Ensanche (García Espuche, 1990: 25), de manera que se define una nueva calle por la parte trasera de la segunda, paralela a la calle de Fontanella. Con esto no solo se pretende dar cierta regularidad al nuevo espacio público, sino también obtener beneficios permitiendo construir en la zona de la plaza con una propiedad consolidada y por lo tanto fuera de los interminables litigios que pesaban sobre los antiguos solares de las fortificaciones. Asimismo hay que tener en cuenta que la zona de actuación del proyecto se limitaba a la parte interior de la plaza, ya que las manzanas circundantes ya estaban completamente edificadas, con lo cual la única opción de embellecimiento del vasto lugar se limitaba a la erección de un edificio emblemático en la zona edificable reservada en el lado norte así como a la instalación de fuentes o monumentos. El fallo del concurso se hizo público en la sesión ordinaria del Ayuntamiento de Barcelona celebrada el día 25 de enero de 1887, correspondiendo el primer premio al proyecto nº 14 con el lema "Plaza" elaborado por el arquitecto Pere Falqués i Urpí[7]. El elemento más destacado de este proyecto y que se mantendrá a lo largo de toda su evolución, es un porticado exento de planta ovalada que cumple la función de embellecer la plaza, a la manera de una pantalla que hubiera ocultado parcialmente la visión de los mediocres edificios existentes, al a vez que disimulando la falta de simetría del espacio, pero sin

---

[3] Como cabe suponer esta recalificación levantó la oposición de los propietarios de los inmuebles, así como de los propietarios de los terrenos aún sin edificar que ahora perdían esta posibilidad de lucro. Además gran parte de dichos terrenos eran desde hacía dos décadas objeto de litigio ya que en ellos se habían asentado las derribadas murallas, construidas en el siglo XIV por el Consell de Cent, del que el Ayuntamiento se consideraba legitimo heredero, y por ende propietario de los solares, opinión con la que discrepaban los descendientes y herederos de las familias que los habían cedido, ya que, según ellos, al derribarse el recinto fortificado, la propiedad cedida debía serles restaurada. Para complicar aún más la situación, el Estado consideraba que desde 1714 las murallas no pertenecían al Ayuntamiento sino al Ministerio de la Guerra, y había sido precisamente éste quien había parcelado y vendido los solares donde ya se habían construido algunas casas (Grau y López, 1998a: 189-225)(López , 2008, 229-264)

[4] Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons privats/fons personals, Pere Falqués i Urpí, AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, *Bases del concurso para la urbanización de la Plaza de Cataluña. nº. 1*

[5] AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, *Bases... nº. 2*

[6] La casa Gibert y sus terrenos anexos habían sido adquiridos en 1881 por la Sociedad Anónima Gran Hotel Continental, la cual vendió en 1886 la porción de terreno donde a continuación se levantó la casa Estruch. AHCB, Fons Privats, Pere Falqués i Urpí,5D.27, carpeta 65, *La plaza de Cataluña*, sin fecha

[7] Según se desprende de la larga memoria escrita por el jurado del concurso, se presentaron 16 proyectos, cuyos autores no se revela; sólo conocemos al autor del proyecto nº 7 con el lema "Nihil est in intelectu, quod prius non fuerit in sensu" de Laureano Arroyo. AHMB3-294/5D.27, carpeta 32. *Concurso de la Plaza de Cataluña. Dictámenes del Jurado calificador de los Proyectos.*

crear un recinto completamente cerrado y por lo tanto permeable a la circulación de los transeúntes. Son precisamente estás las ventajas que mejor valora el jurado[8], quien habla de una propuesta que:

> no establezca una separación demasiado marcada entre lo futuro y lo existente; no aísle por completo la parte artística de la vulgar; no empobrezca la idea capital del concurso por la reducción tangible del espacio a tanta costa conseguido; no prescinda en absoluto del fondo, aunque lo relegue a segundo y conveniente término; antes bien, sirva de verdadero lazo de unión entre lo agradable y lo útil, entre lo suntuoso y lo modesto, entre lo futuro y lo actual, sin menoscabar en nada los efectos de perspectiva, de luz y de ambiente, bases ineludibles de su grandiosidad[9]

A todo esto cabe señalar que el pórtico serviría de elemento de enlace con el edificio monumental a construir en la zona edificable de la plaza, ya que podría incorporarse a la planta baja de la nueva construcción. En este sentido y para no romper el perfil curvado del pórtico, Falqués decide eliminar la calle que se había previsto delante de los nuevos edificios ya que al haberse abierto al tráfico la Ronda de San Pedro justo por detrás de éstos, no era necesaria desde el punto de vista de la vialidad, y su función de dar una imagen de regularidad de la plaza sería asumida por el pórtico mismo. De hecho, el propio jurado aplaude este incumplimiento de las bases, afirmando que con ello "se ganaba considerablemente en regularidad [...] obteniéndose [...] una plaza bellísima, completamente simétrica y de colosales proporciones"[10]. Asimismo también reconoce la "importancia verdaderamente secundaria de la calle suprimida [...] y más aún desde que roturada ya en toda su longitud, se estiende [sic] a su inmediación la importantísima arteria llamada Ronda de San Pedro"[11] Para reforzar la comunicación entre las importantes vias perimetrales, sobre todo entre la Rambla y el paseo de Gracia que habían formado el principal eje mar-montaña de la ciudad ahora interrumpido por la nueva disposición derivada de las modificaciones del Plan Cerdà (Molet, 1999: 283-284), Falqués introduce dos viales cruzando la plaza en forma de aspa, que dividen el pórtico en cuatro secciones y definen una glorieta central donde se alzaría una columna conmemorativa coronada por una estatua. El espacio entre los pórticos y la glorieta estaría formado por "parterres donde el arte más que la magnitud de las plantaciones de tronco bajo sea motivo de decoración" así como por "una línea de basamentos sobre los cuales la escultura con motivos decorativos dé honorable recuerdo histórico"[12] Dichas esculturas formarían un programa iconográfico, no definido por el autor, que culminaría en el monumento central antes mencionado; esta inconcreción de Falqués empero no es impedimento para que el jurado aventure una posible interpretación simbólica del conjunto, entendiendo las cuatro secciones de los pórticos como símbolos de

> las cuatro provincias del Principado dotándolas con sus propios nombres, de acuerdo con la especial orientación de cada una; consignando sus hechos respectivos más gloriosos en las pági-

[8] AHCB3-294/5D. 27, carpeta 32, Bases... nº. 10. En las bases se especifican sólo los cargos de los diferentes jurados; en otro documento sin fechar aparecen los siguientes nombres que nosotros hemos asociado a los cargos: Francisco de Paula Rius i Taulet (Alcalde); Santiago Soler i Pla, José Vidal y Ribas y Francisco Bonay (concejales); Julio Valdés (Ingeniero Segundo del Puerto de Barcelona) José María Jordán (Ingeniero Jefe de la sección de "vialidad y conducciones"); Gerónimo Granell (maestro de obras) y José Domènech i Estapà (arquitecto). Es significativa la ausencia del entonces Arquitecto Municipal Antonio Rovira y Trias, quien debido a importantes desacuerdos con el alcalde presentaría su dimisión en julio de 1888 . AHMB, Fons Personals, Pere Falqués i Urpí, carpeta 49, *Acuerdos de la Comisión de la Plaza de Cataluña.*

[9] AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, *Concurso de la Plaza de Cataluña. Dictámenes del jurado calificador de los proyectos.* Año de 1887. Proyecto nº 14, pp.70-91

[10] AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, *Concurso de la Plaza de Cataluña. Dictámenes... pp.*

[11] AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, *Concurso de la Plaza de Cataluña. Dictámenes... pp.*

[12] AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, Memoria del proyecto ganador bajo el lema de "Plaza" s/p

> nas de piedra abiertas en las bóvedas y estribos de sus pabellones, y destinando los pedestales emplazados frente a los correspondientes perímetros, a las estatuas conmemorativas de sus ilustres hijos. De este modo el conjunto de estas cuatro partes similares, constituirán un todo racional y armónico que representará a Cataluña, cuyo nombre lleva la plaza, y la apoteosis de sus glorias, objeto primordial de su creación.

En cuanto al edificio que debería cerrar todo el conjunto por el norte parce ser que no fue objeto de detenido estudio por el arquitecto, ya que Falqués no lo menciona en su memoria. De todos modos, no podemos confirmar completamente este extremo ya que los planos originales del concurso no se han conservado y el único conocimiento que tenemos de éstos es a través de dos gravados publicados en la prensa en 1888 y 1889 respectivamente, ambos copias hechas por dibujantes, aunque el primero sería el más fiable, a tenor de que se realizó "según fotografía directa que nos ha remitido el Sr. Bosch y Loredo" (Embellecimientos, 1888: 242)[13]. Tanto en este último grabado como en todos los demás el edificio que tenía que cerrar la plaza aparece muy esbozado y con visión en perspectiva mal resuelta, lo que no sabemos si achacar al arquitecto o al copista. En este punto cabe recordar que ninguno de los planos conservados correspondería a la propuesta original[14] dado que todos ellos reflejan algunas de las modificaciones que sugiere el jurado en su dictamen, de las que destaca precisamente la

> "Construcción preferente de un edificio público de carácter monumental destinado a casa de Correos y Telégrafos en la manzana adosada a los pórticos; y si esto no es posible por consideraciones de índole económica, imponer la obligación a los propietarios de construir sus casas con sujeción a una misma fachada tipo de estilo grandioso y rica ornamentación, en perfecta armonía con la línea de pórticos adosada a su basamento.[15]"

Así como la "Sustitución del monumento central por una gran fuente decorativa, de sencilla y severa arquitectura, cuya importancia y grandiosidad estriben principalmente en la variedad y abundancia de sus juegos de agua"[16], a la que hay que añadir finalmente la eliminación del estilóbato bajo la columnata dejando toda la superficie de la plaza al mismo nivel.

Es muy evidente que la Plaza de San Pedro del Vaticano fue modelo inspirador de la plaza proyectada por Falqués (Torres, 1984: 150), dado que en ambas se utiliza el recurso de los pórticos como elemento unificador que disimula la irregularidad del espacio así como la mediocridad de los edificios colindantes, sin embargo Falqués se distancia de la obra de Bernini al rechazar la combinación de columnata bajo un dintel y balaustrada, sustituyéndola por arquerías bajo una bóveda anular cuyos arcos fajones hace visibles al exterior. En principio hay un acercamiento a los modelos renacentistas pero el protagonismo de la bóveda de cañón que se proyecta por encima de las arquerías es ciertamente desconcertante, al igual que la manera como combina los elementos sustentantes

[13] El otro grabado, está firmado por J. Vehil y es muy parecido al primero. (Barcelona, 1889: p. 581).

[14] A pesar de esto para un estudio en detalle de los elementos arquitectónicos del proyecto deberemos remitirnos a las reelaboraciones de éste, ya que la calidad de los grabados que reproducen el original es bastante escasa, y solo son útiles para hacernos una idea general a partir de la cual señalar los cambios que se introducen con la evolución del proyecto.

[15] AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, *Concurso de la Plaza de Cataluña. Dictámenes... pp.*

[16] AHCB3-294/5D.27, carpeta 32, *Concurso de la Plaza de Cataluña. Dictámenes... pp.*

y sustentados también se aleja de los modelos canónicos[17], y sólo se asemeja a ejemplos como la Basílica de Vicenza de Palladio o la Biblioteca de San Marcos de Sansovino, aunque en ambos casos las proporciones son distintas y responden a esquemas compositivos muy diferentes.

Por su parte los pabellones que cierran cada tramo de arquerías repiten el mismo esquema compositivo que éstas; son de planta cuadrada y se cubren por cúpulas de media naranja sobre tambor que imaginamos octogonal, lo cual dejaría espacios libres en las esquinas donde situar grandes grupos escultóricos de carácter histórico o alegórico, cuya iconografía sólo se esboza. Tampoco podemos precisar qué imagen coronaría la columna conmemorativa, que podemos describir como una mezcla del monumento a Colón, cuyo pedestal ya se había construido por aquel entonces (Subirachs , 1994: 241-46), y la fuente del Genio Catalán.

3. LAS PRIMERAS REELABORACIONES: LAS MODIFICACIONES SUGERIDAS POR EL JURADO DEL CONCURSO (1887) Y LAS RECOMENDACIONES DE LA JUNTA CONSULTIVA DE CAMINOS CANALES Y PUERTOS (1889)

Como ya se ha indicado, el concurso tenía como objeto premiar el "estudio de un proyecto" sujeto a una reelaboración posterior, de acuerdo con las indicaciones del Ayuntamiento. También hay que indicar que el jurado en su dictamen había sugerido una serie de modificaciones, a las que habrá que añadir las que propone la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, en el momento en que la Superioridad aprueba oficialmente la nueva alineación, decidida en 1886 por el municipio, mediante una R.O de 1889. A partir de la confirmación oficial Falqués empieza a desarrollar diferentes variantes de su propuesta, teniendo en cuenta los nuevos requisitos, que se presentan para su valoración en el ayuntamiento en 1891 y que conforman un grupo de veintisiete planos de gran formato, con los correspondientes guarismos en un círculo sobre un fondo blanco, algunos con fecha y firma, otros sólo firmados, y algunos que parecen haber sido previamente recortados y pegados sobre el soporte actual, buscando una imagen unitaria del conjunto. Sospechamos que esta numeración e incluso la agrupación que conlleva no datan de 1891, sino que se establecería en 1905 cuando Falqués los recopiló, junto a otro grupo también de veintisiete planos, con la numeración sobre fondo amarillo, adjuntándolos a una memoria que presenta al Ayuntamiento sobre el desarrollo del proyecto.[18]

3.1. Los edificios sugeridos por el jurado del concurso (1887)

Esta variante la podemos estudiar a partir de los primeros diez planos[19] numerados con cifras

[17] En las arcadas que propone Falqués cada sección está formada por dos pilares que sostienen el dintel y dos columnas exentas, yuxtapuestas a éstos, que sostienen el arco de medio punto, cuando en el modelo canónico que se repite tanto en el renacimiento como en las reelaboraciones del XIX los arcos encajados entre pilares bajo dintel se sostienen por pilastras adosadas a los primeros.

[18] AMCB, Q-134 Obres Públiques, 1893-99, Plaça Catalunya, urbanització, caixa 4 *Proyecto de Plaza de Cataluña. Cuaderno número 1. Cuenta de los trabajos, dividida bajo epígrafes en dos grupos, o sea, de los anteriores y de los posteriores al nombramiento de arquitecto municipal. Memoria descriptiva de los trabajos que constituyen el desarrollo de este proyecto.* El objeto de esta prolijo documento elaborado por Pere Falqués era demostrar que dichos trabajos habían sido realizados como un encargo particular del Ayuntamiento al ganador del concurso, y que por lo tanto no formaban parte de sus deberes como arquitecto municipal, cargo al que accedió dos años después de ganar el concurso; por lo tanto no están necesariamente ordenados según criterios cronológicos sino según el criterio más conveniente al arquitecto para lograr su objetivo de ser remunerado por dichos trabajos.

[19] AHCB, Sec. Gràfics, reg. nº 1129-45D27-27801 al 27810



Fig. 1 – Pere Falqués, proyecto de plaza Cataluña. Alzado del edificio de propiedad particular. Fuente: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

sobre fondo blanco[20]; entre éstos solo los nº 2 y 3 muestran alzados, mientras los ocho restantes corresponden a plantas; aunque no hay una correlación entre unos y otros, ya que de las dos fachadas una pertenece a un "edificio de propiedad particular" y la otra a un "edificio público" mientras que las plantas se refieren, una efectivamente, a un "edificio público" mientras que la otra a una "casa de correos y telégrafos" y no a un edificio de viviendas. Esto tiene fácil explicación si atendemos al dictamen del jurado que sólo exigía "imponer la obligación a los propietarios de construir sus casas con sujeción a una misma fachada tipo de estilo grandioso y rica ornamentación" de modo que los propietarios podrían elegir libremente la distribución de las casas y por lo tanto no era tarea de Falqués el diseñar los interiores.

Aclarado esto puede resultar interesante comparar el carácter distinto que se pretende imprimir a los dos tipos de construcciones. En el edificio de viviendas (Fig.1) se propone un mayor aprovechamiento del espacio, con cuatro plantas de altura que ocupan toda la superficie disponible, edificándose incluso encima mismo de los pórticos, que quedan integrados en la planta baja y cuyos trece vanos organizan la disposición de las aberturas de los pisos superiores, solo truncada en el ático, retranqueado. Éstas aparecen suntuosamente decoradas con un repertorio de corte renacentista, habitual en las primeras obras de Falqués[21], que va variando en cada planta, marcando la tradicional jerarquización social en altura de estos edificios; así el primero, que en Barcelona se solía llamar "principal" porque era ocupado por los propietarios del inmueble, se caracteriza como tal con grandes miradores que vuelan por encima de los pórticos, formados por columnas y pilares, que en el cuerpo central se substituyen con una combinación de arcos sobre columnas, a su vez flanqueadas por otras columnas de orden gigante y pilastras almohadilladas que recuerdan algunas soluciones de Sansovino. En el segundo destacan grandes frontones truncados sobre los balcones con antepecho abalaustrado y en el tercero se retoman los arcos y columnas del primer piso, pero convertidos en pilastras. Cabe destacar el cuerpo central del último piso de marcada influencia Segundo Imperio con las cubiertas abombadas y las características mansardas en forma de óculos "à la Garnier".

Sin embargo, el edifico público (Fig. 2) es mucho más sobrio, sin renunciar a los elementos que ennoblecen a una construcción de estas características, como la gran cúpula central de media

[20] AMCB, Q-134 Obres Públiques, 1893-99, Plaça Catalunya, urbanització, caixa 4 Documento nº 2, *Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, Proyecto de la Plaza de Cataluña, Relación de los documentos contenidos en la cartera nº 1. Primer premio del concurso y variantes, según la R.O. de 6 de Julio de 1889.* Esta lista, que se encuentra en un archivo distinto al que custodia los planos, ha sido clave para entender el sentido de su numeración.

[21] Desgraciadamente no existe ningún estudio en conjunto sobre este arquitecto, al que hemos dedicado algunos artículos y comunicaciones (Molet, 2013) (Molet, 2014)

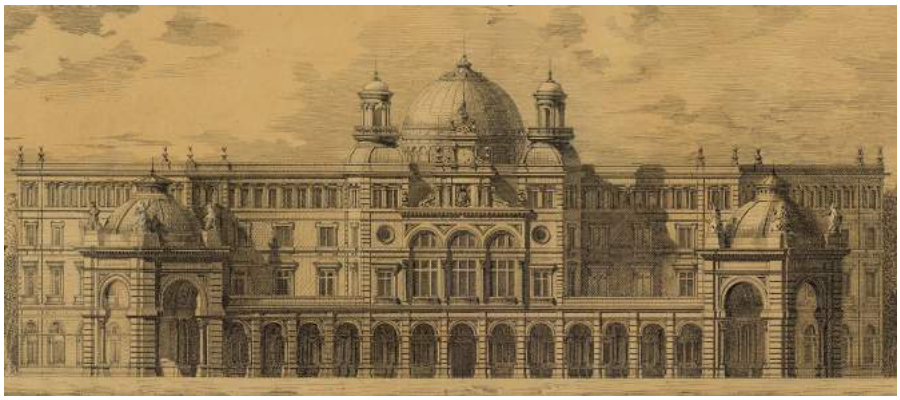


Fig. 2 – Pere Falqués, proyecto de plaza Cataluña. Alzado del edificio público (Correos y telégrafos). Fuente: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

naranja sobre tambor circular rodeado de arquerías; o bajo ésta, una la triple arcada a dos alturas, marcando la presencia de un gran salón, que sirve de base a un enorme frontispicio de dos niveles con el escudo nacional y un reloj, respectivamente, que refuerzan el carácter oficial del edificio. Al contrario que en las casas particulares, solo el cuerpo central se levanta sobre el porticado, mientras que a los lados se cubre con una terraza; este conjunto de arcadas en la planta baja, terraza, y cuerpo retranqueado en el primer piso recuerda la solución de Visconti para el Nuevo Louvre, del mismo modo que la combinación de triple arcada a doble altura y torrecillas con miradores sobre un cubierta abombada nos remite al Casino de Montecarlo de Garnier, con lo que la inspiración en la arquitectura del Segundo Imperio vuelve a ser muy evidente. Cabe decir que esta combinación entre los dos modelos citados es a la vez extraña y atrevida ya que ambos presentan un carácter muy distinto, severo el primero, festivo el segundo; aún así de las dos propuestas de alzado que acabamos de analizar, la que mejor hubiera encajado con el porticado hubiera sido esta última, por las proporciones y sobre todo por la cúpula central que hubiera dialogado con las cúpulas de los pabellones que cierran los porticados. En este sentido, las torrecillas que flanquean la primera se antojan un eco de los grupos escultóricos de los segundos.

Si pasamos a considerar las plantas, ambas pensadas para sendos edificios públicos, la consignada como Casa de Correos resulta la más elaborada, al disponer el arquitecto en este caso de un programa concreto. Partiendo de éste, Falqués concibe dos grandes áreas, una destinada al servicio de correos y la otra al de telégrafos y teléfonos; al necesitar ésta segunda menos espacio, sólo se le hubiera destinado la sección latera izquierda, mientras que el resto de secciones se dedicarían a oficina de correos, con la particularidad que el interior de ésta sería accesible mediante coches de caballos, para lo cual había una puerta cochera de entrada y otra de salida conectadas con la sala de distribución de valijas postales y con una rampa que bajaría al sótano donde se encontrarían las caballerizas y las cocheras. El establecimiento de estas vías de circulación interior de vehículos impone limitaciones al acceso de los peatones que se hubiera verificado únicamente desde la plaza, atravesando el porticado bajo el cuerpo central del edificio. A su vez, y en consonancia a la gran actividad desarrollada en estos espacios se había previsto bañarlos con luz natural cenital, proporcionada por los vanos arqueados del tambor de la cúpula sobre la sala principal de despacho de correspondencia de correos, o bien por grandes lucernarios sobre el locutorio telefónico y la sala de distribución de valijas postales. En los restantes pisos no hay ningún espacio significativo excepto el gran salón de distribución de cartas en el primer piso, justo detrás de la triple arcada a doble altura de la fachada, que hubiera abarcado este salón y el gran salón para la dirección de cartas, inmediatamente superior.

En lo que concierne al "edificio público" sin una función concreta la distribución resulta más simple al no estar condicionada por la circulación rodada por su interior de modo que la distribución

de los corredores es más racional. De todos modos los espacios también se organizan alrededor del salón cupulado y de dos espacios cubiertos con lucernario en la planta baja, así como también se hace patente el gran salón del primer piso junto a la fachada principal. De todos modos al no disponerse de un programa completo sólo se han dibujado la planta baja y la del primer piso.

3.2. La sugerencia de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos (1889)

Como ya hemos mencionado, acompañando la R.O. que aprobaba la alineación de la plaza, se comunicó la sugerencia de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos de ocupar toda la superficie del nuevo espacio público con un gran pasaje comercial flanqueado por viviendas, a la manera de las galerías Vittorio Emmanuelle de Milán, con lo cual, según la opinión de la citada Junta, se podría compensar los gastos de las expropiaciones que debía llevarse a cabo para liberar los terrenos[22]. Cumpliendo con su deber Falqués elaboró un proyecto en este sentido, en el cual disponía dos pasajes cubiertos que hubieran seguido el trazado del aspa definida en su propuesta original, cruzándose en el centro donde se hubiera creado una plaza circular cubierta por una gran cúpula; de este modo Falqués que se referirá a esta variante del proyecto como "pasaje-encrucijada" mostraba la intención de conservar su esquema vial primitivo, al menos en cuanto a la vialidad peatonal.

La concreción de esta alternativa, consignada como "variante número 2" conllevó un gran labor por parte del autor ya que la desarrolló en once planos de gran formato, numerados del 11 al 22[23], en los que aparte del pasaje comercial con su cubierta metálica también se describe con detalle las viviendas, distribuidas en ocho bloques de pisos agrupados de dos en dos entre las cuatro calles que forman la encrucijada. Sin embargo no entraremos a analizar esta proposición con detalle ya que esta labor se llevó a cabo en una anterior comunicación presentada en las VI Jornadas Arte y Ciudad de 2014 a la que me remito (Molet, 2015: 249-252).

3.3. Hacia una forma definitiva del porticado (1887-91)

Los cinco últimos planos de esta primera carpeta[24] nos muestran el porticado con mucha más claridad, con una planta general, así como plantas y alzados de detalle, tanto de las arcadas como de los pabellones de los extremos. De todos modos no podemos considerar que tengan un carácter completamente definitivo, ya que observamos algunas contradicciones dentro del propio grupo, así como con el resto de planos de la carpeta. Por ejemplo, en la planta general, que ostenta el número 23, y siguiendo también las recomendaciones del jurado, Falqués ha eliminado el estilóbato dejando toda la plaza a la misma altura y ha separado el pórtico de la calle de Fontanella para dar más amplitud a la acera. Asimismo, y para dotar de armonía a la composición, las cuatro secciones en que se divide el porticado se han dispuesto simétricamente enfrentando dos secciones cortas de nueve tramos y dos largas de once tramos dispuestas siguiendo los ejes de las vías en forma de aspa que cruzan la plaza; esta composición ya constituye una primera contradicción con lo que hemos visto anteriormente dado que los porticados bajo los edificios que acabamos de comentar eran de trece tramos, no de once, del mismo modo que la forma del inmueble de esta planta general es distinta

[22] Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Comisión de Ensanche, exp. núm. 67 (nuevo) 1921, *Relativo a los honorarios devengados por el Arquitecto Don Pedro Falqués con motivo del Proyecto de urbanización de la Plaza de Cataluña* "Ponencia designada por las Ilustres Comisiones de Ensanche y Junta de Cementerios para estudiar la reclamación por honorarios y gastos formulada por el arquitecto Don Pedro Falqués" p. 2-3

[23] AHCB, Sec. Gràfics, reg. nº 1129-45D27-27811 al 27822

[24] AHCB, Sec. Gràfics, reg. nº 1129-45D27-27823 al 27827

a la aquellos. Afortunadamente la observación de los planos de la segunda carpeta, que como demostraremos más adelante datarían de 1893, viene en nuestro auxilio ya que en todos ellos las dos secciones largas del porticado presentan trece tramos con lo cual entenderíamos que la planta general que estamos analizando correspondería a una reelaboración muy temprana del proyecto. Más aún cabe reseñar que esta es la única versión en la que Falqués renuncia al estilóbato, que se mantiene en todas las demás, tanto de esta carpeta como de la siguiente, cumpliendo las funciones de zócalo del porticado y de los pedestales de las estatuas que quedan así mucho más enaltecidas.

Si pasamos a los planos de detalle del porticado, éstos también muestran discrepancias entre sí, así como con los de la segunda carpeta. Respecto al proyecto inicial presentado al concurso el principal cambio radica en la cubierta, cubriendo ahora la bóveda con un tejado a dos aguas, que crea un efecto extraño, al alejarse de las cubiertas en terraza que eran comunes sobre las arcadas o porticados. Por dentro la bóveda tiene un aspecto más clásico, acasetonada, y se sostiene por arcos fajones apoyados sobre columnas dispuestas por la parte interior de los pilares. Siguiendo con la estructura sustentante se observan también ciertas vacilaciones, que se resuelven, una vez más en el segundo conjunto de planos: en el plano nº 25 la planta de detalle del porticado mantiene la idea de columnas exentas sosteniendo los arcos exteriores entre los pilares, mientras que los pabellones cupulados que limitan las secciones del pórtico presentan un tambor con vanos rectangulares que se aproximarían más a lo que vemos en la reproducción del proyecto ganador. En cambio en el plano núm. 26 las columnas exentas se substituyen por columnas adosadas en la fachada interior del pórtico, más curvada, y en los pabellones terminales se han substituido las ventanas rectangulares del tambor por óculos que se repiten en la linterna sobre la cúpula. Éstos últimos también están presentes en el segundo juego de planos, mientras que la disposición de las columnas varía considerablemente.

4. LOS CAMBIOS DERIVADOS DEL CONVENIO CON LA SOCIEDAD GRAN HOTEL CONTINENTAL (1891)

La colección de planos que acabamos de analizar fue presentada al Pleno Municipal en sesión del 22 de junio de 1891, durante la que se aprobó un dictamen previo de la Comisión de Ensanche, que habiéndolos analizado los días anteriores, llegaba a la conclusión que se debía rechazar la idea de "pasaje-encrucijada" porque no respondía "a las aspiraciones de Barcelona"[25]. Asimismo, el consistorio acordó la firma de un convenio con la Sociedad Gran Hotel Continental, propietaria de gran parte de los terrenos edificables del norte de la plaza, como manera más conveniente de financiar las obras. Esta decisión conllevó el encargo a Falqués de seguir desarrollando el proyecto ganador del concurso ajustándolo a las nuevas circunstancias.

En virtud de este acuerdo la Sociedad Gran Hotel Continental se comprometía a ceder al Ayuntamiento los terrenos de su propiedad necesarios para abrir los viales de la plaza así como a pagar las expropiaciones de los restantes terrenos necesarios para urbanizarla y a derribar los edificios existentes en ellos en un plazo máximo de 3 meses. Asimismo la dicha Sociedad construiría, en un plazo de 3 años, un "edifico de carácter monumental y rica ornamentación" que incluiría la parte correspondiente de los pórticos, siguiendo además el diseño de fachada que elabora-

[25] AMCB, Comisión de Ensanche, exp. núm. 67 (nuevo) 1921, *Relativo a los honorarios devengados por el Arquitecto Don Pedro Falqués con motivo del Proyecto de urbanización de la Plaza de Cataluña* "Ponencia designada por las Ilustres Comisiones de Ensanche y Junta de Cementerios para estudiar la reclamación por honorarios y gastos formulada por el arquitecto Don Pedro Falqués"p. 3-4



Fig. 3 – Pere Falqués, proyecto de plaza Cataluña. Detalle de la versión final del porticado. Fuente: Arxiu Històric de la Ciutat qde Barcelona.

ría Falqués. A cambio, el Ayuntamiento llevaría a cabo las labores de urbanización de la plaza y levantaría los pórticos restantes, lo que de por si reportaría un gran aumento del valor de los terrenos edificables de la Sociedad.[26]

Los veintisiete planos correspondientes a esta nueva fase que se agrupan en una segunda carpeta y se numeran sobre un fondo amarillo, podemos datarlos en 1893[27], y constituyen un conjunto más coherente y más terminado del proyecto, ya que incluye plantas de cubiertas, cimentaciones y canalizaciones y no muestra las incongruencias o vacilaciones que hemos detectado en la anterior colección[28]. En éstos la disposición final de los pórticos varia ligeramente respecto a lo visto hasta ahora, con dos secciones muy largas, de 13 tramos, una adosada al edificio y la otra junto a la calle Fontanella y dos más cortas, de 6 tramos, junto al paseo de Gracia y la rambla de Cataluña respectivamente, con esto Falqués consigue modificar las vías en aspa que cruzaban la plaza, de manera que una de ellas da continuidad a la calle de Vergara[29]. También se observa un cambio importante en cuanto a la configuración de las arcadas que sostienen el pórtico (Fig. 3): los arcos y las columnas que los sostienen ya no se ubican entre los pilares, sino delante de éstos; esta traslación comporta además que en lugar de encontrar una sola columna soportando dos arcos contiguos, encontramos dos columnas, una correspondiente a cada arco, de modo que éstos se yuxtaponen pero no se funden sobre la línea de impostas; por otro lado, en el interior, se prescinde de las columnas que soportaban los arcos fajones que ahora apean sobre ménsulas, de modo que todos estos cambios contribuyen a que los pórticos sean más permeables a la circulación de las personas y no se conviertan en un obstáculo para acceder a la parte central de la plaza.

En cuanto a los pabellones que cierran las cuatro secciones de las arcadas, se observa un tratamiento parecido por el cual los arcos encajados entre los pilares que presentaban en tres de sus caras también se trasladan delante de éstos y aún siendo uno solo por cara se sostienen mediante dos pares columnas, dando la impresión de arcos triunfales adosados a la estructura de los pabellones. En la parte superior se aumenta la superficie destinada a los grupos escul-

[26] AHCB3-294/5D.27, carpeta 53, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, Proyecto de la Plaza de Cataluña, Proyecto del Convenio con la Sociedad Gran Hotel Continental

[27] Aunque los planos de esta colección no están fechados hemos localizado un documento datado en 21 agosto de 1893 en que el arquitecto los presenta al Ayuntamiento, junto a una sucinta memoria y el presupuesto. AMCB, Q-134 Obres Públiques, 1893-99, Plaça Catalunya, urbanització, caixa 5, *Memoria relativa al desarrollo del proyecto respecto al convenio celebrado entre el Excmo.Ayuntamiento y la Sociedad Gran Hotel Continental.*

[28] Asimismo también disponemos de 19 planos sueltos sin datar ni firmar, que podemos calificar de estudios previos y de detalle ya que algunos presentan aspectos que no vemos en los grandes formatos. AHCB, Sec. Gràfics, reg. nº. 10479-1 a 104709-19.

[29] En todos los diseños anteriores no había coincidencia entre la bocacalle de la calle Vergara y la salida del vial interior procedente de Puerta del Ángel, con lo que la comunicación rodada entre ambas calles era difícilmente verificable.

tóricos y se mantienen los óculos que habíamos observado en una de las variantes anteriores del proyecto, que se integran, intercalados, en la nueva estructura interior de la cúpula, mucho más compleja, ya que se ha enriquecido con una estructura nervada con planta en estrella.

Nos aventuramos a pensar que todas estas modificaciones en los porticados responden a la voluntad de adaptarlos a la magnificencia del nuevo edificio (Fig. 4) que ha de construir la Sociedad Gran Hotel Continental, también muy distinto respecto a lo que hemos visto hasta ahora. Seguramente con la intención de favorecer económicamente al nuevo promotor se le permite a éste que el inmueble se alce no solamente sobre su pórtico correspondiente, sino también sobre los pabellones que lo limitan, extremo que no se había contemplado anteriormente; más aún, también se prevé adelantar el cuerpo central del mismo sobresaliendo por delante de las arcadas, a la vez que se proyecta un total de cinco pisos sobre la planta baja, cuando hasta ahora se habían previsto o sólo tres, en el caso del edificio público o solo cuatro pisos, con el cuarto retranqueado en el edificio de viviendas y el "pasaje-encrucijada". No disponemos de las cifras referentes al mayor volumen permitido pero es evidente que la superficie edificable aumenta considerablemente con el propósito de hacer que la importante inversión privada llegue a ser rentable[30].

El lenguaje arquitectónico se mantiene en la línea ecléctica de los ejemplos anteriores, y gracias a la mayor altura y a una mayor articulación de los cuerpos se supera tanto la pesadez de los primeros, demasiado horizontales, como la excesiva uniformidad del "pasaje-encrucijada".

En conjunto da la sensación de haber sido una fachada elaborada con mucho más tiempo y más reflexivamente, dadas las mejoras en el diseño como los numerosos planos de detalle que se elaboran no solamente para la fachada principal sino para todos los frentes del edificio. Lo más remarcable respecto a todo lo proyectado con anterioridad es la perfecta integración entre el porticado con sus pabellones y el edificio, que ya no aparecen como dos elementos forzadamente yuxtapuestos concebidos por separado y a escalas muy distintas. Aquí las partes constitutivas del porticado se repiten por todo el edificio consiguiendo un todo orgánico, compositivamente muy coherente y fluido[31]: por un lado las arquerías sobre columnas pareadas rodean todo el edificio, no sólo la parte delantera, y sólo son interrumpidas por los dos pabellones, en los que se repite el mismo motivo pero a mayor escala. La superior altura de los pabellones respecto del porticado general

[30] Pere Falqués explica todos estos cambios en la memoria que acompaña al proyecto: "Cada paso porticado tiene en sus extremos un cuerpo aislado de ingreso y de mayor importancia, y como dichos cuerpos deben repetirse con toda exactitud, en la planta baja del edificio, de ello se origina el deber levantar en cada extremo de la manzana los cuerpos aislados, que ha de ser hasta la indicada altura de cornisamiento, una exacta repetición de los otros seis cuerpos que demarcan las entradas al interior de la Plaza. La importancia de las dimensiones de estos cuerpos y su situación, dan origen á levantar á los extremos que forman ángulo con el Paseo de Gracia y la Rambla de Cataluña como dos cuerpos aislados que por la magnitud de su arranque han de dominar la construcción dando a los ángulos del edificio la terminación que reclaman los inmediatos cuerpos aislados de los pórticos en su enlace con los citados Paseo de Gracia y Rambla de Cataluña. Tratados los ángulos de la manzana en la expresada forma, el cuerpo medio del edificio no podía presentarse con menor importancia, la cual motiva en su planta un ligero avance que cuando menos le iguala a los laterales y le sirve de base para acusar un centro que domine la totalidad del edificio". AMCB, Q-134 Obres Públiques, 1893-99, Plaça Catalunya, urbanització, caixa 5, *Memoria relativa al desarrollo del proyecto respecto al convenio celebrado entre el Excmo.Ayuntamiento y la Sociedad Gran Hotel Continental*

[31] Esta integración entre el edificio y el pórtico se busca además a través de los materiales: "La construcción hasta la cornisa alta que corresponde al piso principal del edificio y que sigue la altura de los cuerpos extremos de los pórticos se desarrollará empleando los mismos materiales y mano de obra, que para los pórticos adopte el Excmo. Ayuntamiento" AMCB, Q-134 Obres Públiques, 1893-99, Plaça Catalunya, urbanització, caixa 5, *Memoria relativa al desarrollo del proyecto respecto al convenio celebrado entre el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Gran Hotel Continental.*



Fig. 4 – Pere Falqués, proyecto de plaza Cataluña. Alzado del edificio a construir por la Sociedad Gran Hotel Continental. Fuente: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

tiene su eco en los cuerpos del edificio situados sobre éstos mediante cubiertas muy inclinadas, que recuerdan a las del Nuevo Louvre de Visconti y ligeras torrecillas rematadas por miradores similares a los del Casino de Montecarlo. Asimismo el motivo de las columnas que sostienen los arcos del porticado, tiene su protagonismo en el primer piso, rodeado por una columnata, solo interrumpida por los arcos de la parte superior de los pabellones. A partir de ahí las columnas se reparten por todo el edificio formando grandes balconeras en los pisos sobre los pabellones o bien adoptando la forma de pilastras que enmarcan los balcones individuales de los cuerpos intermedios. Con esta estrategia se consigue estructurar mucho mejor las fachadas siguiendo el típico esquema tripartito, con un zócalo formado por las arcadas y la columnata de marcada composición horizontal, la zona principal compuesta por tres niveles de aberturas superpuestas dando verticalidad, y el ático, de un solo nivel, con mansardas que sobresalen de la cubierta inclinada rematando horizontalmente el conjunto. Los dos cuerpos sobre los pabellones con sus torrecillas, así como el cuerpo central, adelantado y rematado por una torre-mirador más alta y más sólida, aportan los acentos verticales a la composición.

En conjunto, destacaríamos la influencia del estilo Segundo Imperio Francés, tanto en la composición general, con la combinación de pabellones angulares, cuerpos más bajos intermedios y un potente cuerpo central, como en la profusión de elementos típicos de esta tendencia como los tejados muy inclinados, las mansardas, óculos, torrecillas- mirador, o los antepechos calados sobre el caballete. A esta influencia francesa se suman elementos del plateresco español como los flameros o las hornacinas aveneradas resolviéndose la unión de ambas tendencias de un modo natural, sin estridencias, consiguiendo el carácter suntuoso que se esperaba de los grandes hoteles de la época. En cuanto a la distribución interior, y siguiendo el mismo proceder que en el caso de las casas particulares, ésta debe ser decidida por el promotor de la obra que deberá proyectarla en armonía con la fachada propuesta. En este sentido, la columnata del primer piso nos sugiere la presencia en ese nivel de los grandes salones y comedores del hotel; mientras que los triples balcones de los pabellones angulares se nos antojan habitaciones en-suite y el resto de aberturas se corresponderían con habitaciones ordinarias[32].

Según nos informa la prensa de la época (Crónica, 1894: 3)(La plaza, 1894: 2) en octubre de 1894 empezaron los trabajos de demolición de la Casa Gibert, propiedad de la Sociedad Gran Hotel Continental desde 1881, que ocupaba parte de los terrenos donde debía alzarse la nueva construcción, al mismo tiempo que el Ayuntamiento empezó las labores de cimentación de los

[32] Todo esto son suposiciones basadas en los hoteles de la época ya que en ningún documento se llega a especificar nada; de hecho creemos que nunca se llegó a realizar un proyecto completo del edificio, a tenor de los hechos que se relataran a continuación.

pórticos en la pequeña zona de terrenos libre de litigio Pero precisamente la falta de acuerdos con los propietarios de la gran parte del espacio a urbanizar hacía imposible la construcción tanto del hotel como de los pórticos[33].

5. HACIA LA LIQUIDACIÓN DEL PROYECTO: LAS ÚLTIMAS VARIANTES

A partir de la petición formulada por varios concejales en junio de 1895 el Ayuntamiento decidió volver a replantearse el diseño de la plaza, partiendo de la proposición de los primeros de adquirir los terrenos propiedad de la Sociedad Gran Hotel Continental ya sea para que el municipio construya un edificio público en ellos, ya sea para poder dejar todo el espacio de la plaza despejado[34], entendiendo estos concejales que la opinión pública de la ciudad cada vez se decantaba más hacia la segunda idea. Este nuevo giro de los acontecimientos obligó de nuevo a Falqués a reformular su proyecto, presentando tres posibilidades: la primera, repitiendo la idea original de construir un pórtico y un edificio; la segunda, que consistiría en eliminar el edificio y ampliar el pórtico a todo el perímetro de la plaza; y la tercera, que simplemente proponía dejar la plaza completamente libre de construcciones (Falqués y Gutzel, 1897). Finalmente en Junio de 1897 el Ayuntamiento opta por rescindir el convenio con la Sociedad Gran Hotel Continental así como por llevar a cabo la tercera opción, la más barata de todas, liquidando por completo el proyecto de Falqués[35]. Como consolación en 1902 se pidió al arquitecto, ya no en calidad de ganador del concurso sino en función de su cargo de arquitecto municipal que diseñara la urbanización provisional de la plaza, una vez liberado su espacio de las construcciones existentes, cuyo proyecto que consistía básicamente en allanar los terrenos y construir las aceras que los bordearían fue aprobado en febrero de 1903 (Notas, 1903: 9). Esta situación "provisional" se prolongó hasta 1927.

6. CONCLUSIONES: LA PERMANENCIA DEL CONCEPTO DE FALQUÉS EN LOS PROYECTOS POSTERIORES Y LA REALIZACIÓN DEFINITIVA.

A pesar del desalentador final de tantos esfuerzos y de tantas horas frente a la mesa de dibujo, la contribución de Falqués a la urbanización de la plaza de Cataluña sigue siendo hoy evidente, aunque sean pocos los que la reconozcan. Por un lado y paralelamente al desarrollo de su proyecto premiado de 1886 el arquitecto trazó, en colaboración con el historiador y erudito Salvador Sanpere i Miquel numerosos planos demostrativos de la propiedad de los terrenos de las derruidas murallas, imprescindibles para resolver los litigios planteados por los herederos de éstos. Pero más allá de esta labor eminentemente técnica y a la que se le podría dedicar un volumen entero, el trazado de sus pórticos sirvió de base para el proyecto de Josep Puig i Cadafalch elaborado entre 1907-1923 y desechado por el ayuntamiento nombrado por la dictadura de Primo

[33] Según informa *La Dinastia*, a principios de noviembre de 1894 se celebró una reunión entre el Ayuntamiento y los propietarios, con vistas a agilizar las expropiaciones de los terrenos, pero no se llegó a ningún acuerdo, optando los propietarios por la via judicial. (Los propietarios, 1894: 3)

[34] Sesión del Consistorio de 26 de junio de 1895. AMCB, Comisión de Ensanche , exp. núm. 67 (nuevo) 1921, *Relativo a los honorarios devengados por el Arquitecto Don Pedro Falqués con motivo del Proyecto de urbanización de la Plaza de Cataluña* "Ponencia designada por las Ilustres Comisiones de Ensanche y Junta de Cementerios para estudiar la reclamación por honorarios y gastos formulada por el arquitecto Don Pedro Falqués"p. 5

[35] Sesión del Consistorio de 26 de junio de 1895. AMCB, Comisión de Ensanche , exp. núm. 67 (nuevo) 1921, *Relativo a los honorarios devengados por el Arquitecto Don Pedro Falqués con motivo del Proyecto de urbanización de la Plaza de Cataluña* "Ponencia designada por las Ilustres Comisiones de Ensanche y Junta de Cementerios para estudiar la reclamación por honorarios y gastos formulada por el arquitecto Don Pedro Falqués"p. 5.

de Rivera, que conserva la idea del óvalo central, trazado por dos hileras de árboles, las vías en forma de aspa, marcadas en el pavimento, y la fuente monumental en el cruce de éstas. Los pabellones los substituye por columnas conmemorativas portadoras de esculturas y en la zona del edificio monumental alza un templete (Puig, 1927). La realización definitiva, de Francisco Nebot sigue en gran mesura el desdeñado diseño de Puig por lo que integra también la planta en óvalo, las vías en aspa, y los pabellones, transformados en grandes pilares compuestos que soportan, una vez más, grupos escultóricos. Desgraciadamente Falqués nunca vio realizada la plaza, puesto que ésta se inauguró en 1927, once años después de su muerte y jamás llegó a cobrar los honorarios que por su ímprobo trabajo la ciudad de Barcelona le debía.

BIBLIOGRAFÍA

"Barcelona. La plaza de Cataluña" (1889) en *La Ilustración Ibérica*. Nº 350, Septiembre 1889, p.581

"Crónica" (1886, 29 de agosto) *La Vanguardia*, p. 5542

"Crónica Local" (1894, 24 de octubre) *La Dinastía*, p. 3

Embellecimientos de Barcelona. Proyecto de urbanización y ornato de la plaza de Cataluña (1888). *La Ilustración Española y Americana.* NºXIV, abril 1888, p. 242

Falqués, Pedro y Puig, Gustavo. (1897) *Memoria explicativa de las soluciones que se indican respecto a la urbanización de la Plaza de Cataluña en una proposición presentada al Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona.* Barcelona: Establecimiento tipográfico de F. Sánchez

Garcia Espuche, Albert (1990). *El Quadrat d'Or. Centre de la Barcelona Modernista*. Barcelona: Olimpíada Cultural/Lunwerg.

Grau, Ramón y López, Marina (1988a). "Les batalles per l'Eixampla" en Grau, R (ed) *Exposició Universal de Barcelona, Llibre del Centenari, 1888-1988*. Barcelona: l'Avenç, pp. 189-225

Grau, Ramón y López, Marina (1988b). "Rius i Taulet: l'imperatiu de fer ciutat" en Grau, R (ed) *Exposició Universal de Barcelona, Llibre del Centenari, 1888-1988*. Barcelona: l'Avenç, pp. 267-309

López Guallar, Marina (2008) "Marc Legal i política urbanística: el primer disseny de la plaça de Catalunya, 1865-1872" en Grau, R. (ed) *Cerdà i els altres. La modernitat a Barcelona, 1854-74.* Barcelona Quaderns d'Història, Nº 14, diciembre 2008, pp. 229-264

Molet Petit, Joan (2014). "Un arquitecto que no firmaba sus proyectos. Pere Falqués y sus firmones" en *Materia, Revista Internacional d'Art*, nº8, 2013-2014, pp. 85-107

___ (2013). "Un encargo insólito para un arquitecto municipal: Pere Falqués i Urpí y el proyecto del "Palacio Real del Parque" de Barcelona (1889-1900)" en Mínguez, Victor (ed.) *Las artes y la arquitectura del poder*, actas del XIX Congreso CEHA Castelló de la Plana Septiembre de 2012. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

___ (2015). "Los orígenes de la arquitectura comercial en Barcelona: la adaptación de los modelos europeos y norteamericanos (1836-1907)" en Chaves Martín, M.A. (Dir.), *Arquitectura, Patrimonio y Ciudad.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 247-256

___ (1999). "El procés de construcció de l'Eixample (1860-1929)" en Alberch i Fugueras, R. (Dir.), *Els Barris de Barcelona, Volum I, Ciutat Vella i l'Eixample.* Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 283-299

"Notas locales" (1903, 28 de febrero) *La Vanguardia*, p. 9

"La plaza de Cataluña y el empedrado del Ensanche" (1894, 31 de octubre) *La época*, p.2

"Los propietarios de la plaza de Cataluña" (1894, 11 de noviembre) *La Dinastía*, p.3

Puig i Cadafalch, Josep (1927). *La plaça de Catalunya.* Barcelona : Llibreria Catalònia

Subirachs Burganya, Judith (1994) *L'escultura del Segle XIX a Catalunya, entre el Romanticisme i el Realisme.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Torres Capell, Manuel (ed.)(1984). *Inicis de la urbanística municipal de Barcelona. Mostra dels fons municipals dels plans i projectes d'urbanisme (1750-1930).* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

EL JARDÍN HISTÓRICO COMO ESPACIO PÚBLICO EN EL CONTEXTO URBANO DE LA CIUDAD DE SEVILLA

Mercedes Molina-Liñán
Universidad de Sevilla

1. ESPACIO PÚBLICO Y JARDÍN. UNA RELACIÓN HISTÓRICA

Considerado por excelencia para todos y de todos, un espacio público reúne -o debería reunir- todas las características necesarias para ser una seña identitaria y accesible para los ciudadanos, formando parte de su cotidianeidad y vida diaria y representando un lugar de convergencia entre la historia y las dimensiones culturales de una ciudad, propiciando una dinámica activa entre su población. Este, a su vez, debería permitir al ciudadano la oportunidad de desarrollarse como individuo y parte integrante de una colectividad o grupo.

La concepción actual de espacio público urbano gira en torno a una amplia variedad de espacios con diversa funcionalidad y capacidad estructuradora de articular el territorio y la vida social, en contraposición al espacio considerado de un rango más tradicional en la llamada ciudad histórica, donde los límites público-privado están claramente más definidos.

A lo largo de los años, los espacios públicos se han consolidado como elementos clave de la vida desarrollada en la ciudad, donde su variedad y versatilidad (plazas, avenidas, parques o jardines se consideran los principales referentes) debe responder a las demandas y exigencias ciudadanas. Es por ello que entendemos deben ofrecer la suficiente calidad y garantía para el fomento de encuentros y reuniones, de manera que se favorezcan y fomenten las relaciones sociales entre sus usuarios.

Si pensamos en su materialización, son varias y muy versátiles las distintas vertientes que podemos encontrar de los mismos. Dentro de una ciudad localizamos "distintos estadíos en su evolución, habiéndose sucedido en consonancia con los distintos modos de entenderla, cuya variedad nos va indicando el grado de madurez que la misma ha ido desarrollando" (García, 2006; 19).

De esta forma, por ser la expresión cultural específica de un pueblo y por constituir una importante fuente de enraizamiento en la comunidad, además de un fiel ejemplo de la repercusión del paso del tiempo, consideramos que el espacio público que mejor define a la ciudadanía es el jardín histórico.

Esta tipología de jardines siempre ha estado inserta en nuestras ciudades, ya sea en edificios públicos, privados o semiprivados, entendiéndose como tales los edificios de carácter religioso, civiles o incluso residenciales, o bien se ha encontrado integrada en el espacio urbano como jardines de carácter público, constituyendo una parte esencial de nuestra historia.

1.1. Antecedentes del jardín histórico

Los jardines están ligados, sin lugar a dudas, al origen de la humanidad y a las distintas concepciones ideológicas del concepto de paraíso aportado por la gran variedad de religiones existentes.



Fig. 1- Avenida Isabel La Católica. Parque de María Luisa, Sevilla. Foto: M. Molina

La concepción de ese paraíso terrenal etimológicamente proviene de la palabra griega parádeisos, procedente a su vez del persa pardès, cuyo significado es huerto, parque o jardín. Sin embargo, el término Edén, pertenece al hebreo, remontándose sus orígenes al vocablo sumerio edin, que significa planicie o lugar plano más allá de las tierras cultivadas, lo que nos hace pensar en la asociación que ambas palabras han tenido a lo largo de la historia, considerándose incluso en nuestro idioma sinónimos, pues es en el propio Génesis donde ambos vocablos se combinan:"Y Jehová Dios plantó un huerto en el Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado" (Génesis; 2-8).

Los primeros signos que configuraron la base de la cultura y tradición jardinera aparecen en las distintas civilizaciones, donde en la Antigüedad, las culturas egipcia y griega establecieron los cimientos originales de esta milenaria tradición (Añón, Aquilué, Bassegoda y otros; 2001; 5), cimientos en los que la sencillez en sus formas respondían primigeniamente al carácter utilitario de los mismos, transformándose más tarde en jardines ornamentales para la contemplación y el disfrute.

Sea quizás este sentido utilitario la respuesta a unos condicionantes abruptos en cuanto a climatología y supervivencia alimenticia se refiere, donde el recuerdo del jardín edénico, caracterizado con una plácida fecundidad paradisíaca, habría calado profundamente en el hombre, deseoso de recuperar ese Paraíso Perdido para reconciliarse con el mundo exterior al que fue expulsado.

Es en este deseo de recobrar ese vergel malogrado donde surgen sus aspiraciones por traer la naturaleza a sus proximidades, desarrollándose de este modo la agricultura y la jardinería. Así, superada esta pragmática necesidad, se desarrolla el jardín como lugar de contemplación, donde su carácter y significado "reflejan el talante, la cultura, el gusto y la sensibilidad de quien lo crea [...]" (Fariello; 2000; 12).

El uso de la jardinería en la actualidad va ligado al deseo de las ciudades por agregar zonas verdes de titularidad pública a las mismas, donde la socialización que el hombre ha incorporado a estos espacios se configura como las más novedosas aportaciones contemporáneas en su uso (Del Cañizo; 2006; 95-106).

Volviendo la vista atrás y realizando un repaso histórico, hemos de recordar que a finales del s. XIX los espacios públicos verdes adquirieron enorme relevancia con la aparición de la Revolución Industrial y la migración de la población rural hacia los núcleos urbanos, lugares en los que se crearon espacios considerados verdaderos pulmones verdes como respuesta a la precariedad laboral existente que "sólo les permitía optar a las pésimas condiciones de habitabilidad que ofrecían los barrios periféricos; áreas adaptadas a la nueva situación con un urbanismo de emergencia que no atendía a unos requisitos mínimos de higiene y confort" (Sánchez, 2015; 47), permitiendo de tal manera la concepción de un ambiente industrializado algo más saludable para sus nuevos ciudadanos.

Hoy en día no podemos imaginarnos una plaza sin árboles, pasear por un parque sin plantas o pensar en un patio andaluz sin sus coloridas flores. Todo ello nos muestra la importancia de la necesidad que tiene el hombre por reconciliarse con la naturaleza, de acercarse y comunicarse con ella, huyendo, aunque sea por el instante en que pasea por un parque o riega las macetas de su patio, de la evolución que él mismo ha creado.

1.2. Reconocimiento de la tipología: definición y delimitación del jardín histórico

De forma específica el jardín histórico no fue reconocido como tal hasta la aparición, en el año 1981, de la llamada Carta de los Jardines Históricos. Esta los define en su artículo uno como "[...] una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público" (Icomos; 1981; 1). Esta definición se va completando a lo largo de los diferentes artículos, de entre los cuales destacaremos el quinto, ya que consideramos que el mismo muestra la esencia específica de un jardín:

"Expresión de lazos estrechos entre la civilización y la naturaleza, lugar de deleite, propicio a la meditación o al ensueño, el jardín adquiere el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo, un "paraíso" en el sentido etimológico del término, pero que da testimonio de una cultura, de un estilo, de una época y, en ocasiones, de la originalidad de un creador artístico" (Icomos; 1981; 2).

En España el reconocimiento de la tipología no llegará hasta la promulgación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, donde en el artículo 15.2 del título II de los bienes inmuebles se establece que es jardín histórico "el espacio delimitado, producto de la ordenación por el hombre de elementos naturales, a veces complementado con estructura de fábrica, y estimado de interés en función de su origen o pasado histórico o de sus valores estéticos, sensoriales o botánicos" otorgándoles junto a los monumentos, conjuntos, sitios históricos y zonas arqueológicas la máxima protección al considerarlos Bienes de Interés Cultural.

Previo a esta declaración, los jardines históricos no estaban reconocidos con una tipología específica, si bien ya aparecían esbozados en la ley de 1933 con la denominación de "jardines artísticos".

El concepto de jardín histórico lo podemos delimitar como una producción arquitectónica que cuenta con una intrínseca naturaleza cambiante y renovadora, perfilándose como fiel transmisor de un corpus ideológico y sentimental correspondiente a la cultura que los crea y desarrolla.

2. EL JARDÍN HISTÓRICO EN EL CONTEXTO PAISAJÍSTICO ANDALUZ

En la capital andaluza, el espacio público ha tenido un importante papel en el plano ciudadano y político, respondiendo a espacios ligados a la aristocracia, la reforma higienista o a hitos significativos que han marcado la modernidad, como el desarrollo de las dos Exposiciones Universales que se llevaron a cabo.

Pero, sin lugar a dudas, el concepto de espacio público de la ciudad de Sevilla está vinculado a sus jardines históricos. Los mismos creemos que se perfilan como los que mejor definen la ciudad por la importancia en su configuración, así como por ser fieles testigos del paso del tiempo y de su evolución.

Andalucía cuenta con una variada multiplicidad tipológica de jardines convertidos es espacios de gran personalidad, muy preciados por sus ciudadanos y visitantes.

La variedad climatológica regional ha influido enormemente en la configuración del jardín andaluz y sus elementos, propiciando este hecho la pluralidad estilística de los mismos. Así, se pueden admirar desde los "exuberantes jardines con profusión de especies exóticas de la costa mediterránea, hasta la sobriedad extrema de los jardines y patios renacentistas del interior" (Página Oficial de Turismo de Andalucía).

Jardines Históricos Declarados en Andalucía			
Provincia	Jardín Histórico	Cronología	Declaración
Almería	-	-	-
Cádiz	-	-	-
Córdoba	Jardín del Palacio de los Marqueses de Viana	Edad Media	BOE 06/1983
	Jardín de la Finca Moratalla	1918	BOE 07/1983
Granada	Carmen de los Mártires	1800-1899	BOE 10/1943
	Jardines del Carmen de los Cipreses	1900	BOE 02/1984
	Jardines del Generalife	s. XIII	BOE 07/1943
	Jardines de la Alhambra	s. XIII	BOE 07/1943
	Jardines de Narváez	Edad Contemporánea	BOE 12/1984
Huelva	-	-	-
Jaén	-	-	-
Málaga	Jardines El Retiro	1600/1780	BOE 03/1984
	Parque de La Concepción	1845/1854	BOE 10/1943
	Jardines de la Casa del Rey Moro	1912	BOE 10/1943
Sevilla	Parque de María Luisa	1914	BOE 07/1983
	Paseo de Catalina de Ribera y Jardines de Murillo	1900/1925	BOJA 04/2002
			BOE 05/2002
	Parque de las Delicias de Arjona	1825/1829	BOJA 06/2004

Fig. 2- Jardines Históricos declarados en Andalucía. Fuente: M. Molina

De entre ellos, podemos encontrar sus variados jardines históricos, localizándose estos tanto en ambientes de tipología urbana, estrechamente asociados a otros bienes culturales, perfectos para paseos y estancias contemplativas, como en ámbitos extraurbanos o en edificios en el medio rural, así como comprendidos en ciudades reconocidas como patrimonio cultural.

Son muchos los jardines con los que cuenta Andalucía, sin embargo, muy pocos los espacios públicos reconocidos con la categoría de jardín histórico. Concretamente en la ciudad de Sevilla solo tres cumplen estas características, contando con la protección de Bien de Interés Cultural que les corresponde.

Hablamos de los jardines de las Delicias, el Parque de María Luisa y el Paseo de Catalina de Rivera, los tres creados en el s. XIX.

Actualmente, la puesta en valor del jardín histórico es una acción en alza debido al aumento de interés de estos espacios por las ciudades, considerándose verdaderos pulmones verdes y contenedores culturales de gran relevancia histórica.

A pesar de ello, es importante la problemática que plantean los mismos, relacionada especialmente con su supervivencia y conservación, pues ésta exige de unos cuidados continuos condicionados a su carácter vivo y cambiante.

Los jardines históricos son bienes de especial sensibilidad. Su apertura pública hace que sus valores materiales e inmateriales sufran importantes riesgos que pueden ocasionarles alteraciones en su constitución material y simbólica. "Presentar los jardines patrimoniales al gran público exige esfuerzos coherentes con la preservación material de la arquitectura vegetal pero, también, esfuerzos no menos importantes e imaginativos de los responsables de su gestión para no distorsionar los significados que los ciudadanos le otorgan". (Tejedor, Zabaleta y Linares; 2010; 8).

2.1. Estudio de caso: El Parque de María Luisa

En la ciudad de Sevilla, los espacios públicos, y en especial los jardines históricos, han sido víctimas de un constante olvido y falta de mantenimiento, especialmente por el uso y abuso de las personas que no han identificado estos espacios como propios, ocasionándoles destrozos y contribuyendo a la creación de una imagen pública inadecuada de los mismos



Fig. 3- Isleta de los Patos. Parque de María Luisa. Fuente: M. Molina

Tal es el caso del Parque de María Luisa en Sevilla, primer parque urbano creado en la ciudad y uno de los jardines públicos de mayor dimensión de la misma, además de importante contenedor de bienes culturales de gran relevancia histórico-artística.

Declarado en 1983 Bien de Interés Cultural en la categoría de Jardín Histórico, su inauguración como parque público tuvo lugar el día 18 de abril de 1914, bajo el nombre de Parque Urbano Infanta María Luisa Fernanda, en honor a la misma, pues fue esta, quien donó en el año 1893 estos espacios que en un primer destino formaban parte integrante de los jardines privados del palacio de San Telmo, residencia habitual de los duques de Montpensier en Sevilla.

En la actualidad cuenta con una extensión de 40 hectáreas, lo que lo configura como uno de los jardines con mayor interés botánico e histórico de la ciudad, junto a los del Real Alcázar y los del Parque del Alamillo.

Con más de 350.000 m^2 de zonas verdes y 140 especies vegetales, el Parque de María Luisa es un imprescindible "pulmón verde" para la ciudad. A través de sus jardines de variados estilos, nos ofrece zonas para el paseo, el juego y el ejercicio, donde la cerámica y el agua toman un fuerte protagonismo en glorietas de destacables valores históricos y estéticos que se configuran como una prolongación del estilo arábigo-andaluz de jardinería.

Diseñado por Jean-Claude Nicolas Forestier, famoso arquitecto paisajista francés, estos jardines se caracterizan porque el mismo buscó en su creación el resurgimiento del llamado jardín andaluz, por lo que las influencias de los jardines del Real Alcázar de Sevilla o los del Generalife de Granada, son mucho más que evidentes, ya que fueron una importante fuente de inspiración para su creador.

Para conocer verdaderamente el origen del Parque que aquí nos ocupa, nos tenemos que remontar a mediados del siglo XIX, con la llegada de los duques de Montpensier a la ciudad. Estos adquirieron el conocido Palacio de San Telmo en abril de 1850, que tuvo que ser remodelado ante los deseos del Duque de rememorar el palacio de Neuilly, donde había nacido 26 años atrás.

La transformación llevada a cabo en el palacio fue integral, cobrando los jardines un especial protagonismo en su remodelación. Para ello se adquirieron dos fincas anexas, La Isabela y San Diego, esta última con los restos del antiguo convento franciscano de la misma denominación. A las mismas se le sumaron terrenos municipales del Jardín de Aclimatación, cedidos a finales de 1847 por el jefe político don Juan Bautista Enríquez.

La actuación de Forestier en el Parque de María Luisa consistió fundamentalmente en la transformación de los citados jardines palaciegos, que se encontraban ya dotados de algunas estructuras decorativas, en un parque público con espacios idóneos para el esparcimiento y disfrute de sus ciudadanos.

Con estas actuaciones, el parque adquiere un encanto singular, irradiando una sorprendente belleza y configurándose como el más importante legado de la Exposición Iberoamericana de 1929.

El Parque tiene la peculiaridad de ser un jardín histórico público de manera que, su situación en el exterior, hace que sus bienes culturales estén continuamente sometidos a múltiples factores que acentúan e intensifican sus deterioros.

De entre estos factores, podemos determinar que los bienes del Parque María Luisa están expuestos de manera continuada a los siguientes (Molina; 2017; 457):

A) Factores biológicos. La humedad y la acción de los seres vivos, así como sus residuos de carácter orgánico, hacen que estos factores proliferen fácilmente. Podemos encontrar:

   - Organismos en superficie: hongos, líquenes y plantas superiores. Microorganismos y bacterias
   - Residuos y detritos de animales

B) Factores químicos. En el Parque son numerosos los ataques por microorganismos, vegetación y plantas superiores, provocando estos el incremento y desarrollo de este tipo de factores. A ello se le suma la gran acumulación de depósitos existentes, cuyo resultado es la aparición de importantes alteraciones físico-químicas en los materiales constitutivos. En la mayoría de las veces estos factores se desarrollan por los agentes climatológicos a los que están expuestos, así como por inadecuadas acciones de mantenimiento.

C) Factores físico-mecánicos. Provienen tanto del edifico como de los agentes externos: movimientos estructurales, vibraciones del terreno, dilatación térmica, etc.

D) Factores sociales. Debido a su carácter público y a la ausencia de un control y vigilancia que garanticen su integridad, son numerosas las acciones vandálicas que constantemente detectamos en el Parque, provocando este factor un peligroso daño en la estética y conservación de los bienes culturales que alberga, donde fracturas y desapariciones de piezas constitutivas son acciones habituales, frecuentemente denunciadas por ciudadanos y asociaciones culturales.

Estos factores que hemos analizado y comprobado que le afectan de una manera directa, son los responsables de la aparición de alteraciones que desgraciadamente desencadenan en la pérdida de las cualidades físicas, químicas y ópticas originales del bien, entrando en un proceso de inestabilidad encaminado a su destrucción y desaparición. Es por ello que consideramos de gran importancia el hecho de llevar a cabo acciones que garanticen la paralización de este deterioro del que venimos hablando.

La construcción andaluza es muy escasa en materiales pétreos. Los materiales que con mayor frecuencia se suelen usar en sus edificaciones, especialmente en las ubicadas en jardines históricos, son cerámica, ladrillos y azulejería. Estos materiales están caracterizados por su alta vulnerabilidad y sensibilidad al paso del tiempo, por lo que unido al ambiente húmedo que posee el Parque, así como por su escasa dureza y porosidad, hacen que tengan una especial sensibilidad a los actos vandálicos.

El número de intervenciones de restauración y sustituciones de piezas dañadas se ha venido incrementando a lo largo de los años en el Parque de María Luisa, donde se restaura de acuerdo a la inyección económica variable aprobada en los correspondientes presupuestos municipales. Esto se hace patente en las diversas restauraciones llevadas a cabo, donde la falta de criterios y enfoque común empleados, probablemente por prevalecer el criterio económico al patrimonial, provoca en la mayoría de ocasiones que la autenticidad quede relegada a un segundo plano. Unas restauraciones que desgraciadamente muchas veces son desafortunadas, multiplicando en numerosas ocasiones los efectos del propio deterioro.

Es cuanto menos curioso que este tipo de situaciones perjudiquen de tal manera el Parque, pues hemos de recordar que cuenta con varios mecanismos de protección que bien debieran garantizar su integridad.

De entre sus niveles de protección jurídica, destacaremos que la Ley 1/1991, de 3 de Julio, del Patrimonio Histórico de Andalucía, la Ley 30/1992 de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo común; el Decreto 19/1995, del Reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía, tienen reconocido el Parque de María Luisa con la figura de Bien de Interés Cultural (B.I.C.) en la categoría de Jardín Histórico. Esta figura lo protege como monumento desde el año 1983 bajo la tutela de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura.

Además de ello, el Parque tiene reconocido el Grado A que le otorga una protección integral, ya que esta se asigna a los bienes inmuebles de interés histórico. Esta catalogación comprende todos aquellos inmuebles que presentan un carácter patrimonial, y que por sus valores arquitectónicos e históricos quedan sujetos al nivel máximo de protección en base a su preservación total, permitiéndose únicamente obras de consolidación, conservación y restauración.

A ello hay que sumarle que el Ayuntamiento de Sevilla, por propia iniciativa, cuenta con una Ordenanza de Arbolado, Parques y Jardines Públicos del Municipio de Sevilla, publicada en el BOP de Sevilla número 178, de 3 de agosto de 1999. La misma se trata de un instrumento jurídico de protección de los Parques y Jardines o Plazas ajardinadas de carácter público, tendente a concienciar a los ciudadanos en su uso y disfrute, de manera que se facilitase su utilización adecuada. Igualmente, se pretende evitar que se produzcan daños o desperfectos, estableciéndose además de la obligatoria reparación a cargo del responsable, la sanción que correspondiera de acuerdo con esas ordenanzas (BOP de Sevilla; 1999).

En este contexto, debemos destacar que la conservación preventiva juega un papel fundamental, entendiéndose por ella "todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas" (ICCOM-CC; 2008). Estas acciones indirectas son fundamentales a la hora de afrontar la problemática que plantea un bien cultural, pues gracias a ellas se evitan o minimizan los deterioros existentes mediante el seguimiento y control de los riesgos que afectan o pueden afectar al bien cultural. Además de ello, se evitan las costosas e indeseadas intervenciones en los bienes, en la mayoría de los casos con la ejecución de prácticas y acciones que resultan irreversibles a lo largo de los años.

Pero desgraciadamente las deficiencias con las que cuenta el Parque no se limitan en exclusiva a sus bienes culturales, sino que se trasladan de igual o peor manera al arbolado y vegetación. Existe una despreocupación generalizada en su conservación y mantenimiento, presentando muchas zonas un estado que incluso podríamos calificar de semiabandono, entrando en juego múl-

tiples factores como la dejadez ante los problemas y afecciones que sufren los árboles, arbustos y plantas o la inadecuada ubicación de los mismos. Ante esta situación, creemos que debería realizarse de urgencia un inventario de la vegetación existente y los problemas acarreados con el fin de acometer, a la mayor brevedad posible, tratamientos de salud y tareas de subsanación.

La inexistencia de un criterio y normativa adecuados en el reemplazamiento de árboles y plantas que están enfermos y/o mueren en los jardines históricos, es otro de los problemas significativos que presentan los jardines históricos en general y el Parque de María Luisa en particular, pues la sustitución de los mismos se producen muchas veces por especies que son introducidas por primera vez en el Parque, perdiendo de tal manera la esencia que caracteriza a un jardín histórico.

A ello hay que incluirle la impertinencia de algunas especies en determinadas áreas, como puede ser el conocido "Plátano occidental", variedad muy empleada en la ciudad de Sevilla y que tiene una adaptabilidad inadecuada a las altas temperaturas que se dan en el sur, provocando la pudrición del árbol y, en ocasiones, su decaimiento y muerte. Es por ello que consideramos de importante gravedad que no exista ninguna ley en nuestra comunidad autónoma que garantice la protección y dignificación de los árboles.

3. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, los espacios públicos confieren a las ciudades una importante seña distintiva, permitiendo reconocer cada una de ellas en su diversidad de formas.

Si hay algo que caracteriza al urbanismo moderno es el papel primordial que le asigna a estos espacios, en especial, a las zonas verdes, siendo las mismas configuradas en su estructuración global, como "un sistema unitario con funciones no solamente higiénicas y protectoras, sino principalmente compositivas y estéticas" (Fariello; 2000; 15).

No obstante, el concepto de espacio público parece no estar del todo bien delimitado y, especialmente, entendido, presentando algunos de ellos limitaciones para la ciudadanía y visitantes en su acceso, como bien puede ser el vallado de la mayoría de los parques y jardines existentes en las ciudades (García, 2006; 20).

De esta forma, hemos de destacar que actualmente existe una tendencia a la privatización del espacio público, probablemente debido a la obsesión europea por la seguridad, lo que va en detrimento del fomento de la identidad colectiva ciudadana.

Es por ello que, de entre los conflictos actuales del espacio público sevillano, destacan especialmente su privatización y falta de conservación, además de su desagregación y especialización, lo que conlleva a la merma de su significado para la ciudad.

Sin embargo, debido a las características de la ciudad, sus espacios públicos "continúan siendo un lugar central para la convivencia ciudadana, para la calidad ambiental, para la educación, para las manifestaciones colectivas, para la participación ciudadana" (García; 2006; 196), pues entendemos que resultan de gran interés en la vida desarrollada en ella.

Para ejemplificar todas estas cuestiones, se ha tomado como estudio de caso específico el Parque de María Luisa, situado en el centro histórico de la capital hispalense.

Con el análisis realizado de los factores de deterioro y los mecanismos de alteración que le afectan, hemos querido destacar la problemática que nuestros parques y jardines históricos sufren, debido, como se ha analizado, no solo a la condición de su naturaleza viva y cambiante, sino también a su inadecuado uso y disfrute, así como y, de una manera especial, a la ausencia de un plan específico de gestión para los parques y jardines históricos, pues hemos de recordar que sus características específicas, lo diferencian del resto de parques y jardines que pudieran existir en las ciudades.

En este contexto, la ciudadanía se configura como elemento indispensable en la salvación de nuestro legado cultural y natural. En ella entran en juego importantes sentimientos de apropiación e identidad; muchos ciudadanos sienten como suyos los grandes hitos históricos, los parques y los jardines de nuestras ciudades. Con la participación e implicación activa ciudadana se muestra la compleja situación en que viven actualmente nuestros jardines históricos.

A día de hoy, gracias a la acción de distintas voces defensoras del patrimonio existentes en la ciudad de Sevilla, como son la Plataforma ciudadana de Parques y Jardines, ADEPA (Asociación de Defensa de Patrimonio de Andalucía) o la Asociación Amigos de los Jardines de la Oliva, entre otras, se están llevando a cabo continuas denuncias en cuanto al precario estado de conservación en que se encuentran los jardines históricos de la ciudad y, en especial, nuestro centenario Parque de María Luisa, en el que se ha demostrado, se hace urgente que se lleve a cabo una intervención en muchas de sus obras artísticas con la finalidad de evitar su pérdida irreversible.

Es evidente que el hecho de intervenir periódicamente el espacio del Parque de María Luisa no garantiza -ni ha garantizado- un uso adecuado de los bienes que alberga, así como la esperada apropiación ciudadana. Estos hechos que venimos detectando desde hace años presumiblemente son debidos a la carencia de un modelo de gestión y política de conservación preventiva, pues así, cualquier inversión económica que se realice tiene una temporalidad de supervivencia muy limitada.

A modo de conclusión, podemos determinar que dadas las características especiales que posee esta singular tipología patrimonial de espacio público y debido a que en la ciudad de Sevilla contamos con varios de ellos, creemos necesaria la creación de un adecuado modelo de gestión que se encargue de la administración exclusiva de los parques y jardines históricos de la ciudad, pues las características y valores patrimoniales de los que son portadores hacen que su uso y gestión deba distinguirse del resto de espacios públicos sevillanos.

El hecho de gestionar adecuadamente nuestro patrimonio de manera que pueda utilizarse de forma adecuada conlleva a que el público lo pueda apreciar mejor, considerándolo parte integrante de su cultura y, por tanto, conservándolo y protegiéndolo adecuadamente.

BIBLIOGRAFÍA

AÑÓN, CARMEN; AQUILUÉ, XAVIER; BASSEGODA NONELL Y OTROS (2001). *Historia de los parques y jardines en España.* Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, S.A.

BOLETÍN OFICIAL DE LA PROVINCIA DE SEVILLA nº 178, de 3 de agosto (1999). Ordenanza de Arbolado, Parques y Jardines Públicos de Sevilla.

CAÑIZO, JOSÉ ANTONIO (DEL), (2006). *El jardín: arte y técnica.* Madrid: Ediciones Mundi-Prensa.

FARIELLO, FRANCESCO (2000). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones, S.A.

GARCÍA, ANTONIO (2006). *Vitalidad y crisis en los espacios públicos de Sevilla.* Sevilla: Servicio de Archivo y Publicaciones.

GÉNESIS 2:8

ICCOM-CC (2008). Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible, en *XV Conferencia Trianual*, Nueva Delhi, 22-26 de septiembre.

ICOMOS-IFLA (1981). Carta de Florencia, Florencia.

JEFATURA DEL ESTADO (1985). *Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español, B.O.E. nº 155, de 26 de junio.*

___(1992). *Ley 30/1992 de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo común, B.O.E. nº 285, de 27 de noviembre.*

JUNTA DE ANDALUCÍA (1991). *Ley 1/1991, de 3 de Julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía. BOJA nº 59, de 13 de julio.*

___(1995). *Decreto 19/1995, de 7 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía. BOJA Nº 43, de 17 de marzo.*

MOLINA, Mª MERCEDES (2017). *Jardines Históricos y Turismo Cultural en Andalucía. El Parque de María Luisa, Sevilla.* Trabajo Fin de Máster, Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

PÁGINA OFICIAL DE TURISMO DE ANDALUCÍA. Disponible en *http://www.andalucia.org/es/rutas/tipos/rutas-de-naturaleza/rutas-de-jardines/ (Última consulta: 8 de octubre de 2017).*

SÁNCHEZ, JUANA Mª. (2015). *Enclaves y urbanidad. Actualizaciones en los intercambios entre jardín y hábitat.* Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

TEJEDOR, ANTONIO; ZABALETA DE SAUTU, CLAUDA Y LINARES, MERCEDES (2010). *El jardín en la formación del paisaje histórico urbano de Sevilla, en Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla.* Documento de trabajo. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

EQUIPAMIENTOS CULTURALES PARA LA REGENERACIÓN DEL FRENTE MARÍTIMO CANTÁBRICO: LOS AUDITORIOS DE SANTANDER Y SAN SEBASTIÁN

María del Carmen Bermejo Lorenzo
Universidad de Oviedo

En el marco de los estudios que desde la historia del arte abordan la regeneración de los frentes marítimos en España, se desarrolla este trabajo en el que se analizan dos equipamientos que tiene similitudes en cuanto a su génesis, a la política cultural que los promocionó y al proceso de construcción. El estudio del Kursaal de San Sebastián y del Palacio de Festivales de Santander, obras de los arquitectos españoles Moneo y Sáenz de Oíza, nos permite adentrarnos en los primeros ejemplos de dinamización de los frentes marítimos y litorales de la cornisa cantábrica[1].

Estos dos proyectos se conciben bajo los planteamientos de la política cultural con la que se pretendía reactivar los entornos urbanos españoles afectados por el duro proceso de desindustrialización de los años 80, mediante la construcción de una destacada obra de autor que supusiese, a la vez, un hito arquitectónico y el elemento con el que conformar la imagen de ciudad de la recién inaugurada etapa democrática. Se pretendía que el equipamiento permitiera incorporar la cuidad al próspero y pujante circuito cultural nacional e internacional y, a la postre, captar una parte de sector de negocio que paliase, en la medida de lo posible, los devastadores efectos de la desindustrialización. Una iniciativa cultural que aún pervive y a cuya sombra se han desarrollado los proyectos de remodelación del Bilbao metropolitano, la construcción del Centro Internacional Oscar Niemeyer y el más reciente Centro Botín, todos ellos en el frente marítimo del cantábrico. Y este contexto, claramente dominado por el Museo Guggenheim de Bilbao, ha ensombrecido otras obras destacadas entre las que se encuentran los tempranos proyectos de Oíza y Moneo.

Sus autores, dos arquitectos próximos en lo académico —Sáenz de Oíza fue profesor de Moneo— y luego en lo profesional, -Moneo trabajó en el despacho de arquitectura de su maestro-, coincidieron en la génesis de algunos destacados proyectos del norte de España, como fue el Palacio de Festivales de Santander y en el malogrado Centro Cultural Alhóndiga Bilbao. Además, son los autores de dos auditorios situados en el frente marítimo de la costa cantábrica: El Kursaal y el Palacio de Festivales.

Las obras son exponentes de la arquitectura española de la posmodernidad, responden al mismo programa funcional, presentan un carácter polivalente, se conciben para el entorno local, nacional e internacional, con el que dar servicio y promover la internacionalización de la cultura y del entorno social.

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Focos de creación, impulso e innovación: equipamientos para nuevos entornos urbanos en el litoral cantábrico", financiado por el Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia (MINECO-16-HAR2015-64219-P)

1. EQUIPAMIENTOS CULTURALES EN LA ESPAÑA DE LA DEMOCRACIA. LOS AUDITORIOS

Recién estrenada la Democracia y con las comunidades autónomas asumiendo las competencias en materia de cultura, las inversiones económicas dedicadas a la promoción de la cultura y, por ende, en equipamientos e infraestructuras, definen en buena medida la política de las administraciones locales y regionales. Las políticas culturales dominan buena parte de las acciones de estos gobiernos, y como recoge Rubio Arostegui (2012:207) haciéndose eco de Domínguez (2003:334-335), con ello se contribuía a gestar el sentimiento identitario de la población, ofreciendo referentes simbólicos con los que se identificaba la nueva etapa democrática y, a la vez, se legitimaban las acciones políticas llevadas a cabo.

Tal y como señala Lluis Bonet (2016:24), las políticas públicas de cultura, entre otras, además de tener por objeto el desarrollo artístico y creativo y la puesta en valor de su patrimonio, como constructor de identidades, también sirven para posicionar la ciudad en el contexto internacional a través de una imagen de marca que, en el fondo, no dejan de ser estrategias para contribuir al potencial desarrollo económico que tal actividad puede aportar.

Al margen de las acciones de protección y promoción recogidas en los decretos de traspaso de competencias, museos, auditorios y palacios de congresos han sido los equipamientos culturales que en mayor número se han levantado persiguiendo los objetivos que se señalan en los párrafos anteriores. Pero tampoco debemos olvidar que, con estos nuevos equipamientos, además de la difusión de las artes y el fomento de la participación cultural, se buscaba la internacionalización de la ciudad, fomentando el turismo cultural y el desarrollo económico.

Bajo este paraguas se cobijan buena parte de las construcciones de auditorios en España, que superan la veintena, siendo la década de los 90 del siglo pasado la más prolífica, bajo el efecto de espejo que habían producido las inversiones en Barcelona y Sevilla con motivo de los Juegos Olímpicos y la Exposición Universal, respectivamente. No obstante, buena parte de estas actuaciones tienen su génesis en la década anterior, entre ellas, las dos que son objeto de estudio en nuestro trabajo.

La construcción de auditorios fue uno de los objetivos fundamentales del Ministerio de Cultura del país, bajo la titularidad de Javier Solana Madariaga, desde dónde se desarrollaron importantes inversiones en infraestructuras culturales. Según recogen Rubio Aróstegui (2003:1-439) y Gullia Quaggio (2011) al analizar la política cultural de PSOE, durante su primer año de mandato la acción el gobierno tenía por objeto demostrar que la cultura no era patrimonio del ministerio, de ninguna administración, sino que su función era difundir la cultura evitando la desigualdad en el acceso y favoreciendo la internacionalización. Y para ello era preciso contar con las infraestructuras culturales adecuadas.

En comparecencia ante el Congreso de los Diputados en 1985, señalaba el ministro:

> la inversión en bibliotecas, tema importante, ha aumentado un 200,07 por ciento con respecto al año 1982. La inversión en archivos, un 80 por ciento. La inversión en construcción de auditorios, a los que luego tendré ocasión de referirme, un 414 por ciento. El fondo de protección a la cinematografía un 110 por ciento. La inversión en museos, un 65 por ciento y la inversión en restauración de teatros -no doy el tanto por ciento porque dicha inversión no existía antes- ha alcanzado la cifra de 6.000 millones de pesetas (*Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, 1985:3).

Bajo su mandato se desarrolló el Plan Nacional de Auditorios con el que, mediante la firma de convenios con las comunidades autónomas y los ayuntamientos, se proponía dotar de equipamientos

musicales al fin de atender a las necesidades urgentes de las ciudades españolas que carecían de las adecuadas instalaciones que permitieran disfrutar de estas actividades en su vertiente sinfónica, instrumental, coral y de cámara. Por lo general, el ministerio sufragaba la mayor parte de los costes de construcción, aportando las comunidades y los ayuntamientos el solar, las dotaciones o participando en la financiación de la edificación. En seis años se habían construido o estaban en proceso de construcción los auditorios de Valencia, Santander, Santiago de Compostela, Sevilla, Cuenca, Murcia y las Palmas y a ellos se sumaban tres auditorios en proyecto correspondientes con las ciudades de Oviedo, Zaragoza y Barcelona (*Diario de Sesiones del Senado*, 1989:3).

Bajo la fórmula de concursos, todos ellos fueron adjudicados a arquitectos españoles, en su mayor parte de reconocido prestigio, partiendo inicialmente de la financiación municipal para después sumarse la autonómica y la estatal, según los casos. Además de las funciones culturales, estas actuaciones contribuyeron a revitalizar algunas zonas de las ciudades, eligiendo preferentemente los centros históricos y los frentes litorales o marítimos, en cuyo caso, solían contribuir a los cambios de usos del suelo urbano.

En Santander y San Sebastián se cumplen las premisas señaladas hasta estas líneas y desde la aparente divergencia de las dos ciudades, ambas fueron conscientes del valor de la imagen como factor de promoción, no en vano fueron pioneras en la promoción del turismo de élite, vinculado no sólo a los baños de mar sino también al atractivo que suponían los veraneos de la familia real. Esta imagen se empezó a definir desde finales del siglo XIX hasta la década de los 30 del siglo XX, perviviendo con sus más y sus menos durante el periodo franquista.

Sin embargo, lejos de aferrarse a una idea trasnochada de ciudad, que acomodaba a las grandes y capaces familias españolas que se trasladaban meses a sus costas, quisieron adaptarse para mantener ese sector terciario a finales del siglo XX conforme a los nuevos intereses culturales y sociales de una sociedad que se abría al mundo. Y así trataron de definir una imagen mediante, entre otras intervenciones, la arquitectura de los equipamientos que servirían para el disfrute, el confort y el ocio de sus habitantes y visitantes.

Para ello, ambas ciudades demarcaron un espacio en su planimetría urbana, en unas intervenciones que responden a los principios del urbanismo de la austeridad y de las políticas de regeneración urbana que comienza a imponerse en los 80. San Sebastián modificó su entorno más urbano, en el margen derecho del Urumea, para el nuevo auditorio y palacio de congresos, mientras que Santander acotó El Sardinero y trasladó sus intervenciones a la bahía, eligiendo la zona este, la más alejada del puerto, para el Palacio de Festivales.

2. EL PALACIO DE FESTIVALES DE SANTANDER

El Palacio de Festivales de Santander está conformado en esencia por dos salas, la Mayor o Ágora con capacidad para 2000 personas y la Menor, con capacidad para 750, a lo que se suman las dependencias auxiliares y anexas y un aparcamiento público. Para su edificación el Ministerio de Cultura aportó 499 millones de pesetas, del total de los 1278 que suponía el coste total de la obra y que fue promovida por el Gobierno de Cantabria.

La propuesta se sustentó en la demanda que desde los círculos culturales promovía desde hacía tiempo convertir a Santander en capital cultural del norte del país, pensamiento que se recuperó tras la creación del Centro de Estudios Montañeses, la Universidad Internacional Me-

néndez Pelayo y, posteriormente, el Festival Internacional de Santander. Tal y como recoge Carmen Gil de Arriba (2002:202) el carácter internacional que se imprimía a los dos últimos, innovador para la España de los años 50, pretendía una imagen de la ciudad que no estuviese exclusivamente vinculada, como hasta aquel momento, al turismo de élite.

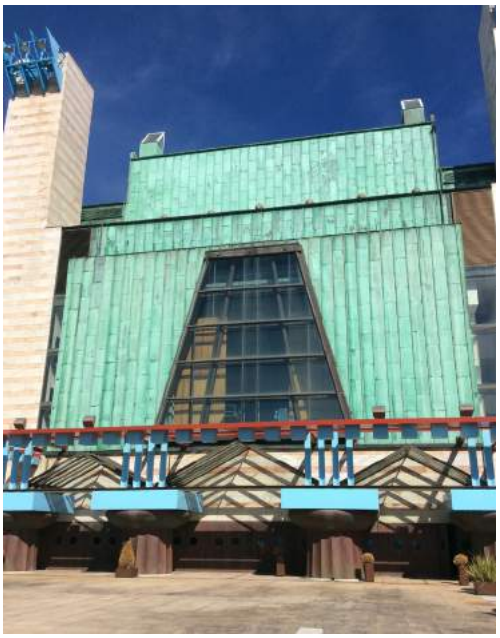


Fig. 1 –Fachada del Palacio de Festivales, 20 de junio de 2016. C. Bermejo

Las gestiones se iniciaron en 1979, fecha en la que se acordó la adquisición de una finca en la que habría de ubicarse la Escuela de Náutica, el Palacio de Festivales además de un hotel y viviendas, una zona comercial y deportiva, unos jardines y aparcamientos. Los terrenos eran propiedad de la Sociedad de Gas y de la empresa Estay, S.A. y el Ayuntamiento de Santander y la Diputación decidieron adquirir cada uno de ellos una parcela para después agregarlas en una sola finca. Se trataba una finca ubicada en la Cuesta del Gas-Avenida Reina Victoria, un lugar en la bahía de Santander, en la zona de Gamazo. En enero de 1984 se firmó un convenio de colaboración entre la Dirección General de Música y Teatro y la Consejería de Cultura, Educación y Deportes de Cantabria, y con el asesoramiento del Colegio de Arquitectos de Santander, se decidió convocar un concurso entre los arquitectos de Cantabria al que se presentaron nueve proyectos siendo elegido el llevado a cabo por Pedro Abra Ayestarán y el equipo formado por José María Malo Mateo y Clemente Lomba Gutiérrez[2].

A pesar de lo señalado hasta aquí y que aparece recogido en el Diario de Sesiones de la Asamblea Regional de Cantabria, ninguno de los proyectos satisfizo a los promotores razón por la cual la obra seleccionada fue aquella que presentó Sáenz de Oíza entre otros "reconocidos arquitectos del panorama español", tales como Rafael Moneo y Juan Navarro, (Bermejo Lorenzo: 2016) a un concurso restringido de ideas. El Gobierno de la Diputación Regional de Cantabria, por resolución del 9 de agosto de 1984, asignó la ejecución sin que existiese fallo del jurado[3] (Revista Arquitectura: 1984:19-21 nº 250).

La propuesta del arquitecto navarro Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918- 2000) coincide con su etapa de madurez, ya que cuarenta años antes se había titulado como arquitecto en la Escuela de Madrid. El edificio estaba conformado por un volumen neto de planta rectangular que al exterior sobresalía por presentar cuatro torres en los ángulos cuya función, dado el peso, era ofrecer

[2] Según el acta levantada por el jurado, conformado por Fernando Obregón Ansorena, Pío Jesús Santamaría Muñoz, Ignacio Bellamur Elordi, Eduardo Fernández Abascal Teira y Eduardo Ruiz de la Riva, en sustitución de Luis Pedraz Derque. la decisión estaba sustentaba en la acertada resolución para insertar el edificio de considerables dimensiones y elevada singularidad formal, en el entramado urbano y, por la atinada resolución de ambas propuestas teniendo en cuenta que una se tildaba de elemental, presentada bajo el lema "Quién teme a la medianería" y otra abundante en retórica de elementos literales tomados de ciertas arquitecturas y que figuraba bajo el lema" Maravillas".

[3] Bajo el título "Cuando las catedrales son laicas", se analizaban las propuestas presentadas señalando que la idea de Sáenz de Oíza fue aquella, entre los excelentes proyectos presentados, que interesó más a los no arquitectos que participaban en el jurado, hecho que destacaban en cuanto que la propuesta fue capaz de llegar a los no iniciados con fuerza propia".

compositivamente un descenso contenido de las fachadas laterales a causa del desnivel. Las cuatro fachadas fueron proyectadas originalmente para presentar bandas de mármol y hormigón prefabricado, materiales que en la memoria de ejecución fueron reemplazados por piedra caliza de textura gruesa y mármol de Macael a petición del Ayuntamiento.

El cuerpo central estaría dominado por la Sala Mayor que, ya en el inicial concurso de ideas, estaba inspirado en el teatro de Epidauro, al que se accedía por una galería abierta porticada que uniría ambas escalinatas, para lo que se basaba en el Bouleuterio de Prienne, como si se tratase del negativo del pórtico exterior que pervive en los teatros griegos. El acceso que describe el arquitecto en su memoria, una de las cuestiones más alabadas en el concurso de ideas y más denostada en la fase de ejecución, tenía lugar por debajo del escenario de la Sala Mayor, para lo que contaría con un muro curvo deslizante que en ocasiones se podría abrir al vestíbulo semicircular, y en el que de nuevo tomaba como referencia los modelos griegos. Además, la última línea de la escalinata que da acceso a la sala se desplazaría debajo de las primeras filas de butacas de la Sala Mayor para liberar un foso que sería ocupado por la orquesta en el caso de las representaciones operísticas.

El escenario de la Sala Menor se ubicaría en eje con la mayor, quedando en el piso intermedio de ambas, los camerinos y dependencias anexas. El aparcamiento, talleres de decorados y servicios de escena se situarían en los niveles más bajos respecto a la entrada principal, según el proyecto ubicada en la calle Gamazo. Para servirles se disponían en dos núcleos de hormigón, dos ascensores, dos escaleras y dos montacargas que facilitaban el transporte de la tramoya y otros enseres decorativos desde los talleres hasta el escenario de cualquiera de las salas.

Las cubiertas se proyectaron enteramente en cobre, coloración verde pálido, para armonizar con la piedra caliza y los mármoles de la fachada. Los lucernarios con vidrios dispuestos a 45 grados hacia el sur, ofrecerían una "brillante respuesta luminosa" en gran parte del año. Además, preveía la incidencia de la luz natural en la Sala Mayor por ello se cubría con partesoles y rejillas que permitían oscurecer totalmente el espacio y a la vez facilitaba, en las funciones matinales, disfrutar del evento con la luz del día. Pero lo más innovador que se proyectaba en esta sala, al fondo del escenario, era un vano trapezoidal, que se ejecutó en bronce, abierto a la bahía por el que incidiría la luz natural y a la vez permitiría disfrutar de las vistas en las noches de representación en las que no fuese necesario oscurecer esta parte del escenario. Con esta solución Sáenz de Oíza se aproxima a los planteamientos sobre la luz natural en la construcción de Louis Kahn, al que parafrasea al señalar "es una pérdida que se elimine el mejor requisito arquitectónico" refiriéndose al uso de la luz natural en el edificio (Bustos, 1989:50).

Sin embargo, la poética sugerida por Sáenz de Oíza, en la que los referentes al teatro griego son palpables en cada uno de sus dibujos a vuela pluma, en la realidad se percibe en detalles como los accesos y las versiones de orden dórico que los presiden y que recuerdan a los planteamientos de Michael Graves en la relectura del pasado que desarrolla.

La obra, tal y como ya apuntaba en 1995 Antón Capitel, es una de las creaciones que mejor se pueden vincular a la posmodernidad, en el que es patente, no obstante, la larga trayectoria del arquitecto que trabajó con el racionalismo, el organicismo y high tech. Todo ello se deja entrever en el Palacio: así podemos encontrar referencias a la obra de Aalto en la cubierta, a Aldo Rosi en la forma en disponer las escaleras laterales de acceso a la Sala Mayor, a James Stirling y Mario Botta en el tratamiento exterior del edificio, sin olvidar a Adolf Loos o las referencias históricas de la arquitectura de Siena en el tratamiento de los materiales exteriores. Una posmodernidad ecléctica aplicada a una construcción que como en el caso de Jørn Utzon

en Sydney, al que el propio Oíza menciona en el proyecto presentado en el concurso abierto, estaba pensada para convertirse en el referente de la bahía y con ello crear la imagen moderna de la ciudad de Santander (Capitel, 1995: 572-573; Cabeza González, 2010:341). Pero tales referencias son fruto de la

> paradoja de unir un extraordinario rigor junto con la indiferencia en las referencias elegidas hasta poder superarlas desde una radicalización en sus propuestas. La paradoja de alcanzar la máxima expresión del creador en la disolución del propio autor en múltiples personajes como antídoto a la arquitectura producida desde la quimera del arquitecto artista actual (Muñoz Carabias, 2014: 646).

3. EL KURSAAL DE SAN SEBASTIÁN

El auditorio y palacio de congresos Kursaal se sitúa en el lado derecho del río Urumea sobre terrenos ganados al mar, en el frente marítimo de San Sebastián definido, entre otros, por la bahía de la Concha, los montes Urgull, Ulia e Igueldo y el cerro de San Bartolomé.



Fig. 2 –Maqueta del Auditorio y Palacio de Congresos Kursaal, San Sebastián, 1994. Fuente: H. Suzuki

Tal y como se relata en el trabajo de Vivas Ziarrusta y Lekerikabeaskoa Gaztañaga (2016:74 y ss) a comienzos del siglo XX, con el fin de acomodar San Sebastián a las necesidades generadas por su prosperidad económica consecuencia del desarrollo comercial e industrial, se trabaja en dotarla de los principales edificios que den servicio a la élite de veraneantes que llegan a la ciudad: hotel María Cristina, Teatro Victoria Eugenia, casa de baños La Perla, hipódromos, etc. Transformaciones que se apoyan en la renovación urbanística de la ciudad que se extienden al margen derecho del Urumea, dónde además de canalizar el río, ganando terrenos al mar, se levanta el puente y se acondiciona la playa y el paseo de la Zurriola. Y en este lugar, en el extremo norte, se sitúa la parcela ocupada en la actualidad por el Kursaal, en el solar K.

En 1921 se levantó allí el gran Casino Kursaal, pero en 1924 se prohibió el juego por lo que pasó a ser teatro y más tarde también cine, sin modificar el edificio proyectado por M. Augusto Bluysen. De propiedad particular hasta su derribo, en 1973 fue adquirido por el cabildo municipal. En 1989 se convocó un concurso de anteproyectos promovido por el ayuntamiento donostiarra para dotar a la ciudad de una infraestructura cultural en el citado solar, igual que ocurrió en Santander, y para ello invitaron a participar a dos de los arquitectos que habían participado en el concurso del Palacio de Festivales, Juan Navarro Baldeweg y Rafael Moneo, junto con Mario Botta, Norman Foster, Arata Isozaki, y Luis Peña Ganchegui. No obstante, hasta llegar a la elección de proyecto de Moneo, hubo dos concursos, uno en la década de los 60[4] y, en 1973, otro más que, sin embargo, no vieron la luz a pesar de haberse iniciado los trabajos para hacer realidad el proyecto llevado a cabo por los arquitectos Corrales, Vázquez Molezún y

[4] La *Revista Arquitectura* dedicó el número 75 de junio de 1965 al "Concurso internacional de proyectos para un edificio en los terrenos del Kursaal en San Sebastián".

Peña Ganchegui de los que tan sólo quedó la cimentación (Vivas Ziarrusta y Lekerikabeaskoa Gaztañaga, 2016:166). Y es ahí y en ese estado cuando se iniciaron las obras del proyecto de Moneo, "Rocas Varadas", y que no concluirían hasta un decenio después.

La obra no estuvo exenta de problemas y la cronología de su edificación confirma lo que apunta Rafael Moneo en más de una entrevista, modificaciones y retrasos derivados, principalmente, del carácter polivalente del edificio y de los agentes participantes en su financiación[5]. Así, el proyecto es de 1989 pero su designación no tiene lugar hasta un año después. Entre 1991 y 1994 se redactó el proyecto de ejecución y la aprobación definitiva un año más tarde, comenzando las obras en mayo de 1995.

La obra proyectada por Moneo elevada sobre una plataforma, cuenta con dos volúmenes exentos, los conocidos cubos que dan título al proyecto y que están destinados a Auditorio (con capacidad para 1850 personas) y Sala de Cámara (cuya capacidad es de 624 plazas). En total 50.000 metros cuadrados de superficie útil, ocupados además por salas para reuniones, un restaurante y sala de exposiciones, taquillas, tiendas y parking.

La plataforma sobre la que se asientan los cubos parte de la cimentación preexistente y del muro de contención levantado años antes y, además de contener todos los servicios señalados, servía para realzar en altura las "rocas varadas" lo que a su vez permitiría disfrutar de las vistas, pero además sería el espacio a través del cual la ciudad dialoga con el mar, uno de los tres espacios intersticiales que Moneo destaca en su proyecto, los otros dos, limitados por el paseo marítimo, se ubican bajo la plataforma. Deudora de la empleada por Utzon en la Ópera de Sydney, y en este sentido no olvidemos los años que el autor trabajó en su estudio antes de titularse, se realizó con piezas de pizarra astillada en fragmentos irregulares embebidos en hormigón. Un tratamiento que según Moneo refiere a las esculturas de Richard Long.

El Auditorio se aloja en uno de los cubos y presenta un volumen prismático de 60 x 48 x 27, dinamizado por una ligera inclinación hacia el mar remarcando el carácter de "accidente cuasi geográfico" mientras que la Sala de Cámara queda inscrita en un prisma, también ligeramente inclinado, de 42 x 36 x 24. Ambos se construyen con estructuras metálicas que conforman el bloque, con doble pared cubierta de vidrio flútex que generan, en palabras de Moneo, "una masa densa, opaca, y sin embargo reflectante y cambiante durante el día, en tanto que, durante las noches, se transformaría en atractiva y misteriosa fuente de luz", que tan sólo permitiría la conexión visual con el exterior a través de las ventanas abiertas sobre el mar en el foyer y en el bar. El auditorio es una estructura exenta e independiente que asegura el aislamiento acústico, facilitando el tránsito dentro del edificio dado que los accesos a las plantas y los espacios de servicio se ubicaban entorno a los muros o en la planta bajo el sótano. Esto espacios que incluyen salas de ensayo, camerinos, almacenes, etc, conectan con el sótano de la Sala de Cámara, permitiendo que ésta fuese utilizada como Sala de Música de Cámara.

[5] Según los datos proporcionados por el servicio de prensa del Kursaal, éste fue Gestionado por la Sociedad Anónima Kursaal con participación del Ayuntamiento de San Sebastián y la Diputación Foral de Guipúzcoa, contó para la inversión total 10.000 millones de pesetas, con las aportaciones de: Ayuntamiento de San Sebastián 3337 millones de pesetas, idéntica cantidad que la aportada por la Diputación Foral. Además, El Gobierno Vasco invirtió 1500 millones y el Ministerio de Cultura Mil millones. A lo que se sumaron otros ingresos, por la venta de plazas de parking, la venta de la sala de exposiciones, y un crédito bancario. https://www.arauacustica.com/files/noticias/pdf_esp_12.pdf (última consulta: 15 de septiembre de 2016) Si bien en la presa se recogía un reparto diferente con menores aportaciones pro parte del Ayuntamiento y la Diputación e incluyendo la Unión Europea con 255 millones. Marín, Maribel, "San Sebastián estrena hoy el Kursaal de Moneo", El País, 23 de agosto de 1999.

Al interior no se enmascara la estructura ni los materiales empleados, si bien es cierto que el dominio de la madera de cedro y la luminosidad que ofrece la doble piel de vidrio, o las vistas enmarcadas predominan sobre cualquier otro aspecto de la construcción. Moneo se ocupó del diseño interior, en el que encontramos numerosos paralelismos con el Museo de Arte Moderno de Estocolmo o el Auditorio de Barcelona. Junto a las citadas superficies de cedro, Moneo es el autor de las barandillas de claro perfil aaltiano, de los apliques de cuarto de esfera desarrollado y que previamente había empleado en el Museo de Mérida, de las ligeramente modificadas butacas Circa en material capaz de absorber la acústica de una persona, o de los bancos Estocolmo que también están presentes en las otras dos infraestructuras coetáneas (Capella, 2003).

Las dimensiones del proyecto, el tratamiento del vidrio flutex con los paneles exteriores cóncavos, la pizarra embebida en el hormigón, los intersticios, lo no construido en proporción por lo ocupado, lo sólido y lo vacío, tan cercano a las concepciones de Oteiza, y otros elementos recurrentes en su producción profesional -como son los espacios dentro de otros mayores, el cerramiento de doble capa o los exteriores neutros-, son los rasgos definitorios del complejo, que, más allá de la materialidad o de las consideraciones abstractas, sigue teniendo el acento en la forma.

La obra es un trabajo rotundo, lo que Willliam K. R Curtis definiría como una totalidad compleja en la que las partes interactúan al tiempo que contribuyen a crear un sentido de unidad, y esa unidad es la que el arquitecto cierra a la circulación fluida con el entorno, porque las ventanas se abren casualmente como marcos que encierran vistas del paisaje donostiarra, las vistas estratégicas que su autor ha elegido, pero que no permiten un diálogo fluido e individual. En ese cubo de cristal, Moneo consigue que se reflexione sobre el entorno natural privilegiado al modo que anteriormente había hecho Le Corbusier y huyendo, a su vez, de la concepción espacial fluida de Mies van der Rohe para, en su lugar, "estimular la conciencia del dentro y del fuera mediante estrategias arquitectónicas (*Croquis*,1999:25-38)

La obra, al igual que el proyecto de Sáenz de Oíza, se inscribe en la arquitectura posmoderna. Siguiendo lo expuesto por Luis Rojo de Castro (2000:20-60) el título que Moneo otorga al conjunto facilita la aceptación de una obra moderna, pues con él se naturalizan los signos, ocultando su verdadero ser. Bien es cierto que en más de una ocasión el Kursaal se ha relacionado con el minimalismo y el Land Art, y para ello el título ha jugado un papel esencial, sin embargo, esas referencias no serían las únicas, pues en el complejo también podemos percibir los planteamientos sobre la ornamentación de Wright, la monumentalidad de Kahn, la exploración del vidrio al modo en que lo hizo la arquitectura expresionista o las referencias a Richard Long y a la abstracción que el propio Moneo señala en más de una ocasión. Pero todo ello no define el conjunto y todas las referencias señaladas apunta más a una perspectiva estética que no conceptual (Rojo de Castro, 2000: 45 y 46). Pero la esencia de la arquitectura de Moneo reside en ello, en su revisión no sólo de la historia sino también de los movimientos artísticos que forman parte de nuestro bagaje cultural y a los que recurre con un sentido fragmentario al fin de configurar el todo. Y unas veces el recurso es estético y otras es concepto.

4. EL PAPEL DE LAS OBRAS DE OÍZA Y MONEO EN LA REGENERACIÓN DE LOS FRENTES MARÍTIMOS DE SANTANDER Y SAN SEBASTIÁN

El Palacio de Festivales se sitúa en la zona este del frente marítimo de Santander que, por su orientación sur, es única entre los existentes en el cantábrico. Mientras que el oeste de la bahía hasta Maliaño estuvo ocupada por el puerto y la industria derivada de su actividad, la zona del Campo de Gas y de San Martín, al Este, acogió el puerto pesquero y, desde las últimas décadas del siglo

XIX consecuencia de la inversión de las remesas de la emigración, una zona industrial destinada principalmente a los transformados metálicos y a la producción de bienes de consumos.



Fig. 3 –Palacio de Festivales de Santander, 2014. Fuente: Palacio de Festivales de Cantabria

Se trata de una parcela alargada limitada en origen por la avenida Reina Victoria, por la que se conectaba la ciudad con El Sardinero y que, además, destaca por un fuerte desnivel de casi 30 metros, pues la zona sur es producto de terreno ganado al mar. Esta parcela, que en origen era más amplia, fue modifica en los años 50 cuando se abrió la llamada Cuesta del Gas para enlazar la calle de Castelar con la avenida Reina Victoria, un terreno adquirido a la Compañía Española de Electricidad y Gas Lebón, cuya fábrica convivía al sur con el dique de Gamazo (1884-1908) y la caseta de bombas, al este con los Astilleros del Atlántico y el resto de los terrenos ocupados por viviendas de una planta. Tras pertenecer a la Compañía de Gas, la parcela pasó a manos del Grupo Blanco quién planeó para la zona la construcción de viviendas cuyo proyecto había encargado al arquitecto Ricardo Lorenzo (Medina Saiz 2004: 79). En 1975 el terreno fue adquirido por la sociedad Estay y cinco años más tarde fueron el Ayuntamiento y la Diputación quienes la compraron para los fines señalados en párrafos anteriores.

Si bien con las modificaciones introducidas en la zona de Molnedo, y su reconversión a suelo residencial se ofrecía una imagen más cosmopolita por la avenida de la Reina Victoria hasta El Sardinero, no ocurrió lo mismo con los terrenos situados al sur. La zona este del frente marítimo de Santander presentaba dos hitos arquitectónicos que definía su imagen, el dique de Gamazo y la fábrica de gas, junto con otros culturales, como el puerto pesquero, y geográficos como el desnivel citado.

Es por ello que ya en 1984 se percibía que la intervención en el frente marítimo de la ciudad no sería sencilla y basta para ello acercarse al texto que se publica ese año en la R*evista Arquitectura* bajo el título "Cuando las catedrales son laicas"(1984:19). Consideraba el editor que la intervención era un reto, pero en sentido positivo ya que la bahía de Santander presentaba una ambigüedad muy sugestiva: siendo un hermoso escenario natural y al propio tiempo un lugar urbano en torno al que se desarrollaban actividades portuarias, industriales, terciarias y deportivas. Un espacio urbano que "se presenta como un caserío amontando sobre las laderas que caen al mar. Solo la orilla impone su orden en algunos tramos" Consideraba el editor que el Palacio de Festivales era una oportunidad para recuperar esa área céntrica y esencial para la ciudad, de modo que con ella se podría dotar a la ciudad de imagen hacia la bahía y de estructurar el área.

Pero si la propuesta destaca por haber mantenido los terrenos para uso público, lo cierto es que se produjo una intensa sustitución de los usos y de elementos urbanos tradicionales de la imagen del frente marítimo. Es más, los testimonios arquitectónicos que lo caracterizaban desaparecieron en su mayor parte y los que permanecieron quedaron varados a su suerte hasta la declaración de Bien de Interés Cultural en 2001 y el desarrollo de actuaciones que todavía hoy en día se están realizado.

Y aunque Sáenz de Oíza señalaba en su propuesta el deseo de integrar parte del antiguo astillero y establecer un diálogo entre la ciudad y el mar, lo cierto es que la obra, una vez concluida, apenas mantiene relación alguna con el espacio urbano que la envuelve y el mar que la acaricia. La calle Gamazo limita el edificio en sus lados este y sur, sin solución de continuidad hacia el Dique de Gamazo y la caseta de bombas, que aún conserva parte la verja y la acera y que habría sido una oportunidad para enlazar el edificio con otras construcciones destacadas del patrimonio marítimo de la ciudad como los astilleros que pervivían en su momento, el instituto español de Oceanografía, el Museo Marítimo del Cantábrico y la Escuela Náutico Pesquera. Al Oeste la Escuela Técnica Superior de Náutica, que comparte sus muros con el Palacio, constituye una barrera para la integración con el trabajo desarrollado en el frente marítimo de la calle Castelar.

El propio diseño de Oíza, abrumador por las dimensiones y materiales, pero con un austero y cerrado tratamiento de los muros, no contribuye a la percepción de la obra como un elemento destacado de la trama urbana ni tampoco como una puerta, pasarela u observatorio al mar. De pronto la avenida Reina María Victoria se ve invadida por la entrada al Palacio y lo mismo sucede en su acceso por la zona de Gamazo. Y a pesar de que el arquitecto incide en diversas ocasiones sobre el diálogo que existiría entre el ciudadano y el mar al ocupar la Sala Mayor, basta recordar el gran vano o sus dibujos dónde el palacio actúa como un teatro al aire libre, lo cierto es que el emplazamiento angosto, la diversidad y disposición de las construcciones en su entorno y que el propio edificio solo proyecta en su estructura interior las ideas y recursos del arquitecto, lo convirtieron finalmente en una barrera entre Santander y su bahía.

No obstante, su construcción y, en particular, la contestación ciudadana a la obra de Oíza, hizo que el frente marítimo fuese objeto de propuestas de intervención por parte del ayuntamiento santanderino desde iniciado el siglo XXI. El revulsivo que supuso el centro Botín de Renzo Piano, junto con los planes estratégicos desarrollados por el cabildo municipal, han conllevado tres líneas de actuación para el frente marítimo tal y como recoge Carmen Gil de Arriba (2013). En la zona de Gamazo, las intervenciones se sucedieron a partir de la concesión del Mundial de Vela que tuvo lugar en 2014 y que conllevó, entre las intervenciones más destacadas, la recuperación del dique de Gamazo y todos los elementos que forman parte del BIC y la construcción de la Duna Zaera.

En el caso de San Sebastián, la relación el edificio con el entorno ha dominado desde su origen los más diversos comentarios tanto en el contexto de la arquitectura especializada como en el del análisis del paisaje y la geografía urbana.

De hecho, el frente marítimo de la capital donostiarra fue tratado desde finales del siglo XIX como el elemento definidor de la imagen de esta ciudad, el que preservaría con sus infraestructuras y equipamientos la afluencia del turismo y, por ende, la industrial y el comercio de él derivado. No extraña, por tanto, que en los últimos años de aquella centuria y los primeros decenios de la siguiente se pusieran los mimbres para definir la imagen de ciudad ecléctica y pintoresca que miraba al mar, aquella que ocupa la bahía de la Concha y los terrenos modificados por los diversos ensanches de Cortázar, Goizca, Groz y Zurriola a ambos márgenes del Urumea (Fernández Cuesta, 2012:101-128). Y esa idea de frente marítimo permaneció viva hasta la década de los 70 del siglo pasado, con intervenciones como la del barrio de Gros y particularmente la de Zurriola que, al modo de una reforma interior, permitieron transformar el barrio obrero gestado entorno a la incipiente zona industrial allí asentada. En el plan estratégico de Donostia-San Sebastián y la iniciativa Donostia 2013 se seguía perseverando en la idea de conservar el frente marítimo y en la singularidad de la arquitectura como equipamiento que habría de dignificarlo y modernizar este lugar, palpando, al mismo tiempo, las desafortunadas intervenciones de la década



Fig. 4 –Auditorio y Palacio de Congresos Kursaal, San Sebastián, 7 de agosto de 2002. Fuente: Labaro

de los 60 con las que se había destruido parte de su patrimonio residencial.

El jurado encargado de evaluar las propuestas presentadas al concurso de anteproyectos de 1989, prestó especial atención, antes de elegir la obra de Moneo, a la solución elegida para un emplazamiento singular, a la relación coherente con el contexto geográfico y urbano, así como el posible simbolismo que el proyecto pudiese aportar a la ciudad , su relación con la escala urbana y, la solución del edificio como elemento mediador entre el borde de la ciudad y el mar (Croquis, 1990:12). Dos de las obras presentadas eran las que conseguían responder acertadamente a estos presupuestos: las de Juan Navarro Baldeweg y Rafael Moneo, según la opinión de Richard Levene y Fernando Márquez Cecilia (Croquis, 1990:13) porque a deferencia de las restantes, no entendían el solar K como una parcela que ha de servir de remate al barrio de Gros, sino que consideraban que era parte de entorno natural.

El propio Moneo, en la memoria del proyecto del centro Kursaal, dedica sus párrafos iniciales a explicar las bases de su creación arquitectónica, unas bases que no residen tanto en el análisis técnico de la parcela, sino en el entorno natural y paisaje en el que acabaría insertándose. Así indicaba que a diferencia de las memorias habituales que justifican la construcción basándose en cuestiones como accesos, vistas, volumetría y programa funcional, o aquellas derivadas de las condiciones establecidas por los promotores, en este caso el proyecto "nace ante todo del modo de entender el lugar, como respuesta inmediata y directa al extraordinario solar". Resaltaba el arquitecto que la belleza de San Sebastián residía en su paisaje, pues en un pequeño espacio de su frente marítimo se podían encontrar todos los accidentes geográficos que así lo definen y todos ellos se aúnan por cómo se había producido el desarrollo urbano que había sabido respetar esa idiosincrasia.

No resulta extraño que Moneo considerase que la respuesta a un encargo que tenía como espacio de ocupación una parcela al borde del mar y en el margen derecho del Urumea debía de ser igual de respetuosa con el entorno, permitiendo que cada uno de los accidentes geográficos siguiesen siendo los que definan el perfil de San Sebastián sin ser ocultados por intervenciones que pudieran ocupar la parcela con una manzana más del barrio de Gros.

Y como tal, como un accidente geográfico, diseñó las "dos rocas varadas" al pie del Urumea, siendo paisaje y no ciudad. Según sus palabras:

> El nuevo complejo cultural sería un episodio de primer orden en el siempre sorprendente y bellísimo recorrido que un paseante puede hacer entre Ulía e Igueldo. Por ello hemos respetado las dimensiones de las calzadas pavimentadas, si bien importantes modificaciones en remates, rampas, escaleras, protecciones, etcérera, debieran llevarse a cabo: la importancia del nuevo centro cultural hace aconsejable la entera remodelación del sector. En la propuesta que aquí se hace hay que entender las plataformas como espacios públicos, abiertos, que podrían tener un definitivo impacto en la estructura urbana del barrio de Gros, al establecerse desde los mismos un hermoso encuentro con el mar y el paisaje de la costa (Moneo,1990:23)

Y precisamente esta consideración es el primero de los argumentos que recoge el acta de concesión del concurso que evaluación los proyectos, al considerar que la parcela se pone en valor en lugar de quedar anulada pro el edificio. Y junto a esta razón se argumentaron 5 más, que podemos resumir en el carácter del edificio que proporcionará identidad sin entrar en conflicto con las construcciones del entorno, la capacidad de los volúmenes abstractos para establecer un diálogo con "las referencias geográficas más significativas del frente: el mar y el Monte Urgull y el Monte Ulía. Y todo ello sin perder el carácter urbano en su fachada sur y la capacidad para liberar espacio en la parcela cuyo sería claramente público (Croquis,1990:12).

En una primera apreciación del Kursaal, y siguiendo las palabras vertidas por Moneo en *Croquis* (1999:4-27), parece que se desentiende de la trama urbana para ser más un proyecto de base medioambiental, y todo ello subrayado por las consideraciones que Moneo vertió en la memoria del proyecto y a las que recurrió en cualquiera de los artículos especializados que se hicieron del edificio. En este sentido, la solución del Kursaal comparte planteamientos conceptuales que no estéticos con la obra el Palacio de Festivales, sin embargo, difieren en el análisis detallado de la solución y, sobre todo, en el impacto que tendría la construcción en el frente marítimo. Moneo pretendía, como lo hizo en la coetánea obra del Auditorio de Barcelona, que ambos edificios incidiesen y transformasen el espacio urbano en el que se inscriben, como también lo había hecho en el Museo de Arte de Estocolmo o en el Museo de Houston. Pero, además, los espacios de representación se abren a la zona pública que conectan con la ciudad, de modo que las alineaciones de las salas que permiten conectar visualmente con el entramado urbano. La inclinación de los cubos, a modo de retranqueo en el paseo de la Zurriola y la atención a las superficies perimetrales permiten que a pesar de la aparente abstracción del conjunto se tenga una clara lectura de las partes del edificio y sus funciones. La cota, al mismo nivel que el resto del entramado urbano de Gros, y el volumen del conjunto refuerza de nuevo su vinculación con la ciudad (Rojo de Castro, 2000:20-60), generando un todo compacto con las construcciones que bordean el Paseo de la Zurriola (Farrú, 2006128).

En definitiva, aunque ambas obras han elevado al nivel conceptual su relación con el entramado urbano y entorno natural, el Kursaal ha tenido una mayor aceptación a pesar de su carácter escultural y abstracto, en cierto modo derivado del lema de la obra. Por otro lado, mientras que el Palacio de Festivales ha sido uno de los revulsivos que han contribuido a la renovación del frente marítimo de Santander, aún en proceso de renovación, en el caso de la capital donostiarra no se produce este efecto debido a que la obra se insertó en una estructura consolidada, en un perfil definido. Sin embargo, a pesar de que el Palacio de Festivales se proyectó como un hito arquitectónico para la ciudad, no alcanzó el éxito previsto por carecer de una visión integral de la integración de la intervención con el entorno.

BIBLIOGRAFÍA

Bermejo Lorenzo, Carmen. (2016) "Sáenz de Oíza y la decoración de interiores del Palacio de Festivales de Santander", *Res Mobilis*, VOL5, Nº 6 (II), diciembre 2016, pp. 499-516.

Bonet, Lluís. (2016) "La dimensión sectorial de las políticas culturales en España. Balance, límites y perspectivas" en Rius Ulldemolins, J. y Rubio Arostegui, J. A, (coord.) *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales,* Valencia: Universitat de València, pp 23-45

Bustos, Clara Isabel de. (1989). "Sáenz de Oíza: la extravagancia en el vehículo del progreso" en *ABC*, 25 de enero de 1989.

Cabeza González, Manuel (2010). *Criterios éticos en la arquitectura moderna española Alejandro de la Sota-Francisco Javier Sáenz de Oiza, Tesis doctoral.* Valencia: Universidad Politècnica de Valencia.

Capella, Juli. (2003). *Rafael Moneo Diseñador*, Barcelona: Santa & Cole y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Capitel, Antón (1995) "La arquitectura española 1939-1992", *SUMMA ARTIS*, CL. Madrid: Espasa Calpe

Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. Comisión de Educación y Cultura, 21 de mayo de 1985. II legislatura, Nº 76, 1985.

Diario de Sesiones del Senado. Comisión de Educación, Universidades, investigación y Cultura. III legislatura, Comisiones, nº 160, 19 de abril de 1989.

Domínguez Pérez, Marta. (2003). *Identidad Local y Política Municipal en la periferia metropolitana de Madrid, Tesis Doctoral*, Madrid: Universidad Complutense.

Farrú, Álvaro (2006). "Tres proyectos, tres décadas. La arquitectura de Rafael Moneo" en *Arquitectura*, nº 14, pp121-131

Fernández Cuesta, Gaspar. (2012). "San Sebastián: un modelo de construcción de la ciudad burguesa en España". *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, Nº 88, septiembre de 2012, pp. 101-128.

Gil de Arriba, Carmen. (2002). *Ciudad e imagen. Un estudio geográfico sobre las representaciones sociales en el espacio urbano de Santander*, Cantabria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

___(2013) "Reordenar sin mirar atrás. El caso del frente marítimo de Santander en el contexto de las dinámicas actuales de transformación de espacio portuarios" en *Biblio 3W Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. XVIII, nº 1049, noviembre de 2013. Disponible en: *http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1049/b3w-1049-27.htm#_edn10) (última consulta: 26 de septiembre de 2017).*

Gómez Martínez, Javier (2015) "La memoria ornamental del frente marítimo de Santander" en Cabañas Bravo, M y Rincón García, W. (eds) *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid: CSIC, pp. 55-71

Medina Saiz, Alfredo (2004). *Promoción inmobiliaria y crecimiento espacial.* Santander 1955-1974. Santander: Servicio de Publicaciones Universidad de Cantabria y Parlamento de Cantabria.

Moneo, Rafael (1990). "Memoria del proyecto para el solar K de San Sebastián" en *Croquis*, nº43, junio 1990, pp. 14-23.

Muñoz Carabias, Francisco (2014). "La tradición de lo nuevo. Lo paradójico en la arquitectura moderna española*" Actas del I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obras.* Madrid: Fundación Alejandro Sota.

Quaggio, Gulia. (2011). "Asentar la democracia: la política cultural a través del Gabinete del ministro Javier Solana" en Hernando Noguera, L.C., Á. y Martínez Nieto, A.A. (coords) *Historia de la época socialista. España 1982-1996.* Madrid: Servicio de Publicaciones de la UNED y Universidad Autónoma de Madrid.

Rojo de Castro, Luis (2000). "Centro Cultural y auditorio del Kursaal en San Sebastián. Rafael Moneo", *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción*, nº 12. Madrid: ATC Ediciones, pp. 20-60.

Rubio Arostegui, Juan Arturo. (2012). "La política cultural de los Gobiernos Autonómicos de la Comunidad de Madrid: su singularidad en el contexto autonómico español" en *RIPS, Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, Volumen 11, Nº 3, septiembre de 2012. pp. 205-234.

___(2003). *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Asturias: Ediciones Trea.

Vivas Zuarrusta, Isusko y Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia (2016). "Una ciudad marítima: Donostia-San Sebastián. Aproximación urbanística, antropológico-significativa y estético-iconográfica a la configuración contemporánea de sus espacios fluviales y frentes de agua". *Cuadernos de Bellas Artes* nº 50, Tenerife: Editorial Latina.

VVAA., "Kursaal de San Sebastián. Rafael Moneo" en *Croquis*, Vol.5, nº 98,1999, pp.1-119

VVAA., "Seis propuestas para el solar K de San Sebastián. Concurso Internacional Palacio de Congresos, Auditorio y Sala de Exposiciones" en *Croquis*, nº43, junio 1990, pp. 1-40

JARDÍN: ALGO MÁS QUE ARQUITECTURA EN LA CIUDAD

Irene Laviña Pérez
Universidad Complutense de Madrid

1. JUSTIFICACIÓN

La consideración del jardín como manifestación artística, si bien no se encuentra especialmente difundida, no es nueva. Una de las siete maravillas del mundo antiguo fueron precisamente los famosos Jardines Colgantes de Babilonia, que aparecían incluidos en una relación que recogía construcciones arquitectónicas y esculturas. Alberti incluyó al jardín en su tratado *De Re Aedificatoria*. Versalles fue creado a partir del trabajo de un equipo compuesto por el arquitecto Louis Le Vau, el pintor Charles Le Brun y el jardinero Le Notrê, formado además en pintura, botánica, matemáticas y arquitectura. Los tratados modernos de arquitectura, e incluso los de jardinería, hablan con frecuencia de "arquitectura de jardines". Por otro lado, las escuelas de arquitectura no son ajenas a esta idea y tradicionalmente han incluido el diseño de jardines entre sus ejercicios y pruebas de evaluación. Estos son solo algunos ejemplos de la vinculación del jardín con el ámbito de las artes en general y de la arquitectura en particular. Una idea que viene reforzada en la Carta de Florencia, que en su primer artículo ofrece la siguiente definición "un jardín histórico es una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público" (Carta de Florencia. 1981: 1).

Si bien la Carta de Florencia señala aspectos interesantes desde el punto de vista de la definición del jardín, creemos que su aproximación es incompleta. La breve definición que ofrece este documento, no solo limita la concepción del jardín, sino la consideración de "objeto patrimonializable". Entendemos que desde su redacción en el año 1981 se han producido cambios en la concepción de patrimonio con la incorporación de nuevas ideas más sensibles a otras formas de entender la cultura y su materialización, la historia y el arte, que merecen ser tenidas en cuenta en una futura reformulación del concepto de jardín en su categoría de patrimonio.

2. CARACTERIZACIÓN DEL JARDÍN COMO OBRA DE ARTE

A diferencia de lo comentado en la introducción, y sin negar la estrecha relación del jardín con el resto de las artes, entendemos que el jardín es en sí mismo una manifestación artística independiente con unas características propias que lo hacen singular. Trataremos de aproximarnos a su definición a partir de la caracterización de algunos de los elementos que a nuestro juicio lo caracterizan.

2.1. Jardín sugerido y jardín materializado: entre la idea y la realidad

Tenemos constancia de la existencia de multitud de jardines desaparecidos y contamos con la presencia material de otros muchos. Sin embargo, además del jardín tangible, existe la idea, o más bien multitud de ideas de jardín. Entendemos que una de las caracterizaciones singula-

res del jardín es precisamente el hecho de que es tan interesante el jardín que se materializa como el que se mitifica, evoca o sugiere. Real o no, el jardín toma cuerpo e identidad desde la propia idea, de modo que el jardín ficticio, el jardín mítico, tiene tanta entidad como el terrenal.

Consideramos, que en el caso del jardín, el concepto o la idea se sitúa a un nivel equiparable al de su materialización: en ambos casos se han puesto en marcha mecanismos de creación artística y ambos nos pueden conducir a la experimentación de sensaciones o vivencias y admiten ser examinados o analizados como obras de arte. No obstante no negamos que esa equiparación exige herramientas de análisis diferentes, que sin embargo, también pueden ser complementarias.

2.2. Obra viva y en constante transformación

Quizás la particularidad más evidente del jardín con respecto a otras manifestaciones artísticas reside en el hecho de que se suele configurar a partir de elementos vivos, que por lo tanto transforman la fisonomía de la obra y la dotan de cierto carácter efímero o, más bien, cambiante, como todo lo que sucede en su interior. Esta apariencia frágil y transitoria tiene también algo que ver con la estrecha vinculación que se establece con las condiciones del lugar sobre el que se construye, que además de la materia viva aporta otros elementos inertes como el agua o las rocas, que a su vez están sometidos a transformaciones por efecto de factores climatológicos como las precipitaciones, temperaturas, insolación, etc. Incluso la luz, el cielo o las nubes y la lluvia forman parte del jardín.

2.3. Vinculación entre arte y naturaleza

Desde sus inicios el arte ha establecido un estrecho vínculo con la naturaleza. La ha tomado como modelo y fuente de inspiración. La ha utilizado como proveedora de materiales de trabajo y/o como escenario. La ha convertido en su referente para realzarla y para negarla, para preservarla o para someterla. Podemos aceptar que en general la naturaleza ha sido asimilada a la belleza, lo que en el ámbito del arte en general tiene necesariamente sus consecuencias y en el caso del jardín de manera especial: si en unos momentos se ha considerado que el arte era más bello cuanto más se aproximaba a la naturaleza, en otros, ha prevalecido la idea de que la naturaleza se hace bella cuando se aproxima al arte.



Fig. 1 – Detalle de pintura mural de un jardín en la tumba de Remini. Proyecto Djehuty en Luxor. Fuente: CSIC

La evidente relación que podemos establecer en un jardín entre arte y naturaleza no se limita al hecho de que se haga un uso planificado de la naturaleza para crear un tipo de obra con características artísticas. Por un lado, se trata de un intento por hacer de una naturaleza que puede resultar hostil e intimidante, un espacio acotado, ordenado y controlable; un espacio a la medida del ser humano en el que este pueda sentirse seguro. Se da la aparente paradoja de que el jardín evoca un espacio natural del que al mismo tiempo nos aísla al penetrar en él. Se establece así un diálogo entre el elemento humano y el natural del que surgirán las diferentes tipologías de jardines, ya que existen tantas maneras de establecer lazos o de romperlos como creadores y espectadores.

Por otro lado, el jardín ofrece una imagen codificada de la naturaleza que concentraría los elementos esenciales del mundo y que en muchas ocasiones debemos interpretar como representación cosmológica.



Fig. 2 – Mañana de primavera Palacio Han, pintura de Qiu Yings (siglo XV). Fuente:http://alenarterevista.net/wpcontent/uploads/2014/04/Ma%C3%B1anadeprimaveraPalacioHan_Qiu_Yings.jpg

Una de las herramientas fundamentales de las que hace uso el diseño de jardines para intermediar en esta relación entre arte y naturaleza es la geometría. El empleo de este recurso contribuye a despertar emociones, tal y como expresaba la artista Louise Bourgeois:

Pienso que la geometría del espacio constituye un símbolo de la seguridad emocional. La geometría, sea euclidiana o de cualquier otra índole, es un sistema cerrado en el que las relaciones pueden preverse y son eternas. Se me presentan con naturalidad para expresar emociones a través de las relaciones entre elementos geométricos, en dos o en tres dimensiones[1].

2.4. Creación multidisciplinar y espacio propicio para la sinestesia

La creación de un jardín es una acción multidisciplinar que requiere la intervención de gran variedad de conocimientos y destrezas asociadas a disciplinas diferentes. Esto lo convierte, en nuestra opinión, en un fenómeno particularmente interesante y enriquecedor: es una creación integradora que, de alguna manera, se acomoda a la idea wagneriana de "obra de arte total".

Por otro lado, sabemos que desde épocas tempranas se establece una relación de intercambio e influencias mutuas entre prácticas artísticas diversas que hacen del jardín un espacio particularmente adecuado para la producción de sinestesias dando cabida a todo tipo de actividades creadoras desde las más diferentes sensibilidades. Así, es manifiesta la estrecha relación que en diferentes momentos se establece entre el jardín y la literatura, la pintura, la música, etc.

2.5. Cita con los sentidos y la emoción

Una de sus características más interesantes es su capacidad para apelar a los sentidos. En el jardín intervienen sonidos, texturas, temperatura, aromas, colores y formas, luces y sombras, etc., dando lugar a procesos de intercambio y alteración capaces de activar el sistema fisiológico humano y que afectan desde la piel hasta el cerebro. Es por eso que proporciona

[1] Declaración de Louise Bourgeois en una conversación con Susi Bloch en Art Journal. Vol. 34. Nº 4, verano 1976. pp. 372. Recogido en LAMÚA. 2015: 190.

experiencias que estimulan emociones: serenidad, alegría, búsqueda, recogimiento, etc. Pero también es un lugar capaz de generar experiencias de malestar asociadas a reacciones alérgicas por actuación de elementos alérgenos y tóxicos.

Esta oportunidad sensorial, contribuye en numerosas ocasiones al ejercicio de reflexión, meditación, conexión con elementos de diversa naturaleza (el conocimiento, la fe, la naturaleza, etc.) y con la activación de acciones como la creadora. Así, "el jardín es un dispositivo que reclama a la vida su realidad para elaborar una creación de vivencia" (Lamúa. 2015: 245). Desde este punto de vista, el jardín sería uno de esos espacios especialmente propicio para dar un paso importante: pasar de ver al arte a vivirlo. Incluso podríamos pensar en la posibilidad de ir más allá en la concepción de un arte creado para vivir[2].

2.6. Capacidad de comunicación

El jardín es una manifestación artística que proporciona espacio de creación y expresión, pero también de expectación, cubriendo una de las funciones fundamentales del arte: la comunicativa. El jardín se organiza según narraciones cuya lectura se puede realizar en términos religiosos políticos, económicos, sociales, etc. Así se entiende en los cinco continentes y a lo largo de toda la historia podemos constatar el uso del jardín como vehículo de transmisión de mensajes.

Otra dimensión comunicativa característica del jardín propiciaría una lectura en clave poética, filosófica, ética, etc. Finalmente, queremos mencionar la oportunidad que ofrece como espacio para el intercambio y el fortalecimiento de los vínculos sociales, así como para el esparcimiento y el ocio.

2.7. Dimensiones espacial y temporal

En el jardín se desarrollan concepciones ideales de espacio. El jardín es una construcción espacial, pero también temporal. Modifica o construye espacio, pero además su evolución cambiante incorpora la necesaria intervención del tiempo. Así, los tiempos de crecimiento, cambio, regeneración, desaparición, etc. pueden variar considerablemente de unos jardines a otros y entre los elementos de un mismo jardín.

Por otro lado, el jardín invita a abandonar el papel de espectador pasivo permitiéndonos interactuar con espacio y tiempo mientras trazamos un recorrido, un desplazamiento espacio-temporal que puede ser físico, pero también mental. Evoca por ejemplo, imágenes del pasado en el presente.

2.8. Escala variable

La creación de un jardín actúa a diferentes escalas que afectan al espacio del ser humano y al de la naturaleza. Entran en juego factores que podrían considerarse antagónicos, naturaleza y cultura, y que sin embargo dan lugar a un amplio abanico de posibilidades de actuación en función de la medida o escala que se tome como referencia: escultura, arquitectura, urbanismo o paisaje. Del individuo "vestido" de jardín o las estancias cerradas repletas de elementos florales, naturales o artificiales, al espacio aislado y cerrado sobre sí mismo, pasando por la concepción del jardín como matriz e "instrumento de crecimiento, reforma y planificación" del espacio (Álvarez. 2007: 7) hasta el jardín inmerso en la naturaleza. Todos ellos tienen en común una idea: la de la naturaleza domesticada y a la medida del ser humano. Es esta medida,

[2] (Delgado. 2012: 14).

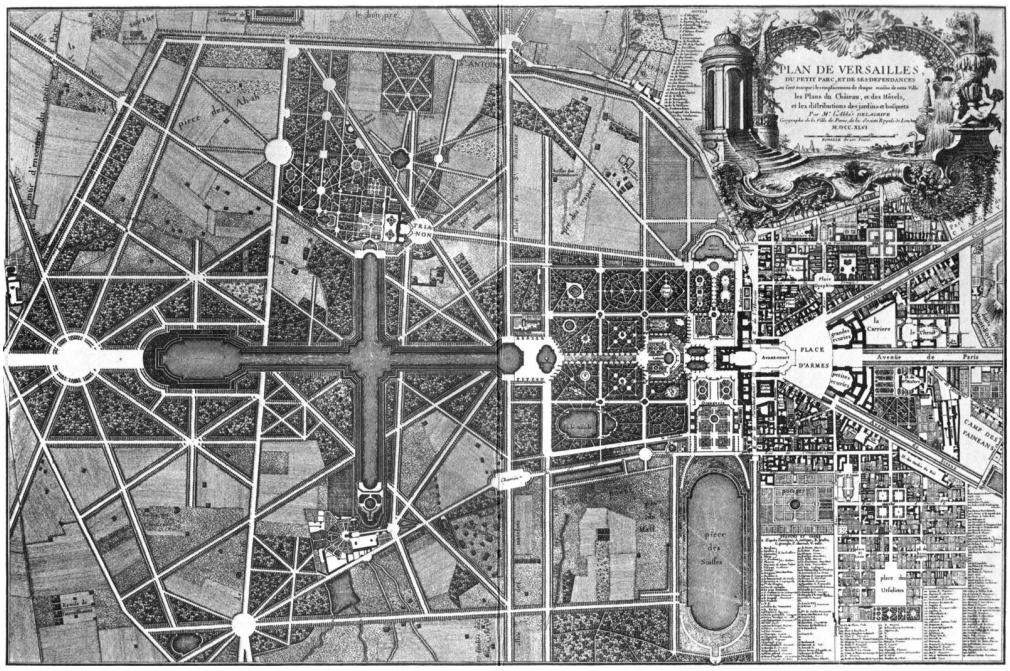


Fig. 3 – Plano de Versalles, realizado por Abbé Delagrive (1746). Fuente: Wikipedia

cuyo referente irá cambiando, la que aquí denominamos "escala". Y esta escala puede ir desde la miniaturización del jardín oriental hasta la planetaria, si aceptamos la propuesta de Gilles Clément que entiende la Tierra como un jardín planetario.

Podríamos decir, con reservas, que uno de los primeros jardines de los que tenemos noticia, los de Babilonia, son en sí mismos pura arquitectura. Arquitectura ornamentada, eso sí, con elementos que evocan el espacio natural. Si en el Renacimiento el jardín pertenece al género arquitectónico, en el sentido de que su diseño y construcción se someten a las reglas y procedimientos de la arquitectura, en el Barroco se amplió esta concepción a la escala de territorio. Si Alberti pretendía capturar la vista y dirigir la mirada, Le Notrê logrará "engullir" el paisaje. Por otro lado, el jardín es uno de los elementos vertebradores del trazado urbano e interviene en la ciudad a diferente escala. En el siglo XIX por ejemplo, Olmsted definió sus creaciones, que eran ante todo intervenciones urbanas, como arquitecturas de paisaje.

Pero también la pintura y la escultura plantean diferentes dimensiones o escalas de aprehensión del espacio a través del jardín. Con el jardín paisajista del siglo XVIII se produce un distanciamiento del modelo arquitectónico a favor de una aproximación a la pintura de paisaje. Para algunos investigadores, se ha pasado del espacio ajardinado contenedor de esculturas a la idea de escultura como mecanismo generador de espacio, siendo la escala "lo que permite desbordar el objeto escultórico y, al reclamar el espacio abierto, emanciparse de la arquitectura" (Maderuelo. 2008: 245). Determinados artistas del siglo XX empezarán a tratar el espacio natural como un inmenso jardín sobre el que intervenir; el land art no concibe límites materiales para sus intervenciones, o al menos, no los límites convencionales.

El tratamiento de la naturaleza, el espacio y la escala son factores que exigen planteamientos de diseño y construcción distintos que vinculan la construcción del jardín a diferentes disciplinas. Por eso las técnicas constructivas, de diseño urbanístico o de ingeniería serán determinantes para la materialización del jardín, lo que en nuestra opinión explica en parte que este último haya sido asimilado a la arquitectura.

2.9. Funcionalidad y versatilidad

Un jardín no es solo un jardín con una función determinada. Cada jardín cumple múltiples funciones que desarrolla más o menos y que pueden variar con su uso. Entre las posibles funciones que pueden ejercer los jardines destacamos:

A) Cobijo o refugio. La creación de un jardín implica en esencia un diálogo, ya mencionado, entre una naturaleza que se percibe hostil y el ser humano que debe habitarla. Esta relación se establece con un objetivo claro: construir una naturaleza segura y adaptada, un refugio capaz de aunar dos elementos que pueden parecer antagónicos.

B) Proveedor de alimento. El trabajo de un pedazo de tierra garantiza su ocupación permanente. Este es posiblemente el origen del jardín: el trabajo de la tierra para proveer de sustento a quien la trabaja. Un papel que será determinante a lo largo de toda la historia para las economías más frágiles y en los momentos de crisis.

C) Laboratorio. El jardín adquiere una dimensión científica, técnica y empírica cuando funciona como proveedor de materia prima para el conocimiento o de espacio para el ensayo o la experimentación.

D) Espacio de ocio. El jardín ofrece un amplio abanico de posibilidades lúdicas que cubre por igual las necesidades de aislamiento y de socialización. Por un lado la búsqueda de un espacio para la soledad, la intimidad el descanso, la contemplación, la meditación, etc. Por otro, un lugar para el encuentro social, el juego, la práctica deportiva, la celebración de exhibiciones o fiestas, etc.

E) Sanitaria y medioambiental. Este papel no se limitaría a su histórica función como farmacopea. Entendemos que en las ciudades actuales los jardines son un elemento indispensable para el bienestar físico y mental de sus habitantes. La vegetación ejerce un papel regulador ante la agresión medioambiental, pero el jardín contribuye además a una mejora de la calidad de vida proporcionando belleza, espacios para la comunicación y los vínculos sociales y para el esparcimiento y la recreación. Aspectos todos ellos con efectos terapéuticos desde el punto de vista psicológico.

F) Educativa. El jardín ha sido empleado en numerosas ocasiones como recurso formativo y/o educativo. Puede ser fuente de conocimiento científico (medicina, botánica, zoología, biología, geología...), técnico (ingeniería, arquitectura, jardinería...), histórico, artístico, etc. Pero además puede ser un transmisor de valores morales, cívicos, políticos (poder, identidad y pertenencia, patriotismo...), etc. Un espacio para el trabajo de hábitos o un escenario para el activismo social.

G) Proyección de imagen e identidad. "Los jardines se construyen para el deleite y para dar una idea de si mismo" (Capel. 2002: 3). La Carta de Florencia señala que "la presencia de un jardín completa la lectura del lugar en que se emplaza y de su vida" (Carta de Florencia. 1981: 2). Asimismo, es un elemento de "fortalecimiento de la identidad urbana"[3]. Pero en nuestra opinión se trata además de un espacio capaz de canalizar experiencias trascendentales y de favorecer la recuperación de identidades compartidas. En la línea de los planteamientos de Paulo Freire, creemos que el jardín ofrece un espacio en el que educarse para adquirir conciencia social y hacernos partícipes de nuestro propio proceso histórico desde una perspectiva adecuada a la multiculturalidad que caracteriza las sociedades actuales.

[3] Declaración de la arquitecta Graciela Brandariz a Franco Spinetta en Diario Z (junio de 2015)

Y por supuesto, artística. Como se ha señalado con anterioridad, el jardín es idea y materialización de ideas, apelación a los sentidos, emoción y sentimiento, creación espacial, etc.

Por otro lado es interesante comprobar el cambio de uso que se produce de forma espontánea en espacios, que sin ser un jardín, lo evocan aun que sea de forma temporal



Fig. 4 – Intervención de Spy en la Plaza Mayor de Madrid (2017). Fuente: J. García Castaño.

3. PATRIMONIO Y JARDÍN

Partiendo del reconocimiento del jardín como elemento de valor patrimonial, en este apartado pretendemos ahondar en nuestra definición del mismo incorporando una mirada crítica sobre las consecuencias y limitaciones que desencadena la designación del patrimonio histórico-artístico. Más allá de la protección legal que este reconocimiento intenta garantizar, entendemos que la elección de unos espacios y no de otros, se rige por criterios que en ningún caso son neutros y que además tienden a mostrar una porción de la historia, mientras que "olvida" otros discursos o narraciones, otros protagonistas y otras concepciones del arte. Esta selección no siempre es suficientemente sensible con las experiencias o vivencias que nos hacen sentirnos vinculados, identificados y comprometidos con determinados lugares. En ocasiones, los procedimientos oficiales de patrimonialización parecen olvidar que también tienen algo que decir al respecto, los que hoy están configurando la historia del futuro.

Los procesos que de forma espontánea hacen de un bien privado un bien público, poniéndolo al alcance de la ciudadanía, suelen "vivirse" como logro colectivo, lo que contribuye a sentirse cercano o próximo a dicho bien: su proximidad es producto de un proceso en el que se ha participado activamente, es decir, hay una vivencia que nos vincula con ese bien. Más difícil resulta, en nuestra opinión, establecer vínculos con bienes o lugares que, en principio, resultan completamente ajenos a nuestra experiencia y que nos vienen dados. En el caso de los jardines histórico-artísticos, la forma en que se ha producido la declaración de sitio patrimonial y el uso que podemos hacer de los mismos no siempre facilita el desarrollo de los afectos que nos ayudarían a identificarnos con ellos. A partir del siglo XIX, parques, jardines y zonas verdes entran a formar parte del trazado de las ciudades[4], convirtiéndose en elementos indispensables por sus múltiples implicaciones en la vida de quienes las habitan. Cuando esta condición no se da, o su disposición resulta insuficiente o insatisfactoria, se dan casos en que son los propios ciudadanos quienes toman la iniciativa y proceden a la creación y/o recuperación de zonas verdes. Pero se da la circunstancia de que los espacios generados mediante estos mecanismos de apropiación activo para uso comunitario, ni son históricos (en la mayor parte de los casos por razones obvias) ni tienen consideración de patrimonio o BIC. Sin embargo nos preguntamos si no serán precisamente estos espacios de uso cotidiano genuino patrimonio, nuestro verdadero bien e interés.

[4] Con esto no queremos afirmar que se trate de un proceso sostenido y generalizado, ya que el desarrollismo del siglo XX tiene su reflejo en un crecimiento urbano poco sensible a este principio.

3.1. El patrimonio entendido desde la experiencia vivencial y emocional

Para sustentar la teoría de que la vivencia o experiencia personal, sea ésta real o ficticia, forma parte fundamental del proceso personal de reconocimiento del patrimonio, acudimos brevemente a la revisión de ideas afines. Para ello hemos escogido dos conceptos referidos a la percepción del espacio, *"genius loci"* y "espacio circundante", procedentes de otros ámbitos, que interpretados bajo un prisma diferente al habitual, pueden ayudarnos a definir y matizar nuestra propia conceptualización.

3.1.1. *GENIUS LOCI*

La singularidad de cada lugar y la relación específica, física y psicológica, que sus habitantes establecen con diferentes maneras. Ya Vitruvio señalaba las condiciones que a su juicio debía cumplir un lugar para un ellos es determinante para su supervivencia y bienestar. Esta dependencia ha sido reconocida y expresada de asentimiento óptimo:

> [...] se seleccionará un terreno totalmente favorable: un terreno elevado y abierto, despejado de nieblas y con una orientación que no sea ni calurosa ni fría, sino templada; se evitará, además, la proximidad a terrenos pantanosos, [...] tampoco será salubre la ubicación de las murallas junto al mar, orientadas hacia el mediodía o hacia el occidente, [...] debe ponerse sumo cuidado en la ubicación de las murallas, alejándolas de aquellas zonas que puedan esparcir aires cálidos hacia sus habitantes (Vitruvio. 1997: 37-38)

Más allá de su carácter mitológico, también el feng shui nos recuerda que la buena elección del lugar en el que se va a levantar una ciudad, un jardín o una casa es decisiva para el bienestar de sus habitantes. En el pensamiento mítico es habitual que esta relación entre espacio y habitante se establezca a través de un mediador, un espíritu o una divinidad protectora de ese lugar concreto. Así, en los pueblos de Europa del este el domovoy o domovik, el espíritu de la casa, es el encargado del cuidado de la familia que la habita. "En la mitología romana un genius loci es el espíritu protector de un lugar; "este espíritu da vida a la gente y a los lugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte y determina su carácter o esencia" (Norberg-Schulz. 2007: 1). Vitruvio se dio cuenta de que las diferencias de construcción entre los distintos pueblos estaban directamente relacionadas con el lugar: sus características climáticas, los materiales disponibles, etc. Pero también "comprendió que el arte de la construcción era inseparable de su mito" (Taffuri. 2012: 108) y de la conexión que los habitantes establecían con el sitio. De modo que la esencia de un lugar es producto de la "compleja relación que se establece entre paisaje natural y valores sociales, étnicos, culturales y simbólicos" (Taffuri. 2012: 108).

En ambos casos, subyace esta idea del genius loci, un planteamiento nacido de la observación, la experiencia y la significación emocional que ha trascendido a lo largo del tiempo matizando su sentido. En su estudio sobre este concepto, Norberg-Schulz, establece una relación entre identidad humana e identidad del lugar. Para ello, analiza el significado de "morar": una acción que, en su opinión, implica una relación total entre el ser humano y el lugar. Nos interesa especialmente su idea de que "el morar, por encima de todo, supone la identificación con el medio" (Norberg-Schulz. 2007: 2). Su teoría es que, para que se produzca ese efecto de morar, el ser humano dota de significado a su entorno a través del arte, en concreto mediante la construcción de edificios. Y, añadimos nosotros, la creación de otro tipo de espacios como los jardines. Por tanto, podemos afirmar que el principio del genius loci sugiere la idea de que el diseño del jardín debe adaptarse al contexto en que se ubica. Según otros artículos consulta-

dos, los propios lugares siguen siendo el punto de partida y el elemento del que nace la identificación. Aceptando que partimos de las características intrínsecas de cada lugar y que estas condicionan nuestros comportamientos y decisiones, creemos que también las emociones nos hacen partícipes del lugar. Por eso, queremos ir un poco más allá y reflexionar sobre las experiencias que nos llevan a cada uno de nosotros a escoger nuestros propios lugares, incluso cuando no hemos tenido ocasión de visitarlos personalmente o ni siquiera existen.

Teniendo en cuenta la distancia en el espacio y en el tiempo, así como la diferencia de contexto y la superación del pensamiento mitológico, creemos que no es descabellado establecer una relación entre el concepto de *genius loci* y el de patrimonio, referido a la identificación de cada individuo con aquello que le es próximo física o afectivamente. Es la experiencia del lugar, la que introduce ese *genius*, esa proximidad que nos hace partícipe de él. Al fin y al cabo, la elección de unos lugares en vez de otros determina el valor y el uso que se dará a los espacios ocupados y a los no construidos.

3.1.2. Espacio circundante

Jakob von Uexküll desarrolló el concepto espacio circundante para describir los mundos animales, no desde la perspectiva del sujeto humano como referencia primera y última, sino a partir de sí mismos[5]. Queremos recuperar este concepto procedente de la biología porque creemos que nos puede ayudar a construir nuestra propia conceptualización de lo que supone sentirse identificado y ligado a un lugar. La idea del espacio circundante expresa un funcionamiento análogo al que carga de sentido unas cosas y no otras, lo que nos lleva a identificarlas como propias de nuestro mundo y a seleccionarlas como identitarias y susceptible de ser cuidadas. Una selección que no responde a criterios impuestos sino a las experiencias y sensaciones del sujeto.

Siguiendo a von Uexküll no habría un solo mundo, sino tantos como individuos. La clave estaría en la distinción entre "mi pequeño mundo circundante" y un entorno más amplio que es compartido. Los mundos circundantes harían referencia a una especie de burbujas, en las que cada ser es protagonista, tanto actuando como percibiendo. Por oposición, en el entorno más amplio tenderíamos a perdernos en un espacio cargado de signos confusos que no somos capaces de interpretar correctamente ni en toda su extensión. Restringir nuestro mundo a aquello que nuestros sentidos son capaces de captar tiene la ventaja, de que, de forma espontánea, seleccionamos las características y propiedades de aquellas cosas que nos van a permitir sobrevivir.

Si trasladamos este planteamiento a nuestro campo, de modo que, superada la necesidad prioritaria de garantizar su supervivencia, aceptamos que cada individuo construye su propio mundo sin someterse a una normalización identitaria, entonces podemos establecer un proceso de percepción y vivencia personal de nuestro entorno y los elementos que lo pueblan. Un marco en el que cada cual "escoja" aquello que ha adquirido significación. En definitiva, aquello que nos vincula y hace sentimos identificados con un lugar.

Más allá de las afecciones puramente fisiológicas, que ya hemos apuntado, la concepción integral del individuo conlleva una relación con el entorno en la que interviene este otro proceso de vinculación e identificación, a través de experiencias, sensaciones, etc. Aunque este fenómeno es propio de cada uno de nosotros y podría parecer que justifica una subjetividad exacerbada

[5] Prólogo de Juan Manuel Heredia en: VON UEXKÜLL (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres.* Buenos Aires: Cactus.

y restrictiva para la comunicación o el acuerdo, Castillo Morquecho nos proporciona algunas pistas en clave filosófica para interpretar el planteamiento de Uexküll:

> La postura de Uexküll, lejos de ser nihilista y pasiva estaría cargada de asombro y esperanza. Es verdad que la realidad física se descubre, para Uexküll, árida y sin sentido, pero por esto mismo, le llena de asombro la construcción, por parte del sujeto, de colores, aromas, figuras, tiempo y espacio. Más aún, el paciente estudio y observación de los intrincados procesos fisiológicos que llevan hacia la percepción, le permiten descubrir un igualmente intrincado nexo que, desde la subjetividad de cada ser vivo, se teje entre el sujeto y *su mundo* y con las subjetividades entre sí, y esto, en seguimiento a lo que parece dibujarse como un Plan (Castillo. 2011: 92)

De modo que los límites de nuestro mundo circundante no implicarían aislamiento subjetivo, sino el punto de partida para relacionarnos e interesarnos por los mundos de los demás:

> Imaginaremos en torno a cada uno de los animales que habitan el prado una burbuja de jabón que representa su mundo circundante y contiene todos los signos accesibles al sujeto. No bien nosotros mismos ingresemos a una burbuja semejante, el entorno desplegado ante el sujeto se transmutará por completo. Muchas características del colorido prado desaparecen por completo, otros pierden su relación mutua, y se tejen nuevas conexiones. Un nuevo mundo surge en cada burbuja. Cuando nosotros mismos entramos en una de estas burbujas, el prado familiar se transforma. Muchos de sus colores desaparecen, otros ya no permanecen juntos sino que aparecen en nuevas relaciones. Un nuevo mundo nace (Uexküll. 1957: 5).

La pérdida de perspectiva y la dificultad para entender otros mundos sería consecuencia de que, la evidencia y asunción normalizada del espacio material y temporal, lleva a desestimar la importancia de la subjetividad y experiencia de cada individuo. Es decir, el error está en dar por sentado que solo hay una forma de relacionarse con el mundo, por el contrario "se comprende que si el mismo objeto se ofrece a dos sujetos que posean diversos órganos sensoriales, las experiencias, de ambos, aunque referidas al mismo objeto, se contradicen necesariamente, ya que el objeto posee cualidades distintas para cada sujeto" (Castillo. 2011: 93).

3.2. Diluyendo límites

Entendemos que vivencia y experiencia emocional son claves: patrimonio es aquello que hacemos nuestro a través de la vivencia. Esto nos permite construir un sentido de apego y afinidad, que a la larga impulsa el interés por conservar y legar aquello con lo que nos sentimos realmente identificados. Creemos que el proceso consciente de apropiación, cuidado y gestión de un espacio propicia un ejercicio de identidad y patrimonialización profundo y muy rico desde el punto de vista social y educativo.

3.2.1. Experiencias pioneras: *People's Park* y *Green Guerrilla*

El proyecto *People's Park* fue una iniciativa de marcado carácter político que se puso en marcha en terrenos inutilizados de la Universidad de Berkely. Después de años de abandono, comerciantes y residentes locales celebraron una reunión para discutir posibles usos y presentaron un plan para convertirlos en parque público. El proyecto se publicó en un boletín local pidiendo colaboración y en abril de 1969, varios estudiantes y residentes empezaron a trabajar en la construcción del parque y de espacios para cultivo. En mayo, el gobernador Ronald Reagan consideró la creación del parque un desafío directo de la izquierda a los derechos de propiedad de la universidad y envió a la policía para que procediera al desmantelamiento del

mismo. Esto provocó movilizaciones que acabaron con violentos altercados (*Bloody Thursday*) durante los cuales se produjeron detenciones, heridos, algunos de gravedad y un muerto. Las protestas continuaros hasta que finalmente, en 1972, el Ayuntamiento arrendó los terrenos a la universidad para que la comunidad de Berkeley reconstruyese el parque.

A principios de los años 70 nace en Nueva York la llamada *Green Guerrilla*, a partir de la iniciativa de la artista Liz Christy. La idea era actuar para frenar la decadencia de la ciudad y sus acciones contaron pronto con el apoyo de la población. Se iniciaron diversas acciones basadas en tácticas de trabajo para dotar de vida a espacios baldíos o de difícil acceso de forma rápida y eficiente, como el lanzamiento de "bombas de semillas" (*seed bombs*) en solares, la plantación de flores en diversos espacios o la colocación de cajas de flores en los quicios de las ventanas de edificios abandonados. En 1973, el grupo centró su atención sobre un gran terreno abandonado y lleno de escombros en pleno Manhattan, en la esquina entre las calles Bowery y Houston, donde se comenzó la construcción de un jardín comunitario: el *Bowery Houston Farm and Garden*.

3.2.2. Consecuencias

La forma de proceder y organizarse de estos grupos inspiró una amplia corriente de jardines de guerrilla que se ha extendido por ciudades de América y Europa y que comparten una serie de elementos: ocupación de espacios abandonados o degradados para la creación de huertos y jardines urbanos y su vinculación con movimientos sociales de carácter contracultural y artístico. Por otro lado, estas experiencias marcaron el inicio de un movimiento que tendría consecuencias relevantes, ya que este tipo de prácticas tiene implicaciones para los hábitos de consumo y los derechos de la tierra. Entre otras cosas promueve la reconsideración de la propiedad de la tierra con el fin de reclamarla cuando se detecta negligencia o mal uso, para asignarle un nuevo propósito.

En el caso de nueva York, la presión de la población sobre el ayuntamiento de la ciudad determinó que se negociase el alquiler de algunos de estos espacios para su uso comunitario. Así, en 1978 nace un programa municipal llamado *Green Thumb* que, entre otras cosas, pone a disposición de la población semillas, herramientas y formación en horticultura, así como la posibilidad de acceder a arrendamientos de bajo coste a grupos comunitarios que quisieran cultivar terrenos vacíos. En el año 1998, se consiguió la legalización de 500 de los 615 huertos comunitarios que hasta ese momento habían proliferado en la ciudad.

En Europa, en Holanda y Reino Unido, se desarrollaron a lo largo de la década de los setenta, movimientos ecologistas urbanos que lograron crear una red de granjas y jardines comunitarios urbanos: *city farms y community gardens*, estos últimos inspirados en las experiencias norteamericanas. Un ejemplo sería la *Kentish Town* de Londres fundada en 1972, dedicada a la cría de animales de granja y caballos y especialmente centrada en programas de educación ambiental.

Entre los años 1994 y 2006, permanecerá activo el llamado *South Central Park Community Garden* de la ciudad de Los Ángeles. Un gran terreno cultivado por más de 350 familias, que se autoabastecian y realizaban venta directa de una importante variedad de productos. Otro caso destacable es el de Cuba que, en los años 90, con la caída del bloque soviético y el embargo de Estados Unidos, ve como se agrava su situación y disminuye considerablemente la disponibilidad de alimentos. En La Habana, según González Novo, parte de la solución llegó de la mano de huertos populares, que favorecieron la recuperación de cultivos tradicionales e introdujeron otros nuevos, y cuya producción supuso una importante fuente de abastecimiento alimen-

tario. En el año 2012 la campaña de agricultura urbana londinense *Capital Growth*, supone la creación de un importante número de nuevos huertos urbanos en una ciudad que ya contaba con varios. Desde la administración municipal se proporciona apoyo técnico y asesoramiento, así como la intermediación con propietarios de terrenos para garantizar la cesión de los mismos durante un mínimo de siete años. Otro ejemplo es el de la organización *Big Lottery Fund* y del lanzamiento de su campaña *Making local food work* que se ha ocupado de la creación de proyectos de cultivo, empresas sociales y cooperativas, mercados ecológicos y venta. Principalmente preocupados por la generación de autoempleo y empleo comunitario y la creación de redes locales de producción y distribución.

Así, desde el año 1999 la FAO reconoce el interés de la agricultura urbana y la necesidad de contribuir a este fenómeno para el desarrollo de nuevas políticas agrícolas y de planificación urbana:

> La Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) reconoce y destaca hoy mas que nunca la AUP como un importante recurso para la seguridad alimentaria y nutricional, tanto en términos del abastecimiento de alimentos como de generación de empleo e ingresos para la población, contribuyendo al equilibrio del desarrollo nacional y favoreciendo el alcance de los Objetivos de Desarrollo Sostenible. (FAO. 2017: XI)

Pero no solo se reconoce la utilidad de este tipo de espacio para garantizar la seguridad alimentaria. Además se ponen de manifiesto otras ventajas que tienen que ver con criterios de sustentabilidad (producción local, reducción de los gastos y consecuencias del transporte de media y larga distancia, competitividad de los precios, etc.), mejoras en materia de cohexión social, educación ambiental, etc.

Interesantes son también los huertos interculturales (stiftung interkultur) que empiezan a aparecer en Alemania a partir del año 2003, que en 2012 superan los cien repartidos en diferentes ciudades (Munich, Berlín, Leipzig, Hamburgo y Bonn) y cuyo modelo se extenderá a otros países. En estos espacios se trabajan las relaciones interculturales y la identidad cultural.

Y así, podríamos seguir enumerando una larga lista de ejemplos que incluiría experiencias en nuestro país. En todos ellos encontramos un ejercicio activo de patrimonialización y un ejercicio de vivencia acompañado de su correspondiente narración. En muchos, apreciamos además el uso del arte puesto al servicio del activismo social y político.

4. AMPLIANDO HORIZONTES

Se ha buscado asentar la idea de que apego e identificación son procesos que nacen y se desarrollan de manera solidaria y que el establecimiento de un vínculo con lugares, sean estos reales o no, tiene mucho que ver con la experiencia y las emociones que dichas vivencias despierten en cada individuo.

Se ha buscado también una aproximación al jardín desde el punto de vista artístico, tratando de asentar sus valores funcionales, entre los que destacamos los formativos y educativos. Creemos que el arte es un recurso educativo interesante y que el jardín proporciona un espacio ideal para hacer visibles diferentes fenómenos susceptibles de ser conocidos, aprendidos y aprehendidos.

La breve y rápida revisión de algunas iniciativas tiene como objetivo responder, al menos parcialmente, a algunas de las inquietudes que nos plantea el concepto de patrimonio tal y como actualmente lo entendemos. Una investigación crítica sobre el sentido que tiene el interés por el patrimonio y la preocupación por la conservación y protección del mismo nos conduce a plantearnos ciertas preguntas: ¿Cuáles son los criterios para definir y clasificar el patrimonio? ¿Quién los establece? ¿Qué subyace ideológicamente bajo cada declaración? ¿Qué sostiene y qué olvida o silencia? ¿Existe un patrimonio no reconocido o invisible? Etc. Cabe la posibilidad de que acciones, en principio neutras desde el punto de vista ideológico, estén en realidad sosteniendo concepciones sociales y culturales alejadas de un ideal ciudadano basado en el respeto a la igualdad, la equidad, el reconocimiento a la diversidad, la sostenibilidad, etc. Sin embargo, nos proponemos hacer un uso educativo del jardín y despertar una afección por el patrimonio que contribuya al asentamiento de todos estos valores. Creemos que en los jardines podemos aprender algo sobre nosotros mismos, sobre la historia que hemos ido construyendo y la situación a la que finalmente hemos llegado. Podemos buscar el discurso que justificó su creación y su mantenimiento. Pero además podemos aventurarnos a rebuscar otros relatos soterrados que también forman parte de lo que, en nuestra opinión, también es patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Darío (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura.* Barcelona: Reverté.

Capel, Horacio (2002). "Jardines y parques en la ciudad. Ciencia y estética" en *Ciencias*. Nº 68. octubre-diciembre 2002, pp. 4-16.

Castillo, Víctor (2011). "Orden, límites y trasgresión. Reflexiones en torno a la obra de Jakob von Uexküll" en *Signos filosóficos.* Volumen 14. Nº 28. julio-diciembre 2012, pp. 91-111. Disponible en *http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242012000200004 (última consulta: 2 de noviembre de 2017).*

Cément, Gilles (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Comité Internacional de Jardines Históricos, ICOMOS-IFLA (1982). *Carta de Florencia.* Florencia.

Delgado, F. Javier (2012). *Arte y naturaleza. El Land Art como recurso didáctico para la educación artística.* Junta de Andalucía.

Freire, Paulo (1989). *La educación como práctica de la libertad.* Madrid: Editorial Siglo XXI.

González, Mario (2000). "Institucionalización de la agricultura urbana en la ciudad de La Habana" en *Agricultura urbana en las ciudades del Siglo XXI.* Abril 2000.

Lamúa, Carmen (2015). *Intervenciones artísticas en el territorio: lugares anómalos generados por la pulsión de lo emocional.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Maderuelo, Javier (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.

Norberg-Schulz, Christian (2007). "Genius loci. El espíritu del lugar. Aproximación a una fenomenología de la arquitectura" en *Morar # 1.* **Disponible en** *https://issuu.com/j.agudelo/docs/genius_loci (última consulta: 1 de noviembre de 2017).*

Taffuri, Tullio (2012). *Los tratados y el jardín renacentista en Italia. Principios, metodologías y técnicas*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Uexkull, Jakob (1957). Instinctive behavior. The development of a modern concept. New York: Claire H Schiller.

Vitruvio, Polion (1997). De Architectura. Madrid: Alianza Editorial.

"ENTRE CIUDADES", UN ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN DE LOS PAISAJES CULTURALES. BARCELONA COMO MODELO DE CIUDAD-PUERTO EN COMPARACIÓN CON ALICANTE

Teresa-M. Sala García / Pablo Sánchez Izquierdo
Universitat de Barcelona - Universidad de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años distintas disciplinas humanísticas como la antropología, la historia social o la sociología han aportado miradas a la historia del arte y han abierto nuevas posibilidades de estudio a los investigadores más allá de las metodologías tradicionales, basadas en el estudio del objeto artístico por sí solo, desvinculado del entorno en el que fue producido o para el que fue diseñado (Freixa, 2015: 9). Así pues, nuevos enfoques sobre la historia del arte han aportado la posibilidad de comprender las manifestaciones artísticas no de manera aislada, sino integrándolas en una visión global cuya máxima representación es la ciudad.

Ésta no debe ser entendida únicamente como un trazado urbano compuesto por un conjunto de vías dentro de un espacio delimitado o un conjunto de inmuebles y monumentos, sino más bien como la totalidad de estos espacios y las manifestaciones artísticas que en ellos se encuentran. Así pues, también forman parte de la ciudad los interiores de los edificios, sus ambientes y sus muebles, los vestidos de las personas que pasean por las calles o las vistas que sobre el entorno aportan fotógrafos, pintores o cineastas (Sala, 2007: 15-16). La visión de la ciudad como un organismo vivo representa el campo de estudio de los paisajes culturales, disciplina que se sirve de las interpretaciones ofrecidas por los artistas y literatos para reconstruir la historia de las urbes, sus imágenes y sus vivencias (Sala, 2007: 22).

Las ciudades se construyen de distintos pensamientos políticos, culturales y críticos que las han transformado y reinventado constantemente, haciendo necesario su estudio para comprenderlas y recuperar sus significados a lo largo del tiempo. En este sentido, la aportación de los artistas en distintas épocas nos ayuda a entender la historia de las urbes y configurar sus paisajes culturales evitando narrar la historia de las artes visuales con el fin de obtener una historia de las ciudades a través de las disciplinas artísticas (Barré, 1994: 9-10). Así pues, es imprescindible entender las urbes como creaciones humanas que nos permiten conocer el pasado y el presente de las comunidades que las han habitado y les han otorgado su idiosincrasia (Ramoneda, 1994: 11-12). En esta línea, el proyecto de investigación "Entre ciudades" de la Universitat de Barcelona, tiene el objetivo principal de comprender el modo en el que se configuran los paisajes culturales de las ciudades. Partiendo del caso de Barcelona, el estudio de los elementos artísticos se vincula a la construcción de los espacios urbanos y permite establecer comparaciones con otras ciudades en una cronología establecida entre exposiciones internacionales -la Exposición Universal de 1888 y la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona-. La multitud de trabajos sobre su vida cultural que se han llevado a cabo durante los últimos años ponen de manifiesto la complejidad a la hora de abordar investigaciones que ahonden en la configuración de los paisajes urbanos integrando, en una visión global, todas las actividades artísticas desarrolladas en los límites de la ciudad.

Nos proponemos abordar aquí algunos elementos significativos para el estudio de Alicante que, como Barcelona, es una ciudad portuaria. Ambas, si bien mantienen diferencias en cuanto a dimensión urbana y trascendencia artística, se desarrollaron de un modo similar debido a la influencia de sus puertos como lugares de intercambio, recepción y envío de mercaderías y productos sin manufacturar. De hecho, el menor tamaño de Alicante permite estudiar conjuntamente todas las artes visuales que tomaron parte en la conformación de su paisaje cultural y, posteriormente, establecer una comparación con ciudades de mayor tamaño, donde resulta más complejo adquirir una visión global de todas las artes y su relación con el desarrollo de la ciudad.

2. DESARROLLO URBANO DE ALICANTE COMO CIUDAD-PUERTO

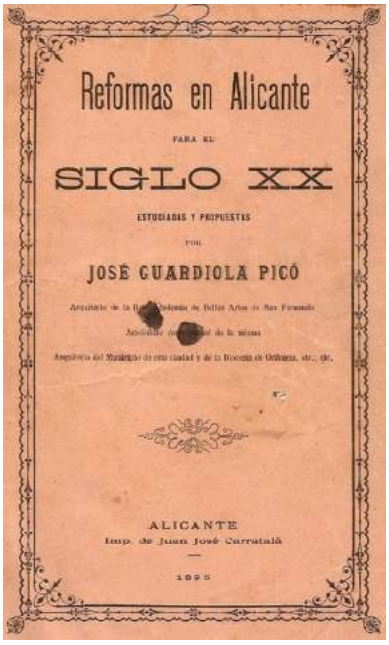


Fig. 1 – Cerdà, Ildefons (1860). Plan de Ensanche de Barcelona. Fuente: Wikimedia Commons.

Así pues, dentro de los límites cronológicos establecidos por el proyecto "Entre ciudades" -1888 y 1929-, podemos establecer dos fechas simbólicas que enmarcan una serie de reformas e hitos artísticos que contribuyeron a configurar el paisaje urbano y la identidad alicantina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La cronología queda establecida entre los años próximos a 1894, fecha de celebración de la Magna Exposición Provincial de Bellas Artes y publicación de varios escritos relacionados con la pintura y la escultura; y 1928, año de creación de la festividad de las Hogueras de San Juan. Del mismo modo, la incorporación de los puertos de Barcelona y Alicante, tras la pérdida de sus funciones militares, a los trazados urbanos de ambas ciudades en fechas próximas, establece otro nexo de unión que permite comparar algunos de los procesos de conformación de la fisionomía urbana.

En Barcelona se ordenó el derribo de las murallas en 1854, con la condición de mantener la muralla de mar, la Ciudadela y el castillo de Montjuïc porque era considerada plaza fuerte militar. En 1860 se aprobaba el Plan de Reforma y Ensanche del ingeniero Ildefons Cerdà (Fig.1). De forma similar, en Alicante, podríamos establecer el inicio de las reformas urbanas más significativas y el nacimiento de una conciencia de ciudad moderna en 1895, si bien con anterioridad se produjeron hitos históricos que contribuyeron al renacer de la urbe desde mediados del siglo XIX, como la inauguración del ferrocarril en 1858 o el derribo de las murallas entre ese mismo año y 1872 debido a que Alicante también dejó de ser considerada plaza fuerte.

No obstante, fue en 1895 cuando se publicó el tratado *Reformas en Alicante para el siglo XX* (Fig.2), del arquitecto José Guardiola Picó (Guardiola, 1895). Este trabajo aborda las condiciones que debían cumplirse a finales del siglo XIX para que la ciudad pudiese convertirse en un enclave bello, higiénico, agradable y moderno. La obra de Guardiola se situaba en línea con muchos estudios publicados en la ciudad desde el último cuarto del siglo XIX y con algunos artículos de prensa escritos por el propio arquitecto en los periódicos *El Liberal y El Imparcial* (Ponce y Dávila, 1998: 150-156). Del mismo modo, el autor recogería una vez más sus ideas en dos tomos que completarían su trilogía de memorias higienistas: *Alicante en el siglo venidero* en 1897 (Guardiola, 1897) y *Reformas en Alicante para el siglo XX. Tercera parte* en 1909 (Guardiola, 1909). En Barcelona fue el médico higienista Pere Felip Monlau quien ganó el concurso del Ayun-

tamiento para analizar las ventajas de derribar las murallas (Monlau, 1841), en sintonía con las ideas planteadas en los ensayos de Guardiola Picó, que puede sintetizarse en el interés del arquitecto por la higiene y la sanidad de Alicante en todos sus barrios, destacando los problemas del alcantarillado y el abastecimiento de agua potable. No obstante, de entre todas las zonas abordadas por el tratadista alicantino llama especialmente la atención cómo se otorga una importancia considerable a las reformas efectuadas en la zona portuaria. Sin ir más lejos, en los escritos del arquitecto se señala cómo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se había limpiado el Malecón, que hasta el momento había sido un depósito de "toda clase de inmundicias" con "paseos estrechos y raquíticos entre mal llamados jardines". Gracias a su limpieza, la fachada marítima de Alicante pasó a ser "un paseo de carácter especial que encanta al forastero que por allí transita" (Guardiola, 1895: IX-XI). En esta línea, los progresos más notables en el urbanismo alicantino se lograron desde 1891, mejorando las principales arterias de la ciudad, pero también la zona marítima en la que aparte del paseo del Malecón se habían reformado la zona de la playa del Postiguet y sus balnearios, así como la antigua plaza de las Barcas -hoy plaza de Gabriel Miró- y el Paseo de Canalejas (Martínez, 1999: XVII-XXXI).



Fig. 2 – Guardiola Picó, José (1909). Reformas en Alicante para el siglo XX. Portada. Fuente: Biblioteca Digital Valenciana.

Poco a poco esta zona se convirtió en un lugar idóneo para el desarrollo de la vida burguesa, por lo que fueron muchas las familias que trasladaron sus residencias a la zona en busca de una mayor visibilidad social, así como de los beneficios de vivir cerca del mar. Por esta razón, desde finales del siglo XIX comenzarán a aparecer residencias como la Casa Alberola (1894), de José Guardiola Picó o el Palacete Bardín (1901), de Enrique Sánchez Sedeño. Por otro lado, destacaron residencias como el Edificio Esquerdo (1903), de Enrique Sánchez Sedeño o la Casa Caturla (hacia 1906), de autor desconocido, pero de un carácter modernista indiscutible. Ambas, pese a no erigirse en la fachada marítima de Alicante, fueron construidas en la Rambla de Méndez Núñez, un lugar de paso obligado para todo aquél que quisiera acceder al puerto desde el centro de la ciudad. Este interés por trasladarse a residir a la zona de los antiguos muelles se prolongó hasta los años veinte y favoreció que en la fachada marítima se pudiese observar un amplio abanico de propuestas estilísticas desde el eclecticismo hasta la arquitectura afrancesada, pasando por el Art Nouveau. Ejemplo de ello son las casas Lamaignere (1917) y Carbonell (1925), ambas de Juan Vidal Ramos y elementos indisociables del imaginario popular alicantino que contribuyeron a hacer de la zona un reclamo turístico promovido desde las guías de la ciudad (Sánchez, 2016: 694). Igualmente, el mobiliario urbano comenzó a dar muestras de una paulatina renovación en consonancia con los estilos artísticos del momento y las distintas zonas de recreo se engalanaron con esculturas del artista local Vicente Bañuls (1866-1935) tales como el Monumento a los Mártires de la Libertad (1907), el Monumento a Canalejas (1914) o Gratitud (1918). El caso particular del Monumento a Canalejas es especialmente interesante para el desa-

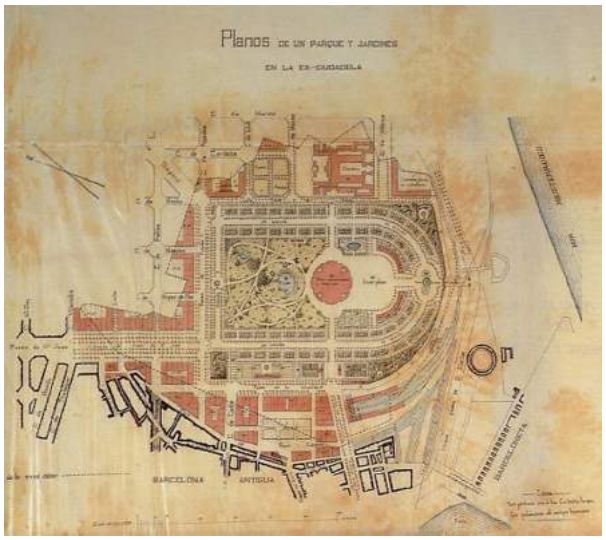


Fig. 3 – Fontseré, Josep (1871). Proyecto para el parque de la Ciudadela de Baarcelona. Fuente: Wikimedia Commons.

rrollo de la temática de este trabajo, pues fue erigido como muestra de la gratitud profesada por el pueblo alicantino al político gallego, que fue diputado en Cortes por Alicante (a través del distrito de Alcoy) desde 1891 hasta 1910. Desde su acta en el Congreso de los Diputados, José Canalejas (1854-1912) promovió distintas medidas para favorecer el desarrollo urbano y económico de Alicante, siendo quizás una de las más importantes el saneamiento y acondicionamiento de las dársenas de la ciudad para hacer de la zona espacio transitable, salubre y apropiada tanto para los trabajos tradicionales del puerto como para el desarrollo de la vida urbana. En muestra de la gratitud de Alicante hacia la figura del diplomático se formó una comisión encargada de promover el levantamiento de un monumento en su memoria que, si bien en un principio se encomendó al escultor local Vicente Bañuls y al valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), acabaría siendo obra sólo del artista alicantino por razones que todavía se desconocen (Hernández, 1979: 66-67).

El conjunto escultórico, más allá del homenaje a Canalejas que aparece representado en bronce, aglutina gran parte de los temas que abordamos en el presente trabajo. Por un lado, en el tratamiento de las figuras y de alguno de los relieves se aprecia la vinculación estética de Bañuls al modernismo. Por otro lado, el monumento es reflejo del sentir ciudadano ante el acondicionamiento del puerto tanto para las actividades marítimas como para el desarrollo de la vida burguesa en su entorno, pues los distintos grupos de figuras incorporan mensajes en torno a esta idea: en la parte posterior del monumento una madre señala a su hijo la palabra "gratitud" en señal del reconocimiento del pueblo alicantino a las labores de Canalejas; en el flanco izquierdo del conjunto se ubicó una alegoría en relieve sobre el saneamiento en la que de unos huesos humanos surgen dos bebés a cuyo lado una mujer desnuda se despereza entre flores y frutas como símbolo del renacer del puerto de la ciudad; en el costado derecho se colocó un relieve alegórico del comercio con un pescador acompañado de sus utensilios de trabajo, el caduceo de Mercurio (símbolo del comercio) y representaciones de un faro y del trabajo de los operarios en las dársenas. Por último, y coronando el conjunto, una figura masculina teje una red de pesca, quizás en representación de los trabajadores que zarpaban a diario desde el puerto (Hernández, 1979: 66-69).

Las reformas efectuadas en la fachada marítima alicantina hasta convertirla en un lugar adecuado para la residencia y el esparcimiento de la sociedad pueden ser entendidas como un reflejo de los logros alcanzados en ciudades de mayor tamaño y de similares características, como Barcelona. Así pues, las reformas y ajardinamiento de la zona portuaria en Alicante recuerdan a proyectos de similares características abordados en la ciudad condal. Sin ir más lejos, también en ella la pérdida de importancia militar de algunas barriadas próximas al mar posibilitó la construcción de zonas de recreo para la sociedad. En este sentido, el caso más notable es el del Parque de la Ciudadela, a partir del concurso público ganado por Josep Fontseré en 1870, que fue inaugurado como espacio público en 1881, debido a la demolición del fuerte militar ubicado en los terrenos y que en 1888 acogió la Exposición Universal de Barcelona (Fig. 3). La urbanización del paseo que conduce hasta el monumento a Colón, obra en la

que intervinieron un grupo de destacados escultores, conecta la entrada por mar al certamen, mientras el Arco de Triunfo se construyó para dar la bienvenida a los visitantes que procedían del interior. Ambos monumentos conforman dos ejes urbanos que confluyen en la Ciudadela, cerca de la estación del ferrocarril. En líneas generales, la Exposición culminó los proyectos que se estaban llevando a cabo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como la construcción del Ensanche, el proveimiento de agua en la ciudad, la electrificación de la Rambla o la construcción de líneas de tranvía. Además, supuso la construcción de edificios singulares, como el Café-Restaurante y el Hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner, el Pabellón de Industrias, el Palacio de Bellas Artes, entre otros (Grau, 1988).

3. IMÁGENES DE LA VIDA JUNTO AL MAR



Fig. 4 – Pericás, Lorenzo (1900 ca.). De cháchara. Fuente: Colección particular.

Si una de las épocas de mayor progreso cultural para Barcelona como ciudad-puerto está íntimamente relacionada a la celebración de la Exposición Universal de 1888, el desarrollo cultural alicantino los últimos años del siglo XIX está profundamente ligado a la Magna Exposición Provincial de Bellas Artes de 1894. Este certamen fue organizado por el pintor Lorenzo Casanova y sirvió para dar a conocer los avances de los jóvenes artistas alicantinos a la sociedad. Sin embargo, tras su organización también subyacía el interés de dar a conocer la moderna ciudad en la que se estaba convirtiendo Alicante a pintores y escultores foráneos (Espí, 1983: 43-54).

A partir de su celebración, muchos de los artistas locales emprendieron sus carreras profesionales, ligadas íntimamente a Alicante y a los cambios que en la ciudad se estaban produciendo. Así, instalaron sus estudios en las cercanías del puerto, motor económico y social de la urbe, y se convirtieron en verdaderos testigos del progreso alcanzado en la población, que pasaba de convertirse en una simple ciudad de provincias a una capital en pleno proceso de modernización. Con el traslado de los talleres artísticos en las proximidades de los muelles, los artistas contribuyeron a perpetuar el interés de la sociedad en la nueva fachada marítima, entendida como un lugar propicio para el recreo y el esparcimiento, pero también para residir aprovechando las bondades del clima mediterráneo.

Así pues, el ambiente de la ciudad mediterránea se convertía en un atractivo para la creación artística, y mientras los arquitectos proyectaban las residencias para las familias burguesas, los pintores y fotógrafos capturaban escenas de la vida cotidiana y los escultores engalanaban los espacios públicos con sus obras. En este sentido, las ciudades-puerto no sólo se trasformaron en enclaves donde es posible contemplar un amplio abanico de propuestas artísticas y arquitectónicas de diferentes estilos, sino que también se convirtieron en atractivas zonas para la creación de obras de arte que relatasen cómo se desarrollaba la vida de las nuevas ciudades junto al mar. Este tipo de manifestaciones son un reflejo de la sociedad del momento que quiere ser moderna, es decir, cosmopolita.

Para comprender los cambios que estaba experimentando Alicante desde finales del siglo XIX y cómo el puerto se estaba incorporando al trazado urbano de la ciudad es interesante estudiar tres escenas de distinta datación que representan los alrededores de las dársenas e ilustran cómo los fondeaderos pasaron de tener una mera función militar y comercial a convertirse además en un lugar destinado al paseo y al esparcimiento de la sociedad. En el caso de Vista del puerto de Alicante (1875), de Joaquín Agrasot (1836-1919) o La Rada de Alicante (1881), de Rafael Monleón y Torres (1843-1900) prima la visión del puerto como un emplazamiento comercial, en el que se da mayor importancia a los barcos y al transporte de mercancías pese a que en la obra de Agrasot aparezcan tímidamente y sin mucha trascendencia las figuras de algunos burgueses paseando por las dársenas. Sin embargo, Esta visión contrasta con la ofrecida por Lorenzo Pericás (1868-1912) en De cháchara. Puerto de Alicante (hacia 1900), en la que el elemento central lo componen tres damas que dialogan cerca de un pescador. Al fondo se aprecia una multitud burguesa paseando que contrasta con la poca importancia otorgada por Agrasot o Monleón al elemento humano en detrimento de la representación del puerto como espacio comercial (Fig. 4) (Sánchez, 2016: 695-696). Con el paso del tiempo, la gentrificación de los fondeaderos alicantinos dejó de ser un fenómeno debido únicamente a la burguesía local; sino que también para el turismo, potenciado por multitud de guías de viajeros, se promocionó la nueva fachada marítima de Alicante como una zona óptima para el esparcimiento y el disfrute de las delicias del clima de la ciudad y se construyeron multitud de hoteles para los visitantes (Valdés, 2017). Además, se elaboraron carteles donde se representó el puerto como el lugar más distintivo de la urbe, que permitía al viajero dar largos paseos a la luz del sol disfrutando de una agradable temperatura. En esta línea son destacables dos carteles realizados por Lorenzo Aguirre en 1911 y por Antonio Vercher en 1929 que demuestran que la importancia asumida por los paseos marítimos de Alicante en el desarrollo urbano de la ciudad se prolongó a lo largo de todo el primer tercio del siglo XX. Salvando las diferencias estilísticas –el de Aguirre más cercano al Art Nouveau y el de Vercher con tintes Art Déco-, ambos muestran el malecón como una zona propicia para el ocio y el paseo de la sociedad, pero también plasmaron algunos de los edificios instalados en la zona marítima que contribuían al esparcimiento de los habitantes de la ciudad y los viajeros, tales como los balnearios en forma de palafitos en el caso del afiche de Aguirre, o el Real Club de Regatas en la obra de Vercher (Castells y Piqueras, 2001: 291-351).

Del mismo modo que los pintores, los fotógrafos plasmaron los paseos de la burguesía en su nuevo espacio de ocio. En el Archivo Municipal de la ciudad se conserva un buen número de instantáneas que muestran la dualidad de funciones como emplazamiento mercantil y espacio burgués que caracterizó al puerto de Alicante desde finales del siglo XIX. Como muestras de ello pueden citarse algunas instantáneas del fotógrafo local Francisco Ramos Martín o de algunos foráneos como Antonio Passaporte, Otto Wunderlich o Lucien Roisin; quienes plasmaron el devenir de las familias burguesas por el paseo del Malecón compartiendo su espacio con los estibadores y pescadores que aún trabajaban en el puerto o los campesinos que pasaban el día en la ciudad vendiendo los productos de la tierra.

Volviendo a la tendencia pictórica iniciada por Pericás de representar escenas de la vida junto al mar, podemos afirmar que tuvo continuidad durante las primeras décadas del siglo XX a través de pintores como Emilio Varela, quien en muchos de sus óleos plasmó los viejos fondeaderos alicantinos como un nuevo lugar para el esparcimiento de la sociedad. No obstante, si bien es cierto que en la obra de Emilio Varela sobre el puerto el elemento humano no tiene una presencia destacada, sí que ilustra cómo la zona marítima de la ciudad se había convertido en un lugar destinado al ocio. En esta línea es destacable sus vistas sobre los balnearios de la playa del Postiguet o las representaciones de la Explanada desde los balcones del Casino (Castells y Lastres, 2010: 23-25).

4. LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA SE TRASLADA JUNTO AL MAR

Estas obras de Varela no sólo son importantes como testimonios de la vida alicantina en la zona portuaria, sino que también evidencian que en los paseos próximos al mar se erigieron distintos edificios que promovían la creación artística, dando cobijo a pintores escultores, organizando exposiciones o erigiéndose como verdaderos mecenas del arte. Al Casino, desde donde Emilio Varela pintó la Explanada, o donde el pintor Heliodoro Guillén ubicó su estudio, cabría añadir el Ateneo que durante muchos años estuvo en la calle san Fernando –paralela al Malecón- o el Círculo de Bellas Artes que, pese a no estar ubicado en el puerto, tuvo su sede a escasos metros del mismo.

Evidentemente, la fachada marítima de Alicante era el lugar de representación tanto para la sociedad local como para los visitantes. El constante trasiego de viandantes y la animada vida que en el entorno del puerto se desarrollaba no pasó desapercibida para los artistas locales, muchos de los cuales trasladaron sus estudios cerca de las dársenas con el fin de captar en sus obras el día a día de la sociedad alicantina. En los distintos cuadros que nos aproximan a la vida de la burguesía local incluso se puede apreciar el cambio de uso de la zona, desde un espacio básicamente comercial y militar a un lugar de recreo y representación en el que ver y hacerse ver. Por otro lado, no solo los pintores dieron testimonio de cómo las clases acomodadas dedicaron su tiempo libre a recorrer el paseo de los Mártires, pues escritores como Carmelo Calvo o Gabriel Miró también plasmaron en sus escritos la vida burguesa junto al mar. Así pues, Miró describiría el paseo del malecón como un lugar en el que "Bajo las palmeras paseaban los enfermos, los ociosos, los que llegaban de las tierras altas, hoscas y frías, buscando la delicia del templado suelo alicantino" (Miró, 1917: 68); mientras que en el himno de la ciudad, compuesto en 1902 con música de Juan Latorre y letra de Francisco Martínez Yagües se afirmaba que *"i en el passeig del Malecó no hi ha qui puga competir"*[1].

Por esta razón, muchos artistas trasladaron sus talleres a los alrededores de las dársenas.

En algunos casos no se ubicaron en plena zona portuaria, pero tampoco permanecieron muy alejados de la misma. Este es el caso del taller del pintor alcoyano Lorenzo Casanova (1844-1900), iniciador de la pintura moderna en Alicante, que se instaló en el paseo de Luchana -actual avenida Doctor Gadea-, muy cerca del paseo de Canalejas y del puerto de la ciudad, hacia 1887. Casanova, que acogió como discípulos a prácticamente todos los pintores de generaciones posteriores pudo inculcar en ellos el interés por la luz natural que se podía disfrutar en zonas cercanas al mar. Quizás por esta razón, algunos de sus alumnos se instalarían más tarde en las proximidades del puerto para aprovechar los beneficios de la zona para la práctica de la pintura. En este sentido cabe destacar cómo en 1894 el poeta Carmelo Calvo nos habla del estudio del pintor Heliodoro Guillén (1863-1940) en Bocetos y Episodios como un local ubicado en lo alto del Casino desde el cual se podía apreciar el "ancho horizonte que limitan los dos azules del cielo y del mar, puro ambiente, delicioso panorama" (Calvo, 1894: 13-18). Pero más allá de demostrar cómo algunos artistas optaron por trasladarse al entorno del puerto de Alicante, resulta conveniente destacar cómo fueron partícipes de la vida burguesa que se desarrollaba en la fachada marítima de la ciudad. Por esta razón es crucial valorar la creación artística como testimonio del modo de vida de la sociedad a lo largo de la historia y hacer de ella una fuente más de estudio sobre las costumbres burguesas del entresiglos.

[1] La traducción al castellano de esta estrofa del himno de Alicante sería "y con el paseo del Malecón no hay quien pueda competir"

5. LA IMAGEN DE LA CIUDAD-PUERTO EN LAS HOGUERAS DE SAN JUAN

Si existe una manifestación artística genuina del litoral valenciano son las Fallas y las Hogueras, cuyo componente estético en ocasiones empaña su valor comunicativo sobre el momento en el que son erigidas y, posteriormente, quemadas. El hecho de tratarse de piezas artísticas de carácter efímero dificulta en gran medida su estudio una vez dejan de existir, aunque, afortunadamente la pervivencia de fotografías o incluso de los bocetos previos a su construcción nos permiten valorarlas en fechas muy posteriores a su desaparición (Tejeda, 1995).

El surgimiento de la festividad en Alicante vino dado por el surgimiento de asociaciones preocupadas por fomentar actividades lúdicas y culturales tanto para los habitantes de la ciudad como para los turistas. De entre todas ellas destacó Alicante Atracción, nacida en 1927 a imagen y semejanza de colectivos como Barcelona Atracción o Valencia Atracción. De entre todos los miembros de Alicante Atracción, la idea de dotar a la ciudad de una celebración similar a la de las Fallas de Valencia, pero con un nombre distinto, correspondió a José María Py, quien había residido durante algunos años en la capital del Turia donde había podido conocer de primera mano la atracción que suscitaba este tipo de festividad (Aldeguer, 1979: 13-25).

La importancia de las Hogueras de San Juan en este estudio viene determinada por la cronología en la que surgieron -1928-, que a su vez propició un cambio de registro estético debido a la recepción de formas más geométricas y dinámicas, más propias del *Art Déco*. Por supuesto, la mera presencia del monumento en las calles y su relación con el entorno contribuyen al estudio de los paisajes culturales; pero en este caso consideramos más interesante el estudio de la visión que aportaron sobre Alicante y, más concretamente, sobre la imagen de la ciudad-puerto en la que se había convertido.

En los dos primeros años de vida de las Hogueras ya hubo varios monumentos que tuvieron como temática el puerto de Alicante, tales como *El port peixquero* -1928-, *Les presidensies de Torrejón* -1928-, *Alacant. La mlllor terra del món* -1928- o *Tengo tres lunares* -1929- por citar sólo unos cuantos ejemplos. La visión que se le otorgaba al puerto en cada una de las hogueras fue distinta, aunque todas las interpretaciones evidencian la importancia que había asumido la zona marítima en los procesos de desarrollo urbano de Alicante desde finales del siglo XIX hasta la eclosión de la festividad.

En el caso de *El port peixquero*, se representaba un aeroplano con un higo o una breva sobre una especie de jarrón decorado con escenas marítimas y rodeado de personajes que alzaban las manos en representación de otras capitales de provincias que ansiaban tener un puerto similar al de Alicante. En este sentido, estos personajes ansiaban tener la suerte de que se produjese tal situación y esperaban, siguiendo el dicho popular, "a ver si caía la breva". Por otro lado, *Les presidensies de Torrejón* representaba la importancia que había asumido el paseo del malecón como articulador de la vida social alicantina, pues en él se situaban algunas de las sociedades de mayor prestigio en la ciudad como el tiro pichón o el Real Club de Regatas, muchas de las cuales estaban presididas por una única persona, Antonio Martínez Torrejón. *Alacant. La millor terra del món* exponía las virtudes de Alicante como lugar para vivir y como ciudad para el turista y, al igual que en muchas óleos, fotografías o carteles, se optó por representar el castillo de santa Bárbara coronado por un globo terráqueo y una alicantina, mientras que en la base del monumento

se incluyeron pinturas o lástimas con imágenes del puerto de la ciudad[2]. Por último, *Tengo tres lunares* hacía crítica de tres situaciones que habían tenido lugar en la ciudad recientemente: el derribo de la *Maison Française* en el paseo del malecón, el estado de las calles de subida al castillo y la traída del pescado al mercado. En este caso, dos de las tres escenas tenían como protagonista el puerto de la ciudad pues, mientras que con la demolición de la *Maison Française* se deba muestra de las constantes reformas de la fachada marítima; con la traída del pescado se ilustraba la convivencia de las clases trabajadoras y los ociosos a orillas del mar.

5. CONCLUSIONES

Ahora que conocemos cómo se configuró el paisaje urbano de Alicante durante el primer tercio del siglo XX, podemos establecer una serie de conclusiones que sinteticen el contenido de este trabajo. En primer lugar, es fundamental valorar cómo el crecimiento urbano de las ciudades-puerto quedó determinado por la apertura de los fondeaderos al entramado urbano, ya fuese por el derribo de las murallas o por la mejora de las vías de comunicación con el centro urbano. La vinculación entre ciudad y puerto favoreció la aparición de zonas ajardinadas de paseo, lugares destinados al esparcimiento y residencias para las clases acomodadas. Todos estos elementos constituyeron las fachadas marítimas que se convirtieron en partes indisolubles de las imágenes de las ciudades portuarias.

Este proceso ha sido profundamente estudiado en grandes ciudades como Barcelona, cuyo puerto comenzó a integrarse en los trazados urbanos hacia 1841 con las propuestas higienistas de Monlau y se completó en los años sesenta del siglo XIX con el derribo de las murallas y el plan Cerdà. Estas reformas culminaron en el último cuarto del siglo con la inauguración del parque de la Ciudadela, integrado en el recinto de la Exposición Universal de 1888 y que acogió edificios singulares para el ocio de la sociedad barcelonesa.

Sin embargo, en urbes de menor tamaño se dieron procesos similares quizás tomando como modelo el caso catalán. En Alicante el derribo de las murallas próximas al puerto favoreció igualmente la integración de las dársenas en el trazado urbano tras la publicación de trazados higienistas que buscaban dar solución a los problemas derivados del cambio de funciones de los antiguos fondeaderos. Estas iniciativas facilitaron que, al igual que había ocurrido en Barcelona, los espacios colindantes al puerto de Alicante se ajardinaran y acogieran edificios singulares para la residencia de las clases acomodadas o para el ocio de la sociedad en general. Ante tal situación, los artistas y literatos aprovecharon el nuevo estilo de vida nacido del acondicionamiento de los diques para retratar la vida junto al mar. Estas obras constituyen un corpus de fuentes no sólo artísticas, sino también históricas y sociales que contribuyen al estudio de los paisajes culturales y los modos de vida en el entresiglos, debiendo ser valoradas como tal.

[2] En los primeros años de existencia de las Hogueras de San Juan las pinturas adheridas a los monumentos efímeros tuvieron una importancia considerable. El hecho de que se tratara de auténticas obras de arte que, posteriormente, fuesen a ser quemadas hizo que surgiese la denominación de "lástimas", que aludía al pesar que producía en el público ver arder el trabajo de los más importantes pintores locales.

BIBLIOGRAFÍA

Aldeguer, Francisco (1979). *Historia de las Hogueras de San Juan (1928-1978)*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

Argan, Giulio Carlo (1984). *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*. Barcelona: Laia.

Barré, F. (1994). "Prefacio" en Dethier, J. y Guibeux, A. (dir.), *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid: Electa.

Calvo, Carmelo (1894). *Bocetos y episodios.* Alicante: Imprenta de Such Serra.

Castells, R.; Piqueras, J. (2001). "Dibujos, carteles y otros materiales gráficos (1918-1960)" en Gázquez, D., *El arte del siglo XX en Alicante. 1918-1960.* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.

Castells, R.; Lastres, E. (2010). 1887-1951. *Emilio Varela. Pintor Universal.* Alicante: Ayuntamiento de Alicante.

Espí, Adrián (1983). *Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores.* Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

Freixa, M. (2015). "Modernismo. Arte, talleres, industrias" en *Freixa, M. (com.) Modernismo.* Arte, talleres, industrias. Barcelona: Fundació Catalunya La Pedrera – Ediciones Invisibles.

Grau, R (1988), *Exposició Universal de Barcelona 1888/1988. Llibre commemoratiu del centenari de l'Exposició Universal de 1888.* Barcelona: L'Avenç.

Guardiola, José (1895). *Reformas en Alicante para el siglo XX.* Alicante: Imprenta de Juan José Carratalá.

___(1897). *Alicante en el siglo venidero.* Alicante: Imprenta de Galdó Chápuli Hermanos.

___(1909). *Reformas en Alicante para el siglo XX: Descripción de la ciudad por zonas. Tercera Parte.* Alicante: Imprenta de Luis Esplá.

Hernández, Lorenzo (1979). *Vicente Bañuls Aracil. Un escultor de entresiglos (1865-1934).* Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

Miró, Gabriel (1917). *Libro de Sigüenza.* Barcelona: Eduardo Domènech.

Martínez, A. (1999). "El pensamiento de José Guardiola ante las reformas necesarias en la estructura urbana para el siglo XX" en Perea, J.M. (ed.) *Reformas en Alicante para el siglo XX: Descripción de la ciudad por zonas. Tercera Parte con estudio preliminar.* Alicante: Confederación Empresarial de la Provincia de Alicante.

Monlau, P.F. (1841), *Abajo las murallas. Memoria sobre las ventajas que reportaria Barcelona y especialmente su industria de la demolición de las murallas que circuye la ciudad,* Barcelona: Imprenta Del Constitucional.

Parodi, Armando (2010). *Alicante. arte y fuego. Expedientes y bocetos de les Fogueres de Sant Joan que se conservan en el Archivo Municipal de Alicante. 1928-1936*. Alicante: Foguera Gran Via – La Ceràmica.

Ponce, Gabino y Dávila, Juan Manuel (1998). "Medidas higienistas y planes de reforma urbana en el tránsito de los siglos XIX al XX en las principales ciudades de la provincia de Alicante" en *Investigaciones geográficas*. Nº 20, pp. 141-162.

Ramoneda, J. (1994). "¿Qué es la ciudad?" en Dethier, J. y Guibeux, A. (dir.), *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid: Electa.

Sala, T.M. (2007). *Barcelona 1900.* Barcelona: Lunwerg.

Sánchez, P. (2016). "El puerto como espacio de representación y recreo de la burguesía del entresiglos: el caso de Alicante (1890-1925)" en *A.A.V.V. Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad.* CIMAM 2016. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.

Tejeda, Isabel (1995). *El arte popular en la fiesta de "les fogueres de sant joan".* Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Valdés, Caridad (2016). *Posadas, fondas y hoteles. Alicante siglo XIX y primera mitad del siglo XIX.* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Varela, Santiago (2014). *La arquitectura de Enrique Sánchez Sedeño y el modernismo en Alicante.* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

VIII JORNADAS ARTE Y CIUDAD

V ENCUENTROS INTERNACIONALES

ARTE Y CIUDAD

ARTE, ARQUITECTURA Y COMUNICACIÓN EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES